



Aviso Legal

Revista

Título de la obra: *Cuadernos Americanos*

Director: Silva Herzog, Jesús

Forma sugerida de citar: *Cuadernos Americanos. Primera época (1942-1985). México. <https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/>*

Datos de la revista:

Año XL, Vol. CCXXXIX, Núm. 6 (noviembre-diciembre de 1981).

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



D.R. © 1987 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

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

Con la licencia:



Usted es libre de:

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

Bajo los siguientes términos:

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

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

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

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

CUADERNOS

AMERICANOS

M E X I C O

6

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
SECRETARIO DE REDACCIÓN
MANUEL S. GARRIDO

EDICIÓN AL CUIDADO DE
PORFIRIO LOERA Y CHÁVEZ

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

AÑO XL

6

NOVIEMBRE-DICIEMBRE
1981

INDICE

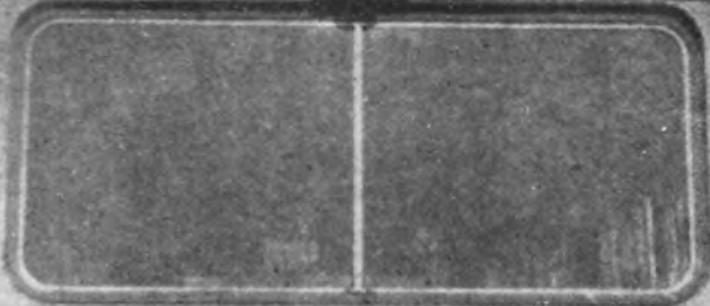
Pág. 3



BANCO MEXICANO SOMEX, S.A.

INSTITUCION DE BANCA MULTIPLE

100 77364 82



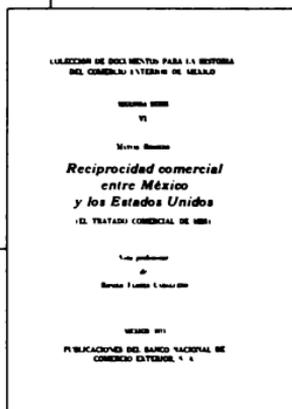
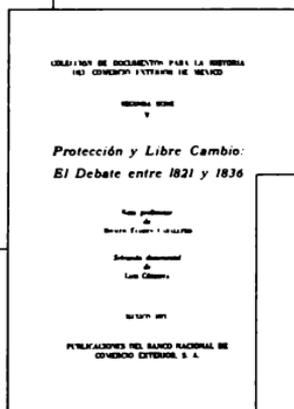
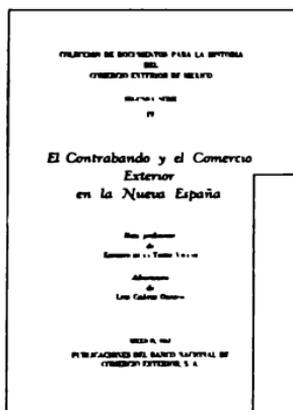
Hay
muchas
formas
de tomar
CAFE...



**instituto
mexicano
del café**



Colección de documentos históricos del comercio exterior



Precio de cada volumen: \$ 60

Envíe cheque o giro postal a nombre del
Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES
Cerrada de Malintzin 28, Colonia del Carmen, Coyoacán,
04100, México, D.F.



Era sólo una posibilidad

Volar era sólo una posibilidad que se hizo realidad porque el hombre siempre creyó en ella. Usted, como los ingenieros que desarrollaron esta maravilla mecánica, como los pilotos que se esfuerzaron para manejarla, tiene la capacidad de lograr lo que anhela.

Nosotros, en el Banco del Atlántico, sabemos que cada persona es un océano de posibilidades. Ayudar a nuestros clientes a alcanzar sus metas es nuestra forma de realizarnos. De ahí nuestro lema. De ahí nuestra vocación de servicio.



BANCO DEL ATLÁNTICO
todo un océano de posibilidades

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. 44 Noviembre 1980-Enero 1981

Director: José Luis Ceceña Gámez
Secretario: Fausto Burgueño Lomelí

CONTENIDO:

OPINIONES Y COMENTARIOS:

- Sistemas Monetarios y Problemas Financieros, Hoy*
José Luis Ceceña Gámez: *Coyuntura financiera internacional*.
Oliva Sarahí Angeles Cornejo: *La crisis monetaria internacional en su determinación por la crisis económica global a través de la inflación*.
Alicia Girón González: *Deuda externa de los países subdesarrollados*.

ENSAYOS Y ARTICULOS:

- Ma. Irma Manrique Campos: *La crisis monetaria y el Nuevo Orden Económico Internacional*.
Alma Chapoy Bonifaz: *La incertidumbre financiera actual*.
Ma. Teresa Gutiérrez Haces: *Operaciones e impacto del Banco Mundial en América Latina*.
Fernando Carmona de la Peña: *Segundo aniversario de la Revolución Sandinista*.

TESTIMONIOS:

- Ramón Martínez Escamilla: *El Plan Sexenal de gobierno (1934-1940) como modelo de desarrollo*.
Natalio Vázquez Pallares: *El ejido de Lázaro Cárdenas. El Impacto de la Explotación Petrolera en algunas regiones de Veracruz y Tabasco. (Apuntes de una Investigación de Campo)*.
Arturo Ortiz Wadgymar: *Impresiones generales de la visita de campo a la región petrolera del sur de Veracruz y centro de Tabasco; Margot Sotomayor Valencia: Observaciones y datos sobre la situación laboral en Tabasco; Inés Ma. Quiles Meléndez y Carlos Bustamante Lemus: Aspectos económicos de la Ciudad de Villahermosa y cambios sociales por la explotación petrolera en la región*.

DOCUMENTOS Y REUNIONES:

- Dina Rodríguez Chaurnet: *Estructura agraria y desarrollo agrícola. (Bibliografía)*.
La iniciativa de Arusha: Un llamado para la celebración de una conferencia de las Naciones Unidas sobre Moneda y Finanzas.

LIBROS

REVISTAS

Suscripciones: República Mexicana, 150 pesos anuales por correo ordinario registrado y 170 pesos anuales por correo aéreo registrado. Al exterior, por correo aéreo registrado, 18 dólares (EUA) anuales a otros continentes. Por cada suscripción anual será enviado un ejemplar del Índice General por autores y temas de los primeros 20 números.

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

¡ DELICIOSO !

**así exclamará cuando paladee
una taza de café
después de comer**



cafémex



esto es... SIDERMEX



● A tres años de su integración, SIDERMEX constituye ya el segundo grupo industrial paraestatal después de Petróleos Mexicanos.

● Las tres siderúrgicas administradas por SIDERMEX—Altos Hornos de México, Fundidora Monterrey y SICARTSA— producen alrededor del 80 por ciento de la producción nacional de acero.

● SIDERMEX proporciona empleo a más de 70,000 trabajadores sindicalizados, técnicos y profesionales.

● Además de ser el principal productor de acero en el país, SIDERMEX ha creado varias empresas de bienes de capital que fabrican equipos y maquinaria pesada para el desarrollo industrial de México.

● Actualmente, SIDERMEX invierte 26,503 millones de pesos en la expansión de Altos Hornos de México, y ha iniciado las obras de la Segunda Etapa de SICARTSA, que permitirán triplicar la producción de acero de esta planta.

● Nuestras empresas filiales producen desde clavos y tornillos hasta equipos de la más avanzada tecnología. Y seguimos creciendo.

SIDERMEX

Empresas con Voluntad de Acero.
Avenida Juárez 90 México 1, D.F.



novedades

LAS 56 ÁFRICAS

Frank Tenaille

**AMÍLCAR CABRAL.
ENSAYO DE BIOGRAFÍA
POLÍTICA**

Mario de Andrade

**AMÉRICA LATINA:
HISTORIA DE MEDIO
SIGLO. Vol. 2: México,
Centroamérica y el Caribe
IIS**

**LOS MEDIOS DE
COMUNICACIÓN EN
TIEMPOS DE CRISIS**

Armand y Michèle Mattelart

**EL MONÓLOGO
NORTE/SUR Y LA
EXPLOTACIÓN DE LOS
PAÍSES**

SUBDESARROLLADOS
A. E. Calcagno/J.M. Jakobowicz

**ECOLOGÍA Y
SUBDESARROLLO EN
AMÉRICA LATINA**

Santiago R. Olivier

**CAPITAL
MULTINACIONAL,
ESTADOS NACIONALES,
COMUNIDADES LOCALES**

Manuel Castells

VIUDAS

Ariel Dorfman



siglo XXI editores
apdo. postal 20 626 san ángel
01000 méxico, d.f. tel. 5500011
cable sigloedit

agencia guadalajara
federalismo 958 sur col. moderna
44100 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 Pesetas y otros gastos menores insignificantes.

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

C

La siembra y recolección de los productos de la tierra, es una labor que realizan con esmero y dedicación los campesinos mexicanos. Los productos son entregados a manos de técnicos expertos que procesan la materia prima para que más tarde el producto final sea distribuido en las tiendas y puesto al alcance de todos.

Conasupo está presente en todo este proceso de transformación, dando apoyo al campo, a la industria y al pueblo.

conasupo



**Amar
es proteger**

**Y proteger
es asegurar el futuro
de los suyos.**



Nuestro plan de protección planeada respalda el presente tanto como el futuro de usted y de los suyos.
Apóyese en la protección planeada de Seguros América Banamex.
Vida, Incendio, Accidentes personales y gastos médicos.
Automóviles, Diversas.
SEGUROS AMÉRICA BANAMEX
Protección con sentido humano.
Comuníquese con nuestro agente, su amigo.



**Seguros América
Banamex, S.A.**

Av. Brevardón No. 1508
Tel. 551 99 99 - México 20, D.F.

Fondo de Cultura Económica

anuncia la publicación de los
tres primeros volúmenes de las

obras fundamentales de Marx y Engels TEORIAS SOBRE LA PLUSVALIA

Serie dirigida por el

Dr. Wenceslao Roces,

con nuevas traducciones y anotaciones.

-
- I-II *Escritos de juventud* **
III-IV *Los grandes fundamentos* ***
V *La revolución de 1848* . . . ***
VI-VII *Grundrisse* ***
VIII-X *El capital* **
XI *Escritos económicos
menores* **
XII-XIV *Teorías sobre la plusvalía**
XV *La Internacional* ***
XVI *El movimiento obrero* . . . ***
XVII *Anti-Dühring y Dialéctica
de la naturaleza* ***
XVIII-XIX *Miradas sobre el mundo* . ***
XX *Estudios históricos y
filosóficos* ***
XXI *Escritos militares* ***

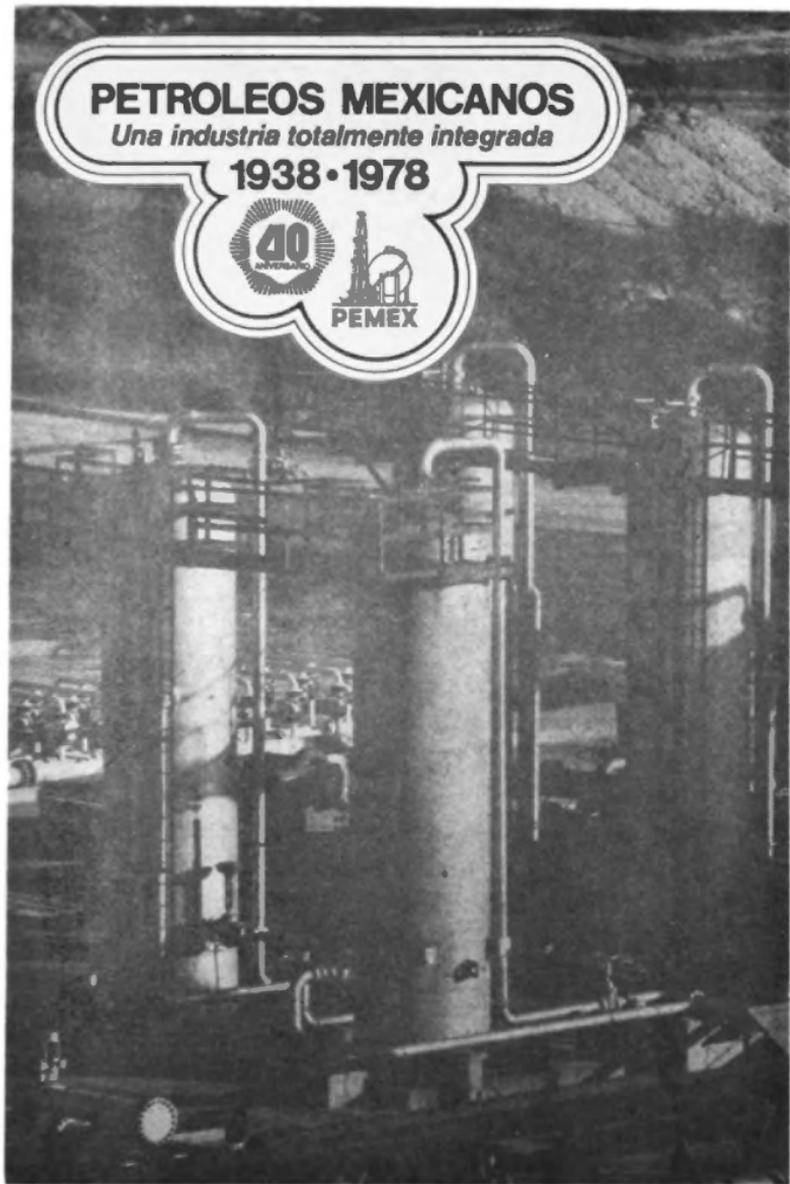
* Publicados ** En prensa *** En preparación



PETROLEOS MEXICANOS

Una industria totalmente integrada

1938 • 1978



XII FERIA INTERNACIONAL DEL PACIFICO

PERU

El Instituto Mexicano de Comercio Exterior invita a los productores mexicanos a participar del 19 al 29 de noviembre de 1981, en la "XII FERIA INTERNACIONAL DEL PACIFICO" a celebrarse en la ciudad de Lima, Perú, siendo el objetivo principal de este evento, el incrementar nuestras exportaciones al Perú.

Productos y Servicios Susceptibles de Promoverse:

- Servicios de consultoría, diseño, construcción y operación de plantas industriales y otras de ingeniería civil
- Tecnología, maquinaria y equipo para la industria en general
- Herramientas para la agricultura
- Equipo y accesorios para barcos pesqueros
- Equipo eléctrico y electrónico
- Materia prima para la industria química y productos intermedios

Esta lista de productos no es limitativa.
Fecha límite de inscripción 30 de junio de 1981.

Para mayores informes e inscripciones acuda de 9:00 a 14:00 y de 15:00 a 18:00 horas, de lunes a viernes, a la Subdirección de Ferias y Misiones Comerciales del IMCE en la Ave. Alfonso Reyes Núm. 30, 8o. Piso, México 11, D.F. Tels.: 286-05-91 y 286-08-44 ext. 191.

Si su empresa se encuentra en el interior de la República, acuda a nuestras Delegaciones Regionales en:

- Delegación Regional Noroeste:** Blvd. General Sánchez Taboada y Diego Rivera Fracc. Urbana del Río, Tijuana, B.C. Tels. 836 14, 808 19, 808 22, 809 32
- Delegación Regional Norte:** Av. Revolución Núm. 1002, Chihuahua, Chih. Tels. 634 51, 634 52, 634 53, 634 60, 60
- Delegación Regional Nordeste:** Ave. Hidalgo Pre 2294 A, Monterrey, N.L. Tels. 25 01 01, 25 74
- Delegación Regional Occidente:** Vallarta Núm. 1390-402 y 403, Guadalupe, Jal. Tels. 213 203, León, Gto. 4 17 11, 4 17 64
- Delegación Regional Oriente:** Blvd. López Mateos Núm. 213 203, León, Gto. 4 17 11, 4 17 64
- Delegación Regional Centro:** Av. Juárez 1706, Puebla, Pue. Tels. 46 93 66 y 46 95 44
- Delegación Regional Sureste:** Via Gustavo Baz Núm. 2 A, Tlalapanita, Edo. de México. Tels. 393 13 43 y 393 19 26
- Delegación Regional Sur:** Ave. Campo Deportivo Núm. 242 entre Calle 60 y Paseo Monterrey, Mérida, Yuc. Tels. 790 44, 790 66 y 791 55



IMCE INSTITUTO MEXICANO DE COMERCIO EXTERIOR



valores finasa: la inversión a su medida

**financiera nacional azucarera, s.a.
institución nacional de crédito**

INSURGENTES SUR 716 MEXICO 12 D.F. TEL. 687-22-44 CON 24 LINEAS - REFORMA 87
(GLORIETA COLON) MEXICO 3 D.F. - INSURGENTES SUR 2123 MEXICO 20 D.F. - BANCO
DEL EJERCITO Y LA ARMADA, S.A. DE C.V. AV. INDUSTRIA MILITAR NO. 1053, MEXICO D.F.

CUERNAVACA, MOR. GUADALAJARA, JAL.
CENTRO LAS PLAZAS NOS. 28 Y 29 PLAZA VALLARTA - LOCALES 9 Y 10
CD. MANTE, TAMPS. COLIMA, COL.
HIDALGO SUR NO. 102 B PORTAL MORELOS NO. 1
CORDOBA, VER. JALAPA, VER.
AVENIDA UNO NO. 301 ZARAGOZA .28 Y PRIMO VERDAD

DEPARTAMENTO DE PROMOCION D.F.
PASEO DE LA REFORMA Y PARIS - LOCALES "G" Y "H"

CUADERNOS
AMERICANOS

AÑO XL

VOL. CCXXXIX

6

NOVIEMBRE-DICIEMBRE

1981

México, D. F. 1^o DE NOVIEMBRE 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

Secretario de Redacción

MANUEL S. GARRIDO

Edición al cuidado de

PORFIRIO LOERA Y CHAVEZ

Se prohíbe reproducir artículos de esta Revista
sin indicar su procedencia

CUADERNOS AMERICANOS

Número 6 Noviembre-Diciembre de 1981 Vol. CCXXXIX

I N D I C E

NUESTRO TIEMPO

	<i>Pág.</i>
ADOLFO PÉREZ ESQUIVEL. Derechos humanos y construcción de un orden democrático*	7
ORLANDO FALS BORDA. Sentido actual de la identidad cultural*	18
JUAN PEGORARO. Estado y subversión*	23
AÍDA REBOREDO. El juguete industrial: Instrumento ideológico*	40
CARLOS M. RAMA. Las clases medias en la democracia latinoamericana	52

DEL CUADRAGESIMO ANIVERSARIO DE CUADERNOS AMERICANOS

"Un hito de victoria en la historia de América". Nota por SERGIO BAGÚ	60
--	----

AVENTURA DEL PENSAMIENTO

EDGAR MONTIEL. ¿Un nuevo orden social para la filosofía?*	65
EMILIO BEJEL. "Cultura y filosofía de la historia" (Spengler, Carpentier, Lezama Lima)	75

* Los artículos marcados con asterisco corresponden a las ponencias de los autores a la Conferencia Multidisciplinaria sobre la Transición a un Nuevo Orden Democrático, realizado en ciudad de México entre el día 2 y 6 de septiembre de 1981. Agradecemos sinceramente al Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, A.C., el gesto por el cual nos ha entregado materiales de tan elevado interés para los pueblos de Nuestra América.

	<i>Pág.</i>
ANÍBAL GONZÁLEZ. La escritura modernista y la filología	90
CÉSAR LORENZANO. La estructura psicosocial del arte*	107

PRESENCIA DEL PASADO

JUAN A. HASLER. Hacia una formalización del arte erótico de las altas culturas americanas	125
LARAINÉ R. HOUSE. José Martí y el ansia del amor puro	134
DAVID WILLIAM FOSTER. "Reyes: Para una desmistificación del mito"	145
JUAN ARMANDO EPPLE. Hacia una evaluación del naturalismo francés	153

DIMENSION IMAGINARIA

NICOLÁS GUILLÉN. Poesía bimestral	181
LUCIANO PÉREZ BLANCO. El jardín de al lado o Del exilio al regreso	191
PABLO GIL CASADO. <i>Makbara</i> es un cementerio	217
DAVID TORRES. Estudio de un personaje galdosiano	227

LIBROS Y REVISTAS

Libros y revistas	234
-----------------------------	-----

INDICE GENERAL DEL AÑO 1981	237
---------------------------------------	-----

Nuestro Tiempo

DERECHOS HUMANOS Y CONSTRUCCION DE UN ORDEN DEMOCRATICO

Por *Adolfo PEREZ ESQUIVEL*

1 En los tiempos que corren, para nuestra América Latina y el Tercer Mundo todo, las situaciones de violencia, injusticias, terrorismo de diversos signos y atropello permanente a los Derechos Humanos están a la orden del día. Bien sabemos que la violencia permanente que soportan nuestros pueblos constituye uno de los problemas más cruciales y la amenaza más peligrosa contra el logro de la paz. Debemos agregar que en América Latina no sólo se violan los derechos del hombre en cuanto persona, sino también los derechos sociales, económicos, políticos y culturales de los pueblos.

A las dramáticas denuncias y testimonios de torturas, secuestros, crímenes, arrestos y desaparición de líderes populares y gente inocente, se agregan todas aquellas situaciones de explotación a que son sometidos los trabajadores.

Pero debemos tener en claro que la violencia y la injusticia se encuentran ligadas muy estrechamente a una estructura de dependencia que genera subdesarrollo, con la consiguiente secuela de miseria, marginalidad y creciente desigualdad.

La identificación de esta dependencia necesariamente recae sobre el único modelo de sociedad que se aplica desde hace mucho en el continente: el modelo capitalista. Es el capitalismo liberal del que Paulo VI dijo que ha sido construido sobre las bases del *provecho como motor esencial del progreso económico, la concurrencia como ley suprema de la economía y la propiedad privada de los medios de producción como un derecho absoluto, sin límites ni obligaciones sociales.*

No obstante, y desde hace varias décadas, los hombres y mujeres de nuestras naciones han comenzado a tomar conciencia de esta triste situación, y han orientado su lucha en contra de quienes promueven el colonialismo, la explotación y la injusticia. Muchas vidas han sido entregadas en favor de esta causa impostergable. Pero si bien no han sido pocos los logros, aún queda mucho por hacer.

Por todo esto, la reflexión madura sobre nuestra realidad, orientada hacia el logro de un orden político y económico más justo y humano, es también una tarea de impostergable realización.

En mayo de 1974, la Asamblea General de las Naciones Unidas aprueba una "Declaración sobre el Establecimiento de un Nuevo Orden Económico Internacional". Posteriormente, la misma Asamblea aprueba la adopción de una "Carta de Derechos y Deberes Económicos de los Estados", reafirmando allí los propósitos fundamentales de las Naciones Unidas, en particular en lo que hace al mantenimiento de la paz, la seguridad internacional y la búsqueda de soluciones a los problemas internacionales de carácter económico y social.

En esa oportunidad, la Honorable Asamblea subrayó la importancia de mantener el pleno respeto de los derechos de todos los pueblos, y de robustecer los instrumentos de cooperación económica internacional como medios para consolidar la paz en beneficio de todos.

Asimismo, y dentro de los principios fundamentales de las relaciones económicas internacionales, las Naciones Unidas enfatizaron la importancia de reafirmar, por un lado, la igualdad de derechos y libre determinación de los pueblos; y por otro, el respeto de los derechos humanos y de las libertades fundamentales.

Quiero, en primer lugar, declarar mi absoluta coincidencia con estos principios, como así también dejar sentado que no hay posibilidad de construir un orden económico justo sin que esté asentado en un sistema político democrático y pluralista.

Por todo lo dicho, mi reflexión en esta oportunidad será sobre la imperiosa necesidad de construir un nuevo orden político democrático, basado en el respeto de los Derechos Humanos, las identidades nacionales, y la tradición cultural de nuestros pueblos.

2. Cuando nos corresponde pensar la transición hacia un nuevo orden, debemos distinguir entre el *desde dónde* partimos y el *hacia dónde* queremos apuntar. Analíticamente, estas dos situaciones, una real y la otra utópica, deben ser objetos separados en nuestro estudio. Comenzaremos entonces haciendo una caracterización de la actual situación internacional, particularizando luego sobre nuestra América Latina, con especial atención a la realidad del Cono Sur.

Es ya un lugar común en los análisis políticos y económicos de nuestro tiempo, afirmar que el mundo capitalista vive una difícil crisis. Esta situación origina la necesidad de reestructurar el sistema productivo y recomponer la división internacional del trabajo, así

como replantear la vigencia de los actuales sistemas políticos. Entendiendo que esta conjugación del panorama político con el plano económico de las sociedades capitalistas, nos permite definir la actual crisis como crisis de hegemonía de las minorías privilegiadas dominantes en el sistema. Esto es, que estas minorías no pueden hacer que su cosmovisión ideológica genere un orden normativo ético-cultural aceptado por las mayorías populares. Por esto, dicha dominación, aunque persista pierde consenso. Esto se manifiesta como crisis de legitimidad del sistema mismo.

No se trata ya de una coyuntura "difícil", que sería superada con alguna receta económica de recambio, sino que se trata de una recomposición de todo el orden internacional. Así, la única vía para restablecer la hegemonía es constituir un orden donde la defensa de los intereses de las minorías dominantes ligadas al capital multinacional, sea asumida por la sociedad en su conjunto. Se impondrían de esta forma los intereses sectoriales de las minorías dominantes como los de la sociedad global.

Por otro lado, la manifestación de la crisis de legitimidad del sistema, como estructura de dominación, se observa en un progresivo aumento del grado de conflicto social, sin que se encuentre una resolución adecuada o definitiva dentro del orden institucional vigente.

De hecho, la existencia de las crisis en las sociedades desarrolladas o centrales, es consecuencia de la misma fuente generadora de la crisis en la periferia, a saber, el agotamiento de esta etapa de organización del sistema capitalista a nivel mundial y la necesidad de recomponer, tanto la forma productiva que caracteriza a su organización, como la organización internacional del trabajo que le corresponde.

De esta forma, la búsqueda de recomposición del sistema capitalista implica, también, la reestructuración de las propias democracias capitalistas centrales. Podríamos decir que implica, para los grupos dominantes, repensar los sistemas políticos tanto de los países desarrollados, como de los países sub-desarrollados.

Así, el actual pensamiento neoconservador, diagnostica la ingobernabilidad de la democracia, y propugna regímenes de restringida participación política, que no pongan en cuestionamiento el orden de injusticia y explotación en que vivimos. Se fortalecería así la hegemonía de las minorías ligadas al capital multinacional, bajo un nuevo cuadro de elementos legitimadores, que paralicen las pretensiones de mayor participación y cuestionamiento por parte de los sectores populares.

Este objetivo se lograría, en el Tercer Mundo, a través de regí-

menes fuertes que impliquen concentración de poder, baja participación política del pueblo y "vaciamiento" de la actividad partidaria y de las instituciones democráticas clásicas.

De esta forma, nos encontramos en muchos de nuestros países, como los del Cono Sur de América Latina, con regímenes militares que imponen por la fuerza la miseria de nuestros pueblos. La lógica del orden sustituye el modelo clásico de legitimidad basado en el consenso de las mayorías.

Se abrió así en la década del 70, una etapa donde las minorías en el poder no recogen los problemas sociales e intentan resolverlos, sino que buscan un *ordenamiento* de la sociedad, donde no haya cabida a las necesidades del pueblo. Inauguran una racionalidad que les está prescripta por la dinámica del poder y del cálculo económico de corte cientificista y tecnocrático.

Esto lo sintetizaban los Obispos Latinoamericanos en Puebla, al referirse a las "frías tecnocracias que aplican modelos de desarrollo que exigen de los sectores más pobres un costo social realmente inhumano" donde "la programación de la vida social respondería cada vez más a los modelos buscados por la tecnocracia, sin correspondencia con los anhelos de un orden internacional más justo, frente a la tendencia de cristalización de las desigualdades actuales" (DP 50 y 129).

Nacen así los regímenes autoritarios, a los que quiero referirme con especial atención.

3. Podríamos decir que durante la década del 60, nuestros pueblos fueron ganando a las oligarquías y burguesías locales, cuotas de poder que les permitieron ejercer sus legítimos derechos en mejores condiciones. Frente a esto, la respuesta de los sectores dominantes fue, allí donde pudieron, imponerse a través de golpes militares que les devolviesen el terreno perdido. Esta fue, en gran medida, la realidad de los países del Cono Sur latinoamericano.

Los regímenes autoritarios allí impuestos se caracterizaban, entre otras cosas, por excluir al sector popular que en la etapa anterior había tenido un rol protagónico.

Los vaivenes en los distintos periodos de acumulación de las economías dependientes, sumados al avance de los sectores populares, provocaron la crisis de legitimidad del estado capitalista latinoamericano. De allí la necesidad de intervención de las Fuerzas Armadas y la constitución del Estado Autoritario. Se sacrificó así la "democracia" por las exigencias de la acumulación y el mantenimiento del orden.

De esta manera se suspenden las mediaciones formales y se postula a la *Nación* como único proyecto de futuro. Quedan fuera las reivindicaciones de justicia social y económica que fueron las banderas privilegiadas del pueblo. El Estado Autoritario sólo puede ofrecer la grandeza del mañana y poner fuera de discusión la realidad actual.

Se intenta despolitizar el tratamiento de los problemas sociales y a las corporaciones, que fueron legítimas defensoras de los trabajadores. Se "militariza" la esfera política, al ser las Fuerzas Armadas las únicas que tienen los medios y el poder necesarios para expresar sus concepciones ideológicas, en el estrecho espacio político que ellas mismas han acotado.

Las instituciones del Estado Autoritario suelen presentarse como un poder monolítico e imponente, cuyo discurso celebra la superior racionalidad que debe imponer a una sociedad en crisis. Pero ese mismo tono majestuoso y grandilocuente es la señal de un orden que muestra extraordinarias dificultades de consolidar una dominación. Su propuesta política sigue basándose en la exclusión coactiva de las mayorías, y en la ausencia de legitimación institucional.

Creemos que el Estado Autoritario es resultado de una crisis donde los sectores populares han sufrido una inmensa derrota, con un alto costo humano, social, cultural y político, que demuestra lo mucho que estuvo en juego cuando se produjo el avance del pueblo.

El proyecto que da unidad al sujeto de la instalación del Estado Autoritario, o sea, las Fuerzas Armadas, es el de la reestructuración económica basada en los sectores más internacionalizados de la economía, subordinados a los centros hegemónicos del mercado internacional. Esto debilita o anula la posibilidad de alianza de las Fuerzas Armadas con otros sectores sociales excluidos, como la burguesía nacional, la clase media o los trabajadores obreros y campesinos.

En este panorama el problema fundamental que deben encarar las Fuerzas Armadas, y el más difícil de resolver, es el de la institucionalización del Estado Autoritario. Esto quiere decir, que deben resolver la crisis orgánica de las sociedades latinoamericanas y darle continuidad al proyecto. Institucionalizar significa organizar permanentemente la sociedad con el consenso pasivo o activo de los representantes políticos. Significa construir un orden social garantizado por una combinación estable entre las actividades de dirección intelectual, moral y política de la colectividad, y las actividades (jurídicamente reguladas) de dominio y coacción de los comportamientos antisociales, y de este modo asegurar el progreso eco-

nómico y social, la convivencia pacífica entre los grupos, y las actividades libres y creativas de los individuos.

Estas son las condiciones mínimas para que una sociedad no se encuentre expuesta constantemente a crisis y procesos de disgregación o guerra interna. Tales condiciones pueden ser estructuradas y garantizadas por diferentes modelos de organización de la vida económica, política e institucional.

Pero para todo esto, es imprescindible que las actividades de dominio y coerción tengan una base de consenso social y cultural suficiente para legitimarlas, es decir, para que sean generalmente reconocidas como necesarias y conformes a la justicia. Allí donde el consenso no hace legítimo un orden, sino que éste se ha impuesto prepotentemente sobre aquél, no puede existir un sistema social estable e institucionalizado.

Este es el grave problema del Estado Autoritario, que para imponerse debió dejar una secuela de muerte y opresión. Que pasada esta primera etapa, precisa reconstituir un escalafón de mediaciones que lo legitimen. Para ello debe volver a abrir los canales que antes había cerrado en nombre de los altos intereses de la Patria. O sea, tiene que volver a reconstituir las mediaciones institucionales suspendidas. Pero esta apertura, a la vez, debe dejar afuera las aspiraciones populares de justicia, por lo cual el Estado Autoritario sólo puede proponer una democracia unilateral y restringida. Habrá que reconstruir una ciudadanía sin el pueblo, una democracia altamente limitada y formal, donde el ciudadano pueda llegar a votar pero no a elegir, en una palabra, una democracia abstracta.

Pero siempre promover una apertura política necesaria y peligrosa a la vez, supone poner en movimiento a los sectores excluidos. Por eso, la esperanza autoritaria de reconstruir un mecanismo de ciudadanía nuevo, es a la vez el peligro de volver a la política y a poner en juego el sistema de dominación.

4. Pero toda nueva etapa, toda apertura, significa también revalorar el pasado, y en particular la legitimidad del período represivo anterior. Ahora bien, el orden impuesto por las Fuerzas Armadas, y que abortó todas las esperanzas populares, se basó en una represión que dejó un alto costo social. Los muertos y desaparecidos fueron consecuencia de un proyecto que intentó desarticular a los sectores populares. Esto incluyó un modelo represivo con un alto grado de planificación, que intentó legitimarse en algunos países. Dada la existencia de un terrorismo de ultraizquierda que por su accionar extremista-violento contribuyó a desestabilizar las democracias exis-

tentes previas a la instauración del Estado Autoritario, perjudicando de esta manera a los movimientos populares.

Pero no debe reducirse el análisis a esta constatación, ya que el modelo represivo impuesto se extendió ampliamente a todos los planos donde existieran legítimas conducciones y organizaciones populares.

El costo social de ese modelo es, por un lado, argumento de legitimidad esgrimidos por el Estado Autoritario y, por otro lado, fuente de su no-legitimación por la tragedia que ese proceso tuvo en los sectores populares.

Este es el grave problema del Estado Autoritario: el origen es trágico, no lo pueden olvidar ni los vencidos ni los vencedores. El orgullo del mismo, y una de las razones de su permanencia, es un estado surgido de un golpe altamente represivo para toda la sociedad.

La lógica de la Doctrina de Seguridad Nacional, da la fundamentación de este tipo de estado, que concibe la realidad como una confrontación de guerra permanente contra el enemigo externo e interno; dentro de la cual sólo cuentan las consideraciones de la Nación, invocada como proyecto de unidad abstracto, que no logra concretizar.

Esta doctrina polariza la sociedad civil, donde los individuos sólo cuentan en tanto patriotas, "amigos" o "enemigos", reales y potenciales. La lógica de ver al mundo en guerra lleva a reducir la complejidad de la realidad civil a tal punto, que la Doctrina de Seguridad Nacional supone el consenso y la eliminación de los conflictos vía ordenamiento de la sociedad. El problema que se le plantea a esta perspectiva es que al concebir la política como continuación de la guerra por otros medios, tiene dificultades en "institucionalizar la guerra".

El costo social generado por la instauración del Estado Autoritario, presenta entonces características muy difíciles de resolver como para ser capitalizado como legitimación de la nueva institucionalidad que aspiran a crear y estabilizar de forma permanente los regímenes de Seguridad Nacional.

La cuestión de los Derechos Humanos, violados en la etapa de la recomposición, se hace inmanejable. Es un orden sin retroceso: sólo pueden proponer una democracia restringida, una ciudadanía de mercado, donde se demandará la opinión de aquellos elegidos "por el mismo estado" (sus interlocutores posibles).

Por esto, el problema de los Derechos Humanos es un tema que no puede pasarse por alto en las salidas democráticas del Cono Sur. Es en las transiciones de un Estado Autoritario a otro estado

(donde se abra el juego político tendiente a un orden democrático) que se plantea definir para los sectores populares qué tipo de democracia se aspira a construir, y qué estrategias se deben dar para que las aperturas (que intentan implementarse de arriba hacia abajo desde el Estado Autoritario) puedan ser apropiadas del contenido que esas coyunturas les brindan, y cambiar el rumbo de una transición dirigida a una democracia restringida hacia otra de carácter popular.

Queremos aquí reflexionar un poco sobre este tema. El problema de los Derechos Humanos fue formulado como un programa capaz de movilizar energías y alcanzar un considerable consenso en los países del Cono Sur. Un amplio frente social y político que enfrenta a las dictaduras militares encontró en los Derechos Humanos, una base común para construir y desarrollar una democracia sólida, fundada en el imprescindible consenso de la mayoría. Una política que se basa en los Derechos Humanos puede lograr una confluencia más extensa de opiniones y voluntades, y una perspectiva de avance del pueblo en la transformación de la sociedad.

Todo esto fue lo que los Estados Autoritarios no pudieron lograr: un orden social donde los Derechos Humanos no fuesen avallados. Y éste es el elemento que les marca los límites de su posible "salida democrática".

Después de esta experiencia —insólita para la historia de nuestros países— de arrasamiento brutal de los Derechos Humanos, y a la vez de lucha del pueblo en torno a esos derechos, reviviendo su valor permanente, se impone la conciencia política de prolongar el principio de defensa de los Derechos Humanos como criterio orientador de la reconstrucción política y social de los países del Cono Sur, y de fundamento para un nuevo Estado Democrático. Es el único principio, a nuestro entender, que puede unificar y proyectar hacia adelante al conjunto de las fuerzas sociales y políticas que se oponen al autoritarismo, y que propugnan la justicia y reconciliación entre los hombres que nos dé el tan ansiado fruto de la paz.

La democracia se ha realizado pocas veces en la historia. Desde luego, en importantes sectores del planeta no existe, y en América Latina ha tenido un gran reflujo en los últimos años. Como ya hemos dicho, el mundo capitalista desarrollado afronta dificultades serias, fuertes crisis desestabilizadoras, que no le permiten sentirse seguro. La democracia tiene hoy enemigos importantes, que cuentan con más poder que nunca. La oligarquía capitalista del mundo no cree en la democracia. Para ellos es un obstáculo, y sólo la soportan allí donde no tienen más remedio. De modo que la demo-

cracia está expuesta a represiones brutales, como lo hemos vivido en el Cono Sur en la última década.

La única garantía de afianzamiento de la democracia es la unidad de todas las fuerzas sociales que verdaderamente aspiran a un orden pluralista y de amplia participación popular, guiados por los principios básicos de los derechos humanos.

5. El tema mismo de los derechos humanos, tiene larga data. Su nacimiento se remonta a la época moderna, cuando el desarrollo del capitalismo requirió una ideología política que sustentase el nuevo modo de producción. Llegamos así al supremo logro del liberalismo con la Declaración Universal de los Derechos del Hombre. Esta ideología habla de un hombre concebido como anterior a la Sociedad y al Estado. Lo social no es una dimensión constitutiva del hombre, sino un límite que asegura la libertad de cada uno contra la libertad de los otros.

El carácter individualista de este nuevo contrato social, hace del Estado de Derecho, de las declaraciones de Derechos Humanos, una proclamación de principios a los que debe atenerse la Sociedad y el Estado, pero que guarda silencio acerca de los medios y mecanismos a través de los cuales esos principios pueden ser materializados. Este es el precio que se debe pagar para llegar a un contrato universal.

En efecto, en este orden de cosas, el consenso universal sólo puede lograrse a través de la abstracción del hombre concreto en individuo sujeto de derechos universales. Toda consideración de medios y mecanismos, implica descender a la particularidad de las sociedades concretas y de los hombres concretos en sus condiciones materiales de desigualdad, lo cual hace imposible el consenso en una perspectiva liberal.

La no articulación entre los principios proclamados y los medios y mecanismos de hacer concretamente históricos dichos principios, relegarán las declaraciones universales de derechos humanos al universo de las ideologías legitimadoras de los regímenes políticos más variados, y de los sistemas económicos más contradictorios. El idealismo moral del liberalismo primitivo será progresivamente reemplazado por el pragmatismo jurídico a nivel nacional e internacional.

Ante esta perspectiva clásica de los derechos humanos, es posible y necesario levantar una nueva alternativa ética, cuyo fundamento no es el racionalismo liberal, sino la comprensión del desarrollo histórico como proceso o constante de liberación de los pueblos. Desde este punto de vista, la Declaración Universal de los

Derechos Humanos no es un mínimo común denominador para fundar un contrato, sino un horizonte de la convivencia humana, una meta de la cual el sujeto no es sólo el individuo, sino el pueblo y los pueblos organizados.

Plantear los derechos humanos como horizonte significa que el fundamento moral de la convivencia es desplazado. Ya no se trata de aquello que está "antes" y que hay que defender, sino de aquello que está "después" y que hay que construir. La defensa de los derechos humanos como defensa de los derechos de los pueblos, pone en primer plano el problema de los medios y de los agentes del proceso de liberación, es decir, el problema de la práctica histórica desde la cual, y a través de la cual, se construye ese horizonte.

En efecto, si consideramos desde esta nueva perspectiva aquello que la Declaración de los Derechos del Hombre propone, veremos que se manifiesta como un imperativo de democratización total, de igualdad total, de solidaridad integral.

Es por eso que las fuerzas del consenso democrático, a que nos referimos anteriormente, encuentran en los derechos humanos una tarea positiva para emprender desde ya, de la cual la realidad está muy distante.

Esta lucha abarca las dos dimensiones antes expresadas: la dimensión social, o derechos de los pueblos, y también la dimensión individual. Ambas dimensiones deben guardar una relación de equilibrio y mutuo enriquecimiento. Sobreponer, por ejemplo, los derechos de los pueblos a los de la persona, en el marco de un orden jurídico institucional, podría generar nuevas formas de dominación que atenten tanto contra el orden democrático, como contra los derechos humanos.

En este sentido, muchas de las experiencias vividas por los llamados "socialismos reales" nos muestran cómo no basta la simple declaración de negar la falsa libertad del liberalismo para realizar la democracia. En efecto, la pura redistribución de la riqueza material, objetivo indiscutido de una nueva política económica, no supera por su mera presencia los defectos políticos del capitalismo liberal. El comunismo niega la falsa democracia, pero es incapaz de construir un orden de amplia participación popular. La realización del derecho de los pueblos no puede subordinarse a las necesidades de un plan económico, por más justo que éste sea.

Por todo lo dicho, podemos concluir que en el proceso de cambio de cualquier forma de dominación, la perspectiva de los derechos de la persona y los pueblos, aportan elementos de enorme valor para la construcción de la nueva legitimidad.

Porque los derechos humanos así entendidos, constituyen un conjunto de derechos civiles, políticos, culturales, sociales y econó-

micos. Derecho a la vida e integridad personal, lo que excluye el asesinato, la tortura, la detención o prisión arbitraria, la desaparición del detenido. Derecho a la libertad de pensamiento, de religión, de opinión, de expresión, derecho a hablar, a escribir, a los medios de comunicación. Derecho de reunión y asociación. Derecho a designar a las autoridades junto a los demás ciudadanos, mediante el sufragio en elecciones libres que expresen la voluntad popular. Derecho a elegir y ser elegido. Derecho a la educación, a la cultura, al trabajo, a una remuneración equitativa. Derechos sindicales. Derecho de todos a la propiedad. Derecho de la familia a la protección legal. Derecho a un nivel de vida adecuado y digno, que asegure a quien trabaja y su familia la alimentación, el vestido, la vivienda, la asistencia médica, los servicios sociales necesarios, la protección o seguro en caso de desempleo, enfermedad, invalidez, viudez o vejez. Derechos del pueblo a reivindicar su cultura, su historia y sus tradiciones como sus más preciados valores. Derecho de las naciones a defender su identidad y regir su destino histórico. Derecho irrestricto de cada pueblo a elegir su propio camino, y a construir un régimen de justicia social basado en el bien común. Derecho a la paz. Derecho, finalmente, a que se establezca un orden social e internacional en que los derechos y libertades proclamados se hagan efectivos.

6. La experiencia histórica que han vivido los pueblos del Cono Sur latinoamericano, como muchos otros pueblos del Tercer Mundo, en donde es asentaron regímenes autoritarios aún vigentes, nos tiene que enseñar la importancia de la lucha por los derechos humanos así entendidos.

La búsqueda de un orden internacional democrático debe comenzar por capitalizar ésta y otras experiencias. Los derechos humanos, como derechos de los pueblos a la justicia y la paz, debe ser nuestro derrotero.

Creemos que la "Liga Internacional por los Derechos y la Liberación de los Pueblos" dejó plasmada en la Carta Magna de Argel la Declaración Universal de los Derechos de los Pueblos, que debe servirnos como base para nuestro accionar.

El destino impostergable de todos los pueblos de lograr un orden internacional democrático, se transforma hoy para nosotros en un desafío. La defensa sistemática y lucha permanente por los derechos humanos, como única garantía de lograrlo, es una obligación.

SENTIDO ACTUAL DE LA IDENTIDAD CULTURAL

Por *Orlando FALS BORDA*

NO es necesario repetir los conocidos argumentos antropológicos sobre la importancia de la cultura, ni los que destacan su variedad y adaptabilidad general.

Lo interesante es tomar nota del surgimiento actual del factor cultural local y concreto como respuesta al reto representado en aquellas tendencias contemporáneas que promueven la homogeneización social, las relaciones impersonales o secundarias, el anonimato urbano, el control administrativo centralizado, y la explotación monopólica, tendencias que, en términos generales, se han originado en los países capitalistas dominantes del norte. Quizás no se pueda aún hablar de crisis, como lo querrían un Marcuse o un Myrdal. Pero aquí vemos ya una reacción colectiva saludable, casi universal, que se dirige a defender el bienestar comunal y familiar, preservar mecanismos regionales de supervivencia de la especie humana y buscar el enriquecimiento y goce de la vida a través de la diversidad de prácticas, la tolerancia en las costumbres y creencias, y el pluralismo político.

El observador optimista de estas tendencias contemporáneas tiene la sensación de que la humanidad puede estar superando una etapa cruenta en la que se trataba de imponer una civilización sobre otra por medio de actos de conquista violenta. Parece que se terminaron las cruzadas de este tipo, inspiradas muchas veces en mandamientos religiosos y políticos sectarios. Claro que el observador realista no negará la existencia de otros conflictos de dominación a nivel mundial, como los económicos promovidos por la expansión industrial y los educativos inducidos por la revolución técnica en las comunicaciones. Pero, aunque parezca paradójico, el aumento visible del margen de tolerancia en el campo cultural a que he aludido, ha marchado al paso con la expansión mundial del modo de producción capitalista, quizás en relación dialéctica con éste.

Aquellos países que, como los latinoamericanos, lograron por diversas causas romper formalmente la estructura racial de castas parecen haber llenado ese margen de tolerancia más rápidamente

que otros donde la cuestión racial persiste como obstáculo político-económico. En estos países problemáticos la identificación racial corre aún pareja con la identificación cultural.

En cambio, en América Latina se ha venido creando, desde hace siglos, una "cultura cósmica" producto de la mezcla de las tres razas ocupantes —la indígena, la blanca y la negra—, el sincretismo de sus diversas religiones (propias e importadas), y la asimilación de patrones culturales sin tomar en cuenta, muchas veces, su probable incompatibilidad. El mestizo americano resultante tiene hoy una identidad propia con características biológicas y psíquicas innegables, aunque poco comprendidas porque a él se le han querido aplicar normas y cartabones de culturas decantadas del Viejo Mundo. El mestizo representa, en sí mismo, la unidad dentro de la diversidad, la cooperación de los contrarios. Es una síntesis híbrida, hirviente, vital, que se proyecta hacia el futuro con casi ilimitadas posibilidades en todos los órdenes, con su propia concepción del ritmo de la vida y del tiempo, de la disciplina, del deber, del trabajo, del amor y de lo lúdico. A esta realidad poco estudiada hay que prestarle mayor atención y seguir la senda que al respecto nos abrió José Vasconcelos.

Sin embargo, no puede hablarse de una identidad cultural mestiza única, sino que debe calificarse desde el punto de vista regional, lo cual, lejos de ser defecto, ilustra la riqueza potencial del concepto. Obviamente, el factor ecológico regional juega en estos casos de manera determinante y correctiva. Porque ni aún estirando la aplicación de principios genéticos puede la mestización llegar a ser factor único de homogeneización nacional o mundial como lo entendemos hoy, eventualidad horrenda e inhumana que algunos pensadores fascistas puedan estar anticipando. Por eso, un mestizo de zona anfibia cálida, donde se combinan las artes de la pesca, la agricultura y la caza, resultará muy distinto de un mestizo de zona árida o montañosa fría; y así seguirá siendo. Todos sabemos que la localización geográfica, justificada por la ocupación territorial humana por periodos prolongados, ha dado nacimiento a características sociales especiales que no pueden ignorarse y que, por fortuna, no se erradicarían ni en condiciones extremas de saturación de lo propiamente mestizo.

El movimiento correctivo y determinante de la recuperación regionalista —que coloca el problema del mestizaje en su adecuada perspectiva— se observa hoy hasta en países avanzados del hemisferio norte (como Canadá, Francia, España, Alemania, Inglaterra y Austria). Es índice de necesidades colectivas que buscan un renacer vivencial, cultural, económico y político local, como reacción a la influencia de ideologías individualistas y alienantes, y como resis-

tencia a gobiernos centralistas, muchas veces dictatoriales e impositivos. Parece ser una reacción básicamente democrática que busca la vuelta al campo y a lo rústico y el respeto a la gente del común, que fomenta la participación popular a varios niveles, que busca el enriquecimiento, defensa y fortalecimiento de recursos propios, y que defiende tradiciones locales consideradas convenientes o esenciales.

Esta participación popular regional y local recibe hoy respetuosa atención como alternativa a políticas fallidas del pasado reciente. Ofrece formas de romper aquellos diques al avance económico y social que resultaron del infructuoso proceso de manipulación política nacional e internacional de las dos décadas pasadas, denominadas como "del desarrollo". Muchas instituciones aceptan ahora la posibilidad de inducir y estimular la participación popular auténtica, no sólo en esquemas de producción de bienes y servicios sino también en proyectos de creación y formación de conocimientos científicos y técnicos. Así, han surgido recientemente las técnicas de investigación-acción participativa, al tiempo que han caído por tierra interpretaciones puristas o tecnocráticas de la ciencia y la academia. En esta forma constructiva están convergiendo los intereses de la participación popular —investigativa o activa— con los de la búsqueda y defensa de la identidad cultural regional.

Estas tendencias regionalistas, ecológicas y participativas están llevando a la revalorización de lo indígena y autóctono de manera rápida, y no sólo en los países del hemisferio sur empobrecido. El concepto de "etnia" está adquiriendo nuevos visos pluralistas dentro de un mundo que quiere asirse a valores firmes y volver la atención a la praxis original. Por ejemplo, se reconoce que los grupos indígenas aún no desplazados de sus habitats poseen conocimientos y técnicas sobre el medio ambiente que deben tomarse en cuenta para una defensa real y eficaz de éste, especialmente en las circunstancias críticas en que lo dejan las tecnologías modernas inspiradas en otros ethos y en propósitos diferentes de los implicados en la praxis original.

Este renacer de lo indígena ha llevado a revisar creencias y actitudes denigratorias de lo primitivo, lo modesto y lo elemental, así como, a valorar la cultura subyacente que, en una u otra forma, logró sobrevivir siglos de persecución y explotación casi letal por civilizaciones dominantes. Ha sido admirable la capacidad de resistencia de los indígenas americanos, entre otros grupos así afectados en el mundo. En muchos casos estos grupos de indígenas han sido ejemplo y acicate para los campesinos mestizos que luchan por la tierra. Pues bien, la experiencia en el terreno indica que a través de estos indígenas resistentes y heroicos con su sabiduría popular

y su propia sintaxis racional, se puede llegar también a lo auténtico regional, esto es, a definir de manera segura la identidad cultural intrínseca de un pueblo que busca perfil propio.

Esta vuelta a lo indígena tiene resultados positivos en muchos aspectos. Por ejemplo, al volver la vista hacia lo terrígeno se rehabilitan valores culturales que contradicen el énfasis materialista y explotador del desarrollo contemporáneo cuyos motores ideológico-políticos se encuentran al norte del trópico de Cáncer. Se logra así un cierto equilibrio vivencial, una complementación en formas de vida que da mejor sentido al trabajo material, estimula la producción intelectual y abre nuevas vistas al esparcimiento espiritual. No se trata de un escape negativista y ultramundano, hacia nirvanas inexistentes, sino de la articulación de mecanismos atávicos de defensa real ante la posibilidad amenazante de destrucción cósmica que se perfila en nuestros días. El retorno a la euforia de lo que se siente conocido y trajinado porque tiene raíces seguras, se realiza en gran parte a través de la dinamización de lo indígena. De paso, así se corrigen también las aberraciones inauténticas producidas por el colonialismo intelectual imitativo que ha caracterizado a las élites de muchos de nuestros países del Tercer Mundo, colonialismo que las ha convertido en amigos y esclavos de lo extranjero, especialmente de lo europeo, y en destructores voluntarios e involuntarios de las culturas propias y raizales.

Finalmente, el movimiento por el rescate de las identidades culturales regionales es, en el fondo, una reacción contra las pautas nacionalistas totalizantes que se irradiaron al mundo desde Europa en épocas pasadas. El universo contemporáneo empieza a ser menos nacionalista, en aquel sentido estricto del Siglo de las Luces, cuando tuvo su nacimiento la idea de nación en contextos de violencia de grupos y estamentos en lucha por el poder estatal. La misma Europa vuelve sus ojos a las regiones de sus propios países, obligando a descartar o replantear las teorías sociopolíticas que, como la de la formación de los estados, se venían aplicando desde los días de Montesquieu.

En fin, podemos resumir ahora diciendo que el movimiento contemporáneo que postula la necesidad de buscar y estimular las identidades culturales, surge como necesidad vital de la especie humana amenazada hoy por fuerzas tecnológicas, sociales y económicas negativas que no alcanza a controlar y a veces ni a entender en toda su amplitud y consecuencias. Como dije al principio, se trata de una reacción saludable ante la amenaza del totalitarismo, la descomposición capitalista, el peligro del centralismo absorbente y la asfixia de la impersonalidad y de lo arónimo en el mundo moderno.

En otras palabras y para ponerlo en términos positivos, el movimiento de búsqueda y refuerzo de identidades culturales abre un camino para articular actitudes participativas, pluralistas, tolerantes, controlables, entendibles para el sentido común a nivel comunitario, con lo cual se expresa mejor la democracia de base y se pone en guardia contra fórmulas abusivas de explotación del trabajo productivo y de la manipulación política.

Se defiende así al hombre, al ser humano en peligro, que no quiere seguir como objeto manipulable sino asumir de nuevo el control de su propia existencia.

ESTADO Y SUBVERSION*

Por Juan PEGORARO

Introducción

HACE más de cinco años un golpe militar derroca el Gobierno de Isabel Perón y acelera una campaña de verdadero exterminio de militantes políticos, de la cultura, sociales, sindicales, etc. La voluntad del estado y con ella la coacción legítima, es representada por los militares que ejercen sobre los sectores dominados el proyecto largamente acariciado de terminar para siempre con la subversión. Y para ello conciben que la función principal del estado es ejercer una coacción reorganizadora o correctora de la sociedad; la subversión es vista así como un fenómeno ideológico-político, superestructural, que impuesto por la voluntad de algunos hombres produce un efecto disolvente sobre el todo social naturalmente armónico.

Una política de guerra, con su secuela de muertes y desapariciones fue sustituyendo a la política simplemente represiva; esta última ya no era suficiente para frenar el proceso de discusión del poder, de deslegitimación del estado y su monopolio de la coacción que numerosos sectores populares habían iniciado en los finales de la década del 60. La cooptación o el encarcelamiento revelaban sus límites ante el acelerado proceso en el que distintas fracciones sociales y sus elementos más combativos se incorporaban a la lucha por la ampliación de la democracia.

Desde 1930 en Argentina no se ha podido consolidar una cierta estabilidad político-administrativa encuadrada en un régimen democrático-parlamentario; los golpes de Estado y la consiguiente represión contra los sectores sociales que ensayaban políticas de una democracia más amplia, fueron revelando la fragilidad de las alianzas de partidos políticos que habían conquistado el gobierno por medio de plebiscitos electorales a los que fuera convocado el pueblo.

Pero es innegable que la década 70-80 nos revela un cambio

* Una versión preliminar de este trabajo fue publicado con el título "La Supresión del Suicidio" en la Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Metropolitana (Azcapotzalco) No. 3, junio 1981.

cualitativo en la extensión y profundidad a la que fue sometida la sociedad política y la reorganización impuesta a la sociedad civil; el Golpe de Estado de 1976 que derrocó al gobierno de Isabel Perón contó con una angosta base social de apoyo activo, pero que fue ampliando por medio de una firme y lúcida disposición de utilizar todo su arsenal de guerra para reprimir al fragmentado campo popular. Dicha lucidez incluía la utilización del aniquilamiento como medio usual y la prisión como filtro hacia la muerte más que como castigo.

Las clases dominantes a principios de los 70's se habían propuesto, una vez más, la construcción de una fuerza política que anclada en una sólida base social, hegemonizara el proceso de acumulación supeditando el campo popular revolucionario a la lucha parlamentaria; pero tal estrategia debía pasar, por una política de guerra, de exterminio del campo revolucionario, de ese amplio espectro considerado subversivo que se negaba en los hechos a dejarse maniar en tal esquema; el último esfuerzo que realizara la fracción burguesa liberal, fue entregarle en 1973 el gobierno al Gral. Perón para que fuese éste quien disciplinara social y políticamente al movimiento revolucionario; Perón no escatimó esfuerzos en tal sentido y bajo el apotegma de "todo en su medida y armoniosamente" fue liquidando el poder político del "camporismo" y luego de los gobernadores menos alineados en su proyecto como Bidegain, Obregón Cano, Martínez Baca (Buenos Aires, Córdoba y Mendoza). Pese a su autoridad, inmensa, careció de los cuadros políticos que oficiaran de correas de transmisión para "rutinizar su carisma"¹ y, sobre todo, gran parte de los sectores populares que habían sido convocados a una lucha democrática e igualitaria para derrocar a la dictadura de Onganía-Levingston-Lanusse, se resistían a deponer sus demandas.

Si bien en 1976 la política de guerra (aniquilamiento y ocupación de todo el territorio social) se puso de manifiesto ante los ojos de los más incrédulos, tal carácter fue el resultado de una acumu-

¹ Tomo esta imagen de Max Weber: "Si esto no ha de ser un fenómeno puramente transitorio sino que ha de tomar el carácter de una relación permanente que forme una comunidad estable de discípulos o una banda de secuaces, o un partido, o cualquier clase de organización política o hierocrática, es necesario que cambie radicalmente el carácter de la autoridad carismática. Realmente, en su forma carismática puede decirse que sólo existe la autoridad en el proceso de su nacimiento. No puede permanecer estable, sino que o bien se tradicionaliza, o se racionaliza, o ambas cosas a la vez". Max Weber, "La rutinización del carisma", en "Los cambios sociales — Fuentes, tipos y consecuencias", compilado y presentado por Amitai Etzioni y Eva Etzioni. Fondo de Cultura Económica. México, 1974 y en "Economía y Sociedad", F.C.E., México, 1977, pág. 197.

lación previa, de una preparación minuciosamente estratégica que se construyó mediante ensayos desde 1966,² momento en el cual la actividad política comenzó a estar enmarcada por una violencia más frecuente; la tortura, los secuestros, las desapariciones y la muerte van alcanzando un ritmo acelerado en cuanto la actividad de los sectores populares se acerca a poner en evidencia que la política se fundamenta en una relación de fuerzas que quitaba espacio a las salidas o aperturas democráticas (tradicional forma de las clases dominantes de mediar la conflictividad social), en tanto y en cuanto tal salida permita vaciar de contenido las demandas de las clases subordinadas.

El acto electoral del 11 de marzo de 1973 mediante el cual ciertos sectores de las clases dominantes pensaron neutralizar la creciente insurgencia popular, reveló prontamente sus límites, rebasados en la liberación de los presos políticos el 25 de mayo (fecha de la asunción del gobierno por Héctor Campora); los sectores burgueses desplazados del gobierno y las fuerzas armadas se plantearon prontamente que debían retomar la iniciativa y desataron en Ezeiza³ una cacería y matanza de militantes peronistas de izquierda que revelaba en pequeña escala (pero suficiente) un cambio cualitativo en el medio utilizado para alcanzar la pacificación social cualquiera sea su costo.

Seguramente una lectura similar llevó a Juan Carlos Marín en 1974 a plantearse, en forma todavía "oscura y sólo presentida" el "carácter y significado de los enfrentamientos políticos y sociales". Así, describiendo el tono de las discusiones en ese momento dice: "Podrían, esquematizándolos, agruparse en dos posiciones relativamente extremas: aquellos que caracterizaban la situación como de 'guerra' y aquellos que negaban que ese fuera el carácter de la situación. La imagen dicotómica de la 'guerra' y la 'paz' era incómoda; quién se hubiera atrevido, en esos momentos a caracterizar la situación como de 'paz'? Pero ello no otorgaba derecho afirmaban los más, a caracterizar la situación como de 'guerra'. Ante el dilema cabía preguntarse si las reflexiones y sus discusiones no estaban intentando conducir hacia un supuesto 'espacio' entre la guerra y la paz".⁴

² En 1966 las fuerzas armadas derrocan al Dr. Arturo Illia, que encabezaba un gobierno civil.

³ Ezeiza es el aeropuerto de Buenos Aires; el 20 de junio de 1973, a la llegada del Gral. Perón exiliado desde hacía 18 años, se produce una matanza que fuentes periodísticas evaluaron en más de cien muertos; algunos de ellos fueron colgados en los árboles del lugar.

⁴ J. C. Marín. "La democracia, esa superstición, y los hechos armados" en *Cuadernos*, No. 42, Centro de Estudios Latinoamericanos, UNAM, Mé-

En el periodo de tres años en el que el peronismo gobierna el país se producen más de tres mil huelgas, y ocho mil hechos armados, y en el seno del campo popular crece el número de muertos en relación al número de detenidos,⁵ relación que se acrecienta radicalmente luego del golpe militar hasta sumar varios miles entre muertos y desaparecidos.

Pero han pasado más de cinco años desde el momento en que las Fuerzas Armadas han reasumido el poder político, y si bien resulta todavía "incómodo" reiterar aquella imagen dicotómica, no podemos negar que la afirmación de que en Argentina reina la paz es por lo menos dudosa; no sólo porque los militares repiten obstinadamente que viven una situación de guerra en lo militar, y también en lo político, en lo social y lo cultural, etcétera, sino porque todavía tienen dificultad para mediatizar los conflictos sociales con los aparatos de estado a su disposición; si estos conflictos no pueden canalizarse "democráticamente" las fuerzas armadas advierten que buscarán intersticialmente expresarse en forma contestaria y por lo tanto, subversiva, no obstante la acendrada violencia estatal que recorre en un continuum el amplio espectro que va de la tortura, la muerte, los secuestros, hasta la prohibición de El Principito, la obra poética de Neruda o la matemática moderna.

*El Estado, los ciudadanos
y los hombres*

Las propuestas del siglo pasado, asentadas en el liberalismo o en el nacionalismo romántico, partían del supuesto de que el Estado, como organización política, era la forma y adquirió la voluntad de una comunidad de intereses solidarios expresando así la unidad del pueblo; el liberalismo fundaba su concepción en una supuesta "mano invisible" que armonizaba naturalmente el libre juego de las fuerzas económicas, y por lo tanto excluía la coacción organizadora ya que los intereses individuales se limitarían a sí mismos, basados en consideraciones racionales; el nacionalismo hacía emanar la unidad estatal del "espíritu" nacional del pueblo, conformado por condiciones físico-espirituales del grupo humano; ambos crearon así la ficción de una comunidad del pueblo, homogénea social y políticamente y cuya emanación sería la unidad estatal.

Pero como dice Herman Heller, "la crítica justificada del Es-

xico; también: "La guerra civil en Argentina" en *Cuadernos Políticos*, No. 22, Era, México, 1979.

⁵ J. C. Marín. *Op. cit.*

tado de clase, ataca la ficción de considerar a la voluntad del Estado como interés solidario y total y como voluntad unitaria del pueblo. . . " . . . de acuerdo con el punto de vista netamente realista, de la concepción materialista de la historia, la "superestructura" política tiene una ideología, pero no es una ideología, sino una unidad de poder eminentemente real, aunque *no natural sino social*".⁶

De tal manera, la pacificación social y la ciudadanización de los individuos nunca deja de ser un proceso dificultoso y siempre realimentado por la doble condición de existencia a la que se condena al individuo en la sociedad capitalista: hombre y ciudadano.⁷ Un proceso que adquiere en unos momentos el carácter de una guerra en cuanto los hombres liberan su ser social de la disciplina ciudadana, y el de una tregua mientras se mantengan dentro de sus límites.

Foucault, siguiendo a Marx ("la guerra se ha desarrollado antes que la paz") nos proporciona una hipótesis en la que invierte la definición de Clausewitz acerca de la guerra: "la política es la guerra continuada por otros medios". Partiendo de que la guerra es la que establece originalmente determinadas relaciones de fuerza, dice: "el poder político. . . tendría el papel de reinscribir, perpetuamente esta relación de fuerza mediante una especie de guerra silenciosa, de inscribirla en las instituciones, en las desigualdades económicas, en el lenguaje, en fin, en los cuerpos de unos y otros. . . la política sería la corroboración y el mantenimiento del desequilibrio de las fuerzas que se manifiestan en la guerra. . .".⁸

Esta reinscripción de las relaciones de fuerza mediante una especie de guerra silenciosa en el seno de la sociedad, tiende a reificar el concepto de *seguridad* como el supremo concepto social de la sociedad burguesa: mientras no exista un poder civil que regule la conducta de los hombres, la sociedad se vería amenazada por la guerra de todos contra todos. De esta manera es natural concebir la seguridad como equivalente al concepto de policía, "según el cual toda la sociedad existe solamente para garantizar a cada uno de sus miembros la conservación de su persona, de sus derechos y de

⁶ "La teoría del Estado", F.C.E., México, 1977, pág. 187.

⁷ Cfr. Karl Marx, "Sobre la Cuestión Judía", por ej.: "... el hombre, en cuanto miembro de la sociedad burguesa, es considerado como el *verdadero* hombre, como el *homme* a diferencia del *citoyen*, por ser el hombre en su *inmediata* existencia sensible e individual, mientras que el hombre *político* sólo es el hombre abstracto, artificial, el hombre como una persona *aleórica*, *moral*. El hombre real sólo es reconocido bajo la forma del individuo *egoísta*; el *verdadero* hombre bajo la forma del *citoyen abstracto*". (subrayado del autor), Grijalbo, México, pág. 37.

⁸ M. Foucault, "Microfísica del poder", Ed. La Piqueta, Madrid, pág. 136.

su propiedad".⁹ Por ello y mediante un proceso histórico cuyo resultado son los hombres formalmente libres e iguales ante la ley, se encuentran las bases materiales para formalizar un acuerdo de voluntades "efectuado entre todos los habitantes de un territorio determinado mediante cuyo contrato cada individuo renuncia a sus derechos a la defensa propia en favor del estado a condición de que todos los otros hagan lo mismo".¹⁰

Es éste contrato lo implícito en el proceso de ciudadanización en el cual la política pasa a ser la continuación de la guerra por otros medios; la supervivencia del todo social impone la "condición de que todos los otros hagan lo mismo"; ésta es la condición necesaria y suficiente de la ciudadanización y el prerequisite para arribar a una sociedad donde la mediación administrativa del Estado en la lucha de clases justifique su autoridad; tal concepción hobbesiana del Estado siempre realimentada al interior del paradigma positivista que sólo concibe el progreso como expansión del orden, debió enfrentar y neutralizar los conflictos que surgían en la sociedad moderna.¹¹

Los límites del positivismo

DURKHEIM temió a fines del siglo pasado que la creciente división del trabajo y la declinación de los poderes religiosos acentuara un individualismo contrapuesto a la integración social aunque esta integración se asentara sobre la guerra franco-prusiana y un cierto altruismo adquiriera el rostro del proceso Dreyfus. Subrayando los aspectos cooperativos de la división del trabajo, afines con el sistema social y despojándolo de las relaciones de dominación y explotación propone la creación de un orden colectivo mediante reglas morales que fueran capaces de equilibrar los intereses en conflicto ya que su existencia no excluiría la unidad moral y la solidaridad de la sociedad como un todo. Tanto los conflictos, como los desajustes individuales se presentan como estados mórbidos o patológicos, que si bien pertenecen como una enfermedad en el cuerpo humano al orden natural de las cosas, su generalización a toda la

⁹ K. Marx, "La cuestión judía", en "La Sagrada Familia", Grijalbo, México, pág. 33.

¹⁰ Cfr. Leviathan, Hobbes, F.C.E. 1940.

¹¹ En "De cive" Hobbes dice: "Fuera del Estado, es el poder de las pasiones, la guerra, la ignorancia, la crueldad; en el Estado, el poder de la razón, la paz, la seguridad, la riqueza, el esplendor, la sociedad, el refinamiento, las creencias, la benevolencia". Citado por Biagio de Giovanni, en Revista de la División de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco No. 3.

sociedad implica la disolución de ésta, siendo esto sí, contrario a la naturaleza de las cosas.

Según Durkheim, sería en el suicidio individual donde encuentra una manifestación de los desajustes de la sociedad moderna, y de los casos patológicos o mórbidos que responden: 1) a la pérdida de cohesión, y 2) a la ausencia de normas morales apropiadas por las cuales orientarse. — Y define el suicidio como "todo caso de muerte que resulte directa o indirectamente, de un acto positivo o negativo, realizado por la víctima misma, sabiendo ella que debía producir este resultado".¹²

Esa pérdida de cohesión de la sociedad moderna potenciaría corrientes de depresión y desencanto que no sería patrimonio de algún individuo en particular sino que reflejaría el estado de desintegración en que se encuentra la sociedad ante "la quiebra de los patrones de las relaciones sociales (como afirma treinta años después Gramsci) una especie de "astenia colectiva" dice Durkheim clamando por lograr una solidaridad de la comunidad del pueblo de un estado basada en principios laicos aunque subsista una estructura necesariamente antagónica de la sociedad.

Durkheim define el objeto de su estudio como un fenómeno social, en cuanto no estudia "un suicidio" sino "suicidios"; estos se expresaban con cierta regularidad y por lo tanto eran inaprehensibles como hecho singular en el marco de manifestaciones individuales.

Como fenómeno social no puede omitir una enumeración de las medidas represivas, prohibiciones y castigos que sufría tanto el suicida como las personas estrechamente unidas a él: la costumbre de arrastrar su cuerpo por las calles, con un palo que lo atravesaba de lado a lado, enterrándolo luego en un camino público sin ceremonia alguna; la expropiación de sus bienes que pasaban a la corona; el castigo penal a todo tipo de complicidad; las mutilaciones a su cuerpo, la nulidad de su testamento, hasta abandonarlo en parajes para que fuera presa de los pájaros y animales salvajes, expresaría la reprobación que por el suicidio tenía toda sociedad ya que implicaba "derogar el culto por la personalidad humana sobre la que reposa toda nuestra moral".

*Los antecedentes:
el suicidio de la subversión*

SIN embargo, este tema del suicidio parece un fenómeno social distante o por lo menos inoportuno, en cuanto otras urgencias vie-

¹² Emile Durkheim, "El suicidio", UNAM, 1974, México, pág. 60.

nen todos los días a imponernos reflexiones más pertinentes; en efecto, ¿qué relación podría existir entre el fenómeno de las dictaduras militares en el Cono Sur y el suicidio?; ¿qué relación podría legitimar un pensamiento que se apoyara tanto en el Leviathan y el suicidio, como en el contrato social y la subversión?; ¿no sería posible pensar que el suicidio tiene la ventaja de desembarazarnos sin intervención social, y por consiguiente, lo más sencilla y económicamente posible, de cierto número de sujetos inútiles y dañosos, como también se preguntaba Durkheim?

Es que el suicidio tanto individual como político, ha sido una constante metáfora de la realidad política argentina en los últimos años; además, en los últimos meses de 1980, seis presos políticos argentinos se suicidaron, uno de ellos inmolándose con fuego en el patio de la cárcel. La respuesta explicativa del gobierno de las Fuerzas Armadas ante esta "corriente suicidógena" es la imagen delictual de la subversión y otra que se le eslabona: el suicidio de la subversión.

El Juez Federal que intervino en el caso de uno de los suicidas, concluyó interpretándolo "como resultado de un racionalizado suicidio en el cual encontró una solución definitiva de delincuente terrorista que lo había llevado a cometer asesinatos y otros graves delitos contra las personas, la seguridad y la paz de la Nación".¹³

No se trata de referirse al sofisma que ejerce esta interpretación al enmarcar la "solución definitiva al problema insoluble" (sic) en un acto individual desligado de una guerra de aniquilamiento desatada metódica y ejemplarizadamente por las Fuerzas Armadas en su conjunto y sin fisuras.

Se trata más bien de explorar en esta sentencia judicial "racionalizada" sus anclajes en las corrientes suicidógenas que conceptualizara Durkheim: "se conviene en llamar egoísmo a ese estado en que el Yo individual se afirma con exceso frente al Yo social y a expensas de este último, podremos dar el nombre de egoísta al tipo desintegral de suicidio que resulte de una individuación desintegrada".¹⁴

Estando implícita en dicha sentencia una conceptualización de la sociedad argentina como un todo integrado, el suicida subversivo representaría una personalidad desligada del todo social, egoísta, y que por lo tanto obedece sólo a sí mismo; pero el suicidio de estos subversivos visto desde otra perspectiva, podría expresar lo contrario: en efecto, un cierto grado de integración no ya al todo social sino a cierta parcialidad que para él prefiguraría una posi-

¹³ "La Nación", Buenos Aires, 5.9.1980.

¹⁴ Durkheim, *ob. cit.*, pág. 286.

bilidad de futuro mejor, o a un instrumento para el cambio social; Durkheim dice que el suicidio altruista está presente "en el Yo que no se pertenece, en el que se integra a otra cosa que no es él, en el que las normas de su conducta están situadas fuera de él, en un grupo del que forma parte y al que ama más que a sí mismo".¹⁵

Claro que Durkheim logra rápidamente descalificar esta corriente, suicidógena, adscribiéndola a los pueblos o grupos primitivos y por lo tanto sería una corriente que no pertenece a la civilización cristiana y occidental sobre la que teoriza. Pero siempre quedará la duda sobre cierto tipo de suicidio muy común en sociedades no totalmente integradas, que coexisten casi naturalmente con organizaciones a las que los individuos se entregan, por ejemplo, la de los militantes políticos que con el objeto de no ser sometidos a torturas por sus captores y/o temiendo delatar a sus compañeros, prefieren suicidarse para así separar su eslabón de la cadena de la investigación antisubversiva.

También podemos pensar en el tipo de suicidio anómico, o sea que se produce cuando el todo social carece, transitoriamente, de la capacidad de generar pautas de conducta uniformes y coherentes.

Según Durkheim, éstos se producen "solamente cuando la sociedad está perturbada, ya sea por crisis dolorosas o felices, por demasiados súbitos transformaciones" y por tanto es transitoriamente incapaz de generar normas que uniformen las conductas sociales; entonces se producen bruscas ascensiones en la curva de los suicidios.¹⁶ Este tipo de suicidios reenvía el análisis a la sociedad y abre el juego a la especulación de las "súbitas transformaciones".

Pero si excluimos el supuesto durkhemiano de una sociedad integrada y armónica de la cual los suicidios serían una manifestación patológica de tal integración social, podemos dirigir otra mirada a la subversión y a los hechos que la producen. — La subversión no adquiriría un estatuto de enfermedad social, de anormalidad, permitiéndonos así volver una mirada menos excluyente y más comprensiva de los suicidios.

Retomando el tema de la ciudadanización, los subversivos serían aquellos grupos sociales y políticos que se resisten a tal encasillamiento, a la mutilación de una parte sustancial de sus relaciones sociales, parte mutilada que debería quedar reducida sólo a su fuero íntimo, imposibilitada de expresarla en un proyecto de realización y de satisfacción de sus necesidades sociales.

Subversivos los hay en todas las comunidades y en todas las asociaciones políticas, pero en ciertas coyunturas se manifiestan con

¹⁵ Durkheim, *ob. cit.*, pág. 302.

¹⁶ Durkheim, *ob. cit.*, pág. 345.

una fuerza numérica o social de tal magnitud que su accionar político excede los marcos democráticos "razonables" y pone por tanto en cuestión la forma estatal en la que el capitalismo asienta su dominación de clase. Y ante ello, los partidos políticos tradicionales son incapaces de reducirlos por la simple represión y son las fuerzas armadas del estado las que asumen el poder estatal instrumentando una política de aniquilamiento de tales grupos. Rápidamente advierten que aniquilar la subversión, en tal coyuntura, pasa no sólo por los guerrilleros sino también por los sectores más radicalizados en el campo político partidista como sindical, de la cultura, de las profesiones liberales, etc.

Podríamos así pensar en una redefinición de los parámetros que corresponderían a estos tipos de suicidios en los que el sujeto es un militante político; él o los paradigmas de Durkheim no podrían abarcarlo en la medida que la muerte a manos de los captores, o la muerte por manos propias entra en una dimensión alejada de la psiquis egoísta, de la altruista o de la anómica. Si bien la decisión de matarse es una consecuencia directa de "un acto positivo o negativo, realizado por la víctima sabiendo ella que debía producir este resultado", el marco en que tal decisión se toma no corresponde puntualmente a las corrientes descriptas; la actividad subversiva, en cuanto tal, previsiblemente peligrosa, siempre lindando con la muerte constituiría el nuevo parámetro que permitiría definir esta corriente suicidógena en la sociedad argentina.

¿Puede afirmarse que el acto positivo o negativo realizado por la víctima sabiendo que "debía producir este resultado" deriva del acto positivo o negativo de constituirse en un subversivo? Desde distintas posiciones se podría arribar a una contestación afirmativa; el fallo judicial comentado implica una de las respuestas posibles; el suicidio sería sólo una consecuencia natural de sus actos, positivos o negativos, de subvertir "la seguridad y paz de la Nación". Dentro de este esquema cerrado, de las consecuencias naturales, podemos pensar que los suicidios responden a la atormentada conciencia de estos militantes que se debaten en la imposibilidad de continuar con sus actividades subversivas y la desesperación o el desengaño por su actual fracaso político. Es ésta una imagen cultivada porque "todo crimen se expía y puede redimirse, ha dicho el Redentor, pero sólo para quien quiere seriamente la penitencia y el arrepentimiento. . . lo que en la criminalística profana molesta en Rudolf, el hombre de la crítica pura, es el tránsito demasiado rápido del tribunal al cadalso. El, por el contrario, quiere combinar la venganza sobre el criminal con la penitencia y la conciencia del pecado del criminal, la pena física con la pena espiritual, el martirio corporal con el martirio incorpóreo del arrepentimiento. La pena profana debe

ser, al mismo tiempo, un medio educativo cristiano moral... la teoría según la cual el delincuente debe elevarse en la pena, al plano de 'juez' de su propio delito".¹⁷

La subversión del suicidio

No obstante este criterio, del atormentado arrepentimiento que funda sólidamente el suicidio de la subversión, sería posible preguntarse si tales actos, positivos o negativos, quedarían comprendidos en el ámbito de un enfrentamiento al régimen. Así puede suponerse que el ejercicio del derecho individual sobre la vida se encuentra en estos casos atravesado por el ejercicio de la subversión y objetivamente el suicida expropia a las fuerzas dominantes el derecho de vida y muerte que éstos ejercen en la cotidianeidad. Si bien podemos compartir en líneas generales la tesis de Foucault¹⁸ en cuanto al poder (en la sociedad moderna) penetra en los cuerpos y pretende administrar la vida más que la muerte (ya que ésta impide la regeneración del delincuente) la situación en Argentina hizo que el poder de apropiarse del cuerpo encontrara tal respuesta que las FF. AA. decidieran una guerra para salvaguardar la existencia del todo social; de ahí la muerte y "desaparición" de tantos "delincuentes subversivos" aunque, como dice también Foucault: "Para semejante poder la ejecución capital es a la vez el límite, el escándalo y la contradicción. De ahí el hecho de que no se pudo mantenerla sino invocando menos la enormidad del crimen que la monstruosidad del criminal, su incorregibilidad y la salvaguardia de la sociedad. Se mata legítimamente a quienes significan para los demás una especie de peligro biológico".¹⁹

Esta idea sobre la conflictividad de un poder que tiende a garantizar la existencia del todo social administrando la vida dividi-

¹⁷ K. Marx, "La Sagrada Familia", Grijalbo, México, pág. 243.

¹⁸ Dice Foucault que el suicidio que en esencia usurpaba el derecho sobre la vida y la muerte que poseía el soberano, no podía violar el contrato social sobre el que se apoyaba el culto sobre la persona humana; pero el ser patrimonio del pasado, "el fasto que la rodeaba era signo del carácter político de la ceremonia" no omite situar los hechos como parte de un proceso que desemboca en la constitución del moderno estado: "a partir de entonces el derecho de muerte tendió a desplazarse, o al menos apoyarse en las exigencias de un poder que administra la vida y a conformarse a lo que reclama dichas exigencias. Esa muerte que se fundaba en el derecho del soberano a defenderse o a exigir ser defendido apareció como el simple envés del derecho que posee el cuerpo social de asegurar su vida, mantenerla y desarrollarla". Historia de la Sexualidad, Siglo XXI, México, 1977 pág. 163.

¹⁹ M. Foucault, *ob. cit.*, pág. 167.

ría el campo de la represión y el campo de la guerra; la primera se encuadra dentro de las técnicas de la "ortopedia social" mientras que la segunda en algo así como la quirúrgica social.

Durkheim desde la cumbre del positivismo que ofrecía una cierta tranquilidad de conciencia a los intelectuales de fines de siglo pasado, no dudaba en afirmar que siendo la pena y el crimen términos de una pareja inseparable, "todo aflojamiento anormal del sistema represivo tiene por efecto el de estimular la criminalidad y darle un grado de intensidad anormal".²⁰

Singularmente tal tesis se ha extendido hasta nuestros días y no sólo para referirse a los delitos individuales, sino también para sustentar explicaciones sobre la respuesta del estado a los comportamientos de fracciones sociales contestatarias; entre tales respuestas estatales, la dictadura militar pretende ser una de las más eficaces ya que parece conjurar la intensidad anormal de esa utopía tan democrática que conduce inexorablemente a disputar el monopolio legítimo de la fuerza que necesariamente pertenece al estado.²¹ Su eficacia estaría fundada en que asumiría en el momento de disgregación del orden político, un medio idóneo, la guerra, mediante la cual el Estado conforme a la raíz hegeliana, llegaría a ser la más alta conciencia de sí mismo, cumpliendo acabadamente con un reordenamiento que le impone los propios contenidos implícitos en él, en tanto y en cuanto "...la comunidad política forma parte de aquellas agrupaciones cuya acción comunitaria supone, por lo menos normalmente, la presión destinada a amenazar y aniquilar la vida y la libertad de movimientos tanto de los extranjeros como de los partícipes. Es la seriedad de la muerte lo que aquí se produce con el fin de proteger eventualmente los intereses de la comunidad".²²

Es al interior de este coherente discurso antisubversivo que la guerra asume una alternativa idónea al sistema democrático parlamentario, sistema que carece de la capacidad de subordinar la continuidad y el desarrollo creciente de la lucha de clases en determinados periodos.

²⁰ E. Durkheim, *op. cit.*, pág. 494.

²¹ "El Estado Moderno es una asociación de dominio de tipo institucional, que en el interior de un territorio ha tratado con éxito de monopolizar la coacción física legítima como instrumento de dominio y reúne a dicho objeto los medios materiales de explotación en manos de sus directores, pero habiendo expropiado para ello a todos los funcionarios de clase autónomos que anteriormente disponían de aquellos por derecho propio y colocándose a sí mismo, en lugar de ellos en la cima suprema". Max Weber, *Economía y Sociedad*, F.C.E., pág. 1060, México.

²² Max Weber, *ob. cit.*, pág. 662.

En los países europeos, el éxito de la ciudadanía parece ir ganando a las clases subalternas, sobre todo si tenemos en cuenta que la clase obrera junto con la venta de la fuerza de su trabajo se comporta responsablemente en el "mercado político"; no obstante esta afirmación, las tensiones sociales van dejando un menudado espacio para el ejercicio de la "autonomía" de lo político pese a recibir como refuerzo la creatividad de la Trilateral y su proyecto de democracia restringida que ha ganado amplios sectores a los que pretende convertir en "hombres del estado", uno de cuyos resultados es la llamada "sociedad delacional": "...el ascenso innegable de las fuerzas del orden tanto militares como policíacas, no debe encubrir aquel mucho más inquietante a largo plazo, del ejército de voluntarios del enmarcamiento y acondicionamiento. La primera, de cualquier manera tiene sus límites: el presupuesto del estado no permitirá nunca poner un policía detrás de cada ciudadano. En consecuencia, más vale introducirlo en la cabeza de cada uno, lo que es, en suma un medio como cualquier otro de atenuar la exterioridad de la maquinaria estatal en relación a las masas, ...a través de una propaganda bien orquestada sobre la 'violencia' o la 'seguridad' por ejemplo, se puede convencer al ciudadano de transformarse en policía".²³

En el Cono Sur esta última etapa que recorren los países que pretenden arribar a tiempo a la "sociedad delacional" se estaría cumpliendo no sólo bajo brutales formas represivas institucionalizadas a principio de la década del 70 en la que el medio utilizado para disciplinar a lo social fue la guerra; la unidad de los sectores burgueses fue lograda en tanto la democracia asumía una forma ingobernable; tal formulación intenta permear también a los sectores llamados progresistas, buscando formas alternativas de participación política pero dentro de un canal balizado por un imposterizable orden. Esto, al interior del modelo de Durkheim, implica una moral de progreso y perfeccionamiento que derivaría necesariamente en cierto grado de anomia, que influiría en la sociedad para ejercer aunque más no sea transitoriamente, una "limpieza" de los in-

²³ Garnier y Goldschmidt, "El Estado es Ud.", en *Le Monde Diplomatique*, febrero de 1979. Este tema parece la repetición de la historia política de la Reforma Protestante; así Marx dice: "Lutero venció, efectivamente, a la servidumbre por la devoción, porque la sustituyó por la servidumbre en la convicción. Acabó con la fe en la autoridad, porque restauró la autoridad de la fe. Convirtió a los curas en seglares, porque convirtió a los seglares en curas. Liberó al hombre de la religiosidad externa, porque erigió la religiosidad en el hombre interior. Emancipó de las cadenas al cuerpo, porque cargó de cadenas el corazón". Introducción, "En torno a la Crítica de la Filosofía del Derecho", Karl Marx, en "La Sagrada Familia", Grijalbo, México, pág. 10.

dividuos más renuentes que eligen el suicidio como consecuencia de su reafirmación subversiva. La voluntad de la sociedad racional se cumpliría en este último caso individualmente, ya que la muerte del suicida no sería violentar la vida, sino cumplir coherentemente con ella, con el ejercicio de una vida morbosa ya que la sociedad habría logrado éxito en persuadir de la legitimidad de la exclusión política a los propios subversivos.

Democracia y subversión

Así definidas las cosas, o sea producido el aniquilamiento de la subversión, dos operaciones políticas de envergadura se proponen las clases dominantes; la primera ya planteada, o sea de integrar a la mayoría de los ciudadanos en el proyecto de "los hombres del estado"; la segunda, dirigida a la integración de los intelectuales de las clases subalternas a la clase política para decapitar la dirección de las fuerzas contestatarias, operación esta última que Gramsci denominara "transformismo" y en la que juega un papel muy eficaz la absorción ideológica. Para ello reiteran que la lucha de clases es en la sociedad moderna una concepción anticuada, y sustituida por una lucha entre la justicia y el delito, y que la "limpieza" debe extenderse a las instituciones para que éstas no repitan ese doloroso ciclo de ampliación de la democracia hasta la represión-castigo, que impida el ejercicio de una democracia responsable. Esta es la meditación en la que se encuentran los Hombres de Estado, (no ya los hombres del estado) en el Cono Sur; así, Mario Justo López, intelectual orgánico de las clases dominantes, dice: "La democracia se encuentra frente a un dilema que tiene una simplicidad trágica: para permanecer fiel a su entrañable ideal de libertad se inhibe de impedir, controlar, sancionar, actividades que pueden destruirla; para evitar la destrucción de su principio esencial, renuncia a aplicarse en su integridad; el primer caso es definido como un 'suicidio de hecho' y el segundo como un suicidio dialéctico".²⁴

Decíamos al principio que 1980 parece imponernos una realidad distinta a 1974; la capacidad de algunas fracciones "subversivas" para enfrentarse militarmente con los aparatos de seguridad del estado argentino se ha extinguido y aquellos que promovían una lectura triunfalista del proceso a mediados de la década, están muertos, presos, o exiliados; la desaparición física de gran parte de los mejores cuadros del campo popular parece ser un hecho innegable y la reproducción de los mismos es parte de un proceso en

²⁴ La Nación, Buenos Aires, 26-x-1980.

el que el descenso de la lucha teórica lo torna aún más dificultoso. El aniquilamiento no incluyó solamente a los grupos armados sino que penetró hondamente haciendo desaparecer a una amplia fracción de militantes populares (subversión en sentido amplio) que el régimen había evaluado como no cooptables; el terror creciente desatado por los aparatos del estado ya en 1973 y convalidado desde el gobierno con el Navarrazo²⁵ y la promulgación de las leyes de seguridad del estado en los primeros meses de 1974, enmarcó las condiciones reales en las que la lucha de clases se iba a expresar hasta el presente.

El golpe militar de 1976 contó con la unidad de los sectores burgueses en cuanto al aniquilamiento del campo popular, y al interior de esa "cruzada", el capital financiero monopólico logró conducir políticamente a la economía; pero, realizados sus objetivos unificatorios, los enfrentamientos entre los distintos sectores burgueses están produciendo, una vez más, la desintegración de la acción unitaria del Estado y por lo tanto, una fragmentación del poder.

Ahora, en 1981, vemos que va creciendo en Argentina una sorda resistencia al poder de los militares; y quienes la expresan con mayor agresividad son los agrupamientos burgueses corporativizados y los partidos políticos tradicionales que una vez más demuestran así que la función social que estaba en la base de la dominación política de los militares se ha tornado innecesario por el aniquilamiento de los guerrilleros y el exilio, la prisión, la desaparición de gran parte de los subversivos; por lo tanto, tal dominio político, se hace prescindible y se disponen a la restauración de un estado democrático parlamentario; pero no sólo desean volver al sistema democrático parlamentario porque éste resulta la forma más idónea para expresar la hegemonía burguesa (así como la democracia socialista es la forma idónea para expresar la hegemonía del proletariado), sino porque les permite recrear un ámbito de enfrentamiento con los sectores burgueses monopolistas que han liderado el proceso de acumulación hasta ahora, en especial el capitalismo financiero.

La perspectiva de consolidar una forma estatal en la que la violencia organizada y organizadora deje paso a la institucionalización del consenso activo y pasivo, será el resultado de una recomposición de la alianza de las diferentes fracciones sociales burgue-

²⁵ Con el nombre de Navarrazo se conoce la destitución por un alzamiento de la policía provincial comandada por el Cnel. Navarro, del gobierno peronista de la Pcia. de Córdoba que encabezaba el Dr. Obregón Cano.

sas que en los primeros años del golpe militar habían pospuesto sus contradicciones y enfrentamientos en aras de aniquilar para siempre la subversión; por eso la violencia estatal sólo puede explicarse como el resultado de un previo proceso en el que la decisión de utilizar una guerra arrastró a otros sectores sociales más renuentes con tal instrumento.

La crisis orgánica persiste en Argentina, y estos años de gobierno militar sólo encubrieron por medio de la cruzada antisubversiva, la vitalidad de una sociedad civil (sectores burgueses corporativizados, Iglesia, sindicatos, partidos, etc.) que revela una vez más ser "el hogar de la historia", y la ausencia de un proyecto burgués hegemónico que se exprese también en la conducción de la sociedad política. El precio que los sectores burgueses vinculados a la pequeña y mediana producción han debido pagar por "el servicio" que el capital monopólico y financiero prestara al país aniquilando la subversión, se ha inflacionado junto con la devaluación del peso; el aparato productivo ha sido desmantelado y las demandas económicas de amplios sectores sociales acosados por la drástica caída de los salarios reales y la desocupación pueden ser un serio obstáculo a la continuidad de la paz social lograda con la guerra; recomponer la economía de tales sectores burgueses pasa hoy por recrear ámbitos de enfrentamiento político y convocar, restringidamente, el accionar de las clases subalternas.

Pero un proceso electoral siempre ha significado una pesadilla para las clases dominantes, por lo menos desde 1955 hasta ahora; la capacidad de transformarlo en un proceso democrático sin límites precisos y en el cual la urgencia por la satisfacción de los intereses inmediatos vuelva a poner en pie a la subversión, está expresada en esa perplejidad al interior de la metáfora del suicidio, de hecho y dialéctico, y que hasta ahora paraliza toda salida institucional; para decirlo con una vieja frase, saben que "no es la Internacional la que empujó a los obreros a las huelgas; al contrario, las huelgas han empujado a los obreros a la Internacional".²⁶

El resquebrajamiento del bloque burgués, que fuera liderado por el gran capital monopólico y financiero, está generando la consolidación de una antinomia, pueblo-régimen, y en la cual este último va perdiendo progresivamente la iniciativa; pero las fuerzas populares no arriesgan, aún, una ofensiva que tenga como eje la movilización capaz una vez más de aislar al régimen; el tema de los "desaparecidos" sigue eludiéndose con apelaciones elípticas como ser la vuelta a la constitución y al estado de derecho que reve-

²⁶ Karl Marx, "Informe al Congreso de la Internacional Socialista de La Haya, 1872, Obras Escogidas, Ed. Progreso.

laría aún cierta fragilidad de la alianza de los sectores populares y el liderazgo de las fracciones de alguna manera comprometidas con el accionar de los militares.

Para los sectores que se radicalizaron en la primera mitad de la década del 70, arrastrados por las luchas populares, las clases dominantes apuestan a ganarlos vía el "transformismo", proyecto siempre recreado *en cuanto logre generar condiciones* para que esa fracción social pueda reproducir y recrear su existencia en forma equidistante tanto del reaccionarismo cavernícola como de la estructura asfixiante de un partido tributario del leninismo, que se plantee la cuestión del poder y la destrucción de la maquinaria terrorista estatal como prerrequisito para arribar al socialismo.

Estado y subversión, roto el "delirante círculo de la represión y de la represalia, o del terrorismo y de la represión" como dice Negri,²⁷ vuelven a ser los polos de una contradicción en la que las ofertas políticas se mantienen latentes ante esos dos sujetos, régimen y pueblo, que lentamente acumulan fuerzas para un enfrentamiento que las urnas pretenderán mediar y postergar.

²⁷ Toni Negri, "El viejo topo", No. 57, Barcelona, 1981.

EL JUGUETE INDUSTRIAL: INSTRUMENTO IDEOLOGICO

Por *Aída REBOREDO*

PARA comenzar, algunas cifras. En 1980, México importó juguetes por un valor total de 6 millones de dólares, de los cuales 4 millones, es decir, el 63 por ciento del efectivo, fueron compras realizadas a Estados Unidos, principalmente en tres categorías de producción: juguetes automáticos electrónicos, muñecos automáticos y muñecas.

Se importaron 2 millones de dólares de juguetes automáticos electrónicos: el 45 por ciento del efectivo, de Estados Unidos. Se importaron muñecos automáticos por un valor de 10 mil 824 dólares; de ese país el 98 por ciento de la cantidad. De los 2 millones 140 mil dólares invertidos en la compra de muñecas, México adquirió un volumen de 461 mil kilogramos de Estados Unidos, peso equivalente a 2 millones 76 mil dólares. A estas muñecas importadas se suman, en el territorio nacional, la producción de la compañía Lili-Ledy —49 por ciento de capital estadounidense, 51 por ciento mexicano—, que vendió en 1980, 653 mil dólares por este concepto.

Ante estas cifras, existen dos alternativas: seguir creyendo en la aparente trivialidad del juguete o situarlo en un contexto sociopolítico. Los juguetes industriales son algo más que muñecas, carritos de pila o plásticos, algo más que personajes elásticos o sujetos, de *La guerra de las galaxias*. Son, ante todo, producto de una cultura dada —la exportadora— y configuran un centro de relaciones de poder y de intercambios simbólicos. Importar 6 millones de dólares de juguetes es traer a México más de 3 millones de toneladas de símbolos: el juguete industrial es, ante todo, un símbolo de la cultura que lo produce. México importa algo más que un objeto para la diversión o el aprendizaje o la adaptación: adquiere lo que segregan las culturas dominantes en función de sus propios imperativos políticos, culturales y económicos.

Es un signo, además, que remite a las poblaciones importadoras —y aquí sólo nos preocupa el caso de las compras efectuadas por el Tercer Mundo— a los mitos de modernización, de desarrollo

tecnológico, al etnocentrismo de los países exportadores. Les permite, de este modo, sentirse consumidoras de las promesas encerradas en las imágenes que porta el juguete-signo. A través del pequeño carro automático, de la muñeca rubia de ojos azules —que constituyen el 90 por ciento de todas las ventas de muñecas de México—, de los muñecos inspirados en series de televisión o en películas, tales como *Superman*, se consume algo más que una imagen simple: se penetra y se asimila el sistema imaginario social —de valores, normas, mitos y ritos— que lo produjo y que el juguete reproduce.

La comunicación que se establece por medio de los juguetes industriales lleva mensajes solapados que han sido analizados a fondo en el caso de la televisión, por ejemplo; se puede afirmar que, como las telenovelas, los noticieros y otros géneros de la programación electrónica, los juguetes industriales tienen una inmensa potencialidad enajenante y son una forma más de dominación a través de la reificación de la imagen. Dicho de otro modo, el juguete industrial es un medio de comunicación de masas que, para ser analizado, debe ser traducido, descodificado: aparecerán tras su aparente transparencia los contenidos reales de la dominación.

El juguete industrial, como toda mercancía, transforma la realidad en signo, de forma que todo lo real —todo lo exterior al espacio del juguete y del juego— está representado en él. El juguete industrial constituye un parasistema del mundo real. El perfeccionismo que se ha logrado, desde la década de los 50, en la imitación de lo real a través del juguete es una búsqueda exitosa de similitudes con el mundo de las cosas reales tal y cual existen para las clases dominantes. De ahí queda excluido el juego como tal, si consideramos que el espacio lúdico es aquel que mantiene reglamentos diferentes al del mundo real y crea expectativas disímiles a las exteriores a ese espacio.

Los símbolos que constituyen a los juguetes son idénticos a los que conforman el imaginario social: no son individuales ni aleatorios, sino colectivos e históricos. Del mismo modo que la construcción de lo simbólico no es libre, la producción de los juguetes industriales tampoco lo es: encierran el modo de pensar de una época, el sentimiento histórico de una sociedad, la manera de verse y de ver a los demás pueblos. El juguete encierra un sentido fundamental de la existencia, determinado por el grupo social que lo produce.

Esto implica que importar juguetes o los modelos para rellenar de plástico, como en el caso de Lili-Ledy en México, no es un acto simple, porque conjuntamente se está importando la filosofía y la historia de la sociedad que lo produce. Los juguetes —los símbo-

los que portan y transmiten —están determinados por la práctica social. Los símbolos del imperialismo que ya casi se erigen como universales, están al servicio de la unidad dialéctica producción/consumo. El juguete industrial ayuda a establecer esta universalidad simbólica y el sentido de lo normal/anormal según los términos que definen las sociedades altamente industrializadas.

Por ser cristalizaciones del imaginario social —le dan forma, lo nombran— los juguetes crean una coherencia y una idéntica visión del mundo para todos los individuos de la colectividad. Por ello, son fragmentos del texto ideológico, porque los símbolos que transmiten corresponden a un proyecto dado de sociedad, mismo que se presenta como universal y corresponde al pasado, presente y visión del futuro de las sociedades que los producen.

Todo modo de producción de la vida material se duplica en un modo de representación. El modo de producción determina el modo de representación y, consecuentemente, el modo de representación refleja el modo de producción: la estructura de clases, las necesidades complejas de la sociedad y todas sus manifestaciones. Las representaciones son formas de reconstrucción de la realidad. Como tales, se insertan en las estructuras sociales y configuran un conjunto de relaciones y comportamientos que aseguran el funcionamiento del aparato social.

Los juguetes son representaciones, en el sentido que han sido antes definidas: la reconstrucción que hacen de la realidad no es aleatoria. Por ser vehículos de las representaciones sociales, condicionan, reproducen y explican todos los aspectos de la vida social de acuerdo a la práctica inmediata teleológica de las culturas que los originan. De este modo, son agentes que nombran a través de un discurso imaginario y ubicándose en un espacio que se quiere autónomo, lúdico, las necesidades psicológicas, sociales, económicas, de modo a convertirlas en conocidas por todos los individuos de la colectividad: no sólo los niños que juegan con el carrito teleguiado controlan un símbolo que se presenta como universal. Los juguetes industriales, como las representaciones tomadas aisladamente, permiten la comunicación social en base a un discurso donde prevalecen las sinécdoques, es decir, donde la parte se da por el todo o el todo por la parte: el contenido por lo que lo contiene y viceversa.

Es por esta relación entre la parte y el todo, el significado y el significante, que cualquier fragmento del mundo real remite obligatoriamente a una misma totalidad —real o imaginaria— a todos los miembros de una sociedad dada. Se comparten signos gracias a la comunicación social que se establece a través de las repre-

sentaciones. Es —entre otras formas— con el apoyo teórico de las representaciones que podemos explicar la razón por la cual un juguete industrial, por poco sofisticado que sea, permite, más allá de una comprensión inmediata del mismo, connotar (sinécdoquicamente) el sistema más amplio de donde proviene (significado) y del cual es una muestra (significante). En este proceso él, como parte, se convierte en una totalidad que remite a concepciones universales y consecuentemente maniqueístas del mundo.

LAS REGLAS de juego que se exigen para jugar con juguetes industriales son proyecciones de las reglas que por obligación los objetos originales —o reales— requieren en el mundo real para su funcionamiento mecánico y social. En el espacio lúdico se exige la inviolabilidad de esas reglas, de ahí que el juego se convierte en un reproductor de los riesgos y supuestas oportunidades —que se presentan en una visión apolítica de la sociedad— de la vida real. Lo que es objetivamente dado —las reglas del juego— asegura la reproducción fiel del sistema de relaciones sociales y productivas. Aquellos que no las respeten “están haciendo trampa” y quedan legalmente excluidos. Lo legítimo y lo prohibido de la vida real es transferido al juego, donde el juguete industrial se convierte en referente de categorías absolutas.

Para ilustrar lo anterior, tomemos el ejemplo del carrito plástico de pocos centavos. Más allá de su color, forma y movimiento —limitado por ser mínimo su grado de realidad— remite de forma instantánea al universo de relaciones que lo originó. De fragmento de ese universo se convierte, en el momento de la traducción simbólica, en totalidad: lleva latentes todos los atributos del objeto original que representa. No es un objeto aislado para una actividad que tenga sus límites en el juego —lo cual sería una actividad temporal y autónoma— sino la representación total del universo que lo originó.

Al decir lo anterior estamos hablando de representaciones colectivas: de ideas, conceptos, valores, motivaciones, categorías, expectativas, aspiraciones, modos de expresión del deseo y de represión de lo indeseable que movilizan a la colectividad y son comunes a todo el cuerpo social. Y de la creación de una conciencia de lo irreal como si fuera más real que la realidad misma.

Jugar es representar. Los juegos y los juguetes son producto directo de los conflictos inconscientes y conscientes de la colectividad, como los relatos míticos analizados por Vladimir Propp. Los cambios socioeconómicos generan juegos y juguetes específicos, fragmentados en la nueva concepción del mundo que los juguetes infor-

marán, apoyarán para establecer el cambio como universal y crear las mentalidades idóneas para su producción.

Para ilustrar lo anterior, vamos a proceder a un breve análisis de un juego de mesa: el *monopolio* —o turista, en México— que se populariza en Estados Unidos a principios de este siglo, cuando ya se han estabilizado los movimientos de concentración de capitales que culminan en la constitución de trusts, holdings y carters. Es un juego de inversiones y ganancias que manifiesta en su plenitud el espíritu capitalista y la lógica del burgués. Cuándo, la fecha exacta en que surge el juego es un dato que no nos es indispensable para proseguir este análisis. Nos basta saber que el monopolio sólo pudo ser popular cuando ya se habían cumplido las condiciones siguientes:

- 1) Cuando los valores del dogma capitalista se erigieron en normas operativas para la mayoría de la sociedad; es decir, cuando la ética y el espíritu burgués tuvieron derecho pleno a la ciudad y se convirtieron en ser y deber ser, en modelo de ser.
- 2) Cuando esta nueva ética produjo mutaciones en el lenguaje, en las leyes, en la forma de pensar el mundo y pensarse. Cuando la sociedad percibió el mundo a través de un filtro homogeneizador de representaciones sociales —o sea, un imaginario ordenado y común—.
- 3) Por último, cuando esos cambios sociales se tradujeron en modificaciones del aparato institucional, consolidando el proceso antes indicado.

Este hombre nuevo se filtró por todos los intersticios del tejido social y a todos los niveles de su expresión: ocupó todos los espacios, se legalizó en todos los lugares: en zonas productivas y de ocio, en las calles y en las casas. Sus valores no constituyeron en universales: se hizo signo. Una vez creada esta comunión de mentalidades con eje en el capital y sus atributos —de los cuales el hombre mismo sería uno—, cuando ya existiera una traducción de los, objetos y los seres en función de estos valores que giran alrededor de la propiedad privada, es que el monopolio se erige como un juego popular. Y, proviniendo de una visión imperialista universalista, totalizadora del mundo, con el mismo pasaporte de la Anacón, de la United Fruit Company, de Guantánamo, atravesó fronteras.

En el monopolio deambula un personaje simbólico o alegórico que representa la coherencia de la sociedad. Exalta a todos los in-

dividuos a la unanimidad, a sentirse participantes de la estrategia fundamental del sistema de producción capitalista. El dinero, las inversiones, las pérdidas acaecidas en ese espacio supuestamente lúdico, son sentidas con una emoción próxima a la realidad. Hay un efecto catártico, de purificación, cuando los ganadores —debido al azar, la suerte, la habilidad, los dones— trascienden de la posición social real que ocupan en la vida cotidiana y que era común a todos los jugadores al principio del juego, al estatuto de empresarios que reencarnan al Pato Donald —hasta un pato, ¡si es listo, capaz, voluntarioso, inteligente, puede convertirse en millonario y tener los atributos del hombre—.

Se trata de una violencia simbólica ejercida en el espacio lúdico. Como la violencia simbólica extralúdica que el monopolio representa y transmite corresponde, como dicen Bourdieu y Pusecron en *La reproducción*, a un "despotismo cultural". En este juego aparece con nitidez la dominación de una clase social. La imposición, por parte del grupo dominante, de su sistema de valores, ritos, mitos, normas. El monopolio forma parte de una estructura determinada a la que el jugador, consciente o inconsciente ente, se adhiere, creando reflejos, actitudes, juicios, implícitos en el personaje universal que recorre el juego.

Los juguetes industriales, de forma general, giran alrededor de este mismo personaje simbólico del monopolio. Por eso son sistemas ideológicos que representan el mundo como si se tratara de existencias individuales, y a los hombres y mujeres como si estuvieran predestinados a ocupar una posición dada, inmutable en la división del trabajo.

Está reconocida la función del juguete como agente de aprendizaje y de socialización. Está estudiada, entre otros por Piaget, la importancia del juego en el desarrollo del aparato cognoscitivo y la integración del niño al sistema de intercambios sociales. Ahora bien, ¿qué efectos tiene sobre la socialización del niño promedio del Tercer Mundo —un niño receptor de *comics*, consumidor de Coca Cola, Sabritas, pan Bimbo y chiclets— el juguete industrial ¿qué efectos tiene sobre esos individuos en formación la sistematización, a través de juegos con juguetes industriales, del aparato ideológico? El juguete es, además de agente de aprendizaje, un elemento de socialización política.

El juguete industrial consumido por los niños del Tercer Mundo tiene un efecto de "socialización despolitizadora" (utilizando la frase de Alan Wolfe). Esto es, las creencias propias a los países productores, que el niño percibe en su medio de forma esporádica, se sistematizan no sólo a través de los medios de comunicación

tradicionales y, en el caso del niño específicamente, de la televisión, sino a través del juguete industrial, que hace sistemática la red simbólica del imperialismo. Por esto, el proceso de socialización es parte de la lucha de clases y la importación de juguetes es uno de los sectores de dependencia de los países del Tercer Mundo; sector que, por cierto, por su aparente inocuidad y transparencia, no ha sido integrado a las denuncias que se formulan en relación a los otros mass media.

Los juguetes industriales, repetimos, cumplen un papel importante en la difusión de esas creencias. A través de esas muestras simples del avance tecnológico, las clases hegemónicas difunden valores, modifican actitudes, permeabilizan a las masas excluidas del usufructo del producto social a la idea de la modernización y a la práctica del consumo. El carro plástico, la lavadora plástica esas imágenes que entran en los hogares marginados, permiten una *consciencia imaginaria*, no sólo a los niños sino a los adultos, de haberse apropiado de un símbolo de la época.

En esta dinámica de comunicación social a través del canal-juguete industrial, es necesario nombrar el discurso implícito y explícito que emiten. Estos juguetes *hablan* con un código comprensible para todos los individuos de la sociedad. Es evidente que esta descodificación no es idéntica, que tiene variaciones localizables por clase social; pero éstas variaciones si bien cuantitativamente deben ser mayores que las existentes en la recepción de un programa de televisión por una empleada doméstica o por un ejecutivo, no son en esencia diferentes, porque crean el sentimiento también de "informados, entonces participantes", parafraseando a Mac Lujan.

Es necesario hacer hincapié en que si estos mensajes transmitidos por la muñeca, el carrito teleguiado o plástico, son traducibles por todos los individuos, es porque no son mensajes aislados, sino se complementan con las señales de los demás medios de comunicación.

Al Tercer Mundo no se le permite hablar, sino *es hablado* desde afuera y él a su vez se habla con palabras exteriores a su realidad política, económica y social. Los juguetes industriales *hablan* lo que en ellos codifican las sociedades productoras, que es sólo común y parte de las vivencias de una minoría —la oligarquía—, del Tercer Mundo. Por esto, los mensajes que emiten fomentan la aculturación, el extrañamiento de las condiciones históricas, porque repiten, nombran y ordenan las relaciones sociales y productivas del Tercer Mundo de acuerdo a la historia, a lo real concreto, de las sociedades productoras.

El juguete industrial es un aparato cultural de hegemonía.

Algunos valores que transmiten son: los bienestares del consumo, la importancia de la propiedad privada, el etnocentrismo y las ventajas del desarrollo dada como "creatividad tecnológica".

El niño indio que va por las calles del Distrito Federal, tomado de la mano de su madre, su padre recién llegado a la urbe, calzado con huaraches, arrastrando un carrito plástico atado con una cuerda, posee un signo de la época. Ellos, sus padres, llegan aquí con la expectativa de un día poseer el objeto original que el niño arrastra. Es, para esta familia, una propiedad privada, la primera adquirida en la ciudad, que remite a la modernización con que se topa su capacidad deseante en antagonismo con su experiencia diaria.

No es sólo a la población infantil a la que se crean hábitos de consumo a través del juguete industrial, sino a los adultos. Estos objetos-imágenes del mundo real, remiten —consciente o inconscientemente— a la carencia de la cosa real.

El etnocentrismo se reitera fundamentalmente por medio de las muñecas. La compañía Lili-Ledy de México vendió en 1980, como ya dijimos 15 millones de pesos en muñecas; de las mismas, el 90 por ciento de las ventas correspondió a muñecas rubias o de cabello teñido a la *punk*, todas con ojos azules. Este tipo de muñecas que remiten inmediatamente al concepto de belleza imperialista, constituyen el 95 por ciento del total de la producción de esta compañía.

Las muñecas negras, indias, chinas o representantes de otros grupos étnicos, son muñecas folclóricas. No son propiamente muñecas para vestir, para cambiar pañales, para peinar, sino pequeños cuerpos vestidos con indumentarias que remiten al particularismo folclorizante y a la visión de la raza tal cual se construye en los países productores. Las muñecas blancas y rubias, las que se venden con un ropero, peines, accesorios para cambiar de peinado, etc., representan lo universal. Las muñecas de pieles oscuras y ojos negros, ataviadas con sus trajes típicos, corresponden a un género fijo, estático: un género particular al margen de la normalidad y de lo universal.

Lili-Ledy de México produce 60 modelos diferentes de muñecas caminadoras, de mecanismo sin pilas y de acción les permiten beber, etc. Dentro de las caminadoras hay ocho tipos, y se producen 20 mil al año de cada uno. Todas tienen ojos azules y, menos *Cristy*, que es pelirroja, todas son rubias. Las muñecas que la compañía nombra de mecanismo sin pilas son las que lloran, comen, guiñan el ojo, etc. Existen 46 modelos de los cuales 37 son rubias, el resto de cabello caoba u oscuro, todas con ojos azules. Se pro-

ducen 20 mil de cada tipo por año. Las muñecas de acción tienen 8 presentaciones diferentes: giran la cintura, piernas flexibles con articulaciones invisibles, cabellera fácil de peinar. Son todas rubias, de ojos azules. Según una encuesta realizada por Galup para esta compañía, el éxito de estas muñecas en el mercado se debe a los accesorios que para ellas se venden: cuarto en miniatura, piscina, recámara, además del variado guardarropa y pelucas, collares, peines, etc. De cada tipo se producen 20 mil al año. Las pieles de todas estas muñecas son blancas rosadas.

Otro de los valores que el niño aprende a través del juguete, es la importancia de la propiedad privada. El niño se convierte en propietario de un objeto que se le entrega como símbolo de amor, como recompensa, lo que hace que al juguete no sea intercambiable. El juguete adquiere una connotación personal y, más allá de la carga afectiva, posee un valor similar a la ganancia: el niño *gana* el juguete como el padre recibe un salario. La carrera de *tener* para *ser* empieza en la infancia, con la adquisición de un juguete.

En cuanto a la importancia de la "creatividad tecnológica", mensaje implícito en los juguetes industriales, es necesario distinguir dos puntos:

1) Los juguetes industriales que absorben una alta tecnología e impulsan las aspiraciones de las poblaciones del Tercer Mundo hacia formas miméticas de desarrollo (la modernización de mentalidades, para hablar en términos de Rostow y Moore). Enseñan a los niños a mitificar a los países con gran desarrollo tecnológico generando, como sentimiento inevitable, complementario, el menosprecio hacia sus culturas y países de origen que "no son capaces de producir" semejantes artefactos.

2) Son agentes de cambio de mentalidades y, consecuentemente, de aculturación. Cambios que neutralizan los valores de las culturas propias, en perjuicio de la identidad nacional. De este modo se consolida una visión del mundo y motivaciones hacia estilos de desarrollo ajenos a las poblaciones del Tercer Mundo.

De lo anterior se desprende que los juguetes industriales distorsionan lo real. Transmiten una red de valores, conductas, condicionamientos en relación a la sexualidad, a la familia, a la raza, la propiedad privada, la mujer, los bienestares del consumo, en vista de la permanencia del control de las clases dominantes nacionales y transnacionales.

En este proceso de distorsión de la realidad, se exagera la importancia de aquello considerado como folclórico por los países con alta tecnología; desaparece la racionalidad propia de las sociedades importadoras de modos de vida y se les ofrece su propia

imagen folclorizada, anacrónica, incompetente. Se les da la imagen de las sociedades dominantes como real-universal. En los juguetes están presentes las verdades eternas que se seguirán suministrando a las poblaciones a través de los aparatos ideológicos de las clases dominantes.

En los juguetes pueden distinguirse tres esferas principales: la técnica, la de relaciones sociales y la ideológica. De esta última hemos hablado a lo largo de la potencia.

Pasemos a hablar de la esfera técnica, que no sólo determina el valor comercial del juguete, sino su valor simbólico. En el mercado mexicano existe una variada juguetería de carros: desde los plásticos de un peso hasta los de pilas, teleguiables, que pueden costar hasta 2 mil 500 pesos. El grado de perfección técnica que alcanza un juguete industrial, este lo reproduce en el momento del juego a nivel simbólico. El carro plástico porta los mismos símbolos que el teleguiado, y es ésta universalidad simbólica la que nos interesa: ambos generan un idéntico potencial informativo, sistemas de imágenes que si bien cuantitativamente son diferentes (en los más baratos se sustituyen los accesorios por calcomanías, por ejemplo), cualitativamente son similares.

Dice Bachblard que "el valor de una imagen se mide por la extensión que alcanza su aureola imaginaria". Es importante hacer hincapié en que tanto el carro plástico como el de 2 mil pesos remiten el mismo imaginario: actualizan los mismos conceptos, hacen aflorar sentimientos comunes. Crean un espacio idéntico al nivel del imaginario: ésta es una sociedad que avanza, el desarrollo tecnológico que no tenemos nos llega a pesar de todo, ésta es una sociedad que consume.

El consumo se refuerza en un sistema de signos; lo que es consumido no es sólo ni principalmente el juguete, sino el objeto en tanto que representación de la figura original que motivó su producción. Dice Baudrillard: "...nunca son los objetos sino la relación misma (significada y ausente, incluida y excluida a la vez); es la idea de la relación la que se consume en la serie de objetos que la exhibe" (El sistema de los objetos).

Pasemos a las relaciones sociales que actualizan los juguetes industriales. Ya dijimos que estos objetos se ajustan a las significaciones simbólicas que componen el código de las sociedades productoras, código que a través de los medios de difusión se convierten en comunes a las sociedades importadoras de los canales de comunicación (televisión, juguetes, etc.). La función social de los juguetes está indisolublemente ligada a su dinámica síquica: permiten la identificación y sistematización de pensamientos hacia mó-

viles conductuales comunes a todos los individuos de la colectividad. También —y es consecuencia de lo anterior— permiten la integración de los conflictos síquicos y sociales: a través del juego se invierte lo pensable y en el terreno de lo real se reconoce lo que debe ser.

Usando la terminología de Mathieu y en relación a los relatos míticos diremos que el juguete posee *un doble registro*: el de manifestación de los deseos inconscientes y el de su estructura como objeto manifiesto. Ambos permiten una reconstrucción socializada del universo del individuo: la reconstrucción normativa de lo real.

En esta dinámica sicosocial, el juguete industrial defiende el *statu quo*: representa lo irregular, lo no-familiar, de forma a establecerlos como regulares y familiares. Crea modelos, traduce las situaciones que son habituales para las clases dominantes y el imperialismo en un código del que participan todos los individuos de la sociedad. Una visita a las grandes jugueterías del DF no permitirá entender la sociedad en toda su dialéctica, pero sí permitirá leer los signos que las clases dominantes nacionales y extranjeras pretenden erigir como universales.

Al reconstituir al mundo según convenciones prestablecidas, al clasificar y nombrar, los juguetes normalizan. Todo juguete integra, por medio de las reglas que se imponen para su manejo, así como por las clasificaciones y nombramientos que definen, comportamientos latentes que determinan lo permitido y lo prohibido, primer paso en la creación del concepto de sociedad e historia como conjunto de existencias maniqueas.

Dicho esto es posible afirmar que el juguete industrial lleva, como relación intrínseca, los antagonismos de clase: constituyen un sistema paralelo a la producción de objetos destinados a crear necesidades gratuitas o imaginarias. Establece un parasistema en el que se reifica el modo de producción capitalista en su dialéctica con el consumo. Lo que es consumido son los significados de la relación que representan los juguetes.

Uno de los textos considerados clásicos en el análisis del juego, el *Homo ludens* de Huizinga, manifiesta que —cito— "la presencia del juego no se halla vinculada a ninguna etapa de la cultura, a ninguna forma de concepción del mundo". La mayor parte de la bibliografía que existe sobre el tema —por no aseverar que toda— se hace portavoz de este concepto. Ahora bien, en caso que lo aceptemos, debemos considerar que el juguete industrial no es un instrumento de juego, porque convierten el espacio lúdico en una zona donde se reproducen etapas específicas de la cultura y el momento histórico de los países altamente desarrollados. Como segun-

da opción tenemos que el juego con juguetes nunca fue juego, y que el juego está limitado a un espacio de abstracción teórica inexistente en la realidad. Aclaremos: un juguete simple, como las tablitas aztecas que cambian de posición de un modo invisible para quien las contempla, remite a la magia y, consecuentemente, a una visión del mundo que sí es, obviamente, un reflejo cultural.

El juego es, dentro de este campo teórico, lugar: una zona aislada de la vida cotidiana, encerrada en sí misma; sus límites le son propios. Citando una vez más a Huizinga: "Agota su curso y su sentido en sí mismo". Pero jugar con juguetes industriales es organizar las actitudes, la red de valores, en función de los intereses del capital nacional e internacional: es el ocio que desemboca en consumo, en producción y reproducción. El juego con juguetes industriales es un espacio productivo y de lucha de clases.

Es necesario plantear algunas alternativas. En primer lugar, creemos que es necesario desempolvar los juguetes tradicionales, que los Estados del Tercer Mundo desarrollen industrias artesanales capaces de competir en precios, calidad y fantasía con los juguetes industriales, y desarrollar una conciencia que dirija a los niños y adultos hacia un rechazo de esas maquetas de sistemas exteriores y hacia un interés por juguetes, si se puede decir, propios —aunque es una idea que aquí no podrá ser lo suficientemente desarrollada—. Por otra parte, es necesario que exista una organización en relación a los juegos: no debe ser dejado como algo circunstancial. Ese espacio primordial en el desarrollo de las generaciones futuras, no puede ser dejado al "entretente con tus juguetes". Ante todo, crear la conciencia de que los juguetes, tras su aparente transparencia, portan mensajes ideológicos.

LAS CLASES MEDIAS EN LA DEMOCRACIA LATINOAMERICANA

Por *Carlos M. RAMA*

Si bien es cierto que es indiscutible la importancia de las capas medias en el proceso democrático latinoamericano no puede decirse que abunden los estudios alusivos, y menos con una orientación analógica y comparativa.

A la luz de ese tema merecen considerarse temas como el caso de las democracias del cono sur americano en los años setenta, o el ascenso democrático en la América tropical en los años recientes.

En la posguerra, sin mayor rigor científico y era difícil exigir que lo tuvieran entonces, en la Unión Panamericana se editaron una serie de estudios sobre las clases medias de diversos países latinoamericanos, pero nada semejante se intentó en los años siguientes, en los que —por lo demás— no faltaron estudios sólidos en materia de estratificación social, aunque limitados al panorama de un país, una región o una ciudad.

Posiblemente sean más abundantes, o por lo menos mejor conocidos, los estudios que versan sobre los extremos de la pirámide social latinoamericana, como es el caso de las burguesías, la clase obrera o los sectores marginales.¹

Tal vez el hecho que el nacionalismo o el marxismo dominen a menudo la escena política, ha volcado el interés en las clases o grupos que podrían vehicular esas ideas, y esto ha omitido a las clases medias, en las que se descuenta una adscripción tradicional al liberalismo, o el radicalismo.

En verdad la situación es más compleja, y posiblemente la misma experiencia latinoamericana, aparte de la reciente europea, puede iluminar algunos aspectos dignos de reflexión.

Un primer hecho a retener, es que los países en los cuales las experiencias democráticas formales han tenido más éxito, o por lo menos han durado periodos más extensos, han sido invariablemente

¹ Así los estudios patrocinados por la Fundación Ford sobre marginalidad, o recientemente sobre burguesía, el número *Bourgeoisies: Argentine, Brésil, Colombie, Haiti, Nicaragua, Uruguay*, en la revista "Amerique Latine", Paris, No. 5, 1981.

aquellos que cuentan con una amplia clase media que supera el 15% de la población activa, existiendo ejemplos a considerar en materia de capas urbanas como Uruguay, o capas rurales como Costa Rica.

*La pequeña burguesía
entre el proletariado y la gran burguesía*

EL triunfo del Partido Socialista (Sección Francesa de la Internacional Socialista) en Francia con François Mitterrand en 1981 en las elecciones presidenciales y parlamentarias ha puesto de manifiesto en el escenario europeo una alianza tácita entre la pequeña burguesía y los sectores populares de la sociedad.

Lo que implica tanto como un replanteo de la lucha de clases, ahora concebida como un enfrentamiento entre la gran burguesía frente a la pequeña burguesía, aliada con el proletariado industrial.

El cambio, con razón, se vincula a la importancia de las empresas económicas nacionales de propiedad estatal, que dan un porcentaje significativo de lugares de trabajo tanto a obreros como a técnicos, empleados y cuadros dirigentes, y que se presenta (como una alternativa frente a la economía de propiedad privada tradicional).

Esto permite precisar lo dicho anteriormente en el sentido de que no toda la pequeña burguesía participa de tal desplazamiento político, sino que este hecho se da normalmente entre la nueva pequeña burguesía, pues es explicable que la antigua clase media de pequeños y medianos propietarios siga enrolada en la dependencia de los grandes propietarios y de sus partidos y soluciones políticas.

Pero estos hechos ni son privativos de Francia, ni son de su invención, y en ese sentido América Latina, en el caso del Uruguay, tuvo tempranamente un ejemplo significativo, del mismo modo que Chile, en circunstancias contemporáneas y similares, muestra la otra alternativa posible en el comportamiento de las clases medias.

En el Uruguay a partir de 1904, y en un proceso político vinculado al Partido Batllista y su líder José Batlle y Ordóñez, y que se extiende más allá de la muerte de su fundador en 1928, se incrementó el sector industrial y comercial del Estado, constituyéndose un patrimonio que llega a proporcionar por 1960 el 25% de todos los empleos de los sectores socio-económicos secundario y terciario.²

- ² Véase del autor las obras *Las clases sociales en el Uruguay*, Montevi-

Históricamente el crecimiento de ese sector público incrementó las posibilidades de las capas medias y dio una salida a un porcentaje creciente de profesionales de las facultades universitarias, así como a técnicos medios, burócratas, etc. y del punto de vista político en la medida que les independizó de la propiedad privada les permitió una mayor autonomía.

El Partido Batllista, unidad de tipo policlasista, se nutrió en buena parte de esas capas urbanas de nueva implantación económica, solidarias de la empresa pública, y ese comportamiento se extiende incluso más allá de la crisis del sistema que se aprecia a partir de 1955.

También de las capas medias saldrán amplios sectores de los partidos de la izquierda tradicional y hasta de los nuevos movimientos ultraizquierdistas del guerrillerismo. La Iglesia y la Universidad en su orientación progresista simbolizan esa toma de posición social.

Estudiando los catorce años de deterioro de la democracia uruguaya entre 1958 y 1973, que preceden a la instalación de la dictadura militar neo-fascista que a partir del 28 de junio de la última fecha domina el escenario político del Uruguay, hemos destacado en su momento el comportamiento de las capas medias.³

Resumiendo estos trabajos digamos que en esa etapa de crisis y conflicto, se pudo apreciar la fidelidad a los principios y a la praxis democrática por las nuevas clases medias urbanas (especialmente capitalinas), mientras en el cuadro de las antiguas clases medias, las de extracción rural se politizan en un sentido antidemocrático y acompañan las tendencias golpistas. Posteriormente tuvimos oportunidad de estudiar el caso chileno, por lo menos en la instancia final de 1970 a 1973, cuando hizo crisis asimismo la democracia en aquel país.⁴

Si bien es cierto que el apoyo electoral a la Unidad Popular sube de septiembre de 1970 a marzo de 1973 de un 36 a un 45%, al nivel de las capas medias y especialmente de la capital, éstas mantuvieron una actitud hostil con el gobierno de Allende, y a pesar de la fidelidad de ciertos sectores de la democracia cristiana a la

deo, *Nuestro Tiempo*, 1960 y *Sociología del Uruguay*, Buenos Aires, Eudeba, 1974, 2da. ed.

³ Nos remitimos a nuestras obras *Uruguay en crisis*, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1969 y el ensayo *De la fragilidad de la democracia latinoamericana: el caso uruguayo*, *Cuadernos Americanos*, México, No. 1, 1981 pp. 19-30.

⁴ Caps. 3, 4 y 6 de *Chile, mil días entre la revolución y el fascismo*, Barcelona, Planeta, 1974.

legalidad derivaron al golpismo, amparando de esta manera el cuartelazo de septiembre de 1973.

Esto resulta no solamente de los estudios de sociología electoral, sino asimismo del comportamiento de los gremios universitarios, la Iglesia, la prensa, y otros medios de comunicación colectiva, siempre por referencia a las capas urbanas. En principio dominaron los sectores de la antigua clase media de pequeños y medianos comerciantes e industriales, y con más razón en el campo donde la aplicación de la reforma agraria alarmaba a núcleos de modestos propietarios que se enrolaban en el comportamiento de la clase latifundista.

En definitiva, y como lo prueba el crecimiento de organizaciones fascistas como las milicias "Rolando Matus" y "Patria y Libertad" y más tarde el apoyo que se brinda al golpe de Estado militar de septiembre de 1973, las clases medias chilenas sienten la tentación fascista, y un alto porcentaje se enrola en la praxis antidemocrática. El saldo, a nivel nacional, es conocido: se derrumbó la democracia chilena tradicional.

La política económica monetarista y las capas medias

LA experiencia económica que bajo el gobierno conservador de Margaret Thatcher se ha puesto en práctica en Inglaterra, de acuerdo a los principios de la teoría monetarista de la escuela de Chicago, han permitido estudios eruditos, en que se destaca el análisis de sus consecuencias sociales.

El profesor John Kenneth Galbraith, escribiendo para "The Washington Post", en el mes de julio de 1981, sostiene que "la restricción de los préstamos tanto bancarios como de otra índole y el racionamiento del crédito normal mediante tasas altas de interés" "ha sido evidente en la industria de la construcción, en los negocios pequeños y en las compras de autos", llevando a "quiebras de empresas pequeñas de más de medio siglo", y finalmente a la "tragedia social para aquéllos que nunca han tenido empleo, los que están en el lugar equivocado, los que tienen el sexo equivocado, o tienen la desventaja especial de ser del color o la raza equivocada" (sic).⁵

Esta política económica que "recompensa a los ricos y penaliza a los pobres" (Galbraith), si ha sido tan grave al afectar la es-

⁵ Según la versión del diario "Excelsior", México, 27 de julio de 1981, bajo el título de *Opera el monetarismo, pero conduce al caos social*.

estructura social inglesa, en definitiva una vieja y sólida sociedad europea, enriquecida por siglos de fecundo imperialismo, ha sido catastrófica y sigue siendo catastrófica para las sociedades periféricas latinoamericanas donde se viene aplicando desde 1973 como Uruguay y Chile y desde 1976 en Argentina, ya afectadas desde aproximadamente 1955 por los efectos de la recesión norteamericana.

El crecimiento de las capas medias

RECIENTEMENTE en diversas regiones de América Latina se vienen produciendo desarrollos económicos rápidos, con índices de crecimiento del PNB anuales superiores al seis por ciento, y que se mantienen durante varios años, que transforman las estructuras sociales locales, y alteran profundamente la pirámide social.

Así es el caso de la más explosiva zona política de América Latina, la centroamericana, donde el fenómeno es observable ya en la Nicaragua de Somoza, en la Honduras del "reformismo castrense" posterior a 1972, y en todas partes por el desarrollo del sector público (incluyendo a Panamá).⁶

Como consecuencia se han multiplicado los puestos en niveles como el pequeño y mediano comercio, la pequeña y mediana industrias, y ante todo en los cuadros de técnicos, funcionarios, empleados, del sector público, incluyendo obviamente la docencia, las fuerzas armadas, el clero, etc.

La "explosividad" (si así puede decirse) de la región resulta de la inadecuación global societaria por cuanto "A la expansión del sistema económico, por el acelerado desarrollo capitalista que ha experimentado la región en los últimos 20 años no han correspondido procesos equivalentes de apertura y renovación democrática que produzcan una modificación sustantiva de las estructuras políticas tradicionales de marcado carácter exclusivamente oligárquico" (Molina Chocano, ob. cit., p. 727).

Tal vez más allá de esa explicación estamos presenciando lo que metafóricamente el entonces Subsecretario de Estado Adjunto para Asuntos Interamericanos del gobierno Carter, William Bowdler llamada; "El viejo orden se está desintegrando en Centroamérica".⁷

⁶ Estamos siguiendo los trabajos de Guillermo Molina Chocano, *La crisis política centroamericana y el nuevo cuadro internacional en la cuenca del Caribe*, y Edelberto Torres Rivas, *La formación del Estado y el sector público en Centroamérica y Panamá*, pp. 711-730 y 561-590, en "Revista Mexicana de Sociología", México, No. 2, 1980.

⁷ A su juicio el cambio es natural e inevitable, y "el verdadero proble-

El viejo orden (del cual se habían beneficiado sucesivamente los poderes imperiales externos desde España a los Estados Unidos, pasando por Inglaterra en el siglo XIX), era una sociedad estratificada en un sistema de casta-clase en que el campesinado (normalmente de origen indio) estaba sometido a condiciones pre-capitalistas, y a la vez toda la sociedad centroamericana, vivía dominada por las fuerzas imperiales en forma de una subsociedad discriminada.⁸

En principio estas clases medias emergentes, de reciente surgimiento, adoptan una actitud progresista, como lo demuestra la participación de universidades, iglesias nacionales, asociaciones de profesionales universitarios, ciertos sectores de la oficialidad de las fuerzas armadas, en las luchas nacionales de liberación de Nicaragua, El Salvador, o Guatemala.

El mismo fenómeno puede rastreadarse en las sociedades isleñas del Caribe, como en la República Dominicana, Puerto Rico, y en los estados de lengua inglesa y holandesa.

A corto plazo hay fenómenos coyunturales de carácter económico, y de sus inevitables consecuencias sociales sensibles a las clases medias, como el hecho de que "la expansión económica (a finales de los años sesenta), dejó de ser el signo dominante en Centroamérica. Las nuevas empresas industriales de integración alcanzaron su límite de absorción de nuevos empleos; los precios de los productos sobre los que había recaído el peso de la modernización agropecuaria, empezaron a oscilar tendiendo más hacia la baja y las distintas fuerzas sociales, involucradas en el modelo empezaron a manifestar fuertes contradicciones en el interior de su posiciones".⁹

A niveles políticos inmediatos, y más que en los espectaculares sucesos de la caída de Somoza en Nicaragua, habría que considerar la creciente implantación en la zona de los partidos, movimientos

ma que se presenta a la política exterior de EE. UU. . . . no es la forma de preservar la estabilidad frente a las revoluciones sino cómo obtener estabilidad de las revoluciones", según "Inforpress" No. 390, 30 de abril de 1980, correspondiente a la exposición hecha en la Sociedad Panamericana de Nueva York.

⁸ Hemos desarrollado la teoría correspondiente en el cap. V de nuestra obra *Sociología de América Latina*, Barcelona, Península, 1977, a que nos remitimos. Este factor sirve para explicarse el carácter anacrónico de la represión guatemalteca o salvadoreña de los últimos años, para poner algún ejemplo reciente.

⁹ Estos conceptos de Rosario Green y René Herrera están en el prólogo del volumen *Centroamérica en crisis*, México, El Colegio de México, 1980, p. 3.

y tendencias que participan de la democracia-cristiana y de la social-democracia.¹⁰

La tentación fascista

YA Francisco Cambó, que tenía buenas razones para saberlo, en su obra *Los dictadores* (1929) había llamado la atención sobre el comportamiento de las clases medias en las aventuras fascistas. Dice su texto:

Una sociedad, cuyos ideales e intereses se encuentran en grave peligro por la acometida demagógica, se resignará a todo con tal de sentirse amparada. . . La Sociedad acosada, llamará un dictador, lo hará sin condiciones; no le pedirá que sirva su ideal ni tan sólo que lo respete; le pedirá únicamente que mantenga el orden, que le garantice el Estado posesorio.¹¹

En particular hoy se admite que fue la desertión de las viejas clases medias del ideario y de la práctica democráticas lo que llevó a viejas naciones como Italia y Alemania al bando fascista en los años 30, y el fenómeno ha sido ya considerado en planos académicos generales por tratadistas como Seymour Martin Lipset.¹²

En principio el hecho detonante es la crisis económica, donde parafraseando a Cambó, son más apreciables los peligros para los intereses que para los ideales. . . pero también es notorio que la emergencia de un proyecto socio-político revolucionario socialista como reacción o contrarrevolución favorece el golpe fascista amparado de la popularidad del apoyo de ciertas capas de las clases medias.

En el largo y confuso proceso argentino, vinculado por lo demás a una rápida industrialización a partir de los años 30, hay elementos dignos de considerarse en la aplicación de estas ideas generales al caso latinoamericano y no han faltado estudios sobre el tema.¹³

¹⁰ En los trabajos presentados en el seminario de Tegucigalpa de agosto de 1981 sobre este tema (y que patrocinara la Fundación Friedrich Ebert) se aprecia este hecho.

¹¹ P. 30, *Los dictadores*, Madrid, Espasa Calpe, 1929. El tema fue posteriormente estudiado en el análisis sociológico del fascismo por Erich Fromm, Deutscher, y otros autores que analizan el fenómeno fascista en Europa como resumimos en el cap. VII de nuestra obra *La ideología fascista*, Madrid, Jucar, 1979.

¹² *El hombre político*, Buenos Aires, Eudeba, 1964, cap. V.

¹³ Así del profesor Roberto Cortés Conde, *Cambios estructurales y cla-*

A modo de conclusiones

A modo de conclusiones, que permitan establecer bases para una ulterior discusión sobre la significación de las capas sociales medias, como un aspecto de los grupos sociales y de las opciones democráticas en América Latina, digamos esquemáticamente lo siguiente:

- a) la estabilidad y el arraigo de las opciones democráticas está vinculada históricamente en América Latina a la existencia de una franja media en la estratificación social superior al 15% de la población, como lo demuestran las soluciones óptimas de Uruguay y Costa Rica;
- b) hay que distinguir en el análisis del comportamiento político de las clases medias, entre capas urbanas y rurales, y en las primeras entre vieja clase media y nueva clase media. En principio son estos últimos sectores los más proclives a una alianza con las clases populares en el cuadro de una solución democrática. Las viejas clases medias son asimismo susceptibles de la tentación fascista en las situaciones de crisis económica o integrando la contrarrevolución antisocialista. La actitud —finalmente— de las clases medias rurales depende de la coexistencia con una oligarquía latifundista capaz de enrostrarlas en un programa político-gremial a corto plazo.
- c) la política llamada "monetarista" o de "mercado libre", tal como se viene aplicando en el cono sur desde 1973, tiende a la pulverización de las capas medias, incluso de aquellas que en su momento fueron cómplices de los golpes de Estado militaristas, lo que permite su recuperación política a favor de las opciones democráticas.
- d) las universidades, la Iglesia, las profesiones universitarias, y hasta la oficialidad de las fuerzas armadas (en la medida que se reclutan en las capas medias), reflejan esa problemática general.

ses sociales en la crisis política argentina, "Foro Internacional", México, No. 17, 1964, pp 27-37. De nuevo aquí se destaca que "Los elementos de inestabilidad del subsistema político se confunden con la difícil situación económica", p. 35.

DEL CUADRAGESIMO ANIVERSARIO DE CUADERNOS AMERICANOS

"Un Hito de victoria en la historia de América"

A diferencia de Asia y Africa, en el continente latinoamericano actuaron desde el periodo colonial ciertos elementos culturales favorables a la unificación. Aunque fueron varias las potencias europeas que compitieron para apoderarse del suelo, sólo España y Portugal lograron establecer sus imperios sobre vastas poblaciones. Dos poderes políticos y dos idiomas —no más— se hicieron presentes como los grandes dominadores durante siglos. La numerosa masa de pobladores africanos traídos mediante la violencia perdió sus estructuras sociales de origen, con lo cual sus idiomas propios tuvieron un terreno cultural de expansión bastante limitado. En la población indígena dominada, la pérdida de las estructuras sociales originarias y de sus idiomas fue extendida e importante, pero no tan radical.

Las naciones independientes tuvieron como idiomas nacionales los europeos heredados: el español y el portugués y, sólo en el caso de Haití, el francés. La presencia de varios centenares de idiomas y dialectos indígenas como expresión monolingüe quedó concentrada en poblaciones a las que los nuevos poderes nacionales impusieron la condición de marginales.

Para la gran mayoría de la población latinoamericana hasta hoy, el vehículo principal de comunicación lo constituyeron el español o el portugués.

Esta pervivencia de dos grandes idiomas unificadores, primos hermanos entre sí, favoreció la comprensión de ambas lenguas sin aprendizaje previo y constituyó un elemento excepcional de comunicación, en notorio contraste con la multitud de idiomas y estructuras sociales originarias en los continentes asiático y africano durante los siglos XIX y XX. Pero actuó, a la vez, un elemento negativo: la dominación colonial y la dependencia económica y cultural posterior vincularon más rápida y eficazmente cada región de la periferia con su centro que las regiones de la periferia entre sí.

La neo dominación imperial que padecieron todas las naciones independientes del continente latinoamericano no borró, sin embargo, los elementos de contacto que hemos mencionado. El idioma aporta claves de comunicación de gran alcance. Cuando un mismo idioma o dos muy semejantes son

hablados por poblaciones que también tienen en común cierto repertorio de problemas básicos, las claves lingüísticas se generalizan con mayor facilidad.

Es probable que en esta historia de la comunicación cultural, José Martí constituya un punto de inflexión fundamental en el terreno de las ideas. Su inmovible sentido latinoamericano tenía un acento de actualidad y una fuerza de convocatoria muy superiores a los conatos aparecidos en algunos episodios de la guerra de independencia en América del sur. La fácil difusión de su prosa, tan inspirada, tan convincente, llenó un ámbito casi vacante en los países latinoamericanos. Si esta impresión mía se confirmara, deberíamos tener en cuenta, para evaluar el fenómeno, que la Cuba hispanoparlante de Martí fue colonia española hasta que éste murió —precisamente, con el fusil y la palabra en alto combatiendo por la soberanía— y siguió después siendo dependencia directa de Estados Unidos en lo económico y lo político hasta el formidable levantamiento que culminó el primer día de 1959.

Otro proceso político nacional asumió proyecciones continentales. Me refiero a la revolución mexicana que se inicia en 1910 y que, durante dos lustros, cuando menos, se transformó en una suerte de santo y seña de identificación para los sectores latinoamericanos más progresistas en lo político y lo cultural.

Después de Martí y de la frustrada revolución cubana por la independencia, después de la revolución mexicana, el otro hito que desempeñó —en un nivel más modesto— una función unificadora en el terreno cultural fue la Reforma Universitaria, iniciada en Córdoba, Argentina, en 1918. Desde su Manifiesto Liminar, redactado por Deodoro Roca, que fue una clarinada latinoamericana, la documentación escrita que va dejando esta nueva corriente es incesante. Se trataba casi siempre de periódicos estudiantiles, de revistas portavoces de pequeños núcleos intelectuales que tenían una circulación restringida. Dos casos prominentes deben citarse para ese periodo: la gran figura de José Carlos Mariátegui sólo adquiere una difusión limitada durante decenios; pero, en cambio, la obra escrita de José Ingenieros, tan impregnada de inspiración latinoamericana y objetivos transformadores, llega a tener una difusión continental sorprendente.

Esta introducción me parece indispensable para justificar mi opinión de que *Cuadernos Americanos*, que Jesús Silva Herzog funda en aquellos días inciertos de 1942, cuando el fascismo seguía ganando batallas y consolidando su dominio político en Europa y varias regiones del continente americano, abre un capítulo propio en esta prolongada historia por encontrar una vía de comunicación y un instrumento de lucha cultural para la comunidad latinoamericana. También abrió su propio capítulo en la misma historia esa gran empresa ideológica que Carlos Quijano fundó en Montevideo poco después con el nombre de *Marcha*.

Cuadernos Americanos nació cuando las ideas de la justicia social, de la igualdad de derechos y del respeto a la personalidad humana y a los grupos nacionales naufragaban frente a la criminalidad institucionalizada del fascismo, orgía de la injusticia y de la prepotencia armada. Apareció, por lo tanto, como una luz serena de optimismo y convicción. Sus objetivos básicos y reiterados —particularmente su aversión por los sectarismos y el consiguiente respeto por las posiciones respetables (valga la intencional reiteración)— no actuaron en ningún momento como fuerzas centrífugas. Con esto quedó comprobado lo que, en ciertas coyunturas de la historia, parece inverosímil: que la coexistencia de ideas diferentes, de vocaciones diversas es posible y constructiva si se puede poner la mira común en la necesidad de comprender y superarse, bajo una consigna de justicia y respeto.

Los cuarenta años de *Cuadernos Americanos* han transcurrido como una línea recta en una América Latina conmovida y en un mundo donde el fascismo vuelve a asomar como monstruo depredatorio apenas las fuerzas populares se confunden, riñen entre sí o se rinden sin combatir cuando las derrota la duda antes que el enemigo. Por su inspiración y por su ausencia de vacilaciones, *Cuadernos Americanos* constituye una victoria latinoamericana. La victoria de una idea, de una posibilidad, de una convicción. Más allá de todo lo aportado por sus colaboradores, esa victoria es también la de Jesús Silva Herzog, que sigue dirigiendo esta cruzada sin abandonarla un día, con lo que prueba lo que puede la inspiración humana frente a las fuerzas destructoras del oscurantismo.

Vuelve a triunfar Martí, el poeta libertador, el hombre-continente.

SERGIO BAGÚ

Aventura del Pensamiento

¿UN NUEVO ORDEN SOCIAL PARA LA FILOSOFÍA?

Por *Edgar MONTIEL*

A ciertos intelectuales europeos les llama la atención que los pensadores latinoamericanos tengan una preocupación constante por la política. Creen que lo politizamos todo. Cuando hablamos de "anti-imperialismo", "anti-oligarquía", "anti-dictatorial", escritores como Jean François Revel creen que lo hacemos por manía, porque no tenemos un "espíritu constructivo".¹ Otros comentaristas dijeron, cuando García Márquez publicó *El Otoño del Patriarca*, Carpentier *El Recurso del Método* y Roa Bastos *Yo el Supremo*, novelando la figura del dictador, que estábamos contaminando la estética con la política. Como si la estética fuera algo virginal e inocente.

¡Qué grueso error de apreciación! Si los Pinochets, los Videlas, los Stroernes, o los Duarte, no se metieran con nadie, los pensadores ni se ocuparían de ellos. Pero se meten con todos, y los intelectuales son un blanco favorito: los censuran, los persiguen, los exilan, los torturan, los secuestran o los hacen "desaparecer".² Preocuparse por la política significa, entonces, preocuparse por lo cotidiano. Participar con el pensamiento en la lucha política es una forma de auto-defensa ya que, ante un poder político brutal, el primer refugio es la conciencia crítica y, el segundo, la acción.

Los dictadores tienen una idea supersticiosa de la filosofía. La ven como una de esas ciencias ocultas con poderes maléficos. Es normal. Por su falta de independencia, la oligarquía y la burguesía no han podido construir su propia doctrina. Como decía Mariátegui, la oligarquía "forzada por su rol económico" se vio obligada a "hacer la función" de clase dirigente.³ Pero cumplieron mal su

¹ Revista *Caretas*, Lima. Octubre 1979.

² Sobre el trato a los pensadores y a la universidad por parte de regímenes dictatoriales, ver el artículo "En la clandestinidad, la universidad sobrevive a la guerra contra el pensamiento", que aparece como anexo de esta ponencia.

³ Mariátegui, José Carlos. Ver tercer ensayo de *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Edit. Amauta. Lima.

papel, y nunca se desprendieron de sus genes señoriales y autoritarios. En el plano ideológico *no constituyeron un cuerpo de ideas* que legitimará su acción política. Eran (y son) burguesías incompletas, castradas doctrinariamente. Es coherente, entonces, que en el dominio del pensamiento se constituyeran en la vanguardia de la docilidad. Faltos de producir sus conceptos, los tomaban de los pensadores extranjeros.

Esta situación se viene repitiendo desde hace muchas décadas. Ya filósofos como Augusto Salazar Bondy, Leopoldo Zea o Abelardo Villegas, han retrazado, en sus respectivos libros de historia de las ideas, el itinerario imitador de las clases dominantes latinoamericanas. Esta no es una vieja historia; en los últimos dos años se han producido dos casos de antología. Que nos sea permitido contarlos en detalle:

En medio de la coyuntura electoral francesa aparecieron en 1978 los "nouveaux philosophes". Seis meses después Bernard Henri-Lévy y su corte fueron invitados a México por la "iniciativa privada", y recibidos con todos los honores de la prensa, la radio y la TV (salvo la universidad). No nos preocupa el viaje de éstos filósofos a México, sino el hecho tan sintomático como grotesco, de que las élites dominantes locales, por una especie de reflejo condicionado, comenzó a utilizar en sus debates nacionales los argumentos que los "nouveaux philosophes" crearon para la polémica política parisina.

El otro caso curioso ocurrió con Jean François Revel. En 1976 aparece un prólogo de éste al libro *Du bon sauvage au bon révolutionnaire*, del venezolano Rangel. En Lima un político ilustrado y conservador, Haya de la Torre, tratando de mostrar una exquisitez intelectual, se refiere ampliamente al libro en un mitin. El doctrinario francés se vuelve popular y hasta intelectuales de izquierda creyeron que era de buen gusto —y estar a la moda— hablar del "más célebre filósofo francés contemporáneo". Como es de rigor, en 1979 lo invitan a Lima como una de las grandes figuras de un coloquio sobre "democracia social de mercado", organizado por un instituto ligado al derechista Partido Popular Cristiano. Recibido también con todos los honores de la prensa, la radio y la TV, Revel publica —para mostrar su alcurnia intelectual— un artículo donde pontifica sobre el desarrollo económico, político y cultural en América Latina. ¡Un gran fiasco! Cualquier lector atento se dio cuenta que Revel tenía una ignorancia mayúscula sobre problemas de desarrollo en América Latina (y los universitarios franceses saben bien la modestia de sus trabajos filosóficos). Pero, pasaron por

alto, y Revel siguió dando línea teórica a los incautos y a la derecha limeña.

Estas cosas, que a veces uno lee con indulgencia, deberían preocuparnos ya que no son anécdotas. La incultura en los dictadores es tan grotesca como dramática. Alejo Carpentier nos contaba que el dictador Machado (1928) había ordenado decomisar los "libros rojos"; pues bien, entre los libros decomisados, según el informe al Primer Magistrado, estuvo *El Rojo y el Negro* de Stendhal, *El Caballero de la Casa Roja* de Alejandro Dumas, *La Azucena Roja* de Anatole France y... *La Caperucita Roja*. Y dejaron pasar como "libro religioso" *La Sagrada Familia* de Engels.⁴ Esta tampoco es una vieja historia. Cincuenta años después los tenebrosos servicios de inteligencia (sic) de Pinochet ordenaron recoger toda la literatura sobre el "cubismo", ya que, según dijeron, se trataba de un movimiento de "pintores castristas"...

Entonces, ¿cómo, con tan vistoso desconocimiento, pueden diferenciar a los pensadores? ¿Cómo distinguen un Plotino de un Epicuro, un Nietzsche de Marx o un Borges de un García Márquez? ¿De lecturas, de oídas, de instinto? Pareciera que funcionara en ellos una especie de instinto político. Instinto que les desarrolla el ejercicio del poder. Para ellos los mensajes intelectuales son como fantasmas que recorren las cabezas de las gentes. Miran con desconfianza a cualquier persona que piense. Pensar constituye así un acto de insumisión. Puede tratarse de un intelectual anti-comunista, pero si se expresa con un juicio independiente, inmediatamente causa la sospecha del poder.⁵

En este panorama, los intelectuales están condenados a ser sediciosos en América Latina. Porque todo acto de reflexión entraña la posibilidad de alumbrar una región de la realidad oscura del continente. Si la realidad se presentara *transparente* para la conciencia colectiva, la transformación de las estructuras vendría como inevitable consecuencia. Por esto mismo ser *objetivo*, como preocupación científica, es subversivo: ya que significa descubrir, en toda su desnudez, las realidades dramáticas y miserables del continente. La objetividad hace tomar partido a las conciencias. Aquí podemos adherir a Gramsci cuando proclamaba que la objetividad y la verdad son revolucionarias.

⁴ Montiel, Edgar, *Le dictateur et le romancier*. Un entretien inedit avec Alejo Carpentier. Revista "Le Nouvel Observateur", Nro. 810, du 19 mai 1980. Paris.

⁵ García Márquez lo plantea así: "Es una guerra abierta contra los intelectuales y los artistas que tengan la temeridad de pensar..." en *Breve nota de adiós al olor de la guayaba de Feliza Brusztyn*. Revista "Proceso" del 3 de agosto 1981.

Resumiendo: ser pensante y ser objetivo en América Latina es subversivo. Por ello la filosofía latinoamericana será sublevante o no será. Pero, a diferencia de las otras filosofías revolucionarias, la filosofía latinoamericana será sediciosa no sólo en el plano de las proposiciones políticas sino en el orden civilizacional: luchará contra las filosofías hegemónicas que pretenden cercarla, anularla. Se trata de una insubordinación total. Contra una realidad asfixiante que busca imponer la imitación (la no-creación) y contra los sistemas filosóficos venidos de otros contextos, que se instalan sin pasar previamente por los procesos de crítica, selección criba epistemológica, historización y relativización.

Es como si Schopenhauer, Descartes, Hegel o Santo Tomás trataran de imponerse como patrones de pensamiento, y dejaran como actividad marginal el planteo de las grandes problemáticas de nuestra civilización. Ese esfuerzo por tomar distancias, por *crear* nuestras *propias* problemáticas (expresar filosóficamente nuestras realidades) constituye una sublevación, frente a esa filosofía euro-occidental que, en sus temas y métodos, se reclama de "universal". De lo que se trata pues es de resistir, de guardar nuestro rostro, para, afirmándose, constituir frente a occidente la *otra* filosofía.

"Crear es la palabra de pase de esta generación", proclamaba Martí. Frente a las ya viejas problemáticas creadas por la filosofía europea, ser original se asemeja a la conspiración. Significa, por ejemplo, dejar de lado la clasificación que hace Hegel de la estética (clasicismo, romanticismo, simbolismo, etc.) ya que para nosotros no es operativo, dado que nuestra trayectoria cultural es otra.⁶ De igual modo será necesario hacer las rectificaciones, y desarrollos, a la concepción marxista (y consagrada por Stalin) de la evolución de la historia (comunismo primitivo, esclavismo, feudalismo, capitalismo, comunismo, etc.) ya que no corresponde al itinerario histórico de América Latina. No hay que "forzar" la teoría para hacerla entrar en la realidad: hay que crear nuestros diagnósticos. Vemos así que la filosofía latinoamericana tiene que ser insubordinada hasta con lobos como Hegel y Marx.

¿Y cómo se recepciona el marxismo en América Latina? Sería una flagrante falta de objetividad si tratáramos solamente sobre la docilidad intelectual de la burguesía y no nos detuviéramos en el conformismo de los ideólogos de (nuestra) izquierda. Mayormente el marxismo ha sido asimilado como una teoría inmutable, cerrada, como un sistema *acabado*, o como un programa. Diríamos que, los intelectuales la ven como una concepción fuera-de-toda-sospecha,

⁶ G. W. Hegel, *Esthétique*. Cuatro Volúmenes. Ed. Garnier Flammarion. Paris 1980.

donde la cita de Marx va a etiquetar como revolucionario un discurso. El militante partidario lo ve como una praxis (sacrificada, abnegada) y un programa (el de la III Internacional). Una y otra actitud se justifica con el débil argumento de que "el marxismo-leninismo es una concepción científica universal".

Se adhiere al marxismo como una totalidad, como un fardo cerrado. Se le recepciona sin recelos (por el sólo prejuicio de que se trata de una teoría revolucionaria). Como no entran en los "detalles", no les preocupa comprender como Marx repite, en un momento, las tesis idealistas y reaccionarias de Hegel sobre el mundo colonial. Tesis erradas que suelen hacer autoridad entre los marxistas-seguidistas latinoamericanos.⁷ Al identificarse a un todo, cargan con los aciertos y errores. No hay un esfuerzo crítico, selectivo, de historicización. Un marxismo de esta naturaleza constituye un materialismo congelado, sin capacidad de revolucionar la realidad.

Pocos ponen en duda el valor revolucionario del materialismo marxista, lo que se cuestiona —desde posiciones materialistas— es ese marxismo dependiente acomodaticio, y sin imaginación. Ese marxismo que por ser tan elásticamente "universal" no tiene una fisonomía latinoamericana. En un continente casi inexplorado teóricamente, donde la superstición suele reemplazar al análisis, el materialismo histórico debe tener un carácter audaz y novedoso. Este materialismo constituye un medio excepcional a nuestra disposición para penetrar en los ámbitos y los recodos nublados de nuestra realidad.

A nombre justamente de un materialismo científico es que nosotros exigimos que las filosofías extra-continetales sean historicizadas, relativizadas, sometidas al decantamiento epistemológico. Descengañémonos, el marxismo no es una amalgama universal, es la expresión teórica de una formación histórica, de una civilización industrial naciente. El hecho que la palabra "dialéctica" sea un dialecto alemán es ya muy revelador. Una tal concepción, resultado de la revolución industrial, no funciona tal cual en los países dependientes, neo-colonizados; salvo si solamente se asimila el *método* y se relativiza sus proposiciones.

Necesitamos pues un *materialismo imaginativo*, creador, que que se oponga a ese marxismo epidérmico, que nos proponen los ortodoxos. Estamos por un marxismo creativo, que pueda dar res-

⁷ Marx considera, por ejemplo, a las culturas incas y aztecas como "sociedades desarrolladas, pero históricamente inmaduras". La fórmula es contradictoria (por lo de "desarrollada" e "inmaduras"). Lo que ocurre es que Marx toma la noción de "madurez" (sic) en la historia de la visión eurocéntrica de Hegel, expuesta en *Lecciones de la Filosofía de la Historia*.

puestas inéditas a problemas inéditos. De esta capacidad de dar respuestas imaginativas depende la fuerza transformadora del marxismo latinoamericano. De otro modo sería una ideología artificial, incapaz de penetrar en la historia (la realidad-real) y de echar raíces en las fuerzas populares.

Esta proclamación de un marxismo creativo no es nuevo en América Latina. Es cierto que no es la actitud dominante (¡lejos de eso!) pero es el antecedente más significativo: hace 50 años José Carlos Mariátegui pregonaba que el proyecto socialista en el continente debía ser una "creación heroica, y no un calco o una copia", con lo que abría la vía de un materialismo de raíces latinoamericanas. Lo más importante en Mariátegui es que —como apunta José Aricó— "a diferencia del resto de los marxistas latinoamericanos, se esforzó por 'traducir' el marxismo aprendido en Europa en términos de 'peruanización'".⁸

Hubo pues en Mariátegui un esfuerzo de historicización, de relativizar el marxismo a las coordenadas históricas de Perú y América Latina y, cuando no encontró referencias, *creó*. Así pudo dar respuestas a problemas no planteados por los marxistas europeos. Por eso se puede decir que los 7 *Ensayos* constituye, a cincuenta años de su publicación, una obra fundadora (sin marcada continuación) del marxismo latinoamericano.

Del hecho que de un materialismo creativo haya salido la obra teórica más importante del marxismo latinoamericano hay que sacar todas las consecuencias. Esa obra —los 7 *Ensayos*— constituye, por la calidad del análisis, la contribución científica más significativa del marxismo al desarrollo de las ciencias sociales en el continente. En otro ensayo hemos sostenido que esa obra genera toda una ruptura epistemológica en la historia de los análisis socio-políticos que se realizan en el continente: con los 7 *Ensayos* la ciencia social latinoamericana pasa de una etapa a otra.⁹ Podemos concluir, entonces, que imaginación materialista y trabajo científico no se oponen en Latinoamérica; el primero es una condición para lo segundo.

¿Y qué podemos decir de la filosofía que se practica en las universidades? Sería también una falta de lesa-objetividad no detenernos en hablar de los filósofos de academia. Aquí también se observa el *préstamo* sistemático de problemáticas. Los préstamos

⁸ Aricó, José. Prólogo a *Mariátegui y los Orígenes del Marxismo Latinoamericano*. Cuadernos Pasado y Presente. No. 60. 1978. México.

⁹ Sobre el impacto de los 7 *Ensayos* en la evolución de la ciencia social en Latinoamérica, ver: "Montiel, C. *Mariátegui et l'Amérique Latine* in "La Pensée" No. 207. 1979. Paris.

se realizan tanto en filosofía de la ciencia, en filosofía política, como en estética. Veamos algunos casos:

Si el industrialismo anglo-sajón crea las condiciones para la proliferación de la lógica, la filosofía analítica, o la filosofía de la ciencia, en América Latina los círculos filosóficos son tan sensibles a éstas novedades que, aunque conozcan mediocremente la historia de las sociedades industriales, se lanzan a "filosofar" sobre el desarrollo tecnológico y los viajes a la luna.

Caso similar ocurre con la "filosofía anti-autoritaria" que practica un Chatelet, Guatari, Foucault o un Lacán. Estos filósofos han denunciado los métodos sofisticados que tiene el Estado industrial para oprimir al hombre: todas las instituciones sirven para eso: escuela, hospital, prensa, siquiátras, iglesias, televisión, cuartel, médicos, etc. Estas instituciones "carcelares" no cumplen el mismo rol en América Latina. La cosa es más simple: la violencia que ejercen las dictaduras se aplica directamente, no "perturban" la consciencia sino que matan. Por la insuficiencia de vías institucionales, el poder del Estado se expresa por la fuerza. Es pues una situación diferente al Estado industrial europeo. Sin embargo no hay filósofo anti-autoritario bien nacido que no ande con su Foucault bajo el brazo.

Y entre los seguidores del marxismo hay también seguidismo. Si Louis Althusser con un gran sentido de análisis da cuenta de los "aparatos ideológicos" de que se sirve el Estado moderno para *reproducir* el sistema productivo e ideológico (es decir mantener el statu-quo), en México o en Caracas los filósofos marxistas asimilan esos aparatos ideológicos como los de su burguesía locales. ¡Grave mecanicismo teórico! Estos aparatos pertenecen a una burguesía políticamente desarrollada, con una ideología propia, intelectuales orgánicos, con un sistema institucionalizado de dominación que va de la escuela a la religión y de la prensa a las leyes. No es éste el caso de las burguesías latinoamericanas, que a duras penas han llegado a construir un Estado, que no tienen una doctrina propia, y que para su dominación recurre más bien a la violencia que a los aparatos ideológicos.¹⁰

¹⁰ Otro caso sintomático ocurrió cuando Etienne Balibar publicó en París, su libro sobre "la dictadura del proletariado". Esto se tradujo a los pocos meses en México y, visto su éxito, aparecieron varias ediciones. El libro armó toda una polémica entre revistas, partidos de izquierda, periódicos, intelectuales orgánicos e inorgánicos. ¿Y todo para qué? Para recrear una polémica nacida en París por el abandono del PCF de la noción de "dictadura del proletariado". Como es sabido, el libro-dossier de Balibar fue escrito respondiendo a esta polémica. Curiosamente los marxistas mexi-

Hay aquí tres casos de préstamos de problemáticas. Préstamos que sus usuarios perciben como propias. No decimos que el planteo de estas problemáticas sean erróneas o inconsistentes. Al contrario; una filosofía de la ciencia es altamente útil en países que tienen que tomar grandes decisiones tecnológicas (solamente que en América Latina estamos lejos de esos "grandes" progresos científico-técnicos. Deberíamos más bien reflexionar sobre la dependencia científica). Del mismo modo, una filosofía anti-autoritaria tiene un importante mensaje liberador en sociedades donde una superinstitucionalización asfixia al hombre (solamente que ser anti-autoritario sería una delicadeza en América Latina, ya que nuestra filosofía debería reflexionar sobre el Estado antropófago y sobre el subdesarrollo como la más alta expresión de la violencia). Igualmente las tesis sobre los aparatos ideológicos muestran bien los mecanismos aceitados de que se sirve la burguesía cosmopolita para mantener su dominación (solamente que en América Latina las oligarquías recurren a las bombas lacrimógenas antes que a los mecanismos ideológicos; en consecuencia deberíamos filosofar sobre las desventajas de la sociedad civil). Se trata, entonces, de filosofías que responden a situaciones históricas concretas. Que no son las de América Latina.

Estos sistemáticos préstamos muestran una ausencia de identidad en los filósofos latinoamericanos. Una falta de ontología histórica. Actúan como si tuvieran un tal grado de aculturación que no reaccionan frente a sus propios problemas sino que se apropian de las problemáticas ajenas. Pareciera que están mirando más a los "focos-culturales" que a su alrededor. Más en serio que en broma un profesor francés nos comentaba que a veces la popularidad de un filósofo parisino llegaba más rápido a México, Caracas o Buenos Aires, que a las provincias de Francia.

Ante esto, ¿qué hacer? La pregunta es un desafío. Como decíamos al principio, éste no es un ensayo de *respuesta* sino de *provocación*. Que nos sea permitido, entonces, dar solamente algunas pistas.

A la filosofía, por ser la disciplina *sospecha-todo*, le corresponde jugar un papel de agitadora, de ser la primera en echar suspicacias y desconfianzas sobre el orden teórico imperante. Con su carga crítica y corrosiva, la filosofía latinoamericana está llamada a cumplir un papel *desencadenante*, para que las ciencias humanas se independizen de sus ataduras eurocéntricas. Y, sobre todo, la filosofía

canos fueron muy sensibles a un debate aieno, pero difícilmente reaccionan con tal prontitud frente a los problemas teóricos propios a la realidad mexicana.

latinoamericana será sublevante porque busca actuar en la transformación *efectiva* de la realidad. No se queda en el nivel de las independencias cognoscitivas sino que irrumpe en la transformación de las estructuras que generan precisamente el orden intelectual de la inautenticidad. Se entiende que, en definitiva, la filosofía latinoamericana consagrará su *yo* (que la diferenciara del *otro*) con la superación de las estructuras coloniales, neo-coloniales, o dependientes.

La inexistencia de una "escuela" filosófica propiamente latinoamericana se explica, históricamente, por la presencia de un ordenamiento económico, político, y cultural, que antes estuvo sometido a las metrópolis coloniales y ahora a la dependencia de las grandes metrópolis capitalistas. En consecuencia, la plasmación concluyente de una filosofía latinoamericana será el resultado de la transformación de esas estructuras. Por ello resulta evidente la conexión orgánica que existe entre un *proyecto filosófico* latinoamericano y un *proyecto político* nacional y continental.

Pero la filosofía, la literatura y el arte, no son reflejos mecánicos de una realidad. Las producciones intelectuales pueden (y tienen el deber) liberarse antes que las estructuras políticas y económicas. Por eso es necesario realizar un esfuerzo excepcional (voluntario y no espontáneo) para sentar las bases de esa filosofía. Ya no se puede seguir con la cobardía intelectual de hablar de la filosofía "de lo" americano, como lo hacen los Congresos Interamericanos de Filosofía. Hay que hacer de la historia americana —en sus dimensiones culturales, políticas, económicas y sociales— la *fuerza principal de nuestras problemáticas* (condición esencial de toda filosofía). Ahí encontrará los sujetos y objetos de sus filosofemas.

Por su misma naturaleza, nuestra filosofía está llamada a no ser una filosofía de la filosofía sino una filosofía *de*; es decir una filosofía política, una filosofía de la historia, una filosofía del conocimiento, una filosofía de las ideologías sociales, una filosofía de la ciencia, una filosofía de la cultura. Nuestra reflexión no debe abarcar solamente los tradicionales problemas planteados por los filósofos griegos sino que debe alcanzar su *propia personalidad* abordando los problemas específicos de la vida social y cultural del continente. Por ejemplo, una filosofía política estará directamente interesada por la ideología del Estado y las clases sociales, una filosofía de la historia reflexionará sobre nuestro devenir en tanto civilización; y una filosofía de la cultura tratará sobre temas tan importantes como la identidad nacional y la cultura nacional.

En conclusión, el conocimiento de nuestra situación nos lleva a plantear una realidad alternativa. En esto hay una saludable pro-

persión decidida: imaginar la destrucción de una realidad avasalladora para suplantarla por otra atractiva. El conocimiento de los problemas nos lleva a una actitud de transformación y no de conformismo. Por ello casi todas las producciones intelectuales más trascendentes en América Latina han estado ligadas a un proyecto alternativo de sociedad. Dentro de esta perspectiva se ubica la materialización de una filosofía auténtica y creadora.

Nuestra filosofía, al crear sus propias metafísicas (sus grados más elevados de abstracción) se articulará necesariamente con las encrucijadas históricas, sociales y políticas. De ahí la vocación abarcadora y totalizante de la filosofía latinoamericana. Esta filosofía que deberá estar presente en todas las regiones de la realidad —ya que todo necesita ser problematizado en América Latina— alimentará una alternativa: un proyecto de sociedad.

“CULTURA Y FILOSOFIA DE LA HISTORIA”

(Spengler, Carpentier, Lezama Lima)

Por Emilio BEJEL

TANTO Carpentier como Lezama ven en América Latina el continente donde el barroco logró un nuevo impulso. Este barroco no sólo se manifiesta en el arte, sino que además se realiza en la naturaleza. Ambos autores creen que la fatiga cultural de Europa puede resolverse como un renacer en el Nuevo Mundo. Tal idea coincide con la de Oswald Spengler en *La decadencia de occidente*, obra muy leída por Carpentier y Lezama, así como por la mayoría de los autores de su generación.¹ Spengler consideraba que no había una cultura única y central capaz de imponer un dominio absoluto sobre todo el conocimiento y las manifestaciones artísticas, sino que existían varias culturas en distintas etapas de desarrollo. En estas culturas se producía un ciclo de nacimiento, crecimiento, vejez y desaparición, como en cualquier organismo viviente. Esta concepción permitía reafirmar la importancia de las culturas que estaban al margen del llamado “centro” de la tradición occidental. Las sociedades “periféricas” recibían un respaldo teórico en Spengler, y América Latina, como continente sustentado en tan numerosas culturas, aceptaba con beneplácito este apoyo en favor de sus valores.

La diversidad cultural es precisamente uno de los factores fundamentales en la conformación del barroco. Para Carpentier, América Latina es la tierra de promisión del barroco por su mezcla de culturas, sus simbiosis y mestizajes que resultan en un estilo sin estilo, un estilo que a fuerza de ser variado aparece como amorfo,

¹ Varios autores cubanos e hispanoamericanos de la generación de Carpentier y Lezama leyeron a Spengler y otros pensadores alemanes a través de las traducciones de la *Revista de Occidente*, fundada por Ortega y Gasset en 1923 [Ver José Antonio Portuondo, *Bosquejo histórico de las letras cubanas* (La Habana: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1960)]. Para este artículo he utilizado la siguiente versión en inglés de *La decadencia de occidente*: Oswald Spengler, *The Decline of the West*, I y II, traducción de Charles Francis Atkinson (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1928).

lo que constituye justamente una de las características del barroco.² Por su parte, Lezama también cree que América Latina se realiza a través de una fusión de razas y culturas diversas, y considera inaceptable el eurocentrismo y el complejo de inferioridad del latinoamericano ante Europa. Este complejo lo conduce con frecuencia a refugiarse en una autoctonía simplista, que es una autolimitación más que un acto creador. Por otro lado, observemos que toda insistencia en una autoctonía a lo Spengler se contraponen a la idea de progreso histórico y a una literatura políticamente comprometida con el mejoramiento social. La relación de dependencia e independencia que conlleva toda cultura es un proceso que se resiste a cualquier intento reduccionista. Es inevitable tratar de penetrar en las complejas relaciones y manifestaciones históricas y en el concepto mismo de cultura.

Para explicar la formación de una cultura, Carpentier y Lezama parten de otro concepto que coincide con el de Spengler: *cada cultura se funda en el paisaje donde le ha tocado desarrollarse*.³ Sin embargo, los dos escritores cubanos modifican de tal manera los corolarios de esa idea que llegan, cada uno por su parte, a resultados muy diferentes a los del alemán. En *La decadencia de occidente* se establece una relación entre paisaje, cultura e historia que nos puede servir de punto de partida. Spengler pensaba que cada cultura tenía su raíz en un paisaje específico. Una cultura es la orientación espiritual de un grupo humano que ha logrado cierta concepción unificada de su mundo, de su paisaje; y esta imagen determina todas las demás actividades de esa sociedad: arte, religión, filosofía, política y economía. Esta visión se expresa en una manera peculiar de percibir y concebir el espacio en que viven y

² Alejo Carpentier, "La ciudad de las columnas", en *Tientos y diferencias* (Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976), 58-59; y "Lo barroco y lo real maravilloso", en *Razón de ser* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones del Rectorado, 1976), 61 y 64.

³ Carpentier relaciona la cultura barroca no sólo con el arte americano sino también con su naturaleza (Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso", en *Ibid.*, 69). Lezama señala la relación entre paisaje y cultura en varias ocasiones, especialmente en "Mitos y cansancio clásico", en *La expresión americana* (Madrid: Alianza Editorial, 1969), 9-14, 27. Para Lezama la relación entre el paisaje y la cultura implica cierta espontaneidad o vitalismo que se opone a la reflexividad crítica que Hegel consideraba como característica del progreso dialéctico-idealista de una cultura. En este punto, como en tantos otros, Spengler y Hegel son los polos opuestos. Ambos, coinciden, sin embargo, en concebir la historia como un movimiento (en Spengler cíclico y en Hegel dialéctico) de fragmentación y restauración, de caída y resurrección. Carpentier y Lezama, cada uno a su manera, comparten esta visión dinámica de la historia.

actúan los miembros de su cultura. Para Spengler, el paisaje y el espacio funcionan como el símbolo cultural básico que es la clave para su comprensión específica y *sui generis* de la historia. Con esta historia "descentrada", Spengler venía a ser una especie de Kepler de la filosofía de la historia. Esta, como los astros, carece de un centro único o punto de referencia absoluto, y por eso su itinerario no es lineal, sino más bien elíptico. Como cada cultura crea su propia imagen, la historia resulta dislocada y multiforme. La historia es como una ficción barroca constituida por una serie de configuraciones culturales sin comunicación entre sí, de la que Europa occidental es solamente *una* entre otras muchas unidades independientes. Desde esta perspectiva, el estudio de la historia sólo puede aspirar a una comparación morfológica de las diversas culturas, y aun esa comparación morfológica de las diversas culturas, y aun esa comparación de Spengler es difícil de justificar, ya que se supone que las culturas son aisladas y no se comprenden entre ellas.⁴ Además de estas dificultades teóricas, Spengler presentaba otro problema para latinoamericanos como Carpentier y Lezama que buscaban una dirección en la historia, una esperanza de mejoramiento. En Spengler no existía un objetivo histórico; de hecho, la historia carecía de sentido. Solamente había ciclos aislados. Es obvio, pues, que quien buscara una orientación histórica debía tomar otros rumbos.

Carpentier desarrolló una concepción que relacionaba el paisaje y la cultura, y afirmó a menudo que América Latina siempre fue barroca, no sólo por la simbiosis de sus muchas razas, sino también por su naturaleza abierta y extraordinaria. Lo "real maravilloso" (que viene a confundirse con la esencia barroca de la naturaleza americana) vive en nuestra América porque lo real *es* maravilloso. En América Latina se escribe en barroco porque el continente mismo *es* barroco.⁵ Carpentier nunca abandonó por completo ciertos ecos spenglerianos, pero modificó considerablemente sus ideas en el curso de su vida. Como lo ha estudiado muy bien Roberto González-Echevarría, los conceptos de Carpentier fueron pasando desde una posición parecida a la de Spengler a otra más cerca de Vico, Hegel, Sartre (en su etapa de *Crítica de la razón dialéctica*) y Marx.⁶

⁴ Para una crítica de la teoría de Spengler, véase R. G. Collingwood, "Oswald Spengler and The Theory of Historical Cycles", en *Antiquity*, I (1927), 311-325, 435-446.

⁵ Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso", en *Razón de ser*, 61, 64, 69.

⁶ *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Ithaca: Cornell University Press, 1977), 41-42, 259.

En *Tientos y diferencias* como es un libro de ensayos escritos en distintas etapas del pensamiento de Carpentier, no es difícil descubrir el desarrollo de sus ideas.⁷ Por ejemplo, se dice en ese libro que América Latina es una simbiosis de mestizajes que lleva a un estilo barroco, a un estilo sin estilo; pero en otros momentos se insiste en que nuestra América es esencialmente barroca debido a que en un nuevo continente tenemos la necesidad de nombrar las cosas por primera vez, darle nombre a realidades nuevas que no pertenecían a la cultura occidental. La pregunta aquí es ineludible: ¿cómo un continente que tiene un estilo mezclado a causa de las muchas culturas, tiene que nombrar las cosas por primera vez? Lo lógico es pensar que esas sociedades no occidentales ya habían realizado esa tarea. En todo caso se nombraría por segunda vez, lo cual implica además nombrar el nuevo mundo desde la perspectiva occidental, desde el español, y de esta manera se presentaría otro problema relacionado con la codiciada autoctonía hispanoamericana.⁸ Claro está, que este no es un dilema propio de Carpentier solamente, sino de gran parte de los escritores del Nuevo Mundo.

También en una obra más reciente como *Razón de ser*, en donde se tratan de encontrar nuevos enfoques sobre América Latina, el barroco y lo real maravilloso, se mantienen ciertas ideas anteriores.⁹ En este libro de ensayos el pensamiento de Carpentier se acerca a las teorías de Eugenio d'Ors. Carpentier niega enfáticamente que el barroco sea decadente, y explica con lujo de detalles cómo el barroco aparece en momentos de premonición y especialmente de culminación de una cultura.¹⁰ El barroco, lejos de ser decadente, es una "pulsión creadora" que reaparece en la historia de las mani-

⁷ *Ibid.* Prácticamente todo el libro de González-Echevarría se desarrolla sobre su visión de ciertas tensiones en el pensamiento de Carpentier. Esto no se hace como una simple crítica negativa que señala un error, sino más bien es una metodología de deconstrucción que permite desarmar el texto de Carpentier y crear un nuevo texto. La orientación de González-Echevarría parte de algunos principios de Curtius (en su concepto de la crítica-ficción) y de Derrida (en su técnica deconstructiva). Para una idea general de la gramatología de Jacques Derrida puede consultarse mi ensayo "Derrida y Saussure frente al signo", *Dispositio*, II, 4 (1977), 47-53.

⁸ En cuanto al dilema entre la búsqueda de la autoctonía hispanoamericana y la escritura en español, véase Juan Marinello, "Americanismos y cubanismos literarios", en Luis Felipe Rodríguez, *Marcos Antilla, cuentos de cañaveral* (La Habana: Editorial Hermes, 1932), xxvi. El ensayo de Marinello se reimprimió en *Literatura hispanoamericana: hombres-meditaciones* (México: Ediciones de la Universidad Nacional de México, 1937), 93-111.

⁹ Ver Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso", *Ibid.*, 51-73.

¹⁰ *Ibid.*, 61.

festaciones del arte. Dice Carpentier que el barroco no es un estilo histórico, sino un "espíritu creativo".¹¹ No es solamente el movimiento artístico y literario que la historia del arte sitúa en el siglo xvii. El "espíritu barroco" surge antes y reaparece después de esa época. La única distinción que hace Carpentier es entre el barroco y el clasicismo.¹² Considera que el barroco es una constante del espíritu que aparece como horror al vacío en épocas de contrastes bruscos, y se manifiesta en un arte que no deja ninguna superficie desnuda, que rechaza la armonía, evita la forma lineal-geométrica, carece de centro, se complace en la multiplicación de "núcleos proliferantes" o elementos desconectados de un continuo orgánico, y aspira a un movimiento y a una ruptura perennes, características todas éstas que coinciden, a su juicio, con la realidad latinoamericana. El clasicismo, por el contrario, está dominado por la armonía, la apariencia de centralización de su universo, y se manifiesta en épocas asentadas, plenas y seguras de sí mismas. El clasicismo se opone a la ruptura, al progreso, al cambio y a la revolución (en el sentido social y no etimológico del término).¹³ Por su parte, Lezama Lima, en *La expresión americana*, expone su visión de cultura, historia y paisaje. En estos ensayos, Lezama —además de señalar el cansancio de Europa y ver al Nuevo Mundo como la salvación de una cultura que se apagaba— elabora las diferencias entre el barroco europeo y el americano.¹⁴ En Europa el barroco se caracteriza por una acumulación carente de gran tensión y asimetría, y evitaba la fragmentación extrema de elementos de una misma unidad cultural: era el barroco que no se había olvidado todavía del gótico.¹⁵ Sin embargo, el barroco americano se nutría de tensión y fragmentación, debidas más que nada a la diversidad social que tenía que romper unidades culturales distintas para luego soldarlas en un producto nuevo y pleno.

A pesar del barroquismo común a Lezama y Carpentier, las diferencias entre ellos son considerables. Tal vez lo que más los separa es precisamente el fundamento del concepto de cultura y por consiguiente el de barroco. Aunque ambos coinciden en que la di-

¹¹ *Ibid.*, 53.

¹² *Ibid.*, 54-57.

¹³ *Ibid.*, 54-58.

¹⁴ Lezama Lima, "La curiosidad barroca", en *La expresión americana*, 45-81.

¹⁵ Lezama critica el desprecio de Worringer por el barroco, pero no se puede negar la semejanza entre sus opiniones y métodos (así como los de Carpentier) sobre el barroco y los de Worringer sobre el gótico. Ver Wilhelm Worringer, *Form in Gothic*, traducido por Herbert Read (Londres: G. O. Putman's sons, 1927).

versidad cultural y el paisaje son la raíz de una cultura, cada uno interpreta de distinta manera el fundamento de ese paisaje y la trascendencia del sujeto como mediador entre el paisaje y la historia.¹⁶ Para Carpentier, el sujeto es el intermediario entre el paisaje y la historia, pero su trascendencia no tiene un sentido religioso como en Lezama.¹⁷ El sujeto de Carpentier quiere llegar a un lugar que se basa en las aspiraciones de este mundo. A veces Carpentier ofrece razones socioeconómicas y contextuales para explicar el origen de la conciencia colectiva de un pueblo, como cuando sitúa el comienzo de la cultura cubana a fines del XVIII y principios del XIX, época que, como se sabe, estaba dominada por el aumento dramático de la industria azucarera y la esclavitud negra en Cuba.¹⁸ Carpentier ve la historia como un devenir hacia un mejoramiento básicamente humano. Lezama, por el contrario, desarrolla una visión teológica global basada en un elaborado concepto de imagen. El paisaje constituye una imagen en el grupo humano que lo habita, y para que esa unidad del paisaje llegue a adquirir un sentido, logre formar una cultura, tiene que ser interpretada por el sujeto, por el hombre.¹⁹ Una vez que se percibe esta imagen del paisaje, el sujeto la va relacionando con todos los elementos de su universo, y de la retrospectiva de este proceso surge la visión histórica de esa cultura.²⁰ Por lo tanto, para Lezama, la visión histórica no se funda en el encuentro con un origen único, una fuente absoluta de toda emanación de la historia como buscaba Carpentier en *Los pasos perdidos*, sino en una proyección regresiva de dos formas imaginarias que cobran vida por intermedio del sujeto. La percep-

¹⁶ En su ensayo "Papel social del novelista", Carpentier parece afirmar una posición filosófica que niega la trascendencia religiosa (*Tientos y diferencias*, 101-119).

¹⁷ Se debe observar, no obstante, que la religiosidad lezamiana se basa con frecuencia en estructuras conceptuales paganas: el ser, el ente, el sujeto, etc. En este aspecto reside la diferencia fundamental entre Lezama y Cintio Vitier (el propio Vitier así me lo ha expresado en una entrevista aun inédita que le hice en enero de 1981).

¹⁸ Varias de las novelas de Carpentier se desarrollan a partir de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX (tanto en Cuba como en otros lugares del Caribe, incluyendo a México). Tal insistencia sugiere que Carpentier situaba el nacimiento de la cultura cubana en ese período histórico. Otros conocedores de la materia prefieren escoger el Grito de Yara, en 1868, como la fecha que inicia la cultura cubana en el sentido de una conciencia colectiva revolucionaria capaz de rebelarse efectivamente contra la metrópolis española. Este ha sido un tema muy discutido tanto en relación a las fechas en sí como al método de investigación que se utiliza para arribar a conclusiones.

¹⁹ Lezama Lima, "Mitos y cansancio", en *Ibid.*, 14-16.

²⁰ *Ibid.*, 9-11.

ción de este sujeto que media entre dos formas funciona metafóricamente, es decir, comparando una forma conocida con otra desconocida, una forma invisible con otra visible, y es el proceso de la memoria metafórica el que le da al hombre y a su cultura una visión de su trayectoria en el tiempo.²¹ Esta concepción recibe el nombre de "imaginaria" por basarse en la interpretación que realiza el sujeto de la imagen natural que provee su paisaje. Además, en su visión imaginaria Lezama asegura que no existe la repetición de dos configuraciones idénticas o de dos épocas históricas. La historia no se repite. Lo que puede sobrevivir es la imagen básica de una cultura.²² Por eso, en vez de persistir en la idea de cultura en el sentido de Spengler, Lezama desarrolla el concepto de "eras imaginarias", enraizado en una concepción trascendental del sujeto, y de una historia que es la imagen de Dios encarnando en el tiempo.²³ Tal concepto se asemeja mucho al de Giambattista Vico, que veía la historia como el devenir de la Providencia manifestándose en ciclos que afirmaban el proceso histórico. Este giraba progresivamente debido a la tensión entre el pasado y el futuro.²⁴ Para Vico la historia avanza a medida que los plebeyos adquieren derechos de los patricios que los tenían de ciervos. No es difícil ver en esto la razón por la que Vico, a pesar de su providencialismo católico, influyó en Hegel y en Marx. Lo atractivo de la filosofía de Vico para un contemporáneo reside en que fue la primera en elaborar un profundo sentido histórico anticartesiano.²⁵ Además, su teoría presentaba, entre otras cosas: una especie de lucha de clases; ciclos históricos que progresaban en favor de la libertad del hombre; y un conocimiento del hombre histórico opuesto al *Cogito* de Descartes: la naturaleza del hombre no es estática sino histórica, y cada época funciona dentro de una imagen que le sirve para percibir el universo desde una perspectiva específica. También Vico

²¹ Esta memoria metafórica que relaciona una forma visible con otra invisible es en realidad un proceso elíptico. Para un estudio de la elipsis en el barroco y el neobarroco, véase a Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977)

²² Lezama Lima, "Mitos y cansancio clásico", en *Ibid.*, 26.

²³ *Ibid.*, 20-21.

²⁴ González-Echevarría ha señalado la relación entre las ideas de Vico y las de Carpentier en *Ibid.*, 259.

²⁵ La posición anticartesiana de Vico es bien conocida. En Carpentier basta con recordar el caso obvio, casi explícito, de *El recurso del método* como ironía de *El discurso del método* de Descartes. En cuanto a Lezama, no sería exagerado decir que toda su obra parte de una concepción anticartesiana de la literatura y del conocimiento. Ver los comentarios de Lezama sobre Vico en "A partir de la poesía", *La cantidad hechizada*, en *Obras completas II* (Madrid: Aguilar, 1977), 831-832.

anticipó la concepción de la estructura económica de clase como algo crucial para la formación de las ideologías dominantes.

Para Lezama la historia es el reflejo de la imagen que se proyecta en la contingencia y en la temporalidad. El desarrollo imaginario de la historia en Lezama carece de centro, y es un dinamismo dislocado, como el desplazamiento de la escritura. El "autor" o sujeto creador de un texto es el mediador entre dos imágenes: un pasado perdido y un futuro que nunca se logra del todo. Lo que existe es un texto de status precario que se desliza entre la intención hacia un origen borrado y un presente que sólo aparece como futuro posible, descentramiento dinámico que es precisamente el proceso del barroco. Barroco de la historia y de la escritura, que debido a su inestabilidad mantiene la fluidez del texto y el progreso de la historia. Este concepto se opone a la morfología comparada de hechos homólogos de Spengler, que llevaría a un eterno retorno, donde la historia se repetiría sin cesar. Sin el factor temporal del sujeto metafórico y la sobrevivencia de la imagen, la historia sería circular o estaría compuesta de ciclos sin dirección ni consecuencia. Lezama ve en todo eterno retorno un clasicismo pesimista inaceptable. De aquí su crítica no sólo a Spengler sino también a T. S. Eliot y a Nietzsche.²⁶ Toda finitud de combinatorias produce un regreso infinito que es básicamente pesimista. En este aspecto Lezama es la antítesis de Borges, que concibe la historia universal como la repetición de unas pocas metáforas.²⁷

Carpentier estaría de acuerdo con Lezama en ese contrapunto entre la naturaleza y el sujeto que interpreta el proceso histórico, pero rechazaría la posición religioso-imaginaria que Lezama le atribuye al intercambio entre la expresión de la imagen divina y la voluntad humana.²⁸ En vez de la dialéctica idealista de Hegel o de la histórico-científica de Marx, Lezama cree en una historia basada en la imagen que se comporta como el deslizamiento de la ficción.²⁹ En esto Lezama es similar, por un lado, a Vico, al concebir que la historia no se desarrolla ni lineal ni dialécticamente sino en espiral; y, por otro lado, a Curtius, que percibía en todo "hecho" his-

²⁶ "Mitos y cansancio clásico", en *Ibid.*, 19-20.

²⁷ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974), 638.

²⁸ Aunque siempre hay que hacer la salvedad que su religiosidad parte de estructuras conceptuales paganas (ver nota 17), para Lezama, la imagen de imágenes es Dios, de donde emana el Universo (en esto se acerca al concepto neoplatónico de *procesional* de Plotino). Por otra parte, Carpentier se basa a menudo en el *hecho* o el *contexto* (en el sentido sartreano) en lugar de la imagen.

²⁹ "Mitos y cansancio clásico", en *Ibid.*, 18.

tórico un cierto grado de entropía o indeterminación, lo cual constituye la fuente de la creatividad.³⁰ El escribir o reconstruir la historia es a fin de cuentas una ficcionalización necesaria y creativa que requiere un constante reinventarse, una recreación en la que el sujeto tiene que adoptar una posición ético-estética al tenerse que decidir en uno u otro sentido a medida que va hilvanando la historia. Un hecho histórico nunca se reconstruye exactamente sino se reinventa o recrea.³¹ Reconstruir el pasado sería tratar de volver circularmente a un lugar de origen que ya se ha escapado para siempre. La indeterminación o ambigüedad de cualquier evento impide su precisión absoluta y permite la creatividad. Esta ficcionalización de la historia se debate entre una utopía romántica y la imposibilidad de alcanzar tal utopía.³² Carpentier, especialmente en sus novelas posteriores a 1956, relaciona el proceso histórico con la esencia de la ficción, y reafirma además que ese desarrollo es profundamente revolucionario.³³ La historia va dibujando una espiral que progresa indefectiblemente hacia un mejoramiento humano.

Para Carpentier y Lezama, la historia y la ficción se comportan de manera barroca, en el sentido de ser una tensión entre el pasado y el futuro que gira sobre un centro vacío.³⁴ Si la historia y la escritura tuvieran un origen al que se pudiera arribar, una vez logrado este lugar ideal, todo se estancaría. Si Lezama hubiera alcanzado los orígenes en el "Paradiso", o Carpentier hubiera hallado en su viaje por el Orinoco los pasos perdidos, la historia se hubiera detenido allí. Pero ese gesto romántico hacia un lugar ideal y utópico se sobrepasa cuando nos damos cuenta de que es un intento de antemano imposible en términos absolutos. No obstante, el drama entre la nostalgia por un Paraíso perdido y la llegada al reino de este mundo, aunque son objetivos inalcanzables en sentido absoluto, realiza un esfuerzo necesario y positivo tanto para la historia como para la escritura. Lo importante no es dar en el blanco sino lanzar la flecha, dice Lezama. De alguna manera habrá una

³⁰ Ver mi artículo "Lezama o las equiprobabilidades del olvido", en Justo Ulloa, ed., *José Lezama Lima, textos críticos* (Madrid/Miami: Universal, 1979), 22-37.

³¹ Lezama Lima, "Mitos y cansancio clásico", en *Ibid.*

³² Sobre la utopía, ver M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York: Norton, 1971).

³³ Las novelas de Carpentier insisten una y otra vez en los cambios históricos radicales, en las revoluciones. Sirvan de ejemplos obvios los siguientes títulos: *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces*, *El recurso del método*, *Concierto barroco* y *La consagración de la primavera*.

³⁴ González-Echevarría desarrolla esta idea en Carpentier, especialmente en el último capítulo de su libro sobre el novelista cubano. Ver González-Echevarría, *Ibid.*, 213-274.

recompensa. El movimiento multiforme y espiral del barroco americano no indica que no haya salida, sino todo lo contrario: apunta a una esperanza de progreso.

Si el barroco de Europa se dejó influir por el espíritu conservador de la Contrarreforma, el de América invirtió el signo hacia el impulso rebelde de la Contraconquista. Según Lezama, el mundo prerrenacentista poseía un tipo de imaginación que lo impulsaba a buscar algo nuevo donde iniciar una nueva cultura, donde recrear su imagen con nuevos mitos. Era una búsqueda por algo mongólico, bárbaro y maravilloso. Esta "imaginación de Kublai Kan", como decía Lezama, es la que guió a los conquistadores, que encontraron su contrapartida en unos mitos americanos "receptivos", que ya habían anunciado la llegada de un nuevo dios.³⁵ Pero poco a poco, los descendientes de los conquistadores fueron impregnándose de su naturaleza e interpretando la imagen de su propio paisaje. Entonces, para el siglo XVIII, monjes, indios, maestros, capitanes y estancieros fueron adquiriendo conciencia de su situación, y de aquí surge el primer tipo de americano. Lezama se refiere al primer americano que domina su mundo y se siente diferente al europeo como "nuestro señor barroco": "Ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canongía o casa de buen regalo, pobreza que dilata los placeres de la inteligencia, aparece cuando ya se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador".³⁶ Ese señor barroco es el primero en sentir como americano, dueño de su entorno, interpretador y mediador del universo a través del cristal de su cultura, que nace del paisaje y del mito del Nuevo Mundo. La idea del señor barroco americano encarna en el personaje del Amo de *Concierto barroco* de Carpentier.³⁷ El Amo sale de México hacia Europa, pasando por Cuba. Su sirviente muere víctima de una epidemia en La Habana. Pero el Amo necesita otro sirviente y lo encuentra en un negro cubano llamado Filomeno, biznieto de Salvador, que según el *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa, logró vencer al pirata Gilberto Girón que atacó la población de Manzanillo en el siglo XVIII. Aquí Carpentier funde su ficción con la de Balboa, y luego hace que el Amo siga con Filomeno rumbo a Madrid. La reacción del amo al llegar a Madrid es de total desilusión. La metrópolis que tanto le habían alabado en América no era en realidad gran cosa. El hijo

³⁵ Lezama Lima, "Mitos y cansancio clásico", en *Ibid.*, 33.

³⁶ "La curiosidad barroca", en *Ibid.*, 48.

³⁷ Agradezco a Roberto González-Echevarría el haberme sugerido esa posible relación entre el "señor barroco" de Lezama y el Amo de *Concierto barroco*.

de conquistadores se desencanta con la decadencia y pobreza de Madrid en comparación con México. Con esto Carpentier está apuntando no sólo a la decadencia spengleriana, sino además subrayando la reacción del *señor barroco* (o *criollo*, que es el término que usaba Carpentier) que ya se siente orgulloso de lo suyo y se rebela contra la versión europea de la Conquista. La siguiente cita de *Concierto barroco* tiene lugar en Italia (ya el Amo y Filomeno habían dejado a Madrid), y muestra la indignación del mexicano ante la falsa imagen que una obra teatral de Vivaldi presenta sobre Moctezuma y Cortés:

Entran los cautivos mexicanos, cadenas al cuello, llorando su derrota: y cuando parece que habrá de asistirse a una nueva matanza, sucede lo imprevisto, lo increíble, lo maravilloso y absurdo, contrario a toda verdad: Hernán Cortés perdona a sus enemigos, y, para sellar la amistad entre aztecas y españoles, celébranse, en júbilos, vítores y aclamaciones, las bodas de Teutile y Ramiro, mientras el Emperador vencido jura eterna fidelidad al Rey de España, y el coro, sobre cuerdas y metales llevados en tiempo pomposo y a toda fuerza por el Maestro Vivaldi, canta la ventura de la paz recobrada, el triunfo de la Verdadera Religión y las dichas de Himeneo. Marcha, epitalamio y danza general, y *da capo*, y otro *da capo*, hasta que se cierra el terciopelo encarnado sobre el furor del indiano. —"¡Falso, falso, falso; todo falso!" —grita. Y gritando "falso, falso, falso, todo falso", corre hacia el preste pelirrojo, que termina de doblar sus partituras secándose el sudor con un gran pañuelo a cuadros. —"¿Falso... qué?" —pregunta, atónito, el músico. "Todo. Ese final es una estupidez. La Historia..." —"La ópera no es cosa de historiadores". —"Pero... Nunca hubo tal emperatriz de México, ni tuvo Moctezuma hija alguna que se casara con español".⁴⁸

Además, Vivaldi no quiere mezclar estilos ni incluir héroes aztecas porque "Hubiera roto la unidad de acción...", es decir, los ecos de clasicismo en Vivaldi se resisten al barroquismo que le sugiere el mexicano. En *Concierto barroco*, Carpentier lo mezcla todo: textos y estilos de las crónicas, *Hamlet*, *Don Quijote* y la picaresca; tiempos y niveles narrativos (como cuando el Amo va vestido de Moctezuma a ver la obra teatral de Vivaldi donde un actor hace el papel de Moctezuma, es decir, confundiendo quién es el actor y quién es la audiencia, quién es Moctezuma y quién es su representación o su representante).

⁴⁸ Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, décima edición (México: Siglo XXI, 1980, primera edición de 1974), 67-68.

Después de su desilusión con la obra de Vivaldi, Madrid y Europa en general, el Amo decide regresar a lo suyo, al Nuevo Mundo. Ha experimentado un proceso de desalienación que se le reveló mientras veía la pieza de un europeo sobre la cultura de América (México en este caso específico): "Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el bando de los americanos", porque la ilusión escénica sirve para "sacarnos de donde estamos para llevarnos a donde no podríamos llegar por propia voluntad". Entonces el criollo, el señor barroco americano reconoce el principio del exilado iluminado: "*A veces es necesario alejarse de las cosas [. . .], para ver las cosas de cerca*".³⁹ Filomeno, sin embargo, no quiere regresar a América. Prefiere irse a París donde lo llamarán *Monsieur Philomène* y no "el negrito Filomeno". El Amo y Filomeno sostienen un diálogo revelador sobre este tema. Dice el Amo sobre el racismo y la discriminación: "Eso cambiará algún día". Contesta Filomeno: "Se necesitaría una revolución". Vuelve el Amo: "Yo desconfío de las revoluciones". Filomeno cierra el diálogo: "Porque tiene mucha plata, allá en Coyoacán y los que tienen plata no aman las revoluciones. . . Mientras que los *yos*, que somos muchos y seremos *mases* cada día".⁴⁰ De esta conversación y otras situaciones similares de *Concierto barroco* se puede intuir que si el Amo es el señor barroco del siglo XVIII, Filomeno es el embrión del cimarrón rebelde. El bisabuelo de Filomeno peleó al lado del español contra el pirata inglés, pero ahora debe prepararse a luchar contra su amo español, contra el colonizador. En el siglo XIX Filomeno se unirá al Amo en las Guerras de Independencia contra el soldado español.

El señor barroco americano del siglo XVIII muestra una desalienación parcial al tomar conciencia de su condición (de su imagen, diría Lezama) y comenzar a defender sus intereses rompiendo los moldes culturales impuestos por el Viejo Mundo. Por eso es que Lezama, en *La expresión americana*, concibe los primeros signos de rebeldía cultural de Latinoamérica en el indio Kondori, que tiene que romper las unidades del arte europeo para luego soldar sus fragmentos con otros del arte incaico y obtener así un nuevo producto barroco; y en el mulato Aleijandinho, que realiza una simbiosis del arte portugués y el africano. También Sor Juana, en *El Divino Narciso*, mezcla mitos griegos, cristianos y aztecas, y con *El Sueño* lleva el barroco a una cumbre que sitúa por primera vez

³⁹ Este concepto de distanciaci3n como método de conocimiento puede compararse con el *Verfremdung* de Bertolt Brecht. Para un análisis de la teoría brechtiana, véase mi libro *Buero Vallejo: lo moral, lo social y lo metafísico* (Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, 1972), 18-33.

⁴⁰ Carpentier, *Ibid.*, 79.

a América por encima de Europa en el arte literario. Luego, en el paso del siglo XVIII al XIX, Lezama traza el itinerario revolucionario latinoamericano a partir del destierro de Fray Servando Teresa de Mier; los calabozos de Francisco Miranda; el retraimiento de Simón Rodríguez —maestro de Bolívar—, que vivió fascinado con el colectivismo socialista del inca Manco Capac; y, ya al final del siglo XIX, surge la figura de José Martí, que desde el destierro reconstruye por ausencia y alejamiento la imagen de Cuba y de Latinoamérica. Lo que permite la ascensión o el progreso no es una presencia absoluta sino la separación, el vacío, la ausencia, la lejanía, el desdoblamiento, la cárcel, el exilio.⁴¹

El señor barroco o el criollo del siglo XVIII fue el primer americano que se sintió dueño de su mundo, y, por lo tanto, quiso liberarse de la opresión del español. En el siglo XIX, el rebelde romántico lleva a cabo las Guerras de Independencia con ayuda del negro recién liberado. El Amo de *Concierto barroco* ha ido luchando a favor de la imagen de su cultura, y para ello recibió el apoyo del negro, del Filomeno del siglo XIX, del Esteban Montejo de *Cimarrón*,⁴² aunque el cimarrón que ayudó decisivamente a la independencia de América Latina tendría que pelear en el siglo XX contra el Amo que no supo darle la igualdad total. El proceso de liberación e igualdad tuvo que continuar, y Carpentier y Lezama apoyaron esta lucha. Lezama aplaude a la Revolución Cubana como un gesto del comienzo de la era imaginaria donde la imagen cultural e histórica anunciada por Martí estaba tomando cuerpo en la historia de Cuba. Por su importancia, citaré dos secciones del ensayo

⁴¹ El concepto de lejanía en Lezama se basa en una idea mítica que nace de una carencia esencial que separó al hombre de Dios y le hizo perder el Paraíso. Esta idea es muy diferente al *Verfremdung*, que es más bien un método racional-científico. Ver Lezama Lima, "La curiosidad barroca" y "El romanticismo y el hecho americano", en *Ibid.*, 45-117. Es interesante detenerse en uno de los recorridos de alienación en *Oppiano Licario*: desde Palmiro dentro de una palma en Cuba durante la Guerra de Independencia a Foción y su hijo paseándose por los museos de Europa. José Lezama Lima, *Oppiano Licario* (México: Ediciones Era, 1977).

⁴² El Filomeno de *Concierto barroco* todavía no se siente parte de la cultura americana del siglo XVIII, y por eso no regresa al Nuevo Mundo. El sólo muestra su descontento y rebeldía en la última conversación con el Amo. No obstante, ya en el siglo XIX el negro de Hispanoamérica se sintió criollo, americano y luchó al lado del blanco en las guerras de independencia (a veces, inclusive, dirigió la guerra, como es el caso de Antonio Maceo en Cuba). Esteban Montejo [el interpelado de Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón*, cuarta edición (México: Siglo XXI, 1976, primera edición de 1968)] cuenta su vida de rebeldía individual (cimarronaje) y colectiva (en la Guerra de Independencia) en el siglo XIX.

"A partir de la poesía" donde Lezama trata el asunto de la era imaginaria cubana y la Revolución:

La última era imaginaria, a la cual voy a aludir en esta ocasión, es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí. Entre las mejores cosas de la Revolución Cubana, reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante del pobre sobreabundante por los dones del espíritu. El siglo XIX, el nuestro, fue creador desde su pobreza. Desde los espejuelos modestos de Varela, hasta la levita de las oraciones solemnes de Martí, todos nuestros hombres esenciales fueron hombres pobres. Claro que hubo hombres ricos en el siglo XIX, que participaron del proceso ascensional de la nación. Pero comenzaron por quemar su riqueza, por morir en el destierro, por dar en toda la extensión de sus campañas un campanazo que volvía a la pobreza más esencial, a perderse en el bosque, a lo errante, a la lejanía, a comenzar de nuevo en una forma primigenia y desnuda. [. . .]

La vigilia, la agudeza, la pesadumbre del pobre, lo llevan a una posibilidad infinita. Me ronda de nuevo esta frase mía, que es como el resumen de todo lo dicho: lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un *potens*, que es lo posible en la infinitud. Ahora se ha adquirido esa posibilidad, ese *potens* por el cubano. Toda imagen tiene ahora el altitud y la fuerza de los hechizos. Todos los hechos ovillan esa posibilidad, como una energía que en un instante es un germen. La tierra transfigurada recibe ese germen y lo hincha al extremo de sus posibilidades. Son así ahora alegres nuestros campesinos al estar muy adentro en la melodía de nuestro destino.

La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estante, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreaire en un tiempo absoluto. Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura. El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección. Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido enterrado y desenterrado, hasta que ha ganado su paz. El estilo de la pobreza, las inauditas posibilidades de la pobreza han vuelto a alcanzar, entre nosotros, plenitud oficiante.⁴³

Aunque el arte barroco de Lezama se complace en el desperdicio, en la sobreabundancia erótica que parece carecer de sentido, de ser un juego inútil, en realidad estructuralmente trata de ser totalizante

⁴³ Lezama Lima, *Ibid.*, 838-840.

y minucioso a la vez, para reflejar, por un lado, la falta de plenitud de la naturaleza, y por otro, la imagen infinita que le sirve de soporte. El barroco es el reflejo de un universo descentrado pero de cierta manera consonante, que tiene sus analogías en el mundo de lo posible. Lo que sucede es que la imagen que organiza el barroco es infinita, y por eso el texto barroco aparece como una desproporción y una ruptura. La obra barroca nunca puede agotar la imagen a la que aspira, pero con su estructura descentrada puede contener en potencia las equiprobabilidades ("lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un *potens*, que es lo posible en la infinitud").⁴⁴ La encarnación de lo infinito que Lezama trata de alcanzar en sus textos y en su concepto de eras imaginarias, es lo que lo llevó a ver en la Revolución el germen de las posibilidades ilimitadas en la historia de Cuba. La ruptura y la aspiración al *potens* del barroco americano, une el arte barroco a la Revolución. Desde la perspectiva de un barroco revolucionario toma especial sentido tanto la obra de Lezama como la de Carpentier. El regreso de Carpentier a Cuba en 1959 significaba comenzar a vivir las premoniciones revolucionarias de sus novelas escritas antes de esa fecha, y *La consagración de la primavera*, como obra posterior al triunfo revolucionario, propone desde varios ángulos (incluyendo, como es de suponer, el estructural) que la Revolución ha logrado poner en marcha la ruptura y la potencialidad anunciada por el barroco americano.⁴⁵

⁴⁴ De acuerdo con Severo Sarduy, lo que diferencia al barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano del neobarroco (con Lezama como ejemplo máximo) es que los primeros, aunque muestran un ser incompleto y descentrado, reflejan cierta diacronía y se constituyen en portadores de una consonancia. Al contrario, el neobarroco es "la pérdida de la concordancia". La diferencia que hace Sarduy entre barroco y neobarroco puede llevarnos a creer que los textos de Lezama son una carencia total de concordancia, donde faltan los ejes del siglo barroco: Dios y el rey (o cualquier otra representación metafórica terrenal del verbo infinito, como el estado, por ejemplo). Si ésta es la interpretación que pretende Sarduy, no podríamos aceptarla. En Lezama la imagen, aunque infinita, sirve de soporte a la escritura y a la historia. Estas son descentradas, pero aspiran a la imagen al final de los tiempos; y, a pesar del descentramiento, la poesía y las eras imaginarias son encarnaciones de la imagen divina: anticipaciones terrestres de la Resurrección. Ver Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", en *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción por César Fernández Moreno, cuarta edición (México: Siglo XXI, 1977, primera edición de 1972), 182-183. También ver Sarduy, *Barroco*, 102-103.

⁴⁵ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, quinta edición (México: Siglo XXI, 1979, primera edición de 1978).

LA ESCRITURA MODERNISTA Y LA FILOLOGÍA

Por *Anibal GONZALEZ*

El espíritu moderno, es decir, el racionalismo, el criticismo, el liberalismo, se fundó el mismo día que se fundó la filología. *Los fundadores del espíritu moderno son los filólogos.*

—Ernest Renan, *L'Avenir de la science* (1890)— leyendo de limosna, y lo que me caía en las manos, no lo que quería ni lo que necesitaba yo leer. — ¡Cto. tpo. suspiré por una buena Historia Universal!

José Martí, *Cuaderno de apuntes* (1882).

LA interrogante acerca de en qué consiste la "modernidad" del modernismo ha recibido diversas respuestas a lo largo de los años. Entre las más recientes y notables se encuentran las de Octavio Paz (en *Los hijos del limo*, 1974) y de Noé Jitrik (en *Las contradicciones del modernismo*, 1978). Para Paz, el rasgo más moderno del modernismo es su propensión a realizar lo que Paz llama "la crítica". Según Paz, la modernidad del modernismo residiría en su afán crítico, el cual no se detiene ante las propias ansias de modernidad de los escritores hispanoamericanos. El modernismo es moderno no sólo porque ejerce la crítica de las instituciones sociales, políticas, y culturales de su época, sino porque pone en duda, además, su propia modernidad. Dice Paz:

Modernidad antimoderna, rebelión ambigua, el modernismo fue un antitradicionalismo y, en su primera época, un anticasticismo; una negación de cierta tradición española. Digo *cierta* porque en un segundo momento los modernistas descubrieron la otra tradición española, la

verdadera. Su afrancesamiento fue un cosmopolitismo: para ellos París era, más que la capital de una nación, el centro de una estética. El cosmopolitismo los hizo descubrir otras literaturas y revalorar nuestro pasado indígena. La exaltación del mundo pre-hispánico fue, claro está, ante todo estética, pero también algo más: una crítica de la modernidad y muy especialmente del progreso a la norteamericana.¹

Para Paz, el rasgo predominante de la modernidad es esta crítica que se muerde la cola, que se devora a sí misma, que pone en crisis sus propios fundamentos. El modernismo es moderno porque duda de sí mismo como de todo lo demás, y se instituye entonces como una danza nietzscheana sobre el abismo, sobre el vacío que abre su propia crítica.² Aunque esta visión del entramado modernismo/modernidad es sustancialmente correcta, nos parece que es preciso articularla en más detalle si es que deseamos hacer uso de ella en nuestras investigaciones.

En su interesante estudio sobre la poesía de Rubén Darío, Noé Jitrik propone otra explicación (que no invalida la de Paz) para dar cuenta de la modernidad del modernismo. Para Jitrik, lo moderno del modernismo reside en su intento de constituirse, como representación, en un doble del sistema de producción moderno (es decir, de la manufactura capitalista). Según Jitrik, había en los poetas modernistas una fascinación con la maquinaria industrial que los llevó a tratar de convertir su escritura en un *análogon* de las má-

¹ Paz señala que "la modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo", en *Los hijos del limo. Del Romanticismo a las vanguardias* (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 48. Más adelante, refiriéndose a la relación entre el positivismo y el modernismo, apunta: "Nuestra crítica ha sido insensible a la dialéctica contradictoria que une al positivismo y al modernismo y de ahí que se empeñe en ver al segundo únicamente como una tendencia literaria y, sobre todo, como un estilo cosmopolita y más bien superficial" (p. 127). Precisamente lo que intentaremos explorar en este ensayo es la relación —no del todo dialéctica— entre el modernismo y una práctica discursiva vinculada al positivismo filosófico: la filología. Paz ha declarado además en otro texto que el modernismo fue "nuestro verdadero romanticismo"; cabría refinar esa aseveración y decir que fue más bien nuestro primer encuentro con el pensamiento y la crítica romántica, cuya expresión más condensada se da en la filología. Ver: "El caracol y la sirena", *Los signos en rotación y otros ensayos* (Madrid: Alianza, 1967), p. 101. Debo añadir que otro punto de arranque para mis meditaciones lo constituye el breve pero agudo ensayo de Roberto González Echevarría, "Modernidad, modernismo, y nueva narrativa: *El recurso del método*" en *Revista Interamericana de Bibliografía / Inter-American Review of Bibliography*, 30 (1980), 157-163.

² Paz, p. 135.

quinas. Ante la maquinaria fabril de la metrópoli, los modernistas opondrían su "máquina semiótica", que Jitrik concibe como un sistema de reglas y convenciones estilísticas que regirían la escritura modernista, haciendo de ésta un sistema de producción de textos poéticos.³ De acuerdo con esta tesis, los modernistas constituirían una emprendedora "burguesía literaria" que intentó alcanzar el *status* de la Literatura imitando los mecanismos de la manufactura capitalista.

En este aspecto en particular, la propuesta de Jitrik no nos convence, por dos razones. La primera es la siguiente: no cabe duda de que la escritura modernista está impulsada por un "deseo" y fundamentada sobre una especie de mimesis; pero, como veremos más adelante, esa mimesis no se opera sobre los objetos concretos que produce la manufactura, ni tampoco sobre las máquinas, sino sobre determinadas instituciones que gobiernan el proceso de la producción textual, a las que los modernistas tenían fácil acceso. A fin de cuentas, tanto Jitrik como Paz, a pesar de ofrecer atisbos interesantes sobre el problema, escamotean el fenómeno de la mediación entre los sistemas productivos y los sistemas de representación.

Nuestro segundo reparo es de orden histórico-literario, y tiene que ver con los cambios producidos en el quehacer poético por la modernidad. Como se recordará, uno de los rasgos más dramáticos de la modernidad en la literatura es la desaparición de la Poética como institución rectora de la producción literaria: el Romanticismo da al traste con la preceptiva clásica, y promueve la creación de "poéticas" personales, a tono con el criterio moderno de la "originalidad". Por su parte, el modernismo no rompe con lo que ya es una constante de toda la literatura post-romántica; basta con recordar la famosa advertencia del propio Darío a sus posibles seguidores, en el prólogo de *Prosas profanas* (1896): "Wagner a Augusta Holmes, su discípula, dijo un día: 'lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo a mí'. Gran decir".⁴ Sin embargo, Jitrik soslaya este aspecto, que no caza con sus ideas acerca de la "máquina semiótica" y la "marca de fábrica" modernista, y pretende extender los rasgos de la poética personal de Darío a la escritura modernista en su totalidad —en un momento dado habla de "la propuesta rubendariana— que podría ser también la del modernismo en general".⁵ Al

³ Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica* (México: El Colegio de México, 1978), p. 110.

⁴ Rubén Darío, "Palabras liminares" de *Prosas profanas*, en *Poesías completas* (Madrid: Aguilar, 1967), p. 545.

⁵ Jitrik, p. 77.

parecer, Jitrik eleva a Darío a la categoría de un "mediador" entre los sistemas de producción y los de representación, o al menos el nombre de Darío funciona como metonimia de todo un complejo de factores institucionales que determinaron la relación de la escritura modernista con otras áreas del quehacer humano. Pero Jitrik no es claro sobre este último punto.

¿Cuál es el nombre, pues, de ese "mediador" que busca Jitrik y que Paz sólo identifica vagamente con "la crítica"? A nivel institucional (el único en que podemos hablar con cierto rigor en este caso) ese mediador se llama: "Filología. Según veremos, la filología es la institución en torno a la cual el modernismo construye su literatura; es el lugar de donde se derivan el vocabulario, los procedimientos, y la "ideología" crítica del modernismo. La filología es también (y esto no debe sorprendernos) la antagonista del modernismo, el fantasma que el modernismo deberá echar fuera de su espacio literario para poder sobrevivir. La filología es el modelo para la escritura modernista, y como modelo al fin, su relación con el modernismo está marcada por una dialéctica de adoración y rechazo—de amor y de odio, si se quiere— a tenor con la distancia entre ambas entidades dentro del espacio textual en que se desenvuelven.⁶

⁶ A estas alturas conviene aclarar que al hablar de "mediación" lo hacemos en el sentido que le otorga a ese término René Girard, en su clásico *Mensonge romantique et vérité romanesque* (París: Grasset, 1961). De acuerdo con Girard, el mediador es ese Otro que siempre se interpone entre su sujeto deseante y el objeto deseado; es, de hecho, el conducto a través del cual el sujeto canaliza su deseo. Sin el Otro, sin el mediador, no surge el deseo. El esquema de la mediación es, pues, triangular, aunque las distancias entre los vértices (sujeto/mediador/objeto) pueden variar. Si el mediador se encuentra tan por encima del sujeto (en términos de clase social, o de *status* ontológico) que no hay la más remota posibilidad de competencia por el objeto, la mediación es *externa*. Girard da como ejemplo de esto la relación don Quijote/Amadís/Caballería; también apunta que la misma relación existía entre los escritores clásicos/los Antiguos/el *status* de "autor" (p. 23). Si, por el contrario, el mediador y el sujeto poseen un rango equivalente o están en posición de competir por el objeto, la mediación es *interna*. Girard ofrece múltiples ejemplos a lo largo de su libro, pues su atención se fija casi exclusivamente sobre la mediación interna tal como aparece en las obras que Girard califica de *novelas* (*romanesque*), es decir, aquellas donde se pone de manifiesto la presencia del deseo triangular y la mediación interna; en *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, el triángulo del antagonista (es claro que pueden haber tantos triángulos como sujetos deseantes haya) lo configuran Julien/Mathilde de la Mole/*status* social; en *A la recherche du temps perdu* de Proust, Girard observa un triángulo (entre otros muchos) cuyos vértices son Marcel/Bergotte/Berma. No pretendemos, de momento, enjuiciar la calidez psicológica de los mecanismos del deseo que postula Girard, ni tampoco

Debe quedar claro, sin embargo, que cuando en el siglo XIX se habla de "filología", siempre se está haciendo referencia a la "nueva" filología, cuyos logros principales incluyen el desarrollo de la gramática comparada, la reclasificación del lenguaje en familias, y el rechazo final del origen divino del lenguaje.⁷ La "nueva" filología surge de la anterior filología clásica al amparo de una profunda ruptura en el campo epistemológico de Occidente.⁸ Si la metáfora que mejor define el saber clásico es la del tablero o la escena, donde la información se despliega sincrónicamente ante la mirada de un espectador privilegiado, el saber de la modernidad preferirá las metáforas genéticas: fuente, origen, raíz. La modernidad se preocupa ante todo por buscar el punto de arranque del saber y por trazar su concatenación a lo largo del tiempo, y es por eso que sus sistemas de representación se ordenan a partir del *leitmotiv* de la historia, de la arqueología: saber será un gesto de recuperación del pasado, de revelación de lo escondido.

La filología, cuyos principales representantes a finales del siglo XVIII y principios del XIX eran eruditos alemanes como F. A. Wolff, F. Schlegel, los hermanos Grimm, y Franz Bopp, se base en una historización radical del lenguaje. En libros como *Von der Sprache und Weisheit der Indier* (1808) de Schlegel, la *Deutsche Grammatik* (1816) de Jakob Grimm y el *Über das Konjugationssystem der Sanskritsprache* (1816) de Bopp, se establecen las bases para una caracterización del lenguaje en lo que éste tiene de específico; el lenguaje se convierte así, en un objeto con su propia constitución y su propia historia, independientemente de su función representativa. El filólogo le otorga al lenguaje un tratamiento análogo al que el biólogo le dispensa a los seres vivos y el arqueólogo a los artefactos que desentierra. Como el biólogo reconstituye la evolución de las especies a partir de la comparación anatómica, y como el arqueólogo produce una imagen de la vida socio-económica de un pueblo a través de los artefactos que recobra, así el filólogo reconstruye la evolución histórica de los idiomas a partir de la gramática compa-

pretendemos extender nuestro campo de referencias a Girard más allá de *Mensonge romantique*. Si hacemos uso de conceptos tales como los de "mediación" y "deseo triangular" en el contexto de la historia literaria de fines de siglo XIX en Hispanoamérica, es sólo porque observamos ciertas coincidencias entre el modelo estructural de Girard y algunos hechos de la historia literaria del modernismo.

⁷ Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1978), p. 135. Es evidente mi deuda con el brillante libro de Said en las páginas siguientes.

⁸ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (México: Siglo XXI, 1968), p. 246.

rada. Sin embargo, la naturaleza misma del lenguaje imposibilita establecer una total analogía entre el trabajo filológico y el de las demás disciplinas científicas. El filólogo estudia al lenguaje a través del lenguaje: éste es a la vez su herramienta de trabajo y su objeto de conocimiento. A lo largo del siglo XIX, la filología, como las otras ciencias de la época, intenta neutralizar el lenguaje para convertirlo en instrumento dócil al pensamiento, liberándolo de sus irregularidades e incorrecciones y de su polivalencia semántica. Pero la filología fracasa en este intento: el lenguaje se resiste a ingresar en la transparencia ideal que supuestamente tuvo durante la época clásica, y en el espacio de ese fracaso es que se alojara la Literatura.

Por lo pronto, quedémonos con la imagen de la "nueva" filología como una "ciencia" recién-nacida pero pujante, fundada en el análisis histórico y —algo no menos importante— *comparativo* de las lenguas: a la filología la mueve un espíritu cosmopolita, y sus tempranos logros en la tarea de fabricarle una genealogía al lenguaje se deben, como han señalado Raymond Schwab y Edward Said, al proceso histórico de la penetración imperialista de las naciones europeas en el Oriente.⁹ En este mismo sentido, y puesto que tienen una vinculación directa con lo hispánico, merecen citarse por extenso unas manifestaciones del principal filólogo español del siglo XIX, don Marcelino Menéndez y Pelayo, en su discurso de ingreso a la Real Academia de la Historia, en 1883 (discurso titulado, significativamente, "La historia considerada como obra artística"). Señala el ilustre polígrafo cómo

Todo se ha renovado en menos de cuarenta años: el extremo Oriente nos entrega sus tesoros: las esfinges del valle del Nilo y los ladrillos de la Caldea nos han revelado su secreto: las raíces aryas, interpretadas por la filología, nos cuentan la vida de los patriarcas de la Bactriana: donde quiera se levantan, del polvo que parecía más infecundo, dinastías y conquistadores, ritos y teogonías. Empiezan a sernos tan familiares las orillas del sagrado Ganges como las del Tíber o las del Yllyso, y la leyenda del Sakya-Muni tanto como la de Sócrates. Hasta el mundo clásico parece haberse remozado en alguna fuente de juventud, y vemos hoy, con los mismos ojos de amor que en el siglo XV, un nuevo Renacimiento. Et geminum solcm et duplices se ostendere Thebas; es decir, otra Atenas y otra Roma, mucho más hermosas que las que aprendimos a ver en las escuelas. Y al mismo tiempo, la Edad Media, que antes sólo respondía a las solicitudes del arte, es ya amorosa esclava de la cien-

⁹ Said, p. 98. Véase también a Raymond Schwab, *La Renaissance orientale* (París: Peyot, 1950), p.190-95.

cia, y manda ríos de luz desde cada tumbo monástico y desde cada privilegio o carta municipal.¹⁰

El asombro que trasluce este pasaje de Menéndez y Pelayo no es sólo ante el vasto panorama que la filología ha logrado abrirle a la mirada europea, sino también ante el poder y el prestigio de la nueva ciencia que es capaz de realizar tales prodigios. No cabe duda de que el cosmopolitismo de la filología está vinculado, como apunta Said, a una inmensa voluntad de poder.

Planteamientos semejantes a los de Menéndez y Pelayo, sólo que más ampliamente desarrollados, fueron hechos por Ernest Renan en un libro cuyo manuscrito data de 1848, aunque se publicó siete años después del discurso del filólogo español; se trata de *L'Avenir de la science* (1890). Allí, particularmente en el capítulo VIII, Renan hace una apología del método filológico, pero apunta que no han sido meramente las múltiples y variadas lecturas de textos bíblicos y orientales las que han configurado su pensamiento, sino, como él dice, "c'est la vue générale et critique, c'est l'induction universelle; et je sens que, si j'avais à moi dix vies humaines à mener parallèlement, afin d'explorer tous les mondes, moi étant là au centre, humant le parfum de tout chose, jugeant et comparant, combinant et induisant, j'arriverais au système des choses".¹¹ Es claro que para Renan la filología no produce simplemente una *sensación* de poder. Para Renan la filología es una forma de *ejercer* el poder. El filólogo es ese "Yo" supremo que enjuicia y analiza, que separa y clasifica, alcanzando, por encima de las barreras interdisciplinarias, una visión de conjunto del "sistema" de las cosas. Tanto para Renan, como para Menéndez y Pelayo, y aún para Nietzsche (quien consideraba "filólogos" a figuras tan diversas e importantes como Goethe, Schopenhauer, Wagner, y Leopardi)¹² la filología ocupa un lugar privilegiado, céntrico, entre las disciplinas científicas del siglo XIX. Una vez más es Renan quien lo formula sin ambages, cuando afirma que "critiquer, c'est se poser en spectateur et en juge au milieu de la variété des choses; or la philologie est l'interprète des choses, le moyen d'entrer en communication avec elles et d'entendre leur langage. Le jour où la philologie périrait, la critique périrait avec elle, la barbarie renaîtrait, la crédulité serait de nou-

¹⁰ Marcelino Menéndez y Pelayo, "La historia considerada como obra artística", *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, VII (Santander: Aluds, S. A. de Artes Gráficas, 1942), 30.

¹¹ Ernest Renan, *L'Avenir de la science: Pensées de 1848* (París: Calmann-Lévy, 1890), p. 148.

¹² Friedrich Nietzsche, "Notes for 'We Philologists'", traducidas por William Arrowsmith, *Arion*, N. S. 1/2 (1974), 300.

veau maîtresse du monde".¹³ En este pasaje de resonancias apocalípticas, como en el anterior, las metáforas visuales y legales ("spectateur et...juge") connotan el carácter de árbitro o de mediador supremo que tiene la filología con relación al hombre y a lo que Renan llama "el lenguaje de las cosas". La filología puede realizar esta labor de mediación, de arbitraje, porque ella es, como dice Renan, "la *science exacte* des choses de l'esprit. Elle est aux sciences de l'humanité ce que la physique et la chimie sont à la science philosophique des corps".¹⁴

Según Renan, el poder de la filología reside en su capacidad de manipular "les choses de l'esprit", los discursos, los textos, como piezas que integran una totalidad que sólo la filología puede recuperar. Por medio del escrutinio a la vez analítico e imaginativo de los textos, el filólogo *re-crea* épocas pasadas y *crea* nuevos conceptos que utilizará luego en sus análisis. Obras como la *Vie de Jésus* (1863) y la *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques* (1855) del propio Renan, y conceptos como los de "raza", "espíritu", "nación", y "cultura", tienen en común el hecho de ser productos del análisis y la reconstrucción imaginativa que la filología realiza a partir de los textos. La filología, que se origina y desarrolla a tenor con el imperialismo europeo, no es menos "imperialista" dentro de su campo, el de la representación escrita: su ambición —nada secreta, por cierto— es la de englobar y trascender todos los demás discursos en el área de las ciencias humanas (la historia, la arqueología, la psicología, etcétera), y también, por supuesto, al discurso de la Literatura. Ya lo dijo Renan: "Le vrai philologue doit être à la fois linguiste, historien, archéologue, artiste, philosophe"; y añade un poco más adelante: "L'histoire littéraire est destinée à remplacer en grande partie la lecture directe des oeuvres de l'esprit humain".¹⁵

Si se trataba de encontrar una "máquina semiótica", ya la hemos hallado: la filología es para Renan ese mecanismo que utiliza los textos como materia prima para elaborar nuevos textos que "superarán" a los anteriores en calidad, en utilidad, y en eficacia. Renan, compartiendo el desdén de casi todos los intelectuales de su época por los burdos procesos productivos, y porque piensa que la filología es una disciplina que está a la par con las ciencias naturales, prefiere hablar del "laboratorio filológico" —pero la idea es la misma.¹⁶

De las tranquilas afirmaciones de Renan se desprende, paradó-

¹³ Renan, p. 146.

¹⁴ Renan, p. 143, El subrayado es mío.

¹⁵ Renan, p. 130 y 226.

¹⁶ Citado por Saïd, p. 139.

jicamente, la visión de la filología constituyéndose a partir de una polémica, de una lucha con otros discursos que le disputan la supremacía; entre éstos, su adversario mayor es la Literatura. La filología y la Literatura, como lo ha señalado Foucault, son formaciones gemelas aunque antagónicas: "La literatura es la impugnación de la filología (de la cual es, sin embargo, la figura gemela): remite el lenguaje de la gramática al poder desnudo de hablar y ahí encuentra el ser salvaje e imperioso de las palabras".¹⁷ La Literatura, como la filología, surge de la gran ruptura con los modos de representación clásicos, y se instituye, al igual que la filología, como una compensación ante el fenómeno general de lo que llama Foucault la "nivelación del lenguaje". Recordemos que, cuando la *episteme* occidental pasa del sistema clásico de representación horizontal al sistema moderno basado en un sentido de profundidad, el lenguaje asume la categoría de un objeto de conocimiento al mismo nivel que los demás objetos de la naturaleza; recordemos además que en el caso de la filología, como ya apuntamos, el lenguaje tiene un doble aspecto de objeto de estudio y herramienta de investigación. Así sucede que mientras más progresa la investigación lingüística, más difícil se le hace a la filología dominar la polisemia y ambigüedad inherentes al lenguaje. La filología pretende revelar la "verdad" que subyace a todo discurso, pero para lograr esto se le hace necesario remontar "las opiniones, la filosofía, y, quizá, aún las ciencias, hasta las palabras que las han hecho posibles y, por ello, hasta un pensamiento cuya vivacidad no estaría aún apresada por la red de la gramática".¹⁸ La discordia básica en el seno de la filología es esa peregrinación incesante hacia los orígenes del lenguaje en busca de la verdad, tan sólo para descubrir que los orígenes del lenguaje se confunden con la fábula, con el mito, con la ficción: es decir, con la Literatura.

Sería inútil tratar de asignarle prioridad a uno u otro discurso en este caso. La filología no "nace" de la literatura, ni la Literatura de la filología. Lo que sí sucede, del lado de la Literatura, es un fenómeno más complejo. Para explicarlo, conviene que recordemos el hecho de que la literatura moderna (incurro en un pleonasma: la Literatura, como institución, es una invención moderna) abandona la Poética como categoría autónoma que rige la escritura. A partir del Romanticismo se hace innecesario remitir la obra a otra autoridad que la del "Yo" que la escribe; el concepto de la *imitatio* clásica es descartado en favor de una teoría solipsista de la creación poética. La Literatura como entidad moderna vive de la

¹⁷ Foucault, p. 293.

¹⁸ Foucault, p. 291.

ilusión de que es independiente de toda mediación textual para constituirse, de que ella puede darse origen a sí misma a través de la "expresión" inmediata del "Yo" del autor. Sin embargo, esto es sólo una aspiración, y en la práctica la Literatura siempre toma otros textos como su punto de partida —aunque sea para negarlos.¹⁹ Dicho de otra forma: en la edad moderna, la Literatura busca siempre trascenderse, busca siempre ser algo más que "Literatura". Como ha señalado Paul de Man, "the topos of the anti-literary, technological man as an incarnation of modernity is recurrent among the *idées reçues* of the nineteenth century and symptomatic of the alacrity with which modernity welcomes the opportunity to abandon literature altogether".²⁰ En vista de esto, probablemente no resulte exagerado afirmar, pues, que a lo largo del siglo XIX, la Literatura "quiso ser", por así decirlo, filología. Durante el siglo XIX, la filología se presentó ante los escritores como la institución más poderosa cuya exclusiva preocupación era el manejo y el análisis de los textos. El prestigio y el poder mundanos de la filología, sumados al hecho de ser ésta una institución de carácter específicamente textual, hicieron de la filología el modelo por excelencia del quehacer literario, sobre todo (aunque no exclusivamente) en la prosa, hasta que los cambios textuales que produjeron a las vanguardias dieron al traste con esa relación.²¹

¹⁹ Así, por ejemplo, Wordsworth, el poeta romántico inglés, se inspiró en el *Paradise Lost* de Milton, para luego repudiarlo e intentar trascenderlo en *The Prelude* (1814). Meyer H. Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature* (Nueva York: W. W. Norton, 1971), p. 468.

²⁰ Paul de Man, "Literary History and Literary Modernity", *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Nueva York: Oxford University Press, 1971), p. 155-56.

²¹ Raymond Schwab describe, con numerosos ejemplos, el interesante tira y afloja de los Románticos franceses con la filología orientalista y sus dramáticos hallazgos. Según Schwab, un amigo de Victor Hugo resumió la actitud del poeta ante los textos orientalistas que a menudo consultaba, diciendo que "Il ne les aime pas, mais il les use" (p. 384). Acaso no podría decirse lo mismo de los poetas de la generación postromántica en Francia, quienes luego fueron considerados por los parnasianos como los "tetrarcas" del parnasismo: Gautier, Leconte de Lisle, Banville, y Baudelaire. Si algo tienen en común estas cuatro figuras, además de su marcado desprecio por la época en que vivían, es un interés por los aspectos técnicos de la escritura poética, y un mayor acercamiento a la filología en el proceso de la redacción de sus poemas. Hacia 1869, Baudelaire afirmaba: "Es imposible que un poeta no lleve dentro de sí a un crítico", y Leconte de Lisle declaraba: "Et maintenant, la science et l'art se retournent vers les origines communes. Ce mouvement sera bientôt unanime". (Véanse: *Baudelaire as a Literary Critic*, editado por Lois Boe Hyslop y Francis E. Hyslop [Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1964], p. 1; y Albert Thi-

A nuestro parecer, un buen modo de describir el vínculo Literatura/filología es recurriendo al esquema del "deseo triangular" girardiano. Como señala René Girard,

El impulso [del sujeto deseante] hacia el objeto es en el fondo un impulso hacia el mediador; en la mediación interna este impulso es detenido por el mediador mismo, puesto que el mediador desea, o quizá posee, el objeto. El discípulo, fascinado por su modelo, ve forzosa-mente en el obstáculo mecánico que le presenta este último evidencia de la mala voluntad que se le tiene. Lejos de declararse un fiel vasallo [como Sancho a don Quijote], el discípulo sólo piensa en repudiar los lazos de la mediación. Pero esos lazos son más fuertes que nunca, pues la aparente hostilidad del mediador no disminuye su prestigio sino que lo aumenta. El sujeto está convencido de que su modelo se considera demasiado superior para aceptarlo como su discípulo. El sujeto se ve escindido entre dos sentimientos contrarios hacia su modelo: la veneración más sumisa y la malicia más intensa. Este es el sentimiento que llamamos *odio*.²²

Siguiendo este esquema, la relación Literatura/filología sería una de "mediación interna", ya que la Literatura y la filología se mueven, como hemos visto, dentro del plano común de la textualidad. La filología se presenta como un obstáculo en el camino de la Literatura hacia su autoafirmación, hacia su consolidación como discurso autónomo, pero a la vez aparece como el único medio a través del cual la Literatura puede alcanzar esa deseada cimentación ontológica: sin dejar de ser obstáculo, la filología se vuelve modelo, objeto de imitación por parte de la Literatura. Sin embargo, aún imitándola, la Literatura no deja de "odiar" a la filología, y por eso procura ocultar su mimesis, utilizando para describir su propia actividad un armazón de metáforas rigurosamente opuestas y sin embargo paralelas a las metáforas que utiliza la filología para describir su labor. Por ejemplo, si la filología se refiere a su lugar de trabajo (que es, en realidad, un espacio ideal donde confluyen textos y conceptos) como un "laboratorio filológico", la Literatura

baudet, *French Literature. From 1795 to Our Era*, traducido por Charles Lane Markmann [Nueva York: Funk & Wagnalls, 1967], p. 282; también Schwab, p. 427). Por el lado de la narrativa, la escritura de *Salammbó* (1862) de Flaubert es el ejemplo más notorio del recurso de los escritores de esta época a la metodología filológica para componer sus obras. Numerosos pasajes de la *Correspondance* de Flaubert también resultan reveladores en este sentido. Véase, por ejemplo, *Correspondance. Troisième série: 1854-1861* (París: Louis Conard, 1927), p. 52.

²² Girard, p. 19. La traducción es mía.

prefiere hablar de su lugar de trabajo (que es el mismo de la filología) como un "taller", evocando el sistema de producción artesanal; y si la filología inscribe sus textos a partir de la ficción de un "museo" incorpóreo por el que se pasea la inteligencia del erudito, la Literatura (particularmente hacia el fin del siglo) hará del "interior" (despacho, gabinete, o *boudoir*) el lugar privilegiado en donde el "Yo" despliega sus fantasías.²³

Ya hacia fines del siglo XIX la pugna Literatura/filología parecía haberse resuelto en un gran auge de la filología y de las ciencias en general y en un progresivo repliegue de la Literatura hacia ese dominio interior donde podía establecer sus fueros, lejos de la intromisión de los filólogos. Si la obra de Ernest Renan (en sus cursos en el Collège de France, y en textos como *L'Histoire des origines du Christianisme* [1863-81], *La Réforme intellectuelle et morale* [1871], y *La prière sur l'Acropole* [1876]) representó la apoteosis mundana de la filología, obras como *À rebours* (1883) de J.-K. Huysmans y otros manuales de la "decadencia" ejemplifican la tendencia contraria de la Literatura a rehuir una confrontación directa con su antagonista en el campo de los textos. Incluso es posible ver la proliferación finisecular de *ismos* —parnasismo, simbolismo, naturalismo, impresionismo— como otro síntoma de esa urgencia autodefinitoria de la Literatura a fines del siglo XIX y principios del XX.

Es en este preciso instante, y en este panorama, que el modernismo hispanoamericano viene a insertarse dentro del sistema de metáforas de la Literatura, y dentro de la problemática Literatura/filología que hemos esbozado. Los escritores hispanoamericanos de fines del siglo XIX, deseosos de crearse una Literatura propia, encontraron en la filología el instrumento indispensable para abrirse paso dentro del laberíntico *boudoir* de la Literatura europea. Tal y como concebimos este proceso, los escritores hispanoamericanos no incurrieron en la imitación un tanto burda de la Literatura europea que le atribuyen algunos críticos apresurados:²⁴ lo que ocurrió, sobre todo en las mejores mentes del modernismo, fue una utilización

²³ Para unos análisis detallados de las metáforas del Museo y del Interior, consúltense, respectivamente: Eugenio Donato, "The Museum's Furnace: Notes Toward a Contextual Reading of *Bouvard and Pécuchet*", en *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Josué V. Harari, ed. (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1979), p. 213-238; y Walter Benjamin, "Paris, die Hauptstadt der XIX. Jahrhunderts", *Schriften*, I (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1955), 416-17.

²⁴ Angel Rama, por ejemplo, acusa a los modernistas de asumir una "actitud servil imitativa" (sic), en *Rubén Darío y el modernismo* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970), p. 125.

genuinamente creadora de la metodología filológica como instrumento para desmontar la Literatura europea (sobre todo la francesa) y tomar de ésta los elementos que se estimaron convenientes para instituir una nueva Literatura en América. No empecé a que en determinado momento algunos autores, como Julián del Casal, o el propio Darío, escribieran textos "a la manera de" Baude-laire, Mendès, o Verlaine, no cabe duda de que el acercamiento de los modernistas a la Literatura europea de su tiempo fue lo bastante crítico e irónico como para evitar que la escritura modernista terminara siendo una simple imitación de sus modelos franceses.

No es difícil comprobar que figuras capitales dentro del modernismo, como José Martí, Rubén Darío, y José Enrique Rodó, tuvieron un conocimiento bastante amplio del método, el vocabulario y los fines de la filología. En uno de sus cuadernos de apuntes, que se conservan como parte de sus *Obras completas*, Martí (quien fue un lector agudo de Renan)²⁵ apunta la meditación siguiente sobre la relación entre la etimología y la escritura moderna:

En las palabras hay una capa que las envuelve, que es el uso: es necesario ir hasta el cuerpo de ellas. Se siente en este examen que algo se quiebra, y se ve en lo hondo. Han de usarse las palabras como se ven en lo hondo, en su significación real, etimológica y primitiva, que es la única robusta, que asegura duración a la idea expresada en ella. —Las palabras han de ser brillantes como el oro, ligeras como el ala, sólidas como el mármol—. ²⁶

Todavía hay en este pasaje ecos de la filología clásica tal como la practicaba Giambattista Vico (uno de los precursores, hasta cierto punto, de la "nueva" filología), para quien el lenguaje tiene su principio en el cuerpo, en lo material.²⁷ Pero existen otros apuntes de Martí donde éste manifiesta el mismo deseo que vimos en Renan de poder articular el "système des choses": "No se deben citar hechos aislados —contentamiento fácil de una erudición ligera e infructífera: sino hechos seriales, de conjunto sólido, ligados y macizos".²⁸

²⁵ José Martí, *Obras completas*, XIV (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963), 277. Pueden verse además otras opiniones de Martí sobre Renán en su *Cuaderno de apuntes en Obras completas*, XXI, 167.

²⁶ Martí, *Obras completas*, XXI, 164.

²⁷ Giambattista Vico, *The New Science*, traducido por Thomas G. Burgin y Max H. Frisch (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1948), p. 114.

²⁸ Martí, *Obras completas*, XXI, 168.

Años después, en *Historia de mis libros* (1909), Rubén Darío admite a las claras su deuda con la filología, y vincula a la filología con su búsqueda de modernidad literaria; a propósito de las "Recreaciones arqueológicas" en sus *Prosas profanas*, apunta que "son ecos y maneras de épocas pasadas, y una demostración, para los desconcertados y engañados contrarios, de que para realizar la obra de reforma y modernidad que emprendiera he necesitado anteriores estudios de clásicos y primitivos".²⁹ Darío mantuvo relaciones de cordial amistad y admiración por don Marcelino Menéndez y Pelayo, según lo atestigua en su *Autobiografía*.³⁰ En parte, esta cordialidad y esta apertura se deben sin duda a una mayor seguridad de Darío en lo diferente de su labor con respecto a la de la filología: a diferencia de Martí, quien hubo de polemizar en los primeros años del modernismo contra filólogos y gramáticos como el propio Menéndez y Pelayo y Rufino José Cuervo,³¹ Darío escribe estas líneas cuando el modernismo ya ha sentado plaza en el espacio de las letras hispánicas, cuando ya tiene sus apóstoles, sus feligreses, y sus exégetas, cuando ya posee autoridad propia, casi institucional (aunque nunca se institucionaliza, sin embargo).

Precisamente uno de los primeros exégetas importantes del modernismo lo fue José Enrique Rodó, quien como tal contribuyó poderosamente a fortalecer el prestigio de la nueva literatura ante la crítica literaria. La posición de Rodó, en el modernismo es la de un crítico, un filólogo, un devoto lector de Renan y de Taine, que tiene también grandes simpatías hacia la creación literaria, y que posee un agudo sentido de la interrelación de ambos discursos, el filológico y el literario. Haciéndose eco de Renan, Rodó utiliza la metáfora del Museo al meditar acerca de la crítica en 1904: "La crítica es hoy, muy lejos de limitarse a una descarnada manifestación del juicio. . . , el más vasto y complejo de los géneros literarios; rico museo de la inteligencia y la sensibilidad, donde a favor de la amplitud ilimitada de que no disponen los géneros sujetos a una *arquitectura retórica*, se confunden el arte del historiador, la observación del psicólogo, la doctrina del sabio, la imaginación del novelista, el subjetivismo del poeta".³² Como en Renan, el Museo de Rodó es ese espacio privilegiado en el que el "Yo" articula su

²⁹ Rubén Darío, *Obras completas*, I (Madrid: Afrodísio Aguado, S. A., 1950), 212.

³⁰ Darío, *Obras completas*, I, 83-84.

³¹ Véase su reseña del *Diccionario de regimenes* de Rufino José Cuervo, en *Obras completas*, VIII, 320.

³² Citado por Emir Rodríguez Monegal en "Introducción general" a las *Obras completas* de José Enrique Rodó (Madrid: Aguilar, 1967), p. 124.

saber por medio de la ordenación de los objetos, y es además el texto que suplanta a todos los demás textos, englobándolos y trascendiéndolos.

Si figuras cimeras del modernismo, como Martí, Darío y Rodó, tuvieron contactos profundos y sostenidos con la filología hasta el punto que configuraron sus obras, al menos parcialmente, tomando a ésta como base, no es injustificado suponer que los demás autores modernistas hayan seguido su ejemplo, y que por lo tanto sea posible señalar de manera general el vínculo de los diversos rasgos del modernismo (según los ha señalado la crítica) con la problemática Literatura/filología. A nuestro modo de ver, los rasgos que tradicionalmente se han identificado como "modernistas" (cosmopolitismo, esteticismo, renovación formal, "voluntad de estilo", reforma cultural, y misticismo)²⁸ encuentran su modernidad y su unidad en la relación más o menos directa que todos ellos tienen con uno u otro de los términos del binomio Literatura/filología. Al tomar en cuenta este contexto discursivo, podemos ver que, lejos de practicar un vago eclecticismo, lejos de no saber lo que hacían, cuando, en un mismo texto, mezclaban referencias al Lejano Oriente con alusiones a las culturas indígenas de América, o citaban a Juvenal junto a Leconte de Lisle, o a Whitman junto a Renan, o cuando, al hablar del progreso científico, vaticinaban que pronto podríamos comunicarnos con los muertos, los poetas modernistas sí sabían lo que hacían. El cosmopolitismo modernista, por ejemplo, es, como ya hemos visto, un rasgo que el modernismo comparte con la filología: es un rasgo de la modernidad. También, como Renan en *La Réforme intellectuelle et morale*, los modernistas quieren "reformular" la cultura latinoamericana, darle un nuevo ímpetu. Su "voluntad de estilo", por otra parte, proviene de ese "Yo" ordenador que el modernismo tiene en común con la filología y la Literatura. A su vez, el "esteticismo" y las "ansias de renovación formal" del modernismo son rasgos que éste adopta casi exclusivamente de la Literatura, pero, como hemos visto, la Literatura los ha generado como respuesta a la filología. Por otro lado, el "misticismo" y la "búsqueda espiritual" de los modernistas, ¿no son acaso una versión "degradada" del impulso filológico y científico en busca de la "verdad"? Y, dejando a un lado las categorías tradicionales de la crítica, ¿no tiene obvias resonancias filológicas el gusto modernista por una cierta "materialidad del verbo", por las palabras que fueran (en el decir de Martí) "brillantes como el oro, ligeras como el ala, sólidas como el mármol"? Como la filología, la escritura modernista trata a las

²⁸ Ned J. Davison, *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism* (Boulder, Colo.: Pruett Press, 1966), p. 23-40.

palabras como cosas, es decir, insiste en el espesor y la densidad histórica del lenguaje; con la diferencia de que para la filología las palabras son especímenes de museo —remiten a un saber—, mientras que para la escritura modernista (y para la Literatura a la que, hasta cierto punto, se integra) las palabras son como japerías sobre una repisa: objetos de placer.

Conviene señalar además que el modernismo produce su literatura a partir de la presuposición de una profunda unidad cósmica, y en la confianza de que ya se ha codificado buena parte del saber humano de tal forma que éste se encuentre en un sólo lugar: en otras palabras, la escritura modernista presupone la existencia de una Biblioteca. De hecho, la Biblioteca es una metáfora que tienen en común la Literatura y la filología: cada museo incluye, como parte de su arquitectura, una sala de biblioteca, y el Interior puede ser en ocasiones (como los aposentos de Próspero en el *Ariel* [1900] de Rodó) una biblioteca. Esta coincidencia se debe a que la Biblioteca es la representación espacial de ese plano ideal, de esa tierra de nadie intertextual en donde los textos de filología se codean con los de Literatura, y en donde la colocación de los textos en un orden arbitrario (un orden alfabético, por ejemplo) anula su delicado juego de simpatías y diferencias.

El modernismo supuso una apropiación y una reordenación parcial de la Biblioteca de la cultura europea por parte de Hispanoamérica. Al irrumpir en la Biblioteca, los modernistas pudieron percibir que la filología representaba en ella, al decir de Renan, el espíritu moderno, "es decir, el racionalismo, el criticismo, el liberalismo", mientras que la Literatura se había encasillado en un regreso arqueológico a sus propios orígenes, aprovechando de manera un tanto perverso la metodología filológica. Pero los modernistas percibieron además que la filología y la Literatura no sólo eran instituciones (con sus textos canónicos, sus funcionarios, sus sedes localizables en el espacio: el Collège de France, los cenáculos de los poetas), sino también *discursos*, modos de organizar el conocimiento, y que como tales podían ser asumidos en cierto momento para determinados fines, y luego abandonados. Sin conocer, muchos de ellos, a Nietzsche, los modernistas vinieron a ejemplificar, en su práctica literaria, el conocido dictamen de éste en su *Libro del filósofo* (1872-75): "¿Qué es, pues, la verdad? Un ejército ambulante de metáforas, metonimias y antropomorfismos —en resumen, una suma de relaciones humanas que han sido intensificadas, traspuestas, y embellecidas poética y retóricamente, las cuales después de ser usadas largo tiempo le parecen firmes, canónicas y obligatorias a un pueblo: las verdades son ilusiones de las cuales uno se ha olvidado que son eso; metáforas gastadas y sin el poder de evocar

nuestros sentidos; monedas que han perdido sus efigies y que valen sólo como metal, no como monedas".³⁴ Entre los polos de un Renan —por la filología—, y un Mallarmé —por la Literatura en su expresión más pura—, los modernistas no se dieron a la tarea de escoger a uno sobre otro: tomaron de ambos lo que les pareció aprovechable. Y lo hicieron, hay que subrayarlo, no por un mero eclecticismo, sino porque percibieron que ambas formaciones discursivas surgían de una misma problemática, y que los términos de una podían traducirse sin dificultad a los de la otra, siempre y cuando se pusieran entre paréntesis los reclamos de verdad y autoridad de la filología.

³⁴ Friedrich Nietzsche, *Das Philosophenbuch: Theoretische Studien* (París: Aubier-Flammarion, 1969), p. 180-82. La traducción es mía.

LA ESTRUCTURA PSICOSOCIAL DEL ARTE*

Por César LORENZANO

INTRODUCCION

Teoría de la producción artística

LA psicología genética de Jean Piaget es el intento más serio de integrar una psicología de fuertes raíces experimentales con una teoría del conocimiento que abarque, al mismo tiempo, la afectividad, la percepción, la producción simbólica, aplicadas al conocimiento real del mundo.

Dada la complejidad y lo extenso de su obra, Piaget es estudiado parcialmente en distintas disciplinas. Ha sido definido como pedagogo, aunque la proyección de su obra a la educación no sea su vertiente más importante. Psicólogo infantil, pese a que el conocimiento de la psiquis del niño no sea más que una herramienta para elaborar y justificar sus teorías. Las implicaciones filosóficas, epistemológicas de la más completa teoría sobre el psiquismo humano y su desarrollo, con importante apoyo experimental, son poco conocidas, incluso las desarrolladas por el mismo Piaget.

Lucien Goldmann habla en un par de páginas de *Para una sociología de la novela* de la necesidad de estudiar e incorporar un cierto estructuralismo genético en el análisis de la obra literaria. Salvo este ejemplo, se desconocen los aportes de una escuela psicológica fundamental, la genética de Jean Piaget, en la teorización del arte.

Esta es la labor teórica que me propongo. Parte de sus conclusiones se presentan como filosóficas, aunque tengo la convicción que son hipótesis empíricas que debieran ser corroboradas científicamente. Intento sentar las bases para una teoría científica del arte, usando como premisas presupuestas las de una ciencia fáctica, la psicología genética.

El programa de investigación, apenas esbozado, presentaba obstáculos que el desarrollo posterior debía salvar. Mencionaré algunos, así como las vías de solución encontradas.

* Capítulo de la obra del autor que con el título de "La Estructura Psicosocial del arte" publicará en breve Siglo XXI Editores, S. A.

El primero de ellos consistía en que durante siglos —ciencia y arte fueron considerados disciplinas primordialmente contrapuestas y, por consiguiente, epistemología y estética, sus respectivas reconstrucciones teóricas, aparecían asimismo separadas, divergentes.

La aproximación de ambas comienza apenas ciencia y arte dejan de analizarse exclusivamente como el *resultado* final de una actividad —posición ésta de nítido saber neopositivista— para centrarse la visión en el *proceso de producción* que las origina y caracteriza. Desde esta perspectiva, las categorías estructurales de Jean Piaget, producto del intercambio entre un sujeto genérico y la naturaleza, sustrato al propio tiempo de toda acción inteligente, y con las que se fundamenta una epistemología, podían pensarse en la base de esa otra actividad que no sólo es inteligencia sino también afectividad, mito, símbolo, percepción, en una combinatoria donde las proporciones que guardan entre sí cambian constantemente —la actividad artística— máxime si consideramos que también en estos campos las investigaciones piagetianas encontraron estructuras de acciones interiorizadas, al igual que en la inteligencia.

La intuición primaria de que *toda* la subjetividad consiste simplemente en estos esquemas de acción interiorizados permitía pensar que en la producción artística y científica intervendrían las mismas estructuras exteriorizándose ya sea como conocimiento, ya sea como arte. Desde este punto de vista las analogías entre arte abstracto y ciencias formales, por un lado, y arte realista con ciencias de la naturaleza, por el otro, podrían ser algo más que eso, una analogía para tener razón profunda en estructuras abstractas o empíricas comunes que aflorarían en uno y otro caso de la ciencia o el arte.

Brevemente, para desarrollar luego en extensión, encontramos que al analizar la más sencilla de las operaciones, aquélla en que un móvil se desplaza desde un punto a otro y regresa, su esquema formal es idéntico cualquiera sea el móvil en cuestión, una lancha, una mano o una persona, y puede ser representado recurriendo a un lenguaje lógico o a un lenguaje matemático:

$$1] \quad A \ B = B \ A$$

$$2] \quad - \ 4 \ + \ 5 = 9$$

$$9 \ - \ 5 = 4$$

1] es la representación lógica del esquema operatorio del desplazamiento y su inversa considerados conjuntamente: el móvil se desplaza desde A hasta B, y nuevamente desde B hasta A: la reversibilidad lógica prolonga la reversibilidad de la operación, de la acción.

En 2] es la reversibilidad operatoria del más simple de los esquemas, ahora desde el punto de vista matemático. Si a cuatro agregó cinco, llego a nueve; quitándole lo mismo que agregué vuelvo al punto de partida.

Un mismo esquema operatorio aparece así como sustrato de operaciones en dos ciencias formales.

3]



Pensemos a continuación en otra manera de exteriorizarlo:

Aquí, el esquema de la acción se traslada como dibujo en la página blanca.

Es obvio que al dibujar el esquema de ir y volver no sólo se lo exterioriza en el papel, sino también simultáneamente en una acción real: la mano y el brazo se desplazan ida y vuelta mientras se trazan las líneas que van y vienen en el plano. Esta acción real pertenece al conjunto de acciones semejantes que anteriormente al interiorizarse se transformaron en el esquema de la acción misma. La acción real primera, su esquema abstracto, la acción que se exterioriza al dibujar, y el propio dibujo, coinciden con la operación simple y su inversa.

Demostrar que puedan dibujarse estructuras de operaciones infinitamente más complejas, y que el dibujo en general no es más que esto, su exteriorización, es una tarea teórica que necesita incorporar, entre otros elementos, el análisis de diversas técnicas artísticas para su confirmación.

El carácter de operaciones interiorizadas que caracteriza a las estructuras afectivas, representativas, simbólicas, geométricas, etc. —y esta afirmación comporta de por sí un problema teórico— integrantes de la subjetividad completa y compleja del artista junto con las estructuras cognoscitivas, hace que su exteriorización bidimensional —dibujo y pintura—, tridimensional —escultura—, e incluso acústica o escrita —música y literatura—, se intuya.

La tarea de dotar de contenido científico, siguiendo a la psicología genética reformulada para estos fines específicos, a conceptos porosos, vagos e indefinidos, como los de subjetividad, emotividad, etc., reemplazados por construcciones teóricas precisas con amplia corroboración experimental, las estructuras operatorias, y simultáneamente demostrar que otros conceptos igualmente borrosos sobre la práctica artística usados en diversas teorizaciones sobre el arte, tales como "expresiva", etc., pueden ser definidos acotadamente como una proyección isomorfa de las estructuras operatorias del

artista sobre un material concreto, la proyección de esquemas que anteriormente se introyectaron por manipulación real del mundo natural y social, es asimismo una empresa posible.

Piaget supera la objeción del individualismo y subjetivismo al sostener que las estructuras siguen las mismas leyes y las mismas etapas de constitución en todos los hombres: habla de un sujeto genérico, por lo tanto no individual, del que sería lícito predicar la objetividad.

El proyecto de analizar con estructuras psicológicas la labor artística —culminación del proceso sociocultural— quedaría trunco si no pudieran entenderse estas formas psicológicas como el resultado de un desarrollo histórico y social, la tópica donde se articulan arte y sociedad, el sitio en el que el ser biológico deviene social, la maquinaria por la que las estructuras económico-sociales, interiorizadas a partir de una cierta práctica, se transforman, se transfiguran en productos artísticos y científicos, evitando así, en esta transformación productiva, el estigma del mecanicismo o del reflejo pasivo.

Éste es un camino no transitado por Piaget, aunque compatible con su obra. La psicología genética, que es profundamente dialéctica, puede engarzarse con el materialismo histórico, luego de superar los obstáculos que representan el mito y la actividad simbólica *en el adulto*, desdeñosamente dejados de lado por Piaget, pero profundamente ligados a los procesos ideológicos por un lado, e integrantes fundamentales de ciertos aspectos insoslayables de la práctica artística por otro. Ellos, conjuntamente con las demás estructuras psicológicas, y al igual que la obra de arte, poseen una objetividad social e históricamente determinada.

Homologar ciencia y arte, definir la subjetividad como estructuras operatorias, y a éstas como producto de un desarrollo social, extender y corregir la teoría de Piaget, en el símbolo y el mito, esbozar un uso adecuado de los predicados "objetivo" e "ideológico", entender la obra de arte como una exteriorización proyectiva de estructuras psicosociales provenientes de la intersección de la epistemología genética y los procesos histórico-sociales, con las que se identifica introyectivamente un espectador cualquiera en la medida en que la misma objetividad traspasa a las estructuras del autor, las de la obra de arte y del espectador: tales fueron algunos de los problemas planteados. En su desarrollo estas tesis encontró una solución que simultáneamente las justifiquen.

Arte abstracto, naturalismo y epistemología genética

Si se observan los polos abstracto y realista de la creación artística se advierte cierta analogía con las ciencias. En efecto, podemos dividir las ciencias en ciencias formales, que no tienen correlato en la naturaleza, y ciencias fácticas, o ciencias de la naturaleza, que pretenden explicarla.

La analogía entre arte abstracto y ciencias formales por un lado, y entre naturalismo y ciencias fácticas por el otro, salta a la vista.

¿Será todo este parecido una mera semejanza o estaremos en presencia de una estructura más profunda, con idéntica forma en ciencia y arte, que justifica así el parecido aparente y unifica a ambos como modos peculiares de relacionarse con la realidad?

Luego de analizar cómo la psicología genética relaciona ciencias formales y ciencias fácticas entre sí, intentaremos relacionar, valiéndonos de las mismas estructuras operatorias usadas por la psicología genética, arte abstracto y arte naturalista. Será evidente entonces, que estas estructuras subyacen a ambos tipos de conocimiento, el artístico y el científico.

Epistemología genética

Todo conocimiento (episteme) es conocimiento de algo. Implica un sujeto que conoce y un objeto conocido. En esta relación se ha dado, alternativamente, primacía al sujeto o al objeto, creando todo tipo de racionalismo en un caso u originando diversas formas de empirismo en el otro.

Como biólogo, Piaget puede preguntarse si es posible atribuir alguna forma de conocimiento a la más elemental partícula biológica. Su contestación es afirmativa: aunque en un nivel muy bajo, la ameba *conoce* su medio; este conocimiento no está dado por la ameba ni por el medio, sino que se construye en la relación que establecen ambos en su intercambio biológico. Desde este *background* biológico, las especies van construyendo tipos de conocimiento cada vez más complejos.

El ser humano no nace adulto y sapiente, sino que construye también el conocimiento a partir de un intercambio biológico elemental en los primeros momentos de su vida que habrá de hacerse cada vez más complejo, en diferentes etapas, hasta llegar a configurar un sujeto racional. Es necesario seguir estas etapas para desentrañar el secreto del conocimiento del adulto. Para Piaget la estructura acabada está escrita en la génesis y en la evolución; la suya será, por consiguiente, una epistemología genética.

El intercambio en la primera infancia se produce a través de mecanismos simples: impresiones sensoriales (contactos, imágenes, etc.) que provocan respuestas motoras (movimientos) en el bebé. Este *intercambio sensoriomotor* se manifiesta inicialmente como reflejos (por ejemplo, el bebé aprieta el puño al sentir un contacto en la palma de su mano, succiona al notar algo cerca de su boca o reacciona con "susto" al percibir ruidos fuertes, etc.), para convertirse posteriormente en actos voluntarios.

A partir de la observación de este intercambio, Piaget llega a la conclusión de que la más sencilla de las acciones susceptibles de repetirse una y otra vez (reflejo sensoriomotor) implica que el sujeto (ameba, bebé u hombre adulto) *tiene interiorizado un esquema —o esbozo de esquema— a partir del cual esa acción se repite.*

Esos esquemas reflejos mencionados (succión, aprehensión) inauguran la relación del niño con el mundo: cualquier objeto puede ser chupado o agarrado, es decir, *asimilado* al esquema sensoriomotor. Sin embargo, el esquema sufre modificaciones al ejercitarse en relación con distintos objetos; no es lo mismo agarrar una pelota de la mano de alguien, chupar la tetina o la sábana; el esquema se *acomoda* a los distintos objetos.

Los conceptos de *asimilación* (de los objetos a los esquemas) y de *acomodación* (de los esquemas a los objetos) son básicos en la epistemología genética. Han sido tomados con referencia a un contexto puramente fisiológico en el que la asimilación del medio por los seres vivos es algo material, real (*asimilación* de oxígeno en la respiración; de hidratos de carbono, grasas, proteínas y minerales en la digestión; *acomodación* de los procesos digestivos o metabólicos a los distintos compuestos) y luego son llevados al plano de los esquemas, es decir, al plano de la acción. Cuando la acción es interiorizada, la asimilación deja de ser irreversible. En fisiología las operaciones siguen un proceso sin retorno: un hidrato de carbono desdoblado en glucosa y transformado luego en glucógeno, no vuelve nunca al estado de sacarosa inicial. Pero una vez interiorizada la acción, existe la operación inversa (soltar para aprehender, volver para ir) que permite retornar al punto de partida. Las operaciones interiorizadas, contrariamente a las operaciones reales, *son reversibles.*

Cuando el esquema se aplica a un objeto nuevo, se modifica, adaptándose a dicho objeto. Esta acomodación o adecuación de los esquemas al objeto *es el conocimiento* del objeto.

En los seres biológicos, lo determinante es la asimilación de los objetos al sujeto y a sus esquemas de acción.

El conocimiento aumenta por la integración de esquemas en estructuras cada vez más complejas y por la acomodación de estas

estructuras a diferentes objetos a partir de la experiencia inmediata del recién nacido y hasta abarcar todo el universo en el ser adulto.

En la medida en que el sujeto conoce objetos, los asimila y, al hacerlo, acomoda y coordina sus estructuras, construyendo simultáneamente su subjetividad (las estructuras son producto de la acción sobre los objetos) y la objetividad. Existe, entonces, una construcción paralela y simétrica del mundo objetivo y del mundo subjetivo

La reversibilidad de la acción simple de ir y venir se agota en el punto de partida. Al integrarse las operaciones en estructuras complejas, la posibilidad de pasar de un punto a otro de la estructura, o de trasladar un elemento dentro de la misma estructura, se amplía casi al infinito. Estos cambios interiores a una estructura se caracterizan por conservar el *equilibrio* de la misma como tal, un equilibrio que se mantiene a pesar de que se incorporen elementos nuevos.

Durante la etapa de los 7 a los 11-14 años, aproximadamente, las operaciones cognoscitivas (del tipo de las clasificaciones, seriaciones, correspondencia biunívoca, etc.), aun cuando pueden combinarse entre sí, siempre se aplican a *objetos* presentes en la realidad o a imágenes en el pensamiento. Por este motivo, a esta etapa se le ha llamado etapa de las operaciones concretas.

Cuando estas operaciones están ya plenamente constituidas — a partir de los siete años— su presencia se detecta de manera experimental, ya que el niño que hasta determinada edad resolvía cierto problema por medio de tanteos sucesivos, ahora podrá ya resolverlo sin vacilaciones: los tanteos se realizan *dentro* del sujeto, en el seno de la estructura estudiada, o sea que, la acción deviene interna. Cuando se tiene ya la solución en el interior, se exterioriza mediante el procedimiento correcto. Tomemos como ejemplo el caso de un niño de cinco años a quien se le pide que ponga en orden de alturas crecientes una serie de varillas de diferente tamaño. El niño comenzará a ordenar las varillas por pares, luego de dos o de tres, hasta cumplir con lo que se le ha pedido. Este mismo niño — o cualquier otro— un año después tomará sin titubear la más pequeña, luego una que sea un poco mayor, y así sucesivamente hasta terminar la serie sin pérdida de tiempo. Esto es posible debido a que el niño tiene ya la *estructura* de la serie interiorizada y en esta estructura es en donde las varillas son comparadas y acomodadas antes de ordenarlas en la mesa de trabajo.

Más tarde —después de los 12-14 años— las operaciones son coordinadas entre sí y aplicadas a tanteos en ausencia de objetos explotando así interiormente no lo dado, sino lo posible (operaciones abstractas) por medio de palabras o signos sin imágenes de objetos.

Estas operaciones cognoscitivas abstractas o concretas —cuyo esquematismo interiorizado se integra en estructuras reversibles y equilibradas— son en sí mismas el componente formal de la acción, y pueden expresarse como axiomas lógicos, o como operaciones matemáticas, dando lugar al conocimiento formal, lógico-matemático.

La *acomodación* de las estructuras al objeto es conocimiento fáctico, conocimiento de la realidad. Las estructuras ajustadas al objeto (que podemos llamar "concreto de pensamiento", como Marx en la *Introducción general a la crítica de la economía política*) mantienen con él una relación de isomorfismo. Este isomorfismo se puede definir mediante un concepto algebraico simple: dos conjuntos, A y B, son isomorfos si una función de A sobre B, permite asignar a cada elemento de A un elemento en B, y si para cada operación sobre elementos de A se puede asignar otra operación en B. Es posible también, encontrar isomorfismos en estructuras topológicas.

Se establece entonces una relación de isomorfismo entre el concreto real (objeto) y el concreto de pensamiento (estructura cognoscitiva).

El conocimiento es así una construcción progresiva que resulta de la interacción de sujeto y objeto, sin privilegiar a ninguno de estos dos polos tradicionales.

El conocimiento científico, y concretamente el conocimiento físico, implica la construcción de un marco espacio-temporal donde se ubica el concreto real para poder dar cuenta de sus cambios, transformaciones y permanencias; dicho espacio debe ser construido también a partir de las acciones reales del individuo genérico. Estas acciones, y su esquematismo, se convierten en intuiciones espacio-temporales; luego de una compleja combinatoria su componente abstracto-formal puede ser expresado en formulaciones matemáticas. En tanto estructura más profunda de lo fenoménico y concreto de pensamiento, mantienen con el mundo real, presuntamente, una relación de isomorfismo.

Se puede concluir entonces que los dos tipos de conocimiento, el formal y el fáctico, tienen un origen común en las operaciones —interiorizadas y organizadas en estructuras— sobre el objeto.

Estas estructuras, consideradas en sí mismas, dan origen al conocimiento formal y, adecuadas al objeto, al conocimiento fáctico.

Luego analizaremos, en relación a la obra de arte, el carácter también operatorio de las estructuras representativas, simbólicas, afectivas, etc., diferentes de las estructuras cognoscitivas descritas hasta aquí.

*La obra de arte como objetivación
de estructuras objetivas*

¿EN qué sentido estas estructuras dan cuenta de la obra de arte, y al hacerlo *unifican* los polos artísticos abstracto-realista, salvando al mismo tiempo la diferencia hasta ahora irreducible entre arte y ciencia?

Usamos el término *unificar* en el sentido de integrar en un mismo conjunto elementos que se encontraban dispersos, cohesionándolos mediante una ley, es decir, un mismo tipo de explicación. Un ejemplo puede servirnos: los cuerpos celestes pertenecían a un conjunto diferente del de los cuerpos terrestres hasta que Galileo demostró que ambos obedecían a las mismas leyes de movimiento y no a dos pares antagónicos de leyes; la diferencia quedó zanjada y los conjuntos se unificaron.

Las explicaciones sobre la obra de arte han oscilado entre el subjetivismo (verla como producto de la intuición o la emotividad del artista), el idealismo objetivo (como concreción de un universal o una esencia), o el materialismo ingenuo, etc., sin superar por completo la antítesis entre la subjetividad del artista y la objetividad de la obra de arte.

Sin embargo, la psicología genética nos ha permitido seguir la constitución (construcción) de las estructuras internas del sujeto como producto de su actividad. Estas estructuras y su bagaje biológico *son toda la subjetividad*. No existe otra subjetividad que la construida por el sujeto epistémico en su intercambio con la naturaleza. Y esta construcción es objetiva (concreto de pensamiento), intersubjetiva.

Nuestra labor será intentar probar el carácter operatorio y objetivo de las distintas estructuras internas, dado que nuestro interés es considerar lo objetivo, lo permanente de la obra de arte.

Adelantaremos la tesis de que la obra de arte es la construcción de un objeto donde se exteriorizan las estructuras cognoscitivas, representativas, simbólicas. *Es la objetivación de estructuras objetivas que son producto del trabajo humano*. ¿Podría acaso ser otra cosa teniendo en cuenta que la subjetividad consiste en estas estructuras objetivas?

La relación entre las estructuras y la obra de arte que se produce cuando se exteriorizan las acciones de las cuales las primeras son interiorizaciones es también una relación de isomorfismo (la misma que existe entre las estructuras y la realidad): a cada par de elementos o a cada elemento con su operación respectiva en la estructura se le asignan funciones que corresponden a los elementos y a la operación correlativos de la construcción artística.

La obra de arte mantiene, por lo tanto, a través de las estructuras, una relación de isomorfismo con la naturaleza, a través de las estructuras.

Siendo la obra de arte producto del trabajo humano, ¿podrá dar cuenta una teoría operatoria de la especificidad de esa obra, diferenciándola de otros productos del trabajo, como serían el científico —o cognoscitivo común— y el práctico?

Consideremos una primera forma de conocimiento, que se vale sobre todo de estructuras de tipo concreto para construir un diseño de la realidad ajustado a su descripción fenoménica. Aun cuando este conocimiento llega a utilizar estructuras abstractas (en las que el objeto y sus relaciones se piensan en su ausencia mediante signos o conceptos) siempre se apega rigurosamente a la descripción fenoménica. Dicho conocimiento es el del sentido común, que en la historia se corresponde con el conocimiento aristotélico y medieval. (Etapa operacional no completamente reversible).

Otra especie de conocimiento es el científico contemporáneo; consiste en proponer teorías que expliquen aspectos del mundo, teorías obtenidas por una combinatoria libre de estructuras (asimilación de lo real a la estructura) y en ver luego su adecuación con la realidad (acomodación de las estructuras a los objetos). Para ello emplea operaciones lógico-matemáticas de un nivel de abstracción más alto que el de las utilizadas en el conocimiento anterior (operaciones de operaciones y sus combinaciones). (En el adolescente, etapa de las operaciones abstractas reversibles.)

Piaget sostiene que en el primer tipo de conocimiento, la teoría es parte de lo observable (pues toma lo observable para construir la teoría). En el segundo, inversamente, lo observable es parte de lo teórico, es parte —por así decirlo en palabras de Piaget— de lo posible. Se construyen múltiples teorías posibles que deberán contrastarse con lo real. El movimiento, en una, es de lo real a lo teórico y, en la otra, de lo teórico a lo real. El paso del primer tipo de conocimiento al segundo se da en la adolescencia al construirse, definitivamente, el pensamiento hipotético-deductivo.

En ambas formas de conocimiento existe la construcción de un objeto interno que, según se pretende, mantiene una relación isomórfica completa con la realidad, pero no hay producción de un nuevo objeto material, condición esencial a la obra artística, que no intenta ser isomorfa a la naturaleza, sino a las estructuras internas.

La obra de arte como peculiar producto del trabajo humano. Necesidad estética

EL nuevo objeto formado se ubica en principio entre los demás productos del trabajo manual humano, diferenciándose de los demás bienes de uso, en razón de puestos que en éstos, las estructuras internas (operaciones en general) son usadas como herramientas para crear objetos no isomorfos a ellas mismas sino simplemente adecuados a la necesidad que satisfacen (hambre, sed, vestimenta, habitación).

La característica del objeto artístico es que su valor de uso se agota en la satisfacción de la peculiar necesidad artística de quien lo contempla, lee, musita o recrea, y que consiste en reencontrar en él, las propias estructuras internas objetivas. Volveremos sobre esto cuando comentemos los orígenes del placer estético.

A estas alturas es necesario adelantar la tesis de que la necesidad estética es primaria en el ser humano, al igual que las necesidades de abrigarse, comer, beber, procrear. Es una necesidad inscrita en el código genético del primer mutante de una especie primate desconocida que dio el salto evolutivo al *homo sapiens*. Hasta donde llega nuestro conocimiento de las comunidades humanas más primitivas o antiguas, las necesidades consideradas *vitales* se satisfacen de una manera que en sí prefigura lo artístico (los objetos rituales o domésticos, los adornos del propio cuerpo) o es directamente artística como en los dibujos neolíticos o paleolíticos. *Homo sapiens*, *homo faber*, *homo artisticus*, son sinónimos. El joven Marx dice con justicia: "Los animales construyen sólo de acuerdo con las normas y necesidades de la especie a la que pertenecen, mientras que el hombre sabe producir de acuerdo con las normas de toda especie, y sabe aplicar la norma adecuada al objeto. Así, el hombre construye también de acuerdo con las leyes de la belleza".

Uno de los instintos humanos básicos es poner afuera la propia subjetividad, objetivándola en obra de arte. Por eso el consumo y producción de objetos artísticos se extiende por todas las comunidades, clases sociales o capas humanas, salvo allí donde la más brutal de las alienaciones la atrofia. Incluso las "leyes de la belleza" se aplican necesariamente a los demás objetos de uso, contribuyendo a su forma.

En suma, y recapitulando, *el trabajo artístico se diferencia del cognoscitivo* en que no trata de ser isomorfo a la realidad sino a las estructuras internas, y en que produce un objeto material nuevo. Y respecto *del trabajo utilitario se diferencia* en que éste produce objetos no isomorfos a las estructuras, destinados a satisfacer necesidades primordialmente no estéticas, es decir prácticas.

Polo naturalista

Es posible objetivar estructuras muy ajustadas al objeto externo; cuando esto sucede nos encontramos ante la obra realista. O es posible objetivar estructuras en las que la acomodación sea parcial, con inclusión o no de nuevos elementos por combinatoria, obteniéndose distintos grados de deformación de lo real.

Polo abstracto

Es posible también que las estructuras, una vez constituidas a partir de acciones sobre el objeto, se combinen libremente entre sí, sin control de lo real, como operaciones de operaciones (operaciones abstractas). Su objetivación explica el polo abstracto de la actividad artística.

Si seguimos el desarrollo del individuo epistémico, observamos que va cumpliendo etapas en las que un cierto tipo de estructura de conocimiento sucede a otro, y luego a otro siempre más complejo y en el que las primeras estructuras son subestructuras de las posteriores. Definiremos el equilibrio de estas estructuras como el estado dinámico en el que un cambio en uno de los elementos o en una relación es compensado por un cambio en otro sector sin que la estructura misma se altere, y diremos que cada una de las estructuras que se suceden en el desarrollo son, progresivamente, más equilibradas, puesto que pueden absorber mayores cambios sin sufrir alteraciones (y recordemos que los cambios son acomodaciones al medio ambiente).

Estas formas operatorias encuentran su expresión en los mecanismos y leyes lógicas (axiomas y teoremas) por las siguientes razones:

a) Tanto las operaciones interiorizadas como las operaciones lógicas son formales, es decir sin contenido, susceptibles de que sus variables sean llenadas, en principio, con cualquier elemento. Ambos tipos de operaciones son, asimismo, isomorfas.

b) En lógica, el equilibrio se expresa por el hecho de que sus leyes son tautológicas: dada una forma correcta de pensamiento ningún remplazo de sus variables por una proposición —cualquiera que sea ésta, verdadera o falsa— puede falsear dicha forma de pensamiento. En otras palabras, en la medida en que los valores de las proposiciones son *verdaderos* o *falsos* ninguno podría desequilibrar la forma hasta hacerla no válida. Precisamente por este motivo esas leyes se llaman tautológicas: todos sus casos son verdaderos aunque no informen de la realidad.

Tomemos como ejemplo de lo anterior la conocida ley o axioma (por ser ley primera):

$$- (A. - A)$$

Leámoslo: no es posible que suceda A y al mismo tiempo que no suceda A . Este es el principio de no contradicción en su versión de la lógica proposicional. Si remplazamos A por una proposición cualquiera, digamos "llueve", vamos a leer. No es posible que llueva y que no llueva. Es trivialmente verdadero, pues siendo verdadero no informa sobre el estado del tiempo; no contiene ninguna información sobre el mundo. Este tipo de respuesta a la pregunta sobre el tiempo en el campo puede hacer las delicias de un lógico y provocar la desesperación de un excursionista.

Otra de las maneras en que se expresa el equilibrio lógico, podemos encontrarla en las lógicas más elaboradas, como por ejemplo en la lógica proposicional. En este caso, un núcleo más profundo —la estructura matemática de "grupo" usada como sistema de transformaciones— nos permite pasar de un nudo a otro de las 16 combinaciones de operaciones y valores de verdad de esta lógica. Una estructura formal nos explica el equilibrio de otra estructura formal.

Para la epistemología genética, las estructuras operatorias, aunque mucho más complejas y más ricas que las lógicas —nunca equilibradas por completo, lo cual garantiza su ulterior desarrollo—, encuentran su expresión axiomática (leyes lógicas primeras) en la lógica.

Proponemos, entonces, que la obra artística abstracta es la objetivación de las estructuras lógico-matemáticas

SIN embargo, la obra abstracta no agota —en arte— la función de dichas estructuras cognoscitivas. Así como las leyes lógico-matemáticas integran el armazón formal de las ciencias humanas y naturales (la ciencia no podría funcionar sin lógica o sin matemáticas; por el contrario, es lógica o matemática con contenido presuntivamente verdadero), las estructuras operatorias se reencuentran como esqueleto de equilibrio en el resto de las expresiones artísticas no abstractas.

Según Poincaré, en el pensamiento matemático se agrega al formalismo lógico por lo menos una operación básica, la recurrencia, que no es una operación lógica, pues actúa desequilibrando la estructura, pero que por ello mismo conduce a un conocimiento real.

En lógica: $A + A = A$

En matemáticas: $A + A = 2A$

Los objetos matemáticos, como productos de una construcción real no tautológica y por lo tanto no reducible totalmente a la lógica encuentran expresión también en el objeto artístico abstracto y, como expresión espacial de los objetos matemáticos (geometría), en el arte geométrico.

El arte como conocimiento

EL arte abstracto o el geométrico nos proponen formas que no tienen equivalente en la realidad. Al contrario, es en el mundo objetivo donde luego encontramos elementos similares a esos ritmos, a esas formas: la realidad nos evoca a la obra de arte.

El fenómeno es similar al que se plantea en matemáticas. Los axiomas geométricos se interpretan actualmente como absolutamente formales, sin ningún tipo de contenido, abstractos. Si se aplicara un "diccionario" a los términos empleados en los axiomas, éstos se podrían traducir a un sistema no formal, empírico. Tales son los casos de ciertas aplicaciones de la geometría euclidiana a los problemas geométricos terrestres o de aplicaciones no euclidianas a los problemas geométricos del universo, como en la teoría de la relatividad. Distintos "diccionarios" darían así distintas aplicaciones empíricas al mismo formalismo geométrico.

Llamaremos "modelos" de dicho formalismo a las aplicaciones de los juegos formales. Al igual que en matemáticas, el "modelo" es la interpretación empírica real de lo abstracto.

Correlativamente sería posible atribuirle a la obra de arte abstracta —y de hecho se hace, aunque en forma no consciente— un "diccionario" que la interpretara como fragmentos de la realidad. Del mismo modo que en las matemáticas, el "diccionario" no es necesariamente único y pueden, por consiguiente, existir múltiples "modelos" de la obra abstracta. La posibilidad de encontrar correlatos de lo formal en la realidad mediante el sistema de diccionarios, no es algo dado, sino el producto de un largo trabajo cultural, social e individual.

Por otro lado, como ya señalamos, la obra abstracta es la objetivación de estructuras lógico-matemáticas y el "modelo" que le encontremos en la naturaleza será también el modelo del formalismo operatorio abstracto.

Si aceptamos que nuestro conocimiento del mundo aumenta cuando podemos aplicarle estructuras matemáticas, resultará claro

que estas evocaciones de la naturaleza por la obra de arte —sentido profundo de la conocida paradoja de Wilde de que "la naturaleza imita al arte"— son también una manera de *conocerla*, ampliando otras formas de conocimiento: las que obtenemos mediante la manipulación directa, es decir, el conocimiento práctico, o mediante la manipulación teórica y experimental, o sea el conocimiento científico.

El conocimiento que obtenemos por medio de la obra de arte lo es a la vez de la naturaleza y de las acciones interiorizadas. En gran parte el placer estético se encuentra en este doble reconocimiento.

¿Acaso conocemos solamente a través del arte abstracto? Creemos que no. También en el arte naturalista se produce el mismo fenómeno de reconocimiento, en la naturaleza, de fragmentos de la obra de arte. Aprendemos así a ver cielos a lo Rubens, o a lo Canaletto, iluminaciones a lo Rembrandt, paisajes a lo Van Gogh.

En la medida en que se dá esta suerte de "modelización" de la naturaleza a partir del arte, se logra una identificación mayor del hombre con dicha naturaleza: en ella reencuentra las mismas estructuras operatorias que construyó cuando la manipulaba. Este reconocimiento por mediación de la obra de arte permite, además —en la medida en que esas estructuras se discriminan con más precisión, ajustándose al objeto—, su enriquecimiento. Los artistas tienen la capacidad de observar matices insospechados en lo real; nos enseñan a ver lo real no sólo porque poseen un entrenamiento mayor de las disposiciones naturales, sino porque al utilizar estructuras de conocimiento más refinadas crean nuevas disposiciones.

Por un doble movimiento, entonces, lo artístico aparece en la realidad, y también, ciertamente, lo real en la obra de arte. Entre ambas etapas del movimiento se desliza el juego estético y del conocimiento.

Reiteramos ahora nuestra pregunta: ¿es acaso factible unificar los polos abstracto-realista en arte, salvando al mismo tiempo la aparentemente irreductible diferencia entre arte y ciencia?

Lo expuesto en este capítulo nos permite adelantar una respuesta afirmativa. Las operaciones sobre objetos, interiorizadas y combinadas entre sí, en una asimilación libre, abstracta, subyacen a la ciencia formal y al arte abstracto. Las mismas operaciones cognoscitivas, pero ahora ajustadas, acomodadas al objeto, subyacen al arte realista y a las ciencias empíricas. Las leyes de su génesis y de su estructuración explican ambos tipos de arte, y como así también y a ciencia y arte, unificándolos legítimamente.

Presencia del Pasado

HACIA UNA FORMALIZACION DEL ARTE EROTICO DE LAS ALTAS CULTURAS AMERICANAS

Por *Juan A. HASLER*

0. Generalidades
- I. La pareja explícita
- II. Los actores variables
- III. Los papeles fijos
- IV. El número
- V. Lo perceptible y lo oculto

§0. De norte a sur, el primer encuentro que hacemos con piezas artísticas que muestran una pareja humana, son las jocosas figuritas monocromas de barro cocido, de la zona semi-árida de Veracruz, meciéndose juntas en un columpio. Son del horizonte clásico inicial. Ya del clásico avanzado, pero de la misma región, son las afamadas *figuritas sonrientes* (ilustración 1) de unos dos palmos de altura, de barro cocido y con vestigios de pintura. Son alegres personajes de apariencia humana, que a menudo sólo han sido recuperados en fragmento, y que han sido hallados también enteros, es decir, como piezas individuales pero formando pareja, en un mismo sitio de exploración arqueográfica.

Del mismo periodo son los muy finos objetos policromos de la isla maya de Jaina. En este apreciable arte, hay algunas piezas representando a un varón de edad junto a una joven (ilustración 2) en una cercanía que puede conducir hasta a una fusión plástica de la materia artística. Esta fusión estaba ausente en Veracruz, y vemos en nuestro viaje por el territorio del arte, que la discreción de los artistas en este respecto disminuye en el tratamiento del tema carnal conforme avanzamos hacia el sur.

En Tumaco, en la costa del Pacífico del sur de Colombia, en un periodo heredero de fuertes influjos mesoamericanos acaecidos en lapso que los arqueólogos llaman "horizonte formativo", la yuxtaposición de hembra con macho no se nos presenta ya —como más al norte— a manera de simple acto de expresión de simpatía (ilustración 3).

El último encuentro con el arte erótico prehispánico, se nos ofrece un poco más al sur, en la cultura peruana de Chimú, productora de una alfarería policroma altamente elaborada. Un gran coleccionista de esas piezas eróticas, el peruano Larco Hoyle, nos informa que es un arte mortuorio, y comenta: "So far I have seen, no erotic representation exist in pre-ceramic, inicial ceramic, or beginning of the Formative Horizon."¹ Tenemos, entonces, una concordancia entre América Media y Perú en cuanto al momento histórico-cultural: la pareja es representada por una cultura agraria expansiva, que ha podido obtener enormes cosechas de sus plantas cultivadas, y que sin duda se preocupa mucho por ese renglón de su economía. La cultura de Tumaco, en Colombia, parece estar situada al principio de esa fase de euforia agrícola.

§I. Si admitimos como referencia cronológica que la cultura de la zona semi-árida y la de Tumaco se encuentran en una fase más antigua del desarrollo que las de Jaina y Chimú, no nos extrañará encontrar en esas últimas una mejor técnica artística y mayor cantidad de pommenores.

En las piezas eróticas de Tumaco no se observan rasgos fisionómicos. Las pequeñas parejas antropomorfas de la zona semi-árida de Veracruz no ostentan ninguna característica que atraiga la atención inmediata de los amantes del arte. En cambio, en Jaina no sólo se aprecia una notable técnica, sino que el arqueólogo notará el que la mujer es siempre una joven al tiempo que el varón es un viejo. En Chimú la diferencia de generación se acentúa al grado de que el varón es representado a menudo como un esqueleto.

Podemos reconocer un juego de *temas* en oposiciones que se complementan:

♀
lo vital joven,
lo receptor-generador

♂
lo vivido viejo,
lo cubridor-fecundador

Esto permite sospechar que nuestras *dramatis personae* representan una trama manista en que las generaciones idas fecundan desde el más allá la vida presente, —lo que constituye una concepción propia de pueblos neolíticos. Posiblemente ningún etnólogo se oponga a tal interpretación. Ahora bien, si tenemos el presente receptor, protegido, cubierto y fecundado por el pasado del grupo,

¹ Rafael Larco Hoyle, *Checan, Essay on Erotic elements in Peruvian art*, edit. Naguel, Genève-Paris-München, 1965, pp. 142 + ilustraciones.

lo que se espera es sin duda que se genere una continuidad, un futuro.

Teniendo un transcurrir continuo de generaciones, en que las mayores ven aparecer las nuevas y desaparecen ellas mismas, se puede pensar en la siguiente secuencia:²

# 0	♂, ♂	(varias generaciones mayores)
# 1	♂	(generación mayor)
# 2	♀	(joven sola)
# 3	♂ ♀	(♂ recibido por ♀)
# 4	♂ ♀, Δ	(aparece generación nueva)
# 5	♀, Δ	(desaparece generación mayor)
# 6	Δ	(desaparece ♀, queda sola la generación Δ)

Las situaciones 0 y 6 nos presentan el pasado absoluto y el futuro absoluto. En 1 y 2 están los actores potenciales. Como en un drama sólo interesan situaciones de acción, las piezas de Veracruz, Jaina, Tumaco nos representan precisamente la situación 3, y así ocurre en muchas piezas de Chimú.

Como efectivamente se espera un futuro, Δ, la alfarería chimú nos brinda también parejas amantes acompañadas de un bebé: ♀, Δ | ♂. Esta situación 4 nos aumenta el número de personajes de dos a tres, o, si el último no es un personaje, entonces tenemos por lo menos tres momentos.

En lo que hemos conocido hasta aquí de las culturas que estamos comentando, dos de los personajes son siempre explícitos, pero parece que debemos considerar también siempre un tercero implícito. Este se volvió explícito en el # 4 de Chimú.

Si el artista tiene licencia para representar tres generaciones en una sola pieza, se ha roto el canon binario y se ha abierto la vía para un ternario. Esto puede tener consecuencias en el desarrollo del estilo de que se trate. Los resultados ternarios se discutirán en las páginas siguientes.

Resumiendo lo que las cuatro culturas tienen en común, anotemos que hay un tipo general, que podemos llamar o, consistente en una mujer vigorosa y un varón de aspecto acabado. Hemos interpretado que éste pertenece a la anterioridad, —a las generaciones sepultadas. Por razones tipográficas no hemos empleado una fórmula en dos niveles, sino una lineal para significar la relación entre las generaciones:

tipo general, o:

♀ | ♂

² Con el signo # nos referimos a los respectivos momentos o situaciones.

Esta es la pareja explícita. Lleva implícito el deseo de continuidad; a ésta le hemos representado con un signo arbitrario Δ . La pareja con el Δ explícito se encuentra en Chimú; puede considerarse como tipo o':

♀, Δ | ♂

§II. Carecemos de datos estratigráficos para saber en qué momento de la evolución estilística dentro del periodo chimú, o en qué región, se le presenta al artista la posibilidad de formar tres personas en lugar de dos. El libro que estamos citando sólo nos informa: "The three persons may be skeleton-like. Or the man may be a complete skeleton and one woman mistress of all here physical charms while the other is also a skeleton. Or the man may be in full physical vigor, while the two women resemble skeletons. Or there may be a woman in full physical vigor while the two men are like skeletons. Or one woman, half a skeleton, may be with two men. Or a man may be with a woman who is a complete skeleton while the other is halfway towards being one. Or, finally, all three may be destroyed". Esta información, de las páginas 89-90, repite al final lo que ya está al principio. En el resto hay mucho de enigmático a cuya solución podemos acercarnos tal vez ordenando los tipos según pautas de asociación, ayudándonos con los instrumentos formales que hemos desarrollado en las páginas precedentes.

Antes de proceder a ello, el autor quiere exponer su impresión de que no puede existir una auténtica diferencia entre un cadáver medio descompuesto y otro ya descarnado: ambos son muertos. Lo que tal vez quisieron expresar los artistas, es una diferencia en la edad de las muertas acaecidas (distintas generaciones, por ejemplo), si no nos ha modelado simplemente variantes artísticas no significativas. En segundo lugar, hay que sospechar que lo chimú contiene aún muchos datos que nuestra fuente de consulta no nos ha transmitido. Por ello, estamos conscientes de que todo manejo de los datos que aquí tenemos, resultará forzosamente algo cojo. Carecemos por ejemplo de las pautas de asociación de esas piezas con el resto del material mortuario.

En Tumaco y los estilos más al norte, hemos visto que los artistas operaban siempre con dos sextos constituyendo parejas. Ésta es la # 3 de la lista de situaciones hipotéticas, siendo 3 de hecho la suma de 1 y 2.

Los datos nuevos, acerca de tres personajes, pertenecen a cuatro tipos, de los que llamaremos A al que asocia una ♀ vigorosa con

dos ♂ esqueléticos: ♀ | ♂, ♂. Esto viene siendo la suma de # σ # 2 de nuestra lista inicial, lo que permite decir que el tipo A resulta perfectamente situable mediante nuestros instrumentos de análisis.

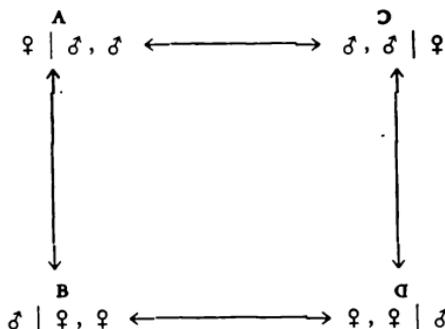
Mientras no aumentemos el alcance semántico de estos instrumentos, los tres tipos ternarios restantes se les escaparán. Por ejemplo, para entender la diferencia entre los tipos ♀ | ♂, ♂ y ♀ | ♀, ♂ podría ser conveniente tener una idea de la descendencia unilineal o bilineal de la sociedad chimú en el momento de modelarse las respectivas piezas.

Tendremos que conformarnos por lo pronto con un manejo formal asemántico. Los cuatro tipos bien descritos en la cita, son:

$$\begin{array}{cccc} \text{A} & & \text{B} & & \text{C} & & \text{D} \\ \text{♀} | \text{♂}, \text{♂} & & \text{♂} | \text{♀}, \text{♀} & & \text{♂}, \text{♀} | \text{♀} & & \text{♀} | \text{♀}, \text{♂} \end{array}$$

En A y B encontramos la misma cantidad de actores en cada lado (uno a la izquierda y dos a la derecha), siendo distintos sus sexos. Entre A y B notamos una diferencia de número en el mismo lado, Y en B y C coexisten ambas notas diferenciales: en un mismo lado hay diferente número y diferente sexo. Es como si anotáramos en una papeleta la fórmula A y en su anverso la misma fórmula en cuanto a la cantidad, pero con cambio de sexo, y si luego viéramos A en un espejo: obtendríamos C. Los datos de Larco Hoyle no consignan la vista anversa de B, que sería α.

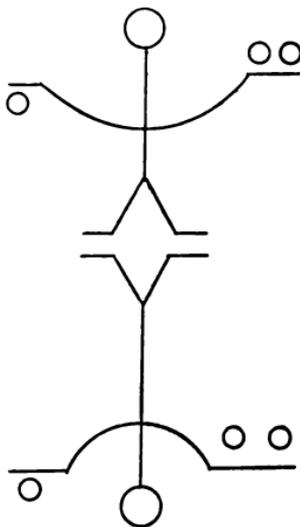
Cuatro transversiones



Aunque debamos por ahora renunciar a encontrar el sentido a estas organizaciones de las piezas, podemos preguntarnos si D es una derivación de A, con ciertos pormenores respecto de la organización familiar, o si se trata de una nueva modalidad de transversión —distinta de la que se sigue en el cuadro arriba— con cambios

parciales en los dos lados. Y no podemos menos que acotar que las religiones pre-éticas consideran con frecuencia una relación inversa del tipo $A \longleftrightarrow B$ (Umkehrung) entre el plano de los vivos y el de los muertos. Más bien novedosa me parece la relación anversa (Seitenverkehrung) de $A \longleftrightarrow \supset$

Por escaparse a las pautas de transversión, debemos omitir 3 de nuestra observación siguiente, y fijarnos en los tres tipos restantes. Encontramos una relación $B : A : A : \supset$. Si sustituimos la flecha de dos puntas por una representación dinámica, podemos pensar en un proceso a partir de O (vuelto ternario en un o'):



$$O \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow \supset$$

§ III. Hemos venido operando con una referencia fija, que son los "lados" de la fórmula (y que parecen representar planos: el terrenal actual y el sobrenatural pasado), y con elementos variables dentro de ellos. Este marco de los lados o planos, es inalterable. Lo que varía, son los actores dentro de él. Por cierto, el "marco" es sólo virtual, ya que permanece invisible en la pieza artística. Visibles son únicamente los actores.

Tarea del actor es representar un papel. Puede jugar igualmente otros papeles en distintos actos, si una obra consta de varios actos. Los papeles son fijos en el drama; los variables son los actores.

En nuestro drama plástico, los dos planos detectados pueden ser considerados como equivalentes de dos papeles.

La diferencia entre papel y actor garantizó tal vez que el mensaje religioso plásticamente exorbitado no se embrollara.

§ IV. Tenemos dramas de varios actos, pintados o en relieve, en el exterior de muchas vasijas prehispánicas. Ahí los actos se suceden, y si nos los imaginamos teatralmente llevados a cabo por un grupo limitado de actores, tendremos una ilustración de cómo los mismos actores pueden desempeñar diferentes papeles. Sirva de ejemplo la descripción que nos hace Larco Hoyle en las páginas

101 y 102 de su libro, de un ejemplar de la alfarería religiosa no escultural de Chimú. Es por cierto interesante observar que se verifica ahí tres veces el número tres:

Motivo 1: Frente a una skēnē (choza) tres seres del plano sobrenatural y un ser dador de frutos.

Motivo 2: Tres veces repetida una caja con una vasija de asavertedera ofidiomorfa.

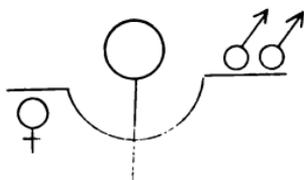
Motivo 3: Tres seres del plano terrenal y un dador.
La descripción es así:

"There is a small dwelling on the roof of which is a cripple in a watchfull attitude, whose lips, nose and feet have been amputated and who carries a warrior's club in his hand. Sitting in front of the house at the door is another cripple. The god has lifted himself up while in the middle of ceremonial intercourse and with his raised left hand he is making a gesture that can be interpreted as threatening or as administrating justice. From the woman's genitals is spouting a bush, the branches of which are laden with oval fruit with a central line that resemble greatly the femal's genitalia. In the branches some monkeys are picking the fruit of the branches, which has been fertilized by the god himself and collecting it in bags. Opposite Aia Paec are a stirrup-spouted vase and a box that seems to be intended for the symbolic plant and looks like two-headed serpent with ears. This latter motif is repeated three times on the vase. Two men and a woman are proceeding forwards the god, one behind the other. The first man is carrying a little dish and a bag is hanging from his neck. The second is also carrying a receptacle, instead of the bag he has hanging at his neck a Human-like head in the form of a trophy or a bag representing a human head. The third person is the woman and she also has a small receptacle. On her shoulders she carrying a child and she is followed bay a laden llama. All three have their arms raised as if the were presenting offering or making an invocation".

Sólo girando la vasija, se pueden ver los actos o motivos ahí pintados. El número tres que se repite en ese relato pictórico deberá ser tenido en consideración en el estudio completo de la alfarería chimú.

§ V. En el § I hemos conocido los *temas* (vital joven y receptor generador; vivido antiguo y cubridor-fecundador). En el § II conocimos *actores*, y en el § III *papeles*.

Si concebimos los papeles como casillas dentro de un marco fijo, operaremos aparentemente con el número dos. Pero en realidad hay algo más, que es la línea divisoria; con ello se obtuvo el número tres. Tenemos un algo que garantiza o sostiene la oposición entre la casilla izquierda y la derecha. De hecho ya lo vimos en la ilustración de § II. Tal vez sea válido referirnos a esta silueta divisoria como "papel oculto".



Existen también actores ocultos. Ya vimos en § I que la fórmula ♀ | ♂ implica un Δ. Hay piezas del periodo chimú en que un ♂ exotéricamente solitario (situación # 3) dotado de tremendo falo, riega lo cubridor-fecundador a un tácito entre ♀ receptor que permanece plásticamente oculto.

Oculto a la mirada no iniciada permanece también la trama, función o intención del drama: el mito al que se alude y que con cada pieza se revivifica.

Y es que todo arte religioso exhibe generoso su materia exotérica y es avaro con su contenido esotérico, que libera sólo lentamente. A juicio de este analista, tenemos en la organización del arte erótico amerindio, de inmediato cuatro grados físicos fácilmente perceptibles:

- 1] *soporte físico*
el barro cocido
- 2] *texto plástico*
la pieza conformada
- 3] *alomorfos*
variantes de las formas
- 4] *morfemas*
formas de los atributos

Llamaremos morfema a la unidad formal reconocible en las piezas, como banda que sostiene la quijada del varón muerto, beso lingual, órgano genital. Alomorfos son las variantes que de ello el artista tuvo a bien plasmar en su obra.

Ya comprendimos que lo que el artista quiso expresar con esos recursos formales, está en gran parte oculto, perteneciendo a los cuatro siguientes grados de la organización de la obra:

- 5] *tema*
atributos de los ejecutores
- 6] *actores*
los ejecutores
- 7] *papeles*
planos en el marco fijo
- 8] *trama*
función o intención del drama.

JOSE MARTI Y EL ANSIA DEL AMOR PURO

Por *Laraine R. HOUSE*

El amor es uno de los temas fundamentales en la poesía del gran poeta y héroe cubano, José Martí. Se manifiesta en toda su obra, desde los primeros versos hasta los últimos que escribió poco antes de morir en 1895. Abarca varios subtemas: el cariño a la familia y el amor a la patria, en los versos anteriores a 1881; la amistad; la ternura paternal, tema dominante de *Ismaelillo* (1881); y el amor apasionado, que incluye reflexiones abstractas sobre el amor y sobre mujeres específicas y aparece a lo largo de toda su obra. Tan ubicuo y tan central es este tema amoroso en la obra poética de José Martí que no se divorcia fácilmente de los otros grandes temas: la Patria, la Poesía, y la Muerte o lo Sobrenatural,¹ en los cuales se puede hallar actitudes paralelas a su concepto del Amor.

El aspecto más importante del tema amoroso en la poesía martiana es el conflicto entre la carne y el espíritu, entre la pasión y la pureza, el ansia del amor puro que evidencia miedo de la carne y la obsesión con la pureza. Esta dicotomía se ve en los versos tempranos y continuará, sin ser resuelta, en las colecciones de versos más importantes. Cuando la poesía de Martí se ve como dominada por su concepto particular del amor, con los demás temas como variantes de esta misma actitud, la obra poética adquiere una coherencia nueva. Nos limitaremos aquí a un análisis del concepto del amor en la poesía de Martí en sus tres libros de versos más importantes: *Ismaelillo* (1881), *Versos libres* (1882) y *Versos sencillos* (1891) y a una demostración de la relación entre los cuatro temas.

Ismaelillo, publicado en 1882, es considerado por varios críticos² como el primer libro de poesía modernista. Consiste de quince

¹ José Ghiano, en *José Martí* (Buenos Aires: Centro Editor América Latina, S. A., 1967) identifica los grandes temas en Martí como: la Poesía, el Amor, lo Sobrenatural y la Patria.

² Ivan Schulman, Manuel Pedro González, Eugenio Florit, Juan Carlos Ghian, Rafael Etenger et. al.

poemas compuestos en Venezuela en 1881, después de haberse separado Martí de su esposa e hijo que habían regresado a Cuba. El hijo tenía tres años y su ausencia le dolía al padre. *Ismaelillo* es un libro de amor. El protagonista es el hijo que llegó a simbolizar la pureza que tanto anhelaba Martí.

Para un análisis de algunos poemas de *Ismaelillo*, vamos a deslindar las imágenes y símbolos característicos no sólo de este libro de versos, sino de la obra poética total. Comprenden cuatro categorías fundamentales: 1) los de altura/ fondo (por ejemplo: alas, ángel, águila, ave, montaña, nubes, corona / abismo, mar, fongo; antro); 2) los de luz/oscuridad (estrella, sol, luz, astro, cielo, fuego, aurora / sombra, cueva, antro, negro); 3) los de pureza y castidad/sensualidad y pasión (lirio, blanco, tórtola, paloma, beso, ángel / rosa copa, rojo, sangre, mariposa) y 4) los de combate y sacrificio/deshonra o corrupción (espada, lanza, puñal, ejército, pelea, cruz, sangre / moneda de oro, tábanos, chacales, amarillo).³

Schulman dice que la concepción positiva y optimista de la vida se refleja en la predilección por la luz y el color, mientras que la orientación esencialmente idealista se expresa en símbolos de altura y elevación.⁴ Nota también que Martí usa antítesis: elementos idealistas y elementos materiales para destacar el elemento noble e ideal, o también, para expresar el dualismo inherente a la existencia humana.⁵

En *Ismaelillo*, el hijo es representado por imágenes de altura, de luz, de pureza y castidad, y a veces, de combate; estas imágenes contrastan con otras de fondo, de oscuridad, de pasión y sensualidad y de deshonra. Casi cada poema se elabora sobre una antítesis entre elementos de cada grupo; es decir, luz vs. oscuridad, o pureza vs. pasión, y en cada caso hay una resolución a favor del elemento ideal, como dice Schulman. El valor que representa al hijo triunfa.

En "Príncipe enano", el poema que inicia la colección, la sencillez del lenguaje es engañadora; el poema es un tejido intricado de musicalidad, cromatismo e imágenes que se juntan maestralmente en este homenaje al hijo. Hay tres grupos de imágenes. Primero, las referencias al hijo como príncipe enano, caballero, tirano, dueño, todas implicando una posición de elevación, mientras que el hablante está en una posición inferior; su mano "va, mansa y obediente, / donde él la lleva". En cuanto al léxico de combate: el sol

³ Para un estudio exhaustivo de los símbolos martianos, véase Ivan Schulman: *Símbolo y color en la obra de José Martí* (Madrid: Editorial Gredos, 1960). Los hemos sintetizado en estas categorías para mostrar la polaridad esencial en la visión martiana del mundo.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵ *Ibid.*, p. 521.

biere las nubes negras, o se ve "quebrando" las nubes negras; él está "en *armas*, / en la *pelea*!"; se observa la implicación que vivir es luchar.

El grupo de imágenes más importante son las de luz/ oscuridad porque el poema se basa en esta antítesis. Además del hombro blanco y los ojos como estrellas negras (una antítesis en sí), y verbos como "brillan" y "relampaguean", la luz se usa como una metáfora para el hijo: él es *estrella*, *ópalo*, *sol*, *espuela*, sustantivos que contrastan con elementos oscuros: *cueva*, *antro*, *sombra* y *nubes negras*. No solamente contrastan con la oscuridad sino que la penetra y la disipa. Podemos formular la dinámica del poema así:

luz + sombra = colores

hijo + sombra mental = poesía

La luz penetra la sombra, disipándola y formando colores, tal como un prisma; el hijo (motivo de la inspiración del poeta) penetra la sombra mental, disipándola y haciendo poesía. La equiparación de colores y poesía es notable. Martí ha dicho que el escritor ha de *pintar*, como el pintor. En su época, ésta era una concepción revolucionaria en la literatura en lengua española.⁶

Existe movimiento y dinamismo no sólo en la forma del poema, por la estructura musical debido a la repetición de refranes, sino también por la metáfora sobre la cual se elabora el poema. Esta metáfora está apoyada por las imágenes de combate y el cromatismo. El hijo es la inspiración poética y el poema se concibe como una fiesta que se celebra en su honor.

La antítesis entre luz y oscuridad en "Príncipe enano", se resuelve a favor de la luz, que representa al hijo. En "Brazos fragantes", como en muchos otros poemas de Martí, la antítesis es entre la pasión y la pureza, resolviéndose en el triunfo de la cualidad idealista que representa el hijo. En esta composición los dos temas están acompañados de símbolos en contrapunto representando la transición de lo carnal a lo ideal. La primera parte presenta imágenes del deseo carnal: los "brazos fragantes" de la mujer; su cuerpo que se abre como una "rosa besada" (una intensificación del simbolismo de la rosa); la "sangre nueva"; "las rojas plumas" de las "internas aves" y las "mariposas inquietas" que baten sus alas. Los aromas, los colores rojos y la savia de rosa que enciende "las muertas carnes" sugieren una sensualidad extrema. Pero el poeta rechaza

⁶ Manuel Pedro González, "Martí, creador de la gran prosa modernista" en *Martí, Diario y el Modernismo* por Ivan Schulman y Manuel Pedro González (Madrid: Editorial Gredos, 1974), p. 165.

los brazos fragantes por los brazos menudos de su hijo: "místicos lirios", imagen de espiritualidad, pureza y blancura.

"Tórtola blanca" se parece a este poema en la concepción y elaboración. El hablante se halla en una fiesta hedonista, una orgía envuelto en un torbellino de imágenes sensuales. La antítesis entre cuerpo y espíritu se ve en los versos: "Despierto está el cuerpo, / dormida está el alma" y "estrecha en su cárcel / la vida incendiada". La pureza se pierde (los "lirios se quiebran"); abunda la pasión ("mariposas rojas / inundan la sala") y la tórtola blanca, símbolo de la pureza, muere. Como en "Brazos fragantes", el poeta rechaza la tentación y se salva cuando los brazos de su hijo, "dos alitas blancas", le llaman desde el balcón (una posición de altura).

Un poema de *Ismaelillo* que contiene todos los grandes temas e imágenes martianos es "Musa traviesa", en cinco partes, después de los cuatro versos que abren y en variante terminan el poema. La primera parte trata de un viaje. La dirección es vertical: en sus sueños, el hablante sube a las alturas y baja a los mares. El vuelo es espiritual, trascendental, apoyado en imágenes de luz y oscuridad. La vida es vista como lucha y sacrificio: "¡rásgase el bravo pecho, / vaciar su sangre, / y andar, andar heridos / muy largo el valle"; pero al final de la vida hay luz y trascendencia, como se verá.

La segunda parte trata del regreso; se cuenta lo que se ha visto. Esto corresponde al viaje del héroe mítico que, después de haber entrado en la zona sagrada, tiene que regresar a contar a la gente lo que ha aprendido. El alba natural corresponde al alba del alma, y el hablante encuentra su trascendencia: "Y estallo, hiervo, vibro; / ¡Alas me nacen!"

En la tercera parte entra el hijo. Es la inspiración que trae la liberación espiritual que permite la creación artística. Sus ideas, liberadas, son águilas diminutas que ascienden, "rotas sus cárceles".

La próxima sección describe como el hijo, la musa traviesa, el diablillo con alas de ángel, escala la "mesa frágil" que se supone es el escritorio del hablante. Su ascensión se compara a la escala de Jacob, una imagen de espiritualidad. Martí usa en esta sección un léxico de combate: "de plumas armarse", "tregua al combate", "la mesa asalte", "mis libros lance", "desastre", "roto el encaje"... El hijo se arma, no de acero, sino de *pluma* y asalta la mesa. Es una metáfora para la musa que asalta su esfuerzo por escribir, trayendo la destrucción que es necesaria para la creación. El hijo (la musa trae la pureza que permite la liberación: "Dáme a que harte / esta sed de pureza". La sección termina con el renacimiento del hablante: "¡Hijo soy de mi hijo! / ¡El me rehace!"

La quinta sección se dirige al hijo, su Jacob que sube la escala. La implicación es que el hijo hará el viaje ascendente también y verá el Sol entrar al alma.

En resumen, "Musa traviesa" funciona en cuatro planos: 1) el hijo que escala la mesa representa una ascensión física, de amor (sube "de beso en beso"); 2) el luchador asaltando un campo enemigo equivale a una ascensión guerrillera; 3) Jacob que sube la escala es una ascensión espiritual; y 4) la musa que "asalta" la escritura produce una ascensión literaria. Todos los planos son integrados en este extraordinario poema. La imagen del hijo une los cuatro planos. Llegando a representar para el hablante, no sólo el amor puro, sino también la inspiración poética y el camino hacia la trascendencia.

Un poema final de *Ismaelillo* muestra la estrecha relación entre el ansia de amor puro de Martí y el espíritu combativo que llegará a convertirse en un martirio por su país. "Tábanos fieros" describe una batalla metafórica en que son la envidia, la carne, la moneda de oro y otros vicios la horda que ataca y que es derrumbada por la fuerza de la pureza del hijo. "caballero del aire", "guerrero de alas de ave". El poeta dice que no teme "ejércitos pujantes / ni tentaciones sordas, / ni vírgenes voraces: / El vuela en torno mío...". Se ve que el hablante equipara la carne con el enemigo y que debe expiar un sentido de culpa comprometiéndose a la lucha heroica. La pureza del hijo es su estandarte.

Los *Versos libres*, segunda colección de Martí, se escribieron entre 1878 y 1882. Inéditos a su muerte, fueron publicados en 1913 por Gonzalo de Quesada. Estos cuarenticinco poemas de verso libre en endecasílabos son complejos, espontáneos y sinceros. Nueve tratan del tema amoroso.⁷ Consideraremos tres: "Mujeres", "Flores del cielo" y "Copa con alas".

Aunque la forma ha variado, se ve en estos poemas la misma dicotomía de los versos anteriores entre la carne y el espíritu; la misma tensión, el mismo sentido de culpa y la misma ansia de pureza.

"Mujeres" consta de cuatro partes. En la primera se plantea el concepto del amor sagrado y de un amante casto que se acerca a la mujer amada con más devoción que a un templo. El ambiente es apasionante, de "inflamada sombra"; pero el alma de la mujer "travessea" como un pájaro loco, encendiendo al "sacerdote", el

⁷ "Flores del cielo", "Copa ciclópea", "Pomona", "¡Oh Margarita!", "Mujeres", "Mantilla andaluza", "Copa con alas", "Arbol de mi alma", y "Luz de luna".

amante casto, con furor. Este halla que el amor sagrado se reserva para Dios; no para los cuerpos.

En la segunda parte, después de la metáfora "vino hirviendo es amor", el hablante procede a darnos una serie de imágenes positivas —joyas, esmeraldas, rubíes— y entonces ocurre un cambio abrupto: "al fuego eterno derretidos", seguido por imágenes negativas: "hienas" y "espantosa lava mordente". El vino es alegre, embriagador, pero también es satánico: la perdición.

En la tercera parte, la mujer parece ser rechazada a favor de un niño que juega (¿Ismaelillo otra vez?), un niño con "piadosos labios". El poeta concluye que hay sólo un vaso que apague la sed de hermosura y amor. Este no es la Mujer, sino la Naturaleza. Pero en la cuarta parte, Martí muestra que el hombre domina la Naturaleza con su brutalidad. Sin embargo, resulta que la Naturaleza, aunque esclava, le vence, porque el hombre, por ser bestia y sensual, es deshonrado y al final yace muerto.

En resumen, en este poema, titulado "Mujeres" a pesar del hecho de que la mujer aparece solamente en la primera parte, se ve un rechazo, aún más, una *huida* del amor sexual. El amor carnal en los ojos del hablante es un pecado horrible, una tentación, un "vino satánico" que tenía que rehusar. Imaginó una división absoluta entre el cuerpo y el alma y se torturó con sentimientos de culpa. Más aún: el hombre tampoco podría refugiarse en la Naturaleza, porque siendo básicamente una bestia, el hombre sería destruido al fin de cuentas por su propia bestialidad, sensualidad y deshonra.

"Flores del cielo" se desarrolla en dirección opuesta a la de "Mujeres". En vez de proceder desde la idea del amor sagrado hasta la liquidación de toda posibilidad de pureza, este poema procede de una imagen del cuerpo como pecamiento hasta un llamado por el resurgimiento del espíritu: "...Surjan / donde mis brazos alas, y parezca / que, al ascender por la solemne atmósfera, / de mis ojos, del mundo a que van llenos, / ríos de luz, sobre los hombres rueden". Este amor espiritual será su camino hacia la trascendencia; busca a la amada "donde las nubes duermen" (nubes, imagen de blancura [pureza] y altura [espiritualidad]). Pero hay que reiterar que a pesar del tono optimista de este poema, el hablante no ha hecho nada más que buscar y esperar el amor puro que nunca alcanza.

En el famoso "Copa con alas" sigue la búsqueda del amor trascendental. En este poema, la yuxtaposición de las dos imágenes martianas de amor (copa) y pureza-espiritualidad (alas) es una idealización del amor. La copa con alas es una metáfora para el beso de la amada. El léxico sugiere espiritualidad: "subía", "ma-

jestad", "óleo sagrado", "dulce", "bálsamo". La visión de la copa que *asciende* en los *aires*, y del poeta tras ella en el *espacio azul* intensifica la sensación. La novedad del poema consiste en esta utilización del espacio. Sólo el amor puede reducir el Universo a un beso, dice el hablante.

La actitud de Martí varía, de una condena y un rechazo completo como en 'Mujeres', a adulación, como en "Pomona". En este poema, el hablante dice: "...No hay milagro / en el cuento de Lázaro, si Cristo / llevó a su tumba una mujer hermosa". Es decir, la mujer hermosa posee tanto poder que es capaz de salvar y volver a la vida a un pecador muerto. Martí, obsesionado con un sentido del pecado de la carne, identificó a su hablante con Lázaro, el leproso. La mujer es tentación y pecado o idealizada, pura y casta, convirtiéndose en vehículo de trascendencia. Martí no podía ver a la mujer como un ser humano, su igual; sino como un instrumento de perdición o salvación.

Entre la temática más variada de los *Versos libres* se hallan poemas sobre la Poesía, la Patria y la Muerte o lo Sobrenatural, además del Amor, y reflexiones generales. Martí usa siempre los mismos símbolos e imágenes caracterizados por las cuatro oposiciones de altura/fondo, luz/oscuridad, pureza/pasión, y combate/deshonra, destacando casi siempre el elemento más noble y puro. Así, un anhelo de pureza y una revulsión ante lo que considera impuro, dominan su visión del mundo.

La visión antitética del mundo produce una tensión que provoca la búsqueda angustiada de una síntesis. Esta angustia y búsqueda a través de la carne y la belleza, caracterizan la obra de la mayor parte de los grandes poetas modernistas: Casal, Gutiérrez Nájera, Silva, Darío, Lugones y Herrera y Reissig. En la obra de José Martí, la antítesis es un elemento clave; caracteriza la forma del poema y también los símbolos e imágenes. La resolución frecuente a favor del elemento noble corresponde a su actitud idealista y optimista ante la vida.

En los poemas de tema patriótico, Martí muestra una actitud combativa y comprometida, una creencia en la necesidad de luchar y de vivir honrado. Su exilio lo atormenta, y exclama en "Isla famosa": "¿en pro de quién derramaré mi vida?" La obsesión anormal con la pureza en los hablantes de los poemas martianos tiene una correspondencia interesante en el deseo del martirio por la Patria, sentimiento que se intensifica en el siguiente libro, *Versos sencillos*. En ambos campos, el personal y el patriótico, se ve el ansia de purificación: Amor puro, Patria pura, i.e. purificada de la contaminación del colonialismo español.

Schulman ha dicho que la poesía era para Martí como un vehículo de redención, un medio de combate contra las iniquidades de su tiempo y que consideraba que la palabra era una coqueta abominable cuando no se ponía al servicio del honor y del amor. Concluye que en Martí el martirio y la estética no eran principios opuestos.⁸ Añadiríamos que la cita revela no sólo un paralelo entre los temas de la Poesía y la Patria sino también entre la Poesía y el Amor; la palabra es "coqueta abominable" si no está al servicio de un amor puro y honrado.

La antítesis se extiende al cuarto gran tema en Martí, el de la Muerte y lo Sobrenatural. "A los espacios", de *Versos libres*, consta de dos partes; la primera revela optimismo y la segunda pesimismo respecto a la posibilidad del poeta de hallar una trascendencia. En la primera parte, vemos *espacios, paz, luz, nubes blancas*, al *Dante, estrellas, el alma como una flor*. Las imágenes del renacimiento del alma son la *aurora*, la *primera luz*, la *primavera*. En la segunda parte, el hablante sugiere que su verso será fuerte a través de imágenes como "águilas alegres" y "aves de oro". Pero el mundo vulgar destruye la posibilidad de trascender; el símbolo que ofrece el mundo "en estos tiempos" es un *ala rota*, que expresa la incapacidad de volar, de trascender. La atención del mundo se fija en lo material ("se labra mucho el oro") pero no en lo espiritual ("¡El alma apenas!"). La imagen que termina el poema es la del alma como una cierva acorralada en una cueva. Hay un paralelo obvio entre esta imagen y la dualidad entre alma y cuerpo expresada en los poemas de tema amoroso. El hablante desea trascender pero el mundo vulgar le impide el vuelo. Del mismo modo, quería hallar la trascendencia a través del amor, pero su cuerpo pecaminoso se lo impedía.

Hemos visto que en *Ismaelillo* el hablante rechaza a la Mujer, exaltando la pureza que ve encarnada en su hijo; el tono es uno de gran ternura y amor paternal. En *Versos libres*, aumenta el conflicto entre la carne pecaminosa y el amor puro que el hablante tanto anhela; el tono es uno de tensión, de ansia y de culpa. En *Versos sencillos* de 1891, vemos la misma antítesis, pero con otra modificación en el tono; aquí es uno de nostalgia, sentimentalismo, melancolía, dolor, a veces amargura.

En "La niña de Guatemala",⁹ uno de los poemas más famosos de Martí, existe otra variación en el uso de la antítesis, esta vez

⁸ Schulman, *op. cit.*, p. 31.

⁹ Se ha dicho que las nuevas estrofas octosilábicas en cuartetas, cuentan el amor y la muerte de María García Granados, una niña guatemalteca enamorada de su maestro Martí, la cual murió de tifus poco después que Martí se casó con otra mujer.

en el orden de las estrofas. Hay dos planos que alternan en contrapunto: las estrofas 1, 3, 5, 7 y 9 cuentan la historia de un amor; las estrofas 2, 4, 6 y 8 describen el entierro de la amada muerta. La frase "...murió de amor" se repite como un refrán litúrgico en el último verso de las estrofas 1, 3, 5, 7 y 9. El y Ella, el amor y la muerte, son entretreídos en este poema que se desarrolla con una sencillez trágica hasta la última estrofa en que el hablante es condenado por no haber amado bastante: "¡Nunca más he vuelto a ver / a la que murió de amor!"

El lenguaje es sencillísimo: consiste de verbos sencillos, sustantivos y poco adjetivos. El tono es *sottavoce* y las imágenes de la muerte y del amor son sencillas y sutiles. En la yuxtaposición de los dos viejos símbolos martianos: "a la *sombra* de un *ala*", hay una evocación de la muerte desde el primer verso. El beso en la frente en la sexta estrofa ("Como de bronce candente / al beso de despedida / era su frente") y los de la octava estrofa ("Besé su mano afilada, / besé sus zapatos blancos") indican un amor casto, y los ramos de lirios, en la segunda, también, sugieren la pureza de la amada. El concepto del amor es ideal, puro y casto. Esta vez, sin embargo, la mirada es hacia el pasado, no al futuro. El hablante no imagina el amor que quisiera alcanzar, sino que recuerda con nostalgia y remordimiento, el amor que hubiera podido tener, el amor que perdió.

En poemas sentimentales de *Versos sencillos* como "Yo visitaré anhelante" (IV), en que el poeta recuerda a otra "niña pura" del pasado, y "Si quieren que de este mundo" (IV), en que el tesoro que guarda en su caja de oro es una trenza de la mujer amada, y la sensualidad de esquisitez, más que de erotismo en "Mucho, señora, daría" (XLIII), se nota la misma ambivalencia en la actitud hacia la Mujer. Ella es Eva, la Mujer Arquetípica, una tentación hermosa que trae la felicidad y el dolor: "Eva me ha sido traidora: / ¡Eva me consolara!" (XX).

Versos sencillos nos muestra otra variante en la relación entre el tema amoroso y la Poesía. En *Ismaelillo* vimos que el hijo (el amor puro) es el motivo de la inspiración poética ("Príncipe enano" y "Musa traviesa"). Aquí, en cambio, el dolor causado por la "maldita mujer" inspira: "El verso, dulce consuelo, / nace alado del dolor" (XXXV); "Mientras más honda la herida, / es mi canto más hermoso" (XXXVII).

La relación Amor-Poesía evoluciona en la producción martiana. En *Ismaelillo*, la "musa" es la pureza del hijo amado; en los *Versos libres*, la inspiración creadora procede del ansia enorme y nunca satisfecha de alcanzar un estado ideal de amor espiritual y de her-

mosura. El hablante implora al "verso amigo" de "Sed de belleza" que le dé "la pura / la inefable, la plácida, la eterna / alma de mármol que al soberbio Louvre / dio, cual su espuma y flor, Milo famoso", es decir la Venus de Milo, símbolo del amor y la hermosura. Hay unión de Amor y Poesía en "Mi Poesía", donde la Poesía es personificada en la Amante fiera y caprichosa. En este poema el hablante dice que no adorna a la Poesía con "cintas retóricas" sino: "la vierto al mundo, / a la que cree y fecunde, y rueda y crezca / libre cual las semillas por el viento". Ella, sin embargo, le tiene "oprimido" y el hablante queja: "Yo en todo la obedezco. . . / . . . yo le cubro / de unos besos que lloran. . ." y "Sufro, cuando no viene: yo no tengo / otro amor en el mundo ¡oh mi poesía!" Vemos en la súplica de que el verso-amante sea fiel, el ansia del hablante de poseerlo, dominarlo y su frustración al no poder hacerlo.

En "Hierro", también de *Versos libres*, se unen los cuatro temas del Amor, la Poesía, la Patria y la Muerte. El hablante proclama: "¡Oh, verso amigo, / muerdo de soledad, de amor me muerdo! / No de amor de mujer; estos amores / envenenan y ofuscan". Martí, de nuevo, rechaza el amor sexual: "¡Te digo, oh verso, que los dientes duelen / de comer de esta carne!" Explica que el amor que anhela está más allá de la carne: "Es de inefable / amor del que yo muerdo", un amor puro que recuerda a *Ismaelillo*: "como se lleva / un niño tierno en las cuidadosas manos". Su deseo de amor puro se dirige a la Patria y lamenta su exilio: "¡Sólo las flores del paterno prado / tienen olor! . . . Como en vaga nube / por su suelo extraño se anda. . ." Perder a la Patria equivale, en los ojos del hablante, a morir: "¡Tiranos: desterrad a los que alcanzan / el honor de vuestro odio: ya son muertos!" El poeta ha rechazado a la Mujer; la Patria le ha rechazado a él, al desterrarlo, y la frustración de Martí halla salida en la Poesía.

Finalmente, en los *Versos sencillos*, la inspiración creadora nace de la amargura y sufrimiento. El dolor, producido por la represión sexual, por la inability de resolver el sentimiento culpable de la dualidad entre el cuerpo y el espíritu ha sido "sublimado".

En estos versos, escritos pocos años antes de la muerte del poeta en plena batalla, se nota una fusión de los temas de la Patria y la Muerte, indicativa de un presentimiento, si no una decisión del hablante de dar la vida por su país. Hay varios poemas en que habla de una muerte heroica y honrada. En "Yo quiero salir del mundo" (XXIII) por ejemplo, dice: ". . . como bueno / moriré de cara al sol!"; en "Yo pienso, cuando me alegro" (XXV), dice que tendrá una bandera en su losa; hay varios otros poemas en que insiste en el deber de los jóvenes de luchar por la causa de sus padres y

de mantener vivo el espíritu heroica. La admonición "¿Vivir impuro? / ¡no vivas, hijo!", dirigida al hijo idealizado en *Ismaelillo* reaparece en los *Versos sencillos* con un sabor más directamente político, como en "Para modelo de un dios" (XXXI), en que dice "vamos, pues, hijo viril: / vamos los dos: si yo muero, / me besas: si tú... ¡prefiero / verte muerto a verte vil!".

En conclusión, en los cuatro grandes temas de la poesía de Martí, hay una antítesis entre un elemento noble o ideal: pureza, luchar por la Patria y vivir honrado, poesía sencilla, sincera y al servicio del honor y del amor, el "azul soñado" alcanzado; y un elemento materialista, como dice Schulman, o negativo: pasión, ser deshonorado, poesía retórica, el mundo vulgar. En cada caso, Martí destaca el elemento más ideal, más puro.

Esta coherencia entre los temas básicos de la poesía de José Martí nos revela el lugar importante del tema amoroso en su obra. Así como ansiaba un amor puro, también ansiaba pureza en los demás aspectos de su vida: Amor puro, Patria pura, Poesía pura, Alma pura. Nos parece, en resumen, que esta lucha angustiada por la purificación caracteriza toda la obra del gran poeta cubano, quien en el plano personal resolvió el conflicto reflejado en el verso al sacrificar su vida, no por una mujer, sino por su isla amada.

“REYES: PARA UNA DESMISTIFICACION DEL MITO”

Por David William FOSTER

ESTE ensayo propone desarrollar la hipótesis de que la *Visión de Anáhuac* de Reyes transforma el fenómeno de Anáhuac, mediante las potencialidades semiológicas del discurso ensayístico, en un texto.¹ Entendiéndose por texto un significado amplio de cualquier conjunto estructurado de signos, sean lingüísticos o no, podemos ver que el texto sociocultural goza de una relación espejista y compenetrada con los textos específicamente verbales. El ensayo de Reyes se inserta en un proceso de “clasicización” de lo mexicano que vemos como una de las grandes contribuciones de Reyes.² En este sentido el autor, quien es uno de los propulsores de una tradición intelectual, académico-humanístico posterior a la Revolución mexicana, conjura la imagen neorromántica de México erigida por el periodo del romanticismo strictu sensu y sostenida por las tendencias que luego van a plasmarse en la ideología cultural de la Revolución.

Durante largo tiempo, como es bien sabido, las culturas indígenas o quedan marginadas y olvidadas o se convierten en un punto de referencia sentimental, en la variante latinoamericana del Renacimiento Romántico de movimiento europeo.³ Quiere decir que al defecto de una época medieval, lo colonial y lo indígena se convierten en el valor del pasado por el latinoamericano que se siente urgido a duplicar en su cultura todos los gustos y preocupaciones vigentes allende el mar. De ahí que se pueda ver la recuperación

¹ El análisis retórico del discurso histórico y ensayístico es ejemplificado por Hayden V. White, *Tropics of discourse: essays in cultural criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978).

² Véase Ingerman Düring, *Alfonso Reyes humanista* (Gotemburgo: Instituto Ibero-Americano; Madrid: Insula, 1955). Sobre *Visión de Anáhuac*, consúltese Luis Leal, “La *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes: tema y estructura”. En Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica* (Toronto: Universidad de Toronto, 1970), pp. 49-53.

³ Véase Edgar Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español* (Madrid: Gredos, 1954), y Emilio Carilla, *El romanticismo en la América hispánica*; 2. ed. rev. y ampl. (Madrid: Gredos, 1967).

de lo colonial en los muchos costumbristas que manejan anécdotas y leyendas de la etapa colonial como Ricardo Palma en el Perú o Artemio Valle Arizpe en México. Y sin ir más lejos, tenemos la imagen de lo indígena en el famoso poema de José María Heredia, "El Teocali de Cholula", donde se habla de la pirámide en los mismos términos usados por los románticos europeos medievalizantes para evocar el castillo gótico.

En cierto sentido Reyes anticipa en su rebatimiento de las imágenes románticas, sin poder detenerlo, el primitivismo neorromántico y sentimental que se instalará en México después de 1910. Esa imagen primitivista se ve en el arte de los grandes muralistas o en la ideología de Vasconcelos, tanto en *La raza cósmica* como en *Indiología*, o en las versiones de México que encontramos en los escritos de un Traven, un Lowry o un Lawrence, donde lo primitivo y lo indígena se transforma en verdaderos valores espirituales a contrapelo de la imagen oficial del México porfirista.⁴

Ya en un tercer lugar, la imagen clasicista de Reyes, especialmente tal como se ve en *Visión*, refuta la quasi-propaganda de la tradición de *La grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena, porque si pensamos en una historia de la mitificación de México, *Grandeza* ocuparía un papel paradigmático por su versión de México que muy poco tiene que ver con una realidad concreta, por tener más que ver con propósitos ulteriores a la imagen construida (v. gr., la conquista de América como la recuperación de la edad dorada del hombre).

Entonces, en un primer instante lo que se propone Reyes en *Visión* es una desfamiliarización de una tradición de imágenes del valle de México. Por un lado, una desfamiliarización de las imágenes románticas, literarias, pero al mismo tiempo una desfamiliarización de las imágenes profesionales —las de los historiadores y los arqueólogos, que todavía no habían hecho los grandes descubrimientos que luego posibilitarán el Museo Nacional de Antropología. Este proceso de desfamiliarización de la historia y las versiones artísticas del valle de México, asume la forma de la transtextualización de un retrato de México. De ahí que Reyes no se proponga una indagación del valle de México con la óptica de un arqueólogo o sociólogo o la de un historiador documental. Más bien propone el esbozo de una imagen de su país a través de una interpretación de las interpretaciones de Anáhuac, interpretaciones hechas a partir de las crónicas de la primera conquista.

⁴ Se examina la cultura mexicana en el periodo de Reyes en Henry C. Schmidt, *The roots of lo mexicano: self and society in Mexican thought, 1900-1934* (College Station: Texas A & M University Press, 1978).

De ahí que uno de los caracteres rectores en el ensayo de Reyes sea su naturaleza como una nota al pie de la página. Podemos referirnos a tres procedimientos que confirman esa naturaleza notística. En primer lugar hay una serie de metáforas librescas, por ejemplo cuando se habla de la tradición de las crónicas como "acentuando por la sorpresa y exagerando a veces" (p. 3):⁵ la realidad se convierte en metáfora y alusión simbólica. O cuando se dice que la realidad nos aparece como una flora emblemática, algo que remite a un significado abstracto:

todos ellos nos aparece como una flora emblemática, y todo como concebido para blasonar un escudo. En los agudos contornos de la estampa, fruto y hoja, tallo y raíz, son caras abstractas, sin color que turbe su nitidez. (pp. 4-5).

Se habla de cómo una gana en lo trágico, otra en plástica rotundidad: en los dos casos hay una alusión retórica a fenómenos artísticos. Lo trágico quiere decir característico de la tragedia, un género literario; los "plástico" como característico de cierta forma de las bellas artes:

La llanura castellana sugiere pensamientos ascéticos: el valle de México, más bien pensamientos fáciles y sobrios. Lo que una gana en lo trágico, la otra en plástica rotundidad. (p. 6).

O véase la metáfora de los "derroches de fuego y sueño —poesía de hamaca y abanico" (p. 7).

Por un lado está el reconocimiento de que los cronistas metaforizaban la realidad (cosa en la que hace hincapié Carlos Fuentes en su novela *Terra nostra*), exagerando y acentuando. Y Reyes se hace aliado de ese proceso, emblematicando la realidad en su propia evocación de Anáhuac. Al final de *Visión* Reyes habla de cómo su evocación se parte de un teatro, de algo que presencia el poeta, la visión-espectáculo de una leyenda: teatro, poeta, leyenda son referencias a formas literarias y librescas que sustentan el proceso literaturizante del escritor:

Pero cuando no se aceptara lo uno ni lo otro —ni la obra de la acción común, ni la obra de la contemplación común—, convéngase en que la emoción histórica es parte de la vida actual, y, sin fulgor, nuestros valles y nuestras montañas serían como un teatro sin luz. El

⁵ Se cita por Alfonso Reyes, *Antología; prosa/teatro/poesía* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1963; 2a. reimpresión, 1974).

poeta ve, el reverberar de la luna en la nieve de los volcanes, recortarse sobre el cielo el espectáculo de Doña Marina, acosada por la sombra del Flechador de Estrellas; o sueña con el hacha de cobre en cuyo filo descansa el cielo; o piensa que escucha, en el descampado, el llanto funesto de los mellizos que la diosa vestida de blanco lleva a las espaldas: no le neguemos la evocación, no desperdiciemos la leyenda. (p. 30).

Entonces, si todo discurso lingüístico es por naturaleza metafórico, el tipo de discurso de que se vale Reyes depende fundamentalmente del énfasis en lo metafórico como caracterización primordial de los fenómenos que nos están presentando y asesorando.

El segundo elemento de nota bibliofílica en *Visión* es el papel desempeñado por los epígrafes. Las citas de otros textos, de textos de las crónicas y de la literatura indígena, pasan a ser epígrafes que establecen una relación intertextual entre el ensayo de Reyes y toda la tradición de tratados sobre el valle de México. Al mismo tiempo, como suele ser el caso con el epígrafe, apuntan a la interpretación sintética de los fenómenos descriptos a continuación. Los epígrafes de un texto constituyen un tipo de *hipograma* —una destilación sintética de todo lo que se va a desarrollar en el texto, una suerte de "tesis" o "tema" a ser elaborado.⁶ Por ejemplo, la segunda sección preludea con un epígrafe de Bernal Díaz del Castillo, donde las cosas una suerte de "encantamiento":

Parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís... No sé cómo lo cuente. (p. 9).

Así se prefigura una visión fantasmagórica que descansa intertextualmente en una alusión explícita a las ficciones del libro de Amadís de Gaula. Hay una referencia a los libros de caballerías y su simbolización de sistemas de valores culturales imperantes, por demás, en la conquista de Nueva España. Y luego, tras la elipsis, se asienta el viejo tópico de la humildad del poeta: "No sé cómo lo cuente [i.e., cómo poder contarlo]". El poeta se reconoce incapaz de expresar toda la profundidad significativa de lo que se ha propuesto exponer. Es el topos koine de "no puedo más", el agotamiento del *flatus poeticus* y la falta de palabras como para seguir escribiendo.

El tercer elemento bibliofílico en *Visión* es en realidad una estrategia plástica. Me refiero a la apelación a lo pictórico. Tal ape-

⁶ Sobre el concepto de hipograma, véase el estudio de Michael Riffaterre, *Semiotics of poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978).

lación asume rasgos librescos: el trazo del pincel es una transformación de la palabra que "dibuja" la pluma del poeta. Hay tres características de la apelación a lo pictórico. La primera es la práctica de alistar. Reyes se enfoca en conceptos o puntos claves que llegan a constituir una lista de los elementos más importantes. Esa lista es matizada por un proceso ora de falacia patética ora de hipostasis:

Allí venden —dice Cortés— joyas de oro y plata, de plomo, de latón, de cobre, de estaño; huesos, caracoles y plumas; tal piedra labrada y por labrar; adobes, ladrillos, madera labrada y por labrar. Venden también oro en grano y en polvo, guardado en canutos de pluma que, con las semillas más generales, sirven de moneda. Hay calles para la caza, donde se encuentran todas las aves que congrega la variedad de los climas mexicanos, tales como perdices y codornices, gallinas, lavancos, dorales, zarceta, tórtolas, palomas y pajaritos en cañuela; buharros y papagayos, halcones, águilas, cernícalos, gavilanes. [...]

El zumbor y ruido de la plaza —dice Bernal Díaz— asombra a los mismos que han estado en Constantinopla y en Roma. Es como un mareo de los sentidos, como un sueño de Breughel, donde las alegorías de la materia cobran un calor espiritual. (pp. 12-14).

Un buen ejemplo de la hipostasis es el siguiente tropo que descansa en la imagen dominante de la flora y de las flores:

Entre las vasijas morenas se pierden los senos de la vendedora. Sus brazos corren por entre el barro como en su elemento nativo: forman asas a los jarrones y culebrean por los cuellos rojizos. Hay, en la cintura de las tinajas, unos vivos de negro y oro que recuerdan el collar ceñido a su garganta. Las anchas ollas parecen haberse sentado, como la india, con las rodillas pegadas y los pies paralelos. El agua, rezumando, gorgoritea en los búcaros olorosos. (p. 15).

Para Reyes las flores se transforman en jeroglíficas miméticas de la cultura nahua —un caso sobresaliente de la compenetración de la realidad sociocultural, los detalles naturales, y el signo lingüístico. Y se concretiza así la interpenetración del hombre, de su cultura y un emblema de dicha cultura en la figura archisignica de Quetzalcóatl, quien prima en ese fragmento del discurso de Reyes: se trata del dios blanco emplumado, donde las flores llegan a ser las plumas que lo adornan estilizadamente. De ahí que Quetzalcóatl pueda convertirse en el punto de referencia primordial para las tradiciones mexicanas y, por sobre todo, su cultura instituida. Y, fi-

nalmente, la poesía se erige como suma y tilde de la cultura. Reyes solidifica su imagen de Anáhuac con una alusión a una de las obras ejemplares de la literatura indígena del México antiguo. Es interesante subrayar cómo la referencia al cantar *Ninoyolnonotza* es una alusión sumamente libresca: "meditación concentrada, melancólica delectación, fantaseo largo y voluptuoso, donde los sabores del sentido se van trasmutando en aspiración ideal" (p. 25).

Entonces, para Reyes la poesía indígena que analiza hacia el final de su ensayo es el ejemplo más logrado y paradigmático de su visión del valle de México. Por consiguiente la estrategia operante conduce a que su ensayo literario vea a la cultura indígena, la cultura de Anáhuac, desembocada en otro texto literario. Así, la última relación establecida por el discurso de Reyes, y de ahí la confirmación por su visión del *locus* indígena, es la relación entre un texto literario —el suyo— y otro texto literario —un cantar de la poesía nahua. Por eso el efecto arrojado por estos procedimientos de índole libresca, notística, bibliofílica, hace que la realidad se convierta en un fenómeno culturalizado, a diferencia de las tendencias y de los proyectos emergentes en América Latina en el mismo momento de analizar la realidad nacional y continental con los modelos intelectuales y sedicentemente científicos de las llamadas ciencias del hombre.

Para la naciente sociología latinoamericana tal como la vemos en los grandes ensayistas como Ingenieros o Korn, o en la naciente antropología y arqueología mexicanas, donde habría estrategias para la indagación objetiva de la cultura precolombina.⁷ Reyes reinstala la imagen desplazada por el criterio cultural. En resumen, hay un repudio implícito en *Visión* y otros textos de Reyes, de la tendencia hacia el análisis documental científico de los fenómenos. Aunque por un lado hay un rebatimiento de los procesos mitificantes del romanticismo— y, es menester decir, del primitivismo neorromántico, antiintelectual y antilibresco de los veinte y treinta— por otro lado tenemos una refutación, implícita pero no por ello menos eficaz, de las tendencias del estudio antihumanístico de la cultura mexicana.

De ahí que la imagen central en el ensayo sobre la textura de la cultura indígena enfocada a través de los procesos de la cultura, sea la figura de Moctezuma. Reyes dice: "Si hay poesía en América [. . .], ella está en el gran Moctezuma de la silla de oro" (p. 17).

⁷ El mejor análisis de las corrientes intelectuales en el ensayo latinoamericano es Martin S. Stabb, *In quest of identity; patterns in the Spanish American essay of ideas, 1890-1960* (Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press, 1967).

Quiere decir que la poesía es Moctezuma y Moctezuma es la poesía en un proceso de intercambio significativo. Se salva así la escisión entre la realidad —Moctezuma como fenómeno histórico y socio-político— y la cultura —las creaciones literarias y artísticas centradas en la persona de él. Se pone en marcha un proceso de equivalencias semiológicas entre el fenómeno clave de la cultura indígena en el momento de la llegada de los españoles y los textos culturales encarnizados en la poesía: Moctezuma se erige en síntesis significante, en todos los niveles, de los signos y textos de su cultura, siendo tanto poeta (generador de signos) como poesía (texto de los signos) de su mundo.

Lo expuesto hasta este punto nos remite al concepto fundamental de la cultura clásica como un problema de "visión": es decir, la realidad se vuelve texto y el arte, sea pictórico o sea verbal, se propone un modo de *ver* esa realidad.⁸ La visión será una interpretación mimética del objeto de la composición y de ahí las constantes referencias imagísticas u oculares en el texto de Reyes, donde el imperativo rector sería "Deténganse aquí nuestros ojos". "He aquí un nuevo arte de naturaleza" es una aseveración que sirve de razón generativa del texto:

Deténganse aquí nuestros ojos: he aquí un nuevo arte de naturaleza.

La mazorca de Ceres y el plátano paradisiaco, las pulpas frutales llenas de una miel desconocida; pero, sobre todo, las plantas típicas: la biznaga mexicana —imagen del tímido puerco espín—, el maguey (del cual se nos dice que sorbe sus jugos a la roca), el maguey que se abre a flor de tierra, lanzando a los aires su plumero; los "órganos" paralelos, unidos como las cañas de la flauta y útiles para señalar la linde; los discos del nopal —semejanza del candelabro—, conjugados en una superposición necesaria, grata a los ojos: todo ello nos aparece como una flora emblemática, y todo como concebido para blasonar un escudo.

En los agudos contornos de la estampa, fruto y hoja, tallo y raíz, son caras abstractas, sin color que turbe su nitidez. (pp. 4-5).

Esta actitud clásica deviene en el texto de Reyes la estrategia del desplazamiento de la óptica de la realidad hacia referencias culturales. Por eso, no podemos exagerar la importancia de la larga cita del poema nahua y cómo su interpretación de las realidad se

⁸ René Wellek contrasta las modalidades románticas y clásicas en su ensayo "The concept of romanticismo in literary history". En su *Concepts of criticism* (New Haven: Yale University Press, 1963), pp. 128-98; véase también "Romanticism re-examined", pp. 199-221.

convierte en síntesis de la interpretación de Reyes, de manera que "el poeta en pos del secreto natural, llega hasta el lecho mismo del valle" (p. 27). Pero nosotros sólo podemos llegar al valle mismo a través de la referencia al poema indígena. A pesar de la referencia de Reyes a Wordsworth (p. 25), uno de los grandes poetas y teóricos del romanticismo, ni el poeta indígena ni el mismo Reyes son románticos, en el sentido de compartir el cometido para que el poeta establezca una relación trascendental, "anímica", con la naturaleza para recrearla a través de su propia perspectiva sentimental. En cambio, el imperativo poético de Reyes es la evocación del fenómeno indígena en términos de sus caracteres culturales, con especial referencia a toda la tradición libresca de esa cultura. *Visión* no ofrece una interpretación de Anáhuac tal como podríamos ver desprenderse de *La raza cósmica* de Vasconcelos o de los ensayos de Paz. En realidad, uno podría preguntarse cuál es la visión del valle de México de Reyes, porque no hay ninguna visión en el sentido de una interpretación simbólica o metafísica.

El ensayo se conforma, más bien, con una evocación, pero no en los términos liberados de las ciencias sociales del documentalismo científico, sino que es una evocación que no puede trascender su base en la tradición cultural que configuran tanto las crónicas como la literatura indígena. Esta visión no penetra Anáhuac: penetra más bien las interpretaciones librescas de Anáhuac. Es este proceso, la poetización transtextual de la realidad, el particular espacio semiológico, entre la ciencia y el primitivismo, el que ocupa el texto de Reyes.

HACIA UNA EVALUACION DEL NATURALISMO FRANCES

Por *Juan Armando EPPLE*

SI bien el Naturalismo constituye un periodo de la historia literaria cuyos fundamentos estéticos han sido superados, su caracterización y evaluación siguen preocupando a los estudiosos de la literatura, que valoran esa producción literaria como una etapa importante de la evolución de la novela europea, cuya influencia se dejó sentir de manera notable en otros países, tanto de Europa como de América.

La recepción polémica que tuvo el Naturalismo francés desde sus primeras manifestaciones, una recepción a la vez entusiasta y crítica, motivó una evaluación donde tendían a prevalecer los juicios apasionados, orientados por las posiciones ideológicas del día, por sobre la caracterización objetiva de sus fundamentos estéticos y su calidad literaria, actitud que se prolongó en la crítica hasta muy entrado el siglo xx. Ha sido en las últimas décadas, y con la distancia con que se analizan los fenómenos del pasado, que el Naturalismo ha ido definiendo su exacta dimensión, al poder ser evaluado dentro de un marco histórico más amplio y teniendo como referencia tanto la literatura precedente como la que surgió en las etapas posteriores del desarrollo literario de aquellos países donde el Naturalismo constituyó un estadio importante de su evolución.

Para quienes se dedican a la investigación literaria centrada en el siglo xix y comienzos del xx, desde una perspectiva historiográfica y/o analizando la obra de autores determinados, el acercamiento al Naturalismo francés, revisando sus principios filosóficos y estéticos, se convierte en una tarea necesaria, un punto de partida básico para delimitar luego, comparativamente, los rasgos de la novela naturalista en otros países.*

* Este trabajo forma parte de mi tesis "La novela naturalista en América Latina" (Harvard University, 1980). De este estudio, los textos publicados o en vías de publicación son: "La novela naturalista en América Latina", *Cuadernos Universitarios* 6, Universidad de San Carlos de Gua.

El Naturalismo francés, cuyo exponente teórico y seguidor más consecuente fue Emile Zola, debe entenderse no como una simple escuela literaria sino como un sistema mayor de pensamiento que se propuso consolidar a la vez una concepción filosófica válida para explicar los fenómenos del Universo y —en lo que se refiere al ámbito específico de lo humano— una concepción del hombre y la sociedad. Coherentemente con lo anterior, postuló una concepción de la literatura, estableciendo programáticamente cuál debía ser la nueva función del arte y proponiendo un método artístico de representación de la realidad y un modo de caracterización de personajes y situaciones.

En primer lugar, se adscribió a la concepción determinista del Universo, cuya base está en el positivismo comtiano, y que se amplía luego en los estudios de Claude Bernard, Taine, Renán y otros autores. El determinismo es una doctrina causalista según la cual el universo está regido por un principio mecanicista cuyo conocimiento puede alcanzarse a través de la observación objetiva de los fenómenos. Esta concepción, que prestigia los hechos de la realidad objetiva por sobre las representaciones mentales de esa realidad (la realidad entendida como aquello que surge ante nuestros ojos, y no lo que nosotros hemos elaborado o recibido como idea previa del mundo), es decir, las objetividades físicas por sobre la conciencia, aparece como un hito más en la vieja oposición filosófica entre idealismo y materialismo. Se trata, en efecto, de una concepción materialista del mundo, y desde el momento que propone una determinación absoluta de las leyes físicas y bioquímicas (y posteriormente la determinación de leyes sociales) en el desarrollo del hombre, sin posibilidad de que éste influya a la vez sobre tales determinantes, se trata de un materialismo mecánico.

El determinismo de Claude Bernard fue fundamentalmente un principio destinado a fundar las bases de una investigación científica de los fenómenos naturales. Este principio ya estaba desarrollado en el pensamiento de Bacon, y había alcanzado un punto culminante en Laplace, quien suponía la posibilidad teórica de un ser capaz de prever todas las cosas por el conocimiento absoluto de su determinismo. Lo que hace Bernard es circunscribir el principio a las ciencias, distinguiendo —con un pensamiento de estirpe carte-

temala (1980), "El Naturalismo en América Latina: un problema historiográfico", *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 16, Universidad del Zulia, Venezuela (1980), "Eugenio Cambaceres y el Naturalismo en Argentina", *Ideologies & Literature*, 14 University of Minnesota, USA (1980), y "Aluísio Azevedo y el Naturalismo en Brasil", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Perú (por aparecer).

siana— entre la libertad del espíritu y el determinismo de la materia.

En sus estudios, que constituyen la base del pensamiento científico moderno, es notoria su preocupación por defender las prerrogativas de la observación y la experimentación, base de la investigación científica, por sobre las teorías preestablecidas sobre la realidad. Se trata de una petición de principio, más que de la imposición de una teoría, hecho que ha sido poco destacado cuando se le adscribe al grupo de los defensores de un determinismo a ultranza. En su obra *Léçons sur la physiologie expérimentale appliquée à la médecine* (1855), señala: "Las teorías, por muy artísticamente que se hayan formulado, no tienen nunca el valor de un hecho bien establecido". Y en su *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) vuelve a recalcar: "Cuando el hecho que se encuentra está en oposición con una teoría dominante, hay que aceptar el hecho y abandonar la teoría, aun cuando esta última, sostenida por grandes nombres, esté generalmente adoptada".

Pero Claude Bernard distinguía, a partir de su visión del mundo como un mundo de realidades objetivas, entre el determinismo biológico del individuo y la realidad espiritual, sujeta a variables no conocidas experimentalmente por las ciencias. Esta distinción ha sido explicada rigurosamente por Pedro Laín Entralgo:

La realidad del mundo posee por naturaleza una esencial legalidad, llamada por Claude Bernard 'determinismo'. Todos los fenómenos visibles del universo están rigurosa y necesariamente determinados, aunque no sea siempre el mismo el tipo de ley en que se expresa la efectiva determinación. En esta determinación de los fenómenos pueden ser distinguidas tres especies de causas. Aparecen en primer término las "causas inmediatas" del fenómeno o "condiciones de su existencia", las cuales son accesibles a nuestro conocimiento científico y, por tanto, a nuestra influencia técnica. Vienen en segundo lugar las causas finales extrínsecas, observables en los seres vivos y manifiestas por la armónica unidad de sus partes y funciones. Están en último plano la causa primera y las causas finales extrínsecas de los fenómenos, incognoscibles por la ciencia del hombre, pero perceptibles con mayor o menor claridad por lo que Claude Bernad llama "sentimiento": "La causa final —escribe— se confunde con la causa primera. Los mundos creados obran de una manera inconsciente; pero quizás sobre esos mundos habitados hay un ser consciente general, una conciencia suprema: Dios, la luz universal que regula o ha regulado todo.¹

¹ Pedro Laín Entralgo, *Dos biólogos: Claudio Bernard y Ramón y Cajal*, 2a. edic. (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1949). p. 93.

Zola se inicia en la vida literaria en un momento histórico caracterizado a la vez por la declinación de los ideales filosóficos e ideológicos de la primera mitad del siglo XIX y el surgimiento de las grandes controversias científicas y filosóficas de la época moderna. Esta ruptura, expresión de un cambio radical de las bases de la sociedad moderna, se manifiesta inicialmente en una desconfianza hacia las teorías establecidas, y en una confianza ilimitada en las posibilidades de la ciencia para la solución de los problemas de la sociedad y la conquista de un mundo más justo. Esta deificación idealista de las ciencias llega a expresiones que sin duda escandalizaron a sus contemporáneos, por su exageración: Buchner, por ejemplo, llegó a afirmar, en su libro *Fuerza y materia* (1865): "Las ideas las filtra el cerebro como la orina los riñones"; y Moles Chott llegó a proponer que se utilicen los cementerios para la agricultura, "como terrenos bien abonados".

Zola ve en Claude Bernard no sólo al espíritu objetivo que exige el reemplazo de las abstracciones, de las ideas establecidas, por la observación directa y el análisis riguroso de la realidad, sino al científico que ha fundado una teoría y un método, el método experimental, cuya validez alcanza a todas las ciencias del hombre. La concepción teórica del Naturalismo, formulada en *La novela experimental* (1880), es deducida del cuerpo de principios desarrollados por Bernard en su *Introducción a la medicina experimental*.²

Este deseo de adscribirse, como novelista, al nuevo espíritu

² Esta deuda básica fue destacada por el mismo Zola en su ensayo sobre la novela experimental: "Sólo debo hacer un trabajo de adaptación, porque el método experimental ha sido establecido con fuerza y claridad maravillosas por Claude Bernard en la *Introducción al estudio de la medicina experimental*. Este libro, de un autor de base indiscutida, me servirá de base sólida. En él encontraré tratadas todas las cuestiones y me limitaré, con argumentos irrefutables, a las citas que me sean necesarias. No haré más que una compilación de textos, pues cuento con protegerme en todos los puntos tras Claude Bernard. A menudo bastará con sustituir la palabra médico por novelista, para exponer claramente mi pensamiento y aportar el rigor de la verdad científica". Vd. "La novela experimental", en Emile Zola, *El Naturalismo*, selección, introducción y notas de Laureano Bonet (Barcelona: Ediciones Península, 1972). En este trabajo citaremos por esta edición, que incluye los principales ensayos de Zola sobre el Naturalismo: "La novela experimental", "Carta a la juventud", "El naturalismo en el teatro", "El dinero en la literatura", "Sobre la novela", "La expresión personal", "La fórmula crítica aplicada a la novela" y "Sobre la descripción". Hay una edición anterior, traducida por Alvaro Yunque: Emile Zola, *La Escuela Naturalista*. Estudios literarios (Buenos Aires: Editorial Futuro, 1945). Al citar el ensayo "La República y la literatura" nos remitimos a esta edición.

científico, es reiterado en todos sus ensayos teóricos, y particularmente en *La novela experimental*:

La ciencia prueba que las condiciones de existencia de los fenómenos son los mismos en los cuerpos vivos que en los inertes, por donde la fisiología adquiere igual certidumbre que la química y la física. Pero hay más todavía; cuando se demuestre que el cuerpo del hombre es una máquina, cuyas piezas, andando el tiempo, monte y desmonte el experimentador a su arbitrio, será forzoso pasar a sus actos, a sus actos pasionales e intelectuales, y entonces penetraremos en los dominios que hasta hoy enseñorearon la poesía y las letras.

Tenemos física y química experimentales; en pos viene la fisiología, y después la novela experimental también. Todo se enlaza: hubo que partir del determinismo de los cuerpos inorgánicos para llegar al de los vivos; y puesto que sabios como Claude Bernard demuestra ahora que el cuerpo humano lo rigen leyes fijas, podemos vaticinar, sin que quepa error, la hora en que serán formuladas a su vez las leyes del pensamiento y de las pasiones. Igual determinismo debe regir la piedra del camino que el cerebro humano.³

Sin embargo, lo que para Bernard constituía un sistema destinado a establecer con rigor los fenómenos físicos y biológicos, sin que implique una valoración similar para los hechos espirituales, para Zola se convierte en el principio único que permitiría enfrentar analíticamente toda la realidad humana, desde sus aspectos biológicos más elementales hasta los más complejos fenómenos espirituales. Al defender la validez del método experimental, señala:

Claude Bernard demuestra que este método aplicado en el estudio de los cuerpos brutos, en la química y en la física, debe serlo igualmente en el estudio de los cuerpos vivos, en fisiología y en medicina. Voy a intentar demostrar a mi vez que, si el método experimental conduce al conocimiento de la vida física, también debe conducir al conocimiento de la vida pasional e intelectual. Se trata solamente de una cuestión de grados en la misma vía, de la química a la fisiología, después de la fisiología a la antropología y a la fisiología. La novela experimental está en la meta.⁴

El punto más polémico de la concepción de Zola será precisamente esta proposición central de la teoría naturalista, que propone utilizar el método de las ciencias naturales al estudio de los

³ Emile Zola, "La novela experimental", *op. cit.*

⁴ Emile Zola, "La novela experimental", *op. cit.* p. 30.

fenómenos sociales y espirituales, considerando ambas esferas de la realidad humana como simple "cuestión de grados", y asignándole al arte una función científica.

Su proposición es tajante al respecto:

La fórmula naturalista en literatura es idéntica a la fórmula naturalista en las ciencias, y particularmente en fisiología. Es el mismo análisis de los hechos vitales llevado a los hechos humanos y sociales; el espíritu del siglo da movimiento a todas las manifestaciones intelectuales; el novelista que estudia las costumbres completa al fisiologista que estudia los órganos.⁵

La concepción determinista adoptada por el Naturalismo aparece reforzada, además, por las teorías de Taine, cuyo texto fundamental, la *Historia de la literatura inglesa* (1864), presenta varios puntos de similitud con Claude Bernard. Taine desarrolló una concepción determinista que, como "ley fundamental" del mundo o la "cause prochaine" destinada a explicar los hechos humanos, debería servir para el estudio tanto de los hechos físicos como espirituales. El autor postulaba que, en los hechos humanos, en su desarrollo y evolución, existía una triple determinación. Los factores que a su juicio determinaban fatalmente la producción humana individual eran la raza, el medio y el momento histórico.

La raza, como una variedad humana, aparece determinada por una serie de causas físicas, fisiológicas y psíquicas; el medio, como un elemento que define las posibilidades y limitaciones del grupo humano, influyendo en su desarrollo social; y finalmente el momento histórico, como una conjunción de factores producidos por la acción del hombre y que posibilitan los cambios históricos.

La teoría de Taine, que el autor aplicó a los hechos culturales, y que alcanzó una notoria influencia en la historiografía latinoamericana, fue adoptada en forma parcial por Zola,⁶ quien desde el comienzo lamentó lo que llamó "el sistema despótico de M. Taine" (*Le Goleois*, 31 de julio, 1869), advirtiendo que el filósofo aplicaba dogmáticamente —acientíficamente— sus principios a la

⁵ Emile Zola, "La novela experimental", *op. cit.*

⁶ En 1893, Zola decía, refiriéndose a su serie de los Rougon-Macquart: "Hacia los 25 años leí las obras de Taine y, después de esa lectura, el teórico, el positivista que en mí existe, manifestóse enseguida. Puedo decir que he utilizado en mis libros su teoría de la herencia y los medios, y que la he aplicado en la novela. En efecto, su método de crítica consiste en estudiar al personaje entre lo que le rodea, en vez de aislarlo de su medio; y esto es lo que he tenido presente, y me ha guiado cuando he escrito".

realidad, estableciendo correspondencias matemáticas, no sujetas al principio de la verificación.

Además de este principio determinista del universo, y que tuvo escasa repercusión en la filosofía de los naturalistas de España, Portugal y América Latina, persistiendo sólo en algunas agrupaciones de seguidores fieles del positivismo comtiano, la escuela francesa postulaba una nueva concepción del hombre y la sociedad, y cuyas formulaciones se explican sólo en el contexto de la situación histórico-social de Francia. Arnold Hauser ha señalado que una de las razones que explican la tendencia del Naturalismo a adscribirse a la filosofía realista, objetiva y estrictamente empírica de las ciencias naturales es la desilusionante experiencia política de los sectores demócratas en la época de la subida al poder de Luis Napoleón y el inicio del Segundo Imperio. Estos hechos, que significan el fracaso de los ideales y utopías de los sectores más radicales, imponen una tendencia, fuertemente anti-romántica, que exigían una actitud de objetividad absoluta en el análisis de los hechos sociales, como un impulso para redefinir las bases de la sociedad y propiciar los cambios políticos necesarios. Junto a ello, se manifiesta un reconocimiento solidario hacia un nuevo sector social, el "cuarto estado", que ha ido surgiendo con fisonomía propia como resultado del rápido crecimiento industrial y del asentamiento de las bases de desarrollo capitalista del país.

Si bien la visión del hombre, en tanto ser individual, es la de un ser sujeto a las determinaciones biológicas de variada índole, y ello se expresa en una tipología que, proveniente de los estudios científicos entonces en boga, utilizarán los autores naturalistas para la caracterización de sus personajes, la concepción de la sociedad se enmarca en una visión positivista del progreso, al considerar, de acuerdo a Comte, que el conocimiento de las leyes que rigen la vida del hombre y la sociedad puede garantizar la evolución del mundo hacia condiciones superiores de vida.

El positivismo comtiano le imprime al Naturalismo una confianza en el progreso de la sociedad ligado al conocimiento científico, lo que explica con cierta coherencia esa peculiar visión del mundo que buscaron definir sus autores: un sentido crítico, tildado muchas veces de pesimista, hacia la realidad presente, y un sentimiento de optimismo hacia el futuro.⁷

⁷ La filiación a la concepción determinista de Taine, por una parte, y al positivismo comtiano, por otra, se hace explícita cuando el novelista explica el sentido progresista de la novela experimental: "La novela experimental es una consecuencia de la evolución científica del siglo; continúa y completa la fisiología, que a su vez se apoya en la química y en

Comte, en su *Curso de filosofía positiva* (1830-1842), expuso su ley de los tres estados, fundamento central del positivismo. Según el autor, el conocimiento ha pasado por tres estados teóricos: el teológico, donde predomina la imaginación y donde el hombre busca las causas y principios de las cosas en poderes divinos o sobrenaturales; el metafísico o abstracto, estado crítico y de transición, en que el hombre sigue buscando los conocimientos absolutos apoyándose en entidades abstractas, y el estado positivo, caracterizado por el conocimiento de las leyes objetivas de la realidad. Según el autor, en el estado teológico se produce un acercamiento hacia las cosas, que prepara el advenimiento del conocimiento objetivo, pero primando la idea de una entidad suprema y general. El estado positivo, en cambio, es el más avanzado y el definitivo. Allí la imaginación es sustituida por la observación. La mente humana se atiende exclusivamente a las cosas, a lo que está dado, a lo positivo: es la filosofía del dato. El positivismo no busca lo absoluto, sino que se interesa por los fenómenos objetivos y sus leyes. El fin del saber es la "previsión racional": ver para prever, prever para proveer.

Aplicada a la sociedad, Comte divide la evolución de la humanidad de acuerdo al mismo esquema: una etapa teológica, dominada por el poder militar y eclesiástico, y que llega hasta el siglo XII; una etapa metafísica, influenciada por los "legalistas", periodo de transición crítico y revolucionario caracterizado por la aparición de las clases medias, y una etapa positiva, que corresponde a la época industrial, regido por los intereses económicos y por la ciencia.

En Zola las preocupaciones por definir una nueva concepción de la sociedad basada en el estudio y modificación objetivos del "cuerpo social" se expresan en la defensa de un sistema republicano que, a partir del análisis científico de la sociedad, podría re-

la física; substituye el estudio del hombre abstracto, del hombre metafísico, por el estudio del hombre natural, sometido a las leyes físico-químicas y determinado por las influencias del medio ambiente; es, en una palabra, la literatura de nuestra era científica, al igual que la literatura clásica y romántica ha correspondido a una era escolástica y teológica". Vd. "La novela experimental", *op. cit.* p. 45.

En relación al valor científico de la novela experimental y su proyección social, Zola señala, con optimismo: "Desempeñamos una tarea similar a la de los sabios. Es imposible basar cualquier legislación en las falsedades de los idealistas. Por el contrario, sobre los documentos verdaderos que los naturalistas aporten se podrá, sin duda, establecer algún día una sociedad mejor, que vivirá basándose en la lógica y en el método. Desde el momento en que los naturalistas somos la verdad, también somos la moral". Vd. "Carta a la juventud", *op. cit.* p. 91.

solver positivamente los problemas, especialmente los de la emergente clase proletaria. La utopía del gobierno científico del mundo, que venía siendo formulada por varios autores contemporáneos a Comte, reaparece en Zola mezclada con las inquietudes sociales que canalizará históricamente el marxismo, y que en el caso del novelista francés, se orientarán tardíamente hacia el socialismo como doctrina política.

La defensa de una "república naturalista" está expresada con ingenuo fervor en su artículo "La república y la literatura". Allí, al polemizar con la escuela romántica, plantea:

El republicano naturalista se ocupa del medio y de las circunstancias; no trabaja sobre una nación como sobre arcilla, porque sabe que la nación tiene vida propia, una razón de existencia, cuyo mecanismo es preciso estudiar antes de utilizarlo. Las fórmulas sociales, como las fórmulas matemáticas, tienen una aridez a la cual no puede doblegarse un pueblo en poco tiempo; y la ciencia política, tal como es en el día, consiste precisamente en llevar a un pueblo por el camino más directo y más práctico de gobierno a que le inclina su natural impulso, aumentado por el impulso que le imprimen los acontecimientos. El republicano naturalista no es hipócrita como el doctrinario; no maneja una clase para beneficiar a otra; dice lo que debe, a riesgo de escandalizar a los burgueses. El republicano realista no comprende la fraseología del romántico, cuya retórica fantástica le hace alzarse de hombros.

Al aplicar la teoría del naturalismo a la vida política, buscando transformar el conocimiento en acción modificadora del orden social, Zola convierte esos principios en motivaciones idealistas. Como señala C. D. Bettinson y Newton al respecto:

This idealism stands in apparent contradiction to a sturdy strain of positivist thought. Zola often denied the existence of principles and rights, and spoke only of laws, notably the inexorable law of progress. This involved a passionate belief in science, which had the power to correct the insane follies of all Utopian philosophies. His theory of Naturalism was equally applicable to political life. Men of science had discovered a method of analysing and controlling natural phenomena: in the same way the government of the nation must be based scientifically "après avoir déterminé ses besoins, d'après la race, l'histoire et le milieu contemporain" ("La politique expérimentale", *Le Figaro*, 1881). The only acceptable form of government is what Zola called 'experimental' or 'naturalistic': "La Ré-

publique sera naturaliste ou elle ne sera pas" ("La République et la littérature", *Revue Steue*, 1879).⁸

Las ideas políticas que defienden los escritores naturalistas, si bien se circunscriben a la postulación de un armónico sistema republicano dirigido por los más capaces, suponen destacar, en el análisis de los hechos sociales, los evidentes conflictos de clase. Si como proposición política sus esperanzas se centran en esa nueva institucionalidad ("La verdad social es la República") en su visión del presente, expresada en el "estudio social" que ofrecen las novelas más significativas, los conflictos de clase, por encima de las explicaciones biologists, surgen con una convincente magnitud. *El vientre de París* (1873) *La taberna* (1877) y especialmente *Germinal* (1885) son los ejemplos más significativos. Y no es azaroso que sean estas novelas las que han seguido concitando la atención de la crítica, promoviendo un extenso debate sobre las ideas sociales de Zola.

Si la concepción determinista del universo no podía encontrar eco en la mayor parte de los países caracterizados por una fuerte tradición católica (tanto en España, Portugal, como América Latina), porque no sólo ponía entre paréntesis el problema de la fe, sino que se oponía tácitamente a uno de los principios básicos del catolicismo, el libre albedrío, los postulados políticos —y la defensa de la república como aspiración inmediata— no eran aplicables a países ya imbuidos de una tradición republicana que databa de comienzos de siglo. Entre las excepciones estaban Portugal y Brasil, donde justamente el naturalismo aparece más motivado políticamente. Y la mención a los conflictos de clase, como veremos más adelante, tendrá motivaciones ideológicas distintas.

El aporte más significativo del Naturalismo está en la concepción de la literatura y en los métodos "cientificistas" de representación de la realidad.

A partir del método experimental de las ciencias propuesto por Claude Bernard,⁹ y con la convicción de que el "cuerpo social es susceptible de ser estudiado como una entidad biológica, Zola propone para la novela —convertida así en documento 'científico'— un método de representación literaria que se ajusta a los pasos de un experimento: observación, hipótesis, experimentación, verificación y ley.

⁸ C. D. Bettinson and L. J. Newton, "Emile Zola: Idealist in Politics", *Modern Languages*, 54 (1973): 119-125.

⁹ Claude Bernard, *Introduction a l'étude de la médecine expérimentale* (Paris: J. B. Balliere et fils, 1865).

Si bien no todas las novelas naturalistas se ajustan con fidelidad a este método de representación literaria, hay dos pasos básicos que resultan inexcusables en este tipo de obras, pues responden directamente a la función utilitaria que se le asigna a la novela: son la observación y la experimentación (que, en sentido general, es el soporte del análisis social que se propone el narrador naturalista). Para Claude Bernard, hay una diferencia entre la observación (estudio de los fenómenos tal como se dan en la naturaleza) y la experimentación (estudio de los fenómenos variando o modificando las condiciones en que aparecen en la naturaleza), con lo que este proceso alcanza un carácter prospectivo. Zola aplica la misma distinción a la perspectiva de configuración de la novela:

Pues bien, volviendo a la novela, vemos igualmente que el novelista es, a la vez, observador y experimentador. En él, el observador ofrece los hechos tal como los ha observado, marca el punto de partida, establece el terreno sólido sobre el cual van a moverse los personajes en una historia particular para mostrar en ella que la sucesión de hechos será la que exige el determinismo de los fenómenos a estudiar.¹⁰

Esta doble condición (o relación complementaria) de la observación y experimentación, suele estar a cargo de figuras literarias distintas.¹¹ El procedimiento usual es que el narrador presenta, en un marco inicial, la observación del medio y la caracterización de los personajes, y durante el proceso experimental otras figuras pro-

¹⁰ Emile Zola, "La novela experimental en Hispanoamérica", The University of Iowa, 1975, establece una diferencia entre la "novela de tesis" y la "novela experimental", señalando que la primera busca probar una teoría y la segunda es fiel a la realidad observada. Febles piensa que al plantear una tesis inicial y luego desarrollarla (moviendo a los personajes en cierta dirección, ubicándolos en un determinado medio) el autor maneja la realidad a su arbitrio "para demostrar la tesis"; en cambio, la novela experimental adopta una perspectiva más objetiva, desinteresada, en su análisis de la realidad. Pero justamente la novela naturalista, luego de la observación inicial del medio que constituía su asunto, aventuraba una hipótesis que luego, en el proceso de experimentación, era probada o redefinida, resultando en una tesis. Febles no distingue el proceso de observación del de experimentación, y la división propuesta no se ajusta al sentido de las obras que estudia. Con ello malogra un trabajo que tiene muchos elementos meritorios. La novela naturalista fue, en general, novela de tesis.

¹¹ Véase, al respecto, el excelente análisis de la estructura interna de la novela *Casa grande*, en el libro de Cedomil Goic, *La novela chilena*. Los mitos degradados (Santiago: Editorial Universitaria, 1968): 71-96; 193-197.

ponen la tesis y verifican los resultados, definiendo la "ley social". Es el rol que tiene, por ejemplo, el doctor Pascual en la última obra de la serie de los Rougon-Macquart.

Este método de representación literaria está al servicio de una presentación objetiva de la realidad, que justifica una actitud distanciada, impersonal, del narrador frente a su objeto, y su morosidad descriptiva,¹² lo que aparece como un requisito para el análisis desapasionado y frío del problema social y la deducción de una solución a tal problema. La novela naturalista reivindica así, por sobre la invención, la idea de la literatura como imitación de la naturaleza social:

He dicho que la novela naturalista era simplemente una investigación sobre la naturaleza, los seres y las cosas. No dedica, pues, interés en la ingeniosidad de una fábula bien inventada y desarrollada según ciertas reglas. La imaginación ya no se utiliza, la intriga importa poco al novelista, el cual no se inquieta ni por la exposición, ni por el mundo, ni por el desenlace; quiere decir que el novelista no interviene para quitar o añadir algo a la realidad, que no fabrica un armazón con todas las piezas según las necesidades de una idea preconcebida. Se parte de la idea que la naturaleza es suficiente; hay que aceptarla tal cual es sin modificarla ni recortarla; es suficientemente hermosa, suficientemente grande para llevar consigo un principio, un medio y un fin. En lugar de imaginar una aventura, en lugar de complicarla, de preparar golpes teatrales que, de escena en escena, la conduzcan a una conclusión final, se toma simplemente la historia de un ser o de un grupo de seres de la vida real, cuyos actos se registran con toda fidelidad. La obra se convierte en un proceso verbal y nada más; sólo tiene el mérito de la exacta observación, de la penetración más o menos profunda del análisis, del encajamiento lógico de los hechos. Incluso en ocasiones no se relata una vida entera con un principio y un fin; se relata únicamente un fragmento de la existencia, algunos años de la vida de un hombre

¹² La impersonalidad narrativa la explica Zola en estos términos: "Pascual a otro carácter de la novela naturalista. La novela es impersonal, quiero decir que el novelista no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones. El papel estricto de un sabio consiste en exponer los hechos, en ir hasta el fin del análisis, sin arriesgarse en las síntesis: los hechos son éstos, la experiencia probada en tales condiciones da tales resultados... ¡Pues bien! el novelista debe atenerse también a los hechos observados, al estudio escrupuloso de la naturaleza, si no quiere perderse en conclusiones falsas. Así pues, el novelista desaparece, guarda para sí sus emociones, expone simplemente las cosas que ha visto". Vd. "El naturalismo en el teatro", *op. cit.*, p. 121.

o una mujer, una sola página de la historia humana que ha tentado al novelista, de la misma manera que el estudio especial de un cuerpo puede tentar al químico.¹³

Las críticas más insistentes que recibió Zola de sus contemporáneos fueron la adopción de una filosofía fatalista para explicar los hechos humanos y la insistencia, un tanto morboso, para destacar los aspectos negativos del mundo social.

En relación a lo primero, el autor señaló que, en su concepto, existía una gran diferencia entre fatalismo y determinismo: el primero suponía la manifestación necesaria e inmodificable de los fenómenos, en tanto que el segundo definía ciertas constantes objetivas de la realidad, pero susceptibles de modificación. Según Zola, el hombre es una máquina que actúa bajo la influencia de la herencia y el medio ambiente, pero esto no constituye un signo fatal, sino que indica una constante: si se modifican las condiciones del fenómeno, las influencias serán distintas.¹⁴

Coherentemente con lo anterior, la atención a las "lacas sociales", a los hechos negativos de la existencia social del hombre, no expresan ni una visión negativa de la existencia humana ni un interés morboso guiado por el deseo de escandalizar o simplemente mostrar asuntos extraños y novedosos, sino que responden justamente a la intencionalidad utilitaria (social y moral) que el Naturalismo le asigna al arte. Tanto en los prefacios a sus novelas como en sus artículos sobre la novela naturalista, Zola ha reiterado que el propósito moral de las novelas naturalistas es evidente desde el momento en que busca descubrir las causas del mal social, mostrar sus mecanismos y posibilitar una vía de corrección. En "Carta a la juventud", por ejemplo, expresa:

Buscamos las causas del mal social, hacemos la anatomía de las clases y los individuos, para explicar los desequilibrios que se producen en las sociedades y en el hombre. Esto nos obliga a descender a las miserias y las locuras humanas. Aportamos los documentos necesarios

¹³ Emile Zola, "El naturalismo en el teatro", *op. cit.*, p. 120.

¹⁴ Recurriendo a la misma distinción hecha por Claude Bernard, Zola explicó en "La novela experimental": "Hemos dado el nombre de determinismo a la causa próxima o determinante de los fenómenos. No actuamos nunca sobre la esencia de los fenómenos de la naturaleza, sino sólo sobre su determinismo, y por el hecho de que actuamos sobre él, el determinismo difiere del fatalismo, sobre el cual no se puede actuar. El fatalismo supone la manifestación necesaria de un fenómeno, independiente de sus condiciones, mientras que el determinismo es una condición necesaria de un fenómeno cuya manifestación no es obligada".

para que se pueda, una vez conocidos, dominar el bien y el mal. He aquí lo que nosotros hemos visto, observado y explicado con toda sinceridad: después de esto, el legislador es el que tiene la obligación de procurar el desenvolvimiento del bien y luchar con el mal para destruirlo y extirparlo. Ninguna misión es tan moralizadora como la nuestra, puesto que la ley tiene que fundamentarse en nuestras conclusiones.

Pero además, y desde una perspectiva muy cercana a la concepción actual de la literatura, Zola indicó que el talento del escritor debería ser la consideración central cuando se cuestionaba la moralidad en el arte: en la obra literaria, indicaba el autor, la moralidad e inmoralidad no tiene sentido, y lo que vale es la buena o mala creación literaria.¹⁵

Con una confianza ilimitada en las posibilidades concretas de la literatura como una forma válida para analizar los fenómenos humanos y sociales y, al mostrar las llagas del "cuerpo social", contribuir a que esos males sean eliminados, Zola ubica a la nueva literatura en el campo de las ciencias, y de modo específico como una de las expresiones iniciales de la futura sociología. El positivismo contribuye así, de modo *sui generis*, a idealizar la función del arte y la literatura.

La novela naturalista ofreció un margen más amplio de posibilidades creativas en la creación de personajes. Aun cuando buscó ceñirse, a veces en forma maniquea, a las tipologías prestigiadas por la ciencia de la época, esta atención minuciosa a las características individuales del personaje, unida a las posibilidades combinatorias que permitía el espectro tipológico utilizado, contribuyó al desarrollo de un tipo de novela que exigía una gran atención a los elementos internos del relato y a la coherencia significativa de la narración como totalidad. En este sentido, la novela naturalista es un estadio importante en la evolución del género al centrar su atención —aun cuando sea con propósitos explícitamente utilitarios— en la configuración de un cosmos narrativo donde cada elemento del relato tiene una función precisa, cuya significación se cumple en relación a la totalidad del texto. Se trata, en síntesis, de una preocupación por la configuración orgánica del relato que estará presente en la novela del siglo veinte, como un punto de apoyo en el proceso de conquista de la autonomía estética de la literatura.

La novela naturalista, a partir de su pretensión de ser fiel a la ciencia, rescató y utilizó —en forma artificiosa— varias teorías so-

¹⁵ Vd. Emile Zola, *Documents littéraires*, Paris, 1927-20. p. 295.

bre la determinación biológica y psíquica del individuo, las que conviene deslindar con precisión, pues ellas sirven de base —y de pretexto— para las distintas "tesis" sobre la sociedad postuladas en las obras, y en especial las que se escribirán en los países latino-americanos.

Además de la concepción taineana sobre el determinismo del individuo en relación al medio y la raza, la teoría preferida por Zola para su caracterización de personajes es la teoría de la herencia, difundida por Prosper Lucas,¹⁶ que explica las características psicósomáticas del individuo por los rasgos presentados por sus antecesores. En forma un tanto superficial y mecánica, según se ha estudiado, la utiliza para definir el árbol genealógico de los Rougon-Macquart, en su voluminosa *Historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*.¹⁷

Para los rasgos distintivos del carácter individual, se recurrió a la teoría de los temperamentos, la cual, a partir de la antigua clasificación de Hipócrates y Galeno (que dividían los temperamentos de acuerdo al predominio de los humores) fue desarrollada en el siglo XIX por Littré y Lattorneau, este último en su libro *La fisiología de las pasiones*.

La clasificación define cuatro tipos: temperamento sanguíneo (predominio de la sangre), temperamento bilioso (predominio de

¹⁶ Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*. . . , etc. (Paris: J. B. Baillie, 1847-50).

¹⁷ En la serie de los Rougon-Macquart Zola se proponía hacer el estudio natural y social de una familia sujeta a las determinaciones de la herencia y del medio, y cuyo destino estaba ligado, representativamente, a la historia del Segundo Imperio, "desde la celada del golpe de Estado a la traición de Sedán". En la novela *Une page d'amour* (1878) entregó por adelantado el árbol genealógico de la familia, y en la nota introductoria a la novela indicaba el texto científico que servía de soporte a la creación de los caracteres: "En mi pensamiento, es el resultado de las observaciones de Pascual Rougon, un médico miembro de la familia, que constituye el eje de la novela final, conclusión científica de toda la obra. El doctor Pascual lo ilustrará entonces con sus análisis de sabio y lo completará con informos exactos que he tenido que dejar de lado, para no desflorar los episodios futuros. El papel natural y social de cada miembro quedará definitivamente puntualizado, y los comentarios despojarán a los términos de su elemento bárbaro. Por lo demás, los mismos lectores pueden hacer ya una buena parte de este trabajo. Sin indicar aquí todos los libros de fisiología que he consultado, citaré únicamente la obra del doctor Lucas: *L'hérédité naturelle*. . . , a la que podrán ir a buscar los curiosos explicación sobre el sistema fisiológico que me ha servido para formar el árbol genealógico de los Rougon-Macquart". Vd. Emile Zola, *Una página de amor* (México: Ediciones Málaga, 1957), pp. 9-10. Vd. también J. G. Patterson, *A Zola Dictionary; the characters of the Rougon-Macquart novels of Emile Zola*, (Hildesheim, N. Y.: G. Olms, 1973).

la bilis), temperamento melancólico (predominio de la atrabilia) y temperamento flemático (predominio de la pituita).

Por último, la teoría que sirvió de base para explicar aquellos fenómenos sociales donde se destacaban grupos étnicos distintos (y que tuvo, claro está, una atención preferente en la novela latinoamericana) fue la de los atavismos, término con que se explicaban pretendidos componentes provenientes de los ancestros raciales.¹⁸

De este modo, el Naturalismo francés, al prestigiar el bagaje científico de la época (las nuevas concepciones biológicas, antropológicas y sociológicas), abrió las puertas al ensayo de nuevas formas de representación literaria para intentar explicar la condi-

¹⁸ Sobre los atavismos como rasgos de transmisión hereditaria, el antropólogo italiano Enrique Ferri afirmaba, en un texto de fines del siglo pasado: "Por esto la transmisión hereditaria del padre en el hijo no es matemáticamente regular, sino que admite saltos y transformaciones en sentido mejor o peor, por la influencia de lo que se llama atavismo. Por excepción, un padre crapuloso, degenerado, puede tener un hijo sano y genial, por asemejarse más a la madre o a un antepasado sano. En efecto, por regla general, la herencia se transmite alternando por sexos, de modo que, siendo todo individuo como la fusión de los caracteres paterno y materno, las hembras se parecen con más frecuencia al abuelo y abuela paternos, y los varones a los maternos. También, por excepción, de un padre o madre sanos puede brotar un retoño degenerado, que recuerde a un antepasado de condiciones patológicas". Citado por Francisco Castañeda, *Emile Zola* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1906).

T. Ribot, por su parte, en *L'Hérédité psychologique* establecía la siguiente clasificación:

1. Los padres tienen la tendencia a legar todas sus cualidades físicas, generales e individuales, primitivas y nuevamente adquiridas (ley de la herencia directa e inmediata).

2. Uno de los padres puede tener una influencia preponderante sobre la constitución mental del hijo (ley de preponderancia en la transmisión de los caracteres).

3. Los descendientes heredan con frecuencia las cualidades físicas y mentales de sus antecesores, y se les parecen, sin parecerse a sus padres (atavismo).

4. Ciertas disposiciones, físicas y mentales muy claramente determinadas, se manifiestan en los descendientes a la misma edad que en sus ascendientes (ley de la herencia en las épocas correspondientes).

Es indudable que en la determinación de los rasgos hereditarios y atávicos que aparecían definiendo a los personajes, el autor podía escoger con cierta libertad, y dentro del margen por cierto amplio que permitían estas formulaciones científicas, los que convenían al diseño y el propósito de la obra. Aunque se propusiera ceñirse a las "leyes" que se establecían en estos textos y manuales, y que le servía de orientación para la creación de algunos personajes, a la vez que avalaba el tono 'científico' de la obra, lo cierto es que finalmente la única ley que prevalecía es la de la creación literaria.

ción del hombre y la sociedad en sus niveles más problemáticos, hasta entonces no considerados estéticamente. Y en el caso de los países que asistían, a fines de siglo, a cambios fundamentales en su evolución histórico-social, como era la situación de América Latina, estas teorías servían, más allá de su pretendida base "científica", para activar la mirada hacia la realidad íntima de cada pueblo, buscando interpretar —a través de la combinación de todas las fórmulas, lo que ya es una forma de creación— su desarrollo peculiar.

Invirtiendo la conocida proposición de Engels, la novela naturalista se adhirió al mito del carácter objetivo y desinteresado de las ciencias para proponer una lectura unívoca de la realidad biológica (o "natural"), social y política objeto de cada "estudio", pero *en última instancia*, esta visión estaba condicionada por la conciencia ideológica del escritor, que se expresaba en ese peculiar acto creador que es la literatura.

F. W. J. Hemmings ha señalado muy bien, en relación a la característica distintiva de la actividad literaria, el error de principio que subyace en la formulación de la "novela experimental":

The experimental research worker in the natural sciences deals in a reality external to him; he can arrange the conditions of an experiment that he sets up, but has no control over the issue. The creative writer, however carefully he may observe the real world and transpose it in his work, and however scrupulously he adheres to the internal logic of his character's behavior, in the last resort invents everything, including the way his characters react to the circumstances in which he has chosen to place them. This is another way of saying that the realist deals always in an interiorized reality. Everything in the world outside has to be filtered through his individual consciousness and processed in the matrix of his individual sensibility before it can emerge as an individually patterned rendering of the reality originally apprehended. If this were not the case, art would be uniform, differing only according to its subject-matter; whereas, as our account has amply demonstrate already, there were as many different realism as there were major realist writers.¹⁹

La crítica de la novela naturalista, y especialmente de la obra de Zola, ha tenido un desarrollo apreciable en las últimas décadas, y quizás el mejor índice de la revaloración de este movimiento es la publicación de los *Cahiers Naturalistes*, iniciado en Francia en

¹⁹ F. W. J. Hemmings, *The Age of Realism* (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1974), pp. 183-84.

1955. En líneas generales, puede afirmarse que la crítica ha ido evolucionando desde una postura fuertemente influida por la intencionalidad utilitaria que el propio Naturalismo le asignaba a la literatura, destacando en este sentido su valor filosófico, moral o político, desde perspectivas ideológicas opuestas, a una visión que prefiere ubicar el Naturalismo en su contexto histórico y analizar la dimensión estética de las obras, en muchos casos advirtiendo una diferencia entre los presupuestos teóricos de la novela experimental y los resultados estéticos de cada obra.

Desde que comenzaron a aparecer las primeras novelas de Zola y sus artículos sobre la novela experimental, se desató una apasionada polémica a la que los críticos fueron notablemente sensibles. Este fenómeno se repitió casi en cada país donde el Naturalismo empezaba a ganar adeptos: España, Italia, Portugal, América.

En Francia, además de los propios artículos de Zola, que tenían un explicable sentido defensivo y didáctico, la defensa más consistente del Naturalismo provino del joven escritor Louis Depus, quien en 1884 publicó un estudio de las 11 primeras novelas del ciclo de los Rougon-Macquart, explicándolas desde el punto de vista de la estética naturalista.²⁰

La crítica adversa fue, sin embargo, más prolífica que la que defendía al escritor, destacándose por sus recriminaciones a aspectos aislados de un sistema que el autor había querido definir y fundamentar como totalidad. Algunos críticos atacaron la base filosófica del Naturalismo: la concepción determinista del hombre. J. Lemaitre advirtió que en la obra de Zola la libertad, como factor de la existencia humana, se reducía a un fenómeno puramente fisiológico, eliminando la lucha clásica entre la libertad y las pasiones.²¹ Otros críticos lo acusaron de atacar la religión católica, citando específicamente el libro *La faute de l'abbé Mouret* (1875).²² Este tipo de crítica se repitió, con mayor virulencia, en países como España y Portugal, especialmente en este último, donde el Naturalismo alcanzó un acentuado carácter anticlerical, debido a que la Iglesia aparecía allí como una institución política ligada a las fuerzas conservadoras que se oponían a la república. Hubo también muchas críticas basadas en posturas morales, y que representaban claramente un pensamiento conservador. Esta crítica iba acompañada a veces de una defensa a ultranza del romanticismo. Como

²⁰ Louis Depus, *L'Evolution naturaliste*, Paris, 1884. 75 pp.

²¹ J. Lemaitre, "A propos de *Germinal*", *Revue Bleue*, XXX (1885): p. 323.

²² Vd. Barbey d'Aurevilly, *Le roman contemporain*, Paris, 1892, pp. 215-217; y A. de Pontmartin, *Nouveaux samedis*, Paris, 1877), XV, p. 334.

señala Lucien W. White, "Not only did the majority of the critics attack the morality of Zola's naturalism, but many proclaimed vigorously the virtues of romantic and idealistic literature".²³ No faltaron, incluso, las críticas nacionalistas: desde un punto de vista político, Christian Franc criticó la falta de patriotismo de Zola al no enfatizar el heroísmo francés en la derrota.²⁴

La crítica marxista, por su parte, y que se inició con algunas observaciones del propio Marx, ha tendido a ver en el Naturalismo "una deformación del realismo", señalando, como objeción básica, que estos autores eliminan, en la visión del proceso colectivo, el motor fundamental de la historia: la lucha de clases. En su balance entre la historia "natural" y la historia "social", el Naturalismo se inclinó a lo primero. Como señaló G. V. Plejanov, uno de los defensores de esa concepción positivista del marxismo que llevó a la postulación del "realismo socialista" como la forma superior del arte:

His method was closely linked with what Marx called the out look of 'naturalistic-scientific materialism', which failed to understand that actions, desires, tastes and habits cannot be adequately explained in terms of physiology or pathology, since they are always conditioned by social relationships.²⁵

Desde el punto de vista de la representación literaria, la crítica marxista destacó las diferencias entre el realismo y el naturalismo, acudiendo a la categoría de lo "típico" desarrollado por Lukács y señalando, de acuerdo a este postulado, que el naturalismo es incapaz de definir las manifestaciones dialécticas de la realidad, que no logra "tipificar" las categorías de lo real, equivocándose al proponer generalizaciones sociales y contribuyendo a un empobrecimiento de la literatura:

entre la conception réaliste et la conception naturaliste de l'individualisation, il y a une différence radicale, de principe. L'individualisation réalliste est inséparable de la typisation, de la généralisation artistique, et sert à révéler la réalité de la façon la plus complète au

²³ Lucien W. White, "Morals Aspects of Zola's Naturalism Judged by His Contemporaries and by Himself", *Modern Language Quarterly*, Volume XXIII, 4, (1962): 360-372.

²⁴ Vd. Christian Franc, *A refaire la Débacle!*, Paris, 1892. p. 7.

²⁵ G. V. Plekhanov, *Art and Social Life* (London: Lawrence & Wishart Ltd., 1953). p. 191. Para un panorama de la crítica marxista en relación a Zola véase J. H. Matthews, "Zola and the Marxists", *Symposium*, Volume XI, 2 (1957): 262-272.

travers des images artistiques. Quant á l'individualisation naturaliste, détachée de la typisation et considérée comme un but en soi, elle ne fait que dénaturer la rélaite.²⁶

Sin duda la crítica más consistente, desde el punto de vista del marxismo, es la Georg Lukács, quien en sus conocidos estudios sobre el realismo europeo se refirió con detención a la teoría estética naturalista, destacando sus diferencias con la literatura realista, objeto de su preocupación central y de su valoración del arte.

Para Lukács, el arte es una de las formas de conocimiento de la realidad (es conocimiento estético, distinto del conocimiento empírico y del científico) y las formas artísticas de mayor valor son aquellas capaces de reflejar el proceso dinámico y los rasgos esenciales de una realidad determinada. De acuerdo a esta concepción, las expresiones artísticas que están en condiciones de definir mejor la vida social del hombre —que es la preocupación central de la literatura y el arte— son las que la tradición define como realistas. En relación a la literatura, el realismo artístico aparece, entonces, como la forma superior del arte, la forma que puede lograr una adecuada captación artística de la realidad, entendiendo ésta como una unidad dinámica de los fenómenos del mundo concreto.

Su valoración del realismo artístico se apoya, más allá del marxismo, en las fuentes clásicas de la estética, especialmente en Hegel y Aristóteles. Esto es evidente cuando define su concepción del arte realista:

Long ago Aristotle defined the artistic's task when he declared that... a poet is concerned not with what has actually happened but what is possible. The possible considered both positively and negatively, the maximally possible—in our understanding of Aristotle's great insight after more than 2,000 years— represents the issue of the moment confronting the human species... Literary forms develop from the theoretical and practical explorations of these concrete maximal potentialities to the ultimate... the genuine categories of literary forms are not simply literary in essence. They are forms of life especially adapted to the articulation of great alternatives... The goal for all great art is to provide a picture of reality in which the contradiction between appearance and reality, the particular and the general, the immediate and the conceptual, is so resolved that the two converge into a spontaneous integrity in the direct impression of the work of art and provide a sense of inseparable integrity.²⁷

²⁶ Vd. A. I. Bourov, "L'Esthétique marxiste-léniniste contre le naturalisme dans l'art", *Questions de philosophie*, No. 1 (1950).

²⁷ Georg Lukács, *Writer and Critic* (New York, 1970). pp. 20-21.

El realismo artístico, según el autor, es la única expresión artística capaz de mostrar la articulación dialéctica entre lo particular y lo general, entre lo individual y lo social, pudiendo describir no solamente los hechos factuales de la realidad inmediata, sino iluminando el curso posible del mundo social. Y esta capacidad de entregar una visión totalizadora de la realidad la encuentra en autores del siglo XIX como Balzac y Tolstoi, y en el siglo veinte en el "realismo socialista" (si bien posteriormente, en su ensayo "El realismo crítico en la sociedad socialista" planteó una aguda crítica al voluntarismo idealista de esta literatura en la Unión Soviética).

Alfred Kazin ha destacado que los postulados teóricos de Lukács para valorar el realismo europeo decimonónico, si bien se adscriben explícitamente al marxismo, están moldeados por la tradición filosófica de la cultura europea, y en especial de la filosofía alemana, que en Hegel prestigió el concepto de la "totalidad armónica". La admiración por Balzac y Tolstoi se debe a que, en su concepto, ellos han creado personajes que son excepcionales no por ser aislados, como las figuras del romanticismo, sino porque representan las fuerzas y conflictos sociales de su tiempo, confluyendo dramáticamente en la conciencia individual. Kazin señala al respecto:

For Lukács, the hero of a literary work must in some sense be equal to the achievement of a new society; the individual, though in his social character "determined" by society, must as an individual have the conscious view and a larger vision that lead to a new society. The creative tension of this resolution and opposition is what makes literature dramatic to Lukács and what makes realism the favorable ground of this drama is the resolute marshalling of social detail which is the modern version of what Hegel valued so much in classical epic, the "totality of objects" it brings into play.²⁸

Uno de los conceptos centrales de la teoría estética de Lukács es la categoría de "lo típico", con la que define aquellas situaciones y personajes que siendo singulares, realidades particularizadas, son portadores de una significación mayor, representaciones esenciales de una realidad histórica determinada. El personaje típico es distinto del "eccéntrico" (figura central de la literatura modernista, que exalta lo inusual) y del "hombre medio" (figura central de las novelas naturalistas, que destacan los lugares comunes). El per-

²⁸ Vd. Georg Lukács, *Studies in European Realism*, with an Introduction by Alfred Kazin (New York: Grosset & Dunlap, 1964). p. XI.

sonaje típico es un antihéroe en cuya vida converge la conciencia individual y las fuerzas de la historia. Es, en síntesis, una figura dialéctica: un ser trivial y trascendente, individual e histórico.

De acuerdo a este principio, el artista lograría una representación acabada y fidedigna de la realidad cuando logra definir creadoramente personajes típicos actuando en situaciones típicas:

An artist achieves significance and typicality in his characterization only when he successfully exposes the multifarious interrelationships between the character traits of his heroes and the objective general problems of the age and when he shows his characters grappling with the most abstract issues of the time as their own personal and vital problems.

(...) The problem is to find a central figure in whose life all the important extremes in the world converge and around whom a complete world with all its vital contradictions can be organized.²⁹

Lukács ve en el Naturalismo el inicio de una línea de decadencia artística caracterizada por la incapacidad de lograr una captación artística de la realidad donde el hombre y la sociedad puedan describirse en una totalidad objetiva de relaciones. Esta ruptura tiene una explicación ideológica y social, y se traduce en un tipo de literatura que, aunque adopte una posición crítica frente al mundo social, no logra definir sus aspectos básicos, limitándose al análisis de sus aspectos externos y accidentales, y desembocando frecuentemente en una visión pesimista y desilusionada del mundo.

Para el autor, el Naturalismo es el momento inicial de una crisis que afecta al artista como ser social y como creador. Es la crisis del optimismo democrático resultante de la experiencia histórica de 1848 y la reacción de la burguesía que va a afianzar el nuevo orden capitalista. Muchos escritores, si bien critican las contradicciones del nuevo orden, por razones de clase, y específicamente por carecer de una perspectiva ideológica más amplia, no se identifican con las fuerzas del futuro que emergen desde el presente, y más concretamente, no valoran la nueva clase social que ha comenzado a definir su propio rol en la historia.

Lukács ve en Zola, el "historiador de la vida privada bajo el Segundo Imperio", una contradicción entre la actitud de crítica social, iniciada bajo un fundamento moral, y la incapacidad para romper los límites de su ideología de clase.³⁰

²⁹ Georg Lukács, *Writer and Critic*, op. cit. p. 154. p. 142.

³⁰ En su ensayo sobre Zola, del libro *Studies in European Realism*, Lukács señala: "Zola himself, however, never stopped to be an apologist

La concepción científicista de la realidad lo lleva a identificar mecánicamente el cuerpo humano con la sociedad, a partir de una noción biológica de la historia, concibiendo la sociedad como una entidad armónica cuyo ciclo es semejante al de la vida humana, y formulando la crítica social como una lucha contra las enfermedades (las "lacras sociales") que lesionan esa unidad, enfermedades que constituyen los "hechos indeseables" del capitalismo.

Para Lukács, el cambio desde el antiguo realismo balzaciano al Naturalismo de Zola se explica en gran medida por esa evolución social que ha modificado la posición del escritor, convirtiéndolo en un simple espectador y cronista de la vida pública, en un observador aislado desde cuya posición no puede definir el cuadro intenso de la vida social de su tiempo, con todas sus contradicciones íntimas. El cambio real de la posición social del escritor, su profesionalización en un medio que va imponiendo nuevas formas de división del trabajo, es así coherente con su visión distanciada de la realidad y su proposición de un método de representación que generaliza lo real a partir de los hechos externos, sin clarificar sus fuerzas distintivas. La carencia de una conciencia ideológica abierta hacia las nuevas manifestaciones de la historia le impide mostrar el proceso social desde adentro, distinguiendo lo superficial de lo esencial, lo anecdótico y circunstancial de lo típico. Como explica Ira Neil Shor al respecto:

In both society and literature, ideology is the means to go from mere external appearance to transcendent analyses of root cause and effect. In politics, ideology clarifies through what means and in whose name and to what end an individual fashions his or her life as part of history's motor force. In literature, it is the basis for selecting and structuring character and incident.

Lukács recognizes that naturalism had its origins in a moral and aesthetic protest against bourgeois society. Meticulous attention to life's details does keep in front of us the endless shocking minutiae of bourgeois society, and can serve to beautify some ignored corners

of the bourgeois social order. On the contrary, he fought a courageous battle against the reactionary evolution of french capitalism, first in the literary sphere and later openly in the political. In the course of his life he gradually came ever close to socialism, although he never got beyond a paler version of Fourier's Utopianism, a version lacking, however, Fourier's brilliantly dialectical social criticism. But the ideology of his own class was too deeply ingrained in his thinking, his principles and his creative method, although the conscious sharpness of his criticism of society was never dulled; on the contrary, it was much more vigorous and progressive than that of the Catholic Royalist Balzac". *Op. cit.* p. 65.

of existence. However, Lukács judges as ultimately destructive Zola's equal attention to the trivial and the transcendent. He saw Zola as primarily outside his society's present and future. Ideology facilitates participation, and authorial participation in the events of history is one of Lukács' prerequisites for great historical art. Without ideology to organize the many details of his society, Zola could neither declare allegiance to an historical force, nor create characters who could grapple with the great woven tapestry of their age. Late in his life, during the Dreyfus Affair, Zola did abandon political passivity, and became the partisan Lukács respected. Yet, even if Zola did participate in politics, Lukács faults him for being pessimistic about the liberation of humanity.²¹

En este sentido, Zola no pudo definir, en sus personajes, la unidad dialéctica entre lo individual y lo típico, y en su extenso trabajo creativo, si bien se destacan admirables episodios realistas, no hay caracterizaciones perdurables, como en Balzac, Tolstoi, Flaubert o Dickens. A la vez, por imposición de su propio método, no logra definir las instituciones sociales como relaciones humanas y a los objetos sociales como vehículos de tales relaciones, predominando la oposición entre el hombre y su entorno social, con lo que los personajes aparecen como títeres sujetos a un destino meramente biológico, y no como concreciones de los temas esenciales del mundo social que el artista se propone analizar.

Lukács valora la posición moral de Zola y su lucha por el progreso y la justicia social, pero ve un vacío entre esta intencionalidad y las posibilidades de una cabal representación artística de la realidad a través del método de la novela experimental. Según el filósofo, esto convierte el destino literario de Zola en "una de las tragedias literarias del siglo XIX".

Los planteamientos de Lukács sobre el realismo —presentes ya en su obra sobre el expresionismo y la filosofía alemana, pero que alcanzan su configuración plena en sus *Estudios sobre el realismo europeo*— fueron tempranamente criticados por E. Bloch, en lo que se llamó "la polémica Bloch-Lukács", que enfrentaba a un defensor del realismo clásico con un defensor de las nuevas formas del arte. Respecto a esto, Francisco Posada, en un libro que hace mención a esta polémica, analiza en estos términos la concepción de Lukács:

²¹ Ira Neit Shor, "The Novel in History: Lukács and Zola", *Clio*, Volume I, 2 (1972): 19-41.

Lukács condena el arte contemporáneo basado también en posiciones sociologistas y en la aplicación de estrechos criterios estéticos, derivados de la influencia que han ejercido en él Hegel, y en general, "el espíritu de sistema". Utiliza una técnica de "blanco y negro", mecánica, no dialéctica. Inclusive parece como si en ocasiones halláramos los ecos de una lamentación sobre "la decadencia de Occidente". La causa de esta visión del progreso cultural y artístico la radica Bosch en una excesiva estimación de los modelos y las fórmulas del clasisismo y la filosofía clásica alemana. La concepción lukacsiana está teñida de conservantismo: el arte debe ser un reflejo armónico y equilibrado de la realidad. Este es el "arte sano"; el arte actual es un "arte enfermo", como lo declara en un texto posterior. El sustrato teórico de esta sublimación de un determinado estilo artístico se deriva de su adhesión al espíritu burgués propio de ese periodo de la historia alemana, de una concepción de la realidad acorde con los patrones filosóficos del clasisismo: como "totalidad ininterrumpida". Pero que esa sea la realidad, Lukács no lo ha demostrado, como tampoco lo demostraron el idealismo y el clasisismo. ¿En dónde está escrito que ese tipo de realidad sea la realidad por excelencia, que entre ella y el arte haya una unión indisoluble? (...) El concepto de realidad de Lukács implica que los experimentos de renovación del arte, de profundización en otros estratos del mundo objetivo —los intentos expresionistas de ruptura e interpolación, los montajes, etc.— no pasan de ser un mero "juego en el vacío".³²

En las últimas décadas, y en una línea de revaloración de la significación histórica y estética del Naturalismo francés,³³ la atención de la crítica se ha centrado de preferencia en el análisis de la configuración artística de los temas y motivos preferidos por Zola, distinguiendo los presupuestos teóricos de la peculiaridad de la representación estética, y destacando aquellos elementos que han tenido una proyección significativa en la literatura contemporánea.³⁴

³² Francisco Posada, *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista* (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969), pp. 19-20.

³³ Véase al respecto, el útil artículo de Robert Lethbridge, "Twenty Years of Zola Studies", *French Studies*, Volume XXXI, 3 (1977): 281-289.

³⁴ En la revaloración de Zola, Lethbridge destaca el estudio de Marcel Girard sobre *Germinal* (1953) y el de J. H. Matthews, *Les Deux Zola. Science et personnalité dans l'expression* (Geneva: Droz, 1957). Hay otro ensayo que ha tenido cierta repercusión en la crítica actual: es el de Philip Walker, "Prophetic Myths in Zola", *PMLA*, LXXIV, 3 (1959): 444-452. Walker estudia la reelaboración de mitos bíblicos y paganos en *La falta del abate Mouret* (1875), *Germinal* (1885) y *La Diable* (1892), advirtiendo una diferencia entre la ficción —coherente, orientada hacia una

Así, la novela naturalista aparece no una forma artística relegada al pasado y reservada a la curiosidad aislada del historiador, sino como una herencia asumida críticamente por la literatura posterior, y cuyo legado debemos deslindar y valorar distintivamente.

expresión "simbólica" de la realidad— y las ideas estéticas del naturalismo. Señala el autor: "His fiction is not, in practice, so much the result of any application of the scientific experimental method (and where Zola tried hardest to be a scientist he was at his poorest as an artist) as it is the product of the peculiarly modern tension between the modern scientific mind and the primordial mythopoeic mind, each of which has its own manner of discovering and representing truth. His art in *Germinál*, is par excellence the art of a era in which myth and science are in theory opposed, but tend in practice, to assume at times each the form of the other". p. 448. Y luego agrega: "In his mythological and other symbols he went far beyond the "scientific statements" of his materialism in *Le roman experimental* and elsewhere in the direction, for example, of the deshumanization of art, of unanimism, irrationalism, nihilism; or of an erotic mystique with affinities to D. H. Lawrence; or of a theory of history analogous, as Guy Robert has pointed out, to Nietzsche's "myth of Eternal Return", or, again, of a cult of violence (including war) as a potentially redemptive force of nature". p. 445.

Entre los nuevos estudios dedicados a Zola, podemos destacar: Haskell M. Block, *Naturalistic triptich; the Fictive and the Real in Zola, Mann, and Dreiser* (New York: Random House, 1970); David Place, "Zola and the Working Class: the Meaning of *L'Assomoir*", *French Studies*, Volume XVIII, 1 (1974): 39-49; Gerhard C. Gerhardt, "Zola's Biological Vision of Politics: Revolutionary Figures in *La Fortune des Rougon* and *Le Ventre de Paris*", *Nineteenth-Century French Studies*, Volume II, 3-4 (1974): 164-180; Olive R. Thompson, "Discours littéraire et discours idéologique: L'Etude génétique des romans de Zola", *Cahiers Naturalistes*, 50 (1976): 134-145; John Lucas, "From Naturalism to Symbolism", *Rennaissance & Modern Studies*, 21 (1977): 124-139; y N. R. Cirillo, "Marxism as Myth in Zola's *Germinál*", *Comparative Literature Studies*, Volume XIV, 3 (1977): 244-255.

Dimensión Imaginaria

POESIA BIMESTRAL

Por *Nicolás GUILLEN*

"EL MAGDALENA"

Sobre el duro Magdalena
largo proyecto de mar
islas de pluma y arena
graznan a la luz solar
y el boga, boga

Y el boga, boga
preso en su aguda piragua
y el remo, rema; interroga (al agua
y el boga, boga

Verde negro y verde verde
la selva elástica y densa
ondula, sureña, se pierde
camina y piensa
y el boga, boga

¡Puertos de oscuros brazos abiertos!
Niños de vientre abultado
y ojos despiertos.
Hambre, petróleo, ganado...
y el boga, boga

Va la gaviota esquemática
con ala breve y sintética,
volando afiática...
Blanca, la garza esquelética.
y el boga, boga

Sol de aceite. Un mico duda
si saluda o no saluda
desde su palo, en la alta

mata donde chilla y salta
y suda. . .
y el boga, boga.

¡Ay qué lejos Barranquilla!
Vela el caimán a la orilla
del agua, la boca abierta.
Desde el pez la escama brilla.
Para una vaca amarilla.
y el remo, rema: interroga
al agua.

CANTA EL SINSONETE EN EL TURQUINO

—¡Pasajeros en tránsito, cambio de avión para soñar!

—Oui, monsieur; sí, señor.
Nacido en Cuba, lejos, junto a un palmar.
Tránsito, sí. *Me voy.*
¿Azúcar? Sí, señor.
Azúcar medio a medio del mar.
—¿En el mar? ¿Un mar de azúcar, pues?
—Un mar.
—¿Tabaco?
—Sí, señor.
Humo medio a medio del mar.
Y calor.
—¿Baila la rumba usted?
—No, señor;
yo no la sé bailar.
—¿Inglés, no habla el inglés?
—No, monsieur; no, señor,
nunca lo pude hablar.

—¡Pasajeros en tránsito, cambio de avión para soñar!

Llanto después. Dolor.
Después la vida y su pasar.
Después la sangre y su fulgor.
Y aquí estoy.
Ya es el mañana hoy.
Mr. Wood, Mr. Taft,
adiós.

Mr. Magoon, adiós.
 Mr. Lynch, adiós.
 Mr. Crowder, adiós.
 Mr. Nixon, adiós.
 Mr. Night, Mr. Shadow,
 ¡adiós!

Podéis marcharos, animal
 muchedumbre, que nunca os vuelva a ver.
 Es temprano; por eso tengo que trabajar.
 Es ya tarde; por eso comienzo a amanecer.
 Va entre piedras el río. . .

—Buenos días, Fidel.

Buenos días, bandera; buenos días, escudo.
 Palma, enterrada flecha, buenos días.
 Buenos días, perfil de medalla, violento barbudo
 de bronce, vengativo machete en la diestra.
 Buenos días, piedra dura, fija ola de la Sierra Maestra.
 Buenos días, mis manos, mi cuchara, mi sopa,
 mi taller y mi casa y mi sueño;
 buenos días, mi arroz, mi maíz, mis zapatos, mi ropa;
 buenos días, mi campo y mi libro y mi sol y mi sangre
 sin dueño.

Buenos días, mi patria de domingo vestida;
 buenos días, señor y señora;
 buenos días, montuno en el monte naciendo a la vida;
 buenos días, muchacho en la calle cantando y ardiendo
 en la aurora.

Obrero en armas, buenos días.
 Buenos días, fusil.
 Buenos días, tractor.
 Azúcar, buenos días.
 Poetas, buenos días.
 Desfiles, buenos días.
 Consignas, buenos días.
 Buenos días, altas muchachas como castas cañas.
 Canciones, estandartes, buenos días.
 Buenos días, oh tierra de mis venas,
 apretada mazorca de puños, cascabel
 de victoria. . .

El campo huele a lluvia
 reciente. Una cabeza negra y una cabeza rubia

juntas van por el mismo camino,
coronadas por un mismo fraterno laurel.
El aire es verde. Canta el sinsonte en el Turquino. . .
—Buenos días, Fidel.

TENGO

Cuando me veo y toco
yo, Juan sin Nada no más ayer,
y hoy Juan con Todo,
y hoy con todo,
vuelvo los ojos, miro,
me veo y toco
y me pregunto cómo ha podido ser.

Tengo, vamos a ver,
tengo el gusto de andar por mi país,
dueño de cuanto hay en él,
mirando bien de cerca lo que antes
no tuve ni podía tener.
Zafra puedo decir,
monte puedo decir,
ciudad puedo decir,
ejército decir,
ya míos para siempre y tuyos, nuestros,
y un ancho resplandor
de rayo, estrella, flor.

Tengo, vamos a ver,
tengo el gusto de ir
yo, campesino, obrero, gente simple,
tengo el gusto de ir
(es un ejemplo)
a un banco y hablar con el administrador,
no en inglés,
no en señor,
sino decirle compañero como se dice en español.

Tengo, vamos a ver,
que siendo un negro
nadie me puede detener
a la puerta de un dancin g o de un bar.

O bien en la carpeta de un hotel
gritarme que no hay pieza,
una mínima pieza y no una pieza colosal,
una pequeña pieza donde yo pueda descansar.
Tengo, vamos a ver,
que no hay guardia rural
que me agarre y me encierre en un cuartel,
ni me arranque y me arroje de mi tierra
al medio del camino real.
Tengo que como tengo la tierra tengo el mar,
no country,
no jailáif,
no tenis y no yacht,
sino de playa en playa y ola en ola,
gigante azul abierto democrático:
en fin, el mar.

Tengo, vamos a ver,
que ya aprendí a leer,
a contar,
tengo que ya aprendí a escribir
y a pensar
y a reír.
Tengo que ya tengo
donde trabajar
y ganar
lo que me tengo que comer.
Tengo, vamos a ver,
tengo lo que tenía que tener.

SOLDADO, APRENDE A TIRAR...

Soldado, aprende a tirar:
tú no me vayas a herir,
que hay mucho que caminar.
¡Desde abajo has de tirar,
si no me quieres herir!

Abajo estoy yo contigo,
soldado amigo;
abajo, codo con codo,
sobre el lodo.

¡Para abajo, no,
que allí estoy yo!

Soldado, aprende a tirar:
tú no me vayas a herir,
que hay mucho que caminar!

NO SE POR QUE PIENSAS TÚ...

No sé por qué piensas tú,
soldado, que te odio yo,
si somos la misma cosa,
yo,
tú.

Tú eres pobre, lo soy yo;
soy de abajo, lo eres tú:
¿de dónde has sacado tú,
soldado, que te odio yo?

Me duele que a veces tú
te olvides de quién soy yo;
¡caramba!, si yo soy tú,
lo mismo que tú eres yo.

Pero no por eso yo
he de malquererte, tú:
si somos la misma cosa
yo,
tú,
no sé por qué piensas tú,
soldado, que te odio yo.

¡Ya nos veremos yo y tú,
juntos en la misma calle,
hombro con hombro, tú y yo!
Sin odios, ni yo ni tú,
pero sabiendo tú y yo
adónde vamos yo y tú. . .

¡No sé por qué piensas tú,
soldado, que te odio yo!

ELEGIA A UN SOLDADO VIVO

Para Angel I. Augier

Hierro de amargo filo en dócil vaina,
y el sol en la polaina.
Caballo casquiduro,
trotón americano,
salada espuma y freno bien seguro.
Cuero y sudor, la mano.

Así pasas, redondo,
encendiendo la calle,
preso en guerrera de ardoroso talle.
Así al pasar me miras
con ojo elemental, en cuyo fondo
una terrible compasión descuaja
cielos de punta en tempestad de iras
sobre mi pecho a la in'empérie y hondo.
Así pasas, sonriendo,
áureo resplandeciendo.
momia ya, en la mortaja:
tú, cuya mano rápida me ultraja
si a algún insulto de tu voz respondo;
tú, soldado, soldado,
en tu machete en cruz, crucificado.

Cuatro paredes altas,
que ni tumbas, ni saltas.
Muda lengua, bien muda,
—ya podrida— en la boca.
Vena sin sangre, corazón sin duda.
Plomo, madera, roca.

Tan lejos en tu potro te perdiste,
que hoy no hallas, hombre triste,
solo en ti, sin ti mismo,
voz que ciegue tu abismo,
corriendo como vas a campo abierto,
sino el mazazo que tus toros castra,
y que aunque estalle el porvenir despierto
hacia ese abismo próximo te arrastra:

a ti, pobre soldado,
en tu machete en cruz, crucificado.

Labio de vidrio, seco;
pupila de muñeco.

Caña, plátanos, hulla,
saliva de vinagre. . . ¡Espalda roja,
donde el látigo aúlla,
marca, hierde, se moja!

Bien te recuerdo, hermano,
limpio, sereno, sano.
Cetrino campesino
de escuetas esperanzas verticales;
mi familiar montuno,
seco y huraño, a tu manera fino;
dios del agro vacuno
donde con almas verdes, musicales,
la sal de tus ensueños dividías:
el cielo, el pan, el lecho,
la tierra de tu pecho,
el agua, siempre mansa, de tus días...

Te faltó quien viniera,
y al oído asombrado te dijera:
—"Eres esclavo, esclavo
como esos bueyes gordos,
ciegos, tranquilos, sordos,
que pastan bajo el sol meneando el rabo.
Esta paz es culpable.

¡Cuándo será que hable
tu boca, y que tu rudo pecho grite,
se rebelde y agite!
Tú, paria en Cuba, solo y miserable,
puedes rugir con voz del Continente:
la sangre que te lleva en su corriente
es la misma en Honduras,
es la misma en Bolivia, en Guatemala,
en Brasil, en Haití. . . Tierras oscuras,
tierras de alambre para vuelo y ala,
quemadas por iguales calenturas,
secas a golpes de puñal y bala,
y en las que garras duras

están, con pico y pala,
día y noche, cavando sepulturas!
Y tú, cuerpidesnudo,
mohoso, pétreo, mudo,
ofreciendo tu cuello,
tus uñas, tu resuello,
para encender sortijas,
empujar automóviles,
y sucio ver el vientre de tus hijas,
con las manos inmóviles!"

Sí. Faltó quien viniera,
y estas simples verdades te dijera.

Ahora pasas, redondo.
La alegría en el fondo
de ti mismo, y encendiendo la calle
esa guerrera de ardoroso talle.
¿Será posible que tu mano agraria,
la que empuñó el arado
sobre la tierra paria;
tu mano campesina, hoy de soldado,
que no robó al ganado
la sombra de su selva solitaria,
ahora quitarme quiera
mi pan de cada día,
para hacer aún más gorda la *chequera*
del amo fiero que en tu máuser fía?
¡Di que no, di que no! Di, compañero,
que tu hermano es primero;
que vienes de la tierra, eres de tierra
y a la tierra darás tu amor postrero;
que no irás a la guerra
a morir por petróleo o por asfalto,
mientras tu impar caldero
de primordial maíz bosteza falto;
y que ese brazo rudo
sólo es del perseguido
a quien nadie recuerda cuando cae,
y a quien el sol desnudo
la tibia sangre en el sudor extrae
como a golpes de un látigo encendido.
¡Di que sí, di que sí! Di, compañero,
que tu hermano es primero.

¡Ah querido, querido!
 No tú soldado muerto,
 soldado tú, dormido.
 Ven y grita en mis calles tú, despierto,
 tú con lengua, con dientes, con oído;
 de húmeda piel cubierto
 el ancho pecho henchido,
 y el zapato aplastando el triunfo cierto:
 que así ha de ver el mundo suspendido
 nuestro futuro abierto,
 fragua la una mitad y la otra nido,
 y sobre el lomo del pasado yerto,
 el incendio implacable del olvido,
 como una luna roja en el desierto.

II.—VISITA A UN SOLAR

*(Turistas en un solar.
 Canta Cantaliso un son
 que no se puede bailar).*

—Mejor que en hotel de lujo,
 quédense en este solar;
 aquí encontrarán de sobra
 lo que allá no han de encontrar.
 Voy a presentar, señores,
 a Juan Cocinero:
 tiene una mesa, tiene una silla,
 tiene una silla, tiene una mesa,
 y un reverbero!
 El reverbero está sin candela.
 muy disgustado con la cazuela.
 ¡Verán qué alegre, qué placentero,
 qué alimentado, qué complacido,
 pasa su vida Juan Cocinero!

EL JARDIN DE AL LADO O DEL EXILIO AL REGRESO

Por Luciano PEREZ BLANCO

EN mi estudio sobre *Casa de campo* resalté la nueva postura de José Donoso en el campo de la narrativa hispanoamericana.¹ Ese énfasis mío se basaba en el mismo texto, donde el creador literario chileno le confiesa a uno de los Ventura (protagonista de la obra) su nueva ruta literaria² y que no hace sino corroborar la confesión del mismo Donoso a Miguel Morer Errea: "No defiendo posiciones concretas, porque no conozco ninguna que me valga más de diez minutos".³

En *Casa de campo*, como en *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria*,⁴ Donoso sigue empeñado en la denuncia social en la línea trazada por Blest Gana. Denuncia de la sociedad chilena o hispanoamericana; y sigue empeñado en proclamar que su comportamiento lleva al fracaso. Pero en éstas dos obras el creador chileno toma un aire narrativo distinto del que marcó su primera etapa cerrada con *El obscuro pájaro de la noche*. Este aire narrativo distinto que recorre a *Casa de campo* y a *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* lo he puesto de manifiesto en mis trabajos sobre estas novelas y no es necesario insistir aquí.⁵

En esta nueva novela, *El jardín de al lado*, Donoso, que se mantiene, como se verá, en sus trece en torno al fracaso, toma una defi-

¹ Luciano Pérez Blanco: "Casa de campo, de José Donoso, valoración de la fábula en la narrativa actual hispanoamericana", en *Homenaje a Francisco Sánchez-Castañer (Anales de Literatura Hispanoamericana, No. 7)*, Madrid, 1978, pp. 259-289.

² José Donoso: *Casa de campo*, Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1978, pp. 395-403.

³ Miguel Morer Errea: «"José Donoso", "Estoy cansado de hacer malestas"», en *Triunfo*, No. 497, 8 de abril, Madrid, 1972, p. 38.

⁴ *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* apareció en 1980, publicada por la Editorial Seix Barral (Barcelona-Caracas-México).

⁵ Mi trabajo sobre *Casa de campo* ya queda reseñado. En un próximo número del año 1982 de la *Revista de Estudios Hispánicos* aparecerá mi trabajo sobre *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* con el título "Acercamiento a una novela de denuncia social: *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* de José Donoso".

nida postura ante la novela de compromiso político, rechazándola por ser válida únicamente para la generación que está uncida al carro de esa situación política y defendiendo la novela donde quedan aireándose los temas más profundos y universales del hombre: El amor, la felicidad y la existencia o la vida como existencia soportada.*

El jardín de al lado, adelanto mi opinión, es una parcial biografía (novelada) donde el creador ensaya a 1) testimoniar y reafirmar el cambio en su creación narrativa llevado a cabo por medio de *Casa de campo*, sin duda alguna su gran obra; 2) la justificación de un pasado: estancia de ausencia chilena; y 3) la aclaración de un futuro: vuelta a la patria.

En torno a estos tres puntos se podrá descubrir una gran riqueza de pensamientos sobre el arte, la política, la vida, el amor, la paternidad y, sobre todo, la perpetuación del nombre.

Como si un cuadro fuera, en esta novela nos encontramos con un *primer plano* que es un trozo de vida de la pareja a Julio-Gloria sobre un fondo de un *segundo plano* donde se palpan las inquietudes políticas de España e Hispanoamérica; y un *tercer plano* que se proyecta sobre el recuerdo en el que toma cuerpo de luz la patria lejana (Chile).

1

CONFORMAN las 264 páginas que componen la novela seis capítulos sin título y de extensión casi igual, excepto el capítulo 6. Estos capítulos están divididos en ¿partes? que se marcan con un espacio en blanco (3, 4, 5, 3, 4, 1) en aquellos capítulos (1, 2, 3, 4; 5) donde se dan dichas partes o apartados, puesto que el capítulo 6, usado para atar todos los cabos sueltos a través de la narración, no parece precisar tal división.

Corresponde esta estructura externa a una organización interna de la narración precisa. El primer capítulo tiene como centro a Sitges, donde está instalada la pareja que protagoniza la acción principal y donde ya aparece otro personaje importante, Bijou, y que sirve de contrapunto a posturas maximizadas. En el segundo capítulo la acción se emplaza en un nuevo escenario desde el que Julio constatará una situación política en la que no pretende entrar, aunque su posición se filtre, porque no cree en perpetuidades polí-

* *El jardín de al lado*, escrita por José Donoso, según su testimonio, en el verano de 1980, ha sido publicada por la Editorial Seix Barral (Barcelona-Caracas-México). Esta edición es la que tendré en cuenta para mis citas en este trabajo.

ticas y con él se inicia la exposición de la contemplación de un paraíso ajeno (el jardín de al lado de la Condesa. . .) y que hará brotar de la mente del creador otro jardín, el lejano de Chile, donde se movió su infancia y ahora agoniza su madre. En el tercer capítulo se nos presenta otro jardín de al lado, donde se pierden las huellas de la personalidad (el Rastro de Madrid). Como prueba de esto la pareja Julio-Gloria sólo podrán conocer entre la ingente multitud a Bijou y a Nuria Monclús y al escritor Marcelo Chiriboga como representantes de la moda literaria en el campo de la nueva narrativa. En el cuarto capítulo se coloca el centro dramático de esta parcial autobiografía. En él se proyecta la lucha de Julio por liberarse de un pasado (agonía y muerte de la madre) o de la permanencia en el mismo (oposición a la venta de Roma, casa solariega) y al desequilibrio mental de Gloria motivado por el fracaso como escritor y como hombre-padre de Julio. El capítulo quinto se monta en torno a la lucha por la salvación de Gloria, el desprendimiento del pasado (venta de la casa solariega Roma), descubrimiento de otro jardín (el Zoco de Tánger) y el mensaje del mendigo que enseñará a Julio el modo de vencer su fracaso. El capítulo sexto, como ya lo he indicado antes, es el atacabo: triunfo del novelista (Gloria ya, porque es la que ha tomado el puesto de su marido) y con él su ideología en torno a una novela lejos del "Boom" hispanoamericano donde caben García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes, Marcelo Chiriboga; salvación de Julio Méndez al orientar su vida a la enseñanza universitaria (¿en el regreso a Chile también? Así puede deducirse); y como consecuencia la más estrecha y comprendida unión entre la pareja que será por sí misma la que tome sus decisiones vitales salvíficas.

Sólo queda suelto, para que el lector se pierda en las más verosímiles suposiciones, lo que fue a hacer Julio la noche que se fuga del hotel.⁷ Así el lector podrá escoger la salida que crea más adecuada para el hombre que se encuentre en un caso parecido. Porque no importa precisar cuál sea la salida, sino el triunfo, la victoria sobre el fracaso, que no es otra cosa que descubrir el verdadero y propio destino. El empeño en querer ser aquello para lo que uno no ha nacido lleva al fracaso. Julio Méndez y Gloria lo han descubierto y se han salvado solos, porque, en la vida, es el hombre individuo o pareja,⁸ según se desprende del texto, los que tendrán que buscar su salvación. Ni en sus raíces (padres), ni en sus ramas (hijos) se salvará el hombre-padre-madre.

⁷ Ver *El jardín de al lado*, *Ob. cit.*, pp. 259-262.

⁸ El hombre sin nombre, como queda reflejado en la portada, donde un hombre y una mujer esconden sus rostros.

Esto es lo que ilumina el pensamiento donosiano en torno al hombre, célula individual de cuya salvación o fracaso sólo él es responsable, porque en él, sólo en él, está el seguir o no su destino.

2

ESTA estructura externa que he expuesto es el manto de una estructura interna, cuyo eje es Sitges-Madrid-Marruecos, y que se centra en la parcial autobiografía de la pareja Julio-Gloria, con un problema, el del hombre en busca de la felicidad, y a la que se unen otras historias (Bijou, Patrik, la Condesa, los exilados hispanoamericanos, situación española y chilena).

Ya lo he apuntado arriba: esta obra me parece una novela-ensayo en torno al definitivo problema del hombre, su destino, su triunfo, su felicidad. Donoso aquí novela su propia biografía, la que relaciona con la historia última de su patria y con las tesis de la novela del "Boom" a la que somete a un análisis bajo la luz de los hechos vividos por el protagonista fingido del que se desprende su pensamiento en torno a la postura del hombre frente a la vida, a la mujer compañera, a la política, a la familia, al pasado y al futuro.

Novela-ensayo⁹ que tiene como fin precisar que el jardín del hombre está no en el de al lado, sino en sí mismo, en su propia y valiente decisión de aceptar la realidad de un destino para el que nació y, por lo tanto, al hombre (sin nombre) ni le deben atar (fuera de su complemento en la pareja) ni el pasado (padres), ni el futuro (hijos) sobre todo cuando este futuro desee vivir su propia vida, perseguir su propio destino.

Novela-ensayo donde se combate la inmutabilidad de las ideologías políticas mediante el desprecio de éstas o la defensa de sus contrarias por la generación siguiente a los que las crearon. Novela-ensayo donde se ensaya a crear la novela que surja contra la novela pretendida.¹⁰

Novela-ensayo en la que Donoso juega a explicar el porqué de su exilio en España y a dejar apuntado la razón de su regreso a

⁹ Pueden servir de apoyo para tal afirmación, entre otros el texto que tomo de *Ob. cit.*, p. 13: "¿novela-documento que, aunque ya rechazada una vez por la formidable Núria Monclús, yo estaba seguro de poder transformar en una obra maestra superior a esa literatura de consumo, hoy tan de moda, que ha encumbrado a falsos dioses como García Márquez, Marcelo Chiriboga y Carlos Fuentes?".

¹⁰ Parece claro que, al contrario de Cortazar, Donoso ensaya a la creación de una novela que surge opuesta a lo que el editor posible y hasta creador pretende. Por este motivo podría hablarse de *El jardín de al lado* como una nueva *Rayuela*, pero antirayuela.

Chile. Donoso, que nunca portó banderas políticas (nos lo dice Julio Méndez) está libre para volver por motu proprio. Esta libertad, abonada por el desengaño que queda ya expuesto, apoyándose en el poema de Constantino Cavafis,¹¹ genera el deseo, propósito y acto de vuelta a la patria.¹²

3

HE afirmado arriba que esta novela se sustenta en una parcial biografía de Julio Méndez y Gloria; y, como detrás de Julio y Gloria está José Donoso y su mujer, puede decirse que lo que se ha tratado de dar aquí son hondos problemas humanos que pueden cercar en ciertos momentos a una pareja como la de Julio y Gloria, apoyándose los dos narradores (Julio, capítulos 1 al 5, y Gloria, capítulo 6) en datos autobiográficos.

Núria Monclús pretende de Julio la novelación de los seis días que éste pasó en prisión al triunfo de Pinochet en Chile. La novela entraría así en el bombo del "Boom".¹³

Aunque Julio Méndez (Donoso) aclarará que esos seis días no tiñen su alma políticamente,¹⁴ sin embargo, es un rasgo autobiográfico y que adquiere capital importancia en la obra. Diría que es el *nudo* de la obra. De su nula significación en el ánimo liberal del protagonista (Julio Méndez-José Donoso) se origina o arranca el fracaso de Julio como novelista ante el deseo de Núria Monclús.¹⁵ Y de esa nula significación en el latir cotidiano de José Donoso (Julio Méndez) se desprende la libertad para el regreso.¹⁶

¹¹ Ver *El jardín de al lado*, *Ob. cit.*, p. 9, donde Donoso reproduce el texto lírico de Constantino Cavafis.

¹² Dado que por los medios de comunicación se dio a conocer la vuelta de Donoso a Chile antes de la publicación o aparición de esta obra, alguno puede pensar que esa vuelta lleva aparejada la promoción de esta novela. Aunque admito la posibilidad, no creo en tal cosa. En la obra sí se justifica, en cambio, el exilio y la vuelta.

¹³ Ver *El jardín de al lado*, *Ob. cit.*, p. 30.

¹⁴ Ver *Ob. cit.*, pp. 30, 52-53, 118, 146, 167-168.

¹⁵ "He descartado la posibilidad de soluciones, y la lírica, justamente —en el momento de alzar mis compuertas— es lo que invade mi novela que, con el cautiverio de Gloria dentro de ahogante depresión, se hace accesible, y avanza mientras vigilo a mi mujer" (*Ob. cit.*, p. 205).

"Y en la oscuridad no pude dejar de comprender lo difícil que tenía que parecerle enfrentarme con su verdad, y reconocerme lo que yo ya sabía de tu resolución respecto a su novela sobre esos seis días de prisión, y darse cuenta que éstos, en sus manos de escritor endeble, no dejaron otra huella que una vaga crónica de la injusticia" (*Ob. cit.*, p. 258).

¹⁶ Ver *Ob. cit.*, pp. 52-53 y 262.

Al lado de este, para mí importantísimo, rasgo autobiográfico están la vivencia del exilio de los hispanoamericanos junto al propio, su estancia en Sitges, en Madrid y consecuentemente su visita al Rastro, paseos por la ciudad (metro de Rubén Darío, Chueca...), quizá otros detalles que habría que arrancar de la intimidad secreta del escritor (Beltrán, Begoña...) y su dedicación a la enseñanza universitaria.

Estas notas autobiográficas que recorren la obra revisten a ésta de un fuerte realismo que se une magistralmente a ese otro mundo que ha surgido de la imaginación del creador.

Desde esta perspectiva se puede decir, como lo ha confesado el propio escritor chileno, que *El jardín de al lado* es una novela vinculada al realismo mágico o fantástico?¹⁷

La presentación autobiográfica (novelada) de la pareja Julio Méndez-Gloria, detrás de la que se esconde José Donoso y su mujer (y ¿por qué no multitud de parejas?), sirve de armazón al *ensayo* que subyace planteándose, como ya he señalado, los temas del hombre en este mundo (siempre jardín de al lado) y que se resumen en uno muy concreto: la conquista de la felicidad que está en el descubrimiento y aceptación del propio destino.

4

ESTAS notas autobiográficas apuntadas (novelación de una parte de la existencia del propio creador) están iluminadas —y hasta me atrevería a decir sublimadas— por temas de gran importancia que interesan al hombre en general y al hispanoamericano en especial y, primordialmente, al propio protagonista y creador.

En su novela *Casa de campo* Donoso ya plantea un nuevo comportamiento en el modo de narrar frente a la novela onírica. Claramente frente a su novela anterior *El obscuro pájaro de la noche* y aquellas novelas cuyo protagonista se quemaba en la "soledad sonora" del subconsciente.¹⁸ En *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* (conjunción de realismo y fantasía), aunque no cabe duda de que se puede realizar una lectura mirando a un fondo de denuncia social que late en la obra (así lo hice cuando

¹⁷ En la entrevista que hace A. S. en *Hoja de lunes de Madrid* (15-6-1981) a Puig y Donoso: "Puig y Donoso: Novela de sí mismos", el escritor chileno decía: "aunque en *El jardín de al lado* privado el realismo, casi la crónica periodística, frente al predominio de lo fantástico en mis anteriores novelas, hay fragmentos en los que se manifiesta la tensión entre realismo y fantasía".

¹⁸ Ver mi trabajo ya citado en nota 1.

apareció esta novela,¹⁹ en ella se descubre, por otra parte, a un Donoso comprometido con una novela sentimental y catastrófica, al llevar a la protagonista por el impulso de su inercia al más oscuro fracaso.²⁰

En *El jardín de al lado* el creador chileno se inclina abiertamente por una novela sentimental, y así ella será una novela gritada por el propio escritor desde las simas del sentimiento y la fantasía:

...le debo mucho a la pobre Monika Pinell de Bray. Su muerte quizás me duela más a mí que al "guapofeo", que pronto lo olvidará; yo, en cambio, nunca: ésta, al fin y al cabo, es su novela, la novela de la fantasía, sugerida en mí por su presencia en ese jardín, que si lo viera ahora quizás no resultaría tan inolvidable;²¹

Lo que más le gustaba, lo que encontraba realmente increíble, era esto: que mi narrador, pese a todo, no resulta un personaje despreciable, sino perdido, atrapado; y como corolario a esa compasión, mi descarnado tratamiento de la mujer del escritor, sin caer en la tentación de embellecerla;²²

Yo también, como quien convalece, voy llegando al fin de mi novela. No sé lo que he escrito, ni lo que a mí me ha ocurrido al escribir. No logro verme, ni "verla". Sólo sé que me quedan las llagas de una prolongada enfermedad, y que llegar al fin no significa quedar restablecido. Eso sí, siento que me he extirpado algo maligno que era necesario extirpar, y que el dolor de antes, el de la enfermedad, sólo ha tomado otra dimensión al sacármelo de adentro;²³

Pienso en mis seis días de calabozo en Santiago, en lo distinto y en lo igual a esta enfermedad que fueron, y lo igual que son, también, a esto en que se está transformando mi novela;²⁴

He descartado posibilidad de soluciones y la lírica, justamente —en el momento de alzar mis compuertas— es lo que invade mi novela que, con el cautiverio de Gloria dentro de su ahogante depresión, se hace accesible, y avanza mientras vigilo a mi mujer y la cuido.²⁵

¹⁹ Trabajo ya citado en nota 5.

²⁰ Si se quiere hablar de la pérdida irrecuperable de las huellas, no cabe duda de que, en este sentido, *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* es un antecedente de *El jardín de al lado*, pues Donoso en aquella ya nos ha dicho el modo de vencer el fracaso: liquidando el yo que es sujeto del fracaso. Aquí, en *El jardín de al lado*, el yo sujeto del fracaso es Julio Méndez como escritor.

²¹ *El jardín de al lado*, *Ob. cit.*, p. 259.

²² *Ob. cit.*, p. 248.

²³ *Ob. cit.*, pp. 211-212.

²⁴ *Ob. cit.*, p. 209.

²⁵ *Ob. cit.*, 205.

Se ha pretendido por la diosa-editora, creadora de narradores ídolos,²⁶ que Julio Méndez escriba una novela en la que queden como bayonetas abriendo paso por los pechos sensibilizados los seis días de cautiverio en Chile, y Julio Méndez, que no sabe dar sino aquello que pesa en su interior, no vitaliza esos seis días,²⁷ porque éstos no sellaron su sentimiento al estar lejos de causa política alguna y sí esponja las sentidas huellas de su existencia compartida en tormenta y jardín de al lado con Gloria Echeverría de Méndez.

En suma, con la obra que le ha crecido entre las manos, al querer vitalizar una situación política,²⁸ Donoso nos viene a decir que su postura ha sido evitar la novela política revestida de una "literatura de consumo"²⁹ y bucear por los hondos abismos (problemas verdaderos) del hombre, siendo el creador el verdadero rector de los movimientos y pensamientos de los protagonistas, porque son creaturas por él creadas.³⁰ "La auténtica novela", "la gran novela no ha sido jamás una novela de convicciones, ha sido la novela del corazón".³¹

¿Es ésta la postura que priva a Julio Méndez de ampararse en la cresta de la ola del "Boom"? Esa es la sensación que nos da el propio creador y protagonista de *El Jardín de al lado*,³² al criticar en más de un lugar a los autores hispanoamericanos que a él pertenecen, por dejarse manipular por las editoras³³ —"a los que no se sabe si inventaron o por ellas fueron inventados"³⁴— cuyo exponente más significado es Marcelo Chiriboga³⁵ —y por que ellos, los del "Boom", con su "mafia que surtirá; el mercado" dejó fuera y cortó las carreras literarias de los otros.³⁶

Desde luego Donoso se sale de la literatura (novela) política

²⁶ Me parece inútil ofrecer textos que apoyen esta afirmación cuando en casi toda la obra es lo que se quiere poner en claro y denunciarlo.

²⁷ Ver *Jardín de al lado*, *Ob. cit.*, pp. 30 y 137.

²⁸ Ver *Ob. cit.*, pp. 114-115 y 167-168.

²⁹ *Ob. cit.*, p. 13.

³⁰ Ver *Casa de campo*, *Ob. cit.*, p. 492.

³¹ *El jardín de al lado*, *Ob. cit.*, p. 168.

³² Ver *Ob. cit.*, pp. 36 y 44.

³³ Ver *Ob. cit.*, pp. 30 y 44.

³⁴ *Ob. cit.*, p. 74.

³⁵ Ver, por ejemplo entre otras páginas, de *Ob. cit.* la 139.

³⁶ "Es posible que Katy se concentre... Comienza interesándose inteligentemente en los *slides* y en el proyecto que el peruano describe qué sé ajusta al *élan* poético que tiene esa, la única novela de Vargas Llosa que ha resistido al tiempo, según opinan no sólo algunos escritores jóvenes, sino también los mayores, como yo, los que vimos nuestras carreras literarias coartadas por la *mafia* de escritores del *boom* que saturó el mercado, dejándonos fuera" (*Ob. cit.*, p. 182).

de un modo consciente, porque la política es el valle que engendra el descontento y el desconcierto:

Hace días que no trabajo. Es como si haber estrechado la mano de Marcelo Chiriboga y de Nùria Monclús me hubiera paralizado en vez de estimularme. No estoy para novelas políticas que hablen de la esperanza de la vuelta a una democracia parlamentaria como la de mi padre, que es lo que de mí debe esperar tanto Chiriboga como Adriazo'a, sino para endechas dirigidas a una castellana medieval.¹⁷

5

I. A quemazón del hombre de América por acercarse a Europa como en busca de sus raíces se siente ya en los primeros escritores hispanoamericanos y se puede decir que es como una constante fiebre que anida en sus espíritus. Por esta razón no es extraño que el tema del desarraigo hispanoamericano haya sido fuente de inspiración para no pocos creadores literarios del Nuevo Mundo.¹⁸ Donoso, que vuelve a esa denuncia que un día pusiera sobre el quehacer literario su compatriota Blest Gana con la publicación de *Casa de campo* y *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria*,¹⁹ en esta novela (*El jardín de al lado*) gira el tema sobre sí mismo y en el cierre del círculo lo convierte en el del exilio. Los hispanoamericanos —muchos al menos— no vienen a Europa ya (así se desprende del contexto) atraídos por las fascinación del Viejo Mundo; vienen porque han perdido su jardín y se les obliga a buscar el de al lado. Los regímenes totalitarios de Hispanoamérica son la puerta del exilio especialmente de chilenos, argentinos y uruguayos.

Por esta razón en esta novela va a jugar fuerte baza el tema del exilio; pero para poner en claro que, si bien algunos hispanoamericanos tienen razones más que justificadas para refugiarse en él,²⁰ otros lo han convertido en un rito donde quedan retratados

¹⁷ *Ob. cit.*, p. 146.

¹⁸ Muchos autores se podrían traer aquí como ejemplo de lo que afirmo; pero selecciono: Blest Gana, Ricardo Güiraldes, Carpentier, Luis Rafael Sánchez. Estos entre otros muchos han jugado en alguna de sus obras con este tema del desarraigo.

¹⁹ En *Casa de campo*, *Ob. cit.*, la familia Ventura se envuelve en su obrar y pensar con el aire europeo como el aliento rejuvenecedor de su vida. En *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* se puede descubrir que es la obsesión de Europa, del Viejo Mundo, lo que mueve a los padres de Blanca, la protagonista.

²⁰ Ver *El jardín de al lado*, *Ob. cit.*, en las pp. 42, 180, 181, 182, 203, 204, 206, a ellos, a su vida en España se refiere Donoso.

con claridad los inadaptados sociales, mendigos de un paraíso que no desean, porque lo suyo no es alcanzar, sino envidiar el jardín de al lado, y donde se confiesa que el suyo no es el exilio del político sino el del escritor que descubre que necesita el desarraigo, la huida del solar patrio y el refugio en el Viejo Mundo (España) para lograr el triunfo en las letras.

Al hablar de su propio exilio deja en claro que a él ninguna deuda política le impide el regreso.⁴¹ El suyo tiene un fin muy especial y limitado. Por eso, cuando al fin se logra,⁴² sabe el regreso.

En *El jardín de al lado*, asistimos al triunfo de Julio y Gloria que es la estampa del éxito real alcanzado por Donoso al publicar en España casi toda su producción literaria; el regreso, pues, es posible.

6

CONSECUENCIA del tema del exilio es el del regreso que en esta obra donosiana imprime carácter.⁴³ Para Donoso el regreso, la vuelta al origen se impone en el hombre como una necesidad, como una angustia que viene motivada por el desengaño en torno al que pareció paraíso (jardín de al lado).

En la novela se plantea varias veces el regreso a la patria, al origen por tanto, de Julio Méndez y Gloria Echeverría de Méndez. Surge en el contexto del exilio en el que participan no pocos hispanoamericanos. Y en este contexto los exilados abogan por el regreso para no "perder las raíces":

Es la tarea principal de todos nosotros los artistas e intelectuales chilenos en el exilio, conservar viva no sólo la llama de nuestra identidad patria, sino el rencor, las venas abiertas. . .⁴⁴

⁴¹ "Pero ni tú ni yo somos exilados, pues Adriazola —dije—. Tú y yo podríamos volver cuando quisiéramos porque no tenemos la L en el pasaporte, ni estamos fichados en ninguna lista negra. . ." (*Ob. cit.*, pp. 52-53).

⁴² Como contrapunto se nos ofrece el deseo de regreso de los padres de Bijou y que éste critica porque le ponen a él de pantalla para volver, siendo el motivo de su vuelta a él del fracaso como pintores (ver *Ob. cit.*, pp. 5-54).

⁴³ Estas palabras del narrador veo que son como un eco del pensamiento que recorre los versos del poema de Constantino Cavafis que Donoso ofrece al principio de su novela (p. 9):

. . . No hallarás otra tierra ni otro mar.
La ciudad irá en ti siempre. Volverás
a las mismas calles. Y en los mismos suburbios llegar tu vejez;
en la misma casa encanecerás".

⁴⁴ *Ob. cit.*, p. 52.

El regreso, por esta razón, no queda justificado para Julio Méndez (Donoso) como no lo queda para la generación siguiente, cuya vida ha transcurrido en Europa como la de Bijou, amigo de Patrick el hijo de Julio y Gloria:

Pero lo que más lo indignaba, declaró, era que sus padres lo tomaran a él como pretexto para volver a Chile, asegurando que deseaban volver porque no querían que perdiera sus raíces, que se desentendiera —como efectivamente se había llegado a desinteresar, ¿pero, por qué no lo pensaron antes y volvieron cuando él era más pequeño, si nada se los impedía?— por las cosas chilenas, que no se reconociera en el idioma, en su familia, en sus tradiciones, en sus santos y sus mártires. . . , que hablara, en fin, con tal falta de respeto de todo eso, y además con ese espantoso acento gabacho. Era todo mentira, pura superchería, fuegos artificiales, aseguró con pasión el muchachito: sus padres iban a volver a Chile porque no podían más y estaban viejos y desplazados —además de fracasados como pintores— en el mundo europeo que no les otorgaba el rango a que se sentían con derecho. Que fueran sinceros con él. Era todo lo que les pedía para así no sentirse culpable por querer vivir su propia vida y no la que ellos intentaban imponerle. . .

Pero Adriaola, impermeable a todo intento de *small talk*, siguió con sus variaciones sobre el tema de las raíces. Yo que estaba sentado frente a él junto al amigo de Patrik, lo vi inflarse con las palabras de su retórica antifascista y antiimperialista de manual, como vi también que los transparentes ojos del amigo de mi hijo, al oírlo, se iban poniendo vidriosos de lágrimas retenidas, aunque quizás fuera sólo de aburrimiento, hasta que no pudo más y lo interrumpió declarando:

—Mis raíces están en París.

—¿París? —gritó Adriaola como si lo hubiera afrentado.

—Hace siete años que salí de Chile. Tengo dieciséis años, uno menos que Patrik. He crecido y he ido al colegio en Francia, con compañeros franceses, viviendo como viven los franceses de mi edad. Hay chicos chilenos que no son como yo y se interesan por las cosas de allá. Supongo que será porque sienten más sinceridad en las posiciones de sus padres. Pero yo no. En todo caso, Chile está pasado de moda. . .⁴⁵

¿Qué motiva el regreso entonces? Ante la noticia de la muerte de sus mayores (padres) el exilado voluntario, el que vive lejos,

⁴⁵ Véase *Ob. cit.*, pp. 52-53 y 66.

⁴⁶ *Ob. cit.*, pp. 52-53.

siente como una imperiosa necesidad de volar para cerrar consoladamente los ojos del que se despide para siempre y sellar con el nudo del amor el testamento transmitido. En *El jardín de al lado* descubrimos a Julio Méndez luchando en su interior entre el amor filial que le tira hacia el regreso, hacia Chile, donde la madre lucha entre la vida y la muerte, su miedo y terror angustioso por la muerte posiblemente retardada de ese ser querido (con lo que quedaría atrapado en Chile) y su propio destino de hombre casado y de un escritor que lucha por el triunfo:

¿Cómo ir a Chile, papá? ¿No se da cuenta que la situación me ha forzado a elegir una vida afuera de ese útero pequeñito, aislado, protector que es Chile pese a los peligros que todos conocemos, pero que es protector en comparación con la inclemencia de esa inmensidad que es el afuera, donde nos hemos visto obligados a renacer?;⁴⁷

...Su mirada es incisiva: quizás adivine que todas mis razones para no regresar a Chile son pretextos relacionados con su muerte. Cierro la ventana para impedir que esa niña y mi padre, que la sienta sobre sus rodillas, se enteren de que no voy a Chile por otra razón, mucho menos noble, menos justificable: terror que se prolongue la agonía de mi madre, un mes, seis meses, un año, dos. ¡Se ha estado prolongando tanto tiempo! Temo no ser capaz de despedirme de ella, de vender la casa, de rematar los muebles. Temo que día a día se anuncie su muerte para el día siguiente, y yo espere, y día a día, vaya quedando atrapado en Chile, lejos de mi pareja, en un matrimonio que a veces me parece tan mediocre como todos los matrimonios, pero al que no puedo negarle fuerza, lejos de mi hijo que ve en mí un tirano porque no soy el padre que él quiere que sea, lejos del "muro blanco y el ciprés erguido" de Europa —el ciprés del duque es una edición de lujo—, lejos de la esperanza irracional que da la cercanía de las editoriales barcelonesas que inventaron a los novelistas latinoamericanos, o éstos las inventaron a ellas... no, allá no podré elegir ser quien soy, ni qué, como aquí en Europa, pues, mamá, donde tengo que pagar la cuenta por el lujo de ser libre con la moneda de no pertenecer a nada, con la soledad aterradoramente estúpida de que a nadie le interese clasificarme, extraño en todas partes, en asados a la argentina, en pasteles de choclo a la chilena, en anticuchos a la peruana, en paellas a la valenciana, aunque invitado a todas... por eso, porque me da miedo su fin, mamá, por eso no voy a cerrarle los ojos.⁴⁸

⁴⁷ *Ob. cit.*, p. 71.

⁴⁸ *Ob. cit.*, pp. 73-74.

El regreso sirve a Julio Méndez (Donoso) para proclamar (al mismo tiempo que justificar su exilio) que por encima del lugar de origen (llámese patria) está el propio destino, el del hombre, célula vital de aquella. Y así ("porque la ciudad es siempre la misma") lo importante no es volver, sino volver con el destino de su parte, al haber logrado lo que se pretendió con el exilio voluntario:

Ahora que mi madre ha muerto podría volver sin miedo a quedar atrapado allá por mi emoción y habitar el auténtico... jardín de al lado. Patrick, entonces volvería a ser Pato. . .

No puedo volver. ¿Cómo? ¿Sin un libro publicado en España, con la cola entre las piernas, sin trabajo, sin reintegrarme a la universidad de la cual me despidieron? En España por lo menos es posible rondar las editoriales mendigando trabajo. . . escribir solapas. . . traducir del inglés. . . corregir estilo. . . , apenas suficiente para sobrevivir. ¿Pero allá? Nada. No hay nadie a quien rondar para pedirle trabajo: un exiliado interior, no exterior como ahora, aunque tengo que sacudirme para recordar que no soy como Adriozola, que no soy un "exilado" exterior, como dice que él ha llegado a ser: puedo volver y transformarme en un exilado interior, si en verdad existe. Pero no regreso. Porque. . . , sí; porque aquí están Seix Barral, Alfaguara, Argos-Vergara, Bruguera, Plaza Janés, Planeta, nombres deslumbrantes que podrían interesarse por mi novela.⁴⁹

¿Podría pensarse que en esta obra se nos da la justificación por parte del propio creador (José Donoso) del exilio voluntario y de la vuelta a Chile en este año de 1981? Yo me atrevo a afirmar que del tema del regreso en ella planteado puede deducirse tal suposición. Aún más: me atrevo a decir que en *El jardín de al lado* está la clave de la vuelta de José Donoso a la patria y de su exilio, la convicción de que todo es igual, de que uno no puede huir de sí mismo, que, en definitiva, es el que crea el verdadero paraíso (jardín) y de que el hombre, libre de ataduras, vuelve a su origen. Bien claro lo está diciendo al recoger en la primera página el poema de Constantino Cavafis, donde sobresale tal pensamiento: "Volverás/a las mismas calles. . .".

7

EN relación con el exilio y el regreso no podía por menos juzgar la realidad política de Chile. Su postura me parece de lo más limpio

⁴⁹ *Ob. cit.*, pp. 165-166.

y diáfano. Pues, mientras se deja entrever el enfrentamiento de los chilenos en defensa de un sistema político que aupa a Allende o a Pinochet, su actitud es de desengaño, ya que todo es convencional. Diría que en *El jardín de al lado* (en cuanto a este tema) asistimos a la caída de los ídolos perpetuos; por lo cual no son justificadas posturas antagónicas e inmutables. Ni la libertad que ofrecía Allende, ni el bienestar económico que acompaña a Pinochet dan pie para el odio⁵⁰ que divide a una generación, porque ésta queda en ridículo ante la generación que le desplaza en el tiempo y a la que sólo le importa la vida real, si ésta está dentro del propio país, o para la que, si vive fuera, "Chile está pasado de moda".⁵¹

Desde la perspectiva del creador, creo, que se trata de hacer un manifiesto de intelectual que está por encima de toda actitud política. De ahí la libertad de que dispone en todo sentido para el regreso.

8

EN las dos novelas de Donoso que he estudiado anteriormente he puesto de manifiesto, al menos de un modo implícito, que de ellas se sigue una enseñanza. Tanto en *Casa de campo* como en *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* la enseñanza se concreta en lo siguiente: La mala formación lleva a la destrucción del individuo, especialmente del más débil.⁵²

Señalando esto estoy diciendo, al menos veladamente, que las dos novelas anteriores de Donoso se cierran con la destrucción de los protagonistas. En esta nueva novela el tema de la destrucción ha sido sustituido por el del fracaso, que es un hermano gemelo de la misma. Pero aquí no asistiremos a la aniquilación del personaje, ya que éste ha encontrado el medio de vencer el negro destino: En el reconocimiento de la limitación humana —fracaso—, en la aceptación de la misma, ha radicado la victoria de Julio Méndez y la de Gloria.⁵³ Realismo frente a esperanza infundada. Porque la

⁵⁰ Ver *Ob. cit.*, pp. 19-20, donde se hace referencia a lo que estoy señalando.

⁵¹ *Ob. cit.*, p. 53.

⁵² En la obra donosiana esa destrucción alcanza de un modo singular a los niños. Con ello, como ya he señalado en otro lugar, quiere el escritor chileno poner de manifiesto que los fallos de los mayores tienen como víctimas más propicias a los más débiles como es el caso de los niños. La situación creada por la mala conciencia de los mayores se hace así mucho más injusta.

⁵³ "Quiero dejar en claro que, al enterarme del rechazo de Núria Monclús de su novela, mezclado con mi compasión y mi dolor, sentí, a la vez,

felicidad no está en el triunfo en sí, sino en la conformidad con la vida propia coronada por los reales y verdaderos méritos de cada cual.

Julio Méndez lo aprende en el Rastro de Madrid, donde la gente pierde hasta su identidad⁵⁴ y en el Zoco de Tánger, donde un mendigo, que necesita ser alimentado por la mano de un niño y con basura,⁵⁵ le trasmite el mensaje salvador:

Envidia: quiero ser ese hombre, meterme dentro de su piel enfermiza y de su hambre para así no tener esperanza de nada ni temer nada. eliminar sobre todo este temor al mandato de la historia de mi ser y mi cultura, que es el de confesar esta noche misma —o dentro de un plazo de quince días— la complejidad de mi derrota: jardín perdido, hermano exigente, hijo exitoso —¿exitoso?—, mujer frustrada en maldita esperanza de categoría ahora inferior, justificación de mi existencia, raíces dolorosas... La envidiosa compasión que siento por este vestigio de hombre, mi fugaz impulso por rescatarlo, sanarlo, alimentarlo, consolarlo, significa que yo también necesito que me rescaten, que me sanen, que me abracen: que alguien me convenza de que la confesión, contricción y expiación, el no engaño, carece de fuerza imperativa y que no hay ni siquiera necesidad de reparación si uno se transforma en este bello mendigo enfermo que yace sin haber conocido la esperanza, cerca de una mezquita en Tánger: meterle un duro instrumento asesino, un puñal, a ese mendigo, para que su vida se escape mientras yo le hago respiración boca a boca —sí, esa boca que su hijo alimenta con basura podrida—, para que de este modo mi alma entre dentro de él, y la suya en mí, dejándome abandonado dentro de la forma de este mendigo mientras él se va del brazo de Gloria: así será problema suyo compartir con ella mis traiciones y fracasos. ¿Quién es Núria Monclús aquí? ¿Quién Marcelo Chiriboga? ¿Quiénes los que despojaron de su definición nuestra tierra? Aquí no existen. No hay para qué luchar contra ellos, puesto que esas luchas no son más que versiones distintas de esta reyerta que estalla entre los mendigos a la puerta de la mezquita, y pronto, mientras

un componente de vengativa alegría ante el fracaso del macho de la familia, cuyo deber es el triunfo que saca a los suyos de la pobreza y del anonimato, misión ante la sociedad que ambos despreciamos en su contenido actual, pero de cuya forma todavía dependemos. Fue esta derrota final de Julio lo que más me ayudó a salir de mi depresión: necesitaba verlo menos fuerte. ¿No estaba expiando Julio con su fracaso la culpa de mi padre, que me sacó de cuarto año de las monjas a los catorce años, yo, la primera de clase, que soñaba con ser médico?" (*Ob. cit.*, pp. 255-256).

⁵⁴ Ver *Ob. cit.*, pp. 124-143.

⁵⁵ Ver *Ob. cit.*, pp. 238-239.

alcanzamos otra vez la calle por donde fluye el gentío, se acalla sin dejar rastros: pero la injusticia que inició la reyerta sigue, no resuelta, siendo injusticia;⁵⁶

...Cenamos en el hotel. Las lujosas viandas son basura podrida que meto sin asco en mi boca. El hombre yacente carece de enemigos, como es mi enemigo mi mujer, este monstruo que me exige cierta conducta para que yo pueda volver a ser limpio. No sabe que ahora soy fuerte porque existe la opción de la miseria y la desesperanza, la más seductora y terrible de todas;⁵⁷

...La noche se está abriendo como una flor que exhala un perfume que al comienzo puede parecer nauseabundo, como el jabón, pero termina por embriagar. . ., sí, estoy dispuesto a despojarme de mi traje occidental, que dejaré aquí, con mi mujer y mi fracaso.⁵⁸

Liquidada la esperanza, su fracaso aceptado se convertirá en victoria, al presentarse como víctima de la injusticia y así conseguir no ser él quien luche por los otros, sino al contrario:

Encontraré al mendigo que de ahora en adelante seré yo porque le meteré un cuchillo por donde se le escapará el alma, de la cual me apoderaré cargándolo con la mía llena de lacras y ansias y esperanzas y humillaciones. Y quedará desposeído, a salvo de todas las depredaciones: el humillado, la víctima de la injusticia, no el hechor. Seré yo por quien se enciendan las revoluciones, pero no el que se compromete a hacerlas, ni quien defiende con su sangre el derecho para otros. No; yo permaneceré fuera de la lucha y de la historia.⁵⁹

De esta manera, creo, se une el tema del fracaso con el del regreso, iluminándose la proclama del intelectual que pretende quedar al margen de la política: Ni líder, ni héroe a su vuelta; su modelo será el mendigo del Zoco de Tánger: "No: yo permaneceré fuera de la lucha y de la historia".⁶⁰ De la "lucha" por el poder y de la "historia" y de los mendigos del poder.

Estos son, a mi parecer, los temas más importantes que conforman el mensaje de esta última novela de José Donoso. Y junto a ellos algunos que se airean en novelas anteriores. Así se hará referencia a la formación (malformación, sigue pensando Donoso)

⁵⁶ *Ob. cit.*, pp. 239-240.

⁵⁷ *Ob. cit.*, p. 240.

⁵⁸ *Ob. cit.*, p. 243.

⁵⁹ *Ob. cit.*, p. 246.

⁶⁰ *Ibidem.*

en colegios de monjas,⁶¹ el problema del sexo⁶² y una moral de la alta sociedad que no corresponde a su hipócrita apariencia.⁶³

Un aliento quemante de denuncia corre también, al igual que en la novela última hispanoamericana, por esta novela donosiana; pero una denuncia no política, sino la que tiene como centro a la sociedad que construye para su refugio palacios o santuarios de hipocresía en inconsecuencia entre sus proclamas y sus hechos.

9

Al plantearme el *ubi*,⁶⁴ donde toma su luz esta novela, no puedo huir del doble *ubi* que me ofrecen la obra y el creador.

El primero me lo marca el propio autor; y así puedo afirmar que me viene dado por vía de la realidad, que es la mansión del pueblecito del Alto Aragón (Calaceite), donde Donoso y su esposa encontraron la dicha de la paz y de la tranquilidad.⁶⁵

El segundo, que se proyecta en dos planos, me lo ilumina el texto. El plano del realismo fantástico se circunscribe a Sitges,⁶⁶ Madrid,⁶⁷ Tánger⁶⁸ y Barcelona.⁶⁹ El del plano de la pura imagi-

⁶¹ Ver *Casa de campo*, *Ob. cit.*, pp. 115, 207-208; *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria*, *Ob. cit.*, pp. 13, en la p. 49 se alude a la forma de los jesuitas) 115; y en *El jardín de al lado*, *Ob. cit.*, pp. 149, 153, 256.

⁶² Cargaría de citas esta nota si tuviera que ir señalando las páginas donde queda reflejado este problema en *Casa de campo* y en *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria*. Tanto en una como en otra novela este problema se hace sentir en todos los capítulos, ya de un modo, ya de otro.

El jardín de al lado también se carga con el problema: ver, por ejemplo de *Ob. cit.*, pp. 147, 148, 149, 151, 152, 182, 183.

⁶³ En *Casa de campo* es lo que lleva a la ruptura y desequilibrio entre los estamentos sociales que se dan en ella y entre los personajes de un mismo estamento social. Esa hipocresía priva en la familia de Blanca la protagonista de *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* y en casi todos los protagonistas de la misma. En *El jardín de al lado*, *Ob. cit.*, leer, por ejemplo, las pp. 104-109.

⁶⁴ El *ubi* tiene suma importancia porque del contacto con uno u otro lugar surgirá la afloración de distintos temas. Se suele relacionar con el tiempo, de ahí que no son pocos los críticos que, dentro de esa relación, realcen la importancia del *ubi*.

⁶⁵ Así consta en la primera edición que manejo: *El jardín de al lado*, *Ob. cit.*, p. 264.

⁶⁶ Ver *Ob. cit.*, capítulo 1.

⁶⁷ *Idem*, capítulos 2, 3, 4 y 5.

⁶⁸ *Idem*, capítulo 5.

⁶⁹ Quiero sobreentender que la entrevista entre Gloria y Núria Monclús tiene lugar en Barcelona, en la casa de ésta última.

nación, creado por el recuerdo, se emplaza en el pasado y por tanto en Chile donde brilla, doloroso, el jardín de los antepasados y abandonado por los protagonistas.

No hay que despreciar de modo alguno la proyección de la acción sobre los distintos lugares. Si en el plano real y autobiográfico de Donoso Calaceite encierra un significado de paz y tranquilidad, en el plano de la ficción narrativa Sitges, Madrid, Tánger y Chile en el recuerdo significan los puntos del jardín de al lado donde se creyó estaba o se descubre la felicidad (paraíso).

Sitges supone un paraíso respecto de Chile u otros lugares de Hispanoamérica, si se tienen en cuenta no sólo a Julio y Gloria sino a otros hispanoamericanos exilados; Madrid lo es respecto de Sitges para Julio y Gloria: y Tánger lo será (lo es) para los protagonistas de todo un pasado, porque es aquí donde Julio Méndez halla la solución para no quedar liquidado, destruido por el fracaso y de aquí arranca el triunfo de Gloria.

10

EL *ubi*: así comprendido conecta en su significado con el del título⁷⁰ y con la portada.

Admitiendo que se me haya pasado por alto alguna, dentro del texto, hay nada menos que trece referencias al título.⁷¹ Pero más que el número, que se nos presenta como un *leit motiv*, importa el significado. Para mí —tengo presente de modo especial dos páginas⁷²— dice referencia al paraíso, sinónimo de felicidad, plenitud del propio destino. El hombre Julio Méndez piensa que su felicidad no es tal si mira al jardín donde habita el otro. Por este hecho se mueve ya corporal o fantásticamente en el jardín de al lado para descubrir y gozar de su felicidad o iluminar el desengaño ("Pues la ciudad es siempre la misma..."). El jardín de al lado, el verdadero paraíso (felicidad) está donde el hombre pueda elegir ser

⁷⁰ A propósito de esto Raúl H. Castagnino dice: "Un autor decide la titulación de su obra por muy diversas razones e intereses, como ser, entre muchos posibles: anticipar contenidos; insinuar la idea central; dar relevancia a un personaje, a una situación, a un hecho..." (Ver *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Buenos Aires, Edit. Nova, novena edición, 1974, p. 48).

De la lectura de *El jardín de al lado* se saca en claro que el título viene motivado para "insinuar la idea central".

⁷¹ Ver *El jardín de al lado*, *Ob. cit.*, pp. 71, 86, 97, 103, 147, 158, 174, 191, 208, 212, 219, 239 y 252.

⁷² Son de *Ob. cit.*, las pp. 74 y 239.

quien quiera ser, poder usar de la máscara más apetecida, perder la propia identidad.⁷³

En la política —así lo constatan— Julio y Gloria— cabe también el jardín de al lado. Los políticos chilenos, unos sueñan con el paraíso de Allende, otros gozan con el que les ofrece Pinochet. En España unos gozan con el jardín de la democracia, otros sueñan con el pasado de Franco.⁷⁴

Para Julio Méndez, escritor, el paraíso está en España, porque en España (Barcelona) están las grandes editoriales que pueden llenar su sueño: Seix Barral, Alfaguara, Argos-Vergara, Plaza y Janés y Planeta,⁷⁵ que "inventaron a los novelistas latinoamericanos o éstos las inventaron a ellas".⁷⁶

España será también el jardín de los artistas y los hippies que gritarán libremente su pasotismo tanto en el Rastro madrileño como en el Zoco de Tánger.

Mi conclusión no puede ser otra: José Donoso está sosteniendo en esta novela que no hay un jardín, paraíso, único y estable para el hombre, que cada uno elige su propio jardín-paraíso el cual abandona el día que descubre que éste ya no le ofrece la felicidad deseada.⁷⁷

Desde este punto de vista esta novela adquiere una dimensión universal. Detrás de esas dos cabezas ocultas por el lienzo (pérdida de las raíces) está no Julio, ni Gloria, sino el hombre (varón y hembra)⁷⁸ a quien acosa el interrogante de su destino detrás del portón del fracaso amenazante.

Un manifiesto significado de lo que dentro de sí ofrece la obra es, pues, esta portada; pero para que se pueda llegar a formular dicho significado es preciso haber recorrido el texto, haber descubierto que los protagonistas se han asomado al jardín de al lado sin ser descubiertos, sin descubrirse como buscadores de una felicidad hurafña.⁷⁹

⁷³ Ver *Ob. cit.*, p. 74.

⁷⁴ Ver, por ejemplo, de *Ob. cit.*, pp. 93-95.

⁷⁵ Ver *Ob. cit.*, p. 166.

⁷⁶ *Ob. cit.*, p. 74.

⁷⁷ La condesa Monika Pinell de Bray, que parecía de un verdadero jardín (paraíso), y de cuya felicidad buscaba llenarse eróticamente Julio Méndez (ver *Ob. cit.*, pp. 103-109 y 143-148), rompe el dorado sueño con el suicidio (*Ob. cit.*, p. 252).

⁷⁸ Ver en *Ob. cit.*, p. 112. En esta página Donoso nos ofrece los versos que él ha traducido del original que también se nos ofrece.

⁷⁹ En *Ob. cit.*, p. 74 se puede leer: "... y allá no aceptan que persona sea sinónimo de máscara, unas de mis tantas máscaras que aquí puedo cambiar libremente y que allá no podré cambiar a mi gusto por ser clasificable en seguida por mi atuendo, por mi léxico, por mi acento, por mis

No cabe duda de que el tiempo es "el factor más importante" en la composición de una novela.⁸⁰ Es claro que tal afirmación está proyectada sobre el tiempo de la acción narrativa. Pero no puedo —ni quiero— encerrarme en este tiempo. La novela de José Donoso me ofrece tres tiempos: a) tiempo de la composición; b) tiempo de la aventura; y c) tiempo o tiempos de la narración.

El tiempo de la composición queda precisado por el creador, al menos en su momento final.⁸¹ Este tiempo, si se tienen presentes testimonios perdidos entre el texto, coincide con el tiempo de la aventura: narración de un trozo vital (vida) de un matrimonio (Julio y Gloria) durante el verano de 1980 en Sitges, Madrid y Tánger.

El tiempo de la aventura sirve para testimoniar unos datos nada despreciables para el futuro de la situación política española; sirve de un modo singular para contraponer la situación del escritor, que busca el triunfo y por lo cual tiene que renunciar al descanso estival (otro paraíso de al lado), con la situación de su amigo Pancho Salvatierra, ya artista consagrado; y sirve, ya máquina de la acción, para suscitar en el protagonista (protagonistas) los trascendentes interrogantes en torno al destino propio.

Hay, pues, cierta sincronía entre el tiempo de la aventura y el de la composición. Pero no total, porque el escritor-narrador-protagonista, desde el punto de vista del tiempo de la narración, distancia sus acciones.

La narración está montada sobre un pretérito indefinido y sobre un presente. Es claro que el narrador-escritor-protagonista ha establecido como punto céntrico el presente y, en él instalado, ha saltado al pasado. La aventura de Sitges⁸² (capítulo 1)⁸³ está contemplada desde Madrid (capítulos 2, 3, 4, 5 y 6)⁸⁴ y de ahí que

maneras y preferencias, no, allá no podré elegir ser quien soy, ni qué, como aquí en Europa. . . .

⁸⁰ *Tiempo y expresión literaria* de Raúl H. Castagnino, Buenos Aires, Edit. Nova, 1977, por ejemplo, no tiene otra misión que marcar la fuerza de esta afirmación. Téngase en cuenta también las pp. 147-170 de la obra de R. Bourneuf y R. Ouellet *La novela*, traducción y notas complementarias de Enric Sullá, Barcelona, Ariel, 1975.

⁸¹ En el final de *El jardín de al lado*, *Ob. cit.*, p. 264, se puede leer: "Calaceite", verano, 1980.

⁸² El lector asiste al proceso continuado de elaboración del texto, aventura, porque el narrador-protagonista-escritor en más de una ocasión a ello hace referencia. Ver, por ejemplo, *Ob. cit.*, pp. 215, 216.

⁸³ Ver *Ob. cit.*, capítulo 1.

⁸⁴ Ver *Ob. cit.*, capítulos 2, 3, 4 y 5.

esté acariciada por el pretérito para distanciar en el actor⁸⁵ lo que busca y lo que abandonó.

El presente atomiza el deseo del protagonista que lucha por el paraíso: la gran novela de su vida. El presente orilla la propia historia, salpicada de los profundos planteamientos que alcanzan a Julio Méndez como ser humano y también como Julio Méndez. El presente motiva otras historias que vienen a anudarse a la historia de Julio y Gloria: Katy Verini, Bijou, Minelbaum, Patrik, Beltrán... El presente recrea el pasado (recuerdo) en la mente del protagonista, sirviendo de puente el jardín contemplado a través de la ventana que araña el espacio y la luz en los ojos llenos de erotismo de Julio. Y el presente se apodera del futuro al sustituir Madrid por Tánger, donde la acción se grita en las mismas carnes de los protagonistas.

Sobran, le han sobrado dos tiempos a Donoso para la composición de esta novela. Por una razón muy sencilla: ha recurrido a una forma antigua y dichosa para la comunicación de la aventura personal, la autobiografía; y sin necesidad de recurrir a la ficción del narrador que rompe con el protagonista y creador.

En este presente y en este pasado hay un solo personaje calzando la acción y el relato: José Donoso, aún cuando se recurre a la ficción de Gloria en el último capítulo.

12

EN esta novela José Donoso, a mi entender, ha querido aglutinar en la persona del narrador al autor, al escritor, y al mismo narrador,⁸⁶ aunque se acepte como válido lo que ha afirmado Roland

⁸⁵ A propósito del pasado (indefinido) Roland Barthes (en *Le degré zéro de l'écriture*, París, Seuil, 1953, pp. 46-47) ha dicho: "Su función es concentrar la realidad en un punto y abstraer de la multiplicidad de tiempos vividos y superpuestos un acto verbal puro, limpio de las raíces existenciales de la experiencia y orientado hacia una relación lógica con otras acciones y otros procesos, un movimiento general del mundo: su objetivo es mantener una jerarquía en el imperio de los hechos... Detrás del pretérito indefinido se esconde siempre un demiurgo, un dios o recitador...; es precisamente ese signo operatorio mediante el cual el narrador encierra el desgarramiento de la realidad en un verbo delgado y puro, sin densidad, sin volumen, sin despliegue, cuya única función es unir lo más pronto posible una causa y un final".

⁸⁶ Conoce Donoso los diferentes puntos de vista de que se puede valer para proyectar una múltiple visión; sin embargo, ha preferido la simplificación: unir en el narrador todos los puntos de vista. Una vez más se muestra su preferencia por las formas narrativas antiguas y su huida de la novela del "Boom", tan dada a explotar este recurso.

Barthes: "Qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est".⁸⁷

El autor de *El jardín de al lado*, que es José Donoso, se ficcionaliza en el escritor, narrador y protagonista Julio Méndez (capítulos 1, 2, 3, 4 y 5) y en Gloria (capítulo 6). Asistimos, pues, en esta novela a la pérdida de las perspectivas en torno al autor y narrador. No hay más perspectiva que la de Julio Méndez y la de Gloria que dominan la trama de la acción como autores-protagonistas omniscientes.

Las perspectivas narrativas que se pueden encontrar en otras novelas aquí se han liquidado en beneficio de la perspectiva del autor-narrador-protagonista, que es quien ahonda en su interior y en el de los demás personajes (cuando esto tiene lugar).

He puesto de relieve que el creador ha escogido la forma autobiográfica y ésta en su forma más pura como en la novela donde sólo está consigo mismo el protagonista-autor-narrador (si es que existe); en *El jardín de al lado* Donoso-Julio Méndez-Gloria, autor escritor-narrador-protagonista, queman cualquier salida que no sea la de su voz y propio silencio.

13

EN esta nueva obra de José Donoso se puede afirmar que conforman el mundo real-ficticio tres clases de personajes: *principales* (Julio y Gloria), *secundarios* (Bijou, Minelbaum, Katy, Adriazola, el mendigo, Pancho Salvatierra, y Beltrán) y *decorativo* (Begoña).

Begoña no aporta nada esencial a la acción. Simplemente es la imagen de la criada que sabe estar en el puesto que le corresponde, dada la confianza que ha adquirido con su amor, lo que se pone de manifiesto al enfrentarse con Katy.

Adriazola le sirve al creador para ofrecer el odio de los chilenos que se han visto obligados a huir de su patria por razón es política y creen que la razón primera y última está de su parte. Por eso mismo a Adriazola le falta la comprensión para los intelectuales que se quedaron en Chile al triunfar Pinochet y para los que pretenden regresar.⁸⁸ Le sirve al creador para, con su presencia, con su acción, confesarlos la falta de fundamento de ciertos exilados y del exilio de los mismos;⁸⁹ y para condenar esas posturas intransi-

⁸⁷ Ver "Introduction à l'analyse structurale des récits", en *Communications*, No. 8, 1966, p. 20.

⁸⁸ Ver *Ob. cit.*, pp. 50-54.

⁸⁹ En *Ob. cit.*, pp. 52-53 se puede leer: "Pero ni tú ni yo somos exi-

gentes e incongruentes con la vida que está representada por la nueva generación: "Más allá Gloria murmuró que Adriazola era un cerdo".⁹⁰

La cara opuesta de la moneda es Carlos Minelbaum, exilado también, a quien Julio busca para la conversación placentera,⁹¹ cantor,⁹² que, como argentino ve en la orientación política de Chile bajo Pinochet el ejemplo a seguir por Videla,⁹³ pero a quien la vida lejos del jardín patrio ha enseñado la inestabilidad de los dogmatismos políticos⁹⁴ y que, por encima de todo, descubre al hombre y amigo hacia el que corre cuando éste le necesita.

Pancho Salvatierra, "que tiene poco que ver con lo central de esta historia,⁹⁵ es el prototipo del artista exilado que se instala en un nuevo jardín donde hace partícipes de su felicidad a sus amigos."⁹⁶

Katy Verini es la imagen de la mujer exilada descentrada que sólo consigue equilibrarse con la ayuda a los exilados amigos y que necesitan de su verdadera amistad.

Beltrán sirve al creador de la obra para ofrecer al lector qué clase (según él) de la sociedad española recela de la nueva orientación política, siguiendo anclada en el pasado.

Bijou, detrás del cual está Patrik, hijo de Julio y Gloria, es el representante de aquella generación de exilados que han crecido en el exilio y cuyas raíces ahondan en otros jardines, y para los que nada significa Chile, ni Argentina, ni el pasado. . . Es la generación que quiere vivir su propia vida y en los lugares que ellos han elegido por imperativos, quizá, de la moda.⁹⁷ Por esta razón se rebela ante las pretensiones de sus mayores que ponen de pantalla al hijo para volver al lugar de origen, siendo "todo mental. . .: sus padres iban a volver a Chile porque no podían más y estaban viejos y desplazados. . .".⁹⁸

A la luz de este personaje (no se pierda de vista que detrás está Patrik) toman calor tónico el desengaño político y un

lados, pues Adriazola —dije—. Tú y yo podríamos volver cuando quisiéramos porque no tenemos la L en el pasaporte, ni estamos fichados en ninguna lista negra. . .".

⁹⁰ *Ob. cit.*, p. 61.

⁹¹ Ver *Ob. cit.*, p. 13.

⁹² Ver *Ob. cit.*, p. 51.

⁹³ Ver *Ob. cit.*, p. 43.

⁹⁴ Ver *Ob. cit.*, pp. 204-206.

⁹⁵ Ver *Ob. cit.*, p. 22.

⁹⁶ Es quien ofrece su casa de Madrid a Julio y Gloria para que, en la soledad, tranquilidad, madrileña del verano, pueda Julio rehacer su novela, la rechazada por Núria Monclús.

⁹⁷ Ver *Ob. cit.*, p. 53.

⁹⁸ *Ob. cit.*, p. 52.

problema singular del hombre como tal: su vida, felicidad, jardín-paraiso ha de estar a la propia medida; por esta razón ese innato alejamiento, huida de los progenitores para plantar unas nuevas raíces y perder las antiguas.⁹⁹

De paso, al contacto con este personaje, Julio Méndez descubre la razonable rebeldía de las nuevas generaciones; porque nada en este jardín que habitamos es permanente e inmutable.

De los personajes secundarios, a mi parecer, ninguno tiene el singular relieve que el que ofrece o posee el mendigo que Julio y Gloria descubren en el Zoco de Tánger. Es el personaje que, aunque permanezca distante, más entra dentro de los personajes principales (Julio y Gloria), puesto que los dos son imantados por la imagen que ofrece, recibiendo de la mano de un niño basura por alimento.¹⁰⁰ El mendigo había logrado que ese niño, que debía ser quien recibiera sus auxilios, le sirviera. Le ofrecía, pues, a Julio la solución del mal: abandonarse a la desesperanza y así motivar a otros a que le ayuden, mientras liquida la propia angustia de esperar.¹⁰¹

La lección aprendida sirve al protagonista para liberarse del fracaso y de la angustia que pone la esperanza en vencerlo. Y, admitido el fracaso de escritor, logra la quietud de vida cuando tras-pasa a Gloria esa esperanza, que supone al mismo tiempo la victoria sobre la propia mujer: "la he vencido ofreciéndole la esperanza, lo más maligno de todo".¹⁰²

Creo que no debo detenerme en el análisis de los dos protagonistas, porque los insoslayables problemas del hombre, que en ellos se están cumpliendo y en los que batallan, ofrecen ya un análisis de los mismos.

14

SIN duda alguna, en torno a *El jardín de al lado*, se pueden llevar a cabo otras lecturas: 1) Dos lecturas en las que se estudiara el fracaso del escritor al que se le obliga una novela de protesta o política y al personaje enamorado de una desconocida (mujer imposible). Dos acciones que están unidas entre sí por el fracaso. 2) El tema de la esperanza posible representada por Gloria. 3) La caída de la novela del "Boom" y posibilidad de triunfo fuera de esa corriente. 4) Significación del personaje Marcelo Chiriboga (en

⁹⁹ Ver *Ob. cit.*, p. 236.

¹⁰⁰ Ver *Ob. cit.*, p. 238.

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² Ver *Ob. cit.*, p. 239.

boga por chiripa). 5) La futilidad de la política. 6) Pasotismo y mendicidad. 7) Valoración de la mujer (Con Gloria, símbolo del sentimiento, es posible la esperanza, puesto que con ella triunfa la novela del sentimiento sobre la de compromiso político. En ella misma la novela sentimental desplaza su actitud de lucha política pasada). 8) El subfondo cultural.

Espero que otro u otros ahonden en estos temas. Yo con este trabajo cumplo con una imposición personal hacia la obra de este narrador chileno, puesto que, en su día, me prometí a mí mismo seguir la producción literaria de este autor a partir del año 1978 en que publica *Casa de campo* y con la que inicia una nueva etapa desengañado de la novela geroglífico y onírica.

15

EN síntesis se puede decir que *El jardín de al lado* es una novela que sigue la línea trazada por *Casa de campo*. Más cercana al realismo, porque noveliza la historia (aunque parcial) de José Donoso y su mujer. Más cercana al realismo, porque se plantean problemas más unidos al hombre hispanoamericano: el exilio y el regreso. Más realista, porque la voz y la acción llevan al escritor como narrador y protagonista innegable. Más realista, porque es un pequeño cuadro donde se ilumina la vida actual del hombre. Más realista, repito, pero también más negra por su desenlace en torno a Julio Méndez. En *Casa de campo* y en *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* cabe la rectificación, la esperanza. Aquí se niega. Se ha tocado fondo en la lucha del hombre por sus conquistas ("la esperanza, lo más maligno de todo"). ¿Cómo estar, cómo comulgar con José Donoso en este desenlace más calamitoso que la destrucción que cierra *Casa de campo* y *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria*? Por mi parte sólo contemplando con optimismo la figura de Gloria en quien se corona la esperanza despreciada por Julio.

Se afirma en el texto que es la segunda novela la que define la línea de un escritor.¹⁰³ El propósito, creo, es claro: La novela donosiana contrapuesta de verdad al "Boom" es *Casa de campo*. Con ella, como he puesto de manifiesto en mi trabajo ya citado, Donoso toma una nueva orientación, basado en el uso de unas formas narrativas que tienen que ser más con el pasado que con la novelística del "Boom". *El jardín de al lado* viene a potenciar

¹⁰³ En *Ob. cit.*, p. 263 puede leerse: "Sí, la segunda novela es la importante".

la definición donosiana en esta línea de oposición al "Boom"; lo que explica las repetidas críticas a ciertos autores que se descubren en el texto.¹⁰⁴

El jardín de al lado es como un cuadro con tres planos donde en el primero se nos ofrece a un hombre y una mujer (Julio y Gloria) enfrentados con los graves problemas de la vida que se derivan unos de los propios protagonistas y otros de las circunstancias en que tienen que pervivir. En el segundo plano se nos presentan los posibles paraísos: España, donde la primera generación de exilados vive envuelta en un pasado político sin sentido, porque la generación siguiente prefiere olvidar sus raíces, bien en París, Madrid o Tánger. Y en el tercer plano vive el recuerdo con el desengaño del pasado señalando al del futuro.

Pero opino que esta novela es, ante todo, una contranovela del "Boom" (quizá una *contrarayuela*). Por esta razón los valores de *El jardín de al lado* residen en el eje Julio-Gloria, que, en definitiva (hombre-mujer, base de la sociedad y de la vida), son los verdaderos representantes (símbolos) del ser humano en su lucha con el devenir. El yo frente al nosotros o el vosotros. El hombre en el mundo, cosmopolita, frente a tal hombre en Macondo u otros *ubis* mitificados.¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Ob. cit.*, p. 36. Ver también pp. 30, 35, 44, 47, 118, 132, 133-134, 139, 140, 142, 153, 182.

¹⁰⁵ Es lo que hay que deducir de la venta de casa Roma: ella supone la desmitificación de los lugares divinizados por el "Boom". La destrucción de la casa de campo, la fortaleza de los Ventura, en este sentido de desmitificación podría entenderse.

MAKBARA ES UN CEMENTERIO

Por Pablo GIL CASADO

LA obra novelística de Juan Goytisolo, a partir de 1966, sigue la constante desmitificadora en sus formas más avanzadas. Ciertamente, no ha sido Goytisolo el inventor de la desmitificación, pero sí el escritor español que con mayor determinación, con más clara visión y con inequívoca intención ha avanzado por los caminos desmitificadores de la novela. En el proceso, se ha situado en la vanguardia artística, en el puesto más avanzado de la literatura contemporánea española.

La etapa desmitificadora de Goytisolo, comprende cuatro libros. La situacionalidad de los dos primeros (*Señas de identidad* y *Reivindicación del conde don Julián*) es de carácter esencialmente español, pues la mitología abordada es exclusivamente nacional. En los dos posteriores (*Juan sin tierra* y *Makbara*) se aborda una problemática de carácter universal, peculiar de la sociedad de consumo y del superdesarrollo industrial, sea de la nacionalidad que sea. Dentro del conjunto es preciso señalar una evolución de los aspectos formales de la desmitificación. En *señas de identidad*, el desmascaramiento de los mitos se lleva a cabo cotejándolos con una documentación fehaciente y con una situacionalidad que se puede identificar como cotidiana. Aunque la problemática nos muestra la forma en que la mitología opera en la conciencia colectiva y, por lo tanto, su plasmación requiere una cierta dosis de abstracción y fantasía, lo peculiar de *Señas de identidad* es que la problemática se nos presente en términos "reales", entendiéndolo por "real" lo que se puede comprobar con los sentidos. En los siguientes libros, hay un progresivo abandono de la documentación o realidad material sobre la que operan los mitos: la realidad ya no es contante y sonante: ahora pertenece al reino de la quimera, es un extravío de la imaginación o una alucinación inducida por la droga. Como en una exhibición de ilusionismo, el novelista nos muestra unas situaciones que parecen ser una cosa (un cuento, una feria, una campaña publicitaria, por ejemplo), pero que son otra: son una ilustración de las estructuras mentales condicionadas por una mitología, o la representación de una problemática colectiva abstraída en alto gra-

do, si se prefiere. Esa dualidad quimérico-desmitificadora se encuentra ya en pleno desarrollo en *Makbara*. Con el propósito de mostrar cómo opera, se examinará a continuación el empleo de las referencias situacionales, de las figuras tópicas, y de los aspectos formales de la representación, tal y como aparecen en dicha novela.

MAKBARA¹ parece, a primera vista, una colección de historietas dispares, cada una con su título. Igualmente heterogénea es la localización de las aventuras. Las diferentes secciones que componen el libro, se desarrollan en el zoco de Marrakech y en otros puntos de la geografía marroquí ("la perdida guarnición del Magreb" — p. 151—, "los cerros del Rif" —p. 116— etc.), o en París, o en Pittsburgh. Externamente, los sucesos que tienen lugar en el mundo marroquí, en el francés o en el norteamericano, se presentan desconectados y fraccionados. No es hasta las últimas páginas del libro que se establece la lógica de tan dispares referencias: son invenciones de un narrador que se gana la vida contando historietas en el zoco. Internamente, esos tres mundos se hilvanan mediante unos leitmotivs recurrentes y mediante las alusiones que se desprenden de su sentido. Todos corresponden a una misma nota temática: la alienación impuesta por el superdesarrollo industrial y el consumo. En este sentido, caben tres lecturas que, si bien diferentes, se ajustan al tema de la alienación. Una se refiere al bajo nivel de vida que persiste en los países infradesarrollados y a la correspondiente alienación colectiva ante la abundancia que caracteriza a las potencias industrializadas; otra, puntualiza "la injusticia flagrante del sistema socioeconómico en que vivimos" (p. 171), el de la misma sociedad consumerista, donde, a los ojos de los ciudadanos socialmente cloroformizados, los desafortunados adquieren la condición de parias; la tercera tiene que ver con la automarginación de quienes rechazan los valores que imperan en las sociedades occidentales, económicamente avanzadas.

La manipulación del escenario multinacional está ejecutada de tal forma que, a pesar de la dispersión y aparente desconexión de las historietas, poseen una coherencia lógica. Los incidentes que ocurren en la sociedad del superdesarrollo nos revelan los aspectos ridículos, contradictorios, o simplemente malsanos del progreso; son el resultado de tendencias deshumanizadoras nacidas de la explotación mercantil. Se impone el terraplenamiento social, el tono burgués, la intransigencia y el egoísmo. Así, una sociedad econó-

¹ Editorial Seix Barral, Barcelona, 1980.

micamente afluente como la estadounidense, se nos presenta como conservadora a ultranza: se busca victimizar al necesitado, se hace popular la reacción contra las ideas humanitarias. Lo que priva en el progreso, representado por la sociedad parisina y la pittsburgueña, es la mecanización, la rapidez, la artificialidad y la asepsia en materias como la alimentación o la fecundación, que quedan reducidas a un acto prefabricado, desprovisto de todo goce. Por el contrario, los sucesos que ilustran la sociedad del infradesarrollo, iluminan formas simples de vida. Cada uno vive de lo que puede y como puede, con lo justo y nada más, sin créditos y sin débitos. El tono lo da una colectividad donde todavía priva lo elemental, lo genuino, la destreza manual, la proximidad humana. Así, gustan de las exhibiciones peculiares del mercado primitivo (ejercicios acrobáticos, narración pública, juegos de trucos), del esparcimiento callejero (la visita a la plaza, el paseo, el vagabundaje), del disfrute de las experiencias directas (la sexualidad, la droga), etc. Estas características que definen al infradesarrollo se representan como peculiaridades que definen al pueblo marroquí. Aunque entre el ámbito marroquí y el parisino-pittsburgueño, exista un abismo, Goytisolo nos los presenta estrechamente relacionados. La asociación se lleva a cabo mediante el trasvase de significados de un mundo a otro, y mediante el uso estructural de unas figuras tópicas.

Sobre la geografía de Marruecos convergen y de ella irradian, todos los significados que se desprenden de la narración, se desarrollen dondequiera que sea. Por muy rebuscado que parezca, el distanciamiento humano tal y como se tipifica en la sociedad occidental, tiene una conexión directa con la proximidad que existe en el zoco marroquí: la experiencia sexual, predeterminada por el ordenador, consumada remota y artificialmente, lleva como contrapartida el roce en el mercado, con coito de pies, en público pero encubierto por la aglomeración y por la vestimenta sahariana. Las situaciones así planteadas llevan implícita una comparación que, en último término, arrojan un balance crítico. Otro caso que implica un trasvase de significados es el título del libro. "Makbara" es un cementerio, refiriéndose concretamente al que está cerca de Marrakech, pero el significado de "cementerio" se traslada a la sociedad parisino-pittsburgueña, y, de ahí, el título del libro. La trasposición sumamente sutil, se basa principalmente en la piromanía; el deseo de abrasar a la sociedad de consumo se relaciona con el deseo de acabar con el cementerio que "es nuestro, lo incendiaremos, arderá con nosotros, perecerá, pereceremos, vivos, convulsos, abrasados" (p. 54), en el paroxismo de la pasión.

El trasvase se lleva también a cabo a nivel estructural, mediante el desplazamiento de las figuras tópicas. El personaje que rechaza

los imperativos de la sociedad del superdesarrollo, una anciana barbuda y desdentada que en su juventud se automarginó tanto de la sociedad norteamericana como de la oposición comunista, por resultarle ambas igualmente conformistas y cloroformizantes, encuentra refugio en una sociedad elemental, entre el bajo pueblo marroquí. El personaje que es la víctima de la explotación industrial, un "marrakchi" negro, supersexuado, desorejado por las ratas, busca fortuna en París y en Pittsburgh, cambiando así la esclavitud de la mina o de la tenería marroquí por la residencia en el alcantarillado de Pittsburgh. Los dos personajes se enfrentan por separado con una serie de situaciones que se refieren a otras tantas peculiaridades nacidas del desarrollo industrial. En cada situación actúa además, un grupo anónimo, cuya característica esencial es su tipicidad. Estos grupos anónimos son auténticos coros que nos informan de las imposiciones o preferencias colectivas: el público que visita la agencia Pronuptia nos revela los detalles de la planificación prematrimonial; en boga: los asistentes a un simposio académico nos dan cuenta de la reacción norteamericana en cuestiones de justicia social: "los helaiquí, asiduos y moradores de la plaza" (p. 139), ni poseedores ni poseídos, nos remiten a la dicha del vivir sin preocupaciones.

Por lo que se ha dicho hasta aquí, se comprenderá que la inspiración creadora de *Makbara* es de carácter contracultural. El autor quisiera aniquilar el superdesarrollo industrial, los valores que ha originado y la sociedad en que tiene lugar. Los pensamientos del personaje desorejado, repetidamente expuestos, bien lo señalan: "Como el fuego, sí, como el fuego, rostros, trajes, sonrisas, rociando todo con gasolina, encendedor, cerillas, lo que sea, lanzallamas mis ojos, destrucción, reguero de fósforo, gritos, antorchas humanas" (p. 19). Al no ser posible la destrucción, el fuego, la solución es el rechazo incondicional, la automarginación que, como ya se dijo, encarna el otro personaje. Mas la fuerza desmitificadora que anima al libro no procede de unos exabruptos más o menos geniales, reside en los aspectos formales de la captación novelística, principalmente en el distanciamiento y en la transformacionalidad.

La localización de los sucesos narrados, alejados del mundo que le es habitual al lector, tiene el propósito de crear una distanciación. En efecto, al situar la novela en tierras exóticas, al hacer que los sucesos sean interpretados por personajes igualmente extraños, se elimina la posibilidad de que lo inmediato actúe sobre nosotros, tal y como en la realidad vulgar actúa la querencia familiar, predisponiéndonos a tomar el partido de los allegados y no el de los extraños. La distanciación facilitará la visión del lector español, tan

entregado a las delicias de la propiedad privada, del confort y del desenfreno consumerista. Idéntico sentido tiene el empleo de elementos quiméricos que nos sitúa en una esfera de significados abstractos, desprovistos de todo condicionamiento por influencia de lo cotidiano. Es precisamente el distanciamiento lo que hace obvia la intención desmitificadora de Goytisolo que, como ya se señaló, va dirigida en sus dos últimos libros a demoler los aspectos más deshumanizados del superdesarrollo industrial.

Otro elemento desmitificador sumamente interesante es la transformacionalidad. En el dominio de lo quimérico, es instrumental en la concepción del personaje. En *Makbara*, los personajes no son de carne y hueso, ni son siluetas, ni siquiera sombras chinescas. Son entes reducidos a la categoría de visión desmaterializada. Y pues son únicamente abstracciones o bandas luminosas que resultan de la descomposición de una problemática, no es de extrañar que cambien gradualmente de aspecto como la luz cambia al pasar por un prisma. Un caso característico de la transformacionalidad, es la peregrina enamorada en busca del perdido amante, que se metamorfosea en una vieja desdentada ("anciana súbitamente cargada de años" —p. 160), en una jovencita moderna que rechaza la sociedad en que ha crecido ("riqueza y status" —p. 94), en una militante del Partido que se niega a hacer la autocrítica ("irrevocablemente adoptaron la decisión de expulsarla" —p. 199), en una corista española ("yo trabajaba entonces en una revista lírica, en el teatro Cervantes" —P. 111), en una cantante parisina ("tus dones de artista, tu garbo y tronío de cabaretera" —p. 62), y, de nuevo en una joven ("la vieron aterrizar en el cementerio de Dar Dukkala, fresca, animosa, juvenil, optimista" —p. 199), transformaciones todas ("niña, vieja, mujer, no importa" —p. 105) que ilustran un único punto; a modo de paradigma se conjuga el rechazo de la civilización del superdesarrollo en sus diversos aspectos de progreso (gran urbe, ideología, bienestar, avances técnicos, finanzas, medicina, etc.). En última instancia, la liberación personal de la opresión social que el progreso conlleva, no reside ni en el conformismo ni en la radicalización, sino en la total autoexclusión, uniéndose el personaje al inframundo de "peroleras y busconas de los áscaris y soldados del Tercio", y así, caminando, desaparecer en las arenas del desierto (p. 94).

Dentro de la transformación narrativa existe otra modalidad, la constituida por el trinomio personaje-autor-lector. Se fundamenta en una combinación de sujetos intercambiantes, especialmente entre la tercera y la segunda persona, pero también entre otras ("el más astuto soy yo, es él, eres tú" —p. 53). La transformación pronomi-

nal es una táctica desmitificadora de vieja ascendencia literaria. La emplearon los escritores del nuevo romanticismo (muy especialmente César Arconada y Joaquín Arderius) para establecer la solidaridad entre las observaciones del autor, la problemática encarnada en los personajes, y las experiencias que afectan la vida del lector. El tradicional sujeto de tercera, demasiado remoto como signo de identificación, se equipara a un "yo" que, en realidad, quiere decir "tú", paradigma que establece un "nosotros" indivisible. Conviene no confundir esta táctica desmitificadora con el empleo de diferentes pronombres a nivel de técnica narrativa para asociar a diferentes personajes ("¿por qué ella, yo, y no nosotras, es decir ellas, se decían ellas, comprendes?" —p. 41). Lo mismo se puede decir del cambio verbal de tiempos ("estoy, estábamos en Tarudant" —p. 12).

Los diversos incidentes de tipo quimérico-desmitificador quedan también sujetos al proceso transformacionalista. En el caso de la inseminación artificial, por ejemplo, la descripción biológico-anatómica pasa a ser la prosopografía de Pittsburgh y ésta, a su vez, de la sociedad norteamericana. El procedimiento presta una peculiar dinamicidad a la narración, estableciendo una base verídica de características científicas (la descripción anatómica o biológica) sobre la que se construye una quimera (la carrera de espermatozoides a modo de competición deportiva). Del conjunto y de su aplicación posterior a facetas de la vida cotidiana (la elección de Mr. Love), brota un correspondiente sentido desmitificador.²

No obstante lo dicho, la transformacionalidad, en *Makbara*, tiene unos límites precisos, se reduce a los aspectos señalados de los personajes y de los incidentes, y no afecta al texto como unidad. La declaración con que se cierra el libro, afirmando ser un palimpsesto, "caligrafía que diariamente se borra y retraza en el decurso de los años: precaria combinación de signos de mensaje incierto: infinitas posibilidades de juego a partir del espacio vacío: negrura, oquedad, silencio nocturno de la página todavía en blanco" (p. 222), es un añadido sin función transformadora. Simplemente, ese "retrazar", esas "infinitas posibilidades" de que Goytisolo nos habla, no se realizan en proceso narrativo. Ni existen, ni pueden existir. Cierto es que, en la novela, hay situaciones inciertas, pues el escritor introduce todo un juego de posibilidades. El caso más notable es el de la joven-anciana, su errática transformación, sus diferentes significados, la variación de reflejos. Pero de nuevo es a nivel del incidente. Ciertamente es también que se nos fuerza a recorrer un laberinto, que se

² El transformismo narrativo parte de *Tiempo de silencio*, al menos en la literatura española.

nos plantean unos jeroglíficos que hemos de descifrar. El autor manipula al lector, manipula los incidentes, manipula la expresión para crear una impresión: que la novela se explica a sí misma: el fin es el principio: nada es seguro: todo es posible: la novela es el lector y su peculiar óptica... o más bien la peculiar óptica del *nouveau roman*. En esto, Goytisoló anda tan desacertado como Robbe-Grillet. Por que *Makbara* no es un libro abierto con "infinitas posibilidades", pues ni se transforma, ni se reinicia, ni se reelabora, por la simple razón de que los signos son inequívocos, el mensaje es cierto. El "halaiquí nesrani" que ha referido la acción, promete volver al día siguiente "presto a inventar nuevas y más estupendas aventuras" (p. 200). Pero eso ya es otro cuento, y no la historia de *Makbara*.

La impresión de constante transformación la anula, consciente o inconscientemente, su propio creador, al hacer hincapié en las implicaciones del mundo representado que son, en sentido desmitificador, concretas y únicas, y no infinitas. En buena ley, tiene que ser así. De lo contrario existe la posibilidad de que el lector yerre la respuesta a las incógnitas planteadas ¿Qué implicación tiene un suceso? ¿En dónde reside su inconveniencia, su falsedad, su deshumanización? etc. Para poner de relieve el sentido inequívoco de esas implicaciones, o respuestas si se prefiere, Goytisoló recurre a procedimientos retóricos, tales como la hipérbole, la ironía y la correlación expresiva.

Todo incidente, todo personaje en *Makbara* tiene un definido carácter hiperbólico, llegando a sobrepasar los límites impuestos por un sentido de realidad aparente. Hasta las situaciones mejor ambientadas poseen características extremas. Es más, toda la novela lleva la marca de una mentalidad desbordada que se complace en lo desmesurado y lo inverosímil. La inverosimilitud constituye más bien la regla que la excepción. Inverosímil es el viaje del grupo marroquí a Pittsburgh, inverosímiles son los motivos que impulsan a los dos personajes a la acción, por mencionar un par de casos. En el último, la superación individual se verifica a través del acto sexual. El problema surge, por lo que a la credibilidad se refiere, al entrar en juego la hipérbole. Como consecuencia, la liberación de la tiranía impuesta por la sociedad consumerista y burguesa, y el definitivo triunfo de los personajes, se reduce a un caso de hipergénesis: el pene del negro desorejado mide veintiséis centímetros: la enamorada anciana, obsesionada por el recuerdo del miembro viril, recorre el mundo en busca del amante anhelado. El detalle anatómico se somete a una constante reiteración, un rápido recuento nos da unos sesenta y dos nombres diferentes, y otros tantos si to-

mamos en consideración repeticiones, alusiones y circunloquios.⁸ El énfasis es tal, que la reincidencia adquiere un colorido estridente, no exento siempre de chabacanería. Como resultado, solo cabe una interpretación: la felicidad es cuestión de hipersexualidad. Pudiera ser, pero hacer que la liberación de las coerciones colectivas equivalga a una obsesión fálica, es pueril, y tal y como se plantea en *Makbbara*, falto de convencimiento. El superabundante uso de la reiteración y de la hipérbole en la descripción anatómica, no es suficiente para dejar sentado el rechazo de los valores del superdesarrollo industrial.

Tal vez sea la ironía, el procedimiento que con mayor consistencia subraya el mensaje desmitificador. Los convencionalismos que imperan en el mundo occidental, se someten a una distorsión irónica de modo que el lector perciba el sentido ridículo que conllevan. Por medio de la ironía se hacen trizas los gustos de buen tono (la planificación matrimonial de Pronuptia), los escrúpulos modernos (el público que asiste a una película de monstruos, se horroriza ante la presencia del negro desorejado), el sensacionalismo de la miseria (los televidentes se entretienen con el reportaje de la vida en el alcantarillado), el distanciamiento en las experiencias íntimas (el proceso de la procreación artificial), la asepsia alimenticia (el empleo de píldoras), etc. El proceso irónico se basa en el empleo del contraste. La chispa irónica que alumbró el entendimiento brota de la oposición de dos aspectos extremos, ya sean inmediatos (la película de monstruos contrapuesta al aspecto del negro), o a largo plazo (la operación inseminal que está de moda en Pittsburgh tiene su contrario cien páginas después, en las actividades eróticas del zoco marroquí). El contraste puede estar también implícito en el sentido global de los incidentes (se prefiere lo artificial a lo natural, lo rápido a lo lento, lo remoto a lo próximo, etc.), pues lo que la ironía nos revela es la radical despersonalización de la sociedad moderna.

El sentido concreto de los sucesos narrados, aparece subrayado también por una correlación expresiva. El caso más sobresaliente, al menos visualmente, es la redacción en inglés, francés y marroquí. No hay duda que la multiplicidad de lenguas en que se ha redactado el texto, corresponde al desplazamiento de la acción y en este sentido, el texto polilingüal ambienta los sucesos. Se trata del mis-

⁸ Las imágenes eróticas se inspiran en *Paradiso*, de Lezama Lima, en las novelas de Joaquín Belda, y, en menor grado, en *La lozana andaluza*. Los "veintiséis centímetros" son un préstamo tomado de Joaquín Belda y de su novela *La Coquito, novela picaresca*. Sobre el particular, véase: Juan Goytisolo, "La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima" en *Dismenciar*, Seix Barral, Barcelona, 1977, pp. 257-285.

mo pintoresquismo con que los costumbristas del siglo pasado coloreaban sus narraciones, un recurso harto convencional como convencional es el uso que Goytisolo hace de él. Después de la parrafada en inglés, el autor tiene que volver al español, pues español es la lengua en que se novela, aunque la acción ocurra en Pittsburgh. Ciertamente, se trata de una novela cosmopolita, pero, como es peculiar de este libro tiende al exceso, la extensión y frecuencia con que se hace uso de la escritura extranjera, desborda los límites de lo necesario. El resultado es que la ambientación lingüística debilita la novela cuando el lector no llega a entender el texto. Bien mirado ¿cuántos españoles pueden descifrar un discurso en marroquí?

Mucho más acertado como procedimiento para hacer resaltar la naturaleza de los sucesos y sus implicaciones, son los recursos estilísticos. El estilo reporteril se emplea consistentemente en situaciones asociadas con la información televisada del inframundo pittsburghuense; el estilo declamatorio corresponde a las proclamas del Partido-Iglesia; el estilo publicitario guarda correspondencia con los reclamos comerciales de Pronuptia; el estilo brusco, entrecortado, propio del monólogo interior, se relaciona con la agitación del personaje para revelarnos su alienación y hostilidad, etc. Incluso, se llega a la reproducción fonética ("d-a e-x-a-c-t-a-m-e-n-t-e e-n e-l b-l-a-n-c-o!" —p. 130) y a los arreglos tipográficos haciendo que las letras mayúsculas correspondan con la elevación de la voz (GOL, GOL, GOL!!! —p. 130), o que los textos, real o supuestamente prestados, vayan en cursiva. Las alteraciones en el uso de los signos ortográficos no siempre responden a un intento de adecuación lingüística. Sí lo es, el uso casi exclusivo de los dos puntos, que corresponde a un discurso entrecortado, apropiado a la vehemencia del personaje. En otros casos anómalos (falta de mayúsculas a principio de párrafo, signos de interrogación y admiración sólo al final, arreglos tipográficos del texto), se trata de recursos efectistas sin mayor trascendencia, salvo la de sorprender al lector.

Los elementos que componen los tres conjuntos mencionados (las referencias situacionales, las figuras tópicas, y los aspectos formales de la representación), suponen, en la totalidad de la obra novelística creada por Goytisolo, el triunfo de la imaginación y de la fantasía, como medio artístico para captar la mitología que opera en la sociedad del superdesarrollo industrial, y así, desenmascararla. Todos los elementos narrativos que se encuentran en *Makbara*, están ya presentes en los tres libros anteriores. Salvo algunos detalles anecdóticos, *Makbara* no representa innovación alguna. Es

únicamente la continuación y sublimación de unos tópicos y de unos procedimientos técnicos. Es más, el examen de *Señas de identidad*, demuestra que todos los aspectos que se han comentado arriba, concurren en el primer libro de la serie, si bien en diferente grado de desarrollo. El tema de *Makbara*, enraizado en la crítica de la sociedad occidental, está ya presente en *Señas de identidad*, precisamente en el autoexamen del personaje "para meditar con aprensiva lucidez acerca de la debilidad de Occidente" (p. 37). También lo están, el escenario multinacional (viajes por Europa, residencia en Suiza, en París, en Cuba), el exhibicionismo lingüístico (escritura en diferentes lenguas), el superdesarrollo (el milagro económico español, el énfasis consumerista), el infradesarrollo (la vida del obrero catalán), el turismo (superficialidad e insensibilidad de los visitantes), las figuras tópicas (el desterrado, el burgués, el perseguido), los grupos anónimos (las voces oficiales de censura equivalentes a un coro), el distanciamiento (empleo del álbum, residencia fuera de España), la transformacionalidad (las señas de identidad a nivel individual, de clase y nacional), el carácter contracultural (alienación y automarginación de la vida española), el sentido nihilista de la desmitificación (destrucción de los mitos del franquismo, liberación de los tabúes sexuales), los aspectos formales de la representación (hipérbole, ironía, correlación expresiva, sin que falten los recursos más circunstanciales como la supresión de los signos ortográficos, los arreglos tipográficos), etc. Todo lo antedicho se encuentra también en los libros siguientes, ampliado, a lo que habría que añadir otras peculiaridades adicionales. Una lista detallada enumerando todos los antecedentes, incluso a nivel anecdótico, de *Makbara*, sería interminable.

ESTUDIO DE UN PERSONAJE GALDOSIANO

Por David TORRES

Si a un gran novelista se le reconoce, además de otras cualidades, por su habilidad para crear entes de ficción, es lógico que un estudio cuidadoso de esos personajes resulte indispensable en la valoración de su genio inventivo. El galdosista William H. Shoemaker, al estudiar a D. José Ido del Sagrario, personaje secundario que aparece en varias novelas y episodios nacionales de Galdós, ha demostrado el singular valor que puede tener un análisis de esa índole.¹

Shoemaker ha escogido a un personaje en quien Galdós nunca enfoca toda su atención más que momentáneamente. No se trata del protagonista de una sola novela, sino de un personaje auxiliar que reaparece en diversas obras del mismo autor, a lo largo de numerosos años. La vida novelesca de Ido del Sagrario abarca un extenso periodo a través de varias obras que tratan de asuntos muy distintos. El profesor George J. Edberg ha hecho lo mismo con otro de los *personnages répararissants* de Galdós, Manuel del Pez.²

El presente estudio sobre Alejandro Sánchez Botín, otro personaje secundario del repertorio galdosiano, sigue esencialmente el mismo criterio y la misma técnica: el aislamiento del personaje, la recopilación de datos textuales para formar un archivo especial de su personalidad, y el análisis del personaje de acuerdo con lo que revelan —o no revelan— esos datos.

Alejandro Sánchez Botín aparece o se menciona en seis de las mejores novelas de Galdós: *La desheredada*, *La de Bringas*, *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta*, *Miau*, y *Torquemada en el purgatorio*. Es muy probable, como se indicará más adelante, que Botín figure también en dos de los Episodios Nacionales: *O'Donnell* y *Prim*. El tiempo cronológico, o sea de la publicación de esas obras, va de 1881 a 1906, en tanto que el tiempo ficticio, o sea de la acción, abarca aproximadamente el periodo entre 1856 y 1884.

¹ William H. Shoemaker, "Galdós' Literary Creativity: D. José Ido del Sagrario", *Hispanic Review*, XIX (Julio 1951), 204-237.

² George J. Edberg, "Un estudio de don Manuel del Pez, una creación literaria galdosiana", *Humanitas* (Monterrey), II (1961), 407-417.

Estas fechas de acción novelesca indican que el lector ve transcurrir por lo menos 28 años en la vida de Sánchez Botín. Aunque Galdós nunca da la edad exacta de este personaje en ninguna de las 43 páginas en que de él se habla, Sáinz de Robles afirma que debe de tener entre 45 y 50 años,³ apoyándose quizás en la escena de 1856 que se narra en *O'Donnell*, donde Alejandrino Sánchez Botín, el vigesimosexto novio de Teresita Villaescusa, es rechazado por ésta, y el autor nos informa que "no constan las protestas que debió de hacer el galán de la uña despedido con modos tan expeditos y desusados".⁴ Por lo visto se trata de un novio inexperto de 18 años, más o menos, y esta edad, para 1884, le daría los 45 años que Sáinz de Robles le atribuye. De todos modos, ya para la acción de *La de Bringas* (1867 en adelante), Sánchez Botín había sido diputado varias veces (IV, 1582), y para el año de 1876 ya era millonario (IV, 1085).

Todo parece indicar que ese "Alejandrino" de 1856 es el mismo Sánchez Botín que veremos más detenidamente en las novelas cuya acción se desarrolla entre 1867 y 1884. Las pocas características mencionadas en el episodio nacional coinciden con las del Sánchez Botín maduro: es antipático, elegante, de pie chico, y tiene la costumbre de sentarse y mirarse su pie pequeño, como después lo hará en el congreso. Pero de "Alejandrino" se dice que su tía es marquesa (VI, 130), lo cual bien podría ser cierto del Sánchez Botín adulto, aunque Galdós no lo mencione.

De los antepasados de D. Alejandro, se sabe que viene de una antigua y opulenta familia comercial de Cádiz, "que tenía parentesco, aunque remoto, con la familia de Aransis" (IV, 1582). En la primera parte de *Fortunata y Jacinta*, se dice que su abuela era "una de las hijas del famoso Bonilla, importador de pañolería y después banquero y extractor de vinos" (V, 66). Sus hermanas, Milagros y Gertrudis, casaron con el Marqués de Tellería y el General Minio, respectivamente (IV, 1582).

Botín es un hombre de negocios que con un poco de ingenio y otro tanto de picardía supo ascender de pobre a millonario (IV, 1090). Tres veces había desempeñado en Cuba "Pingües destinos" (IV, 1733). Era casado pero no tenía hijos, y vivía separado de su mujer. José María Bueno de Guzmán, el protagonista-narrador de *Lo prohibido* (IV, 1733), así como D. José Relimpio en *La deshe-*

³ Federico Carlos Sáinz de Robles, "Ensayo de un censo de los personajes galdosianos comprendidos en 'Novelas, Cuentos y Teatro'", en *Obras completas de Don Benito Pérez Galdós* (Madrid: Aguilar, 1958), VI, 2018.

⁴ Benito Pérez Galdós, *Obras completas*, III (Madrid: Aguilar, 1958), 130. En adelante, todas las citas de las novelas de Galdós serán de esta edición, indicándose entre paréntesis el tomo y la página.

redada (IV, 1085) lo acusan de ser mujeriego; esto queda comprobado claramente en las relaciones entre Sánchez Botín e Isidora Rufete.

En cuanto a su fisonomía, Botín es feo, demasiado gordo, de cara apelmazada (IV, 1091), labios gruesos (IV, 1738), y ojos vidriosos y grandes que parecen dos huevos duros (IV, 1091), tan miopes que los corrige con cristales de número muy alto (IV, 1734). Tiene barba negra y bigotes engomados (IV, 1091). Luce frac (IV, 1733) y usa gafas de oro (IV, 1738).

Uno de los rasgos más inolvidables de Sánchez Botín, y que Galdós describe con mucha gracia y colorido, es su fama de glotón. Botín era puntual en las lujosas comidas que daba Eloísa (IV, 1733) para verse rodeada de una corte de aduladores y parásitos. Se decía que Botín "no iba allí más que a comer, y que tenía distribuidos los días de la semana entre siete casas acreditadas por la habilidad de sus cocineros. De este gastrónomo se contaban mil historias ridículas. Llevaba en los faldones del frac bolsillos de hule para almacenar allí dulces, jamón, fiambre, y otras golosinas" (IV, 1733).

En una ocasión, Eloísa y sus invitados comen sin Carrillo, por estar enfermo éste. Se oye un ruido extraño en el interior de la casa, y todos dejan de comer, aguardando que se aclare el angustioso misterio. . . pero Botín sigue mascando. Fácilmente se advierte en esta escena una evocación de "El castellano viejo" de Larra: "Sánchez Botín no sabía disimular el furor que le dominaba por causa del maldito monsieur Petit, que no puso aquel día en la mesa la lista de platos. Resultado de esta preterición (que parecía una estratagema traidora) fue que mi hombre se atracó de rosbif a la inglesa, y cuando aparecieron las codornices ya no le quedaba para ellas todo el hueco estomacal que merecían. . . Estaba verde, y sus gruesos labios engrasados se estremecían como los labios de los perros cuando van a ladrar" (IV, 1738).

No menos halagadora es su personalidad. Casi todos los demás personajes que le rodean están de acuerdo que es un tipo sumamente repugnante. En abril de 1876 Joaquín Pez, en *La desheredada*, lo llama "zopenco. . . antipático" (IV, 1091). Mariano Rufete lo llama "verdugo. . . fiera" (IV, 1084). Su hermana Isidora Rufete, que vive en casa de Sánchez Botín como amante titular, dice que es "un bruto. . . una pesadilla. . . un dragón. . . un animal a quien aborrezco con toda mi alma. . . un egoísta y un hipócrita. . . un celoso insufrible" (IV, 1090).

Hacia fines de 1880, fecha en que comienza la acción de *Lo prohibido*, D. Alejandro sigue siendo el mismo. Bueno de Guzmán, el protagonista-narrador de esa novela, lo describe como una "persona antipática, entremetida, y de una vanidad pedantesca. . . vi-

cioso. . . abominable por todos conceptos. . . viejo verde" (IV, 1733-34). Para Severiano Rodríguez, el amigo de confianza del narrador, Sánchez Botín es "uno de nuestros primeros reptiles, y sin género de duda el primero de nuestros antipáticos" (IV, 1868). Guzmán afirma que él oyó decir a Eloísa más de una vez lo siguiente acerca de Botín: "Si me ponen en la alternativa de querer a todos los soldados de un regimiento uno tras otro, o vivir dos horas con ese orangután, opto por lo primero" (IV, 1884).

Desgraciadamente, y tal vez por tratarse de un personaje auxiliar, Galdós no siempre da ejemplos de los actos que hacen a Sánchez Botín acreedor a tan desfavorables pincelazos. Por otra parte, los personajes que así lo pintan no están limpios de pecado. Al contrario, Eloísa acaba por venderse al "orangután" por menos de diez mil duros. El propio Bueno de Guzmán confiesa que odiaba a Botín "sin saber por qué, pues jamás me hizo daño alguno" (IV, 1868). En un instante de arrepentimiento, y a pesar de su apellido, Bueno de Guzmán reconoce su propia baja: "Parecíame que los tres, Eloísa, Botín, y yo, éramos igualmente despreciables, odiosos y viles, y que formábamos una sociedad de envilecimiento comendatario para socorrernos por turno" (IV, 1884). Isidora dice que Sánchez Botín no la merece, y sin embargo ella acepta todo lo que le regala su "dragón" y vende o empeña varios objetos para sacar de un atranque pecuniario a otro hombre (Joaquín Pez). El hermano de Isidora, Mariano Rufete, tan listo para arrojar una de las primeras piedras contra Botín, es un díscolo que responde precisamente al apodo de "Pecado".

Hay varios indicios, ligeros pero significativos, de que no todo el mundo siente el mismo grado de hostilidad hacia Sánchez Botín. No ha de ser tan desagradable un millonario que alterna con la aristocracia en las tertulias de Eloísa o en el banquete de Francisco Torquemada. Isidora le dice a Joaquín que Botín, que había estado en Inglaterra, le contaba cosas que la hacían feliz (IV, 1122). La Sanguijuelera, tía de Isidora, ve en Botín uno de los caminos que podría conducir a su sobrina hacia la honradez: "O te casas con el estampador de la calle de Juanelo, o te vas a aquel señor Botín de otros tiempos y le pides el estanco que te prometió" (IV, 1145). Por último, el propio Galdós, afirma que Botín "no era todo lo fiera que es necesario ser para habitar en medio de los bosques. Tenía algo de hombre, si bien nada de caballero" (IV, 1095).

No cabe duda, sin embargo, de que Sánchez Botín merece mucho de lo malo que de él se dice. Es un hombre despreciable, porque siendo millonario, se queda con los muebles del comedor de Eloísa; la prima del narrador afirma que Botín "empezó por comerse los manjares, y ha concluido por tragarse la mesa de roble y las

hermosísimas sillas talladas" (IV, 1822). Es un egoísta y un amante celoso y posesivo, porque no deja salir de casa a Isidora, ni siquiera le permite lucir las joyas que él mismo le ha comprado. Para tener una idea clara de lo posesivo que es Botín, basta esta sencilla pero admirable frase que Galdós pone en labios de Isidora: "Si me río, cree que me burlo de él; si estoy seria, dice que no le quiero y que estoy pensando en otro" (IV, 1091).

La vileza de Sánchez Botín llega a su cumbre en la escena dramática que se relata en el capítulo 7 de la segunda parte de *La desheredada*. Esta escena es importantísima no sólo por su valor artístico sino también porque es el único momento en que se escucha la voz del propio Botín. Para sacar a su antiguo amante, Saldeoro, de un aprieto pecuniario, Isidora empeña o vende casi todo lo que hay en casa. Al enterarse de esto, Botín no reclama lo que ya está vendido, pero la obliga a devolverle todo lo que no esté empeñado: sortijas, objetos de oro, el mantón de Manila, incluso el vestido que lleva puesto. La cólera de Isidora, no obstante, no cede a su orgullo. El habla con "calma feroz" (IV, 1095), mirándose sus pequeños pies, costumbre que, desde el punto de vista técnico de la novela, sirve de contraste entre la delicadeza de lo físico y la bestialidad de su carácter. Pero ella le contesta con "lágrimas de fuego" y "desprecio por los ojos", quitándose las botas "para que las use su señora" (IV, 1095). Aun en medio de tanta frialdad, Sánchez Botín siente compasión por la pobre desheredada, o mejor dicho por su hijito. Cuando D. José Relimpio y la criada anuncian que el niño está enfermo, Botín le permite a Isidora quedarse en su casa hasta el día siguiente, y que entonces podrá llevarse todos sus vestidos. El cariño que Botín siente hacia los niños (la misma Isidora lo reconoce) parece ser el único rasgo de ternura en su alma (IV, 1091).

Las técnicas novelísticas de que se sirve Galdós en la presentación de Sánchez Botín no son tan abundantes como las que podrían señalarse para otros personajes de más relieve. El autor no emplea monólogos interiores, muletillas, apodos, ni imágenes novedosas. La mayor parte de la caracterización está hecha a base de los comentarios de otros personajes. Muchas veces Galdós lo describe indirectamente, por medio de personajes que fundan su opiniones en lo que ellos han oído decir a otros. El autor omnisciente rara vez interviene, y el propio Sánchez Botín no dialoga más que en *La desheredada*. Hay un largo diálogo entre Isidora y Joaquín, con acotaciones como si fuera una pieza teatral; esta conversación ocupa todo el capítulo 6 de la segunda parte de dicha novela. Se menciona sólo un sueño: D. José Relimpio ha soñado que "se batía en duelo de honor con Pez, Botín, y otros caballeros, y que les mataba a todos.

sacándoles hasta la postrera gota de sangre" (IV, 1117). En cuanto a epítetos, predominan los que el propio Galdós emplea con sutil ironía: "Excmo. Sr." (IV, 1092) y "padre de la patria" (IV 1095), el segundo por la fórmula que Botín suele repetir en cuestiones de política: "España derramará hasta la última gota de su sangre en defensa" (IV, 1733). Lo irónico de esta frase radica en que, según el Dr. Miquis, Botín es un segador de naciones (IV, 1098).

Lo que más impresiona es la consistencia de Sánchez Botín, lo mismo en su función que en su carácter. Siempre es personaje auxiliar, que sirve para caracterizar a otros personajes más importantes, por ejemplo mediante su participación en la vida de Isidora Rufete. No experimenta cambios físicos ni internos. Pero es preciso recordar que el autor no lo presenta en su totalidad; nada o muy poco se dice, por ejemplo, de su juventud, de su religión, o de sus negocios. Cuando aparece en *La desheredada* y en *Lo prohibido*, Sánchez Botín ya está hecho y derecho; en las novelas posteriores, el autor sólo añade media docena de datos brevísimos para complementar el mosaico de su personalidad.

La escena en que Botín rompe definitivamente sus relaciones con Isidora es, como queda dicho, valiosa por lo que contribuye a la caracterización del personaje, pero también por la manera en que el autor la narra. Se advierte en ese episodio cierto ritmo de progresión que empieza cuando Isidora vuelve a casa, en espera de una riña inevitable, y termina cuando sale para siempre, cerrando de golpe la puerta en las narices de Botín. La situación está al filo de una tempestad. Isidora había salido de casa sin el permiso de Botín. Este hace pedazos el pito que su amante titular le había traído de San Isidro. Se arma una discusión acalorada. En el punto culminante, el verdugo exige que su víctima le devuelva hasta el vestido que lleva puesto. Pero de pronto surge la noticia de la enfermedad de Riquín, y la tormenta se calma un poco. Isidora no sólo podrá llevarse todos los vestidos que quiera, sino que también podrá pasar la noche con su hijito. Cualquier autor de novelas folletinescas habría continuado el tono de esta escena, pero Galdós, para no pecar de melodramático, salva magistralmente la situación añadiendo esta nota humorística: "Estaba [Botín] nervioso, incomodado consigo mismo. Mitológicamente hablando, se mordía su propia cola" (IV, 1096).

Sánchez Botín no deja la impresión de servir de símbolo, aunque bien podría representar al diputado que se enriquece a costa del pueblo, o al individuo antipático que nunca parece faltar en las tertulias o en la vida de tipos que a su vez sufren de algún desequilibrio. Si existió algún modelo en la vida real, no lo sabemos; lo que sí se advierte en Botín es un ejemplo, aunque en miniatura,

del formidable poder creador de Galdós como novelista. El feliz conjunto de técnicas novelísticas, a veces poco originales de por sí, da mayor verosimilitud al personaje, presentándolo desde varias perspectivas. La reaparición de Sánchez Botín en varias obras, y su inquebrantable consistencia, demuestran el interés del autor en esa clase de persona, y el gran cuidado con que logró dibujarlo. Si se tiene en cuenta el papel secundario que Alejandro Sánchez Botín desempeña, y los veinticinco años que transcurren desde la publicación de *La desheredada* (1881) hasta *Primi* (1906), se aprecia mejor el arte novelístico de Galdós.

LIBROS Y REVISTAS

- Obras VII Novelas-José Joaquín Fernández de Lizardi —UNAM. Méx. 1980.
- El Caribe a la hora de Cuba, Gérard Pierre-Charles, Premio Casa de Las Américas, Ensayo 1980. Habana, Cuba.
- Earth Tones, The Poetry of Pablo Neruda, by Manuel Durán and Margery Safir, Indiana University Press. U.S.A.
- Growing up Stupid under the Union Jack, by Austin Clarke, Premio Casa de Las Américas 1980 Novel. Habana, Cuba.
- Death Show por Luis Casas Velasco, Editorial Joaquín Mortiz, México, D. F.
- Diario de Buenos Aires 1806-1807 por Alberto M. Salas, Editorial Sudamericana. Buenos Aires, Argentina.
- A las 20:25, La señora entró en la inmortalidad por Mario Szichman, Premio Norte. Ediciones del Norte, Hanover, N.H., U.S.A.
- Los dispositivos en la flor. — Cuba: Literatura desde la revolución por Edmundo Desnoes, Ediciones del Norte, Hanover, N.H., U.S.A.
- Pascual Duarte y Alfanhuí. Dos actitudes de Posguerra por Yolanda Bache Cortés e Irma Isabel Fernández Arias, Instituto de Invest. Filológicas, Centro de Estudios Literarios, UNAM, México, 1979.
- Valle-Inclán. gnóstico y vanguardista (La lámpara maravillosa) por Humberto Antonio Maldonado Macías. UNAM-México, 1980.
- Teoría aplicada del estudio literario (Análisis del Martín Fierro), por Iber Verdugo, UNAM-México, 1980.
- La poesía existencial de Miguel Hernández por Gustavo Couttlolenc Cortés, UNAM. Inst. de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios. UNAM, México, 1979.
- Obra Dramática, Teatro novohispano del Siglo XVIII por Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, UNAM-Centro de Lingüística Hispánica. Direc. Gral. de Publicaciones. UNAM, México, 1976.
- Cuadernos del Centro de Estudios Literarios "El Naturalismo en México", por María Guadalupe García Barragán. —UNAM— México, 1979.
- Cuadernos del Centro de Estudios Literarios "La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos", por María Rosa Fiscal, UNAM, México, 1980.
- Cuadernos del Centro de Estudios Literarios, "Intervención y pretexto", por Margo Glantz, UNAM, México, 1980.

- Cuadernos del Centro de Estudios Literarios. "Novelistas Ibero-americanos Contemporáneos", por Aurora M. Ocampo, U-R, S-Z, Obras y Bibliografía Crítica, UNAM, México, 1980.
- Índice de la Revista Nacional de Letras y Ciencias (1889-1890) Estudio Preliminar de Celia Miranda, Cárabes UNAM., México, 1980.
- Crítica, Revista Hispanoamericana de Filosofía Nos. 37 y 38, abril y agosto 1981, UNAM. México, D. F., 1981.
- Estudios e Informes de la CEPAL, Nos. 3 y 4, Naciones Unidas. Santiago de Chile, 1981.
- Cuadernos de la CEPAL-Desarrollo regional argentino: La Agricultura— Juan Martín No. 38, Santiago de Chile, 1981.
- Atenea, Revista de Ciencia, Arte y Literatura, Universidad de Concepción, Chile, 1981.
- Nueva Sociedad. No. 54, San José de Costa Rica.
- OBZOR, Revista Trimestral Búlgara de Letras y Artes, No. 52-1980.
- Revista Iberoamericana. Núms. 114, 115, Enero-Junio, 1981, U.S.A.
- Cuadernos de Marcha, Segunda época, Año II, No. 12. México, D. F. 1981.
- Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico. Vol. XI, No. 4, enero-marzo, 1981.
- ECA, Estudios Centroamericanos. Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. No. 386, Diciembre-1980. Año XXXV. El Salvador, 1980: Conflicto, Agonía y Esperanza.

I N D I C E S

D E

CUADERNOS
AMERICANOS

LA REVISTA
DEL NUEVO MUNDO

1981

AÑO XL

Vols. CCXXXIV al CCXXXIX

Nos. 1 al 6

INDICE ALFABETICO DE AUTORES

ABREVIACIONES: N.T. *Nuestro Tiempo*; H. de N.L. *Hombres de Nuestro Linaje*; H. de N.E. *Hombres de Nuestra Estirpe*; A. del P. *Aventura del Pensamiento*; P. del P. *Presencia del Pasado*; D.I. *Dimensión Imaginaria*.

	Núm.	Pág.
Academia Mexicana de la Lengua. <i>Jesús Silva Herzog candidato al Premio Nobel de la Paz</i> (N.T.)	V	13
— <i>Jesús Silva Herzog: Una proposición al Premio del Tercer Mundo</i> (N.T.)	V	14
Alegría, Fernando. <i>Recuerdos y reflexiones</i> (H. de N.L.)	V	65
Anderson Imbert, Enrique. <i>Pancho Villa entre Poe y Bierce</i> (D.I.)	III	177
Arango, Manuel Antonio L. <i>Relación social e histórica afro-espiritual y el "realismo mágico" en: Ecue-Yamba-O; De Alejo Carpentier</i> (A. del P.)	I	84
Azam, Gilbert. <i>Juan Ramón Jiménez: La plenitud del poeta</i> (P.P.)	IV	149
Bagú, Sergio. <i>Un hito de victoria en la historia de América, Nota</i> (N.T.)	VI	60
Barricelli, Juan Pedro. <i>La Celestina y la naturaleza del mal</i> (N.T.)	II	69
Bary, David. <i>Poesía y narración en cuatro novelas mexicanas</i> (D.I.)	I	198
Bejel, Emilio. <i>La búsqueda del desterrado en Noticias del Extranjero de Pedro Lastra</i> (Nota) (N.T.)	II	60
— <i>Cultura y filosofía de la historia</i> (Spengler, Carpentier, Lezama Lima) (A. del P.)	VI	75
Bonifaci, Sol. <i>Las serranas de Tirso</i> (P.P.)	II	131
Brughetti, Romualdo. <i>El hombre argentino a través de las artes plásticas</i> (N.T.)	II	110
Cambre Mariño, Jesús. <i>Educación y transculturación en Puerto Rico</i> (N.T.)	I	31
— <i>España, la OTAN y la guerra atómica</i> (N.T.)	V	28
Cardiel Reyes, Raúl. <i>La muerte del hombre</i> (N.T.)	II	7
Carenas, Francisco. <i>Juan Goytisolo: Una concepción de la moralidad y el arte</i> (A. del P.)	V	107
Castañar, Fulgencio. <i>Apuntes sobre Ramón J. Sender</i> (D.I.)	II	243
Castañeda Batres, Oscar. <i>Verdad y mito de Prim (La actuación del general Juan Prim en México)</i> (P.P.)	I	113
Conerly, Porter. <i>Cinematógrafo y el realismo crítico de Carrague de Ríos</i> (N.T.)	II	96
Cusminsky de Cendrero, Rosa. <i>Notas y reflexiones sobre el II Congreso de Economía del Tercer Mundo</i> (N.T.)	V	15

	Núm.	Pág.
Darío, Rubén. (Poesía bimestral) " <i>Lo fatal</i> " (D.I.)	IV	181
Déllano, Luis Enrique. <i>La raíz volcánica de la poesía de Pablo Neruda</i> (H. de N.L.)	V	84
Donahue, Francis. <i>George Bernard Shaw y la comedia de ideas</i> (N.T.)	III	70
Dorfman, Ariel. <i>Viudas</i> (D.I.)	V	225
Epple, Juan Armando. <i>José Donoso y la crisis del "Orden de las familias"</i> (D.I.)	II	209
—. <i>Hacia una evaluación del naturalismo francés</i> (P.P.)	VI	153
Fals Borda, Orlando. <i>Sentido actual de la identidad cultural</i> (N.T.)	VI	18
Fogelquist, James Donald. <i>Cooper y Sarmiento; el tema de la civilización y la barbarie</i> (P.P.)	I	95
Foster, David William. <i>Reyes: Para una desmistificación del mito</i> (P.P.)	VI	145
Garretón, M. Manuel Antonio. <i>Problemas y perspectivas de la oposición en Chile</i> (N.T.)	III	25
Garrido, Manuel S. <i>Minerva</i> (D.I.)	V	237
Gil Casado, Pablo. <i>Makbara es un cementerio</i> (D.I.)	VI	217
González, Anibal. <i>La escritura modernista y la filología</i> (A. del P.)	VI	90
Guerra-Cunningham, Lucía. <i>Ideología política y alegoría en Don Guillermo de José Victoriano Lastarria</i> (A. del P.)	IV	116
Guillén, Fedro. <i>De la historia de México 1810-1938. Documentos fundamentales, ensayos y opiniones</i> , Nota (N.T.)	I	42
Hamilton, Carlos D. <i>Ala de canción</i> (D.I.)	I	169
Handelsman, Michael H. <i>Mendaro Angel Silva: Redescubriendo a un modernista ecuatoriano y paladín del arte nacional</i> (P.P.)	IV	171
Hasler, Juan A. <i>Hacia una formalización del arte erótico de las altas culturas americanas</i> (P.P.)	VI	125
Hernández de López, Ana María. <i>Amor, dolor y muerte en cuatro poemas de Amado Nervo</i> (P.P.)	IV	135
Herrera Sobek, María. <i>La mujer traidora: arquetipo estructurante en el corrido</i> (D.I.)	II	230
House, Laraine R. <i>José Martí y el ansia del amor puro</i> (P.P.)	VI	134
Katra, William H. El Facundo: <i>contexto histórico y estética derivada</i> (P.P.)	III	151
Lagos, Ramona. <i>El incumplimiento de la programación épica en "La Araucana"</i> (P.P.)	V	159
Larrea, Julio. <i>Jesús Silva Herzog merece el Premio Nobel de la Paz</i> (N.T.)	V	7
Latorre, Carlos. <i>Pablo Neruda, poeta humano, poeta de América</i> (H. de N.L.)	V	74
Libros y Revistas (L. y R.)	II	253
—. (L. y R.)	III	239
—. (L. y R.)	IV	211
—. (L. y R.)	V	240
—. (L. y R.)	VI	234

	Núm.	Pág.
Luis, William. <i>La novela antiesclavista: texto, contexto y escritura</i> (N.T.)	III	103
López, Mariano. <i>Eclécticismo y evolución en la obra de Emilia Pardo Bazán</i> (A. del P.)	I	47
— . <i>Eclécticismo y síntesis estética en la obra de Carlos Reyles</i> (A. del P.)	IV	82
Lorenzano, César. <i>La estructura psicosocial del arte</i> (A. del P.)	VI	107
Lorenzo-Rivero, Luis. <i>La corrida en Pan y Toros Goya y Larra</i> (P.P.)	II	182
Luchting, Wolfgang A. "Yo no fui": la poética de la no responsabilidad: El titiritero de Gustavo Alvarez Gardezabal (D.I.)	III	208
Llosa, Jorge Guillermo. <i>Magia, mito y razón</i> (N.T.)	II	123
Mansilla, H.C.F. <i>Las concepciones latinoamericanas del desarrollo y el Tercer Mundo</i> (N.T.)	IV	13
Marcos, Juan Manuel. <i>Técnica y estilo de Hugo Rodríguez-Alcalá</i> (D.I.)	I	179
Martínez, José Luis. <i>Hay una página que todavía no escribo</i> (Premios Nacionales 1980) (N.T.)	II	33
Más-López, Edita. <i>Apeles Mestres, poeta lírico catalán</i> (D.I.)	I	211
Mayo, Néstor. <i>Kolakowski y la función eclesiástica del marxismo institucional</i> (N.T.)	IV	46
Megency, William W. <i>Las influencias afronegroides en Pobre negro de Rómulo Gallejos</i> (A. del P.)	I	64
Méndez-Faith, Teresa. <i>Algunas observaciones en torno a "Sólo la muerte" de Pablo Neruda</i> (D.I.)	IV	185
Menéndez, Iván. <i>Agricultura y Reforma Agraria en el Tercer Mundo</i> (N.T.)	V	43
Montiel, Edgar. <i>Cuadernos Americanos, un espacio de subversión creadora</i> (A. del P.)	V	150
— . <i>¿Un nuevo orden social para la filosofía?</i> (A. del P.)	VI	65
Moure Rojas, Edmundo. <i>Dos poemas y El corcel de la esperanza</i> (D.I.)	V	219
Neruda, Pablo. <i>Poesía bimestral: "Inicial", "Buscar", "Regresando", "Hoy cuántas horas" (El mar y las campanas); "XII La isla", "XXIII Los hombres", "XXIV La isla" (La rosa separada); "El egoísta", "Jardín de invierno", "Muchas gracias" (Jardín de invierno)</i> (D.I.)	V	211
Nota de la redacción (N.T.)	III	7
Olivard, Bertrand, R. <i>La política española era un enigma</i> (P.P.)	I	144
Olivier, Santiago R. <i>Desafíos de la ecología social</i> (N.T.)	III	9
Orozco Romero, Carlos. <i>El arte como búsqueda y rebelión</i> (Premios Nacional 1980) (N.T.)	II	33
Otero, José. <i>Religión, moral y existencia en tres cuentos de Juan José Arreola</i> (D.I.)	I	222
Padilla Aragón, Enrique. <i>México: Hacia el crecimiento con distribución al ingreso</i> (A. del P.)	V	126
Palencia-Roth, Michael. <i>La imagen del Uroboros: El incesto en Cien años de soledad</i> (A. del P.)	IV	67

	Núm.	Pág.
Pegoraro, Juan. <i>Estado y subversión</i> (N.T.)	VI	23
Peniche Vallado, Leopoldo. <i>Novela y testimonio histórico. Nota</i> (N.T.)	III	34
Pérez, Martha L. <i>La jitanjáfora: Fruición auditiva de la poesía</i> (D.I.)	III	181
Pérez Blanco, Luciano. <i>El jardín de al lado o Del exilio al regreso</i> (D.I.)	VI	191
Pérez Esquivel, Adolfo. <i>Derechos humanos y construcción de un orden democrático</i> (N.T.)	VI	7
Pérez Lobo, Ratael. <i>Para una crónica del plagio en literatura</i> (N.T.)	II	48
— <i>Razón de vida y muerte de Dadá</i> (A. del P.)	V	115
Piedrahita, Carmen. <i>Literatura sobre la problemática femenina en Latinoamérica</i> (D.I.)	III	222
Rama, Carlos M. <i>De la fragilidad de la democracia latinoamericana: El caso uruguayo</i> (N.T.)	I	19
— <i>Cuadernos Americanos de México en el moderno hispanismo latinoamericano</i> (A. del P.)	V	135
— <i>Las clases medias en la democracia latinoamericana</i> (N.T.)	VI	52
Reboredo, Aída. <i>El juguete industrial: Instrumento ideológico</i> (N.T.)	VI	40
Richards, Henry J. <i>El tema de la liberación en la poesía de Nicomedes Santa Cruz</i> (D.I.)	IV	182
Rodríguez, Rafael T. <i>Los Estados Unidos en el pensamiento de Sarmiento y Martí</i> (P.P.)	II	153
Rodríguez-Alcalá, Hugo. <i>Mocedades de Augusto Roa Bastos. (Apuntes de prehistoria literaria)</i> (D.I.)	IV	201
Roa, Raúl. <i>Don Jesús Silva Herzog, maestro de juventudes</i> (N.T.)	IV	7
Rojas Garcidueñas, José. <i>Raúl Cardiel, estudioso en varias disciplinas</i> (N.T.)	II	27
Sacoto, Antonio. <i>El bandolero o revolucionario en la nueva novela ecuatoriana de denuncia</i> (D.I.)	II	195
Salas, Teresa C. <i>El tema de la liberación en la poesía de Nicomedes Santa Cruz</i> (D.I.)	IV	182
Salomón, Nüel. <i>La descripción de Tucumán en Facundo de D.F. Sarmiento</i> (Fuentes y originalidad creativa) (N.T.)	II	78
Silva Herzog, Jesús. <i>México y el vampirismo petrolero</i> (N.T.)	I	7
— <i>Neruda, Allende y el pueblo de Chile</i> (H. de N.L.)	V	97
— <i>Una semblanza de Benito Juárez</i> (P.P.)	III	119
Solá de Sellarés, María. <i>Apéndice a "La muerte del hombre"</i> Nota (A. del P.)	IV	129
Soberón, Guillermo. <i>Aprender y enseñar la ciencia</i> (Premios Nacionales 1980) (N.T.)	II	33
Solana, Fernando. <i>Elogio de los Premios Nacionales de 1980</i> (N.T.)	II	33
Subercaseaux S., Bernardo. <i>Liberalismo positivista en Chile (1865-1875)</i> (N.T.)	III	45
Torres, David. <i>Estudio de un personaje galdosiano</i> (D.I.)	VI	227

	Núm.	Pág.
Triviños, Gilberto. <i>Bernardo del Carpio desencantado por Bernardo de Balbuena</i> (N.T.)	III	79
Walker, John. <i>Anacronismo y novedad en Eduardo Barrios</i> (D.I.)	III	192
Zavala, Silvio. <i>Gilberto Freyre, hispanista</i> (P.P.)	I	160
———. <i>Pensamiento y lecturas de Vasco de Quiroga</i> (P.P.)	III	140
Zea, Leopoldo. <i>La filosofía es siempre un compromiso</i> (Premios Nacionales 1980) (N.T.)	II	33

INDICE POR SECCIONES

NUESTRO TIEMPO

Ensayos

	Núm.	Pág.
Jesús Silva Herzog. <i>México y el vampirismo petrolero</i> . . .	I	7
Carlos M. Rama. <i>De la fragilidad de la democracia latino-americana: El caso uruguayo</i> . . .	I	19
Jesús Cambre Mariño. <i>Educación y transculturación en Puerto Rico</i> . . .	I	31
Raúl Cardiel Reyes. <i>La muerte del hombre</i> . . .	II	7
José Rojas Garcidueñas. <i>Raúl Cardiel, estudioso en varias disciplinas</i> . . .	II	27
Fernando Solana. <i>Elogio de los Premios Nacionales de 1980</i> . . .	II	33
José Luis Martínez. <i>Hay una página que todavía no escribo</i> . . .	II	38
Carlos Orozco Romero. <i>El arte como búsqueda de rebelión</i> . . .	II	40
Leopoldo Zea. <i>La filosofía es siempre un compromiso</i> . . .	II	42
Guillermo Soberón. <i>Aprender y enseñar la ciencia</i> . . .	II	43
Rafael Pérez Lobo. <i>Para una crónica en el plagio en literatura</i> . . .	II	48
Santiago R. Olivier. <i>Desafío de la ecología social</i> . . .	III	9
Manuel Antonio Gattretón M. <i>Problemas y perspectivas de la oposición en Chile</i> . . .	III	25
Raúl Roa. <i>Don Jesús Silva Herzog, maestro de juventudes</i> . . .	IV	7
H.C.F. Mansilla. <i>Las concepciones latinoamericanas del desarrollo y el Tercer Mundo</i> . . .	IV	13
Néstor Mayo. <i>Kolakowski y la función eclesiástica del marxismo institucional</i> . . .	IV	46
Julio Larrea. <i>Jesús Silva Herzog merece el Premio Nobel de la Paz 1981</i> . . .	V	7
Academia Mexicana de la Lengua. <i>Jesús Silva Herzog candidato al Premio Nobel de la Paz 1981</i> . . .	V	13
—. <i>Jesús Silva Herzog: Una proposición al Premio del Tercer Mundo</i> . . .	V	14
Rosa Cusminsky de Cendrero. <i>Notas y reflexiones sobre el II Congreso de Economía del Tercer Mundo</i> . . .	V	15
Jesús Cambre Mariño. <i>España, la OTAN y la guerra atómica</i> . . .	V	28
Iván Menéndez. <i>Agricultura y Reforma Agraria en el Tercer Mundo</i> . . .	V	43
Adolfo Pérez Esquivel. <i>Derechos humanos y construcción de un orden democrático</i> . . .	VI	7
Orlando Fals Borda. <i>Sentido actual de la identidad cultural</i> . . .	VI	18

	Núm.	Pág.
Juan Pegoraro. <i>Estado y subversión</i>	VI	23
Aída Rebedo. <i>El juguete industrial: Instrumento ideológico</i>	VI	40
Carlos M. Rama. <i>Las clases medias en la democracia latino-americana</i>	VI	52

Notas

<i>De la Historia de México 1810-1938 Documentos fundamentales, ensayos y opiniones</i> , por Fedro Guillén	I	42
<i>La búsqueda del desterrado en Noticias del Extranjero de Pedro Lastra</i> , por Emilio Bejel	II	60
<i>Novela y testimonio histórico</i> , por Leopoldo Peniche Vallado	III	35
<i>Del Cuadragésimo Aniversario de Cuadernos Americanos. Un hito de victoria en la historia de América</i> , por Sergio Bagú	VI	60

HOMBRES DE NUESTRO LINAJE

Fernando Alegría. <i>Recuerdos y reflexiones</i>	V	65
Carlos Latorre. <i>Pablo Neruda, poeta humano, poeta de América</i>	V	74
Luis Enrique Délano. <i>La raíz volcánica de la poesía de Pablo Neruda</i>	V	83
Jesús Silva Herzog. <i>Neruda, Allende y el pueblo de Chile</i>	V	97

AVENTURA DEL PENSAMIENTO

Mariano López. <i>Eclecticismo y evolución en la obra de Emilia Pardo Bazán</i>	I	47
William W. Megenney. <i>Las influencias afronegroides en Pobre negro de Rómulo Gallegos</i>	I	64
Manuel Antonio Arango L. <i>Relación social e histórica afro-espiritual y el realismo mágico en: ¡Ecue-Yamba-O!;</i> , De Alejo Carpentier	I	84
Juan Pedro Barrecelli. <i>La Celestina y la naturaleza del mal</i>	II	69
Nöel Salomón. <i>La descripción de Tucumán en Facundo de D.F. Sarmiento</i> (Fuentes y originalidad creativa)	II	78
Porter Conerly. <i>Cinematógrafo y el realismo crítico de Carraque de Ríos</i>	II	96
Romualdo Brughetti. <i>El hombre argentino a través de las artes plásticas</i>	II	110
Jorge Guillermo Llosa. <i>Magia, mito y razón</i>	II	123
Bernardo Subercaseaux S. <i>Liberalismo positivista en Chile (1865-1875)</i>	III	45
Francis Donahue. <i>George Bernard Shaw y la comedia de ideas</i>	III	70
Gilberto Triviños. <i>Bernardo del Carpio desencantado por Bernardo de Balbuena</i>	III	79

	Núm.	Pág.
William Luis. <i>La novela antiesclavista: texto, contexto y escritura</i>	III	103
Michael Palencia-Roth. <i>La imagen del Uroboros: el incesto en Cien años de soledad</i>	IV	67
Mariano López. <i>Eclecticismo y síntesis estética en la obra de Carlos Reyles</i>	IV	82
Lucía Guerra-Cunningham. <i>Ideología política y alegoría en Don Guillermo de José Victoriano Lastarria</i>	IV	116
Francisco Carenas. <i>Juan Goytisolo: Otra concepción de la moralidad y el arte</i>	V	107
Rafael Pérez Lobo. <i>Razón de vida y muerte de Dadá</i>	V	115
Enrique Padilla Aragón. <i>México: Hacia el crecimiento con distribución al ingreso</i>	V	126
Carlos M. Rama. <i>Cuadernos Americanos de México en el moderno hispanismo latinoamericano</i>	V	134
Edgar Montiel. <i>Cuadernos Americanos, un espacio de subversión creadora</i>	V	149
—. <i>¿Un nuevo orden social para la filosofía?</i>	VI	65
Emilio Bejel. <i>Cultura y filosofía de la Historia</i> (Spengler, Carpentier, Lezama Lima)	VI	75
Aníbal González. <i>La escritura modernista y la filología</i>	VI	90
César Lorenzano. <i>La estructura psicosocial del arte</i>	VI	107

Notas

<i>Apéndice a La muerte del hombre</i> por María Solá de Sellarés	IV	129
---	----	-----

PRESENCIA DEL PASADO

James Donald Fogelquist. <i>Cooper y Sarmiento; el tema de la civilización y la barbarie</i>	I	95
Oscar Castañeda Batters. <i>Verdad y mito de Prim</i> (La actuación del general Juan Prim en México)	I	113
R. Olivard Bertrand. <i>La política española era un enigma</i>	I	144
Silvio Zavala. <i>Gilberto Freyre, hispanista</i>	I	160
Sol Bonifaci. <i>Las serranas de Tirso</i>	II	131
Rafael T. Rodríguez. <i>Los Estados Unidos en el pensamiento de Sarmiento y Martí</i>	II	153
Luis Lorenzo-Rivero. <i>La corrida en Pan y Toros Goya y Larra</i>	II	182
Jesús Silva Herzog. <i>Una semblanza de Benito Juárez</i>	III	119
Silvio Zavala. <i>Pensamiento y lecturas de Vasco de Quiroga</i>	III	140
William H. Katra. <i>El Facundo: contexto histórico y estética derivada</i>	III	151
Ana María Hernández de López. <i>Amor, dolor y muerte en cuatro poemas de Amado Nervo</i>	IV	135
Gilbert Azam. <i>Juan Ramón Jiménez: La plenitud del poeta</i>	IV	149
Michael H. Dandelsman. <i>Medardo Angel Silva: Redescubriendo a un modernista ecuatoriano y paladín del arte nacional</i>	IV	171

	Núm.	Pág.
Ramona Lagos. <i>El incumplimiento de la programación épica en "La Araucana"</i>	V	157
Josefina Plá. <i>Ruiz Díaz de Guzmán: El hombre en el idioma</i>	V	192
Juan A. Hasler. <i>Hacia una formalización del arte erótico de las otras culturas americanas</i>	VI	125
Laraine R. House. <i>José Martí y el ansia del amor puro</i>	VI	134
David William Foster. <i>Reyes: Para una desmistificación del mito</i>	VI	145
Juan Armando Epple. <i>Hacia una evaluación del naturalismo francés</i>	VI	153

DIMENSION IMAGINARIA

Carlos D. Hamilton. <i>Ala de canción</i>	I	169
Juan Manuel Marcos. <i>Técnica y estilo de Hugo Rodríguez Alcalá</i>	I	179
David Bary. <i>Poesía y narración en cuatro novelas mexicanas</i>	I	198
Edita Más-López.— <i>Apeles Mestres, poeta lírico catalán</i>	I	211
José Otero. <i>Religión, moral y existencia en tres cuentos de Juan José Arreola</i>	I	222
Antonio Sacoto. <i>El bandolero o revolucionario en la nueva novela ecuatoriana de denuncia</i>	II	195
Juan Armando Epple. <i>José Donoso y la crisis del orden de las familias</i>	II	209
María Herrera-Sobek. <i>La mujer traidora: arquetipo estructurante en el corrido</i>	II	230
Fulgencio Castañar. <i>Apuntes sobre Ramón J. Sender</i>	II	243
Enrique Anderson Imbert. <i>Pancho Villa entre Poe y Bierce</i>	III	177
Martha L. Pérez. <i>La jitanjáfora: Fruición auditiva de la poesía</i>	III	181
John Walker. <i>Anacronismo y novedad en Eduardo Barrios</i>	III	192
Wolfgan A. Luchting. <i>Yo no fui: la poética de la no responsabilidad: El Titiritero de Gustavo Alvarez Gardeazábal</i>	III	208
Carmen Piedrahita. <i>Literatura sobre la problemática femenina en Latinoamérica</i>	III	222
Rubén Darío. (Poesía bimestral) " <i>Lo fatal</i> "	IV	181
Henry K. Richards y Teresa C. Salas. <i>El tema de la liberación en la poesía de Nicomedes Santa Cruz</i>	IV	182
Teresa Méndez-Faith. <i>Algunas observaciones en torno a Sólo la muerte de Pablo Neruda</i>	IV	193
Hugo Rodríguez Alcalá. <i>Mocedades de Augusto Roa Bastos</i> (Apuntes de prehistoria literaria)	IV	201
Pablo Neruda. (Poesía bimestral) " <i>El mar y las campanas</i> ", " <i>Jardín de invierno</i> " y " <i>La rosa separada</i> "	V	209
Edmundo Moure Rojas. <i>Dos poemas para Pablo y El corcel de la esperanza</i>	V	217
Ariel Dorfman. <i>Viudas</i>	V	223
Manuel S. Garrido. <i>Minerva</i>	V	235
Nicolás Guillén. <i>Poesía bimestral</i>	VI	181

	Núm.	Pág.
Luciano Pérez Blanco. <i>El jardín de al lado</i> o Del exilio al regreso	VI	191
Pablo Gil Casado. <i>Makbara es un cementerio</i>	VI	217
David Torres. <i>Estudio de un personaje galdosiano</i>	VI	227
Índice general del año 1980	I	233

LIBROS Y REVISTAS

Libros y revistas	II	253
Libros y revistas	III	239
Libros y revistas	IV	211
Libros y revistas	V	238
Libros y revistas	VI	237

Se terminó la impresión de este libro el día 12 de noviembre de 1981 en los talleres de la Editorial Libros de México, S. A., Av. Coyoacán 1035, México 12, D. F. Se imprimieron 1 600 ejemplares.

Cuadernos Americanos

HA PUBLICADO LOS SIGUIENTES LIBROS:

	<i>Precios por ejemplar</i>	
	<i>Pesos</i>	<i>Dólares</i>
Rendición de Espíritu Tomo I, por Juan Larrea . . .	\$ 50.00	3.00
Tomo II	\$ 50.00	3.00
Signo, por Honorato Ignacio Magaloni	\$ 20.00	1.50
Lluvia y Fuego, leyenda de nuestro tiempo, por Tomás Bledsoe	\$ 30.00	2.00
Los jardines amantes, por Alfredo Cardona Peña . . .	\$ 30.00	2.00
Muro Blanco en Roca Negra, por Miguel Alvarez Acosta	\$ 50.00	3.00
Dimensión del Silencio, por Margarita Paz Paredes . .	\$ 30.00	2.00
Otro Mundo, por Luis Suárez	\$ 40.00	2.50
Azulejos y Campanas, por Luis Sánchez Pontón	\$ 30.00	2.00
Razón de Ser, por Juan Larrea	\$ 40.00	2.50
El Poeta que se Volvió Gusano, por Fernando Alegria	\$ 20.00	1.50
La Espada de la paloma, por Juan Larrea	\$ 40.00	2.50
Incitaciones y Valoraciones, por Manuel Maples Arce	\$ 40.00	2.50
Pacto con los Astros, Galaxia y Otros Poemas, por Luis Sánchez Pontón	\$ 30.00	2.00
La Exposición. Divertimiento en tres actos, por Rodolfo Usigli	\$ 30.00	2.00
La Filosofía Contemporánea en los Estados Unidos de América del Norte 1900-1950, por Frederic H. Young	\$ 30.00	2.00
El Drama de América Latina. El Caso de México, por Fernando Carmona	\$ 50.00	3.00
Marzo de Labriego, por José Tiquet	\$ 30.00	2.00
Pastoral, por Sara de Ibáñez	\$ 20.00	1.50
Una Revolución Auténtica en nuestra América, por Alfredo L. Palacios	SIN PRECIO	
Chile Hacia el Socialismo, por Sol Arguedas	\$ 36.00	2.30
Orfeo 71, por Jesús Medina Romero	\$ 20.00	1.50
Los Fundadores del Socialismo Científico, Marx, Engels, Lenin, por Jesús Silva Herzog	\$ 50.00	3.00
Índices de "Cuadernos Americanos", por Materias y Autores, 1942-1971	250.00	12.00
Biografías de amigos y conocidos, por Jesús Silva Herzog	120.00	6.00
Historia del pensamiento económico-social de la antigüedad al siglo XVI, por Jesús Silva Herzog. Fondo de Cultura Económica	\$145.00	6.00

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN DE LA REVISTA PARA 1982.

MEXICO	750.00
Ejemplar suelto	150.00
EXTRANJERO	30.00
Ejemplar suelto	6.00

(Ejemplares atrasados, precio convencional)

N U E S T R O T I E M P O

- Adolfo Pérez Esquivel* Derechos humanos y construcción de un orden democrático.
- Orlando Fals Borda* Sentido actual de la identidad cultural.
- Juan Pegoraro* Estado y subversión.
- Aída Reboredo* El juguete industrial: Instrumento ideológico.
- Carlos M. Rama* Las clases medias en la democracia latinoamericana.

DEL CUADRAGESIMO ANIVERSARIO DE CUADERNOS AMERICANOS

Un hito de victoria en la historia de América, Nota por SERGIO BAGU

AVENTURA DEL PENSAMIENTO

- Edgar Montiel* ¿Un nuevo orden social para la filosofía?
- Emilio Bejel* Cultura y filosofía de la historia (Spengler, Carpentier, Lezama Lima).
- Anibal González* La escritura modernista y la filología.
- César Lorenzano* La estructura psicosocial del arte.

PRESENCIA DEL PASADO

- Juan A. Hasler* Hacia una formalización del arte erótico de las altas culturas americanas.
- Laraine R. House* José Martí y el ansia del amor puro.
- David William Foster* Reyes: Para una desmistificación del mito.
- Juan Armando Epple* Hacia una evaluación del naturalismo francés.

DIMENSION IMAGINARIA

- Nicolás Guillén* Poesía bimestral.
- Luciano Pérez Blanco* El jardín de al lado o Del exilio al regreso.
- Pablo Gil Casado* *Makbara* es un cementerio.
- David Torres* Estudio de un personaje galdosiano.

LIBROS Y REVISTAS

INDICE GENERAL DEL AÑO 1981