

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO MARZO 1995 NUM. 530

**Ilustra
Ramiro Jácome**

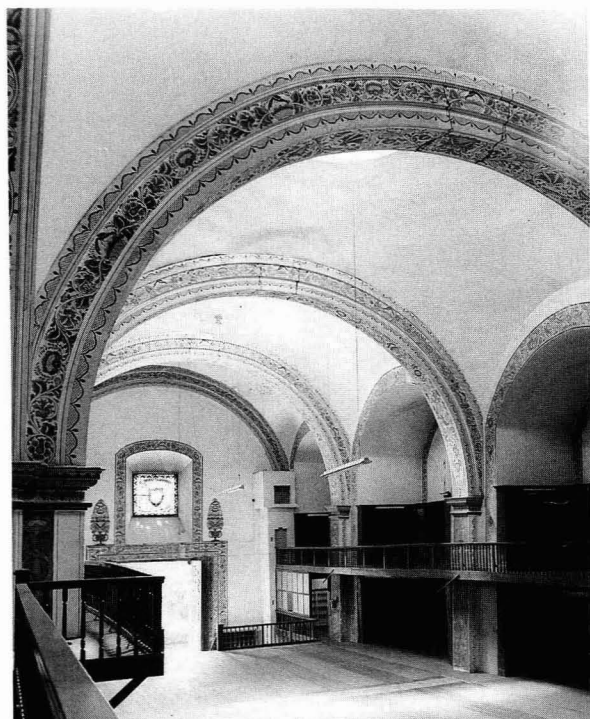
**La experiencia
latinoamericana**

RAMIAC
05

PATRIMONIO UNIVERSITARIO

Ex Templo de San Pedro y San Pablo Ex Hemeroteca Nacional

Este edificio fue construido entre 1575 y 1603; fue el templo y claustro del Colegio Máximo de los jesuitas. Desde 1929 es Patrimonio Universitario. De 1944 a 1980 fue sede de la Hemeroteca Nacional. El ex templo albergó materiales hemerográficos hasta 1994.



Archivo Fotográfico: E. U. A. M.



UNIVERSIDAD
DE MÉXICO
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Coordinación de Humanidades

Director: Alberto Dallal

Consejo Editorial: José Luis Ceceña, Alberto Dallal, Beatriz de la Fuente, Margo Glantz, Mario Melgar Adalid, León Olivé, Ruy Pérez Tamayo, Sergio Pitol, Arcadio Poveda, Vicente Quirarte, Luis Villoro, Miguel José Yacamán

Coordinador editorial: Octavio Ortiz Gómez

Corrección: Amira Candelaria Webster

Publicidad y relaciones públicas: Ana María Molina

Administración: Leonora Luna Téllez

Diseño y producción editorial: El Equilibrista, Diseño Gráfico y Servicios Editoriales, S.C.

Oficinas de la revista: Insurgentes Sur 3744, Tlalpan, México, D.F., C.P. 14000. Apartado Postal 70288, C.P. 04510, México, D.F.

Tel. 606 1391 y FAX 666 3749. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC Núm. 061 1286. Características 2286611212

Impresión: Offset Rebosan, S.A. de C.V., Zacahuiztco 40, Col. Portales, C.P. 03300

Precio del ejemplar: N\$10.00. Suscripción anual: N\$100.00 (US\$90.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de cuatro mil ejemplares.

Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

Certificado de Licitud de Título número 2801. Certificado de Licitud de Contenido número 1797. Reserva de uso exclusivo número 112-86

Índice

	◆ 2 ◆	Presentación
VALQUIRIA WEY	◆ 3 ◆	Del salvaje al indio: el nacimiento de un tema literario en el siglo XIX en Iberoamérica
ALINE PETTERSSON	◆ 8 ◆	Palabras de Ulises
JUAN JOSÉ BARRIENTOS	◆ 10 ◆	Una novela <i>desmangada</i>
LARISSA LOMNITZ	◆ 16 ◆	Cultura política en Chile y México
DIONY DURÁN	◆ 22 ◆	Pedro Henríquez Ureña y el modernismo
LUISA VALENZUELA	◆ 24 ◆	La máscara de piedra
OSMAR SÁNCHEZ AGUILERA	◆ 25 ◆	El perdido encanto de la ingenuidad
JORGE RUEDAS DE LA SERNA	◆ 30 ◆	Literatura infantil en Costa Rica
MARÍA CONSTANTINO	◆ 35 ◆	Ramiro Jácome: la persecución de la figura
PATRICIA MASSÉ	◆ 38 ◆	El ensayo fotográfico latinoamericano de Paolo Gasparini
AURORA M. OCAMPO	◆ 42 ◆	La narrativa breve de Onetti
JULIA ELENA MELCHE	◆ 45 ◆	Fernando Solanas y su cine poético
NÉSTOR KOHAN	◆ 48 ◆	Mariátegui y su crítica a la filosofía de la historia universal
SAÚL YURKIEVICH	◆ 51 ◆	La esfinge
ALBERTO DALLAL	◆ 52 ◆	Confrontación e integración cultural entre América Latina y los Estados Unidos
SAMUEL GORDON	◆ 57 ◆	La influencia japonesa y caligramática en las formas poéticas breves latinoamericanas

MISCELÁNEA

HÉCTOR BIANCIOTTI	◆ 62 ◆	<i>Un príncipe en la azotea</i>
JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA	◆ 64 ◆	Incredulidad de Lituma
JOSEFINA LUDMER	◆ 65 ◆	Una máquina para leer el siglo XIX
JUAN M. LOPE BLANCH	◆ 67 ◆	¿Somos latinoamericanos?
ALFREDO E. QUINTERO	◆ 69 ◆	Estética de la muerte
	◆ 70 ◆	Colaboradores

Presentación



No fue el siglo XX transfigurador y reivindicador —como pensaba José Vasconcelos— de los pueblos y países de Iberoamérica. Por el contrario, fuerzas internas y externas lograron mantener separadas y en desarrollo a esas mismas naciones que el ideal bolivariano preveía como una sola nación avanzada y fuerte. Y mientras el experimento de la unificación europea, aun lentamente, se hace palpable, los miembros de la comunidad latinoamericana no aciertan a concebir ni alcanzan formas y fórmulas de cohesión económica y política que por lo menos remede esa unificación real, tangible, concreta, histórica que sí se realiza mediante sistemas naturales y espontáneos en los planos de lo cultural y lo social. Tras experiencias intensas y a veces extremadamente violentas como las sufridas por México, Cuba, Nicaragua, Panamá, Granada en relación con los Estados Unidos, el Continente americano despide al siglo XX con nuevos enfrentamientos y situaciones de sinrazón como los que padecen hoy en día Ecuador y Perú. Las naciones latinoamericanas no aprenden a vincular sus esfuerzos de superación en términos de objetivos comunes; tampoco se resuelven a adquirir la conciencia de que el momento histórico obliga a los Estados Unidos a considerar y a interpretar de nueva cuenta sus relaciones con todos y cada uno de los países de la región hispanoamericana. En efecto, la paradoja del país todavía más poderoso del mundo radica en el hecho de que —ante el acoso de otras alianzas continentales y regionales— debe buscar, bajo cualquier circunstancia, una obligada vinculación de nuevo tipo con esos mismos países de América que resultaban sus débiles y hasta cierto punto indefensos deudores. Antes de terminar la actual centuria, sin embargo, los países de Iberoamérica deberán negociar, en trato de igualdad, el resurgimiento de la región en todos sus aspectos culturales, sociales, políticos y económicos y deberán exigir unidos y en condiciones de igual a igual su paso a la contemporaneidad. Según los indicadores mundiales de los tiempos que corren, de ninguna otra índole podrán ser las circunstancias en las que se establezca un auténtico sistema interamericano. ♦

Del salvaje al indio: el nacimiento de un tema literario en el siglo XIX en Iberoamérica



VALQUIRIA WEY

La relación entre las ideas y los temas literarios

Temas e ideas son categorías cercanas en la literatura en general y en la narrativa en particular. La dificultad que genera su manejo simultáneo radica en la tentación de simplificar unos y otras, creando un sistema mecánico de transmutación de temas en ideas y de ideas en temas. Por tratarse de una cuestión literaria, lo que aquí nos ocupa, nuestro interés básico reside en los temas de la literatura en su relación contextual, es decir, con las ideas que constituyen su lastre y acompañamiento histórico. Las ideas establecen un parámetro de asimilación o contraste con los temas literarios y permiten determinar, para ambos, límites de significado. Nada más lejano que sostener la absorción pasiva de las ideas por los temas literarios. Las exigencias expresivas de la literatura, aquello que sencillamente llamamos soluciones de forma, llevan a planteamientos diversos a las ideas en boga o a respuestas sorprendidas en el terreno interdiscursivo. Las ideas puestas a actuar en la novela, filtradas por las exigencias de situaciones ficticias pero muy cercanas a la realidad particular del ser humano, en la dramatización esencial que subyace al género, llegan, no pocas veces, a percepciones distintas que aquellas que se sistematizan en el mundo de la filosofía y del pensamiento histórico. Narrar en la literatura se parece a otras narraciones no literarias y sin embargo, la misma narrativa adquiere un compromiso con sus objetivos particulares.

Dentro del sistema que conforma la novela iberoamericana, la relación tema-ideas ha tenido un enorme significado en términos de definición de la identidad cultural de la región, caracterizada por una presencia permanente de las ideas sobre América en los temas novelescos. De hecho, esta convivencia constante a lo largo de los siglos XIX y XX puede atribuirse, en mi opinión, a un cierto apriorismo en la aplicación de las ideas en el manejo de la representación de la realidad, en razón del corte radical con la cultura ibérica en la época de la Independencia. La separación repentina de una tradición arraigada se hace a través de un programa impuesto, el de la ideología liberal, que pasa a regir la

conducta política y los modelos culturales, sin demasiada atención a la realidad histórica de siglos de colonización. Nuestra creación literaria independiente surge atada a una idea política y cultural por medio de la cual se intentará darle nueva forma a nuestras sociedades.

En este punto hace su entrada el tema del indio en la novela del siglo XIX. Un tema temprano, dentro de los tiempos latinoamericanos, en el que el indio fue tratado simbólicamente como legitimador histórico de las independencias, como en los casos más obvios de Xicoténcatl y Netzula en México, o de O Guarani en Brasil.

Comencemos por establecer que el linaje de este personaje protagónico no es americano. En este caso temas e ideas provienen de la literatura y del ensayo europeos. Chateaubriand y antes Marmontel, Rousseau y Montaigne habían utilizado el personaje no tanto con la intención de referirse a América sino de hablar de sus propias sociedades y de sus modelos de hombre "nuevo" y "moderno". José de Alencar en su polémica con Joaquín Nabuco menciona a Chateaubriand y a Marmontel como una forma de acreditar su obra indianista, maltrecha por el entonces joven crítico.¹ Me parece significativo que el patriarca de la literatura brasileña haya invocado a los "indianistas europeos" para ponerse a salvo de la burla de Nabuco. Gonçalves de Magalhães en su "Ensaio sobre a história da literatura no Brasil", publicado en la revista *Nitheroi*, que circulaba en París en 1836, había establecido ese mismo camino para la literatura nacional: el indianismo, inducido por Ferdinand Denis, un viajero francés conocedor del Brasil, como lo explica Antonio Cândido en su *Formação da Literatura Brasileira*.²

La invención de un pasado que legitima la ruptura de los vínculos políticos con España y Portugal cumplió una

¹ Afranio Coutinho, presentador, *A polémica Alencar-Nabuco* (Col. Caminhos brasileiros, 3), Tampo Brasileiro y Universidad de Brasília, Rio de Janeiro, 1978, 219 pp.

² Antonio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos*, vol. 2, Martins, São Paulo, p. 13.

función importante en la novela indianista en Iberoamérica, correlata a la función desempeñada por la novela romántica histórica en Europa. Siguiendo un poco los pasos de Luckacs³ en su obra sobre este tema, la novela indianista va a buscarle a la generación de la independencia unos ascendientes, unos ancestros no ibéricos, que avalen el cambio en la situación política, es decir, que avalen la independencia.

Hasta aquí las ideas pero ¿cómo se plantea desde el discurso literario el tema del indio americano? Dice Gonçalves de Magalhães en el citado ensayo:

A literatura de um povo é o desenvolvimento do que ele tem de mais sublime nas idéias, de mais filosófico no pensamento, de mais heroico na moral, e de mais belo na natureza, é o quadro animado de suas virtudes e de suas paixões, o despertador de sua glória, e o reflexo progressivo de sua inteligência. E quando esse povo, ou quando essa geração desaparece da superfície da Terra com todas as suas instituições, suas crenças e costumes, a Literatura só escapa aos rigores do tempo, para anunciar 'as gerações futuras qual fora o caráter do povo, do qual é ela o único representante na posteridade; sua voz como um eco imortal repercute por toda a parte, e diz: em tal época, debaixo de tal constelação, e sobre tal ponto da terra um povo existia, cujo nome eu só conservo, cujos heróis eu só conheço; vós porém se pretendéis também conhecê-lo, consultai-me, porque sou o espírito desse povo, e uma sombra viva do que ele foi.⁴

En este fragmento, cuando Gonçalves de Magalhães ejemplifica la tarea del escritor, intercala en su texto a un narrador, un misterioso sujeto de enunciación que le otorga al enunciado una autoridad incontestable: "consultadme—dice desde lo alto y de no se sabe dónde la voz divina de la literatura— porque yo soy el espíritu de ese pueblo y una sombra viva de lo que él fue". El escritor parece instituirse en un mediador sagrado, poseído de un conocimiento supra-histórico, que le da a la recién inventada mitología nacional un carácter de verdad religiosa, por el poder de encantamiento del discurso poético y no, evidentemente, por la vía de la comprobación documental o de la reflexión crítica. Al autor no le causa el menor problema afirmar que el pueblo indígena pudo haber desaparecido de la faz de la

tierra, cuando artistas viajeros como Debret nos comprueban la existencia de grupos aborígenes en el siglo XIX a relativa poca distancia de Río de Janeiro. Para efectos del tema literario, el indio noble, bello y heroico había desaparecido de la percepción de los escritores.

No siempre las ideas transplantadas, en este caso el modelo de la novela histórica romántica, viajan con comodidad. Este subgénero, el indianismo, en su caso sufre severas mutilaciones cuyo efecto se acusa en las limitaciones impuestas a la composición. Por ejemplo, el espacio que trabaja la novela indianista no rebasa jamás los primeros años del siglo XVII, llevándonos lo dicho anteriormente a advertir la imposibilidad que tiene el autor del siglo XIX de reconocer y convivir con el indio que era su contemporáneo, con la realidad de su existencia: una limitación en la base misma de la doctrina liberal que tiende a ignorar la existencia de grupos minoritarios. Tal vez más importante que todo lo anterior sea el hecho de que la novela indianista —que fue muy popular en Hispanoamérica y en Brasil, tuvo una larga vida y se transformó, a través del folletín, en un género popular— contribuyó a fijar en el imaginario de sus lectores al indio como figura del pasado, sin existencia real, sin futuro.

Cuando en este mismo ensayo Gonçalves de Magalhães se refiere a la posibilidad de la existencia previa de una literatura de los indios y se lamenta de que nada se sepa al respecto, dice:

Que precioso monumento não fora para nós desses Povos incultos, que quase tem desaparecido da superfície da Terra, sendo tão amigos da liberdade, e da independência, que com preferencia ao cativo em cardumes caem debaixo das espadas dos portugueses, que em balde tentavam submetê-los ao seu jugo tirânico. Talvez tivessem elas de influir sobre a atual Poesia Brasileira, como os cânticos do Bardo da Escócia sobre a poesia influiram no Norte da Europa, e hoje, harmonizando seus melancólicos acentos com a sublime gravidade o Cristianismo, em toda a Europa dominam.⁵

El examen de este otro párrafo nos permite definir el papel que el personaje del indio juega en la novela indianista. Si el indio no hubiese sido bárbaramente exterminado, dice, su poesía ejercería la misma influencia que el *Ossian* de Macpherson ejerce sobre la poesía de Europa. Esta aspiración inspiró a Haroldo de Campos su tesis sobre el indio como un tema arqueográfico, es decir, un tema que se establece a partir de la correlación entre la necesidad de crear

³ G. Luckacs, *La novela histórica*, Era, México 1967.

⁴ Gonçalves de Magalhães, "Ensaio sobre a história da literatura no Brasil", en *Nithey*, Revista Brasiliense. Ciências, Letras e Artes. Tomo Primeiro, Núm. 1, Dauvin et Fontaines Libraires, París, 1836.

"La literatura de un pueblo es el desarrollo de lo que tiene de más sublime en las ideas, de más filosófico en el pensamiento, de más heroico en la moral, y de más bello en la naturaleza, es el cuadro animado de sus virtudes y de sus pasiones, el despertador de su gloria, y el reflejo progresivo de su inteligencia. Y cuando ese pueblo, o cuando esa generación desaparece de la superficie de la Tierra con todas sus instituciones, sus creencias y costumbres, la literatura sola escapa de los rigores del tiempo, para anunciar a las generaciones futuras cuál había sido el carácter del pueblo, del cual ella es el único representante en la posteridad; su voz como un eco imortal repercute por toda parte, y dice: en tal época, debajo de tal constelación, y sobre tal punto de la tierra un pueblo existía, cuyo nombre sólo yo conservo, cuyos héroes sólo yo conozco; vosotros, sin embargo, si pretendéis también conocerlo, consultadme, porque soy el espíritu de ese pueblo, y una sombra viva de lo que él fue."

⁵ *Idem*. "Qué precioso monumento no hubiese sido para nosotros de esos Pueblos incultos, que casi han desaparecido de la superficie de la Tierra, siendo tan amigos de la libertad, y de la independencia, que con preferencia al cautiverio en cardúmenes caen bajo las espadas de los portugueses, que en balde intentaban someterlos a su yugo tiránico. Tal vez hubiesen influido la actual Poesía Brasileira, como los cánticos del Bardo de Escocia sobre la poesía influenciaron el Norte de Europa, y hoy, armonizando sus melancólicos acentos con la sublime gravedad del Cristianismo, en toda Europa dominan."

una narrativa histórica y su representación literaria.⁶ Ossian es un héroe romántico, natural, primitivo, un auténtico "indio" gaélico tanto como los tupinambás son auténticos héroes "brasílicos". El tema arqueográfico no es privilegio de la novela indianista latinoamericana sino que es común a la novela romántica y, sobre todo, es una invención europea que corresponde a la necesidad de definir el perfil épico, primigenio en cuanto fundador, del héroe romántico. Tan indio en ese sentido es Ivanhoe como Xicoténcatl.

El tono elegíaco con que Magalhães lamenta el exterminio de los pueblos nativos a manos de los tiránicos portugueses es aun más interesante para nuestro análisis. Pueblos



incultos, esto es, naturales, amigos de la libertad individual y la independencia (dos conceptos privilegiados por los liberales-románticos) hubieran producido una poesía similar a la del *Ossian*. Recuérdese que durante años se creyó que ese poema era anónimo, producto espontáneo de un pueblo primitivo que sobrevive en sus descendientes actuales, al contrario de lo que ocurrió en América, donde los indios no sobrevivieron al yugo portugués. Esta particular ideologización, la de repudio al fanatismo ibérico, tampoco es producto exclusivo de la reacción independentista frente a los años de dominación colonial. En Marmontel existe un acento despectivo hacia el mundo español que tiene importantes consecuencias para la novela indianista tanto hispanoamericana como brasileña.

Como ya hemos dicho, ninguna de las novelas indianistas que se escriben en este continente se ubican más allá de los primeros años del siglo XVII. El indio —de quien lamentan el exterminio—, el recuerdo de su bravura y la grandeza de su civilización, parece al escritor del siglo XIX latinoamericano una raza realmente legendaria, de la cual quedan monumentos arqueológicos y osamentas. Eso le permite hacer al narrador indianista un curioso deslinde de responsabilidad histórica en el que el conquistador portugués y el español llevan la peor parte y el pensamiento liberal sale aliviado de una realidad que no puede manejar sin entrar en crisis. Para el novelista y el poeta romántico latinoamericano, el indio se ha extinguido aunque él mismo conviva, muy estrechamente, con los descendientes de sus héroes novelescos y poéticos.

Este hecho define el papel de las creencias románticas en la primera mitad del siglo XIX y le da a la novela indianista su carácter de profundo exotismo o, en el mejor de los casos, un sentido alegórico. La imposibilidad de nuestros indianistas de sustraerse, por conveniencia, del modelo temático propuesto por Chateaubriand, es tanto más evidente si comparamos a aquélla con la novela indianista norteamericana, como *El último de los mohicanos*, de James Fenimore Cooper. El tema de esta novela, la elegía por una raza que se extingue ante el avance del blanco en pos de la ampliación de sus fronteras territoriales, causó furor en Europa, porque el planteamiento era muy actual. Alencar confesó haber leído a Cooper; sin embargo, también le resultó imposible, aunque haya sido el primer regionalista brasileño, plantearse la existencia contemporánea del indio. La "comedia ideológica", en la expresión acuñada por Roberto Schwartz, no permitió la adaptación cabal al modelo intelectual europeo pues aplicada a la realidad local le sobraba el indio: ni blanco, ni esclavo, ni siervo.⁷ Sólo era un tema literario. Cuando hacia 1870 el joven Joaquín Nabuco polemiza con el ya viejo Alencar y le señala las incongruencias que la idealización de sus personajes provoca en sus relatos, el indio desaparece de la ficción brasileña, porque no posee, como realidad física, un espacio en la mente de nuestros escritores.⁸

De la idea al personaje. Del buen salvaje al héroe caído

Volvamos ahora a la distinción entre tema e ideas. Ducrot y Todorov en su *Diccionario* definen al tema como una categoría semántica que está presente a lo largo de la obra y aun en el conjunto de la literatura.⁹ El tema es una unidad voluminosa y fácil de distinguir de otras unidades semánticas menores como los motivos, los índices bartheanos o aún los tópicos de

⁶ Haroldo de Campos, "Iracema: uma arqueografia de vanguarda", en *Jornal da Tarde. Caderno de Programações e Leituras*, sábado 2 de enero de 1982, São Paulo, p. 3.

⁷ Roberto Schwartz, *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social no início do romance*, Duas Cidades, São Paulo, 1981, p. 13.

⁸ Afranio Coutinho, *op. cit.*

⁹ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, México, 1978, 421 pp.

Curtius. Y eso puede llevarnos a pensar que el desarrollo histórico de una idea se puede dar sobre la base de un mito plantado en la cultura occidental. En lo que al tema del indio concierne, un original estudio, *El salvaje en el espejo* de Roger Bartra, explica con amplitud el mito del salvaje como tema en el arte y la literatura y su pasaje al mundo de las ideas políticas y sociales.¹⁰

El indio y su proyección simbólica existen antes de la conquista y colonización de América. El salvaje es un personaje mitológico que, desde los griegos, tiene múltiples caras y cuerpos sobre los que se apoyan formas de enfrentar y resolver la parte agreste, no política, de lo humano en sus aspectos individuales o colectivos. Separado, pero reintegrable en ocasión de los ritos agrarios, el dios o el semidiós silvestre y aquello que representaba, constituía una porción siempre presente y feliz del ser, tanto para los griegos como para los latinos. El salvaje, según Bartra, el que adorna los grabados y tapices europeos desde el siglo XII, entra a la vida occidental separado de la vida "civilizada" por el filtro de la Edad Media, un filtro no sólo religioso sino como la parte marginada del corpus social. El salvaje es retomado por el Renacimiento, ya en su advocación americana, por Montaigne principalmente pero también por Ariosto y por Shakespeare, como la contraparte de la construcción de la identidad del hombre moderno. En Calibán queda depositado, no sin cierto desgarramiento, lo indeseable en el hombre de la época moderna. Como lo explican en nuestra época Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica del Iluminismo*, éste, el hombre moderno, se construye a sí mismo volcado hacia el trabajo organizado y el sacrificio de la libertad. Lo novedoso de este importante estudio radica en la cantidad de ejemplos sobre la presencia de hombres y mujeres silvícolas en la iconografía de la Edad Media y el Renacimiento; inclusive su presencia en la decoración colonial, época en la cual la concreción, por decirlo de algún modo, de este personaje del imaginario europeo, encarna en el indio americano.

La presencia, en la base de la formación de la idea del pensamiento moderno, de este ser legendario, antagónico al perfil del hombre moderno, que se construye en el mundo de las ideas y que se consolida con la Ilustración, tiene una gran importancia en el manejo del tema en la literatura iberoamericana a lo largo de los siglos XIX y XX. La idea de Rousseau del buen salvaje no es un tema literario, evidentemente, es una figura del discurso político-filosófico del siglo XVIII, es una categoría del pensamiento naturalista que personifica una expectativa de reflexión utópica: la de optimizar las relaciones sociales en Europa y no tiene, en realidad, nada que ver con el salvaje americano. Respecto a nuestra porción americana del continente, ésta quedó atrapada en el *trompe l'oeil* de este falso elogio al salvaje. Si lo agreste, el indio y la naturaleza marcaban la presencia americana en el planeta, desde los cronistas hasta los novelistas contemporáneos, la relación de nuestra literatura con lo natural quedó marcada por

una preponderancia del elemento negativo sobre el favorable. De Rivera a Rulfo y a García Márquez, sin olvidar a Euclides da Cunha y a Graciliano Ramos, el aluvión destructor de lo natural nos agobia y nos lleva, una y otra vez, al callejón sin salida de la relación contradictoria civilización-barbarie.

En el siglo XX ideas y temas, en el caso del indigenismo, se acercan como nunca antes. La inserción de la serie discursiva de la sociología en la serie discursiva de la novela indigenista produjo en la etapa inicial, desde la obra de Clorinda Matto de Turner, un periodo en la novela hispanoamericana donde las ideas se cuelan por el texto en forma clara, como en Icaza, Alcides Arguedas y en varias de las novelas de José María Arguedas. Desde principios de siglo hasta casi los años sesentas pocos temas merecieron tanta atención de nuestros novelistas como el indio. Sin embargo, el tema pierde en forma casi brusca, después de cimbras como *Ríos profundos* de Arguedas y *Hombres de maíz* de Asturias, su vigencia se agota y casi desaparece, o se transforma hasta dejar de tener su perfil original.

El indio, dijo Antonio Cándido en una ocasión respecto de Gonçalves Dias, no es convincente en la literatura indianista por la cercanía con su auténtica realidad sino por la eficacia de la convención poética que le da vida. Creo que éste es el gran desafío, finalmente, con el que se enfrentó el tema del indio en relación con las ideas que involucran la presencia indígena: la marginación social, la sobrevivencia de las culturas prehispánicas, el mestizaje, la integración o la autonomía de las etnias.

La representación del mundo indígena en nuestro siglo, representación que había incluido el conocimiento de su realidad social, se transformó en un verdadero desafío para la novela hispanoamericana. Antonio Cornejo Polar, al analizar el caso de José María Arguedas, sostiene que la novela indigenista, para lograr esta transposición, del mundo indígena a la literatura occidental, se transforma en una escritura heterogénea, que responde a una doble referencialidad, la del mundo del indio y la del blanco.¹¹

¿Cuál será, me pregunto, la referencialidad del indio? ¿La del campesino indianizado por la marginación social, sometido por siglos a la cultura dominante, o la del mundo prehispánico, la cultura silenciada también por siglos? El referente indígena ¿será el de una cultura pulverizada por igual cantidad de siglos de dominación, fragmentos a partir de los cuales no logramos reconstruir un todo? Pienso que la información fragmentaria que nos queda de aquella cultura ya no podrá ser ordenada en torno a un eje vertical y paradigmático de la relación lengua-valores de la cultura silenciada sino en torno al eje de la cultura triunfante.

Las obras cimeras, como las ya mencionadas, se encargan de desmentir en sus resultados aquello que las ideas sostienen: la solución de un universo dividido por la vía de la integración

¹⁰ Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, Era-UNAM, México, 1992.

¹¹ Antonio Cornejo Polar, "Le litterature eterogenee. Riflessioni sul loro doppio statuto socioculturale", en *Storia di una iniquita*, Tilgher, Génova, 1981, p. 62.

social. Teniendo siempre presente la lúcida opinión de Cándido, *Ríos profundos* de Arguedas alcanza su grandeza a través de una poética de la orfandad, una poesía de la niñez del protagonista que rebasa, como en toda gran obra, los límites que el tema del indio impone. *Ríos profundos* no convence por la pertinencia del planteamiento antropológico que la sustenta sino por la eficacia de la construcción poética dentro de la narrativa aplicada, sobre todo, a la creación de un mundo verbal para la infancia dividida del protagonista.

La referencialidad de esa novela se construye en el universo del modelo occidental y con los recursos del español volcado, en un *tour de force* poético, a la traducción del mundo indígena. Es por ese camino que, en otra ocasión, me gustaría escribir en torno a la propuesta de Cornejo Polar.

Quisiera analizar brevemente un caso que respalda lo dicho anteriormente. Me refiero al de "Mi tío el iauareté" de Guimarães Rosa, un raro caso en la literatura brasileña del siglo XX de un relato sobre indios.¹²

De la complejidad de este cuento largo se ocupó Walnice Nogueira Galvão en un brillante ensayo.¹³ Guimarães plantea y resuelve en esta narrativa una idea del indigenismo, popular en los años cincuenta: la de la integración a las culturas occidentales, representadas en la sociedad moderna por nuestras formas de vida, conocidas y aceptadas. En el cuento, que culmina en forma sorprendente, un indio destribalizado vive el drama del retorno imposible y de la no menos imposible integración al mundo blanco. De éste lo separa un concepto distinto de trabajo, de moral, de placer. En un planteamiento totalmente congruente con la naturaleza del tratamiento literario del tema, el autor construye un misterio a partir de una lengua mixta, rota, mezclada e indescifrable.

Al intentar traducir este cuento al español, hace años, acepté en un principio la opinión de Haroldo de Campos sobre la lengua interjectiva y onomatopéyica del jaguar.¹⁴ No hay tal cosa, lo que parecen onomatopeyas en el portugués son desinencias o palabras tupíes con un significado preciso. Las interjecciones, a su vez, pertenecen a la parte portuguesa de este lenguaje mezclado, nuevo e indescifrable. Guimarães hizo un monumental trabajo de creación de una lengua sintética a partir del tupí-guaraní, pero del tupí del siglo XVI, lengua muerta, estudiada hace siglos por los padres jesuitas Montoya y Anchieta. La composición es tan perfecta que escapó a la mirada aguda de Haroldo de Campos y del traductor al alemán. Las gramáticas del siglo XVI y del padre Lemos Barbosa me familiarizaron con la estructura del tupí-guaraní: la función de la reiteración, el uso de sufijos y prefijos; sin embargo dejaba sin resolver

algunos sintagmas y vocablos. Llegué a pensar en un tupí inventado, hasta que me topé con el *Dicionário da Língua Tupi* de Antonio Gonçalves Dias, poeta mayor del romanticismo brasileño, indianista y él mismo un mestizo hijo de portugués e india. En una tarde se armó el rompecabezas porque el pequeño diccionario, obra poco conocida de Gonçalves Dias, editado en 1922, no registra únicamente palabras por orden alfabético sino sintagmas completos, los mismos que utiliza Guimarães.

Tal vez se trate de una broma amable, un homenaje al poeta indianista, homenaje inesperado ya que Guimarães se esforzaba por negar influencias literarias como en el caso de Machado de Assis o de Mario de Andrade. Hace poco pude constatar que mi sospecha era fundada y que Gonçalves Dias le había inspirado a Guimarães el personaje principal. Al leer la biografía del poeta que escribió Lúcia Miguel-Pereira, una obra muy documentada, escrita además con la penetración psicológica que caracterizó a esta escritora de los años cincuenta, encontré que de ahí había obtenido Guimarães el fundamento biográfico del personaje de su cuento.¹⁵ El mestizo, como el poeta Gonçalves Dias, dividido entre el mundo marginal de la madre india y el del padre blanco, construye su vida sobre un vacío de afecto determinante para su breve vida atormentada.

La relación con la biografía de Lúcia Miguel-Pereira va más lejos. Dice el narrador del cuento: "Mãe minha bugra, boa, boa para mim, mesmo que onça com os filhotes dela", mientras que la escritora, al especular sobre aquella madre de Gonçalves Dias, de la que poco se sabe, dice: "Mãe índia, mãe boa, mãe aconchegante como a dos animais na floresta."¹⁶

La creación de una lengua sintética e indescifrable materializa, en el cuento, la condición del mestizo, incapaz de darse a entender en un solo idioma pero aislado e incomunicado en el que inventa. No se adapta al mundo del padre y no regresa al de la madre: su única posibilidad de pertenecer a cualquier parte es fundirse en una convención literaria radical, la poética (como en *Ríos profundos*), que universaliza a través del código de la literatura del mundo occidental. Así como Gonçalves Dias había entendido el indianismo como un esfuerzo de comunicación poética, Guimarães ahonda, igualmente, en las posibilidades del lenguaje literario de crear representaciones que rebasan el caso del indio y alcanzan la misma condición humana.

"Mi tío el iauareté" es un relato muy significativo dentro del tema del indio en la literatura iberoamericana. En relación con el mundo de las ideas, ejemplifica este diálogo permanente, en el que las estrategias literarias adoptadas como soluciones formales terminan por crear una visión del mundo americano al margen de las ideas manejadas por corrientes de pensamiento políticas e históricas. ♦

¹² João Guimarães Rosa, "Mi tío el iauareté", en *Antología del cuento brasileño contemporáneo*, selección, notas y traducción de Valquiria Wey (Col. Clásicos Americanos), SEP-UNAM, México, 1985.

¹³ Walnice N. Galvão, "O impossível retorno", en *Mitológica rosiana* (Col. Debates), Perspectiva, São Paulo, 1985.

¹⁴ Haroldo de Campos, "A linguagem do iauareté", en *Guimarães Rosa em três dimensões* (Coleção Ensaio), Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, s.f.

¹⁵ Lúcia Miguel-Pereira, *Vida de Gonçalves Dias*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1947.

¹⁶ *Idem*.

Palabras de Ulises



ALINE PETTERSSON

Crepitan las cenizas moribundas
sobre el doliente túmulo de Aquiles,
y el fuego de la ciudad se apropia
después de tantos años de batalla.
Más años habrán de irse,
más olas se estrellarn entre las breas,
más naufragios conocer mi carne,
hasta que el hilo de mi vida se desvaste
en las playas de Itaca.

Mi retorno será como el del mar
que vuelve siempre hasta la orilla
a extinguirse.
El mar que en su furia no respeta
los débiles maderos de los hombres,
ruge y gime,
pero también se deshace en balbuceo
que reptar por los curvos senderos
del oído.
Suave, obstinado, incide
en la conciencia.
Ahí, a cubierto, su voz crece,
como crecen en mi alma los agónicos
susurros de la pira.

Estaramos celebrando la victoria
con un mar en silencio?
Las guerras no sólo se resuelven con las armas,
las voces de los hombres cambian el curso
de la historia.
Obstinada como oleaje, mi voz ha sido
sonoro bronce o murmullo tenaz
que horada voluntades humanas
y divinas.

Las palabras nacen
—fantástico canto de sirenas—
y vuelan de mi boca
para incrustarse en otro oído.
Materia dúctil, tibia cera entre los labios,
moldea razones y cambia horizontes.
Y si la voz de Calcas al futuro convocaba,
la mía es sólida cuña del presente.
Astuta, mi lengua altera los designios.
Ahí donde el metal zozobra
la vida de los hombres y los pueblos se afina
en las palabras.
No existe más verdad que la del verbo
que ciega con más fuerza que la lumbre
y el universo se transforma
allende la mirada.

En Aulide los vientos sosegados
extendieron el velamen de las naves.
A mí se debe
que la sangre de Ifigenia fuera máquina
e impulso en la partida.
Y el rasgado bermellón del velo
de sus fingidas bodas con Aquiles
—simiente en la victoria aquea—
se ayuntó al mal color de vino.
Así zarpamos.

Ahora, otra virgen, Polixena, será llevada
por mi mano y mi facundia
al sacrificio.
Mis palabras son más fuertes que la voz
plañidera de sus madres.
La hija de Príamo cruzará el pórtico del Hades.
Y Aquiles no irá solo en el viaje
a las oscuras regiones de la noche.

La sangre ha teñido mar y suelos,
la guerra se ha ganado.
Justos son la ofrenda,
el himeneo de púrpura
y el inefable poder de las palabras.

Una novela desmangada



JUAN JOSÉ BARRIENTOS

En una nota que se publicó al final de su novela sobre Bolívar, García Márquez nos dice que durante muchos años oyó hablar a Álvaro Mutis de su proyecto de escribir un relato del último viaje del Libertador por el río Magdalena y que éste le regaló la idea después de publicar un texto titulado "El último rostro", en el cual un oficial polaco de visita en Cartagena escribe sus impresiones de Bolívar, a quien había visitado en una finca de los alrededores. Nada nos dice García Márquez, por el contrario, de otro relato acerca de los últimos días de Bolívar, *La ceniza del Libertador*, una novela del colombiano Fernando Cruz Kronfly, en la que éste relata precisamente el viaje de Bolívar río abajo. A pesar de esa omisión aparente, *El general en su laberinto* es más el resultado de la reelaboración de la novela de Cruz Kronfly que del relato de Álvaro Mutis. En 1987 Fernando Cruz Kronfly obtuvo el Premio Diana Novedades en México pero nunca recibió la recompensa en metálico debido a que había violado una de las cláusulas de la convocatoria al concurso pues ya había comprometido su texto con la editorial Planeta, en Colombia; la novela de García Márquez apareció en 1989, casi dos años después. Tengo entendido que Fernando Cruz Kronfly supo que García Márquez novelaría el ocaso de Bolívar y se le adelantó; por su parte, García Márquez tuvo tiempo de leer la obra de su compatriota y sabía muy bien que tenía que superarlo.

En la nota mencionada, García Márquez asegura que durante dos años leyó todo lo que pudo sobre su personaje y reconoce que lo ayudaron algunos historiadores no sólo a conseguir libros y documentos sino también a revisar lo que había escrito; por ejemplo, en cierto pasaje Bolívar se comía un mango pero uno de sus asesores le explicó a García Márquez que en esa época no había mangos en este continente, por lo que tuvo que reemplazarlo por guayabas. Y este comentario, en apariencia inocente, es en realidad una aguda crítica a la novela de Cruz Kronfly, en la que alguien le ofrece mangos a Bolívar. De acuerdo con García Márquez, "semejantes disparates" le hubieran agregado "unas gotas de

humor involuntario" a su novela pero en realidad se burla de la de su compatriota, a la que le reprocha un anacronismo; de cualquier modo, a sus lectores nos deja la impresión de que manejó escrupulosamente los datos históricos. Por todo esto, en fin, me parece importante comparar estas novelas no sólo entre sí sino también con las principales biografías de Bolívar.

Desnudo bajando de un pedestal

Tanto García Márquez como Cruz Kronfly establecen un contraste entre el pasado glorioso de su personaje y su miseria presente, entre el esplendor de los recuerdos y la penosa realidad. En el capítulo 37, Cruz Kronfly describe a Bolívar en el retrete, "Desnudo a medias, los pantalones en los tobillos" (p. 271). Desde allí puede ver por una puerta la mesa del comedor con un gran florero en el centro. Y esta mesa es como un pivote. Como en el cine, la cámara gira y ya estamos en otra parte, porque de pronto esa mesa ya no es la de un vapor que se desplaza río abajo sino la mesa de un salón parisino, donde Fanny Aristeguieta se encuentra con Eugenio de Beauharnais. Bolívar baila con ella y habla con Humboldt pero luego se encuentra de nuevo en el retrete. En la novela de García Márquez hay una escena muy parecida pues el sábado 16 de octubre (de 1830) Bolívar se duerme después de las ocho y al levantarse de su hamaca, "contempló por la ventana la plaza solitaria y polvorienta, la iglesia de muros descascarados, y un pleito de gallinas por las piltrafas de un perro muerto" (p. 232). Y, de pronto, se dio cuenta de que "Había vivido ese instante en otro lugar y otro tiempo", trece años antes, cuando fue fusilado el general Manuel Piar, pero las circunstancias son muy distintas porque Bolívar se hallaba en el apogeo de su carrera, decidiendo sobre vidas y muertes, y ahora se encuentra en el ocaso, en una desolada quinta en las afueras de Cartagena. Desde luego, García Márquez no establece este contraste hacia el final de su relato sino desde el principio, aunque de

otro modo, pues Bolívar, siguiendo a un perro que había encontrado durante una caminata, se adentra por unas "callecitas empujadas de casas de adobe con tejados rojos" y "De pronto oyó el grito: ¡Longanizo!" y "No tuvo tiempo de esquivar una bosta de vaca que le arrojaron de algún establo" (pp. 34-35). Madariaga escribe que a principios de mayo de 1830 "Bolívar era muy impopular en Bogotá donde hasta los chicos se mofaban de su desmedrado cuerpo apodándolo Longaniza" (p. 461), y lo que hace García Márquez es magnificar y dramatizar los datos registrados por Madariaga; el apodo brota de pronto de las páginas de su novela y se nos pega en la cara como el estiércol arrojado al Libertador, recordándonos que en vida no estuvo a salvo de los ataques de la plebe ni fue inmune a los estragos de las enfermedades, dando así el tono del relato.

La salida de Bogotá

En general, la novela de García Márquez es más profusa y cumple con "la querida invención de hechos circunstanciales" de que habla Borges en algún texto, mientras que la de Cruz Kronfly es mucho más escueta y apresurada. Ésta comienza, por ejemplo, a orillas del río en que Bolívar se embarca hacia la costa, mientras que *El general* empieza en el momento en que José Palacios, su criado, entra en los aposentos de Bolívar y lo encuentra flotando en su bañera, "desnudo y con los ojos abiertos" (p. 11); el general es visto por el criado, luego el criado es visto por el general, que de pronto se encuentra ante "los ojos azules y diáfanos, el cabello encrespado de color ardilla, la majestad impávida de su mayordomo de todos los días sosteniendo en la mano el pocillo con la infusión de amapolas de goma" (p. 11). El relato de García Márquez es casi un guión cinematográfico; el de Cruz Kronfly es mucho menos visual. Pero volvamos a la partida de Bolívar de Bogotá, a esa expansión diegética respecto a la novela de Cruz Kronfly, para ver cómo se reelaboran los textos de los biógrafos de Bolívar.

De acuerdo con Víctor W. von Hagen, "La noche anterior al día del destierro, nadie pudo dormir. Todos se mantenían alertas, Manuela, vestida con una manta ligera encima, dormitaba cerca de la puerta del general" (p. 282); sin embargo a García Márquez seguramente no le agradó esta escena en que la amante de Bolívar aparece agazapada afuera de su recámara y prefirió introducirla en ésta pues según él "Manuela le leyó durante dos horas" (p. 14), y "El único cambio notable que hizo en los ritos del insomnio aquella noche de vísperas, fue no tomar el baño caliente antes de meterse en la cama" (p. 16) sino al amanecer antes de partir. Por cierto que, acerca de esos días, Madariaga escribe que al partir las tropas venezolanas "Bogotá era ya peligrosa para Bolívar y sus amigos, y el general [Domingo] Caicedo creyó necesario pasar la noche del 7 de mayo de 1830 en casa de Bolívar", así como que "A la mañana siguiente Caicedo presentó a Bolívar un mensaje de despedida firmado por los prohombres civiles, militares y eclesiásticos de la ciudad" (II/ p. 462); desde luego,

Bolívar lo leyó y hondamente conmovido estrechó entre sus brazos al general Caicedo (...), se despidió de él y de los presentes, entre los que había algunas señoras, y montó a caballo. Los ministros del despacho, el cuerpo diplomático, muchos militares y ciudadanos notables, casi todos extranjeros, principalmente los caballerosos ingleses, que entonces abundaban en la capital, acompañaron al Libertador más de dos leguas y algunos fueron hasta Facativá, donde debía pasar la noche (II/p. 462).

Por su parte, Masur escribe que

Al enterarse de su renuncia, una parte del ejército se amotinó y emprendió la marcha hacia Venezuela, mientras los estudiantes en la capital censuraban a Bolívar por lo ocurrido. Había temores de que se intentara una repetición de la noche del 25 de septiembre en que se pretendió asesinarlo. La últi-



ma noche de Bolívar en Bogotá fue de insomnio. El jefe del gobierno y los ministros permanecieron a su lado para impedir todo ataque. El día 8 de mayo, por la mañana, Bolívar salió de Bogotá acompañado de sus ministros, oficiales, diplomáticos y muchos extranjeros. Cuando la caravana desapareció en las nieblas de la meseta, el ministro inglés dijo "Marchó el caballero de Colombia" (p. 561).

Como novelista, García Márquez supo agravar la tristeza que acecha en los párrafos de los biógrafos de Bolívar. Masur habla de tinieblas, y él precisa: "Eran casi las seis. La llovizna milenaria había hecho una pausa, pero el mundo seguía turbio y frío, y la casa tomada por la tropa comenzaba

a exhalar un tufo de cuartel.” (p. 39.) Luego, inventa escenas, diálogos, incluso se detiene a describir el abundante desayuno que se sirvió pero que Bolívar ni siquiera probó. Para terminar, reemplaza la frase del diplomático inglés pues éste dice, no delante de la gente sino en un informe que enviaría luego a su gobierno: “El tiempo que le queda le alcanzará a duras penas para llegar a la tumba”, que García Márquez tomó seguramente de alguna otra historia.

El viaje por el río

Decidido a superar a Cruz Kronfly, García Márquez no sólo empieza *antes*, y nos relata la salida de Bolívar de Bogotá, sino que además nos entera, por medio del *flash back*, de los acontecimientos que obligaron a Bolívar a dimitir; no contento con esto, nos da otra versión del viaje por el río.

En la novela de Cruz Kronfly, Palacios toca a la puerta del camarote de Bolívar para comunicarle que están pasando por Mompox:

Casas blancas brillantes bañan su sombra en la orilla del río. Sobre la orilla la multitud se agolpa. Su Excelencia sale a cubierta donde la luz abunda como rota basura de sus espejos (...) Y en el borrón de sus sentidos ve, escucha, la apoteosis, el griterío de la multitud que pronuncia su nombre. Toda la población se ha volcado sobre la orilla... Mompox es puerto obligado de la ruta, pero todo indica que esta vez el navío no se habrá de detener ni siquiera en cumplimiento de una escala furtiva (pp. 131-132).

Y en efecto, no se detiene, por lo menos en esta novela. El viaje por el río fue muy rápido, en realidad, pues Bolívar llegó a Turbaco el 25 de mayo, y se sabe que le había escrito a Manuela Sáenz desde Guadalupe el 11 de ese mes, de modo que se debe haber embarcado ese día o al siguiente. Todo el viaje río abajo se hizo en unos diez días. Como quiera que sea, en la novela de García Márquez, Bolívar sí desembarca en Mompox, donde no es recibido por una multitud que lo aclama sino por una lancha que intercepta a los champanes para reclamar pasaportes; las campanas de la iglesia anuncian más tarde su llegada a la desprevenida población —otra crítica sutil a Cruz Kronfly pues qué iba a saber la gente de un pueblo ribereño que Bolívar se iba al destierro como aquél supone. Bolívar se aloja en un colegio, donde recibe la visita del general Lorenzo Cárcamo, personaje ficticio inventado por García Márquez, y se indigesta con unas guayabas que le habían puesto en su cuarto en una totuma y que son las que reemplazaron al mango, me parece.

De acuerdo con García Márquez, Bolívar no sólo se detuvo en Mompox sino también en Zambrano, donde “los esperaba don Cástulo Campillo, llamado el Nene, que tenía en su casa un sancocho costeño en honor del general” (p. 127). Durante el banquete, Bolívar discute con el francés Diocles Atlantique, al que le reprocha lo que ahora llamamos “eurocentrismo”. Posteriormente, se asienta que “La selva era menos densa después de Zambrano y los pueblos se hicieron más

alegres y coloridos, y en algunos había músicas callejeras sin alguna causa” (p. 133). “La navegación era más rápida y serena, y el único percance lo ocasionó un buque de vapor del comodoro Elbers que pasó resollando en sentido contrario... *El Libertador*” (p. 134), lo que puede ser un anacronismo y, de ser así, un indicio para el lector, una especie de recordatorio de que se nos cuenta, no lo que pasó sino lo que García Márquez se imagina que pasó. Dije antes que Bolívar llegó a Turbaco el 25 de mayo, y García Márquez escribe que

Habían llegado dos noches antes a Barranca Nueva, término añorado del viaje fluvial, y tuvieron que dormir en un pestilente galpón de bahareque, entre sacos de arroz arrumados y cueros sin curtir, porque no había albergue reservado para ellos ni estaban listas las mulas que habían encargado con tiempo (p. 141).

Más adelante, García Márquez da otras fechas: “El miércoles 16 de junio Bolívar recibió la noticia de que el gobierno había confirmado la pensión vitalicia que le acordó el congreso... El martes 22 recibió el pasaporte para salir del país.” (p. 173.) También suministra más detalles y elabora episodios, como la recepción que le organizó a Bolívar el general Montilla.

Personajes adicionales

Además de que la novela de García Márquez empieza antes de que Bolívar se embarque —la mañana en que deja la capital— y el viaje por el río es mucho más circunstanciado que en la novela de Cruz Kronfly, García Márquez no sólo inventa algunos personajes, como el general Lorenzo Cárcamo y el francés Diocles Atlantique, sino que también rescata algunos personajes históricos que Cruz Kronfly había desperdiciado pues por ejemplo anota que en Honda se incorporó al séquito del viajero “el joven capitán Agustín de Iturbide, su edecán mexicano” (p. 79), que solía tocar la guitarra y con el que Bolívar se pasó una noche cantando. De esos personajes, nos ofrece datos curiosos; Iturbide se quedaría unos meses en Bogotá después de la muerte de Bolívar, hasta que su madre logró que lo nombraran secretario de la legación mexicana en Washington, donde pasaría el resto de su vida. A veces, revela aspectos poco conocidos de otros personajes históricos, como el barón de Humboldt, del que un alemán “empezó a contar chistes indecentes sobre su pederastia vergonzante” (p. 103).

Amores y fantasmas

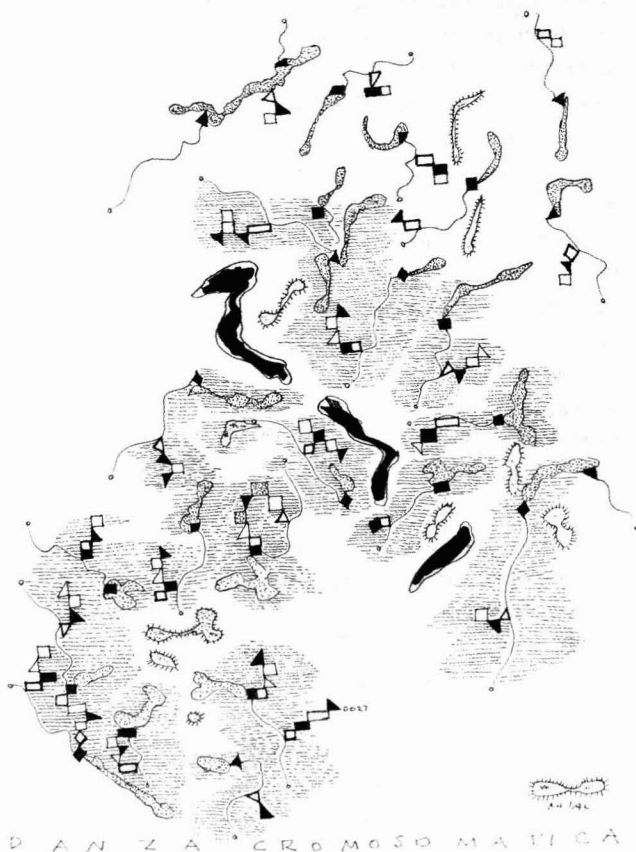
Durante la travesía, Bolívar recuerda a las mujeres que amó o que lo amaron, y es perseguido por éstos y otros fantasmas pero tales recuerdos y alucinaciones tienen forma muy diferente en una y otra novela. En general, en *La ceniza del Libertador* tienen un carácter fragmentario. Bolívar oye un disparo durante el viaje y

reconstruye en el acto su dormitorio, la noche, el mes, la hora exacta. Los pasos de Carujo en las escaleras, los gritos, el tumulto

to en los corredores. Baja un telón iluminado y en él aparece la imagen de Ferguson bañada en sangre. El coronel se dobla de espaldas, rueda por la escalera. Los ojos de Carujo brillan, sus manos todavía sostienen la pistola humeante (p. 144).

Se trata de imágenes que conserva o inventa de la noche del día 25 de septiembre de 1829 cuando trataron de asesinarlo. De igual modo, recuerda, por la fiebre, a Rodil, "ensangrentado, bajo su transparente piel, enseñando los huesos de su esqueleto" (p. 77); es el militar a cargo de la fortaleza de piedra que cuidaba el paso hacia el Callao y en la que los españoles resistieron cuarenta y tantos días de sitio. En los delirios aparecen además Teresa, la esposa de Bolívar, que murió unos meses después de su matrimonio, y Fanny, su amante parisina, lo mismo que Manolita Madroño y Jeanette Hart, "la niña de Connecticut" (p. 81), así como otras mujeres con quienes se le atribuyeron amores. Y también en *El general en su laberinto* Bolívar recuerda pero sus recuerdos no son simples imágenes del pasado sino que hay en ellos una elaboración onírica. Ya mencioné antes cómo recuerda el día en que murió fusilado el general Piar,

un mulato duro de Curazao, de treinta y cinco años y con tantas glorias como el que más en las milicias patriotas, que había puesto a prueba la autoridad del general, cuando el ejército libertador requería como nunca de sus fuerzas unidas para frenar los ímpetus de Morillo (p. 232).



Había sido juzgado de manera sumaria y condenado a muerte por desertión, insurrección y traición. Bolívar se negó a revocar la pena y había de repetir el resto de su vida que la muerte de Piar había sido "una exigencia política que salvó al país, persuadió a los rebeldes y evitó la guerra civil" (p. 234). De acuerdo con García Márquez, el consejo de guerra había estado integrado por "militares amigos de Piar" (p. 234) pero Madariaga asegura que "las lágrimas de Bolívar fueron insinceras" y que "El consejo de guerra fue una parodia de justicia" (I/ p. 554). De cualquier modo, es claro que el fantasma de Piar lo persigue, aunque Bolívar afirme en la novela que volvería a dejarlo morir en el paredón.

Miranda

Aparentemente, Francisco de Miranda es el gran ausente en esta novela pues llama la atención que entre los fantasmas de Bolívar no aparezca el hombre que lo trató con indulgencia cuando perdió Puerto Cabello y al que más tarde entregó a los españoles; la verdad, sin embargo, es que sí aparece pero disfrazado en una especie de sueño que en la novela se confunde con lo real. Bolívar recibe la visita de una mujer "Poco después de la media noche" (p. 83) y en una población que tiene el nombre muy significativo de Honda. Esa mujer (según García Márquez) le había salvado la vida quince años antes cuando se hallaba refugiado en Jamaica pues una noche su conversación lo retuvo, y a la mañana siguiente Bolívar "encontró a su amigo Félix Amestoy, muerto y desangrado en la hamaca donde él hubiera estado" (p. 89).

Es cierto que Bolívar no dormía en su hamaca la noche en que su criado negro, Pío, asesinó al joven Amestoy creyendo que era su amo pero nunca se aclaró exactamente dónde estaba. "Para algunos simplemente dormía en una nueva posada, sin que supieran el hecho ni sus ayudantes ni sus amigos, ni siquiera el criado que le servía personalmente y que intentó darle muerte" (Madariaga: I/ p. 485); incluso se ha escrito que,

Fuese porque disponía de muy poco espacio, fuese porque su posadera lo molestaba... buscó otro alojamiento y encontró dos cuartos que le gustaban en casa de una francesa (...) Precisamente entonces se produjo uno de esos chaparrones tropicales y el Libertador decidió pasar la noche en su nuevo alojamiento (Masur: p. 220).

Años después, el general Mosquera conoció en Kingston a una mulata, que de mujer galante se había convertido en comadre, a la que llama *madama Juliana*, la cual "nunca olvidó a Bolívar y se vanagloriaba de haberle guarecido aquella noche nefasta" (Cuevas Cancino: p. 183). Madariaga la menciona como "una joven dominicana, Luisa Crober" (p. 485), y el episodio ya había sido trabajado por Ricardo Palma. Como quiera que sea, en la novela de García Márquez esta mujer se convierte en Julia Cobier, "una dominicana hermosa y rica" (p. 88), no faltaba más; sin embargo, la que salva a Bolívar es otra mujer, que no

Menciona ninguno de sus biógrafos y a la que había conocido “durante un almuerzo en casa del comerciante inglés Maxwell Hyslop”, un personaje real que apoyó a Bolívar durante su exilio en Jamaica. Lo importante, de cualquier modo, es que esta mujer se llama Miranda, es decir que tenía como nombre el apellido del precursor (Francisco de Miranda).

Bolívar no había vuelto a ver a su salvadora sino hasta que ésta acude a él para pedirle que le ayude a liberar a su esposo. Todo el episodio es un sueño en el que se mezclan situaciones reales y ficticias. El hecho de que ella acuda a Bolívar cuando éste acaba de dejar el poder es ya algo absurdo. El esposo recuerda, por otra parte, al precursor, entregado a los españoles en agosto de 1812 por Bolívar, pues Francisco de Miranda permaneció prisionero en la fortaleza de La Guaira hasta 1814 y luego fue trasladado a las mazmorras de La Carraca, en Cádiz, donde murió en 1816. Su apellido aparece como nombre de una mujer, a la que Bolívar le debía la vida. Es muy significativo que aparezca en una población llamada *Honda* pues el nombre y el recuerdo borroso —y reprimido— del precursor emergen de lo más profundo del alma de Bolívar.

Al final de su vida Bolívar pudo haber recordado a Piar y asegurar que volvería a dejar que lo fusilaran pero con Miranda la cosa era distinta. Miranda lo había tratado con indulgencia cuando perdió Puerto Cabello, y El Libertador, en cambio, había sido implacable con él y lo había entregado a sus enemigos. Hay quienes pretenden que actuó así por celos, porque no quería que nadie lo opacara. Hizo todo lo posible para que Miranda fuera olvidado. Su recuerdo, por lo tanto, no podía brotar libremente. Era algo muy reprimido: ese prisionero, *por celos*, que debía liberar para complacer a una bella mujer, que en términos junguianos representaría a su propia alma. Como suele ocurrir en los sueños, la mujer lleva el nombre del prisionero, que representa también al propio Bolívar. El episodio contrasta con los recuerdos y alucinaciones del Bolívar de Cruz Kronfly, en los que no hay esa elaboración onírica. (Al parecer, Cruz Kronfly no leyó a Freud.) Es cierto que en la novela el episodio se relata como algo real y que más tarde Bolívar se entera de que la liberación del prisionero ya está por arreglarse, pero en esa forma García Márquez nos está recordando que todo lo que él nos cuenta es una especie de sueño.

En la costa

A diferencia de Cruz Kronfly, que se limitó a relatar el viaje por el río Magdalena, García Márquez le dedica más de la tercera parte de su novela a los cinco o seis meses que Bolívar pasó después en la costa, y este relato se superpone por eso no sólo a “El último rostro”, de Álvaro Mutis, sino también a las notas de Vallarino, un oficial que visitó a Bolívar a mediados de noviembre, cuando se hallaba en La Soledad, una quinta cerca de Barranquilla. En su relato, Mutis transcribe las apócrifas impresiones de un oficial polaco que habló con Bolívar en Cartagena en el mes de julio de 1830, es decir, antes de Vallarino. Era de esperarse por eso que Mutis enriqueciera en alguna forma las escenas que nos dejó Vallarino pero la verdad

es que su relato es más circunspecto. Al ver a Bolívar, al coronel Napierski le sorprende “la desproporción entre su breve talla y la enérgica vivacidad de las facciones” (p. 86) pero sobre todo “las manos delgadas, ahusadas, largas, con uñas almen dradas y pulcramente pulidas, ajenas por completo a una vida de batallas y esfuerzos sobrehumanos...” (p. 87.) Bolívar tose, vomita y expresa su desaliento en esas páginas, llegando a llorar la muerte de Sucre, pero si bien resulta patético, no cae nunca en el ridículo. Por suerte, Vallarino había consignado otros detalles y en sus notas, citadas por Madariaga, recuerda que “Al servirle un poco de lentejas, Bolívar advirtió que estaban cocinadas con aceite y se manifestó enojado con el *cocinero*” (p. 485).

Para García Márquez, un detalle como el que registró Vallarino es de la mayor importancia, porque desacraliza y humaniza más a Bolívar que la tos y el llanto. De acuerdo con su versión, Bolívar llevaba consigo a su cocinera, Fernanda Barriga, quien “tenía la costumbre de ponerle un babero y darle la comida en la cuchara, como a los niños, y él la recibía y la masticaba en silencio, y hasta volvía a abrir la boca cuando terminaba” (p. 216); y esta cocinera es la que tuvo un conflicto con la señora de Molinares, en cuya casa se alojaban, “porque le echaba aceite de oliva a las lentejas, convencida de que era bueno para los males de pecho” (p. 237). De igual modo trabaja García Márquez otros datos de Vallarino, quien menciona que en la sala baja de la casa los esperaban otras personas para jugar malilla y que su esposa “llamó a Molinares con el título de Papá” (pp. 486-487), pues aclara que Molinares había sido arruinado por las guerras, debido a que “lo único que éstas le habían dejado era el cargo de administrador de correos, que desempeñaba sin sueldo desde hacía diez años” y comenta que “Era un hombre tan bondadoso que el general lo llamaba papá” (p. 237).

Madariaga había escrito que “El 24 de octubre, el médico Gasterbond confió a Bolívar que no respondía de su vida si no se mudaba a otro clima” (p. 487), y eso es todo lo que nos dice de ese médico, a quien ni siquiera mencionan otros biógrafos del Libertador, pero García Márquez lo convierte en todo un personaje o por lo menos en una de las comparsas más memorables de su novela. Para empezar, le da un nombre de pila: Hércules; luego, transforma su apellido: “Gasterbond” se vuelve “Gaste/bond”, es decir que lo latiniza de un modo que sugiere a la vez bondad, gastronomía y pastelillos. Además, lo describe como “un anciano ungido por la felicidad, inmenso y plácido, con el cráneo radiante por la calvicie total, y una paciencia de ahogado que por sí sola aliviaba los males ajenos” (p. 218); “fumaba sin reposar unos cigarros de carretero... y se los recetaba a sus enfermos”, asegurando que a los otros médicos se les morían tantos enfermos como a él, “Pero conmigo se mueren más contentos” (p. 218).

Madariaga menciona también que “un español, Don Joaquín de Mier, a instancias de Montilla, había ofrecido a Bolívar su quinta de San Pedro Alejandrino en los alrededores de Santa Marta” (p. 484), así como que “El miércoles 1 de diciembre, a las siete y media de la noche, después de una tra-

vesía buena en sí, pero penosa para él, Bolívar llegó a Santa Marta en el bergantín *Manuel*" (p. 487); debido a su debilidad, "Tuvieron que llevarlo en una silla de mano" (p. 487). Por su parte, García Márquez agrega algunos datos pues aclara que Mier era "un español republicano que era socio del comodoro Elbers" y por eso "le había prometido uno de los buques de vapor que prestaban sus servicios ocasionales en el río Magdalena" (p. 242), promesa que cumplió cuando puso a su disposición el bergatín citado. Además, menciona García Márquez que Montilla "consiguió también que el *Manuel* fuera escoltado por la fragata *Grampus*, de los Estados Unidos" (p. 242). Madariaga nos dice que "Aquella misma noche trajo Montilla al médico francés Alexander Prosper Révérend para que se encargara del enfermo" y que "Al día siguiente, Révérend trajo en consulta al Doctor M. Night, médico naval de la corbeta norteamericana *Grampus*, que diagnosticó catarro pulmonar crónico", mientras que para el francés, Bolívar tenía "los pulmones en mal estado" (p. 487). Hay cierta discrepancia en apariencia, y García Márquez la magnifica. De acuerdo con él, "Révérend estaba convencido de que el general padecía de una lesión pulmonar cuyo origen era un catarro mal cuidado", mientras que "Por el color de la piel y por las fiebres vespertinas, el doctor Night estaba convencido de que era un paludismo crónico" (p. 251). Y agrega con verdadera sorna que los médicos "Coincidían, sin embargo, en la gravedad de su estado" (p. 251).

De acuerdo con Gerhard Masur, uno de sus biógrafos, Bolívar llegó a Santa Marta el 1° de diciembre

y allí conoció a un médico francés que lo atendió hasta el fin. Ya no podía caminar; su voz era ronca y su estado general dejó traslucir la presencia de la muerte. El doctor Révérend diagnosticó su enfermedad como un estado avanzado de tuberculosis y reconoció que no había esperanzas de cura. El doctor Night, que también examinó a Bolívar, cuando llegó, estuvo de acuerdo con la opinión de Révérend (p. 572).

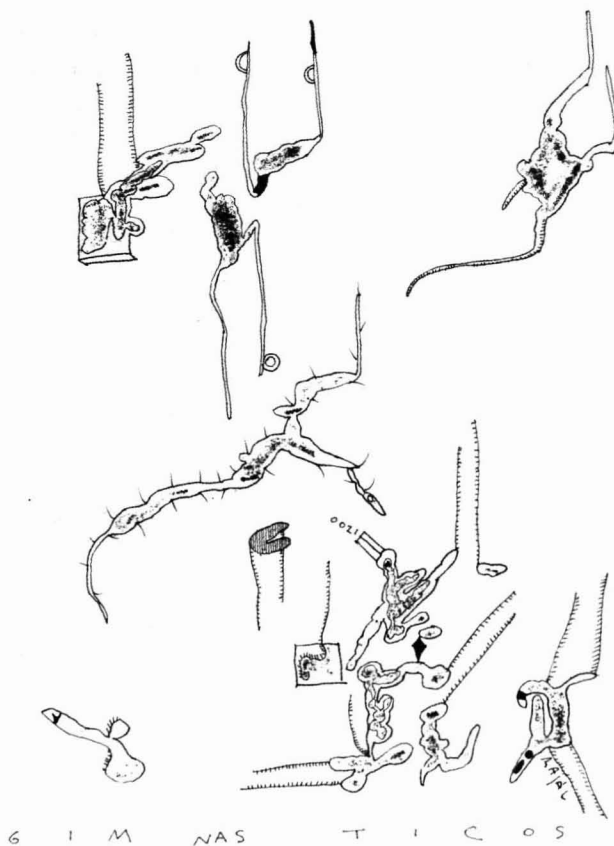
Agrega que "Révérend se dio cuenta pronto de que los remedios eran inútiles y no se los administró más" (p. 572). El personaje de Gastelbondo parece inspirado por esta decisión de Révérend. Por cierto, otro biógrafo de Bolívar, Jorge Campos, explica que "Catarro pulmonar crónico es el diagnóstico en la terminología de la época" de una "Tisis pulmonar llegada a su último grado" (p. 183) y, aunque todos los biógrafos mencionados antes hacen referencia al doctor Night, Campos lo llama "el doctor MacNeight" (p. 183), lo que parece más correcto pero menos simbólico.

En resumidas cuentas, me parece que al comparar *El general en su laberinto* con *La ceniza del Libertador* y "El último rostro", así como con las principales biografías de Bolívar, resalta el humor con que García Márquez recrea los hechos históricos. Su novela responde por eso a una de las principales tendencias de la nueva novela histórica: la de limpiar el pasado de la solemnidad de los discursos oficiales y el tedio de las clases de historia, la de humanizar a los héroes, recordándonos que eran hombres de carne y hueso y

no estatuas de mármol. A diferencia de *I, Claudius*, de Robert Graves, en *El general en su laberinto* no se adopta la perspectiva del principal personaje histórico. Bolívar aquí no cuenta su viaje por el Magdalena rumbo hacia la muerte pero de cualquier modo en la novela lo vemos tras bambalinas y penetramos en su psicología, que era, a fin de cuentas, de lo que se trataba. Además, esa novela nos recuerda que el pasado no es irrevocable sino mucho más blando y maleable que el futuro, porque su novela es un palimpsesto en el que se transparentan muchos otros textos perdidos. ♦

Obras citadas

- Campos, Jorge, *Bolívar*, Salvat, Barcelona, 1985.
Cruz Kronfly, Fernando, *La ceniza del Libertador*, Planeta, Bogotá, 1987.
Cuevas Cancino, Francisco, *Bolívar en el tiempo*, El Colegio de México, México, 1980.
García Márquez, Gabriel, *El general en su laberinto*, Diana, México, 1989.
Hagen, von Víctor W., *Los amores de Simón Bolívar y Manuela Sáenz*, Diana, México, 1989.
Madariaga, Salvador de, *Bolívar*, 2 tomos, Espasa Calpe, Madrid, 1979.
Masur, Gerhard, *Simón Bolívar*, Gandesa, México, 1960.
Mutis, Álvaro, "El último rostro", en *La mansión de Araucaíma*, Seix Barral, Barcelona, 1978.



Cultura política en Chile y México

LARISSA LOMNITZ

Entendemos la cultura como un lenguaje del comportamiento social compuesto por la "gramática" (la "langue") y el "habla" (la "parole"). La gramática es el conjunto de categorías y reglas, es decir, los elementos que permanecen de la cultura, y el habla es la forma en que se expresa ese conjunto, la cual es por naturaleza variable. En este juego de continuidad y cambios, la gramática sería a la sociedad lo que el subconsciente al individuo; una estructura profunda, no visible, que se manifiesta en el comportamiento de sus integrantes.

Para que los cambios (tecnológicos, económicos, políticos) tengan lugar en una sociedad deben enfrentarse primero a la estructura de ésta; el resultado de la adecuación entre las fuerzas conservadoras y las del cambio constituye la historia de esa sociedad. Estas transformaciones son asimiladas e interpretadas por la continuidad cultural. Los grandes y bruscos cambios en la gramática cultural se dan en momentos cataclísmicos (conquista, guerras, etcétera); de otra manera son lentos, o sea que los eventos van actuando sobre la cultura en forma gradual. La gente los absorbe y asimila a partir de la gramática cultural preexistente. En ello consiste la dinámica de la continuidad y el cambio.

En este contexto, *la cultura política* vendría a ser la gramática de las relaciones de dominación/subordinación/cooperación; es decir, la gramática del control social: del poder y su forma de expresarse.

En este artículo me propongo explicar en qué consiste la cultura política sobre la base de: 1) La estructura de las redes sociales que tienen relación con el poder y 2) el sistema simbólico que la legitima.

1) La estructura de las redes sociales depende del sentido en que se dan los intercambios (redes horizontales y redes verticales), de lo que se intercambia y de la articulación que tiene lugar entre las redes. En toda sociedad se llevan a cabo intercambios simétricos o asimétricos, que van conformando redes horizontales y verticales. Estas redes a su vez se articulan entre sí, conformando el tejido social. El predomi-

nio de unas sobre otras y su combinación dan el carácter a la cultura política (por ejemplo, autoritaria *vs* igualitaria).

2) El sistema simbólico, por su parte, refuerza y legitima ese conjunto de redes e incluye manifestaciones tales como el discurso, los rituales políticos, el lenguaje, la arquitectura, los mitos de la cosmología política, los emblemas, el uso de tiempos y espacios, etcétera; elementos que a menudo son constitutivos de la ideología nacionalista.

La cultura política así entendida sería un elemento muy importante de la identidad nacional.

Para ilustrar estas ideas abstractas, teóricas, ofrecemos el caso de Chile, comparándolo con el de México, previamente estudiado en otros trabajos (ver Lomnitz, 1982, Lomnitz, Lomnitz-Adler y Adler, 1994), ya que ambos países muestran una serie de parámetros comunes (la conquista española, la época colonial, el idioma y las instituciones introducidas por España) y, a la vez, difieren en sus culturas políticas nacionales y en la percepción de su identidad como pueblo.

Algunas precisiones sobre redes sociales

El término "redes sociales" fue acuñado en los años cincuentas por la escuela manchesteriana de antropología (especialmente por Clyde Mitchell y P. Meyer) a partir de los estudios urbanos en África. Éstas pueden definirse como los campos sociales constituidos por las relaciones entre personas (Barnes, 1954). Leinhardt habla del *social network paradigm*, el cual hace operar la noción de estructura social representándola en términos de un sistema de relaciones sociales que articulan a diferentes entidades sociales. Es decir, se refiere a qué tipo de relaciones se establecen entre un par de entidades (individuos o grupos).

Los campos o redes son construcciones abstractas que el investigador define de acuerdo al criterio que le interese; es decir, estas relaciones se determinan por algún criterio subya-



cente, lo que permite identificar estructuras sociales que en general no están formalmente definidas por la sociedad. Lo que interesa al científico social es establecer la forma en que las relaciones “están ordenadas, cómo la conducta de los individuos depende de su ubicación en este ordenamiento, y de qué manera influyen los propios individuos en los ordenamientos”.

Así, se puede hacer un diagrama de las relaciones de intercambio de bienes y servicios o de favores burocráticos, préstamos materiales o información. Los intercambios pueden ser de tres tipos: a) recíprocos: entre individuos con recursos y carencias similares dentro de un contexto de sociabilidad o “confianza”; b) redistributivos (o patrón/cliente); es decir, entre individuos de diferentes jerarquías con recursos desiguales; son relaciones de poder típicas, dentro de cierto tipo de vínculos personales y en las cuales se intercambia lealtad por protección, y c) de mercado, en donde a través de éste y sus leyes se establece la circulación de bienes y servicios (Polanyi, 1957: 234-269). La reciprocidad y la redistribución representan formas de intercambio informales, regidas por criterios sociales y culturales, las cuales se remontan a los orígenes de las sociedades humanas. Estas relaciones de intercambio varían de cultura en cultura, tanto en la definición de quiénes son los *partners* como en lo que es susceptible de ser intercambiado y las formas socialmente aceptadas de hacerlo; hay, pues, una estructura social dentro de la cual se dan estos intercambios (las redes sociales verticales u horizontales), los objetos de intercambio mismos (materiales y morales) y un sistema simbólico que refuerza la estructura de la red y la de la sociedad en que ésta se desenvuelve.

En sociedades complejas (México o Chile) el individuo debe manejar los tres tipos de intercambio (de reciprocidad, redistribución y mercado); ello implica que participa simultáneamente en los tres tipos de relaciones sociales: de confianza, de jerarquía y de clase (Lomnitz, 1975, 1987, 1988 y 1991). Así, lo económico, lo político y lo sociocultural son tres dominios que se van enhebrando en la vida del individuo y su trama va conformando la realidad macrosocial (Radcliffe-Brown, 1952, y sobre la relación entre redes verticales y poder, ver Blau, 1964). Cada tipo de intercambio tiene sus reglas, mismas que el individuo aprende a manejar y —cuando son contradictorias— a conciliar entre sí de acuerdo a una situación determinada. Ese proceso es rico en lenguaje simbólico; por lo tanto, la habilidad para manejar símbolos, a su vez, constituye un recurso.

Los objetos que se intercambian originan y determinan estructuras sociales definidas: por ejemplo, observamos en México sectores estructurados verticalmente, cruzados por redes horizontales; el capital y el poder se expresan mediante estructuras visibles que concentran a su alrededor a grupos de individuos ordenados jerárquicamente según el nivel de recursos de que disponen. A través de esas jerarquías se van conformando patrones de lealtad, estilos de vida, ideologías y subculturas. A estas estructuras se unen redes horizontales de intercambio recíproco que aligeran la presión de las relaciones jerárquicas y les otorgan flexibilidad. Las estructuras o redes que van conformándose en el plano de las relaciones personales tienden a expresarse finalmente en el sistema político nacional: las redes horizontales, si son las dominantes, darán origen a partidos políticos de corte horizontal con cierta clase de liderazgos, y las verticales, a su vez, generarán un tipo diferente de sociedad: por ejemplo, México es un Estado con un sistema corporativo, vertical, autoritario y muy presidencialista (una sociedad jerárquica afín a una sociedad de castas, en la cual la familia patriarcal, tri-generacional, ejerce el control de sus miembros). Chile es un país multipartidista; en el interior de los partidos se dan cohortes o grupos horizontales de amigos (que informalmente ejercen cierto control entre sus miembros y que crean las fronteras invisibles que los separan de los demás). Estos grupos, con liderazgos condicionados, producen —si bien dentro de un sistema presidencialista fuerte, basado también en una legitimidad casi fanática— faccionalismos y, a la vez, un parlamento sólido; el sistema entero depende de negociaciones horizontales permanentes. Es una sociedad de clases (horizontales).

Desde mi punto de vista, el modelo básico en la constitución de cada sociedad estaría determinado por la institución primaria —base de su sociabilidad y del control social—, que a su vez daría el carácter a su cultura política. En el caso de México, ésta sería la familia patriarcal autoritaria y vertical, y en el de Chile, el grupo de amigos. Si se trata de un Estado-nación, sería su grupo socio-cultural dominante el que impondría su sello sobre las instituciones nacionales.

Es esto lo que llamamos una gramática social o cultural: las categorías sociales, las reglas con que se usan y la habilidad

que cada cual tiene para comportarse dentro de ellas. De esto se desprende que la gramática y el habla, las estructuras primarias que resultan de ellas y las organizaciones políticas en las que se cristalizan y a través de las cuales se tiene acceso y se ejerce el poder, es lo que da su carácter a la cultura nacional. Por supuesto, en toda sociedad se dan relaciones verticales y horizontales; lo que daría su carácter específico a cada una es la mezcla y combinación de ambas, y la importancia relativa de cada tipo de estructura: donde predomine la verticalidad tendríamos sistemas autoritarios y donde predomine la horizontalidad en las relaciones de poder, sistemas democráticos.

México: relaciones verticales y horizontales

En un trabajo anterior (Lomnitz, 1982) propuse un modelo de la estructura de poder en México en términos de tres variables: a) la dirección del intercambio (vertical/horizontal), b) el tipo de recursos intercambiados (capital, poder, información, trabajo, lealtad) y c) la forma de articulación a las fuentes de recursos dominantes (formal/informal).

En México los individuos están ubicados formalmente en "sectores" (sector público, sector privado, sector laboral), según el tipo de recursos que manejan o poseen. En su interior, estos sectores están organizados verticalmente como una estructura que se ramifica hacia abajo y concentra el poder en la cúspide. En cada articulación existe un intermediario que recibe recursos desde arriba y los distribuye a niveles inferiores a cambio de otros recursos, tales como trabajo y lealtad. Al mismo tiempo, cada individuo establece una red horizontal de relaciones igualitarias (familiares, de amistad) entre las cuales se dan intercambios recíprocos cuya naturaleza se determina por el grado de confianza. La red horizontal representa, pues, un recurso social que el individuo puede manejar para incrementar su parte de negociación en la estructura.

A partir de este modelo bastante general es posible analizar distintos tipos de cultura política. Así, por ejemplo, nuestros estudios de organizaciones formales e informales en México indicaron un predominio de los intercambios verticales sobre los horizontales (aunque también se dan los segundos). Ello da origen a un sistema cultural proclive al autoritarismo. La cultura mexicana genera líderes en todos los niveles; éstos son los articuladores del sistema, los que controlan a sus grupos y obtienen su lealtad a cambio de recursos y seguridad, que consiguen a su vez de sus propios patrones.

Chile: relaciones horizontales y verticales

Un modelo similar al empleado en el caso de México podría aplicarse a Chile. Nuestros estudios preliminares sobre la clase media (Lomnitz, 1971) sugieren que en la cultura política chilena existe un predominio de las relaciones horizontales sobre las verticales dentro de cada clase social, que se refleja en las organizaciones políticas de éstas. Es decir, que si bien existe una red generalizada de intercambios

recíprocos entre miembros de la misma clase, van conformándose redes más estrechas que eventualmente se formalizan en partidos políticos, dentro de los cuales hay un intercambio de favores y comunicación, lealtades y recursos, dependientes del acceso que el partido tenga al poder estatal (Valenzuela, 1977). A su vez, en el interior de los partidos y a medida que estos crecen, van constituyéndose cohortes o redes de amigos de la misma generación, cuya estructura se basa en relaciones igualitarias, altamente emocionales (generalmente comienzan a aparecer entre jóvenes adolescentes, en las juventudes de los partidos). Dentro de estas redes igualitarias basadas en la amistad van surgiendo los líderes "naturales", que se caracterizan, entre otras cosas, por la necesidad permanente y, asimismo, la capacidad de mantener su legitimidad en el grupo. Podríamos decir que *si bien en México el líder crea al grupo, en Chile el grupo elige y crea al líder*. Algunos de estos líderes van trascendiendo la red primaria y entrando paulatinamente a otros niveles jerárquicos del partido, hasta llegar a los liderazgos más altos del mismo, siempre debiendo probarse como líderes y recibir la aceptación de las bases. Cuando esto no sucede se producen fisuras, surgen facciones y eventualmente se separan grupos que conforman nuevos partidos. Como resultado tenemos un *faccionalismo* típico de la cultura política chilena.

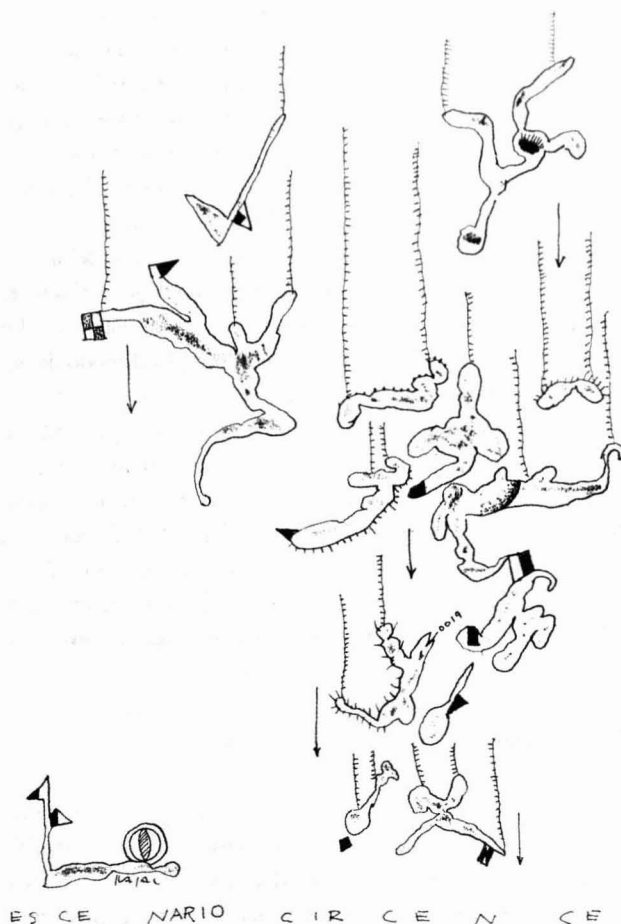
El notorio predominio de las relaciones horizontales basadas en la *confianza* implicaría la posibilidad de que el acceso al poder se viera facilitado por la existencia de estructuras más parecidas a redes horizontales que a jerarquías verticales. Sin embargo, ningún sistema social complejo puede prescindir de estas últimas. Los líderes resultan indispensables, hecho que plantea para Chile una situación más difícil de resolver que para México, donde la horizontalidad es funcional; es decir, complementa y sostiene las jerarquías verticales. En Chile, en cambio, la jerarquía o liderazgo vertical sería un elemento contradictorio con el ideal de horizontalidad y con el crecimiento de los partidos. Estas contradicciones se resuelven —a nivel del grupo— poniendo en juego mecanismos *sui generis* de la cultura política chilena, tales como la mofa (la "talla") del líder que intenta sobresalir demasiado, o directamente la deslegitimación (el "chaqueteo"), la destitución con malas artes (el "aserruchamiento de piso"), etcétera. Al mismo tiempo, se postula que los líderes sean y se muestren modestos, austeros, dedicados al bien común, apegados a la legalidad y, sobre todo, que no abusen del poder. A otro nivel, si un líder llega a consolidar un poder personal al grado de que le permita construir su propia jerarquía vertical, el sistema tenderá a erosionar sus facultades y capacidad de mando, ya sea provocando su derrota en las siguientes elecciones, o por la vía de la separación de grupos y la fundación de partidos disidentes, dando paso al faccionalismo. Cuando estos recursos no han sido efectivos, el sistema ha entrado en crisis y, en ocasiones, han aparecido soluciones autoritarias que inevitablemente se basan en la coerción física. La naturaleza de la cultura política

chilena hace necesario el respeto a las relaciones horizontales y verticales, legales y aceptadas consensualmente. En México, en cambio, el predominio de la verticalidad tiende a concentrar el poder en los niveles más altos de la sociedad o directamente en el presidente y a concentrar muchas de las fuerzas políticas en un solo gran partido, compuesto por sectores muy disímiles que negocian entre sí en el interior del mismo; este autoritarismo tiene base en su cultura política, su estructura de redes y el sistema simbólico que la sostiene, por lo que se puede ejercer sin el apoyo de la fuerza física. A diferencia de México, en Chile el monopolio del poder en un solo partido o individuo rompería la paz social basada en el sistema multipartidista de negociaciones y alianzas (Miriam Zemelman, comunicación oral, 1991).

Si en México la horizontalidad complementa y sostiene las jerarquías verticales, en Chile, de acuerdo a mi hipótesis, este tipo de jerarquía (o de liderazgo) sería un elemento conflictivo para el crecimiento de grupos horizontales (los partidos). El resultado de esta dinámica sería el *faccionalismo*, como mecanismo que limita el crecimiento de las estructuras jerárquicas e impide la consolidación de un liderazgo personalista, excepto el liderazgo legítimo y sujeto a crítica del presidente de la república. Las facciones resultantes están integradas generalmente por pequeños grupos de amigos pertenecientes a las capas dirigentes del partido (incluyendo a los jóvenes; a menudo este faccionalismo expresa un conflicto generacional). Algunas veces, estas facciones crecen hasta convertirse en partidos de significación con un gran número de seguidores; tal es el caso del Partido Radical (desgajado del Partido Liberal) y del Partido Demócrata Cristiano (salido del tronco conservador). Pero en la mayoría de los casos, estas facciones terminan uniéndose o aliándose con otros partidos, o se mantienen en el tiempo sin mayor significación o bien desaparecen (ver por ejemplo, Moulian, T. y Torres Dujisin, I., s.f.; Edwards, A. y Frei, M. E., 1949, y Vial Correa, G., 1981).

Si bien el faccionalismo cumple un papel funcional en el sistema de horizontalidades, impidiendo que los líderes acumulen poder excesivo o que algún partido logre una hegemonía política que le permita gobernar sin negociar, su exceso conduce a, o es expresión de, una crisis social y económica. En algunos ejemplos históricos el autoritarismo ha surgido de una situación tal (Ibáñez, Pinochet). Es decir, el exceso de faccionalismo pulveriza el sistema, cuyo equilibrio descansa en la existencia de dos o tres partidos básicos, que encarnan las grandes corrientes en que se divide la sociedad chilena, dependientes de la clase a la que representan y/o de su postura frente a la religión. Estos partidos, en tanto representantes de las grandes corrientes, son los que perduran —con uno u otro nombre—, y permiten que en Chile haya partidos de derecha, centro e izquierda, y a la vez, laicos y católicos. ¿Cómo se da esta situación?

Así como entre los grupos étnicos pertenecientes a una misma nación la permanencia se da por una mezcla de redes sociales, compuestas por individuos que ocupan un mismo nicho económico y/o comparten una subcultura común, en el



caso del sistema político, los partidos representan conjuntos de amplias redes integradas por individuos que ocupan determinados nichos económicos y sociales y desarrollan formas de vida comunes, las cuales crecen y se consolidan al compartir éstos una misma ideología política. Al igual que las etnias constitutivas de una nación, van creando fronteras simbólicas que los distinguen de los otros, que los hacen sentirse diferentes; es decir, lo que Barth define como *wenness*, que se expresan no solamente a través de las ideologías políticas sino también de preferencias respecto a estilos de vida, maneras de divertirse y colegios y universidades adonde se envían los hijos; asimismo, a través de la elección de actividades profesionales, etcétera. En otras palabras, los partidos políticos representan subculturas, que se caracterizan por su permanencia.

El hecho de destacar el predominio en Chile de las relaciones horizontales sobre las verticales no implica en absoluto un juicio de valor. Es necesario aclarar, además, que horizontalidad no equivale a igualitarismo, ya que los partidos políticos se organizan sobre bases clasistas, quedando sus diferencias de clase perfectamente definidas en el tejido social del país. De lo que aquí se trata es de un modelo, susceptible de ser empleado para explicar y comprender la cultura política de una sociedad, su origen y la persistencia de su "gramática". En México, a partir de la estructura primaria (la gran familia patriarcal) y las pequeñas redes patrón/cliente, articuladas verticalmente entre sí, se erige un sistema político corporativo y presidencial. En Chile, a partir

de las redes horizontales de grupos de amigos, van conformándose los partidos políticos que dan por resultado una sociedad de clases, jerarquizada, aunque no autoritaria. En Chile lo que observamos es la existencia de una sociedad horizontalmente organizada pero a la vez estratificada (aunque no exenta de movilidad social), que parte de las subculturas de que he hablado. En suma, la base de estas subculturas es la clase social definida por una mezcla de variables que incluyen no sólo la posición del individuo en la economía sino también la cuestión religiosa y las redes sociales, además de los estilos de vida propios de esta clase. Lo anterior se manifiesta claramente —por ejemplo el modo de hablar— y resulta muy típico de la sociedad chilena.

Por otra parte, en un sistema como éste, caracterizado por contener fuertes subculturas políticas, es muy importante garantizar la convivencia, lo cual requiere la aceptación de un marco reglamentario común: la legalidad. El respeto a esta legalidad, expresado en la constitución, es lo que *legitima* el sistema y la autoridad presidencial. Este aspecto de la cultura chilena ha estado presente desde sus inicios y es, quizás, uno de sus rasgos más notorios.

Conclusiones

La cultura política se configura como una gramática de las relaciones de dominación/subordinación y de cooperación entre los miembros de una sociedad. Esta gramática constituiría la base persistente, que cambia de manera muy lenta, pero cuya forma de expresarse, de manifestarse, varía como consecuencia de los cambios que van sucediéndose en distintos momentos históricos, aunque siempre dentro de lo que es la estructura básica. Mi propuesta es que esta gramática puede estudiarse a través del análisis de las redes sociales (horizontales y verticales) características de la estructura de poder (que se constituyen en etapas muy tempranas de la historia de una sociedad), y del sistema simbólico que las apoya.

Ahora bien, cuando un Estado logra cohesionar grupos étnicos y clases sociales diversos, o abarca regiones que han ido adquiriendo características culturales muy distintas, son las clases o etnias dominantes las que establecen la cultura política nacional (aunque sus partes constitutivas sigan manteniendo sus propias culturas políticas). Dependiendo del grado de heterogeneidad de los grupos constitutivos y del periodo histórico en el que se conforma un Estado-nación, su centro rector hará un mayor o menor uso de la fuerza, y posteriormente, de una ideología nacionalista que sirva como elemento cohesionador para hacer que los distintos grupos acepten y se sientan parte de un todo. En el caso de México, entre otras cosas para acelerar el proceso de modernización industrial, la ideología nacionalista ha sido usada en forma mucho más acentuada que en el de Chile, donde la formación de una identidad nacional ocurrió mucho antes y en un espacio más pequeño y homogéneo que en México.

Una pregunta que surge en esta comparación entre México y Chile es cómo pudieron desarrollarse culturas políticas tan

disímiles en países que han compartido orígenes históricos relativamente similares. Sugiero que la clave está en la naturaleza del contacto entre españoles e indios al momento de la conquista. Si bien en ambos casos los españoles conquistaron a las poblaciones nativas, las características geográficas y las riquezas naturales de los dos países eran muy diferentes, y por ende, también lo fue el interés que la corona tuvo en cada uno de ellos, así como la fuerza de la conquista y de la consiguiente colonización. Asimismo, fue determinante la cultura política que tenían los grupos conquistados y las características específicas del grupo conquistador. En México ya se habían producido civilizaciones de corte jerárquico y ya había una nación dominante (la azteca), estructurada de manera muy vertical; éstas se encontraron con el hecho de que el nuevo imperio (el español); también organizado verticalmente (con la corona en la cúspide), instauró en México un poder concentrado en el virrey de la Nueva España. Este sincretismo produjo lo que podríamos llamar un "matrimonio entre ricos".

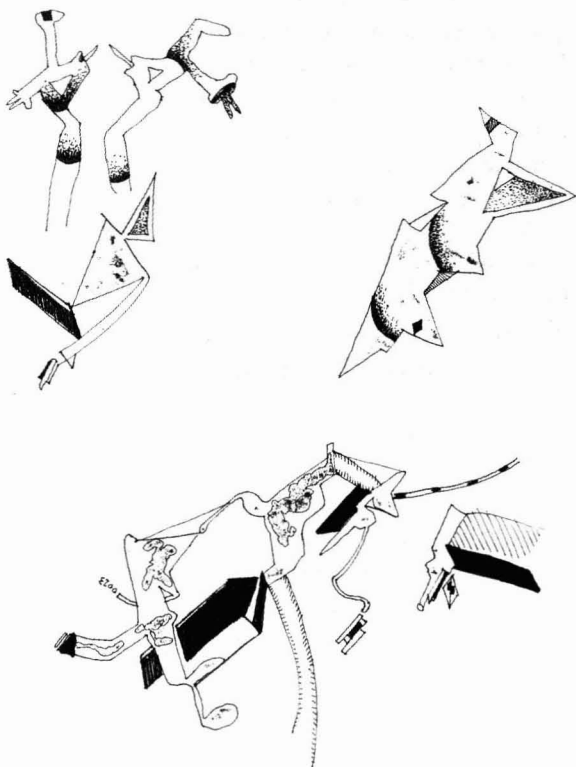
Chile, conocido como "el cementerio de españoles" por lo aguerrido de los araucanos, con escasas riquezas minerales y por tanto de un interés relativo para la corona y los propios conquistadores —más las características del grupo conquistador (una pequeña banda de disidentes del ejército de Pizarro con un apoyo limitado de la metrópoli)—, produjo muy desde el principio lo que podríamos llamar un "matrimonio entre pobres"; otra diferencia es que —al contrario de los pueblos autóctonos de México— los araucanos tenían una estructura de poder totalmente horizontal. Incluso la imposición de las mismas instituciones españolas tuvo que partir de esa cultura política original (conjunto de relaciones de dominación/subordinación).

La historia de cada país es entonces esa combinación de eventos e introducción de cambios y la interpretación que de ellos hace la cultura establecida. Por otra parte, como consecuencia de los cambios políticos, económicos, tecnológicos y sociales, la cultura —aunque más lentamente— también va sufriendo modificaciones. Cuando por razones de crisis hay una modificación drástica de la cultura política (por ejemplo la dictadura del general Pinochet, o periodos de revueltas que pretenden ampliar las relaciones horizontales en México), ésta se percibe como anormal y se tiende a regresar a un equilibrio, vale decir, a lo que es la "naturaleza" de la cultura política. Después de la Revolución mexicana, en la que hubo un intento de reorganizar la sociedad en forma más igualitaria, se volvió a estructurar un sistema político vertical, aunque los sectores que pasaron a detentar el poder fueron otros: la clase media, con el apoyo de las clases trabajadoras; el largo conflicto produjo finalmente un sistema corporativista, esencialmente unipartidista, autoritario y fuertemente presidencialista. En Chile, el surgimiento de estas mismas clases medias también produjo periodos de crisis que desembocaron en el autoritarismo; sin embargo, cuando éste terminó surgieron nuevos partidos, solución perfectamente adaptada a la cultura "horizontalista" de clases y de partidos que se había desarrollado desde el siglo pasado.

Ambos fenómenos, que se dieron casi en la misma época y a consecuencia del mismo tipo de desarrollo económico, produjeron resultados muy distintos, basados en la gramática respectiva. ♦

Bibliografía

- Almond, Gabriel, "The study of Political Culture", en *A Discipline Divided*, Sage Publications, London, 1990, pp. 134-155.
- y Verba, S., *The Civic Society*, Princeton University Press, Princeton, 1963.
- Anderson, Benedict, *The Imagined Community*, Verso, London, 1983.
- Armstrong, John A., *Nations Before Nationalism*, University of Caroline Press, Chapel Hill, 1982.
- Barnes, J. A., "Class Committes in a Norweigan Island Parish", en *Human Relations*, Núm. 7, 1954, pp. 39-58.
- Barth, Fredrick, *Ethnic Groups and Boundaries* (Introducción), Allen and Unwin, London, 1969.
- Blau, Peter, *Exchange and Social Power in Social Life*, John Wiley and Sons, N.Y., 1964.
- Bock, Phillip, *Introducción a la moderna antropología cultural*, FCE, México, 1977.
- Da Matta, R., *Carnivals, Rogues and Heroes*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1991.
- Dittmer, Lowell, "Political Culture and Political Symbolism", en *World Politics*, Núm. 30, 1977, pp. 552-583.
- Edwards, Alberto, *La fronda aristocrática*, 8a ed., Editorial Universitaria, Santiago, 1982.
- y Frei M., Eduardo, *Historia de los partidos políticos chilenos*, Ed. del Pacífico, Santiago, 1949.
- Encina, Francisco, *Historia de Chile*, t. I, Editorial Nascimento, Santiago, 1943.
- Freeman, Linton C., "Social Networks and the Structure Experiment", en *Research Methods in Social Network Analysis*, George Mason University Press, Fairfax, Virginia, 1989, pp. 11-41.
- Fox, Richard (ed.), *Nationalist Ideologies and the Production of National Cultures* (Introducción), Monograph Series, American Ethnological Society, Washington, 1989.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, N.Y., 1973.
- Gelner, E. *Nations and Nationalism*, University of Cornell Press, London, 1983.
- Góngora, Mario, *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*, Ed. La Ciudad, Santiago, 1981.
- Herzfeld, Michael, *Ours Once More*, Univ. of Texas Press, Austin, 1982.
- Kapferer, Bruce, *Legends of People, Myths of State*, Smithsonian, Washington, D.C., 1988.
- Kohn, Hans, *The Idea of Nationalism*, MacMillan, N.Y., 1948.
- Leinhardt, Samuel, *Social Networks: a Developing Paradigm*, Academic Press, N.Y., 1977.
- Lomnitz, Larissa, "Reciprocity of Favours in the Chilean Middle Class", en *Studie in Economic Anthropology*, Monograph Series, Núm. 7, American Anthropologist Association, Washington, D. C., 1971, pp. 93-106.
- *Cómo sobreviven los marginados*, Siglo XXI, México, 1975.
- "Horizontal and Vastical Relations and the Social Structure of Mexico", en *Latin American Research Review*, Núm. 23, vol. XVII, 1982, pp. 51-74.
- , Lomnitz-Alder, G. y Adler, I., "El fondo de la forma: la campaña presidencial del PRI, 1988", en Larissa Aldler Lomnitz, *Redes sociales, cultura y poder*, Ensayos de Antropología Latinoamericana, Grupo Editorial Ángel Porrúa, México, 1994, pp. 275-332.
- y Melnick, A., *Chile's Middle Class*, Lynne Rienner Pub., Boulder, Colorado, 1991.
- y Meyer, L., *La nueva clase*, UNAM, México, 1988.
- y Pérez Lizaur, M., *An Elite Family of Mexico*, Princeton University Press, Princeton, 1987.
- Lomnitz-Alder, Claudio, *The Exit From the Laberynth*, University of California Press, Los Angeles, 1992.
- Meyer, P., "Migrancy and the Study of Africans in Town", en *American Anthropologist*, Núm. 64, 1962, pp. 576-592.
- Mitchell, Clyde, *Social Networks in Urban Situations*, Manchester University Press, Manchester, 1969.
- Moulian, T. y Torres Dujisin, Isabel, *Discusión entre honorables*, FLACSO, Santiago, s.f.
- Polanyi, Karl, *Trade Market and Early Empires*, Free Press, N.Y., 1957.
- Pye, Lucian, "Political Culture", en *International Encyclopedia of the Social Sciences*, t. XII, 1968, pp. 218-225.
- Radcliffe-Brown, A. R., *Structure and Function in Primitive Society*, Cohen and West, London, 1952.
- Valenzuela, Arturo, *Political Brokers in Chile: Local Government in a Centralized Polity*, Duke Univ. Press, Durham, N.C., 1977.
- Vial Correa, G., *Historia de Chile (1891-1973)*, vol. I, t. I, Ed. Santillano, Santiago, 1981.



Pedro Henríquez Ureña y el modernismo

♦
DIONY DURÁN

Era el año 1905 y Pedro Henríquez Ureña alternaba funciones entre una casa comercial de La Habana y la crítica literaria en las publicaciones *Cuba Literaria* de esta capital y *El Teléfono* de Santo Domingo, en donde el dominicano de 21 años presenta sus juicios sobre la literatura contemporánea. No hay que repetir que es crítica iniciática y orientadora como se ha señalado sistemáticamente, sólo subrayar que es análisis revelador y desprejuiciado, que se formula en una época en la que todavía el modernismo es norma literaria dominante y la crítica centraba su interés en el poeta vivo y portaestandarte del movimiento: Rubén Darío.

El dominicano escribía versos tocados muchas veces por el espíritu poético del modernismo y conocía mejor que nadie las renovaciones métricas y rítmicas de la poesía modernista, como deja constancia en su detallado examen de la obra de Darío en el artículo que le dedica ese año. También a "El modernismo en la poesía cubana" y al "Martí escritor" dedica espacio crítico en un año que se revela muy fértil para el dominicano. Y es preferible retenerlo en este momento, aun a expensas de analizar posteriormente su recorrido hasta la consolidación de ideas en *Las corrientes literarias en la América hispánica*, porque en este año surgen también las expectativas sobre el nuevo libro de Darío, *Cantos de vida y esperanza*, y porque Henríquez Ureña reacciona con pasión en defensa de Martí, en lo que parece haber sido una sonada polémica en torno al poema de Enrique Hernández Miyares, "La más hermosa", dedicado a Manuel Sanguily. El artículo "Martí escritor", dice Pedro, "Fue provocado por los ataques que dirigía a Martí aquel Ruy Díaz de 'La más hermosa'. Yo escribí sin mencionarlo, por supuesto, y tratando de incitar a Jesús Castellanos a una campaña en pro de Martí escritor, desconocido entonces en Cuba".¹ Éste es el otro elemento que diseña en líneas generales la situación de la crítica al escritor cubano, quien para entonces aparecía en nuestra prensa de los primeros años del siglo, entre los "ayes" y los "do

de pecho" de la poesía patriótica de ocasión y en los bustos enyesados de los edificios públicos.

Henríquez Ureña conoce ampliamente el estado en que se halla la crítica, ha leído la que le dedicara Rubén Darío a Martí, las palabras de Justo Sierra en México, los comentarios de Gutiérrez Nájera a *La Edad de Oro* y aun los del francés Frédéric Loliée, a quien encuentra similar a Carlyle en su *Historia de las literaturas comparadas*.

Y aun habría que recordar entre los olvidos y la crítica apasionada aquella de José Enrique Rodó a Rubén Darío, en la que sancionaba: "No es el poeta de América..."² Estos pocos elementos —todavía habría más— componen un espacio especulativo sobre dos figuras centrales del modernismo y muestran la índole de los juicios de sus contemporáneos. Entre el impresionismo de la propia crítica modernista y el positivismo subyacente se caldeaban las ideas sobre un movimiento que recibía más reconvenciones que análisis y, a pesar de todo, más admiración que desdén.

Pero ni la pasión por Martí, ni los criterios de Rodó que gravitaban en él desde mucho antes en *Ariel*, condicionan en Henríquez Ureña juicios desmesurados. Tiene el tacto de enjuiciar respetando la extrema individualidad de los escritores, y cuando caracteriza globalmente propone que "Cuba es la patria de dos de los cuatro iniciadores del movimiento modernista en la poesía americana: Casal y Martí, copartícipes de esa gloria con Rubén Darío y Gutiérrez Nájera".³ Pero en Henríquez Ureña rige, más que el tacto, la conformación de una nueva crítica que se produce gracias a un equilibrio entre la consideración del patrón civilista del escritor multifacético del siglo XIX y el escritor que nace en un proceso de modernización acelerada y gira hacia una valoración estética, que sólo el *deber ser* del concepto de la literatura decimonónica podría sancionar. A partir de ese equilibrio logra el dominicano una estabilidad en

¹ Pedro Henríquez Ureña (P.H.U.), Carta a Félix Lizaso, 8 de febrero de 1927, en Archivo de Lizaso, Caja 734, Núm. 1, Archivo Nacional, La Habana, Cuba.

² José Enrique Rodó, "Su personalidad literaria, su última obra", en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1967, p. 169.

³ (P.H.V.), "El Modernismo en la poesía cubana", en *Obra crítica*, Biblioteca Americana-FCE, México, 1960, p. 18.

su exégesis literaria y una manera de discutir los entuertos en torno a las figuras sobresalientes.

En contra de la leyenda de Darío que "lo pinta como un góngora desenfrenado y corruptor"⁴ Pedro Henríquez Ureña erige la evaluación histórica de los metros y ritmos clásicos en la poesía española y dilucida con puntería conceptos de lo exótico, lo pintoresco y lo humorista, para concluir: "La alarma del vulgo lector fue hija del irreflexivo espíritu rutinario."⁵ Romper la rutina, aceptar nuevos patrones, y no sólo aceptarlos sino formarse en ellos con una aspiración a la perfección del estilo y a la ponderación estética, refuerzan la oportunidad crítica de quien la ejercía en el mismo horizonte de recepción del modernismo. Es en esta dirección que Ángel Rama rescata a Henríquez Ureña, para integrarlo a su perspectiva, en libros como *Máscaras democráticas del modernismo*, en el que considera sorprendente la acertada conceptualización del dominicano. Rama estaba apuntando a una crítica que formula con precisión las conquistas lingüísticas y de estilo de la poesía hispanoamericana, como cuando Henríquez Ureña señala: "la *nuance*, la gradación de matices",⁶ que se dirige hacia lo que hoy Carlos Rincón considera creación de *efectos específicos*.

Es en esa dirección y en ese mismo momento cuando dice de Martí: "Pero ese estilo de Martí quería ser y era moderno, 'actual', como el de los escritores modernos de los países activos y fecundos en que el idioma evoluciona como todo: expresión de la vida múltiple y complicada de la época."⁷

En la obra de Henríquez Ureña hay muchas referencias a Martí; un ejemplo es la *Utopía de América* del dominicano y su concepción de la literatura; es seguro que el cubano era un paradigma en el criterio del escritor: un "apóstol de la acción"⁸ y un estilista de la lengua. Pero lo significativo en este caso es que enfatice la idea de Martí como "escritor moderno" en relación con la "vida múltiple y complicada de la época", con lo que glosa aquel criterio martiano del escritor inmortal en América ("aquel que refleje en sí las condiciones múltiples y confusas de esta época"⁹), y lo aplica a Martí compendiando valores discímiles, bajo la asunción de un concepto de la literatura ampliado y enriquecido gracias al tiempo fundador en el que participaba Martí; por ello afirma: "La gran fuerza de ese hombre era, repito, su pensamiento. Y a ese gran pensamiento correspondía una expresión vigorosa y bella."¹⁰

Es ésta la ruta que lo lleva a ponderar a Darío y a darle su lugar, puesto que dice: "las historias futuras consagrarán a Rubén Darío como el Sumo Pontífice de la versificación castellana..."¹¹ La relación entre la forma "vigorosa y bella" de Darío y su pensamiento es también conciliatoria porque, en la misma medida en la que se resistía al convite elitista de Rodó, entendía

el eje discursivo sobre el que se levantaba el arielismo como un discurso de la época del que era partícipe Darío. Con la delicadeza que le era propia —sobre todo si se refería a quien ya tenía como maestro—, y con sus mismas armas, contesta al Rodó que criticaba *Prosas profanas* con las variaciones incluidas en *Cantos de vida y esperanza* y, ateniéndose a los presupuestos de la latinidad que abordaba el uruguayo en su discurso, afirma entonces de Darío: "Su *latinismo*, su hispanismo actual, acrecen su americanismo antes indeciso..."¹²

La crítica de Henríquez Ureña es contestataria y se cruza con los discursos de la época en una visión integradora y penetrante; el "escritor moderno" adquiere totalmente su categoría a través de un largo proceso histórico acumulativo que concluye en *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1945), cuarenta años más tarde. Es de nuevo Ángel Rama, escritor que continúa la labor de Henríquez Ureña en su crítica y captación de una tabla de valores, quien se lamenta de que el título del capítulo en el que se refiere al modernismo como "literatura pura"¹³ no esté a la altura de los juicios valiosos con los que critica al intelectual descolocado de la época; es sobre esa perspectiva socio-cultural que Rama se vale de la propuesta del ensayista dominicano para observar la relación entre el intelectual y el trabajo. Así lo reconoce Julio Ramos en su excelente estudio de 1989: "La lectura de Pedro Henríquez Ureña ha resultado fundamental en la historia de la crítica del modernismo, tal como revela la importancia que el concepto de la profesionalización mantiene en las lecturas recientes de J. Franco, A. Rama, Gutiérrez Girardot o J. E. Pacheco."¹⁴

Por su parte, Julio Ramos, siguiendo este recorrido de la crítica al modernismo, analiza la relación entre el escritor y el poder con otro nivel de expectativas, lectura en la que Henríquez Ureña no deja de estar presente.

Mucho más daría para comentar la perspectiva crítica del dominicano sobre el modernismo durante medio siglo de vaivenes socio-literarios. Él organiza planteamientos fundamentales que se desplazan hacia el final del siglo y, en todo caso, la prece-dencia humanista de su crítica no debilitó el *deber ser* de su proyecto social en favor de juicios de parte. Testigo y partícipe, el humanista dominicano ensanchó a tiempo el espacio del modernismo, con lo que logró que se escucharan sus correcciones a Rodó y a la crítica de su época, situación con la que evitó caer en los análisis limitativos, frecuentes en la década de los sesentas.

Por fortuna, la crítica ha conquistado un ámbito plural para el conocimiento del modernismo, donde, como en aquel tiempo complejo y magnífico, las voces logren la armonía respetando los tonos propios de su grupo, como sentía Henríquez Ureña: "Canta: su canto crece, se eleva, se esparce, puebla dos mundos: ¡canción del sol, peán de gloria, poema de optimismo, himno esperanzado del fecundo porvenir!"¹⁵ ♦

⁴ P.H.U., "Rubén Darío", *op. cit.*, p. 96

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁷ P.H.U., "Martí escritor", en *La utopía de América*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1978, p. 291.

⁸ P.H.U., "La obra de José Enrique Rodó", *op. cit.*, p. 334.

⁹ José Martí, "Ni será escritor inmortal en América", en *Obras completas*, t. 21, Editora Nacional de Cuba, La Habana, 1985, p. 163.

¹⁰ P.H.U., "Martí escritor", *op. cit.*, p. 291.

¹¹ P.H.U., "Rubén Darío", *op. cit.*, p. 101.

¹² *Ibid.*, p. 102.

¹³ P.H.U., *Las corrientes literarias en la América hispánica* (Biblioteca Americana), FCE, México, 1949.

¹⁴ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX* (Col. Tierra Firme), FCE, México, 1989, p. 227.

¹⁵ P.H.U., "Rubén Darío", *op. cit.*, p. 105.

La máscara de piedra

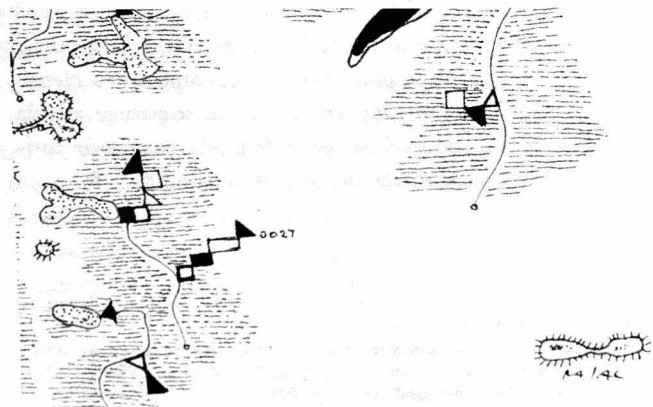
LUISA VALENZUELA

Ella y él se van a separar en esta ciudad dormida. Él se está por ir al extranjero, va a volver con su familia, ella volverá sola a la capital pero antes quiere conocer el famoso museo de historia natural de la ciudad. Él la acompaña a través del parque. En lo alto de las escalinatas se besan largamente. Es la despedida. Quizá ella espere escuchar una palabra, él no la dice. Les cuesta separarse, sin embargo él se aleja y ella algo aturdida compra su entrada y trata de sonreírle a los guardianes ahí presentes. Adentro, el museo es vetusto, los saurios pleistocénicos acumulan el polvo de un tiempo mezquino, no geológico, ella vaga por extensas galerías, elipsis concéntricas en torno a desconcertantes centros dobles. Hay vitrinas y vitrinas con pájaros embalsamados. Del brillo de las plumas poco queda. Ella apenas siente el dolor de lo no dicho, ella se deja ser. Deambula. Tras una de las tantas escaleras que ha subido o bajado, como un respiro, descubre una pequeña tienda de recuerdos también polvorientos entre los que resalta una máscara de piedra. A ella le gusta pero no se detiene: quiere algo auténtico. Y mucho más allá por las galerías curvadas encuentra la verdadera, justo a la altura de sus ojos. Es una máscara mortuoria, bella en sus puras líneas de granito. El Sol que entra por una ventana a espaldas de ella pega sobre la polvorienta vitrina y le brinda un espejo traslúcido. Ella se mueve con infinita delicadeza —está sola en la sala, por

todas las salas vagó sola— para lograr que el reflejo de su rostro coincida rasgo por rasgo con la máscara, y así permanece largo rato, como con la máscara puesta, hasta que decide volver a este presente y comprarse la réplica. La máscara no tiene expresión de dolor, sólo su placidez eterna. Y entonces ella desanda sus pasos por las curvadas galerías y desciende las escaleras y pasa bajo la ballena azul y contornea gliptodontes y no encuentra la tienda. Ya cerca de la entrada, opta por preguntarle a los guardianes.

Mientras tanto él ha tenido tiempo de arrepentirse veinte veces de lo no dicho y decide volver al museo aunque sea para un último abrazo. Pregunta a los guardianes de la entrada si han visto salir a una mujer así y asá. ¿La que usted estaba besando? confirman los guardianes y le cuentan: ella acaba de asomarse hace pocos segundos buscando la tienda. Él sigue las indicaciones, llega a la tienda donde el viejo vendedor parece estar dormido desde siempre, él apenas ve los recuerdos polvorientos y un extraño rostro de piedra de ojos y boca perforados, ella no está allí, debe haberse perdido, él avanza deprisa por las galerías, pasa bajo la ballena azul, contornea gliptodontes, todos modelos de utilería, se dice, no ve los reflejos, la busca a ella, escaleras arriba y escaleras abajo la busca, vastas escaleras de madera crujiente, a veces hasta atina a llamarla por su nombre, total, el museo parece desierto; ella no está ¿habrá salido? Los guardianes de la entrada frente a los que se encuentra una vez más por las ineluctables vueltas del museo le dicen que no, que ella sólo pudo haber pasado por allí y por allí no pasó, a lo lejos suena la bocina de su taxi, llamándolo, él no quiere irse sin verla, sin quizá decirle, quizá, pero el avión no espera, ella no está en ninguna parte ni en el baño de damas ni en el otro, agrisado él baja las escalinatas, se aleja del museo, se dirige al taxi, al aeropuerto, al mundo.

Dentro del museo de ciencias naturales, la máscara de la vitrina parece sonreírle a su réplica en la tienda. Y el viejo vendedor sigue durmiendo. ♦



El perdido encanto de la ingenuidad

Otras apostillas sobre la más reciente poesía cubana

OSMAR SÁNCHEZ AGUILERA

El encanto perdido de la fidelidad (1991) tituló el poeta Emilio García Montiel (1962) el libro en que reunió sus tres primeros cuadernos; esto es, sus varios reconocimientos nacionales e internacionales y algunos textos francamente ya definitivos para historiar este nuevo trayecto (1984-1993) de la poesía cubana.

Éramos tan puros! (1991) es el nombre que el poeta Alberto Acosta-Pérez (1957), por su parte, dio al resumen análogo suyo, también de reconocimientos a su obra dentro y fuera de Cuba, y de varios textos no menos dignos de integrar la Antología del Tiempo para reconstruir/fijar, en Cuba, su mejor registro poemático.

En uno y otro resalta la nostalgia por ciertas separaciones y superaciones asumidas como develamientos más o menos personales; con fina sobriedad en Emilio, y con leve dejo (auto-)irónico en Alberto, gozoso de las partes de su cuerpo (discursivo) reconquistadas. Ambos, ya desde sus respectivos títulos, bordean esa obsesión devenida estación de paso o punto referencial involuntario para los poetas cubanos contemporáneos suyos, que es la ingenuidad (la confianza, la prolongación por inercia), sus variables.

Tan generalizada es esa nota —en ocasiones tono—, que “El perdido encanto de la ingenuidad” bien pudiera fungir de título a la referida antología ideal de la poesía cubana correspondiente a la etapa que en terreno político estrecho se conoce como “de rectificación de errores y tendencias negativas”, ahora sobreesida por el “periodo especial”. Por lo pronto, ya lo es de estas apostillas, dedicadas a esclarecer algunos de los rasgos más distintivos del perfil de aquella, rebasado el umbral no poco umbrío de los noventas.

Recuento breve

Sobre el nuevo estado de la poesía en Cuba configurado hacia la mitad final de los ochentas he reflexionado antes por escrito. Quizás con excesivo entusiasmo, en tales ocasiones he tratado de resaltar algunas características salientes suyas que en su con-

junto no son sino indicios de recuperación de su propio centro gravitacional por parte de un discurso —el de la poesía— señalado en su tradición inmediata por avenirse mayormente a la interacción subordinada, básicamente asimilativa, con las discursividades rectoras de su contexto comunicativo; cuando no a la reclusión sublimada en su propio capullo.

Algunas de las limitaciones y automutilaciones consiguientes, incorporadas durante años como lo natural, casi como deber-ser en la praxis, comienzan a ser superadas (otras las circunstancias, y otra, asimismo, la perspectiva), ya no por figuras aisladas que sobreviven de otras etapas o que toman temprana conciencia de la historicidad de este casi naturalizado encuadre, sino por toda una promoción que intenta exorcisarse o desentenderse de esos dilatados efectos para entonces lastrantes, precisamente en esa memorable segunda mitad de los ochentas bajo el liderazgo de una hornada de poetas nacidos a fines de la década del cincuenta y durante la del sesenta, principalmente. Es la de los poetas (apellidados) de los ochentas, década en sí suficiente en Cuba como para designar y singularizar con su nombre a una promoción nacida en y de sus entrañas.

Aunque, de algún modo, es inédito o nuevo todo periodo por el solo hecho de ser vivido una vez única e irrepetible cada vez, no a cada promoción emergente corresponde vivir un nuevo periodo de la historia sociopolítica del país en que ella se inscribe.

A ésta de los ochentas en Cuba le ha correspondido uno de signo muy diverso al previsto: nada vanaglorioso (crisis, depuraciones ético-morales en las instancias de dirección, rectificación de errores, multiplicado número de emigrantes, etcétera), entre y bajo cuyas experiencias se (in-)forma su propia perspectiva, su secularizada visión de (las) ciertas cosas. Su aparición coincide con —y es ella misma testimonio de— una etapa inigualable e involuntariamente nueva, desperezadora, desautomatizante, luego de la bastante rutinaria y hasta previsible historia oficial de la nación desde principios de los aleccionados setentas.

El renacimiento creativo y artístico general que tiene lugar entonces —desbordamiento problematizador de la plástica, expansiva acuidad de variadas manifestaciones humorísticas, renovación de la trova, diversificación de las opciones danzarias, ascenso del video como alternativa a la uniforme mirada...— en poesía está avalado por cuadernos de esas mismas fechas como *Todas las jaurías del rey* (Alberto Rodríguez Tosca), *La decisión de Ulises* (Luis Marimón), *Con el terror del equilibrista* (Damaris Calderón), *Cartas desde Rusia* (E. García Montiel), *Manual de las tentaciones* (Abilio Estévez), *La vía pública y Abuso de confianza* (Ángel Escobar), *El segundo aire* (Carlos Alfonso), *Collage en azul adorable* (Rolando Sánchez Mejías), *Donde se dice que el mundo es una esfera que Dios hace bailar sobre un pingüino ebrio* (María Elena Hernández), *El arte perdido de la conversación* (Sigfredo Ariel), *Las breves tribulaciones* (Norge Espinosa), *La noche de Paolo* (A. Acosta-Pérez), y algunos



otros pocos recuperados/re-conocidos, como *A mansalva de los años*, en el que Lina de Feria —su autora— recoge unos veinte años de silencio editorial luego de su consagratorio debut, o *Segundo libro de la ciudad* (César López), publicado en Cuba tras quince años dizque de espera. Esto, además de los innúmeros recitales personales y colectivos que, a solas o integrados en espectáculos multiartísticos, como flores de ciudad brotaron por toda ella hasta hacerse invisibles.

A esta suerte de renacimiento, desde luego, no permanecieron ajenos, en calidad de contribuyentes o impulsores, poetas de épocas anteriores a ésta. César López y Rafael Alcides con su sostenida labor como interlocutores (en concursos, en talleres) de los poetas surgentes, por un lado, y Reina María Rodríguez y Efraín Rodríguez Santana —no poco interactuantes con varios de esos nuevos modos poéticos— por el otro, bien ejemplifican la participación en aquel renacimiento de poetas establecidos o más hechos. Prover-

biales al respecto han sido los casos de Fina García Marruz y de Eliseo Diego.

Otro caso —curioso— entre éstos tal vez sea el de Luis Rogelio Nogueras (1946-1986), quien, si bien restringió el ánimo problematizador u oxigenante que comparte con los poetas de los ochentas a los procedimientos productivo-dinamizadores del texto —lo que para nada es desestimable en presencia del estado poético bastante autosatisfecho que lo contextualiza—, significó, de todos modos, un síntoma recuperador.

Sumamente ilustrativo del curso seguido por este proceso que Nogueras también impulsa es que se iniciara —y en él casi que se enquistara— en el plano dinamizador del texto, con especial problematización de las posibles instancias enunciativas de su discurso (heterónimos, apócrifos, pastiches, etcétera). Los poemarios fundamentales de Nogueras, sin cuyo estudio no quedaría completa la reconstrucción del paso hacia el nuevo estado, datan de esa década.

Los poetas llamados de los ochentas, por su parte, como ciudadanos formados para vivir en una sociedad de la que la realidad vivida a diario tiende más bien a alejarse ya entonces, van a hacer extensivo este ánimo al tratamiento de las más diversas estimulaciones provenientes de su entorno, incluidas las sociopolíticas —antes tan fácilmente suposibles, tan homogeneizadas en sus orientaciones—; lo que redundará en una ampliación de las zonas iluminadas o iluminables por la poesía, y en una flexibilización con tendencia desacralizante de temas e ideas fijados en una sola de sus caras o aristas, como norma en su tradición inmediata.

Muestra de lo uno ofrece el registro de la homosexualidad, en primera persona, con toda la carga de desafío involuntario que implica su sola asunción en la escritura dentro de una comunidad que margina o restringe por partida doble a los sujetos que así se comportan.

perdonadme
quise escribir acerca de mi amor
de su carne maravillosa
de sus labios entrecruzados en una seña inconfundible
mi amor que se hundió sin sangre en un hotel exclusivo
y se apagó turbado
yo no siento vergüenza al decirlo
no digo que fue un sueño.

A. Acosta-Pérez

mientras afuera mis vecinos brindan por la salud,
[la libertad

y otras aspiraciones
yo extraño los amigos
los condecoro con la infidelidad
los nombro
amigos de la bruma
(...)

los nombro nuevamente
 les ofrezco en silencio la posibilidad
 de que hagamos nuestra propia fiesta
 nuestra propia matanza con los animales del corazón
 los amigos son frágiles
 y despedir el año puede hacerlos volver
 sobre su condición de traidores
 a las muchachas del pueblo.

Juan Carlos Valls

Mientras que en el primer fragmento la propia singularidad —involuntaria— se constriñe al espacio (discursivo) semantizable como “amoroso” al escenificar la multiplicada resistencia o dificultad expresiva de un amor que muy poco se aviene al modelo (discursivo) más frecuente o usual o público; en el segundo, esa singularidad (soledad), defendida, se recorta sobre un espacio de fondo político cuyo discurso mismo es utilizado (¿mascarada?) con otro sentido: “los condecoro”, “los nombro”, o la aquí muy potenciada palabra —encabalgamiento mediante— “traidores”, son términos-signos del discurso gubernamental reorientados ahora hacia el espacio privado-informal de los “amigos” elegidos, no de los “vecinos” azarosos o impuestos. Significativa también es la asociación semántica que resulta de la semejanza sonora entre “libertad”, “infidelidad” y “posibilidad”.

El reflatamiento en el nivel temático de la “dialéctica” censura-autocensura, generalmente sólo rumorada —no obstante su antigüedad en el *casting* así sea no más como fantasma (?)—, ilustra de otra manera la ampliación referida.

Muestra singular de flexibilización —lo otro— la cede el modo nada pasivo ni limitado a la amplificación con que es tratada la heroicidad y asuntos anexos.

ayer me enseñaron a matar,

comienza enunciando un poema de Ramón Fernández-Larrea en el que se problematiza, desde posiciones humanistas, el supuesto capaz de sustentar algo tan inhumano y deshumanizador como una guerra, por más bienintencionada que ella sea (presentada):

me dijeron mata por tu país
 y antes mi país se confundía con un corazón
 antes daba palmadas y sonreía
 antes parece que tuve corazón

Pero acaso lo que más individualice este intenso poema resida en el desmontaje léxico-semántico que practica de los discursos sostenedores de la opción bélica, razonables siempre, impecables por fuera, como no puede sino corresponder a quien se siente asistido por el favor de la Historia y su presunto derrotero único-lineal-en ascenso.

La palabra no por casualidad más veces repetida en el

poema: “corazón”, constituye el nódulo de esas tensiones interdiscursivas sobre el que opera tal desmontaje. A partir del momento en que lo más opuesto u oponible a “corazón” intenta ser validado, desde aquellos discursos, mediante su asociación (confusión) metafórica con el aura tradicionalmente humanista de esa palabra-emblema, se produce el cortocircuito, el recelo; de resultas de lo cual hasta los términos-conceptos no (o menos) oponibles a esa orientación simbólica de “corazón” pasan a ser sombreados por la desconfianza: “antes mi país se confundía con un corazón”.

La asociación del “hierro”, metonímico de arma, con el “corazón”, lejos de limar las capacidades agresivas/lesivas de aquél, acrecienta la vulnerabilidad, anatómica y discursiva, de éste. Zarandeado por tales violencias y violentaciones físicas/semánticas/interdiscursivas, comprensible es que el poeta-humanista cierre su personal y desventajoso discurso “aprendiendo [nuevamente] lo que es un corazón”, pues



—como se hace evidente— “corazón” no significa ni encubre siempre corazón.

Otra versión tematizada de similares asuntos, consciente, asimismo, de interactuar con poderosas redes discursivas entre las que ha de hacer valer su propia razón de ser (su dignidad) la poesía, reconsidera esa frase lexicalizada y emblemática del discurso político moderno que es “la tragedia del mundo”:

Desde niño me hablan de la Tragedia del Mundo.

Una vieja sentada en la parada de ómnibus
 a las cinco de la tarde (perdóneme la muerte
 de Ignacio Sánchez Mejía) puede ser la Tragedia
 del Mundo.

La última bala que mató al último hombre
 en la última guerra,
 o mejor, el discurso del líder que mandó
 a la última guerra al último hombre

muerto por la última bala, puede ser la Tragedia del Mundo.

La Tragedia del Mundo fue el día en que Jehová decidió prohibir la posibilidad de la traición (...)

Una avenida pensada como tal pasa a ser calle, luego callejón, camino, marabú, Tragedia del Mundo. La lluvia cayendo sobre la mar oceana o encima de un ángel, triste y desolador, que pasea en el Parque Central, pudo, debió, es la Tragedia del Mundo.

La Tragedia del Mundo o el Mundo trágico que nos devora.

Jesús Jambrina

Desde cierta perspectiva en principio noble pero proporcionalmente difícil de practicar día tras día y a toda hora, la felicidad (o lo que a ella equivalga) no es posible ni para el individuo ni para un país asentado en ella, porque existe "la Tragedia del Mundo". Mientras ella exista, cualquier suceso (artificial o no) de la felicidad tendrá visos de pecado; su sabor será amargo. Día llegará —sobreeplotada la esperanza— de levantar ese luto misionero. Sucede, sin embargo, que ésta es sólo una versión —preferida, ciertamente, por algunos políticos— de "la Tragedia del Mundo": el poeta, como saturado de su insensibilizador goteo ("desde niño me hablan..."), opta por relativizarla o extremarla. De riguroso luto no es posible vivir humanamente una vida, sin que tal incapacidad tenga que acompañarse necesariamente de un sentimiento de culpa; pero/porque, además, "la Tragedia del Mundo" no parece dissociable de la condición humana. Sobre la perspectiva del poema gravita no menos la tensión entre las opciones individuales y las demarcativas decisiones supraindividuales.

Lejos de recluirse en los asuntos y las visiones legados, ahora el discurso de la poesía abarca y recircula de manera además problematizada, reflexiva, ideas y consideraciones en general sobre aspectos claves cuyo "adecuado" modo de ser vistos diríanse derecho reservado (cierto que por consenso no muy tácito) de los discursos rectores.

Formantes inseparables de la conciencia social, del imaginario colectivo, por medio de esa otra sangre que es el lenguaje compartido que las canaliza, que las *es*, no era del todo imprevisible esta especie de apropiación o recuperación revalorizadora de ideas y visiones por parte de la poesía. La sociedad misma en que estos poetas actúan ya comenzaba a hacerlo. En esa sangre del lenguaje social animador y nutriente de esta poesía circulan indisociables los componentes de la afirmación deseada y los del replanteo autocrítico que conviven en proporción equilibrada en una sociedad que se pretende sana.

Ya en esta senda, no es de extrañar que se llegara a esa actitud de recelo o desconfianza hacia el lenguaje —ciertos lenguajes— que singulariza este nuevo momento de la

poesía en Cuba. Como mismo la sangre biológica contiene y mantiene gérmenes cuya propagación o multiplicación incontroladas hace preferible su reemplazo, esta otra sangre —del lenguaje— merece de algunos de estos poetas una operación similar, con la salvedad de que en su caso la misma se sabe imposible de antemano. Lo que hace más riesgosa, y proporcionalmente interesante, la aventura del cruce de este campo minado a que equivale el texto producido bajo la rectoría de tal desconfianza.

De las palabras, como de un entierro, se vuelve,
pero como del entierro no vuelve el muerto,
de las palabras no vuelve lo nombrado

A. Rodríguez Tosca

Por defecto, o por exceso. Hasta la posibilidad de representación es puesta en entredicho. Poetas como Rolando Sánchez Mejías, por ejemplo, asientan en la exploración de esa posibilidad/imposibilidad el fuste de sus modos expresivos.

Como denominador común a estas ampliaciones, revisiones y flexibilizaciones, sobresale una visión considerablemente nueva, heredera también de prejuicios y tabúes, por supuesto, pero no resignada a integrarlos y prolongarlos acríticamente por el mero designio providencial de "el sentido de la historia", tan inescrutable como manipulable.

La reflexión desde sí, el espíritu analítico, el desmontaje epistemológico han estado fundando aquella visión, a cuya consolidación apresurada mucho contribuyó, desde luego, el propio estado de las cosas fuera de la poesía.

La década de los ochentas en Cuba fue crítica en lo que respecta al funcionamiento real de no pocas de sus instituciones, y crítica también en su mirada de sí misma, sobre todo en el entramado de la conversación diaria.

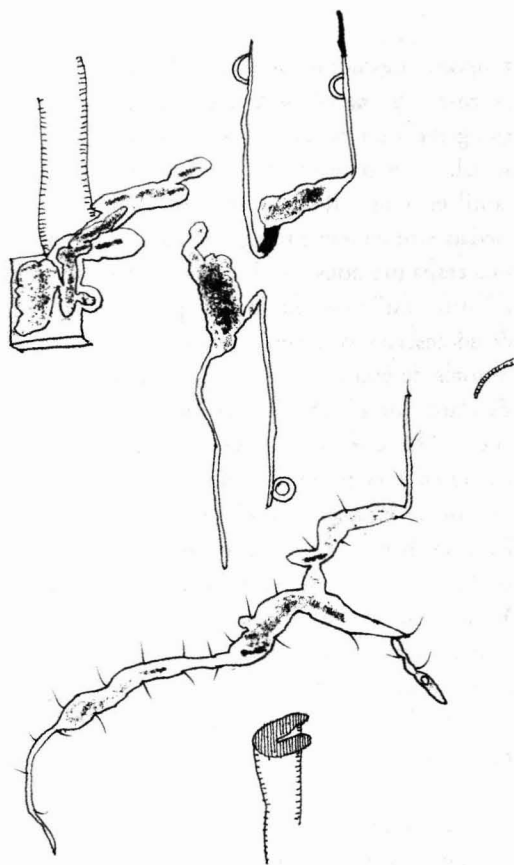
A nada de esto, como buenos humanos a fin de cuentas, fueron ajenos los poetas que justo en esa década comenzaron sus vidas independientes como ciudadanos. La generalizada puesta en entredicho, o cuando menos la inevitabilidad de pensar sobre cuestiones claves por cuenta propia, la repentina democratización del pensamiento capaz de generar ideas, resultaron una suerte de epidemia saludable, en especial para quienes por el estadio de formación en que se hallaban iban a ser más beneficiados por esa dolencia: los jóvenes, estos poetas.

A no dudarlo, esta década en Cuba, particularmente en su segunda mitad, fue desperezadora para el pensamiento, y para la poesía en específico algo más que promisoria. De ella datan algunos nombres llamados a fijarse en esa tradición más allá de los "valores" atribuibles a las circunstancias actuales.

No dejo de darme cuenta ahora, situado a esta poquísima distancia, que del mismo modo que el discurso poético generado entonces (¿desde entonces?) trató en parte de cubrir funciones y expectativas quizás más viables en otros gé-

neros de esa su misma situación comunicacional con los que aquéllas habían quedado asociados tradicionalmente, la lectura prevalenciente de tales textos poemáticos estuvo permeada o entreverada también de una cierta orientación compensadora de las frustraciones o insatisfacciones dejadas por esos otros discursos actuantes. De tal manera, que se tendió a leer como testimonio, como síntoma extraliterario —lectura documentalista— una producción que ya estaba marcada a realizarse bajo esta luz o a su trasluz, por la omnipresencia de las consideraciones ideopolíticas en su contexto original de nacimiento y vida.

Con semejante trasfondo de resonancias, era imposible de inmediato eludir sus fantasmas o sus huellas en la escritura y en la lectura del poema: en la fijación de un orden para esos



signos vibratorios. Prácticas poéticas no faltaron por entonces (¿desde entonces?) que quisieron extrañarse a sí mismas, desde el punto de vista ideotemático y a través de su sostén lingüo-expresivo, de aquel trasfondo omnipresente: la negatividad de esa tentativa develaba mejor su sistema de referencia.

Hecho significativo de este nuevo momento de la tradición poética insular, de cualquier modo, es la calidad artística y la capacidad generalizadora hacia las diversas dimensiones humanas que, como promedio, alcanzan sus representantes en la asunción de preocupaciones de raigambre manifestamente sociopolítica. Inaugurar una arista de este asunto, o adentrarse en él desde una perspectiva que carece de antecedentes estimables o hitos reconocidos o reconocibles en la inmediata tradi-

ción ha de haber contribuido también a este afinado tratamiento artístico de vibraciones polémicas en un contexto ahora sumamente complejo y matizado en su espectro ideológico.

Esa actitud predominante en este nuevo momento está condicionada entonces por ese entorno general, con sus propias peculiaridades y consiguientes demandas, y por la tradición poética inmediata, volcada mayormente en perspectivas y soluciones ya saturantes al abordar tales asuntos.

Pronóstico, también breve

Sobre esta otra poesía cubana de la época revolucionaria he pensado por escrito estas consideraciones. Quizás ya no con tanto entusiasmo, ante la oportunidad de reflexionar nuevamente en torno a ella, preferiría compartir algunas preocupaciones por el rumbo incierto que se le presenta rebasado el umbral de los noventa.

Esperanzas, voluntades e intenciones aparte, es lo cierto —i. e., lo palpable a diario en la existencia de la mayoría de los cubanos— que el país pasa por su peor momento de las últimas tres décadas. No se trata ahora del riesgo de desaparición por una guerra nuclear, o de una invasión militar, o de un aislado desacierto económico de inmediatas resonancias nacionales: se trata, simplemente, de una crisis bastante generalizada, que afecta casi al unísono uno u otro macroplán socioeconómico y cada microplán doméstico dependiente de ellos; de una crisis que en cada uno de esos órdenes por igual corroe, desgasta, desenergiza con la soterrada terquedad de una cocción a fuego lento.

Tal situación, desde luego, afecta el presente estado de la poesía —especie de san Sebastián martirizado— por todas esas y las otras vías que le son más propias: disminución abrupta de las posibilidades editoriales, atomización de las sobrevivientes, reducidísima o casi nula comunicación entre los diferentes focos culturales en que se ha sostenido aquel estado, dispersión dentro y fuera del país de los gestores principales del comentado recobramiento, absorbente inversión del tiempo disponible a diario en procurarse la subsistencia material y obligaciones anexas... La posibilidad inminente de banalización, de llevar a moda las que comenzaron por ser conquistas meritorias en el ampliado espacio discursivo de la poesía cubana, es de inmediato lo que más inquietante me resulta.

Temas, modos de enfoques, perspectivas que distinguieron esta otra poesía, pueden devenir modas, estereotiparse prematuramente, o banalizarse, en aras de hacerse atractiva para un mercado editorial que necesita y que desconoce.

Difícil, como nunca antes en los últimos treinta años, practicar un derrotero cierto en medio de esta mar que somos, en medio de estas aguas espirituales que a cada instante nos hacen y deshacen. Difícil representarse las sendas a cubrir por esta poesía de otro averiado fin de siglo. En cualquier caso —y he aquí una relativa suerte—, en tiempos de miseria a la poesía suele irle mejor que a los poetas. ♦

Literatura infantil en Costa Rica



JORGE RUEDAS DE LA SERNA

La literatura infantil de América Latina tuvo a sus mayores exponentes —que podríamos llamar “clásicos”— alrededor de los años cuarentas. Grandes escritores no sólo cultivaron este género sino que algunos lograron hacer de él —incluso— un medio profesional de vida. El caso más notable quizás sea el del escritor brasileño Monteiro Lobato, pero no fue el único. Otros escritores consagrados publicaron, sin desdoro, libros para los niños. Una de las razones obedeció al hecho de que la literatura infantil tenía un lugar importantísimo en la educación escolar, principalmente en la enseñanza de la lengua materna, materia en la que esta literatura llegó a constituir un avanzado programa didáctico que aplicaba con éxito principios básicos de la comunicación social, hoy en día utilizados con el mismo éxito pero en forma disolvente por los medios comerciales de comunicación masiva.

Al hablar de literatura infantil o juvenil, lo primero que salta a la vista es que ésta ha pasado a ocupar un lugar marginal en el horizonte de la crítica literaria. Pocas son las historias de las literaturas latinoamericanas que le conceden, aunque sea, un mínimo espacio y son también escasos los investigadores y los críticos que se interesan por este género. Podría decirse que, durante muchos años, la literatura infantil ha sido considerada como una literatura “poco seria”, una especie de subliteratura, algo que está fuera de las preocupaciones de los estudiosos. En mi larga experiencia como profesor no recuerdo haber visto una tesis sobre la literatura infantil. Tampoco recuerdo haber visto en los programas de estudio, de teoría o de crítica literaria, un apartado sobre el tema, a pesar de que la literatura infantil cuenta entre nosotros con una larga tradición. Podría decirse que la literatura infantil y juvenil pasó a formar parte de la investigación exclusivamente pedagógica y, al fin, se convirtió en un campo de experimentación didáctica, perdió por así decir su propia sustancia literaria.

Considero que una de las muchas formas válidas de aproximarse a este tema es tratar de “historizarlo”, como

propone la estudiosa brasileña Marisa Lajolo en un libro sugerente, *Del mundo de la lectura para la lectura del mundo*,¹ escogiendo un periodo en que fue notable su significación social. Por ello he elegido, como un ejemplo, la literatura infantil en Costa Rica, en el proceso de cambio de una sociedad eminentemente agraria hacia otra que evoluciona a una etapa preindustrial. Esto es importante porque nos lleva a “historizar” también el concepto de niño, “de infante”, o de adolescente o “joven”, quienes representan a los virtuales lectores de esta literatura, como explica la profesora Lajolo. Es claro que el infante o el joven a quien está dirigido el cuento “El ruiseñor y la rosa” de Oscar Wilde no es el mismo en quien está pensando Monteiro Lobato cuando escribe *O Sítio do Picapau Amarelo*, o el mismo que tiene en mente Rudyard Kipling para *El libro de las tierras vírgenes*. Tampoco es el mismo joven que leyó *Corazón* de Edmundo de Amicis. Y ninguno de ellos se corresponde con el *Ismaelillo* de José Martí. Para entender mejor esto, situémonos en la Costa Rica de los años treinta.

Escribe Constantino Láscaris en su libro clásico *El Costarricense*:

En un pueblo campesino, no existe la adolescencia. Se pasa directamente de la infancia a la madurez, pues el trabajo así lo exige. Esto en Costa Rica ha empezado ciertamente a cambiar desde la década de los cuarentas, por los leves indicios de industrialización y sobre todo por el desarrollo de la enseñanza superior, que alarga la etapa pre-profesional. Pero todo esto es todavía escaso frente a la vida real en su totalidad.²

En Costa Rica existe la palabra “güilas” para designar a los niños pequeños. Esta palabra, de género epiceno —dice Láscaris—, sirve para designar a ambos sexos. En colectivo, se llama la “güilada” a un grupo de niños, como podría de-

¹ *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*, Ática, São Paulo, 1993.

² Constantino Láscaris, *El costarricense*, EDUCA, San José, 1985, p. 139.

cirse aquí “la pandilla”. Recuerda también Láscaris que los niños campesinos o “güilas” empiezan a trabajar desde temprana edad y no es raro ver a uno de “doce años con un gesto adusto, como si fuese de una edad mucho mayor, que se desempeña con tanta seriedad como su progenitor”.³ Lo mismo sucedía con las niñas que, a los doce o trece años, eran ya madres.

Ese mundo eminentemente agrícola pero altamente integrado es por definición, un mundo de contadores de historias. El lugar donde se realizaba la vida social era la “pulpería”, que constituía no sólo la base del comercio sino también el sitio público de reunión, de intercambio de noticias, donde se contaban las historias propias y las ajenas.

Un centro —escribe Láscaris— donde la comunidad toma conciencia de sí misma, por entre todas las tramas de los mutuos conocimientos. En ese centro, ante todo, se baila. Además, se hablará de política, se harán, una vez cada cuatro años, las campañas electorales, se plantean los problemas de la colectividad, se escriben los memoriales para pedir un camino o un puente, se hacen las colectas...⁴

Hasta hoy, en San José quedan como indicadores de domicilios o referencias urbanas los recuerdos de famosas pulperías, que ya no existen pero que siguen cumpliendo una función referencial: “Mi casa queda a cien metros al norte de donde estuvo la ‘Pulpería La Luz’”, es frecuente escuchar como dirección, incluso postal. Todos éstos son los vestigios, aún vivos, de un mundo de carácter peculiar, al que no siempre es fácil penetrar, y que se resiste a perder su identidad.

En todos lados la literatura infantil tradicional, la de la tradición oral, que es la que podríamos denominar como arquetípica, fue delegada a la mujer, especialmente a las abuelas, quienes disponían de más tiempo, sosiego y sabiduría humana para contar “historias” a los niños.⁵ Estas historias, de origen a veces antiquísimo, que las propias abuelas habían oído también de sus abuelas, eran ejemplares, tenían la doble función de sosegar el espíritu inquieto de los infantes y de inculcarles el temor a transgredir las normas de la sociedad tradicional. Entañaban una filosofía de la vida, su transitoriedad, la rapidez con que ésta pasa y la prontitud con que llega la recompensa o el castigo. Ahí se diluía también la nostalgia de la abuela y esa propensión a vivir las vidas de los otros, ante la imposibilidad de vivir la propia, que constituye la principal fascinación de la mente infantil. En el mundo preindustrializado, como explica Gramsci, la mujer se convierte también en un destinatario privilegiado

de la literatura, especialmente de la novela, por esta misma propensión a vivir en las historias de los personajes la vida que no le es posible vivir a ella. En ese sentido, el niño se encuentra en semejante condición. Por otro lado, las historias que las abuelas contaban a los niños eran de personajes adultos, y si, en cambio, se trataba de niños o de animales, éstos ya eran colocados ante la situación de discernir entre lo bueno y lo malo, como los adultos. Todo ello era una preparación para el mundo del trabajo y las responsabilidades que aguardaba a esos infantes.

En Costa Rica, además, la literatura infantil debió a la mujer su gran trascendencia porque en ese país se dio a la educación normal una importancia capital, y la instrucción básica estuvo bajo la responsabilidad casi absoluta de la



mujer. La literatura infantil creció, sobre todo, como un gran programa educativo. Grandes escritoras fueron paralelamente maestras y cultivaron la literatura infantil como programa: Carmen Lira (María Isabel Carvajal), María Leal de Noguera, Lilia Ramos, Adela Ferreto, entre muchas más. Y los escritores, si acaso no escribieron cuentos o poemas infantiles, concedieron siempre un gran valor al género; entre ellos se cuentan, Joaquín García Monge, Omar Dengo, Carlos Luis Sáenz, Clodomiro Picado, Manuel González Zeledón (Magón), Luis Ferrero y ahora Alfonso Chase, verdadera constelación de educadores cuya obra, fundamento de la cultura costarricense, es imprescindible y continúa siendo, por ello mismo, referencia obligada en los textos y en las antologías para estudiantes.

³ M. Salguero, *A través del terruño*, cit. por Láscaris, *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 61-62.

⁵ “Abuelas, madres, niñeras, maestras son las llamadas a contadoras de cuentos infantiles”, escribía don Joaquín García Monge. “Prólogo” a *Cuentos viejos* de María de Noguera, 1938, cit. por Luis Ferrero, *Pensando en García Monge*, Ed. Costa Rica, San José, 1989, pp. 136-137.

El más grande promotor de la literatura infantil fue también el mayor intelectual que ha dado Costa Rica, don Joaquín García Monge. No sólo por sus revistas para niños como *San Selérin* (1923) y *Triquitraque* (1936-1948) sino por su labor de educador y por haber dado forma a todo un programa educativo basado en la literatura infantil. Como maestro del Colegio Superior de Señoritas y de la Escuela Normal, llevó a cabo un trabajo perseverante en favor de la literatura infantil, con tanta entrega, que no cesó sino hasta unas pocas horas antes de su muerte, cuando todavía tuvo fuerzas para enviarle una carta a su discípulo Luis Ferrero, a fin de que trabajara con ahínco para recoger los juegos infantiles folclóricos de Costa Rica antes de que acabaran de perderse.

A dos de sus alumnas, "niñas que deseaban hacerse maestras", don Joaquín las convenció de que recogieran cuentos folclóricos infantiles, una en Guanacaste y otra en los Valles Centrales de Costa Rica. Fueron, respectivamente, Carmen Lira y María Leal de Noguera. Con ese material, escribieron dos obras clásicas de la literatura infantil latinoamericana: *Los Cuentos de mi tía Panchita*, la primera, y *Los Cuentos viejos*, la segunda. Se hicieron, ambas, grandes escritoras. En el prólogo al libro de María Leal escribió don Joaquín:

Carmen Lira y María de Noguera son en Costa Rica dos maestras ejemplares, hacedoras de patria. ¿Y habrá continuadoras...? Porque hay que seguir creando. La cantera es rica y el tiempo exige de los pueblos, si quieren avanzar, la obra del espíritu. De los viejos cuentos saldrán los nuevos, como si dijera: los nuevos proyectos, las nuevas realidades.⁶

A García Monge se debió la primera cátedra de literatura infantil creada en Costa Rica, en 1917, en la Escuela Normal, y segunda en Latinoamérica. La primera había sido creada en el Uruguay. ¿Cuánto no deberán estos dos países, que han tenido en la región el más alto índice educativo, a la literatura infantil, concebida como programa pedagógico? Es algo que valdría mucho la pena estudiar. En 1922 se nombró a Carmen Lira como profesora titular de esa cátedra; en 1936, le siguió en el cargo Adela Ferreto.⁷

Desde entonces la literatura infantil forma parte importante no sólo de los programas de formación de profesores de enseñanza básica sino de la tradición literaria costarricense.

Es importante considerar algunos de los puntos fundamentales del programa de don Joaquín sobre la literatura infantil, siguiendo sobre todo las conversaciones que, en 1948 y poco antes de su muerte, tuvo con Luis Ferrero.

Para don Joaquín, la literatura que más convenía a la niñez costarricense era la que provenía de la gran veta folclórica tradicional:

No hay literatura mejor para aficionar a leer a los niños —por su magia, por su lenguaje, por sus asuntos, por las vivencias que contiene— como la literatura folclórica, como expresión directa del pueblo, o ya incorporada y vuelta a decir por los autores nacionales, los que de veras sientan y comprendan el alma de estos pueblos. No hay medio mejor de crear en firme la patria, o la patria, como estado de cultura. El niño aprende su idioma en el regazo de la madre que canta y cuenta. Las canciones de los niños, los cuentos como sustento de las madres. Me duelen los niños que en los cinco primeros años de su vida los descuidaron en eso sus madres, por ignorancia o por prejuicio.⁸

Pero, para él, el folclore no era solamente el que había tenido su origen en Costa Rica sino, de manera más amplia, el que había sido incorporado a la cultura popular costarricense; si éste no bastaba, ahí estaba el enorme acervo latinoamericano y el que España nos había heredado durante la colonia, y que podía venir de un mundo tan remoto como el turco. El hispanoamericano era, para él, fundamentalmente emoción, intuición y una mente universalizadora, por eso proponía buscar, en la cultura tradicional nuestra, esa sensibilidad que se manifestaba especialmente en el folclore infantil. Ésta era una forma, además, de preservar la soberanía cultural y la soberanía política frente al "descastamiento espiritual".⁹

La literatura infantil no debía ser, por otro lado, la expresión acartonada del "lenguaje escolar de pupitre" sino que debía ser algo vivo; por eso tenía que inspirarse en el habla popular, que era el más castizo y que preservaba, en la gran memoria colectiva, la claridad y llaneza de los grandes clásicos españoles. Dios y la poesía andaban en los pucheros de la cocina, predicaba el maestro recordando a santa Teresa. Por eso, la tarea que encomendaba a sus discípulos de rescatar los juegos, las canciones, los cuentos folclóricos, no se inspiraba en el ejemplo del antropólogo o del filólogo sino en el del poeta, como García Lorca, que se nutre de las tradiciones para transformarlas, asimilarlas y recrearlas. Sólo así, pensaba, se produce la gran literatura infantil. El verdadero creador de esta literatura era, para él, el "hombre-niño", el que es capaz de *traducir* todo ese mundo poético a la claridad prístina que exige la mente infantil, lo cual no significa empobrecer los conceptos sino hacerlos más luminosos, pues el niño que oye las historias no sólo escucha un relato sino que entra a vivir en ese mundo que ve y que palpa y que pasa a constituir el espacio de sus sueños.

Lo que se sembraba en la mente del niño no era sólo para que diera frutos inmediatos. Un programa de educación básica debía ser de largo alcance. Se veía en el niño la simiente del hombre maduro y esto formaba parte de la educación integral del niño. Como dice Luis Ferrero, don Joa-

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁸ *Ibid.*, pp. 135-136.

⁹ *Idem.*

quién defendía la formación de educadores humanistas, a la vez prácticos y creadores.¹⁰

Las ideas educativas de García Monge constituyeron principios fundamentales de la enseñanza básica en Costa Rica —y en gran medida lo siguen siendo—, aunque al final de la vida del maestro ocurrirían profundas transformaciones en el país, tanto económicas como políticas, que afectarían todo el sistema educativo y que él, como es lógico pensar, no estuvo ya en capacidad de comprender totalmente. Fue cuando sintió que el exceso de “didactismo” no había hecho sino volver a arrinconar la literatura infantil en el regazo de las abuelas. Y ciertamente, a partir de la denominada segunda República, después de la Guerra del 48, se produjeron, como en toda América Latina, procesos de cambio que vinieron a trastocar todo el esquema educativo.

Lo que es muy importante observar es que, a pesar del surgimiento, en un lapso menor de treinta años, de prácticamente todo el sistema de educación superior con que hoy cuenta el país y de los diversos planes de modernización educativa, la instrucción básica y normal en Costa Rica sigue manteniendo en gran medida sus viejos contenidos programáticos, en los cuales se concede un gran espacio a su literatura infantil; basta, para constatarlo, examinar los libros de texto. Esta literatura constituye una sustancia pedagógica de primer orden y no cabe duda de que el sistema de educación básica es en ese país el sostén del alto nivel educativo, muy superior al resto de los países de la región en la actualidad. Es sorprendente para nosotros constatar que personas de escasos recursos y que desempeñan oficios muy modestos acceden a la educación superior e incluso universitaria, por ejemplo, en la Universidad Estatal a Distancia, y sobre todo, que los costarricenses mantienen el hábito de la lectura.

Tomando como ejemplo el caso, quizás paradigmático, de Costa Rica, considero que debemos estudiar, de manera muy seria, el papel que puede llegar a cumplir la literatura infantil en la educación básica no sólo como método didáctico sino, de manera profunda, como un género literario, que tiene, con la misma dignidad que los demás, sus propios cánones y una larguísima y riquísima tradición. Las preguntas que se hacía García Monge apuntaban a esta cuestión capital: “Hay en éstos una vieja sabiduría, la de todos los cuentos tradicionales. ¿La aprenderán los niños en ellos? ¿Qué aprenderán? No valdría más preguntarse: ¿Gozarán con ellos?”, se planteaba el gran maestro al final de su vida. Quizás más que las exploraciones de la memoria individual o que las construcciones ideológicas que cada época se hace de la mente infantil, sea la propia literatura la que nos dé respuestas pertinentes; todos estos materiales se transforman en el proceso creador y el conocimiento que nos es dable

alcanzar por medio de las experiencias estéticas que nos comunica el artista, probablemente arrojen mayor luz sobre este misterio.

Italo Calvino, uno de los mayores escritores de este siglo, sabía muy bien de los secretos de la literatura infantil. Él mismo escribió libros clásicos, como *Il barone rampante*, que hace las delicias de cualquier niño. Entre los cuentos que tuvo en mayor aprecio se encuentra uno magistral de Hoffman, que incluyó en sus relatos fantásticos predilectos, titulado “El Hombre de Arena”.¹¹ “El descubrimiento del inconsciente —dice Calvino— acontece aquí, en la literatura fantástica romántica, casi cien años antes de que aparezca su primera definición teórica.” Hoffman vivió de 1766 a 1822. El escritor transfigura una de esas leyendas con que las viejas nanas obligaban a los niños a dormir:

Lleno de curiosidad, impaciente por asegurarme de la existencia de este hombre, pregunté a una vieja criada que cuidaba de la más pequeña de mis hermanas, quién era aquel personaje.

—¡Ah, mi pequeño Natanael! —me contestó—, ¿no lo sabes? Es un hombre malo que viene a buscar a los niños cuando no quieren irse a la cama y les arroja un puñado de arena a los ojos haciéndoles llorar sangre. Luego, los mete en un saco y se los lleva a la luna creciente para divertir a sus hijos, que esperan en el nido y tienen picos encorvados como las lechuzas para comerles los ojos a picotazos.

Desde entonces, la imagen del Hombre de Arena se grabó en mi espíritu de forma terrible; y, por la noche, en el instante en que las escaleras retumbaban con el ruido de sus pasos, temblaba de ansiedad y de horror [...] y el deseo de indagar el misterio, de ver al legendario Hombre de Arena, aumentaba en mí con los años. El Hombre de Arena me había deslizado en el mundo de lo fantástico, donde el espíritu infantil se introduce tan fácilmente.

No es descabellado pensar que el verdadero origen del cuento fantástico se halle en esas remotísimas historias que han nutrido la imaginación infantil —y en ese decisivo mundo de fantasías que conforma la mente de los niños y que no respeta las convenciones de los adultos forjadas en la experiencia. Mientras que para nosotros, como lectores, la literatura no es más que eso, literatura y ficción, para los niños es otra realidad a donde entran ellos a vivir. Por eso el escucha infantil aprehende y exige que esa realidad le sea narrada con máxima claridad y en vivísimos colores; la metáfora y la representación gestual, como apoyo al relato, tienen muchísima importancia. El gran contador de historias infantiles, como Monteiro Lobato, es, por excelencia, traductor: traduce —recrea— los viejos cuentos y leyendas a la percepción actual y viva del niño. Un arte sin duda difícil que, en su máxima expresión, consiste en transformar la materia no-

¹⁰ “...parece que en la niñez la lección quizá no sea de inmediata utilidad. Se adquiere, sí, y en el subconsciente sigue trabajando; ya de hombres se aprecian sus frutos. Como sustento espiritual, a niño alguno debiera faltarle en la hora oportuna el cuento fantástico creador”, decía don Joaquín. *Ibid.*, p. 137.

¹¹ *Cuentos fantásticos del siglo XIX*. Al cuidado de Italo Calvino, vol. primero, *Lo fantástico visionario*, Ediciones Siruela, Madrid, 1987, pp. 58 y ss.

ble pero lineal de la tradición en imágenes poéticas que habrán de quedar, de manera indeleble, grabadas en el inconsciente infantil, irradiando múltiples significados. Esto es lo que don Joaquín García Monge entendía como "gran literatura infantil" —y no "baratijas"—, que rendiría sus mejores frutos en el individuo adulto. Un ejemplo de esa metamorfosis es el breve cuento —para jóvenes— de la escritora costarricense Delfina Collado,¹² que transcribo a continuación:

Madre Perla¹³

Por llanos y montañas, por templos y chozas abandonadas, por todas partes los amantes eran perseguidos. Odio de tribus los separaba: él pertenecía a la familia de los cabécares y la mujer a la de los bribbris.

Los buscaban para matarlos. Nadie, ni en el cielo ni en la tierra, tendrían compasión de ellos.

Ateridos de frío por el viento crudo, glacial del Katebe Deli, los dos fugitivos pasaron la noche en la intemperie sin poder conciliar el sueño.

Al salir el sol aún se escondían silenciosos, desesperados, aunque resueltos. Cruzaron aquella inhóspita región soportando toda clase de sufrimientos, buscando dónde construir su casa y formar un hogar.

En varias jornadas, subieron y bajaron lomas y montañas, atravesaron ríos y quebradas hasta divisar el mar desde la cumbre de la montaña. Contemplaron el paisaje extasiados, ebrios de emoción. Fue espasmo, alegría pletórica, vivir y amar a borbotones.

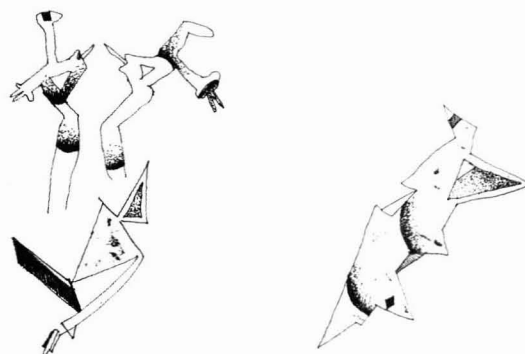
El cuerpo mítico de la india perfumaba la noche envuelto en estela de estrellas. Su sonrisa era frágil y callada, negras y brillantes sus trenzas sobre piel aceitunada.

De día, cuando caminaba desnuda por la playa recogiendo caracoles o pececillos dejados por la marea, sus pechos eran girasoles dorados por el sol.

Al principio todo era sol, luna, pasión y melodía. El indio sobrio, duro, resistente, apasionado por su hembra hizo un cayuco. Luego se metió al mar, el Atlántico era a la vez su sustento y su único camino.

Pobres, casi arañaban para poder subsistir, pero habían aprendido a contentarse con poco. Culebras, gusanos, arañas, hormigas, frutos silvestres, pájaros, huevos de tortuga y pesca aseguraban su existencia.

El amor los quemaba y fundía: día, noche, astros, ternura y necesidades los enlazaban con un hilo de miles de nudos resistentes.



La tierra que tenían sólo se alteraba en el invierno, cuando en la época de las crecientes quedaban sumergidos hasta la cintura y la choza era destruida por el vendaval.

La lluvia gemía haciendo llorar de muerte a los sembradíos.

Con el alma dando vuelta a sus supersticiones, el indio pensó: "Llueve, habrá poco maíz, será un año largo y pobre."

Parecían espectros acosados por un tenebroso atavismo. Y decidió hacerse a la mar.

El sol también los había olvidado. El agua se descolgó una y otra vez del cielo. Los trillos se hicieron ríos y los riachuelos torrentes. El secreto de la tierra era cada vez más profundo. La montaña se convirtió en un muro verde negro formado por árboles milenarios y colosales. A un costado el pantano impenetrable y al otro el Reventazón rugidor, impetuoso y trepidante.

El Atlántico enfurecido al frente.

Pasó un tiempo, el indio no regresaba con sus redes. La mujer contempló a su hijo enfermo. Necesitaba ir al poblado más cercano en busca del Sukia, para que se lo curara.

Ni el perro quiso acompañarla. Sola en el bote, con el niño enfermo envuelto en unos trapos, ajustado a su pecho, la india comenzó a remar con gran esfuerzo. Ni sombra de vida humana, sólo agua; agua a su alrededor. Más agua desde lo alto. Gris y negro, la tormenta se le venía encima. Las olas cada vez más grandes, el bote cada vez más pequeño, el agua cada vez más pesada.

El niño comenzó a llorar apretado a su pecho, la madre lo sentía arder en fiebre y lo acercó más a ella. En el movimiento se le soltó un remo que se sumergió de inmediato. Trató de recuperarlo y en el intento una ola dio vuelta al bote. Un remo o una tabla la golpeó y se hundió en el laberinto de las olas.

Cuando volvió en sí la rodeaba un silencio impresionante. Vapores grises la envolvían. La marea empujaba troncos y tablas hacia la playa. La criatura ya no estaba en sus brazos.

Se puso de pie trabajosamente, miró a su alrededor tratando de hallarle. No había rastro de él. Con humo de lágrimas en la voz empezó a llamarlo, mientras se internaba de nuevo en las aguas. Sus manos aprisionaron sus senos maravillosamente rebosantes de leche que empezaban a gotear. Primero una gota, luego otra y otra más fueron cayendo entre las olas.

Una a una las gotas se transformaron en perlas que rodaron infinitas por el fondo del mar. ♦

¹² Delfina Collado Aguilar, costarricense. Narradora, poeta, crítica de arte. En 1979 publicó en la Editorial Costa Rica su libro de cuentos *Mundo de Tipirito*, que le granjeó un sitio especial en la literatura costarricense para jóvenes. Ha publicado, *Tierra oscura*, *Bajo la luna de jade* y muchos otros títulos de literatura infantil y juvenil, además de otros relatos y poesías. Es miembro fundador del Instituto de Literatura Infantil y Juvenil de Costa Rica.

¹³ Delfina Collado, *Tierra oscura*, prólogo de Carlos Luis Sáenz, EDUCA, San José, 1985, pp. 11-14.

Ramiro Jácome: la persecución de la figura



MARÍA CONSTANTINO



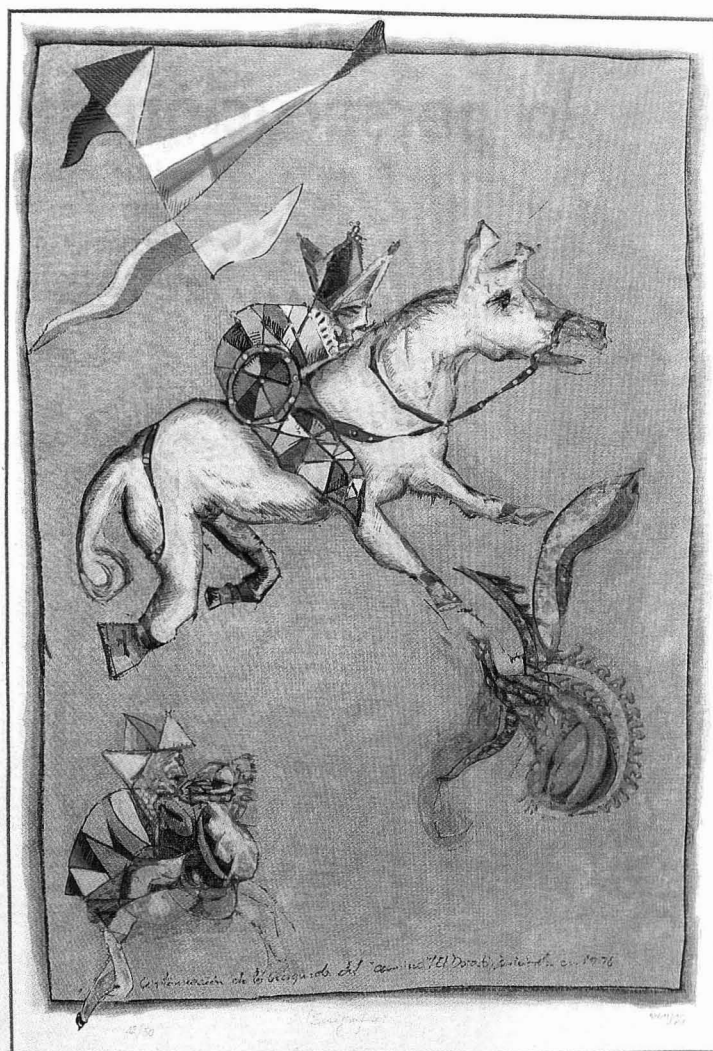
Ramiro
Jácome,
Instantánea,
1988, acrílico,
160 x 120 cm
(Col. privada)

Como los episodios históricos del Continente, las artes plásticas de América Latina son, en conjunto, más bien violentas a la par que fantasiosas y poéticas. Por etapas enteras y grupos de pintores representativos, las situaciones desgarrantes, históricas y sociales, han alimentado la iconografía latinoamericana; han propiciado un realismo a veces salvaje, a veces exuberante que, desde la intención directa y literal, ha transitado con facilidad sorprendente al encubrimiento simbólico, al hiperrealismo o incluso a una bien dotada gama de realismo mágico y/o sensual.

Ramiro Jácome (Quito, 1948) ha sido testigo y protagonista de esta inclinación del arte latinoamericano por anular la interpretación idílica del binomio realidad-historia. Con un rigor inusitado en la plástica ecuatoriana se sumergió durante sus primeros años de práctica y aprendizaje en el rayón impulsivo, en la expresividad a flor de piel y en una visión literaria de la realidad que —en conjunto con “los mosqueteros”, jóvenes pintores de su generación— se despeñaría sorpresivamente en la vida cultural de su país. En efecto Iza, Román, Unda y Ramiro Jácome no permanecerían al acecho de la “oportunidad” institucional adecuada para “ser lanzados” al conocimiento de la plástica continental; con esfuerzos propios, el grupo de jóvenes pintores, en “tres años de convivencia organizamos y participamos en una serie de exposiciones: Quito, Guayaquil, Lima, Washington, entre otros”.

A la mitad de los setentas Jácome se independiza y presenta, casi con euforia pasional, los resultados de una creatividad que curiosamente equilibra violencia y raciocinio, desbordamiento y vibración, color, espacio y forma. Por momentos desemboca en cierto neoexpresionismo lleno de matices cuneiformes. A partir de los

noventas los cuadros de Jácome delatan un prurito de orden de planos, cierto geometrismo lúgubre y, al fin artista perceptivo e informado, figuras humanas en descomposición a lo Francis Bacon pero cubiertos de una suerte de misterio intelectual o, mejor, dramáticamente racional. Las rayas y los colores vibran un poco más tarde y los cuadros se cubren de móviles formas cambiantes, combinadas con signos, señales y palabras que, a medio balbucir, expresan sugerentemente la búsqueda casi desesperada de razones y principios de la época actual. Buen artesano, al iniciar su carrera, Jácome es un trabajador implacable: su alimentación técnica, sus indagaciones de procedimiento cubren sistemas y "modos de hacer" plásticos cercanos y lejanos. Por momentos se acomodó en el pleno abstraccionismo pero regresó en seguida al proceso infinitamente más difícil de desintegrar la figura hasta perderla en el plano o en el subsuelo del cuadro, de manera que el espectador no pierda ni el paso ni su capacidad de detección durante su recorrido por la superficie de la tela.



Ramiro Jácome,
Caballero,
1987,
serigrafía,
50 x 70 cm



Ramiro Jácome, *Hombres de color*, 1990, acrílico/papel, 300 x 150 cm (Col. del artista)

Ramiro
Jácome,
Inocentes,
1988,
acrílico,
60 x 80 cm
(Col. privada)



En *Emigrantes* (1990) sobreviene incluso una danza de estatuas o simios que sin desentenderse de ellos mismos parecen indicar las presiones de la historia (la narración) del cuadro. En *Homenaje al maíz* (1990) América Latina desentierra con esfuerzo inaudito la simiente de su producto ancestral y lo trae a la superficie de la vida social descubriendo a sus muertos, a sus batallas económicas, a sus personajes anónimos. Mientras tanto, en la periferia urbana, la asepsia metropolitana se desintegra, se expone y se desvanece en *Condominio* (1992).

Ramiro Jácome se erige en testigo activo; prefiere las referencias que hacen creer y crecer al observador, penetrarse y comprometerse en igual medida, por partes iguales, como si toda la historia de los protagonistas de la plástica latinoamericana no fuese otra que una especie de clamor violentado, colectivizado, zarandeado o expropiado en sus bienes y en sus fines. Vitalidad refleja y reflejante, la inventiva de Jácome es sustanciosa, como una conversación accidentada, como una expresividad que se hace más elocuente mientras más se sujeta. Nada tan alejado de la realidad y de la fantasía como confundir colores y trazos matizados con equilibrio o misticismo. Ramiro

Jácome inyecta a sus composiciones de una angustia, de una sobrecarga que se manifiesta en el pie deshecho de un cuerpo que canta, en la piedra derretida de un monumento, en la triangulación o rectangulación plana de un funeral, un acto de amor, un homenaje o un crimen. A su natural y espontánea sensualización opone ciertos malabares geométricos que —por el efecto choque— delinean o enmarcan el fenómeno dramático. Qué avidez de des-europeizar, qué ganas de situarse en su tiempo y en su espacio social, qué inclinación por la violencia soterrada de nuestros días y nuestros acontecimientos. Ramiro Jácome, chuyita y mestizo, blanco y negro, no halla, no descubre la calma interior. No lo hará nunca. Qué bueno. ♦

Ramiro Jácome,
Mercado mayor,
1989, acrílico,
180 x 122 cm
(Col. del artista)



El ensayo fotográfico latinoamericano de Paolo Gasparini

PATRICIA MASSÉ



Paolo Gasparini, *El cuerpo de Tina*, fotomural de la exposición *La pasión sacrificada*, 1993

A la memoria de Alejandro Moreno Galindo

El mundo mira siempre hacia fuera; repliego yo la vista hacia mi interior, fijola y ocúpola allí. Cada cual mira de frente; yo miro dentro de mí: sólo he de vérmelas conmigo...

Michel de Montaigne:
Ensayos, II, XVII

Paolo Gasparini es un fotógrafo cuya itinerancia por América Latina le ha dado carta de ciudadanía en esta región. Italiano de nacimiento (Gorizia, 1934) y residente en Venezuela desde 1955 (cuando inicia su actividad profesional como fotógrafo de arquitectura), se ha interesado en documentar, desde hace más de treinta años, la cotidianidad en diversos rincones de Latinoamérica.¹ Desde lo que él reconoce como crónica fotográfica del pueblo de Bobare, *Una pequeña salina en la Isla de Margarita* (Venezuela, 1958), después con el registro de la campaña de alfabetización en Cuba, así como el de la zafra y del ambiente cubano (entre 1961 y 1965), pasando por su acercamiento a la arquitectura cubana (del cual resultó la edición de *La ciudad de las columnas*, con texto de Alejo Carpentier, 1970), ha prolongado un ininterrumpido periplo fotográfico por América Latina, que lo ha llevado a construir una "crónica

global" o, más bien debería decir, un "escenario sin límites", como lo reconoció Marta Traba. Junto con esa inquietud itinerante Gasparini ha probado diversos medios para dar a conocer parte de esa travesía fotográfica que es su pasión. *San Salvador de Paúl, mina de diamantes (consideraciones intempestivas de un fotógrafo moralista)*, documental realizado en 1979, fue trabajado como audiovisual. *Epifanías* (Arles, 1981 y São Paulo, 1982) y *Fábrica de metáforas* (Caracas, 1989) dilataron sobre los muros de la sala de exposiciones las potencialidades discursivas de las secuencias de fotogramas gigantes, así como de las imágenes de gran dimensión acumuladas en mosaicos, que apelan a la saturación y a la visión multidireccional. Y, sin duda, una de las obras más difundidas ha sido el libro *Para verte mejor América Latina* (con texto de Edmundo Desnoes y diseño de Umberto Peña), editado en México en 1972 por la editorial Siglo XXI. Los trabajos fotográficos citados están marcados por el compromiso social, que día tras día, año tras año ha determinado en el fotógrafo su modo de ser, de pensar y de ver el mundo. Lejos de caer en la necedad y de enmohecerse en la impertinencia retórica, ese compromiso ha virado hacia la autorreflexión. Esa posibilidad de explayar las divagaciones personales, de encararse a sí mismo —cargado de prejuicios y convicciones—, es la que mejor se ha ajustado a las necesidades expresivas vertidas en la exposición *La pasión sacrificada* (Caracas, 1993). Gasparini ha transitado más allá de la crónica fotográfica. Desde su primer audiovisual: *San*

¹ Paolo Gasparini recibió del gobierno venezolano el Premio Nacional de Fotografía 1993.

Salvador de Paúl..., hasta su trabajo más reciente, no ha hecho otra cosa más que ensayarse.

En los cinco fotomurales de esta exposición, que abordan y vinculan las realidades venezolana, mexicana, cubana y de la región andina —septentrional y central— de los últimos años,² hallo una circunstancia similar a la de Montaigne cuando comenta: “Toda esta pepitoria que emborrono no es más que el registro de los ensayos de mi vida.”³ El fotógrafo se sumerge en sus pensamientos y en el recuento de sus experiencias, aquilatando sus invenciones, interrogando sus convicciones y su quehacer. Si reparamos en su interés por los “asomados”, es decir, por quienes curiosean frente al fotógrafo e imprevisiblemente se incluyen en la toma (interés que se ha vertido en algunos títulos de sus exposiciones: *Metrópoli, márgenes y asomados*, Quito, 1984; *Campo de imágenes: epifanías y asomados*, México, 1985), no tardamos en darnos cuenta de que esta vez a él le ha tocado ser el asomado; él es el sujeto que se asoma virtualmente frente al objetivo, no por casualidad, sino con la clara intención de probarse, a la vista de todos nosotros, contra el horizonte que ha cautivado sus ojos y su pensamiento: la población latinoamericana. Percibo a un Gasparini ensimismado, que se deja llevar por la misma voz de Montaigne cuando dice: “Si mi alma pudiera hacer pie, no me ensayaría, me resolvería; pero constantemente se mantiene en prueba y aprendizaje.”

El fotógrafo asume el riesgo de ser él mismo la materia esencial en *La pasión sacrificada* y de enfrentar el reclamo de su egolatría al ofrecernos, sin remiendos, sus abismos. No ha sido ajeno al colapso de las certidumbres y no ha querido ocultar su desazón ante lo que creía verdadero pero que ahora mira convulsionado: la posibilidad de significación de la fotografía y la posibilidad del cambio social en el continente que abrigó el liderazgo de Emiliano Zapata y del Che Guevara. La reapropiación, el simulacro, la anamnesis, otorgan a la obra un sentido posmoderno; no obstante mis observaciones van por otro rumbo; me interesa reflexionar sobre el sustrato discursivo de esta exposición fotográfica y su cercanía con un género literario “moderno” inaugurado hace más de cuatro siglos: el ensayo.

La cita es un elemento estructural en *La pasión sacrificada*. Antes había comentado sobre esto, aludiendo a las referencias intertextuales, en vista de que los fragmentos de otras fotografías sobresalen como claves que se desdobl原因 visualmente en los fotomurales. Asimismo, había hecho referencia a la reapropiación que practica Gasparini al actuar sobre esas imágenes de los otros fotógrafos, ya sea

reencuadrándolas, fracturándolas, coloreándolas, redimensionándolas o enfrentándolas en un solo plano, donde convergen dos espacios y dos tiempos fotográficos: el espacio de una realidad de los últimos años que Gasparini miró y tomó con su cámara, y el espacio de una realidad que es ya fotográfica (cuyo presente ha sido decantado con el paso del tiempo) y que ha sido creada por otros fotógrafos: Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti, los fotógrafos de la agencia Casasola, Edward Weston y Luis Felipe Toro, principalmente. Me he dado cuenta, sin embargo, que aquellos términos no hacen falta cuando se tiene a la mano una palabra sencilla: la cita. En torno de ella se despeja la riqueza significativa de esta trama fotográfica tabular y multidireccional, donde Gasparini hiere muchas veces el espacio de los otros (que, en parte, no son sino ciertas imágenes que se han vuelto ya míticas en la fotografía latinoamericana); donde incide sobre ellos con un dejo de reclamo y desilusión, desestabilizando y subvirtiendo el valor simbólico que han adquirido con el tiempo; donde por momentos parece entregarse al dócil homenaje o a la paráfrasis de algunos de sus predecesores; donde también se lanza de un modo inquisitorio sobre el símbolo creado a partir de la cámara (como en el caso de Tina). A mi parecer, la cita se despliega en *La pasión sacrificada* con la misma intención que ya había señalado Montaigne:

Bien se me alcanza cuán audazmente pongo mis ideas en parangón con las de los autores célebres, a todo propósito; más no lo hago por temeraria esperanza de engañar a nadie con ajenos adornos, sino para demostrar mejor mis asertos y razonamientos [...] Sin contar con que tampoco me pongo a luchar frente a frente ni cuerpo a cuerpo con campeones de tanto fuste; ejecuto sólo menudos y ligeros ataques, no me lanzo contra ellos, los tanteo, y no los acometo tanto como temo acometerlos.⁴

Los fragmentos fotográficos de Álvarez Bravo, Tina Modotti, Edward Weston y de otros fotógrafos más, es decir, las citas —que se distinguen por el color rojo, azul y sepia en los fotomurales—, se funden en la nueva trama con la clara intención de quedar urdidos en una nueva retícula; así, dejan de pertenecer a aquéllos al quedar integrados en el discurso visual de Gasparini y adquieren otro significado, como sucede muchas veces en la prosa ensayística. Esas citas quedan inmersas en la reflexión donde el fotógrafo se prueba ante los hechos que lo obsesionan: las luchas sociales (que observa fundamentalmente en la Revolución mexicana y en la Revolución cubana) y la identidad de la fotografía. En esa indagación íntima reconozco que el autor se enreda entre varias paradojas:

1) La paradoja del “acontecimiento irrepetible” del acto fotográfico que mira en los asesinatos que se repiten en los

² *Asomados y merceditos en la infeliz Caracas* (51 fotografías de 40 × 50 cm y 60 × 50 cm), *El tiempo convence, el tiempo dice* (47 fotografías de 30 × 40 cm, 40 × 60 cm, 50 × 60 cm y 60 × 80 cm), *El cuerpo de Tina* (40 fotografías de 40 × 60 cm), *El cuerpo del Che* (48 fotografías de 40 × 30 cm y 40 × 60 cm) y *Foto-firma* (16 fotografías de 20.3 × 25.4 cm).

³ *Ensayos escogidos. Miguel de Montaigne* (Nuestros Clásicos, 9), UNAM, México, 1978, p. 314.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

líderes revolucionarios de América Latina (el Che Guevara y Emiliano Zapata); en la beligerancia zapatista que rebasa su marco temporal de 1913 y se dilata en la manifestación campesina zapatista de 1993 en la Ciudad de México; en la mano del obrero asesinado que se reinstala en las afanosas manos del titiritero.

2) La paradoja del significado de la fotografía, cuya posibilidad de denuncia social naufraga; así, señala la pérdida de significación de ciertas fotografías que se propagan en el consumo masivo de la imagen, como lo descubre en el retrato del Che colgado en el puesto de periódicos (*El guerrillero heroico* de Korda), junto con otras estampas, o entre los arneses de las galerías y del mercado del arte donde la fotografía adquiere una nueva identidad dentro de la "alta cultura" (como se ve en el montaje de la fotografía de Tina Modotti en la subasta de Sotheby's).

3) La paradoja de ciertos acontecimientos latinoamericanos, como la del sacrificio del Che confrontado con los jóvenes cubanos de 1991 que beben y bailan en *La Tropical*, y también con los mineros y la población bolivianos; la del sacrificio de Emiliano Zapata (1919) con las protestas y proclamas de campesinos zapatistas de 1993 en la Ciudad de México; la subasta de una fotografía de Tina Modotti en Nueva York con el olvido de su muerte y de su vida también; la modernidad de Venezuela con su desmembramiento en dos países: el moderno y el tradicional.

4) La paradoja de la fotografía como ventana de la realidad pues, contrariamente a lo que comúnmente se maneja, Gasparini resituía la fotografía como simple y llana imagen; ni documento ni ventana de la realidad; una fotografía es sólo una fotografía. Así lo percibo, al menos, en el montaje donde se ve la foto de Tina en la subasta, o en el retrato del Che Guevara.

Todo da vueltas en torno de Gasparini, quien no deja de probarse ante lo que ha sido el principal estímulo en su quehacer fotográfico: el compromiso social. Esta propuesta que acogieron tantos fotógrafos latinoamericanos en la década de los setentas sigue viva en Gasparini. *La pasión sacrificada* parece compartir una preocupación similar a la del novelista José Saramago, quien a principios de 1993 se preguntaba, al advertir en los escritores "las tinieblas de la renuncia y de la abdicación cívicas", "¿cómo volver a un debate sobre literatura y compromiso sin que pareciera que se estuviera hablando de restos fósiles?"⁵

Lo que puede verse desde el punto de vista de la disolución de los márgenes que últimamente ha cobrado presencia en el discurso artístico, y que en Gasparini gana fuerza con la simultaneidad visual en ese escenario sobresaturado e ilimitado (donde se entrecruza el pasado —fotografiado por otros— con el presente —registrado por Gasparini—), no es más que un rasgo consustancial del ensayo donde las

ideas se exponen sin un orden preciso y donde el flujo del pensamiento se impone como el único dictado en las imágenes, sin disimular los virajes de opinión, ni las repeticiones, ni las digresiones, ni las citas históricas, ni las acotaciones, ni las anécdotas. Yo había hecho referencia a los indicios de un palimpsesto fotográfico y de *pentimentos* que me permitían aludir al movimiento que encuentro en los fotomurales de *La pasión sacrificada*; los he visto como obras en proceso porque he advertido, entre esos giros que gana el fotomural con los fragmentos de las fotografías de los otros, la posibilidad del desvanecimiento y de la aparición de nuevos rasgos, de nuevas imágenes y de nuevas composiciones. Pero me he dado cuenta de que la idea del manuscrito sobreescrito, así como la de las correcciones y el sobrepintado que guarda la pintura, es parte de la esencia del ensayo pues acoge cabalmente esa posibilidad del movimiento, del flujo de las imágenes que en *La pasión sacrificada* se acomodan bajo el dictado de la voz interna del fotógrafo, quien, inclusive, al estar al pendiente de sus pulsiones y de sus humores llegó a borrar la referencia del principio y del fin de la obra, abandonándose por completo a sus meditaciones dispersas. (Lo que sucedió también al momento de tratar de dar por terminada la obra pues sé que el ensamblaje de estos fotomurales padeció el flujo de esas meditaciones dispersas del autor. A unos cuantos días de la inauguración de la exposición en Caracas, Gasparini no daba fin a sus divagaciones, se instalaba en el centro de la sala y seguía probando lo que podía entrar en los huecos que aún contemplaba, y continuaba reflexionando en los textos que escribiría en la *Foto-firma*.) Pero entiendo que esa dispersión también se toca con un cierto desbordamiento de las detonaciones que provoca el sentido discursivo de la obra, que a veces parece contradictorio; tal vez porque el autor no descarta la posibilidad de jugar con la multiplicidad significativa del entramado fotográfico que construye sobre la base de los fragmentos fotográficos de los otros, para provocar cierta indeterminación. Esa imprecisión también se extiende en los planos espacio-temporales pues, al romper el cerco del tiempo y del espacio, la obra trasciende, más que hacia una pluri-temporalidad, hacia un nuevo horizonte sin fracturas, donde las correspondencias formales y la reciprocidad de contenidos —que marca una repetición del evento—, así como las contradicciones, reinstalan una realidad intensificada donde se desparrama un tiempo y un espacio único, absoluto; donde tan sólo impera la subjetividad del fotógrafo; donde éste se autentifica a sí mismo en su tiempo presente.

Es claro que en el devenir de esas meditaciones Gasparini ha dejado abierta la puerta a las sugerencias; a fuerza de insistir en referentes fotográficos nuevos de fotografías ya pasadas, el juego visual parece no quedar cerrado. Luego de hablar de la descarga designativa que se potencia en una imagen he dado con otro término menos frío pero que me sitúa ante lo mismo: la sugerencia. Esa sugerencia que se vuelca en

⁵ José Saramago, "Sobre literatura, compromiso y transformación social", *Quimera*, Núm. 119, julio de 1993, p. 16.

la posibilidad de reconocer otras imágenes a partir de la que vemos me ha llevado a pensar, en el caso de la toma de los muñecos recargados contra la pared, en la virtual proyección de los fusilamientos (que yo relaciono con los del acervo fotográfico del fondo Casasola, porque es con el cual tengo estrecho contacto en México). Pero incluso la sugerencia se impregna de tal modo que rebasa las proposiciones que Gasparini muestra en el fotomural. Confieso que no he tardado en descubrirme renovando esa sugerencia al mirar una fotografía del levantamiento zapatista en Chiapas (que circuló en la prensa mexicana e internacional en enero de 1994), la del supuesto zapatista muerto en Ocosingo, tendido boca abajo, con un fusil de madera muy cerca de él. Miré esa foto con el peso de *La pasión sacrificada* en los ojos; esa fotografía de enero de 1994 restituyó en mí el malestar que descubre el fotógrafo en la *Pasión* latinoamericana, que en su horizonte adquiere la franca dimensión del sufrimiento civil, del padecimiento que ha hallado su fin en la muerte de Emiliano Zapata, de Francisco Villa, del Che Guevara, de Trotsky, de los mineros bolivianos, del *Obrero en huelga asesinado*; una misma muerte que ha sido consumada por las balas.

En el repaso visual de Gasparini, donde sus fotografías actúan como detonantes sobre las de “los otros”, subyace una visión de la historia que parece tener algo en común con los ciclos *viquianos* —como el mismo fotógrafo lo reconoce— al encarar un proceso de incesantes sucesiones y retornos (cursos y recursos). El malestar social de la realidad latinoamericana, que anteriormente ha expresado en sus fotografías, se intensifica con el desasosiego que se vuelca sobre la realidad de ciertas fotografías tomadas en la misma América Latina. En *La pasión sacrificada* se advierte un trastocamiento de realidades o, más bien, una realidad volátil, que se mueve entre el hecho real registrado por Gasparini, y el no menos real hecho fotográfico consumado, en otro tiempo, por otro fotógrafo (entre el rostro de Zapata fotografiado por Casasola, o más bien por alguno de los fotógrafos de la agencia Casasola, y la manifestación zapatista que registra Gasparini; o entre el fragmento de *Tina en la azotea*, de Weston, y la tumba de Tina que tomó Gasparini). Algún espectador suspicaz podría juzgar este trastocamiento como un juego caprichoso; yo sólo puedo reconocer un roce, un desdoblamiento de realidades que a veces se toca con lo que a diario enfrente. Desde mi punto de vista, la realidad de las fotografías de “otros” parece que emerge incluso como la piedra de toque, como el referente que desvela la realidad fotografiada por Gasparini. Así, descubro un desplazamiento referencial que parte de las imágenes de otros fotógrafos; éstas se me aparecen en los fotomurales como una realidad primigenia, sobre las cuales Gasparini despierta otra realidad, que es la que toma su cámara. A esta última la puedo percibir como subsecuente de aquélla. Quiero decir que hallo también una profunda inquietud que da vueltas alrededor del hecho fotográfico;

Gasparini se apoya en las imágenes de otros para denunciarlo como hecho consumado, del pasado (las manos del titiritero de Tina Modotti; el obrero asesinado, de Manuel Álvarez Bravo). Al parecer, las fotos de Gasparini van tras la evidencia de aquellos hechos fotográficos latinoamericanos que aún pestañean, guiñen y hacen ruido. Como si sus fotos restituyeran la huella de una realidad que antes que nada es fotográfica, indagando qué tan agraviada o qué tan resarcida ha sido esa realidad, con el paso del tiempo.

Con todo, *La pasión sacrificada* está cimentada en la reflexión que se roza con lo autobiográfico y con la confesión. La propuesta de un discurso visual multidireccional no descarta la posibilidad, incluso, del cuaderno de notas, que advierto en la *Foto-firma*, donde Gasparini subraya, pone círculos, flechas y otras marcas que están acompañadas de comentarios escritos al margen de las fotografías. Así, se desbordan los límites de la imagen; los comentarios y los subrayados, que señalan indicios que se pierden en la foto, completan el discurso. De hecho, el fotógrafo trabaja con la idea de que lo visual no dice más que una parte, por lo que la escritura (los pies de foto y las referencias a textos que comentan la imagen) completa eso que vemos, intensificando la significación de los fotomurales.

Paolo Gasparini se demora en *La pasión sacrificada* en una reconsideración en torno de sí mismo y de su posición en relación con la fotografía latinoamericana y con la realidad de la cual esa fotografía es huella. En la medida en que repaso su autorreflexión me reconozco en su impronta psicológica, que remite la obra a la circunstancia posmoderna; así, llego a advertir que se dispara hacia un proceso de anamnesis; es decir, de traer a la mente, de recordar y de elaborar un posible olvido inicial. Yo, al menos, así lo he percibido; como una enfática respuesta a ese reclamo en el que en una entrevista Gasparini comentó irónicamente —refiriéndose a los fotógrafos latinoamericanos—: “está bien que todos hayamos retornado, felices y contentos, huérfanos, al individualismo”. Puede ser que ese reclamo sea el de un solitario, al cual se le puede guardar en el cajón de los moralistas. (Recordemos que él mismo se adjudicó el calificativo de “fotógrafo moralista” en 1979.) Creo que Gasparini no tendría por qué temer eso si pensamos que los moralistas, como los entiende Hugo Friedrich, “no son educadores, ni profesores de ética, sino observadores, pintores del hombre”.⁶

En *La pasión sacrificada*, Gasparini se indaga a sí mismo en su actividad como fotógrafo en América Latina. Su extensión es la de un continente pues su naturaleza, su identidad como fotógrafo, no se halla en Italia, tampoco se restringe a Venezuela, sino que tiende a expandirse en el territorio latinoamericano que lo colma. ♦

⁶ Hugo Friedrich, *Montaigne*, Paris, Gallimard, 1968, p. 15.

La narrativa breve de Onetti

AURORA M. OCAMPO

Se han publicado varios volúmenes de Juan Carlos Onetti, con el título de *Cuentos completos*, pero en realidad sólo han sido, la mayoría de ellos, la reunión de algunos de sus relatos.¹ Monte Ávila Editores, de la ciudad de Caracas, incluyó "Un sueño realizado", "Bienvenido Bob", "Esbjerg en la costa", "La casa en la arena", "Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput", "El álbum", "Mascarada", "El infierno tan temido", "Jacob y el otro" y "Justo el treintauno", diez cuentos de los mejores del narrador rioplatense, ni duda cabe, pero que aún en 1968, fecha de esta edición, estaban notoriamente incompletos, no obstante que meses antes de ese mismo año, la misma editorial había publicado también un volumen bajo el título de *Novelas cortas completas*, en el que se incluían dos textos que después, en otras ediciones, serían incluidos como cuentos. Las novelas cortas de esta edición fueron: "El pozo", "Los adioses", "La cara de la desgracia", "Tan triste como ella" y "Para una tumba sin nombre". De éstas, "La cara de la desgracia" y "Tan triste como ella", son los textos incluidos como cuentos en otras ediciones, por ejemplo, la de Ruffinelli en 1972 y la de Alfaguara, España, en 1994. La de Ruffinelli, publicada por Ediciones Corregidor de Buenos Aires, Argentina, en su Serie Popular número 52 fue, hasta esa fecha, la única edición realmente completa de los cuentos de Onetti. Ruffinelli prologa y recoge en ella 22 cuentos, incluyendo los anteriores a "Un sueño realizado", rescatados de publicaciones periódicas. La edición de *Cuentos completos*, Alfaguara, 1994 añade al título los años de recopilación de los cuentos de Onetti: de 1933 a 1993. A esta edición le falta uno de 1945, recogido por Ruffinelli, el cuento intitulado "Nueve de Julio" y añade los relatos publicados después de 1972 más dos inéditos, en resumen 15 relatos más, lo que hace un total de 37. Frente a esta edición, a la que le falta el ya menciona-

do "Nueve de Julio" y que considera como cuentos a las dos ya citadas novelas cortas: "La cara de la desgracia" y "Tan triste como ella" más otras tres: "Jacob y el otro", "La novia robada" y "La muerte y la niña" y dos fragmentos de la primera novela perdida de Onetti *Tiempo de abrazar*, cabe preguntar: ¿por qué entonces no incluyeron las otras tres novelas cortas de Onetti: "El pozo", que tiene la mitad de páginas que "La muerte y la niña", "Para una tumba sin nombre" y "Los adioses" de similar número de páginas? Con estas tres novelas cortas no incluidas, más el cuento "Nueve de Julio", la narrativa breve de Onetti hubiese estado, tal vez, realmente completa.

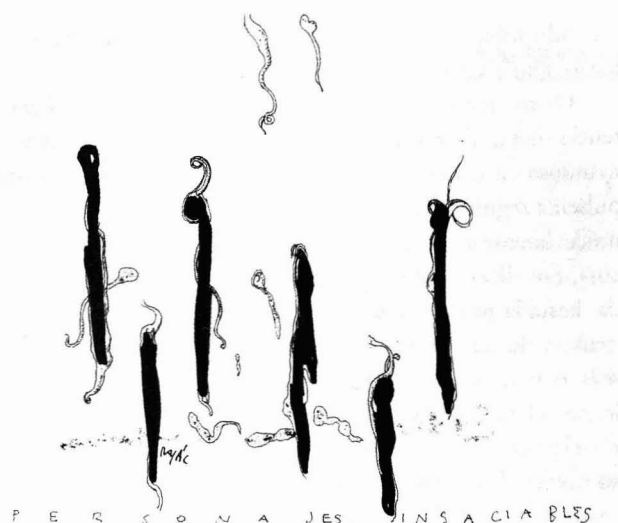
Sin embargo, y después de estas reflexiones bibliográficas, esta edición de 1994 nos ha permitido, al releer en orden cronológico las narraciones de Onetti, comprobar la unidad e íntima interrelación que existe en su obra, así como el hecho de que, desde sus primeros textos, el autor explora variantes de los temas que siempre le interesaron o, tal vez, sería mejor decir, ahonda en las experiencias que siempre lo obsesionaron.

En 1980, en el homenaje que la Universidad Veracruzana le tributara a Onetti en Xalapa, presenté una ponencia² que llevaba un epígrafe del propio narrador uruguayo: "Mi literatura es una literatura de bondad." Nada creo, es más cierto, ya que Onetti nos obliga, al leerlo, a enfrentarnos con nosotros mismos.

En alguna ocasión Juan Carlos Onetti comentó que toda su obra literaria aspiraba a narrar "la aventura del hombre", la *aventura existencial del hombre*, es decir, el anhelo excepcionalmente satisfecho de comunión con los demás seres y con lo que nos rodea. Nuestra existencia es, en todas sus dimensiones, una confrontación perenne de dos elementos heterogéneos: el hombre y su antagonista, ese "otro"

¹ Ni siquiera las *Obras completas* de Aguilar incluyeron todos los cuentos publicados de Onetti hasta la fecha de esa edición: 1970.

² "La mujer en *El infierno tan temido*", *Texto Crítico*, Revistas del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. 18-19, julio-diciembre, 1980, pp. 223-234.



—que no es el hombre y que sentimos lo envuelve y lo aprisiona— llamado sociedad, circunstancias (contextos según Carpentier), prójimo, naturaleza, mundo, universo o Dios. Esa dualidad o contraposición es siempre una lucha, magnífico combate, cualesquiera sean las formas y carices que adopte: angustia o alborozo, tragedia o comedia. Esta polémica, que constituye la sustancia misma de que está hecha nuestra vida, radica en la necesidad de que el hombre y lo que lo rodea —extraños y heterogéneos entre sí— se hagan homogéneos, es decir, se identifiquen. Y esta lucha es el gran tema de la narrativa de Onetti.

La empresa vital del hombre consiste, lo quiera o no, en afanarse en identificar, en fundir el universo y su persona. Todas las dimensiones de nuestra actuación se ocupan esencial y exclusivamente en esto. Pero hay una que por ser la principal es a quien compete el rango supremo en el repertorio de las actividades humanas, *el conocimiento*. El conocimiento como la aprehensión del ser, de lo real por el pensamiento, y una forma, un método de conocimiento es la narrativa misma. Forma híbrida, como diría Sábato, porque participa de la razón y de la intuición, del sujeto y del objeto, del consciente y del subconsciente como todo arte, pero aún más complejo porque su instrumento es el lenguaje, el cual tiene a su alcance todo el conocimiento humano. “Mientras se creyó que la realidad debía ser aprehendida por la sola razón, la literatura parecía relegada a una tarea inferior, heredera vergonzante de la mitología y la fábula, actividad tan adecuada a la mentira como la filosofía y la ciencia a la verdad.” Pero cuando se comprendió, después de la revolución iniciada por Nietzsche y Schopenhauer y continuada por Freud y los surrealistas, que no toda la realidad era la del mundo físico, ni siquiera la de las especulaciones sobre la historia o las categorías; cuando se advirtió que también formaban parte de la realidad los sentimientos y emociones, lo que se sueña y lo que se imagina, entonces se concluyó que las letras eran también un instrumento de conocimiento, *uno de los más capaces de penetrar en el misterioso territorio del hombre*. De ahí que la soledad, el absurdo, la angustia, la

esperanza, la búsqueda del absoluto, el amor y la muerte sean los temas perennes de toda gran literatura.

Pero es evidente que se ha necesitado esta crisis mundial de la civilización en que vivimos, este principio de apocalipsis que ya sufrimos, para que los problemas eternos del ser adquirieran su universal, su terrible y desnuda vigencia, y es Onetti uno de los escritores contemporáneos que más hondo los toca. Fue él también uno de los primeros en mostrar la sutil trama que vincula lo más profundo de la subjetividad de un ser humano con lo más externo de la objetividad y en opinar que el narrador debe tratar de dar la descripción *total* de esa interacción. Los personajes de Onetti nos van a ser revelados en su más profunda interioridad a partir de sus actos y modales, de su apariencia física y de su conducta. En suma, la realidad en Onetti no sólo es la externa de la que nos habla la ciencia y la razón, sino también es ese mundo oscuro infinitamente más importante para la narrativa del uruguayo que el otro. Ya Linacero, el protagonista de su primera novela corta, *El pozo*, aspiraba a contar “la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no”.

Onetti busca en el hombre su esencial condición humana, su misteriosa relación con el mundo, intentando encontrar un sentido a su existencia en la exploración despiadada de sus contradicciones, de sus abismos y límites, y en el enfrentamiento crucial del hombre con su otra realidad: el ser humano del otro sexo; de ahí que uno de sus temas fundamentales sea la mujer. Como el ser humano es el centro de su reflexión narrativa, Onetti gusta analizarlo en dos de los momentos más críticos de su vida: la madurez y la adolescencia, recreados estupendamente en “Bienvenido Bob”.

El hombre es una realidad esencialmente insatisfecha de sí misma que en esta sociedad de consumo en que vivimos siempre está deseando ser otra cosa de lo que es. Ya vimos que el meollo de toda vida humana es una ontológica nostalgia de “lo otro”, que se traduce en una permanente tensión de lo que no se es o de lo que se pudo haber sido, o de lo que se intuye que se puede ser. Tanto más “sí mismo” llega a ser el hombre cuanto más fiel permanezca al deber de “ser otro”, en el sentido de enriquecimiento espiritual, pues lo que diferencia específicamente al hombre del resto de los seres vivos es que su voluntad de vivir no se traduce sólo en la conservación de la vida sino también *en su evolución espiritual*, y este deseo de perfección ético sólo se logra, para Onetti, mediante *la vivencia del amor*. Sólo se podrá ser “otro”, es decir, mejor de lo que se es, en la medida en que permanezcamos abiertos al “otro” y nos entreguemos generosamente a su servicio, lo cual supone colaborar con él en su propio enriquecimiento personal (en nuestro propio enriquecimiento espiritual), ayudar al otro a ser otro.

Cada cuento de Onetti, cada novela, es un intento de explicarse, de introducirse de lleno y para siempre en la vida, y el dramatismo de sus ficciones deriva precisamente de una reiterada comprobación de que todo le es ajeno, de la forzosa

incomunicación que padecen los protagonistas; por ende, el autor, el propio Onetti, "es el fracaso esencial de todo vínculo, el malentendido global de la existencia, el desencuentro del ser con su destino". El ser humano difícilmente logra la unión con el mundo, por lo general nuestro problema es precisamente ése. No podemos introducirnos en la vida. De esa carencia arranca, paradójicamente, en los protagonistas de la narrativa de este extraordinario escritor, otro camino, otra posibilidad muy bien observada en los seres humanos, la de crear un ser imaginario, un otro yo que se confunde con sus existencias. Un ejemplo es la creación de Brausen: Díaz Grey, en *La vida breve*. En el cuento "Un sueño realizado", ya no es la intrusión de la imaginación o del sueño en la vigilia sino la realidad forzada a seguir los pasos del sueño. La protagonista, una rechazada que no pudo introducir su soledad en la vida de los otros, ha sentido sólo en un sueño lo que es ternura, comunicación, de ahí que quiera verlo representado, *realizado*, y morir después.

En la entraña de sus cuentos, sólo aparentemente duros y cínicos, agresivos en muchos casos, como gritos desesperados en busca de amor, encontramos en los personajes de Onetti una sensibilidad que se resiste a aceptar que la vida sea sólo corrupción y sordidez, y vuelven empecinados la cara hacia el recuerdo de una frescura, como la protagonista del cuento antes citado, o el de "La cara de la desgracia", para quien fue suficiente un momento pleno de realización amorosa, para no importarle nada después, ni siquiera que lo acusen de asesinato. El hombre, para el escritor uruguayo, debe cuidar de sí mismo, debe buscar y salvar sus propias esencias; todo esto se convierte en un rígido imperativo moral, puesto que tenemos la obligación, el deber de conservar lo único que nos ha sido otorgado: nuestro propio ser, "...cuando estamos a un paso de aceptar que, en definitiva, sólo uno mismo es importante, porque es lo único que nos ha sido indiscutiblemente confiado".

Decíamos que a Onetti le interesa el ser humano, sobre todo en esa segunda crisis de su existencia, que se localiza alrededor de los cuarenta años, edad en la que el hombre común y corriente se encuentra fatigado y lleno de desaliento porque no ha logrado realizarse. Es una especial etapa en la que los seres humanos, en medio de la sociedad mercantilista de nuestra época, nos detenemos a reflexionar y nos sentimos vacíos, deshabitados, convertidos en mecánicas formas de vida, en donde lo cotidiano se ha transformado en implacable rutina. Momento crucial en que se nos hace patente que estamos agotados de representar papeles en la vida que, en cierta forma, nos obligan e imponen los demás, cansados de colocarnos diversas máscaras que creemos nos ayudan a ubicarnos en circunstancias diversas. En fin, la época en que nos damos cuenta que ha llegado el momento de realizar un rastreamiento profundo de nuestra realidad subjetiva, de llevar a cabo una reflexión ontológica para vislumbrar nuestro destino, detenernos, por fin, a pensar en cada uno de nosotros como en "un amigo al que no se ha

prestado nunca la debida atención y al que, tal vez, sea posible ayudar".

Onetti piensa que el hombre a lo largo de toda su existencia puede vivir muchas vidas, multiplicándose y transformándose en otro sujeto con otras características que lo impulsen a seguir actuando dentro de una realidad concreta, lo único latente e inmutable es su alma, su espíritu. "Es otra cosa, nos dice, es que la gente cree estar condenada a una vida, hasta la muerte. Y sólo está condenada a un alma, a una manera de ser. Se puede vivir muchas veces, muchas vidas más o menos largas." Y estas vidas breves, más o menos largas, el narrador las recreó en cada uno de sus cuentos y novelas, cortas o largas, en las que vivió muchas veces hasta su muerte física pero condenado en todas ellas a una misma manera de ser, a unos mismos anhelos y obsesiones. Esta capacidad de pluralización de vidas fue, en cierto modo, una búsqueda de la salvación de sí mismo, buscó la salvación en cada posibilidad de enfrentarse consigo mismo, en cada una de sus narraciones, en cada personaje, en cada hombre, mujer, niña o adolescente de sus historias. ¿Y qué es lo que enfrenta su creador en ellas?, ¿lo que enfrentan sus personajes?: la soledad, la depresión, la tristeza, el acabamiento, la incomunicación... La soledad, este aislamiento existencial que el hombre suele asumir, por lo general, con angustia y desesperanza. Para Onetti la soledad es una circunstancia vital que cada ser humano debe aceptar en sí mismo para después superarla íntegramente. Lo mismo dice acerca de la tristeza, es decir, el ser humano debe tener conciencia de ella, reconocerla, amarla, comprenderla, merecerla, para quedar libre de la amargura y la desilusión. Así pues, tanto la soledad como la tristeza cumplen su función en tanto que nosotros nos entregamos a ellas con el objeto de trascenderlas. La soledad es también una manera de encontrarnos a nosotros mismos, de descubrir ciertos rostros ocultos que permanecen silenciosos en nuestra realidad subjetiva. El hombre que se encuentra solo tiene la posibilidad de desnudarse a sí mismo, mirando y cuestionando cada una de las facetas que le proporciona su ser esencial. La soledad es, por tanto, un momento de autoconfesión, un encuentro con la verdad, un enfrentamiento con lo radicalmente auténtico, como en el caso de Risso, del cuento "El infierno tan temido" —uno de los más hermosos, complejos y bien escritos de este increíble narrador. En este cuento son vistos, aún más nítida y profundamente, lo que el escritor intuye de la mujer y del amor, del hombre maduro y de la incomunicación, de lo que somos y de lo que nos obligan y nos obligamos a aparentar ser. Analizar este cuento equivale a hundirse en la médula del estilo y las preocupaciones de Onetti, de sus obsesiones y de sus deslumbramientos, en pocas palabras, del infierno de su subconsciente. Este descenso a las profundidades del yo que nos presentan sus historias, este enfrentarse consigo mismo sin concesiones, y lograr hacer de ese enfrentamiento varias obras maestras, ha sido la salvación de Onetti. La salvación en la escritura. La salvación por el arte. ♦

Fernando Solanas y su cine poético

JULIA ELENA MELCHE

El cine militante argentino, al igual que el de otras naciones de América Latina, nace en la década de los sesentas, inaugurando posibilidades para analizar y denunciar aspectos de los procesos históricos de su país, con todas sus repercusiones, complicaciones y controversias. Por su estilo politizado y su abierta crítica a las atrocidades cometidas por las represivas dictaduras militares, se le identificó a este cine como subversivo; abarcó desde la crónica política hasta el reportaje o documental; fue dirigido inicialmente a obreros, universitarios, militantes y activistas. Sus exhibiciones se llevaban a cabo de manera clandestina en centros culturales y universidades, mismas que eran reprimidas por el ejército por considerarlas verdaderos actos políticos en contra del gobierno imperante.

En este contexto, cineastas y militantes comprometidos encuentran en la cámara cinematográfica una especie de fusil para luchar por los derechos civiles de su pueblo y comunicar sus inquietudes rebeldes, dando origen al llamado cine revolucionario argentino. La obra más significativa de este cine es *La hora de los hornos*, del excelente realizador Fernando Ezequiel Solanas, una de las figuras más destacadas —todavía hoy— del cine latinoamericano.

Nacido en Ovinos, Argentina, en 1936, Solanas estudia derecho, composición musical, piano y pintura, para luego ingresar en la Escuela de Arte Dramático, realizando estudios de teatro y dirección actuarial con la finalidad de hacer cine. Pretendía hacer un cine más valioso y auténtico, que se apartara del concepto de mero espectáculo y tuviera una identidad latinoamericana que trascendiera en su público para llevarlo a una toma de conciencia de su realidad. Sus primeros trabajos filmicos fueron los cortometrajes *Seguir andando* (1962) y *Reflexión ciudadana* (1963); en 1966 inicia el rodaje de su primer largometraje *La hora de los hornos* que finaliza hasta 1968 en colaboración con el teórico de origen español Octavio Getino, en plena dictadura del teniente coronel Juan Carlos Onganía. La combativa cinta mostraba las luchas

políticas argentinas que arrancaron en 1945 con la irrupción del proletariado en el Movimiento Nacional Peronista en contra del neocolonialismo. Con más de tres horas de duración, este panorama filmico incluye reportajes en directo y está constituido por tres partes en forma de ensayos políticos: Neocolonialismo y violencia, Acto para la liberación y Violencia y liberación. Además de las circunstancias hostiles y de los problemas económicos para realizar esta cinta, Solanas se enfrentó a cuestiones de estructura, estilo y lenguaje cinematográficos en búsqueda de otros, diferentes a los tradicionales (muchos de los cuales incurrían en el panfleto); buscaba nuevos códigos narrativos con marcadas influencias del surrealismo de Luis Buñuel y el neorrealismo de Jean-Luc Godard y Federico Fellini, evidentes en todas sus películas posteriores. Con este filme, Solanas plantea los antípodas del cine psicológico de Leopoldo Torre Nilsson, el Ingmar Bergman argentino, y de alguna manera sigue los pasos del cine de investigación testimonial que iniciara el escritor y cineasta Fernando Birri en la Escuela Documentalista de Santa Fe, a principios de los sesentas. Esta corriente filmica vino a cobrar más fuerza al ser promovida por el Grupo Cine de la Base, fundado en 1969 por Birri, Solanas y Getino, entre otros directores, así como por obreros, estudiantes y actores disidentes, al calor de las luchas populares en contra de la dictadura de Onganía. El principal objetivo de este Grupo era producir documentales sobre la problemática de la clase obrera y campesina, para distribuirlos en barrios, universidades y sindicatos.

En 1970 Onganía es depuesto por el golpe militar encabezado por el general Roberto Marcelo Levingston quien, a su vez, es sustituido por el también golpista Alejandro Lanusse un año más tarde. En 1973 se realizan elecciones, quedando en el poder el peronista Héctor Cámpora, quien renuncia a los seis meses de mandato, cuando Juan Domingo Perón regresa del exilio. Cámpora fue reemplazado por Raúl Lastiri, quien asumió las funciones de presidente interi-

no hasta que Perón es elegido para ocupar el poder. Perón muere en 1974 y asume la presidencia su tercera esposa y hasta ese momento vicepresidenta María Estela de Perón. Dos años después la viuda de Perón es depuesta por una junta militar, al mando del general Jorge Rafael Videla.

Durante todo este tiempo Argentina sufre atentados terroristas, robos, secuestros y asesinatos; sin embargo, en el periodo de Cámpora existe menos censura y el terreno cinematográfico experimenta un poco de libertad. En esta coyuntura, Solanas realiza *Los hijos de Fierro* (1972-1977), considerada su mejor película. Narrada en tono épico-doliente, es una elegía en clave sobre la historia reciente de Argentina, que exhibe imágenes atroces de los perseguidos políticos, presos torturados, luchas internas y grupos enfrentados.



Fernando Solanas durante la filmación de *El viaje*

A raíz del golpe de Videla, se desata una de las mayores represiones dirigida a los creadores del séptimo arte, sobre todo al Grupo Cine de la Base, cuyo codirigente, el cineasta Raymundo Gleyzer, es secuestrado y desaparecido por las fuerzas armadas; el resto de los miembros es obligado a abandonar el país. Decididos a seguir apoyando a su pueblo, aun en el exilio forman el grupo independiente de producción y difusión de filmes llamado Cine Liberación, encabezado por Solanas y Getino.

La obra de Solanas no sólo refleja la historia de su pueblo, comprendida a partir de la segunda mitad del siglo, sino que es también un registro de la propia en donde ha logrado echar fuera sus fantasmas internos. Sus cuatro siguientes películas de ficción están relacionadas entre sí, a manera de continuación una de la otra. A la revisión lírica y legendaria de la historia de su país, en *Los hijos de Fierro*, le seguirá el retorno imposible de los exiliados con sus experiencias en el destierro, en *Tangos, el exilio de Gardel*; luego vendrá el regreso —y la aceptación difícil— a una Argentina devastada por la dictadura y en transición a la democracia, en *Sur*, y finalmente la desilusión ante el nuevo gobierno democrático, en *El viaje*.

Solanas concibe sus cintas como obras corales a la manera de óperas o sinfonías, armadas con varios movimientos musicales. A partir de esta construcción los tonos de sus anécdotas pueden pasar del drama a la comedia, de la tragedia a la ironía y de la fantasía a la realidad pero todos en una misma unidad dramática, donde la expresión poética y el esteticismo de sus escenas cobran vital importancia; aun las imágenes más terribles están dotadas de lirismo: "Mi idea es hacer un cine tipo *tanguedia*, que es una mezcla de tangos, drama y comedia", ha declarado el realizador. En este juego de ritmos e imágenes surge *Tangos, el exilio de Gardel*, coproducción franco-argentina de 1985, que aborda las dificultades de un grupo de teatro en el destierro parisino para montar una obra y sus deseos quiméricos del retorno a su patria. No obstante su aparente tono festivo al estilo comedia musical, se percibe la melancolía, la nostalgia y el derrotismo del exiliado, sentimientos que ya arrastraban los personajes legendarios de *Los hijos de Fierro*, y que ahora se refuerzan por la música emotiva de tangos y las representaciones simbólicas de los ausentes, en forma de maniqués.

Por su parte, *Sur* es quizás la cinta más introspectiva, personal e intimista de Solanas, que habla del retorno del exilio interno, que es aún más atroz que el físico, y relata la primera noche de libertad de Floreal, un preso político que después de cinco años de prisión regresa al hogar cuando ha caído la dictadura militar de Videla en 1983. Al igual que *Tangos, el exilio de Gardel*, *Sur* se estructura en cuatro espléndidos momentos o episodios alegóricos que justifican su tonalidad lírica; hace transitar las imágenes por vías poetizadas en medio de nostálgicos tangos y milongas y logra una narrativa ontológicamente onírica. La primera parte, titulada *La mesa de los sueños*, es como un movimiento *allegro*, donde el esperanzado Floreal se enfrenta a una realidad distinta de la que dejó y deambula por las calles bonaerenses en la noche más deseada y sin embargo, la más temida porque se da cuenta de que todo ha cambiado, hasta él mismo. En su andar, reencuentra a sus viejos amigos soñadores, un cantante de tangos, un abogado fracasado, un coronel retirado y un obrero sindicalista, quienes, como él, hablaban utópicamente de los hombres libres del sur. El segundo episodio, *La búsqueda*, es un movimiento suave y lento, *adagio*, que introduce al joven protagonista en el camino de la reflexión y de la razón para que encuentre su identidad. Aquí descubre al Negro, su gran amigo muerto que le cuestiona sus errores y lo invita a reconciliarse con la vida. Este personaje representa la memoria, los recuerdos y la conciencia crítica, dolorosa y vívida de los exiliados. El tercer fragmento, *Amor y nada más*, es un movimiento *in crescendo* que corresponde al deseo de hablar de amor cuando Floreal llega a su casa en busca de su esposa. Al igual que su marido, también ella ha sido transformada por la dictadura, la ausencia de Floreal y su ardua batalla por sobrevivir en el sufrimiento oleaje de su soledad. Los años de separación la convirtieron en una muerta-viviente que buscó la esperanza perdida en el

amor de otro hombre pero no por hacerle daño a Floreal. Ahora, ambos deben reconstruir su deteriorada relación amorosa, inventando el amor a cada paso y finalmente comprender que esa reconstrucción, como la de su país, se hace con coraje, cariño y ganas de vivir, olvidándose del rencor. La cuarta parte, *Morir cansa*, es un movimiento *andante moderato* donde el Negro hace su última aparición frente a Floreal para exhortarlo a que recupere su fe y confianza en su patria, en su pareja y en sí mismo. Lo desafía a correr todos los riesgos que puedan implicar los cambios futuros y, finalmente, le deja una luz optimista y esperanzadora, desapareciendo al final de la noche para volver a la muerte y permitir que llegue el nuevo día.

Solanas consigue secuencias deslumbrantes, donde el tiempo oscila de manera constante entre pasado y presente, dando cabida a vivos y muertos en un mismo plano, creándole al espectador la ilusión de estar delante de la traslación de la herida reciente. Los espacios son míticos. Las calles adoquinadas de Buenos Aires, su puerto y sus barrios populares están bañados por tintes azules, grises y marrones que dan la idea de una larga escena teatral.

Como triste tango evocador, *Sur* es la historia individual y colectiva de un regreso. Es el tránsito de la muerte a la vida, de la represión a la libertad, de la dictadura a la democracia, de la incompreensión al entendimiento, del rencor a la ternura y de la noche nebulosa al alba.

Instalado en el cine del camino, *El viaje* es el más reciente filme de Fernando Solanas, realizado en 1992 y coproducido por Argentina, Francia, Televisión Española, Italia y México.

Con el pretexto de narrar el recorrido metafórico por América Latina del adolescente Martín Nadie en busca de su padre, el geólogo Nicolás Nunca, el realizador lanza una crítica feroz al régimen democrático argentino del actual presidente Carlos Saúl Menem, quien lo demandó en mayo de 1991 por "injurias" hechas a su persona, publicadas en la revista *Noticias*. Días después Solanas fue herido en las piernas a balazos como un acto intimidatorio, cuando salía de un laboratorio filmico donde efectuaba el trabajo de montaje de *El viaje*.

Para Solanas, Argentina vive ahora su tercer duelo, primero fue el horror de las dictaduras, luego vino la decepción con el gobierno de Raúl Alfonsín, y ahora, es la frustración ante la felonía de muchas políticas de Menem, que han llevado al país a la opresión y miseria terribles, provocadas por su falso liberalismo político, por sus planes de estabilización económicos y por su abierta entrega a los intereses extranjeros, además de haber indultado a 95% de los comandantes de las juntas militares que habían sido procesados por Alfonsín.

En tono de comedia pero con reflexiones constantes, *El viaje* ilustra con sus imágenes vigorosas estas realidades que han golpeado a la población pampera, y la de su joven protagonista en su difícil trayecto en bicicleta desde Ushuaia,



Walter Quiroz en *El viaje*

Tierra del Fuego, pasando por otras poblaciones de Argentina, Brasil, Perú, Colombia, hasta llegar a Oaxaca, México, a lo largo del cual irá descubriendo la verdadera identidad del continente como la de él mismo. La rica trama está nutrida de un imaginativo humor mordaz donde todos los personajes son alegóricos y algunas veces hasta simbólicos. Así, aparecerá un Buenos Aires inundado en el excremento bajo el lema "Calma, seguiremos flotando"; Menem como el presidente Rana con largas aletas jugando de rodillas un torneo de tenis con el presidente estadounidense Lobo; una reunión mundial de la Organización de los Países Arrodiados; ciudadanos de Brasil aprisionados en fajas metálicas para adaptarse al brutal ajuste económico del presidente Fernando Collor de Mello.

En este itinerario, Martín irá conociendo a los viejos amigos de su padre, que representan las distintas maneras de unir las identidades de América Latina, como el negro camionero Américo Inconcluso, que busca la integración de sus hermanos de raza, y Tito el Esperanzador, con su tambor gigantesco y su grito conciliatorio. Al final de su camino el joven encontrará a su padre, en la escena de realismo mágico más auténtica e inteligente, y comprenderá que lo que buscaba con tanto afán, había estado siempre en él mismo.

La película explora y se adentra en la esencia de la crisis de los ochentas y noventas, presentando sus consecuencias sociales, políticas, morales y culturales para desnudarlas. La visión de Solanas es sólida, equilibrada, sobria y severa, y no cae en optimismos celebratorios a la manera del bonaerense Adolfo Aristarain (*Un lugar en el mundo*, 1992), ni en el tremendismo socavador del también argentino Tristán Bayer (*Después de la tormenta*, 1990).

Fernando Solanas ha sabido mantener sus propuestas estéticas y temáticas a lo largo de sus treinta y dos años de carrera y, no obstante los pocos proyectos que ha podido realizar, constituyen aportaciones sustanciales, no sólo para el cine argentino, sino para el de todo el continente. ♦

Mariátegui y su crítica a la filosofía de la historia universal

NÉSTOR KOHAN

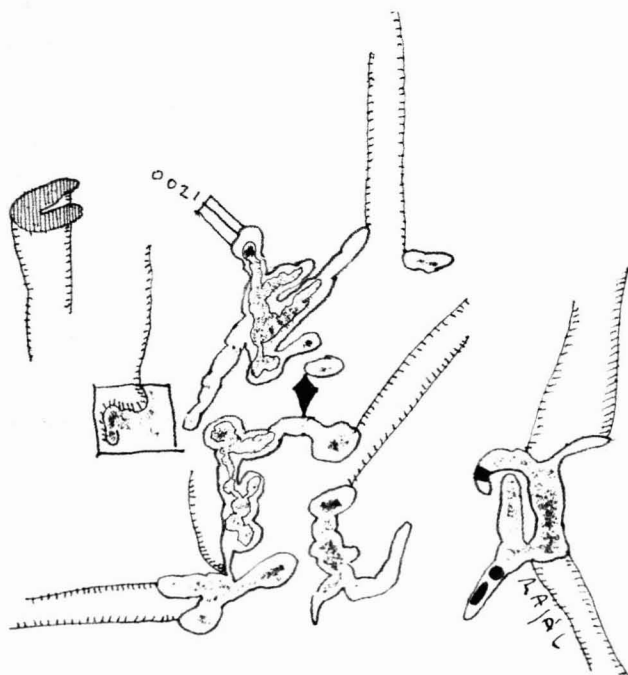
rente a la actual zozobra de la metafísica occidental y el escandaloso naufragio del dogmático materialismo fatalista de la versión soviética —clara heredera de la II Internacional— en ella incluido, se hace necesario releer la obra crítica de José Carlos Mariátegui y rastrear en su novedosa comprensión del marxismo las huellas teóricas imprescindibles para devolver a la teoría marxista, leída ya no desde los cánones eurocéntricos de mediados del siglo XIX sino desde una indeclinable perspectiva latinoamericana, su status subversivo, ocluido por esta supuesta filosofía de la historia universal que se pretendió extraer de ella.

En medio del “atraso” social del Perú de fines de los años veintes, y en el mismo año en que la III Internacional proclamaba a través de Bujarin que su filosofía oficial era el materialismo dialéctico, Mariátegui intentó a partir de un marxismo

abierto y creador dar cuenta de la realidad peruana elaborando un pormenorizado estudio de sus problemas económicos, históricos, literarios, religiosos, indígenas, educativos y de organización regional. Bebiendo en aguas filosóficas “no ortodoxas”, aunque utilizando según sus propios términos “el método marxista”, realizó en este siglo uno de los más audaces, novedosos y productivos estudios teóricos de la realidad latinoamericana, al punto de que a partir de su obra ya se puede comenzar legítimamente a hablar del marxismo latinoamericano y no sólo de la aplicación del marxismo en América Latina.

En esos estudios sobresale el tratamiento que realizó el marxista peruano acerca del problema indígena. Remarcando la estrecha relación que dicha cuestión —aún no resuelta en nuestra época— tenía con el problema de la tierra, Mariátegui investiga un objeto de estudio inexistente en el supuesto “modelo clásico” de Europa occidental que se pretendió extraer de *El Capital*. Ese nuevo objeto teórico es la comunidad indígena de origen incaico denominada “ayllu”.

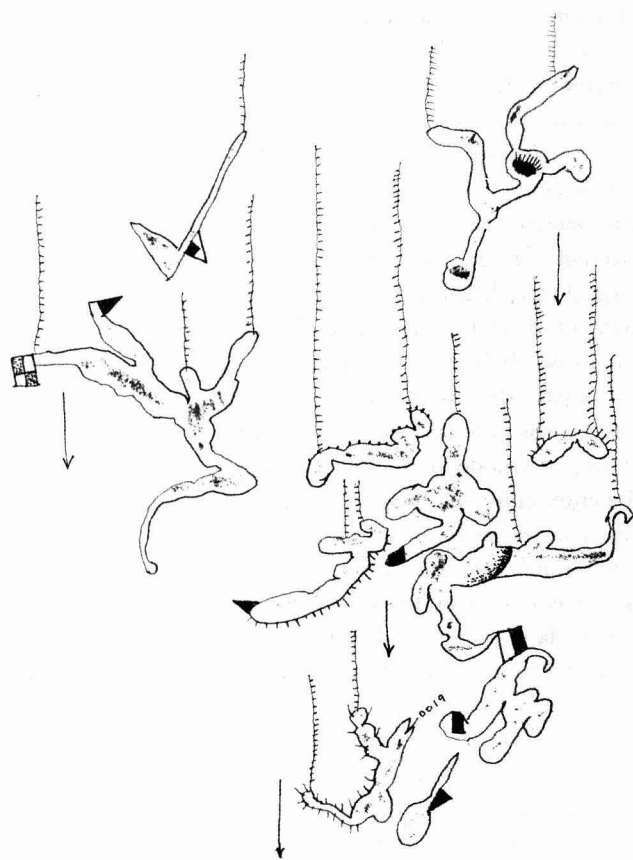
Al investigar las vicisitudes históricas de esta comunidad, Mariátegui analiza cada una de las etapas económicas e históricas de su país¹ y llega a ubicar al Perú fuera de la órbita occidental, al tiempo que lo caracteriza como una formación social más cercana en realidad al Oriente.² Una



¹ Quizás una de sus principales equivocaciones en este estudio haya sido la confusión entre servidumbre y feudalismo, de allí que Mariátegui sostuviera la tesis del trasplante feudal que significó la conquista de América. (Cfr. Luis Vitale, “José Carlos Mariátegui”, en *Historia general de América Latina*, t. V, UCV, Caracas, 1984, p. 387.) A pesar de esta equivocación, lúcidamente no sacó nunca la conclusión de la necesidad de una revolución democrática, agraria y burguesa, previa a la revolución socialista ni tampoco extrajo ninguna inferencia acerca del papel supuestamente “progresista” de las burguesías latinoamericanas sino que siempre enfatizó que la revolución pendiente en nuestro continente debía ser una sola y tener carácter netamente socialista. Toda su práctica política estuvo dirigida hacia ese objetivo.

² “El Perú se encontraba a una enorme distancia de Europa. Los barcos europeos, para arribar a sus puertos, debían aventurarse en un viaje larguísimo. Por su posición geográfica, el Perú resultaba más vecino y más cercano al Oriente.” José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, vol. 2 de las *Obras completas*, Biblioteca Amauta, Lima, 1986, p. 19.

vez que cuestiona el supuesto carácter progresista de las leyes de la república posterior a la colonia española, desagrega y evalúa teóricamente todas las posibilidades de basar la transformación del Perú y su transición a una futura organización socialista en el comunismo incaico, en su organización del trabajo cooperativo de la tierra y en su comuna agraria. Análogamente a la posición esgrimida por Marx en 1881, Mariátegui cuestiona la fatalidad histórica que prescribiría la destrucción de la comunidad, al mismo tiempo que caracteriza a ésta última como “un organismo viviente” que puede positivamente llegar a desarrollarse “a pesar del medio hostil”.



Este tratamiento mariateguiano del problema agrario indígena presupone un original cuestionamiento de base teórica a esa supuesta razón lógica esgrimida a partir de una *filosofía universal transhistórica*, según la cual absolutamente todos los pueblos y naciones del planeta deberían pasar, mediante un *progreso lineal, inexorable y necesario*, por aquellos estadios del capitalismo occidental que había analizado Marx en *El Capital*.

Dicho en otros términos, al ubicar al Perú fuera del Occidente europeo y al sopesar la posibilidad de construir una sociedad socialista sin pasar por todos “los sacrificios”, “las horcas caudinas”, “peripecias espantosas” (como las llamaba Marx) y todas las rígidas etapas por las que han pasado las formaciones sociales europeas, implícitamente Mariátegui está poniendo en cuestión aquella particular interpretación del marxismo que homologó la teoría de la

historia de Marx con una filosofía fatalista suprahistórica, universal y necesaria, netamente deudora del evolucionismo moderno y progresista del positivismo, que amparándose en la pretendida absoluta objetividad de las leyes históricas prescribía para toda la historia humana un ascenso lineal e irreversible a partir del paso necesario de todos los países —incluidos aquellos que escapaban a la órbita occidental y que pertenecían a la periferia del sistema— por las relaciones sociales europeas occidentales que correspondían a la etapa del capitalismo industrial.

En este cuestionamiento Mariátegui reflexiona desde una nueva cronología histórica,³ en la cual América Latina tiene su propia lógica interna y por lo tanto *en su planteo quedan abiertas las posibilidades para desarrollos sociales no lineales* y transformaciones económicas y políticas no supeditadas inmediatamente a las rígidas etapas que se le atribuyeron al desarrollo económico europeo.

El cuestionamiento mariateguiano a la metafísica materialista, de la cual está inficionada esta filosofía fatalista transhistórica, que durante mucho tiempo se hizo pasar por la teoría marxista “ortodoxa” de la historia, está en estrecha correspondencia con la particular concepción filosófica del amauta.

En su pensamiento filosófico, moldeado en el caldeado ambiente intelectual de la Italia de la primera posguerra, donde vivió desde 1919 hasta 1923, se pueden encontrar, junto a la lectura de Marx y de Lenin, fuentes que no provienen directamente del tronco marxista sino que se acercan más bien al activismo voluntarista antipositivista del tipo de Sorel (a quien Mariátegui le otorga la misma estatura histórica que a Marx y a Lenin, mientras que lo considera el mejor discípulo de este último) y de Gobetti, así como a las vertientes vitalistas de Bergson y Nietzsche, o a la neohegeliana de Benedetto Croce. Estas fuentes le permiten esquivar las orientaciones principales en las que se dividió la II Internacional, tanto el llamado “marxismo ortodoxo” y determinista de Kautsky y el monismo de Plejanov, como el kantismo del “marxismo revisionista” bernsteiniano y el socialismo ético de De Man, frente a los cuales encontramos en Mariátegui una particular configuración de un marxismo revolucionario netamente activista, heroico, muchas veces voluntarista, crítico del

³ A pesar de contradecir el esquema rígido y evolucionista de la sucesión de los modos de producción primitivo-esclavista-feudal-capitalista-socialista que había establecido Stalin, desde esta nueva cronología histórica es posible comprender en toda su racionalidad la interpretación mariateguiana del periodo posterior a la Conquista de América en el cual, según su opinión, los españoles “sobre las ruinas y los residuos de una economía socialista, echaron las bases de una economía feudal”, *Ibidem.*, p. 14. El concepto de “cronología histórica” entendido como el tiempo histórico relativo a la práctica humana —a diferencia, por ejemplo, del tiempo cosmológico, donde el hombre, su actividad y su historia no intervienen—, nos permite pensar puntos de partida históricos propios y multilineales para América Latina. Lo tomamos de Ernesto Giudici, “Marx, Bolívar y la integración latinoamericana”, en revista *Icaria*, Núm. 8, t. 1, julio de 1984, Buenos Aires, p. 16.

racionalismo y de la ideología del progreso⁴ e incluso también romántico.⁵

Como en su pensamiento cada palabra del marxismo pone el acento en la convicción heroica y creadora del hombre y de la vida revolucionaria, al tiempo que cada uno de sus actos tiene carácter de fe y voluntad, sostiene el peruano que esta corriente establece una relación entre el determinismo y el voluntarismo; sin embargo en su filosofía esto último, al final, termina preponderando sobre el primero, al que no duda en impugnar calificándolo de sentimiento "mediocre y pasivo".⁶

Su cuestionamiento al determinismo fatalista y a la ideología del progreso se inscribe en una perspectiva crítica global del materialismo dialéctico que lo emparenta notablemente con la de Antonio Gramsci pues ambos se niegan a asimilar la concepción de la historia de Marx a la metafísica materialista, cuyo eje vertebrador es el problema ontológico engelsiano de la prioridad de la existencia del ser sobre el pensamiento. En la lectura mariáteguiana el pensamiento de Marx no es un sistema más que se agregaría a la historia de la filosofía sino que constituye fundamentalmente un método de interpretación de la realidad histórico-social, lo que al mismo tiempo conduce al peruano a cuestionar explícitamente la pretendida filosofía de la historia universal que había rechazado Marx en su intercambio con Zasúlich.⁷

Esta acentuación del "método de interpretación histórica" por encima de la metafísica materialista le permitió a

⁴ "La filosofía evolucionista, historicista, racionalista, unía en los tiempos prebélicos, por encima de las fronteras políticas y sociales, a las dos clases antagónicas. El bienestar material, la potencia física de las urbes, había engendrado un respeto supersticioso por la idea del Progreso." José Carlos Mariátegui, *La emoción de nuestro tiempo: dos concepciones de la vida*, en *Obras...*, t. I, p. 407.

⁵ Sobre el romanticismo de Mariátegui, cfr. Michael Lowy, "El marxismo romántico de Mariátegui", en *Imágenes*, Núm. 2, año 1, Lima, Perú. Reproducto en *Dialektika*, Núm. 3-4, año II, Buenos Aires, 1993, pp. 89-94.

⁶ Interpretando el legado central y más profundo de Lenin y al mismo tiempo criticando tanto las interpretaciones pretendidamente "ortodoxas" como aquellas otras "revisionistas" sostiene que: "El marxismo, donde se ha mostrado revolucionario —vale decir donde ha sido marxismo— no ha obedecido nunca a un determinismo pasivo y rígido." José Carlos Mariátegui, *En defensa del marxismo*, t. I de la *Obras...*, Casa de las Américas, La Habana, 1982, pp. 157-159.

⁷ "Marx, en primer lugar, no se propuso nunca la elaboración de un sistema filosófico [...] El materialismo histórico no es, precisamente, el materialismo metafísico o filosófico, ni es una Filosofía de la Historia, dejada atrás por el progreso científico, Marx no tenía por qué crear más que un método de interpretación histórica de la sociedad actual." *Ibid.*, pp. 138-139.

Esta idea, central para entender la novedad de la obra de Mariátegui en relación con el mundo intelectual "ortodoxo" en el cual vivió, la reitera tanto en una crítica que realizara al trotskista norteamericano (quien también había sido criticado por Trotsky en *Su moral y la nuestra* y *En defensa del marxismo*) Max Eastman: "No advierte tampoco Max Eastman que, sin la teoría del materialismo histórico, el socialismo no habría abandonado el punto muerto del materialismo filosófico [...]" *Ibid.*, p. 201, como en los *Siete ensayos*: "El socialismo conforme a las conclusiones del materialismo histórico —que no conviene confundir con el materialismo filosófico— considera a las formas eclesíásticas y doctrinas religiosas, peculiares e inherentes al régimen económico social que las sostiene y produce." *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, p. 192.

En todos estos casos, al igual que Gramsci, Mariátegui rescata el método de interpretación histórica y crítica el supuesto materialismo ontológico atribuido a Marx.

Mariátegui, en primera instancia, entender el marxismo como un instrumento de análisis productivo y no como una teoría apriorística meramente prescriptiva de un modelo universal "aplicado" subsidiariamente —como hasta el momento había sido— a América Latina. En segundo lugar, le permitió separar aguas en relación al paradigma europeísta de *El manifiesto comunista* y analizar el avance colonial e imperial del capital occidental desde una óptica centrada en las fuerzas sociales internas de la región oprimida.⁸ Y en tercer lugar, le permitió analizar creativamente los lineamientos culturales, políticos e ideológicos propios de América Latina intentando superar permanentemente, desde una autónoma perspectiva socialista, el estrecho marco de las antinomias tradicionales de la región (liberalismo-conservadurismo, federalismo-centralismo, cientificismo-espiritualismo, catolicismo-laicismo, anglofilia-hispanofilia, etcétera).

Las analogías entre la obra de Mariátegui y la del último Marx no quedan de ninguna manera reducidas al común rechazo de la filosofía de la historia universal y de la ideología del progreso lineal sino que se extienden también a aquel tipo de entidad social que llamó poderosamente la atención de ambos pensadores: la comunidad agraria, rusa en el caso de Marx e indígena en el de Mariátegui. Estos dos objetos de estudio sumamente similares son analizados como casos puntuales de países agrarios que se encuentran en la periferia del occidente capitalista. Sobre las similitudes entre ambas formaciones sociales, predominantemente agrícolas, el peruano llamó reiteradas veces la atención,⁹ al tiempo que sugería rastrear en este paralelismo pues intuía que en esa dirección se encontraría la clave para entender la tendencia principal del desarrollo y de la solución histórica de la cuestión agraria, tan importante en Rusia como en el Perú.

Lo que resulta realmente sorprendente es que Mariátegui no llegó nunca a conocer y ni siquiera a tener noticias de la existencia de estos escritos del viejo Marx pues los borradores, las cartas y los apuntes manuscritos en los que éste analizaba la cuestión agraria en Rusia, y particularmente el porvenir de su comuna rural, fueron publicados a partir de 1926 en revistas de especialistas científicos prácticamente inaccesibles al público en general. Esto demuestra la auténtica y notable originalidad de la obra de este marxista latinoamericano, cuyos escritos siguen siendo una permanente invitación para repensar en su conjunto la filosofía de Marx y a través de ella redescubrir América Latina. ♦

⁸ Concidiendo —sin haberla leído jamás— con la evaluación negativa que Marx realiza en 1881 del capital inglés en la India, Mariátegui sostiene en relación al colonialismo español que: "La destrucción de esta economía [indígena] —y por ende la cultura que se nutría de su savia— es una de las responsabilidades menos discutibles del coloniaje, no por haber constituido la destrucción de las formas autóctonas, sino por no haber traído consigo su sustitución por formas superiores." *Ibid.*, p. 55.

⁹ Cfr. Mariátegui, *Ibid.*, pp. 48, 64, 66, 86, 90 y 93.

La esfinge



SAÚL YURKIEVICH

Toda de negro
sobre sus altos tacones
la macilenta
camina
pausadamente
esa caduca anda
de negro calzada
de negro enguantada
sólo el empolvado rostro
bajo el ala
del sombrero sombrío
descubre
la estriada esfinge
enhiesta deambula
a pasos
entre ceremoniosos
y tambaleantes
por la calle
mortecina
se pasea
dama de noche
a pleno sol
esa mustia
se muestra
muestra cómo
el tiempo la aja y la aleja
hacia lo tenebroso
más y más la empuja
la vetusta beldad
de su antaño sale
a diario peregrina
la noche la cerca la sorbe y la seca
lívido lento fetiche
pasa
flácida y exangüe
transita
un cortejo de espectrales esperpentos
la escolta

Confrontación e integración cultural entre América Latina y los Estados Unidos

ALBERTO DALLAL

Las voces más impresionantes y dramáticas escuchadas durante la Guerra del Golfo fueron emitidas por el presidente Bush. El mandatario norteamericano acusó a Sadam Hussein de ser el gobernante fanático de un pueblo fanatizado por la religión, a expensas de una estructura de poder que, en el nombre de Alá, manipulaba la energía de toda una nación. Las declaraciones fueron significativas porque durante ese mismo lapso de violencia organizada, el presidente Bush asistió sistemáticamente a servicios religiosos para que el pueblo norteamericano —también un pueblo religioso— quedara convencido de que el jefe de Estado decidía y obraba correctamente. La Guerra del Golfo “fue la guerra de la religión estadounidense (y de la religión de los Estados Unidos en el extranjero, aun entre [sus] aliados árabes) contra todo lo que niega la condición y la función de la identidad propia como la verdadera norma de ser y de valor...”¹

Los sucesos posteriores nos indicaron con claridad y con creces que el enfrentamiento no podía ir más allá de los espacios políticos que podían alcanzar dos naciones cuyas estructuras políticas también se apoyan en la religión, dos países en los que pesan las creencias religiosas por lo menos tanto como los idearios políticos. Es decir, dos naciones que, aun distintas, poseen dos culturas fuertes, paralelamente intransigentes, cuyas poblaciones hacen intervenir en igual medida los razonamientos políticos y las intensidades religiosas ante cualquier situación interna o externa. Los noticiarios televisuales internacionales han emitido más tarde indistintamente, imágenes de las comunidades árabes en plena oración con los ojos de sus miembros dirigidos en dirección de la Meca, y de los policías norteamericanos parapetados en los alrededores de la fortaleza que un dirigente religioso erigió en Waco, Texas, y que sufrió hasta su extinción a causa de acosos y combates de tipo militar. Recientemente, el

regreso de Yasser Arafat a la franja de Gaza, tras de veintisiete años de exilio, asume, no obstante su significado político y revolucionario, un tono de reivindicación religiosa que se mide y contrasta (y naturalmente se enfrenta) a los fanatismos radicales tanto del sector árabe como del israelí.

Estas muestras de comportamiento popular y religioso violento nos indican que los actuales son tiempos de meditar más objetivamente en torno a nuestros conceptos de cultura. Estamos obligados en los tiempos que corren a buscar parámetros más adecuados y operativos para no echar en un mismo “saco interpretativo” circunstancias culturales en las que intervienen, en la misma medida, factores y elementos religiosos, raciales, económicos y sociales. Debemos tener cuidado al establecer conclusiones racionales con respecto a ciertas posiciones políticas impregnadas de creencias religiosas pero asimismo estamos obligados a buscar puntos de apoyo analíticos que nos permitan reconocer, ya no “grados culturales”, como antes se hacía, sino más bien “situaciones de cultura”. Estamos en el umbral de negarle a la categoría *cultura* ese valor de pura calificación que caracterizó a la sociología hasta hace muy poco tiempo; debemos acatar un marco de referencia más amplio, más antropológico, más, por así decirlo, neutro y objetivo, cuando se trata de ubicar el comportamiento de una comunidad, un grupo social, una nación, un pueblo. La cultura (nos ha enseñado esa narración violenta y sorprendente de los conceptos y los hechos que se halla lejos de acabarse) es un conjunto de elementos que produce acciones y actitudes que sólo pueden entenderse y calificarse a la luz de situaciones y posiciones más amplias y más concretas en el tiempo y en el espacio; es decir, más históricas. Y, además, mayormente específicas, concretas, reales, o sea: más objetivas y des-ideologizadas. Más científicas.

El tema de la cultura ha devenido fascinante punto nodal científico e histórico sobre todo a la luz de los acontecimientos de los últimos quince años. La crisis y desmantelamiento del sistema socialista, la afloración de las consecuencias del super adelanto tecnológico y científico, las pesadumbres del hambre,

¹ Harold Bloom, “La religión en los Estados Unidos”, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, Núm. 283, julio 1994, p. 7.

el sida, la contaminación, el narcotráfico, etcétera, no han resuelto el problema inmediato de describir, analizar e interpretar qué planteaban las categorías tradicionales del concepto *cultura*. Esta noción de cultura poseía y guardaba un sentido occidental implícito y, paradójicamente, una discreta orientación teísta (“por derecho histórico, cualquier institución religiosa resulta indiscutible en su concreción y poder”) y también liberal (“en los menesteres de la política la religión sólo actúa indirectamente”). Ante los hechos actuales, ¿son menos cultos los pueblos africanos, aunque más intensamente dueños de elementos básicos de identidad cultural, que el resto de los pobladores del Globo? Las categorías de la cultura, ¿deben medirse en proporción directa de su “manejo”, aplicación o manipulación de estos elementos? ¿Qué relaciones guardan hábitos que *per se* consideramos biológica o socialmente negativos, como la drogadicción, con la creatividad, el arte popular, la “elevación” de los signos de identidad? Con sorpresa nos damos ahora cuenta cabal de que los aspectos, elementos o ingredientes sociales, económicos, políticos que conforman cualquier *cultura* se hallan tan entremezclados que no es posible, en los análisis y dictámenes apresurados, prescindir de ninguno. Como nos lo muestra el renacimiento de los fenómenos del nacionalismo y el racismo recalcitrantes, hoy en día resulta difícil atribuirle a ciertos rasgos de radicalismo un solo grupo de factores o elementos de peso e intervención. Como nos lo indican —una vez desmantelado el “socialismo real” en casi todo el mundo— los fenómenos de insatisfacción, agresividad y descontento en los países tecnológicamente avanzados, de economía de libre mercado, no bastan ciertos aspectos ideológicos y políticos actualizados o de vanguardia para conformar una cultura estable, creativa o siquiera limitadamente civilizada. ¿En dónde queda entonces el mejor parámetro para medir y calificar la cultura en los tiempos que corren?

Curiosamente, al mismo tiempo que entran en crisis o se diluyen las categorías culturales que a la luz de la tradición democrática occidental explicaban los comportamientos nacionales e internacionales, han subido los bonos de las categorías netamente políticas. La misma expresión “cultura política” en algunos aspectos, aplicaciones, situaciones y sociedades se ha convertido en reiteración. En las definiciones mismas de la democracia estrictamente neoliberal parece jugar un papel primordial una contradicción: ¿no resultará atrasada cualquier cultura específicamente democrática y neoliberal —de libre mercado— que no permita, impida o limite *cualquier* expresión política o cultural de grupos minoritarios? En el plano internacional, se antoja, por ejemplo, que la globalización de la política no llega a ser tan elástica y paradigmática (creadora y aplicadora de modelos) como para impedir las matanzas en Yugoslavia o los males mínimos que anuncian las catástrofes de los países de la ex Unión Soviética o la salvación de un continente entero: África; o bien, para garantizar el cauce político y pacífico de las guerrillas en varios países latinoamericanos o la aplicación política certera en el conflicto israelí-palestino. Haití no sólo es el negrito en el arroz continental; también es la

piedra de toque del sistema democrático “impuesto”. Usé la palabra *curiosamente* porque hemos aprendido que con nuestras antiguas categorías y nuestros tradicionales valores y campos de acción culturales ya no es posible negociar o actuar. Ahora cada país, cada pueblo, cada bloque efímero, cada tratado de libre comercio, cada examen de situación parece concentrarse en la descripción, el tratamiento de los síntomas y los razonamientos, las inferencias y las posibles *soluciones políticas*. Vivimos una época notable en la que los valores políticos, sobre todos los demás valores, se han universalizado *abiertamente*. No es con las categorías culturales globales con las que se entienden o enfrentan los Estados Unidos, China, Alemania o Japón; tampoco son las aplicaciones de acciones culturales las que hacen surgir a los Estados Unidos como “país salvador” en Namibia o en Haití. La superpotencia única —¿la última superpotencia?— aprende ahora a traducir todo tipo de palabras y frases, otrora ingredientes de una actitud o de un conocimiento culturales, en sus planos y sus universos políticos. Recordemos cómo, en parte, y no despreciable, el lenguaje político de Clinton tuvo más efectos sobre los ciudadanos participantes norteamericanos que el lenguaje moral y hasta religioso de Bush durante las elecciones en los Estados Unidos. Y es que los fenómenos que han hecho mella fundamental en el mundo durante los últimos treinta años, sobre todo a partir de los últimos años sesentas, no aportan, precisamente, elementos para la configuración cultural universalizadora sino más bien elementos para una politización rápida y eficaz de las naciones, politización que —exenta de ideología o *élan* religioso, es decir carente de generalidades demasiado vastas o absolutas— se allega, para existir y actuar, a lo concreto, a lo fácilmente ubicable y definible. A lo concreto, a lo real, a lo inmediato.

Por su parte, la vertiginosidad de las noticias, su misma simultaneidad con los acontecimientos, ha adiestrado adecuadamente (más de lo que piensan sus manejadores, empresarios y hacedores de noticias) a los espectadores, lectores y oyentes. En el sentido de la vinculación dialéctica entre emisión de la información y decisión para actuar, los tiempos se han acortado enormemente y a este fenómeno no podemos llamarlo de distinta manera que *politización*. ¿Cómo llamar a las nuevas actitudes y circunstancias que permiten al campesino latinoamericano decidirse por la siembra y producción de estupefacientes aun midiendo la intervención de las fuerzas militares o gubernamentales o en contubernio con ellas? La pura politización de los mercados y los ámbitos comerciales no ha resultado suficiente medio de acción internacional, tal como lo prueba el cierre en los países occidentales a la libre entrada de los productos chinos, elaborados con las ventajas de una mano de obra extremadamente barata y la explotación autoritaria de la fuerza de trabajo. Sabemos que los medios de comunicación le han mostrado a la población mundial sistemas y formas de vida socializables en los que los hijos, la familia, la comunidad no padecen hambre y tienen acceso a los mínimos elementos circunstanciales —materiales e inmateriales— que le permiten vivir con decoro y soltura, con felicidad, a cualquier ser hu-

mano. ¿Cómo calificar el proceso según el cual los pobres de las ciudades aprenden que entre las obligaciones del Estado está la de organizar su supervivencia ante el desempleo? ¿Cómo denominar el mecanismo según el cual ciertos gobiernos propician y aplican procesos electorales a sabiendas de que habrán de manipularlos y sabotearlos? Los medios de análisis y de interacción de la política se han desparramado por el mundo pero también se han divulgado de manera eficiente y suficiente las frases y las imágenes que —aun sin proponérselo— indican en qué consisten concretamente situaciones y circunstancias, mundos enteros que otrora resultaban vagos, inasibles: democracia, cultura, civilidad, educación, bienestar familiar, ascenso social, satisfacción económica. El fantasma de la acción política concreta recorre al mundo a través de las imágenes y los sonidos de la comunicación globalizada.

Los parámetros de medición y apoyo se han invertido: allí donde las acciones políticas de una comunidad culminaban —tras unas elecciones, una guerra de liberación, una revolución, un enfrentamiento entre pares o nones—, se iniciaba el discernimiento y establecimiento de los elementos-clave de tipo cultural. Éstos —se creía— acabarían por identificar y expresar a la comunidad. No otra cosa que actitudes concretas y modos de expresión es la cultura. La historia nos ha enseñado que no ocurre así el devenir. Por lo menos ya no en esta época. Por el contrario, cualquier cúmulo de elementos culturales —sean éstos características raciales, organización de la economía y el trabajo, instituciones y creencias religiosas, creatividad artística individual o colectiva, pensamientos “puros” o misticismo, actitudes ante la guerra, la economía, la ciencia, etcétera— es un punto de arranque, una “conducta en sí”, un elemento de dinámica auténticamente política que ofrecerá cierto tipo de consecuencias y no otro en el futuro cercano o mediato. Existe, ya, una “cultura beligerante” en las actitudes generales de ciertos grupos humanos, en ciertas clases sociales, en determinados pueblos, que sólo espera de circunstancias específicas para “estallar”. Es el cómo se ofrecen, se producen, se imponen cualesquiera elementos culturales —es decir, su dinámica política— lo que va a indicar el derrotero histórico, las consecuencias de dichos elementos aislados o, mejor, en acción grupal. Los acontecimientos actuales nos muestran que no se requiere de profesionales para echar a andar los mecanismos políticos existentes o poco vigentes. Es más: ante la participación de las masas —¿la rebelión descrita por Ortega y Gasset?—, los profesionales de la política, los políticos puros llegan en los tiempos que corren a hacerse sospechosos. Si la enorme contradicción de la ideología socialista radicaba en la encomiable y dichosa extinción de las fuerzas que mantenían organizada a la población —el Estado—, extinción que, por lo visto, jamás ocurriría, la más profunda contradicción de la ideología democrática occidental, hoy en día, consiste en impulsar hacia el mandato y la coordinación de la riqueza de las sociedades a aquellos individuos que desean acumularla apropiándose de ella. Por tanto, la respuesta real al dilema se

halla en la identificación plena entre cultura y política, entre la necesidad y la solución *concretas*, entre la especificidad de las aspiraciones económicas y sociales y la especificidad de los medios para alcanzarlas. El protagonista real y concreto de la política, su coordinador y representante idóneo por antonomasia, será entonces aquel individuo que se preste a ejercer el servicio a la comunidad por vocación de dirigente y por convencimiento de que debe rechazar, hacer a un lado, sus intereses personales mediatos o inmediatos. Es decir, la política en todos sus aspectos y niveles, ha pasado a ser el factor fundamental de toda *cultura* porque ante lo concreto —en la teoría y en la práctica— sus protagonistas dominan lo real y lo inmediato. La cultura concreta de una comunidad —en el tiempo y en el espacio reales— incluye su conocimiento de lo posible.

Ante esta afloración de la acción política de las masas, inmediata, generalizada y concreta, ¿cuáles pueden ser las relaciones que en lo cultural intercambiarán, al corto y largo plazo, dos entidades dispares como los Estados Unidos y América Latina? Si le hacemos caso al pasado, jamás llegaremos al reconocimiento de un estado idílico. Histórica y culturalmente esas relaciones no han sido sólo peligrosas y críticas sino también violentas y radicales. Agua y aceite. Podríamos incluso negar que han existido tales relaciones. No las han hecho discordantes, ni mucho menos, los tipos o clases raciales o sociales de distinta índole que caracterizan a cada una de las partes. Por momentos las filtraciones culturales, los préstamos y las asimilaciones han mostrado cierta permeabilidad, por ejemplo en la influencia lograda por los emigrantes latinos principalmente en el sur de los Estados Unidos. La punta de flecha no han sido, ni mucho menos, las cualidades propias de una mano de obra barata. También han influido el vigor de las expresiones supraestructurales netas —la música y las artes plásticas, por ejemplo— y ciertos instrumentos de uso que conforman sistemas sociales de comunicación como la comida y la lengua. Y es que la cultura no es sólo la manera de imaginarse los fenómenos; tampoco solamente las formas de interpretación del pasado; la cultura se halla conformada *también* por aquellos objetos que, acumulados y resguardados, impiden el deterioro y la extinción de los signos y los símbolos que comparten los miembros de una comunidad. (De ahí la importancia superlativa que adquieren, por momentos históricos localizables, tanto la operatividad elemental e inmediata de las artesanías, como las *formas* e imágenes más complicadas y complejas del “gran arte”.) Cultura es, entonces, entre otras cosas, funcionalidad de lo objetivo. Histórica y socialmente pueden descubrirse defectos y virtudes en un todo cultural (incluidas las actitudes y los hábitos de la comunidad) y esta observación de los elementos *dentro de un escenario general e histórico específico* será la única vía legítima para llegar a una calificación de índole cultural. Por ejemplo, es posible asegurar la existencia de factores limitantes (negativos desde el punto de vista de la dinámica histórica) en el atraso de la tec-

nología de los pueblos prehispánicos en comparación con los recursos originales y asimilados que traían ya los soldados conquistadores. Tecnología implica no sólo "artefacto inventado" sino también procedimientos de uso y aplicación y conocimiento inherentes al objeto o máquina. La tecnología —nos lo muestran con creces sus vínculos irremplazables con el pensamiento científico— no es sólo conjunto de procedimientos —a veces en torno al aparato, aunque no necesariamente—; también es renovación, recreación, mantenimiento, manejo de procesos y, sí, teorización de todos ellos. También actitud humana, grupal, hacia todos los elementos.

Si analizamos con objetividad suficiente la dialéctica latinoamericana-estadounidense nos percatamos con suficiente seguridad de que en el plano cultural los enfrentamientos han sido tan brutales, como en el plano político y aun militar; han intervenido en el proceso histórico-cultural desde la confrontación de visiones del mundo radicalmente opuestas, pasando por la dinámica religiosa y la afloración de actitudes políticas ancestralmente divergentes, y desembocando en la enorme gama de "apreciaciones" implicadas en terrenos tan distantes como el de la necesidad de "asentar" con rapidez una cultura que ya ha culminado en variados aspectos de organización social y tecnológica, como la de los Estados Unidos, frente a culturas sumamente avanzadas en ciertos aspectos subjetivos —las civilizaciones indígenas— y por tanto dueñas de una enorme capacidad de abstracción (el cero de los mayas o el manejo de los espacios rituales, por ejemplo). Mientras el pueblo norteamericano generó habilidades de *apropiación a fondo*, como la asimilación de la organización monumental del arte y de las expresiones culturales, los pueblos y naciones de América Latina no institucionalizaron con la debida rapidez el intercambio de bienes culturales y artísticos, al grado de que aún en la actualidad ven saqueadas sus reservas y sus fuentes supraestructurales tanto o más que sus riquezas naturales. Mientras en los Estados Unidos se establecieron con pasmosa rapidez museos, galerías, bibliotecas, instituciones dedicadas al resguardo de culturas externas —mientras acoplaban de manera eficiente la definición y la generación productiva, institucionalizada, de su propia *cultura norteamericana*, es decir, nacional: jazz, danza moderna, pintura abstracta, cine artístico-industrial, etcétera—, en los países latinoamericanos este proceso devino lento, ineficiente, poco audaz y limitadamente prudente, más bien ingenuo: la estructuración de los resguardos de los bienes culturales y artísticos —incluyendo sus leyes— ha ido de lo obvio y general a lo concreto, de lo subjetivo a lo objetivo, de lo teórico a lo práctico: todo —aún ahora— con una lentitud sorprendente. Como parte integral de sus aptitudes culturales, los Estados Unidos supieron re-crear las vertientes y modalidades de su arte y su cultura institucionalizados: organizaron orquestas sinfónicas, compañías de ballet, museos de gran aliento, etcétera, aplicando el modelo europeo, al mismo tiempo que difundieron y extendieron sus únicas formas autóctonas de arte: el jazz y la danza moderna. La

influencia alcanzada por todos los aspectos de la cultura latinoamericana, con todas sus vertientes y modalidades (un ramillete multifacético de elementos) sobrevino gracias a su enorme vigor, a la profundidad de sus raíces, a veces a la involuntaria tenacidad de sus participantes. (Una de las características de la cultura de los pueblos de América Latina bien podría ubicarse en su resistencia a la conformación de sistemas operativos de competencia. Lo vemos en la política y en el deporte.)

En el transcurrir político estas confrontaciones no sólo se han hecho evidentes sino fundamentales. El proyecto totalizador y continental de Simón Bolívar en nada se asemeja a la visión expansionista, funcional y programática de Hamilton o de Monroe. Son otras las raíces y distintos los tratamientos propuestos. Los objetivos no coinciden en el mismo concepto o meta de democracia ni de sistema social; tampoco en las actitudes culturales. Lo estamos presenciando en la actualidad: la declarada asunción de lo que debe ser el sistema democrático en la mayoría de los países de América Latina nada tiene que ver con los procedimientos aplicados por sus sistemas de gobierno o sus gobiernos en turno, no obstante que de manera abstracta y subjetiva —ante la evidente crisis de la ideología socialista y nacionalista— acudan estos gobiernos, en lo político y lo económico, al modelo y a la estructura de Norteamérica, es decir, a los paradigmas estadounidenses. Y ante la evidente crisis del propio sistema económico estadounidense nos percatamos con temor de que las negociaciones para la salvaguarda del sistema interamericano —política y socialmente— tendrán implicaciones de discusión muy fuertes, demasiado intensas para resolverse de un plumazo, digamos con las firmas inmediatas de sucesivos tratados de libre comercio. Las concepciones y prácticas de los sistemas, procesos y procedimientos de la democracia no sólo conllevan una dialéctica, una dinámica distinta en los Estados Unidos y América Latina; también existen diferencias fundamentales en la aplicación y en la vigencia de específicos elementos culturales en lo que a fenómenos de democratización se refiere. O, para decirlo más claramente: lo específico y concreto latinoamericano resulta distinto de lo específico y concreto norteamericano. Y son los puentes que se tiendan entre estos elementos distintos los que allanarán el camino de la integración. Los signos emitidos por una situación de violencia social, por ejemplo, son muy distintos en los países latinoamericanos y en los Estados Unidos. Las luchas políticas de las minorías son prácticamente inasimilables o sorprendentemente lentas en los países latinoamericanos, mientras que en los Estados Unidos resultan raseros o medidas indispensables para la conformación de las vías de gobierno. En suma, la naturaleza y conformación de la cultura es, si no opuesta, por lo menos disímbola y apartada en el conjunto del Continente.

¿Cuál es el futuro que guardan las relaciones político-culturales entre los Estados Unidos y América Latina? Desde luego, los fenómenos acaecidos en el mundo en los más recientes decenios indican que la atención debe cifrarse en la

aplicación de medidas rápidas —en algunos casos vertiginosas— que por lo menos hagan más operativas y menos brutales las diferencias políticas entre las dos entidades en el corto plazo. Asimismo, se hará indispensable acelerar los procesos de profesionalización en América Latina, tanto de las actividades como de los derechos y responsabilidades gremiales relativas a la cultura institucional. En seguida, paso a enumerar algunos de los intercambios “urgentes” en la dialéctica cultural de ambos sectores del Continente Americano:

1) Reconocimiento de que el apoyo, la expansión y la profundización de los sistemas de enseñanza y aprendizaje en el nivel de la educación resultan imprescindibles en *cualquier* época histórica. La educación básica jamás debe dejar de ser prioritaria en un solo país del mundo y especial énfasis debe otorgarse a la expansión y mejoramiento de la educación superior en América Latina.

2) Respeto irrestricto a los sistemas de organización y de enseñanza elemental y superior implicados en cada cultura nacional y búsqueda de puentes y puntos de contacto (mediante investigación) para hallar soluciones e intercambios racionalmente viables.

3) Acelerado apoyo en todos sentidos a los sistemas de educación superior en los países latinoamericanos. En los países latinoamericanos los procesos de modernización se han sustentado en el acortamiento de proporciones entre número de habitantes y núcleos preparados profesionalmente. Se requiere acelerar el ritmo de creación y aplicación de novedosos sistemas de enseñanza en instituciones que por tradición y por dinámica histórica *ya son*, sin más, “universidades de masas”, instituciones con las que las universidades norteamericanas pueden establecer vínculos fructíferos y aleccionadores. Ampliación e implementación de los sistemas de adiestramiento rápido, eficaz y de calidad en lo que respecta a los métodos de investigación especializada, humanística, tecnológica y científica, en los países de América Latina.

4) Análisis y aprovechamiento de la cultura urbana que recientemente surge y se expande en las grandes ciudades latinoamericanas. Creación y aplicación de nuevas formas de organización participativa que no sólo solucionen problemas inmediatos sino que creen modelos de convivencia político-cultural que garantice la supervivencia y nuevo acondicionamiento de las manchas urbanas.

5) Apertura política y de funcionamiento de los medios de comunicación masiva en los países latinoamericanos. Su inmediata y amplia profesionalización. Reconocimiento de que los medios masivos no son solamente vehículos y transmisores de una cultura política sino expresiones culturales por y en sí mismos. Creación en los países latinoamericanos de sistemas nacionales de periodistas profesionales semejantes al Sistema Nacional de Creadores mexicano.

6) Reglamentación de apoyo inmediato a la creatividad y a la vigencia de los derechos de autor en América Latina por lo menos hasta que se sistematice la defensa estructural

y legal de los creadores e inventores, tal como sucede en los países de economía avanzada.

7) Reestructuración del enorme aparato institucional y oficial de la cultura y el arte latinoamericanos. Reconocimiento continental de la capacidad expresiva y participativa de la cultura autogestiva, no reglamentada, para convertirse en motor del cambio y del avance social y político de la población latinoamericana.

8) Intensificación de intercambios culturales en todos los niveles entre los Estados Unidos y Canadá y los demás países del Continente. Reconocimiento de la enorme funcionalidad de las actividades culturales libres y creativas, institucionales o no, para fomentar el conocimiento y el intercambio social entre poblaciones, comunidades, individuos y países.

9) Creación de sistemas de difusión cultural y artística de tipo itinerante e ininterrumpido, principalmente de la llamada “alta cultura”, toda vez que estas expresiones, en cada país, y en cada época histórica, se convierten en síntesis y *summum* histórico y social de cada entidad.

10) Inclusión inmediata en todas las instancias ya descritas y enumeradas, de la ciencia y la tecnología como sectores esenciales de la cultura globalizada del siglo XXI. Lo mismo con la amplia aceptación de los medios de comunicación masiva como difusores y generadores de la cultura universal.

11) Divulgación continental de las expresiones culturales de las minorías organizadas y activas localmente. Difusión de sus propuestas y puntos de vista, toda vez que marcan, como todas las vanguardias culturales, nuevas y variadas formas de acción y de conocimiento, elementos de renovación indispensables para encontrar las formas culturales y políticas que permitan la supervivencia y la convivencia sociales y políticas en el siglo XXI.

En las circunstancias que vive el mundo actualmente, la más prudente, amplia y objetiva aplicación de la cultura conlleva la posibilidad de apertura en todos los campos y niveles del actuar humano, premisa que se incluye en la definición actualizada de *cultura*. Y así como los umbrales del siglo XXI sorprenden al Orbe entero con problemas y situaciones jamás vividos o imaginados, la cultura como haz de elementos, actitudes, acciones y objetos también implica no una vía de escape a callejones sin salida sino una renovada aplicación de fórmulas políticas de análisis y de cambio más flexibles, serenas y actuantes (dinámicas). Si en los decenios anteriores la ideologización de la cultura, de la economía y de las relaciones internacionales impidió la iniciación de un diálogo fructífero de soluciones generales, hoy la auténtica y concreta politización de las acciones humanas abre la puerta de las soluciones estables. Y mediante esta verdadera politización, la cultura asume su papel activo y profundo como eficaz elemento propiciador y multiplicador de los más altos valores y principios de la humanidad entera. ♦

La influencia japonesa y caligramática en las formas poéticas breves latinoamericanas

SAMUEL GORDON

A Josu Landa Goyogana

Los tradiciones poéticas antiguas y diversas (orientales ambas), el *caligrama* —que desembocaría luego en la poesía figurativa o concreta y en otras formas de la también llamada “escritura en libertad”— y el *haikú*, se combinaron en las búsquedas experimentales de la poesía latinoamericana que, desde el periodo finisecular, y pasando por el modernismo y la vanguardia, buscó fórmulas renovadoras para revivificar su expresión literaria, logrando interesantes resultados en no pocas de sus más conocidas formas breves.

La existencia de obras totalizadoras y monumentales sobre ambos géneros, a cuyas páginas remitimos al lector,¹ nos exime de toda ampliación en la materia.

No se trata de agregar aquí un inciso más a la ya abundante bibliohemerografía que ha seguido y perseguido la trayectoria hispanoamericana del *haikú* o la *tanka*, expresiones que han merecido estudios monográficos diversos, incluso tesis de doctorado.² Nos proponemos, en cambio, reindagar el soslayado hecho de que muchos de los poetas que practicaron formas breves derivadas de paradigmas japoneses y/o caligramáticos no reconocieron debidamente sus fuentes y adeudos. Tal el caso de los “microgramas” del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, los “exágonos” del mexicano Carlos Pellicer y hasta podrían incluirse —de no escapar al objetivo de este artículo— algunas de las “greguerías” del español Ramón Gómez de la Serna. En ciertos casos, tanto autores como críticos han invocado ancestros hispa-

nos, sin la menor alusión a fuentes japonesas. Así, Jorge Carrera Andrade ha dicho: “a mis brevísimos poemas les di el nombre modesto de ‘microgramas’ para no revestirlos pretenciosamente con el rótulo ilustre del epigrama, género inmortalizado por los poetas de linaje grecolatino desde Marcial hasta Quevedo”.³ Sin embargo, al verificar el conteo silábico, resulta que su texto “Golondrina” se acerca más al *haikú* que al epigrama.

Ancla de plumas:
por los mares del cielo
la tierra busca.⁴

A no ser que se compartan las propuestas de Carlos García Prada, quien prefirió efectuar el recorrido en sentido contrario y considerar que el estrambote de la seguidilla castellana es “un *haikú* japonés y no sólo por su forma externa, sino por su intención”, para luego afirmar que

El *hai-kai* moderno tiene antecedentes hispanos en el epigrama, la *saeta*, el cantar, las *casidas* árabe-andaluzas, la seguidilla y la adivinanza lírica. También los tienen en los proverbios, en algunas endechas, cancioncillas y rimas, y aún en ciertas composiciones largas que, si bien se examinan, parecen sartalitos de *hai-kais*... En tierras de América quizá hay otro antecedente más, que no por remoto deja de ser interesante. Me refiero a ciertas imágenes y dichos que hallarse pueden, digamos, en el famoso *Popol Vuh* de los Mayas, por ejemplo. A veces me atrevería a decir de los *huaynos* peruanos son antecedentes también.⁵

El *haikú*, conocido también como *hokku* o *haikai*, es la forma poética japonesa que constituyó originalmente la sec-

¹ Véanse los monumentales estudios de Reginald Horace Blyth, *Haiku* (Tokio-Hokuseido, 1949-1952), en 4 volúmenes, así como su *A history of haiku*. (Tokio-Hokuseido, 1963-1964), en 2 volúmenes. Sobre los caligramas y la poesía concreta puede consultarse Dick Higgins en su ricamente ilustrado *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press, Nueva York, 1987, así como el trabajo de Nicole Marie Moscher, *Le texte visualisé: le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste*. Peter Lang, Nueva York, 1990, 179 pp.

² Gary Layne Brower, *The Haiku in Spanish American Poetry*, University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, 1973, 215 pp. Presentada a la Universidad de Missouri, Columbia, en 1966.

³ Jorge Carrera Andrade, *Mi vida en poemas. Ensayo autocrítico seguido de una selección poética*, Ediciones La casa del Escritor, Caracas, 1962, pp. 12-13.

⁴ Cito por Jorge Carrera Andrade, *Rol de la manzana. Poetas* (1926-1929), Espasa Calpe, Madrid, 1935, p. 103.

⁵ Carlos García Prada, “La poesía imaginista y el haikai japonés”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXI, 1956, p. 389.

ción inaugural (y de ahí la denominación *hokku*, "obertura") de la *renga*. Tomó forma entre los siglos XIII y XIV de nuestra era como una secuencia versal que alternaba hasta cincuenta veces estrofas ya fuera de tres o dos versos con cinco, siete y cinco o siete y siete sílabas. El nombre *haikú* deriva de la variedad de *renga* conocida como *haikai* (que significa "humorístico"). Los poetas que practicaron el *haikai*, principalmente Matsuo Bashô (seudónimo de Matsuo Munefusa, 1644-1694) y Kobayashi Issa (seudónimo de Kobayashi Nobuyuki, 1763-1828), rechazaron la dicción poética engolada y el lirismo imperantes en la poesía cortesana de la *renga* ortodoxa —que en occidente consideramos clásica—, y prefirieron utilizar el humor en su descripción de lo mundano.

Si bien los *hokku*, distribuidos en unidades de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas se escribían de manera ya más o menos independiente hacia el siglo XVI, no se separaron completamente de la *renga* hasta finales del siglo XIX. Por ese entonces, devinieron una forma autónoma debido principalmente al movimiento reformador encabezado por Masaoka Shiki (1867-1902).

Hacia principios de nuestro siglo el *haikú* empezó a llamar la atención de los poetas occidentales. Ya desde antes —a partir de la exposición de arte japonés de 1841—, los franceses se interesaron profundamente por la cultura nipona y se contaron entre los primeros que trataron de adoptar la forma denominándola *haikai*. En 1871 Leon de Rosny publicó su *Anthologie Japonaise* y en 1885 Judith Gautier sus *Poèmes de la Libellule*, libro con el que culmina el periodo de asimilación de la nueva forma y comienza la escritura del *haikú* en francés. En las décadas siguientes, y en virtud de la influencia de los franceses, un buen número de poetas en Inglaterra, los Estados Unidos, países de América Latina y otros, ensayaron el uso de la forma escribiendo breves poemas en tres líneas de cinco, siete y cinco sílabas. En muy pocos casos, fue más allá de la pura experimentación. También el imaginismo, movimiento literario vinculado al *haikai*, produjo la técnica que Ezra Pound denominó "superposición" y que ejerció una influencia considerable en la poesía de su tiempo, más que nada, reduciendo la farragosa y ya por entonces insoportable discursividad de la poesía occidental.

El poeta mexicano José Juan Tablada, uno de los primeros en adoptar esta técnica en Hispanoamérica, considerado modernista "extremoso" o vanguardista "incipiente" o "premature", según se prefiera, colaborador de la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*, visitó el Japón durante casi todo el año 1900, y esa estancia modificó sustancialmente su visión poética. Antes Rubén Darío, llevado por el típico exotismo modernista, se había acercado en "Divagación" al universo japonés.

Ámame, japonesa, japonesa
antigua, que no sepa de naciones
occidentales: tal una princesa
con las pupilas llenas de visiones,
que aun ignorase en la sagrada Kioto,
en su labrado camarín de plata,

ornado al par de crisantemo y loto,
la civilización de Yamagata.

Lo mismo había sucedido con Julián del Casal en su *Kakemono*, o Carlos Pío y Federico Uhrbach, quienes describieron paisajes nipones y cantaron a los *Crisantemos*. Así como ellos, Tablada —que emprendió su viaje al Japón gracias a la generosidad del millonario Jesús Luján y regresó antes de lo esperado— sacó a la luz —con parecido espíritu— su propio manojito de "japonerías" poéticas, entre ellas "Japón":

¡Japón! Tus ritos me han exaltado
y amo fervientemente tus glorias todas.
¡Yo soy el siervo de tu Mikado!
¡Yo soy el bonzo de tus pagodas!

Pero no nos dejemos engañar por este texto; las "japonerías" de Tablada no fueron, en esencia, iguales a las de sus coetáneos modernistas. No era solamente el tema, el universo exótico de un oriente lejano y poco conocido. Fue, por primera vez y sobre todo, un *trasvase* de estructuras poéticas como no se había intentado antes. Veamos ejemplos de sus *haikús*:

Tierno saúz
Casi oro, casi ámbar,
Casi luz...

o también:

Recorriendo su tela
Esta luna clarísima
Tiene a la araña en vela

El Japón con su arte y artesanía ejerció una gran influencia en el *art nouveau* inglés,⁶ convirtiéndose en poco tiempo en un ineludible *leitmotiv* que se propagó rápidamente por el resto de Europa. Fue uno de los más frecuentes, dentro de los "exotismos" modernistas, y reapareció, entre los mexicanos, además de Tablada, en Efrén Rebollo, quien también visitó el Japón, aunque éste en carácter de diplomático. Entre los resultados literarios más visibles se cuentan sus *Rimas Japonesas* de 1909 y varias novelas exóticas como *Nikko*, *Hojas de bambú* y otras.⁷

Vayamos brevemente a la otra vertiente. Aunque también oriental en sus orígenes, la poesía caligramática —término inventado por Apollinaire— parece haberse utilizado por primera vez en occidente entre los poetas bucólicos griegos, particularmente suele insistirse en la obra de Simias de Rodas, escrita hacia el siglo IV a.C. Algunos poetas y críticos la consideran meramente una forma de las artes gráficas ya que emplea grafe-

⁶ Robert Schmutzler, *El modernismo* (versión castellana de Felipe Ramírez Carro y revisión de Emilio Álvarez), Alianza Forma, Madrid, 1982, p. 17.

⁷ Max Henríquez Ureña, *El retorno de los galeones*. (Bocetos hispánicos), Renacimiento, Madrid, 1930, p. 51.

mas y selecciones tipográficas para formar sus morfemas, palabras o frases. Su disposición dibuja en la página el objeto aproximado que le sirve de base referencial y es, por lo tanto, un poema para ser leído, no para ser recitado u oído. Esta poesía, generalmente lírica, suele seguir los más variados diseños geométricos para representar objetos físicos o sugerir acciones, movimientos, estados de ánimo o un sentimiento en particular.

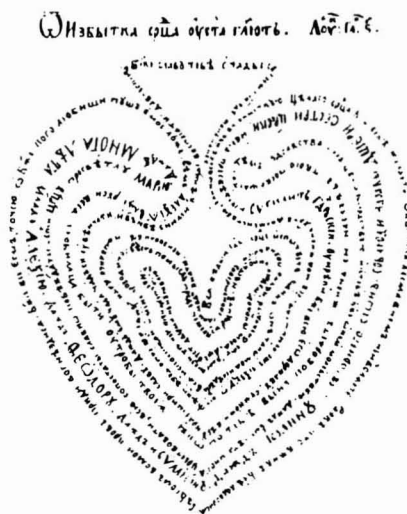
Algunas de las más tempranas antologías de poesía griega difundieron su uso en occidente. Hacia el siglo XVI comenzó a aparecer en la literatura inglesa este tipo de poemas; tal el caso de *The Arte of English Poesie* de 1589. *Easter Wings* de George Herbert es uno de los más conocidos y citados ejemplos. Cabría agregar que Herbert continuaba así una tradición que la lengua inglesa traía desde el medioevo. Ciertos textos presentados en forma de cruz eran comunes, desde antiguo, en la literatura litúrgica.⁸

Como antecedente más inmediato, Guillaume Apollinaire publicó en 1913 "La antitradición futurista", el "manifiesto síntesis" que prefiguraba de modo evidente la tipografía de los *calligrammes* a que nos acostumbraría más tarde.⁹ Entre los poetas modernos que trabajaron los caligramas se encuentran, además del propio Apollinaire, Mayakovski, e. e. cummings y Dylan Thomas. El siguiente ejemplo está tomado de la serie *Vision and Prayer* que incluye doce caligramas de Dylan Thomas:

Who
Are you
Who is born
In the next room
So loud to my own
That I can hear the womb
Opening and the dark run
Over the ghost and the dropped son
Behind the wall thin as a wren's bone?
In the birth bloody room unknown
To the bur and turn of time
And the heart print of man
Bows no baptism
But dark alone
Blessing on
The wild
Child

Durante el apogeo del barroco, también las culturas esclavas fusionaron distintos elementos de oriente y occidente. Esta síntesis, bastante singular, se debió entre otros factores, al hecho de que las guerras y el comercio pusieron a los esclavos en un contacto más estrecho con los turcos, los tártaros de Crimea y los persas. Véase el siguiente ejemplo: "El águila de Rusia" del poeta Simón Polotski (1629-1680). Este caligrama manus-

crito en forma de corazón está dedicado al zarevich Alexis con motivo de su decimotercer cumpleaños.



Quizás la mención digresiva que más valga traer a colación en este punto, respecto a la transición de este *leitmotiv* del modernismo a las primeras experimentaciones caligramáticas de la temprana vanguardia hispanoamericana, sea el recordado "Triángulo armónico" de las *Japonerías de estío*, incluidas por Vicente Huidobro en una de sus colecciones que más pleitesía poética y genuflexiones estilísticas rindió a Rubén Darío: *Canciones en la noche*, y que se inscribió totalmente en la moda de los japonismos "exóticos" de la época, a la manera modernista, pero en el que propone, también, una segunda posibilidad del caligrama, una lectura "armónica" que comienza por el primer verso, siguen por el último, después el segundo, luego el penúltimo y así, alternadamente, hasta agotar los versos del poema en el central:

Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa.
Thesa es la más divina flor de Kioto
Y cuando pasa triunfante en su palanquín
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.
Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie se sabe que haya su amor logrado
Y siempre está risueña, está sonriente.
Es una Ofelia japonesa
Que a las flores amante
Loca y traviesa
Triunfante
Besa.¹⁰

⁸ Véase en los ejemplos recogidos por Dick Higgins en su ricamente ilustrado *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press, Nueva York, 1987, principalmente las páginas 6, 8, 34, 36, 37 y ss.

⁹ Enrique Caracciolo Trejo, *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Gredos, Madrid, 1974, p. 15 y ss.

¹⁰ Esta colección se editó en la Imprenta Chile en 1913. Véanse los iluminadores comentarios sobre las filiaciones modernistas de estos poemarios de Huidobro en el trabajo de Cecil G. Wood, "Japonerías de estío: Primeras tentativas de una nueva expresión poética," *Revista Iberoamericana*, Núm. 106-107, vol. XIV, 1979, pp. 57-63.

En sus experimentaciones posteriores, Huidobro —alejado ya de *Las pagodas ocultas*, libro del año 1914— se inclinaba más y más hacia la vertiente caligramática vanguardista, alejándose de las temáticas orientales modernistas de su primera época. Pero, al mismo tiempo, comienza a establecer fuertes contrastes entre las sugerencias propiciadas por el formato tipográfico y el juego burlón de una textualidad que lo contradice. Tal el caso de su complejo caligrama “La capilla aldeana”.

Ave
canta
suave
que tu canto encanta
sobre el campo inerte
sones
vierte
y oraciones
llora.
Desde
la cruz santa
el triunfo del sol canta
y bajo el palio azul del cielo
deshoja tus cantares sobre el suelo.
Une tus notas a las de la campana
Que ya se despereza ebria de mañana
Evangelizando la gran quietud aldeana.
Es un amanecer en que una bondad brilla
La capilla está ante la paz de la montaña
Como una limosnera está ante una capilla.
Se esparce en el paisaje el aire de una extraña
Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja
Algo como un rocío lleno de bendiciones
Cual si el campo rezara una idílica queja
Llena de sus caricias y de sus emociones.
La capilla es como una viejita acurrucada
Y al pie de la montaña parece un cuento de hada.
Junto a ella como una bandada de mendigos
Se agrupan y se acercan unos cuantos castaños
Que se asoman curiosos por todos los postigos
Con la malevolencia de los viejos urañes.
Y en el cuadrado lleno de ambiente y de frescura
En el paisaje alegre con castidad de lino
Pinta un brochazo negro la sotana del cura.
Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino
Parece que se metiera al fondo de la capilla
Y la luz de la gran lámpara con su brillo mortecino
Pinta en la muralla blanca, como una raya amarilla.
Las tablas viejas roncán, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas
Rezonga triste en un murmullo el eco santo del rosario
La obscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas
Y vuela un “Angelus” lloroso con lentitud del campanario.

Pero regresemos al Tablada viajero en Japón que envió crónicas desde diversos lugares con el título general de *En el país del Sol*, así como versos propios y de autores japone-

ses. Tradujo *utas* y publicó sus primeros *haikús* en su libro *Un día* (publicado en Caracas en 1919, año de la llegada de Pellicer a Colombia, quien poco después comenzaría a frecuentarlo), llamándolos con otro de los términos que adoptaría la temprana vanguardia: “poemas sintéticos”. Su segunda serie apareció en *El jarro de flores* (Nueva York, 1922).¹¹

La moda del *haikú* que importó a México extendió su influencia hasta algunos jóvenes de la naciente vanguardia mexicana: Villaurrutia, Gorostiza, Torres Bodet, Nandino. Pellicer escribió bajo esta sombra tutelar sus “exágonos”, una especie de *haikús* “dobles”, de seis líneas, y de allí su nombre. Nótese que en el título se halla implícita la representación de una figura —presumiblemente caligramática. En estos poemas pellicerianos la vanguardia ya estaba firmemente instalada, sin rastro temático alguno —aunque sí formal— de exotismos japónicos o chinoscos. Más aún, una carcajada poética, destructora de los últimos resabios románticos y modernistas, asoma claramente en su “Exágono XXI:

El buque ha chocado con la luna.
Nuestros equipajes, de pronto, se iluminaron.
Todos hablábamos en verso
y nos referíamos los hechos más ocultados.
Pero la luna se fue a pique
a pesar de nuestros esfuerzos románticos.

En este texto trabaja, con resultados diferentes, un tema y un conjunto de imágenes que ya había desarrollado con anterioridad, durante su periodo modernista, en *Colores en el mar y otros poemas*:

Ayer se hundieron
un barco holandés y el Sol.
La medianoche ha quedado estancada
en los astros mayores y en los pechos de amor.

Lo importante aquí es el cultivo de la brevedad ya instalada como ideal estético —no sólo aceptado sino— promovido por la vanguardia. Ello proviene de su “maestro” Tablada, quien, después de incursionar en los poemas “ideográficos”, había inaugurado —y esto es lo más importante— el ejercicio de la brevedad en una literatura que hasta entonces no rehuía la extensión y hasta el fárrago. En su afán de novedad, Tablada experimentó con

¹¹ Antonio Castro Leal, “José Juan Tablada: un balance difícil”, *Excelsior*, 12/X/1971. Cito por su Antología *Repasos y Defensas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 227-228. Véase la imprescindible obra de Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada*, Coordinación de Letras Modernas y Arte Dramático, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.

el verso; la renovación formal consecuente se tradujo en un apego a las esencias y en el menosprecio de las exuberancias y abundamientos verbales. Su pasión extrema por la forma convirtió a su poesía en escuela y testimonio. Poemas como "Ja, ja, ja" y "Nocturno alterno" pueden considerarse como antecedentes de ciertas manifestaciones posteriores de la poesía mexicana. Como escritor viajero, reflejó en su obra, de una manera u otra, los estímulos recibidos en Francia, Japón y Nueva York. Al acercarse el triunfo revolucionario, Tablada, que había colaborado con el gobierno porfirista, se fue prudentemente a un París en plena renovación estética. Leyó a los poetas japoneses en la recién aparecida antología de Michel Revon y envió a *Revista de Revistas* las crónicas de *Los días y las noches de París*. A fines de 1912 fue nombrado jefe de redacción de *El Imparcial*. Debido a un nuevo dislate político, su defensa de Huerta, los zapatistas arrasaron su casa y prendieron fuego a sus manuscritos, entre ellos su novela *La nao de China*. Todavía antes de huir de México se dio tiempo para presentar a un joven poeta desconocido, Ramón López Velarde, a los lectores de *El Mundo Ilustrado*.¹² Para comprender la vastedad y alcances de las nuevas concepciones poéticas de Tablada hay que hacer especial hincapié en su estancia parisina entre 1911 y 1912 y su posterior permanencia en Nueva York entre 1914 y 1918.¹³ Sus contribuciones pueden sintetizarse en una constante búsqueda del cambio.¹⁴

Manuel Maples Arce, otro vanguardista mexicano en quien sí prendió el japonismo, cuando menos en su vertiente ensayística, trazó una ajustada trayectoria de las influencias de la poesía japonesa en Europa occidental, primero, y en México, poco después:

Tanto la *tanka* como el *haiku* fueron una revelación para los escritores ingleses y franceses, seducidos por las *tankas* del *Manyoshu* y del *Kokinshu* que Edward Fitzgerald dio al inglés, y en las que se trata del sake, de la primavera, del amor insatisfecho y de la transitoriedad de la vida, constante ritornelo del pensamiento japonés; y más tarde, por la *Antología* de Michel Revon, aparecida en francés por vez primera en 1910, cuyo influjo se hizo sentir en los poetas imaginistas y cubistas de América y de Europa, y en México con José Juan Tablada, el que sensible al sortilegio de este arte, publicó dos libros: *Un día...* y *El Jarro de Flores*, cuyo

encanto penetró en el corazón de los jóvenes, que lo siguieron pasajeramente.¹⁵

En cambio, el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, quien escribió sus "microgramas" hacia 1926, no admitió jamás la menor influencia japonesa, a pesar de la edición especial que —"Precedidos de un Ensayo y seguidos de una selección de haikais japoneses" [sic] y bajo el sello editorial de "Ediciones 'Asia América'" [sic]— publicó en Tokio en 1940. Apenas una ligera mención al hecho de que

Las tierras y las costumbres del Japón se confabularon para destruir en mi interior el armazón lógico. Toda mi formación deductiva, mi legado occidental acrecentado por las riquezas del razonamiento, sufrieron la seria arremetida de ese mundo de seres silenciosos que se nutrían de bambú, arquitectos de casas de papel, agricultores de árboles enanos devorados por ciempiés gigantes. Comprendí que no podía imperar entre todos los hombres una medida única para tomar las dimensiones de las cosas.¹⁶

Así, la tendencia temática al exotismo oriental que, desde el romanticismo tardío, acabaría por imponerse a lo largo del modernismo, dejó su lugar a transformaciones estructurales que modificarían profundamente la poesía de occidente. El Japón que durante el temprano periodo Meiji abrió por primera vez sus puertas a la influencia literaria de occidente, revirtió poco después la dirección del tránsito cultural, contribuyendo, a su vez, a desarrollar una de las más importantes características del arte de la temprana vanguardia: la brevedad y un tratamiento más ceñido de los temas.

En el breve marco de este artículo hemos buscado recordar dos de los más distantes e importantes *trasvases* culturales que contribuyeron, sin duda y de manera hartamente significativa, a abreviar una literatura discursiva, farragosa y altisonante; largos siglos de abusos e inmoderaciones acabaron por deteriorarla, dilapidar la herencia de los Siglos de Oro y convertirla en los baratos y corrientes oropeles tan abundantes en la poesía del siglo XIX. Contra esto se sublevó, con iracundia, el modernismo. Y ya que de divulgación se trata, digámoslo en términos periodísticos: gracias a la transferencia de tecnología japonesa, la industria poética hispanoamericana optimizó, por reducción, algunas de sus mejores expresiones vanguardistas. ♦

¹² Nota introductoria de José Emilio Pacheco, *Antología del Modernismo. [1884-1921] Tomo Segundo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1970, p. 30.

¹³ Alfreda A. Roggiano, "José Juan Tablada: espacialismo y vanguardia," *Hispanic Journal*, Núm. 2, vol. 1, 1980, p. 52.

¹⁴ Carlos Monsiváis, *La poesía mexicana del siglo XX (Antología)*, Notas, selección y resumen cronológico de, Empresas Editoriales, México, 1966, pp. 27-28.

¹⁵ Manuel Maples Arce, *Ensayos japoneses*, Editorial Cvltvra, México, 1959, pp. 78-79.

¹⁶ Jorge Carrera Andrade, *Mi vida en poemas...*, p. 25.

M I S C E L Á N E A

Un príncipe en la azotea

HÉCTOR BIANCIOTTI

Al margen de la novela —siempre más o menos autobiográfica, ya que se nutre de experiencias del hombre que la escribe, y si así no fuera se arriesgaría a ser anodina— hay géneros que se le aproximan: la biografía, las memorias, la autobiografía, el diario íntimo o, como en el caso de Gide, el diario “no-íntimo”. Podría agregar aun un género híbrido: la auto-ficción.

Lo que diferencia a la novela de auto-ficción de los otros géneros citados es su ambición primordial de alcanzar la literatura, a la cual nada le importa la verdad —ya que su particularidad primera es la de no llamar las cosas por su nombre, sino el hecho de no saber muy bien lo que sus palabras terminarán por decir, cuando algo “dicen”. Mientras que el ensayista sólo escribe para demostrar lo que cree, si bien en el camino sus certezas puedan convertirse en perplejidades.

Un novelista no podrá jamás escribir su autobiografía porque es esclavo de las palabras, las cuales, confabuladas con su imaginación, hacen su cosecha a partir de la memoria, y aman o se han puesto a amar —por encima de todo— al conversar entre ellas en medio de una cadencia que las distancia de esas otras palabras: las que escuchan detrás de las puertas, las que trafican con informaciones, noticias, o remontan el tiempo para modificar la historia. Palabras que, a fin de cuentas, se avienen a su condición de servidoras del saber y la inteligencia.

Como decía Pablo Neruda:

Todo lo que usted quiera, sí señor pero son las palabras, las que cantan, las que suben y bajan... Me prosterno ante ellas... Una idea entera se cambia porque una palabra se trasladó de sitio, o porque otra se sentó como una reinita adentro de una frase que no la esperaba y que le obedeció...

Así, para el novelista —más que para el poeta, ya que la poesía pertenece al

orden de la iluminación, del instante, no de la sintaxis— un sueño puede atravesar milenios; por el contrario, una realidad se escapa muy pronto volando y nada hay de más friable que un hecho (Chesteron en su biografía de Dickens).

Lo propio de la novela y de la poesía es el no expresar lo parcial sino en la medida en que en esto se estremezca un germen de universalidad. Mientras que, como decía Marcel Schwob —quien tanto amó biografías y memorias—, el arte del biógrafo o del memorialista consiste en elegir, entre las virtualidades humanas, la que es única, puesto que “si las ideas de los grandes hombres son el patrimonio común de la humanidad, cada uno de ellos no poseyó, realmente, sino sus propias extravagancias”. Y hay que ver el placer que experimentamos haciendo conjeturas sobre ciertos detalles: Aristóteles, según Diógenes Laercio, llevaba sobre el estómago una bolsa de cuero llena de aceite caliente y atesoraba en su casa —y en secreto— multitud de cacharros de barro. James Boswell, quien escribió una biografía clásica —a pesar de tediosa— sobre Samuel Johnson, afirma que éste, autor de un gran *Diccionario de la lengua inglesa*, tenía la costumbre de guardar en sus bolsillos cáscaras secas de naranja. Mientras que según John Aubrey, lacónico biógrafo —si los hay— de Milton, afirma que este poeta pronunciaba la letra “r” con una entonación dura. Y Descartes: ¿no utilizaba acaso para sus cálculos un compás con una pata rota, y a guisa de regla se servía de una hoja de papel doblada en dos?

Igualmente, al leer la vida de un personaje que sólo nos interesa por sus relaciones, cuando empezamos a aburrirnos en su compañía (aunque su biógrafo o memorialista sea interesante, ya se ocupe de Hölderlin o de Eva Duarte), podemos tener la sorpresa de toparnos con Chateaubriand, o de ver pasar una góndola en que va Casanova,

o asistir a un “martes” de Mallarmé, en la rue de Rome, donde una mano llena de sortijas subraya la elocución preciosista de un inglés —de hecho, un irlandés— célebre por sus máximas, sus sublimes paradojas y por sus años de permanencia en la cárcel.

¿Es un bajo instinto, una curiosidad frívola, lo que nos lleva a interesarnos en detalles y hasta en chismes sobre la intimidad de tal o cual? Ya Plutarco, el príncipe de los biógrafos, hacía observar que, a menudo, las acciones insignificantes —una palabra, una broma—, revelan el verdadero carácter de un hombre mucho mejor que sus hazañas o sus grandes batallas.

Me permito proponer una hipótesis: en una época en que, como decía Leonardo Sciascia, el número de los mediocres no ha cesado de aumentar, seguidos por una cohorte de imbéciles pegados a la pantalla de los televisores para estar al corriente de lo que pasa y, así, olvidar mejor lo que es, se siente la necesidad de saber más de ese hombre, de esa mujer que han hecho esto o aquello: algo que nos es caro, que ha ampliado nuestra visión de la pintura o de la realidad, saber de esos seres que han realmente existido, consagrado su vida a una obsesión con la que nos hemos enriquecido.

Tal es el caso de Damián Bayón (fallecido en París, el pasado 13 de febrero); su poesía se refugió entre los telones, no está ya presente cuando se pronuncia su nombre: es el historiador, el crítico de arte Bayón quien ha ocupado la escena. Historiador, esencialmente, del heteróclito arte de la América Latina, desde la colonia hasta sus recientes manifestaciones; descubridor de un continente nuevo que lleva su saber artístico a remolque como un inmenso pez, deslumbrante, de reflejos de oro y plata, arte que la negligencia de Europa continúa ignorando. Sin olvidar que para ser —como él lo fue— un enamorado de esa historia del arte —sea cual fuere— tiene que conocer también todas sus otras expresiones.

¿Qué dice en este primer tomo de sus memorias? Se trata, a la vez, de un libro modesto y precioso, donde recuerda su infancia, adolescencia, primera juventud, aunque —de pronto— veamos ya atisbos del futuro. Y sin embargo, si habla de él, de su madre, de su padre de ojos azules, que vuelve a encontrar en el azul de ciertos cuadros, en verdad, él no está en esas páginas: es el historiador y el poeta quienes dominan. Bayón quiere salvar lo efímero, lo que hay de más efímero y que, no

obstante, fue la sustancia de una época, o más bien, el signo, el conjunto de esos signos que hoy nos permiten descubrirla.

Pequeñas naderías: los trajes de los niños a comienzos de los años veinte, dentro de una "burguesía media" que hoy sería una "burguesía rica"; el lechero que no dejaba las botellas de leche —todavía no existían— en el umbral de la puerta; la madre que, siguiendo los moldes de papel de seda, cortaba la ropa de la familia, salvo la del padre, quien usaba ropa confeccionada en la sastrería. El matiz de clase social que, diríamos, había entre Harrod la más elegante tienda, y Gath y Chaves, elegante... pero en menos (para Buenos Aires: ¡qué diferencial!). Es en esas frivolidades donde se devela toda una sociología: el hecho de decir que un miembro de la familia va a las Sierras de Córdoba supone que está tuberculoso; los primeros autos, las primeras películas, las primeras estrellas y las músicas aporreadas en un mal piano, siempre las mismas, para ilustrar sonoramente tal o cual escena... Qué ojo el de Bayón, como para enloquecer de celos a un novelista. Y qué escritura, de una precisión insolente, para describir trasatlánticos o sombreros *cloche* de donde se escapan unos bucles postizos; para describir también el largo de los vestidos femeninos; el blanco

admitido en las estaciones balnearias, con sombrilla en la mano y una suerte de capelina sobre el pelo "a la *garçon*". Y qué decir de las observaciones cosechadas en sus primeros viajes a Europa, a los siete años y después alrededor de los trece, cuando en París ordenar en un restaurant una banana era como pedir la manzana del Paraíso.

Fascinado desde antes de los diez años por la arquitectura su primera vocación fue la de construir casas. Pronto aparecerá también la literatura, y una revista que dejó rastros: *Bitácora*, lo que lleva al memorialista a contar la relación que mantenían los jóvenes de ese grupo fundador con los grandes escritores del momento; la timidez de todos a dar el paso y alcanzar a la gran Victoria Ocampo —a quien todo escritor sudamericano siempre algo le debe— mientras ella no hacía sino esperarlos.

Que Bayón haya escrito en este libro tan poco de la gente ilustre de Buenos Aires, o que allí habitaba en ese tiempo, es algo que lamentamos en un principio, aunque después comprendamos: no habiéndolos frecuentado como adolescente, su honestidad le impide hablar de ellos. Eso ya vendrá. Por el momento, en este volumen lo que le interesa es preservar la realidad de todas esas casas con dos patios, macetas de cemento (que encontraba feas), cuya nos-

talga ha nutrido la literatura de Borges.

Ahora cumplido este "deber de memoria", esperamos el segundo tomo (que se publicará en Argentina), en fin, la continuación de las memorias de Damián Bayón, con la esperanza —digamos, la certeza— de que volverá a tratarse de todo lo desplegado ya en su obra de ensayista, de crítico lúcido de la arquitectura y las artes plásticas, aunque sea ésta una "reducción" de su curiosidad y su saber. Esperamos también que, para enriquecer sus incesantes encuentros con los grandes creadores, haya puesto de relieve esas escuelas de arte —a las que Francia es tan aficionada— que han contaminado América Latina: el epígono no es siempre inferior al maestro...

En fin, esperamos que Bayón haya dejado el balance de su inmenso talento de conocedor —y de re-conocedor—; balance de todo aquello en lo que él creyó después de haber tanto visto, amado, detestado, en una época en que todo se moviliza para borrar al individuo, lo individual: primero, solo y último recurso de la cultura, de la civilización. ♦

Damián Bayón: *Un príncipe en la azotea*, Joaquín Mortiz, México, 1993. 285 pp.

La Gaceta

DEL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

NUEVA ÉPOCA

NÚMERO 290

FEBRERO DE 1995

KENZABURŌ ŌE: *El monstruo del cielo* ♦ W.H. AUDEN: *Dos poemas*

STEPHEN VINCENT BENÉT: *Las aguas de Babilonia*

DIARIOS DE ARGUEDAS Y RIBEYRO

TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN: *La idea y la obra*

EMILIO GARCÍA MONTIEL: *Dos finales de Ōe* ♦ T. LÓPEZ MILLS: *El señor Auden*

ÁLVARO URIBE: *Bénét, profeta laico* ♦ ADOLFO CASTAÑÓN: *Nueva muerte de Bryce en Echenique*

EDMUNDO VALADÉS: *Un cuento* ♦ JUAN JOSÉ DOÑÁN: *Ramón Rubín* ♦ POEMAS DE F.

HERNÁNDEZ y V. SOSA ♦ VÍCTOR HERRERA: *Normandía* ♦ VERÓNICA VOLKOV: *Abbas*

HÉCTOR PÉREZ RINCÓN: *Un soneto de Quevedo* ♦ JOSÉ MANUEL DE RIVAS: *Persiles y Sigismunda*



Incredulidad de Lituma

JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA

El género policial se ha distinguido por sus cánones rígidos, tan rígidos dicen algunos, como los de la tragedia griega o los del teatro del Siglo de Oro. Muchos críticos y escritores han aventurado un cierto esquema genérico. Tzvetan Todorov, en su ensayo "Typologie du genre policier", menciona ciertas cualidades caras a los novelistas clásicos ingleses. Dichas características se resumen en los siguientes ocho puntos:

1) La novela no debe tener más de un detective ni de un culpable y por lo menos una víctima (un cadáver).

2) El culpable no debe ser un criminal profesional; no debe ser el detective ni debe matar por razones personales.

3) El amor no tiene lugar en la novela policial.

4) El culpable debe gozar de cierta importancia: a) en la vida no debe ser un criado o una sirvienta; b) en el libro debe ser uno de los personajes principales.

5) Todo se debe de explicar de una manera racional; lo fantástico no se admite.

6) No debe haber lugar ni para las descripciones ni para los análisis psicológicos.

7) Es necesario conformar la homología siguiente, en lo que se refiere a la demostración de la historia, autor:lector=culpable:detective.

8) Es necesario evitar situaciones y soluciones banales.

Estas características, que pueden englobar los aspectos más trascendentes del género policial clásico, dan a la novela el matiz de misterio que mantendrá al lector pegado a las páginas del libro. Pero ¿qué pasa cuando un autor se atreve a rebasar las normas del misterio y escribe una obra sincrética y paródica del género policial?

Mario Vargas Llosa se arriesga, en *Lituma en los Andes*, a rebasar las normas no sólo de la novela policial sino de la no-

vela política. Esta obra del peruano plantea un texto en el que se entremezclan lo policial, la guerrilla senderista, el mundo mítico del imperio del Tahuantinsuyo, el rito dionisiaco y un relato de amor cortesano.

Ya en 1986 conocíamos al cabo Lituma, cuando resolvió el caso del crimen de Palomino Molero (*¿Quién mato a Palomino Molero?*, Seix Barral, 1986); en ese entonces Vargas Llosa planteaba una novela policial rigurosa donde el suspenso se sostenía en la búsqueda del asesino. Los crímenes que ahora resuelve Lituma nos remiten tanto a la historia reciente del Perú como a la historia del imperio quechua. Además, Vargas Llosa juega a la intertextualidad no sólo con Lituma sino con la Meche, personaje que aparece en otras novelas y dramas junto a la Chunga y los inconquistables.

Uno de los placeres del texto policial clásico es el de plantear hipótesis acerca de la solución de un crimen, sus móviles y sus consecuencias; en la nueva novela policial de Vargas Llosa, las hipótesis de los crímenes superan el dogma tradicional de un solo asesino. La primera parte de *Lituma en los Andes* se centra en la violencia y fanatismo senderista del Perú actual. El autor de *La guerra del fin del mundo* recrea en la primera parte de la novela el ambiente de terror, crueldad e irracionalidad de las bandas senderistas. El lector bien puede creer que los crímenes han sido actos terroristas, pero el novelista se cuida de no caer en esta solución fácil y maniquea. Las voces indígenas y campesinas que resuenan en los capítulos de *Lituma...* relatan retrospectivamente los motivos de los crímenes.

Se oían truenos a lo lejos [relata Lituma], retumbando en las montañas con unos ronquidos entrecortados que subían desde esas entrañas de la tierra que estos serruchos creían pobladas de toros, serpientes, cóndores y espíritus. ¿De veras los indios

creen eso? Claro mi cabo, si hasta les rezan y les ponen ofrendas...

Esta incredulidad de Lituma representa la racionalidad puesta en duda por el mundo primigenio y dionisiaco de Naccos, pueblucho olvidado de algún rincón andino. La lógica y la moralidad del cabo Lituma luchan contra el impulso de irracionalidad de una comunidad que aplaca la ira de pishtacos, demonios y espíritus andinos con sacrificios humanos. En este sentido, *Lituma...* es una novela donde lo apolíneo (la lógica racional del cabo Lituma) es vencido por lo dionisiaco (personificado por el cantinero-sacerdote Dionisio y su amante Adriana).

"La Ciudad de Caín se erige con sangre humana, no de toros ni de cabras" reza el epígrafe de la novela, palabras de William Blake que nos remiten al tema central de la obra: el papel de la violencia en la sociedad actual. Alguna vez, Vargas Llosa escribió que

son los fondos de irracionalidad y violencia, aparentemente invulnerables a la cultura y el progreso, los que de pronto rompen la capa de la civilización y estallan en países que se suponían a años luz de los países primitivos en los que la violencia está a flor de piel...

Estas raíces milenarias de violencia y fanatismo, que han dado un rostro característico a América Latina, son las fuentes estéticas de una novela policial que a fuerza de ser realista se transforma en una obra mágica. ♦

Mario Vargas Llosa: *Lituma en los Andes*, Planeta, México, 1993. 312 pp.



Una máquina para leer el siglo XIX

JOSEFINA LUDMER

Las series y redes de categorías que voy a usar para construir la máquina de leer el siglo XIX derivan de los tiempos históricos de la Argentina y de su literatura. Pero he tratado de enunciarlas de tal modo que puedan ser útiles para pensar otras literaturas de América Latina.

Se trata de una máquina inspirada en algunos artefactos surrealistas, y por lo tanto puede ser imaginada como un cuerpo asimétrico (que es *el corpus del siglo XIX*). Tiene tres niveles diferentes. El conjunto funciona con un mecanismo básico: dos esferas, con sus momentos de fusión y de separación.

Los tres niveles

1) Primero voy a describir el nivel "siglo XIX", que es la base de la máquina o las extremidades del cuerpo (piernas o brazos). El "siglo XIX" de la máquina es un vasto campo, un espacio-tiempo de acontecimientos y discursos, con dos cortes políticos y jurídicos fundamentales, en los que se apoya.

El primer corte corresponde al inicio de la independencia respecto a España en 1810 y la constitución del espacio de la nación, y el segundo a la unificación jurídica y política con el establecimiento del estado liberal, en 1880. Los cortes delimitan diversas fases en la máquina. Las fases centrales son:

Primero, la de las guerras civiles o de la lucha por la hegemonía (entre unitarios y federales, porteños y provincianos), que es a la vez el enfrentamiento entre diversos proyectos de nación y diversas culturas. Y segundo, la fase de unificación política y jurídica de la nación, que pone fin a las guerras civiles en 1880. Se suelda la hegemonía y la dominación con el establecimiento del Estado liberal y la entrada en el mercado mundial. Propongo denominar "fin de siglo" a esta nueva era, que se extiende hasta la primera fase del siglo XX, la de la lucha entre los diversos modelos de Estado en Argentina.

Las categorías históricas y políticas, pero también críticas, de independencia, de espa-

cios, de guerra por la hegemonía y de Estado, son las centrales en el nivel "siglo XIX" de la máquina. Cada una tiene un movimiento propio y distinto. Veamos cómo se mueve o funciona la *categoría de Estado* en la máquina, más allá de su sentido político: marca cambios en la configuración dominante o hegemónica en un espacio-tiempo de la máquina, porque es lo que une y da lugar a los elementos dispersos. Y también lo que independiza y autonomiza elementos unidos.

2) El segundo nivel es el centro mismo de la máquina de leer, su parte más intrincada, y define a "la literatura". (Así como el primero definió, de un modo mecánico y por los cortes, al "siglo XIX".) La parte "literatura" de la máquina del siglo XIX es una vasta red que conecta culturas, representaciones verbales y posiciones de sujetos, en forma de secuencias.

La *categoría de culturas* es la de los particularismos y especificidades que trascienden las fronteras nacionales (y muchas veces las borran en América Latina). Es decir, rige en la máquina los movimientos de fragmentación y disgregación. Puede funcionar a veces como opuesta a la categoría de estado, o como su negación, y a veces se le une. En el siglo XIX hay una división más o menos nítida entre culturas orales regionales y campesinas (indias, negras, gauchas, inmigrantes) y culturas urbanas escritas y, en estas últimas, entre las más letradas o "altas" (más fundadas en la traducción) y las más populares (más fundadas en la oralidad). Existe también una división nítida entre la cultura española (del poder imperial), que es la de la oralidad, y el resto de las culturas europeas.

Las representaciones verbales de esas culturas delimitan posiciones-sujetos en forma de *secuencias*: éste es el tejido mismo de la máquina en su segundo nivel (que podría imaginarse también como un aparato sonoro).

Dicho de otro modo: la "literatura" de la máquina consiste en secuencias de pala-

bras, discursos o voces de diferentes culturas, que definen o delimitan posiciones o sujetos. Pero hay algo más. Este nivel, o tronco de la máquina-cuerpo, proyecta sobre sí mismo (y aquí funciona como aparato óptico) las categorías básicas del primero (el "siglo XIX" con los cortes y las dos fases). Por lo tanto, los sujetos y sus voces serán los de cada fase: los de la lucha por la hegemonía y los del Estado.

Para ejemplificar el funcionamiento de la máquina de leer "la literatura del XIX" voy a recorrer una de estas secuencias del segundo nivel en el momento en que proyecta una de las fases del primero, la fase de la guerra. *La fase de la guerra politiza todas las voces*. La secuencia conecta, por lo tanto, las representaciones verbales y las posiciones-sujetos de los que se disputan la hegemonía y sus otros. Es decir, las representaciones verbales de (y me voy a situar en la lucha para nombrarlos según sus otros):

a) *Los que mandan y saben*: militares, políticos, comerciantes, estancieros, curas, doctores. Esas voces se relacionan entre sí como aliados o enemigos (en la máquina, se conectan o desconectan en la secuencia). Y se conectan y desconectan con *las voces o representaciones verbales de sus otros* o

b) *subalternos*, que son los que están fuera de toda posible hegemonía: indios, negros, gauchos, mujeres, inmigrantes. La secuencia conecta o desconecta sus representaciones verbales o voces *entre sí, entre los subalternos*, y también los conecta o desconecta de las voces de los que se disputan la hegemonía. Las voces de los otros están también politizadas porque se dividen entre aliados y enemigos entre sí.

La máquina articula la secuencia y las conexiones de diversas voces letradas y de diferentes voces de los otros, y produce todo un encaje verbal con diferentes tipos de conjunciones, filiaciones, integraciones y exclusiones. Conecta y desconecta los particularismos, especificidades o "irracionalidades" culturales de las voces de los otros y de los enemigos políticos (las voces de la pasión, del enigma, del desorden y de la violencia) con alguna norma general y abstracta, "racional" y "universal" (libertad, progreso, justicia, unidad, civilización, Dios, patria) que funciona como elemento de cohesión, como "Estado" o ley. La secuencia combina todo tipo de "oralidades", hibridaciones, traducciones y exotismos escritos, es decir, todo tipo de "culturas", y distribuye estas redes de voces en *el espacio de la nación con sus territorios y fronteras* (categoría del primer nivel): en la tierra de indios, en el

desierto, en el campo, en el interior, en la ciudad, y también en el exilio.

En síntesis, los textos literarios de la primera fase se leen en la máquina como redes y mapas imaginarios (como secuencias) que luchan entre sí y constituyen, cada vez, un "Estado", porque entre los otros y los que mandan y saben, entre sus representaciones (sus culturas-voces politizadas), distribuyen espacios, sitúan a cada uno en su relación con otro, tejen alianzas, poderes y subordinaciones, integran a algunos y excluyen a otros. Éste es el movimiento de la secuencia en la máquina, que define, en su actividad sonora, géneros, narraciones y textualidades diversas, más populares u orales, y más letradas, en el interior de una tradición cultural o línea común, la de la independencia y el espacio de la nación (primer corte de la máquina). Las voces son culturas y también pueden ser leídas como cuerpos, y cuentan historias de guerra, desgarramiento y exilio; sus conexiones y desconexiones en la máquina trazan mapas que representan el estado utópico o deseado en el espacio de la nación. Conflicto político y cultural se identifican en las voces: las diferencias culturales son diferencias políticas. Y la literatura casi coincide con la política, porque participa en la guerra de representaciones y mapas de la hegemonía que trazan los sujetos de las voces representadas.

Comparemos esta secuencia de la primera fase con una de la segunda, la fase del Estado liberal o fase fin de siglo. Esta secuencia articula (o conecta y desconecta, en la máquina) las voces y culturas de:

Los sujetos del Estado liberal (los sujetos de las leyes liberales), que son las representaciones verbales de: funcionarios (en el interior y exterior de la nación), cronistas sociales, *dandys* y hombres de ciencia. Las representaciones verbales de estas posiciones en la máquina ya no se enfrentan, contradicen o desconectan, como en la secuencia de la primera fase, sino que se unen todas en alianza y forman un coro: una coalición cultural o voz unificada por el Estado liberal. La secuencia registra el uso directo, en sus "originales", de todas las lenguas de la cultura y la literatura europea no mediadas por la traducción, que forman las representaciones verbales o voces de los sujetos del Estado liberal.

Esas voces en alianza se autorrefieren y se refieren unas a las otras, en la secuencia de la máquina (es decir, se conectan entre sí). Y también se conectan o desconectan de las voces de *los otros*, que son los que están o entran en *sus propios espacios privados* (las casas, colegios, universidades,

clubes, teatros, estancias). Esas voces otras son las representaciones verbales de las mujeres, los "hombres de confianza", los sirvientes, los negros, los extranjeros, los locos, simuladores y anormales. Las voces otras pueden trazar alianzas o conexiones *entre sí*, en el espacio privado, y entonces se hacen amenazantes. Y también pueden conectarse con las voces de los sujetos liberales o estatales. El conjunto de voces en secuencia crea subordinaciones, alianzas, enfrentamientos y dominaciones, igual que en la primera fase, pero sus diferencias ya no son políticas sino culturales, sexuales, raciales, de género y sociales. Las voces se han despolitizado con respecto a la primera fase. Se ha creado una frontera con el espacio privado, con el cambio crucial de espacios que produce la unificación política y jurídica del Estado.

La secuencia de voces de los sujetos del Estado liberal y sus otros dibuja un mapa fantasmagórico de la vida privada: un mapa social, cultural, nacional, racial y sexual de la sociedad despolitizada. Ese fantasma de mapa privado representa, en realidad, al nuevo Estado liberal y su nueva política, es decir, la política de la dominación de la fase "fin de siglo".

Para sintetizar. La primera fase de la máquina, la de las guerras civiles, deja leer una literatura que gira alrededor de un espacio nacional ficticio, ordenado, como utopía de la unificación. Y la segunda fase, la del Estado constituido, construye o deja leer una literatura que gira fantasmagóricamente alrededor del espacio privado.

3) Dejemos este nivel, demasiado sonoro, y pasemos al tercero, la cabeza, que domina el movimiento mismo de la máquina. Consiste en dos esferas, llamadas *la literatura y la política*, que se relacionan entre sí. Esta relación tiene variaciones constantes, que acercan, tocan, unen, superponen, funden, o bien distancian, separan y hacen autónomas o independizan completamente las esferas. El tercer nivel proyecta sobre sí mismo los otros dos y a su vez se proyecta sobre ellos; por lo tanto, la máquina es recorrida en su totalidad por esos movimientos de cercanía, fusión y separación.

En cada una de las dos fases del nivel "siglo XIX" de la máquina pueden verse movimientos diferentes: las dos esferas se tocan, superponen y hasta se funden en la primera, porque la literatura está *casi fundida en la de la política*: las voces o representaciones verbales están todas politizadas. Pero las esferas pueden separarse y registrar, en la misma fase, los momentos especiales en que las voces se despolitizan para constituir momen-

tos "autónomos" o "literarios independientes" en la literatura anterior al Estado.

En la segunda fase el Estado hace autónomo lo político y lo constituye como esfera separada del espacio cultural y literario. La autonomización estatal, el segundo corte de la base, representa una independencia de la esfera de lo político (en esta fase "fin de siglo" se constituyen los primeros partidos políticos en sentido moderno en Argentina), y por lo tanto, de lo literario, porque la esfera de la literatura, en la segunda fase, puede separarse y distanciarse de la de la política, puede despolitizar las voces, para constituir una literatura "autónoma". Pero las esferas pueden unirse y tocarse en algún momento en que las voces se politizan: esos movimientos son importantes en la máquina porque la conectan con otra, la máquina de leer el siglo XX y sus sujetos antiestatales.

Pero volvamos al Estado dominante de la máquina en su segunda fase: la separación de esferas. El movimiento para lograr la *autonomía de la esfera de la literatura produce* un cambio total en el segundo nivel de la máquina, y sus relaciones con el primero, porque "inventa", funda o genera otras secuencias. En primer lugar, funda la lengua, o la representación literaria de la cultura alta, "aristocrática", la cultura de la dominación en Argentina: las voces del Colón, de la Recoleta, del Jockey Club, con sus citas literarias en las lenguas europeas originales; al mismo tiempo funda la traducción como género literario. Esa actividad de fundación sólo puede ser realizada por una literatura a la vez estatal y autónoma respecto de lo político: por las voces de los sujetos liberales.

La separación de esferas de la máquina o independencia de la literatura y la política funda otra secuencia, porque unifica las redes de voces desgarradas y polémicas, políticas y culturales de la primera fase, en la nueva secuencia de la "literatura nacional". Dicho de otro modo: la independencia de las esferas de la cabeza de la máquina en la fase estatal, permite la nacionalización de las voces otras y culturas en guerra de la fase anterior. El tercer nivel reproduce o proyecta sobre sí los otros niveles y los mueve.

En conclusión, los movimientos de las esferas "política" y "literatura" de la máquina producen, en el interior de la esfera de "literatura", dos secuencias nuevas de voces: la de la literatura y cultura "aristocrática", y también la voz de la literatura y la cultura "nacional".

La literatura y la política son, por lo tanto, las esferas cruciales que ponen en movimiento la máquina para leer el siglo XIX. ♦

¿Somos latinoamericanos?

JUAN M. LOPE BLANCH

En verdad, no lo somos. Americanos sí, en cuanto nativos o residentes de América; pero latinos, no, puesto que no hablamos latín. Hablamos, sí, una lengua neolatina, la española, de manera que podríamos denominarnos "neolatinoamericanos". Pero eso no nos definiría verdaderamente, no nos *distinguiría* de otros grupos humanos que también son neolatinoamericanos, como los francohablantes de Québec, de Haití y de la Guayana francesa, o los grupos de italianos o de rumanos residentes en América. Todos ellos hablan una lengua neolatina o románica: francés, italiano, rumano. Pero si lo que queremos es definirnos como habitantes de alguno de los países que se extienden al sur del río Bravo, hasta llegar a la Patagonia, habremos de llamarnos *hispanoamericanos* o *iberoamericanos*, pero no latinoamericanos, como tan impropriamente nos denominan otros pueblos y nosotros mismos hemos aceptado denominarnos. Lo cual es, desde el punto de vista lingüístico e histórico, un solemne desatino.

En efecto, *Latinoamérica* sería el conjunto de territorios americanos en que se hable alguna lengua *neolatina* —no específicamente el latín. Pero cuando hablamos de *Latinoamérica*, nadie piensa en la zona francófona del Canadá —esto es, en Québec—, ni en Haití ni en las pequeñas Antillas —Martinica y Guadalupe—, ni en la Guayana francesa, ni mucho menos en los amplios barrios de los Estados Unidos en que la lengua italiana es el idioma materno de gran parte de su población. Cuando hablamos de *Latinoamérica* pensamos, precisa y específicamente, en el conjunto de países en que se habla español o portugués, esto es, en todos los pueblos que van desde el norte de México hasta el sur de la Argentina, pasando por ese gigantesco país de habla portuguesa que es el Brasil. Naciones, pues, hablantes de español o de portugués, es decir, hablantes de las dos lenguas *ibero-románicas*, las dos lenguas *neolatinas* —descendientes del latín— que se generaron en la antigua *Hispania*. Somos, pues, *hispanoamericanos* o *iberoamericanos*, no sólo, ambiguamente, "neolatinoamericanos", como los franceses o aun los italianos y rumanos que viven en América.

Hagamos un poquito de historia, para precisar y justificar estas afirmaciones.

Aunque hay quien sostiene que la denominación *América Latina* o *Latinoamérica* fue término ya empleado en 1850 por el colombiano Torres Caicedo, su nacimiento "oficial" parece ser obra de un francés, el señor Tisserand, según ha señalado John L. Phelan en un importante trabajo:

L. M. Tisserand... realizó la ceremonia de 'cristianización' en 1861 [en la *Revue des Races Latines*]. Antes de 1860 [la denominación] l'Amérique Latine, hasta donde llegan mis conocimientos, no se habían usado nunca en la prensa francesa.¹

Y precisa el profesor Phelan que "antes de 1860 los términos usados comúnmente en Francia para Hispanoamérica eran *Nouveau monde*, *l'Amérique du Sud* y *les Républiques hispanoaméricaines*", pero nunca hasta entonces el de *Latinoamérica*. Esta denominación fue empleada entre 1861 y 1868, por seis autores franceses y dos hispanoamericanos residentes en Francia. El término *Latinoamérica* tiene, pues, su cuna en la patria de Napoleón. Y responde a "intereses particulares" de gobernantes —Napoleón III, sobrino del Gran Corso— y de políticos —Michael Chevalier— franceses precisamente. Tan gálico nombre

no fue creado de la nada. *Latinoamérica* fue concebida en Francia durante la década de 1860, como un programa de acción para incorporar el papel y las aspiraciones de Francia hacia la población hispánica del Nuevo Mundo.²

El emperador Maximiliano de Habsburgo fue punta de lanza de esos intereses, los cuales fueron causa de la intervención francesa en México. Aunque inicialmente tales intereses hayan sido sobre todo políti-

¹ Véase su ensayo sobre "Panlatinismo, la intervención francesa en México y el origen de la idea de Latinoamérica", en la revista *Latinoamérica: Anuario de Estudios Latinoamericanos*, Núm. 2, México, 1969, pp. 119-141. (Véase, en especial, p. 138 y nota 39.)

² John H. Phelan, art. cit. p. 141. La idea de "Latinoamérica" fue propia del famoso economista político Michel Chevalier pero no fue él quien acuñó el nuevo nombre.

cos, posteriormente se han ido extendiendo a los planos cultural, histórico, social y —como hemos señalado— lingüístico.

En épocas anteriores a la aquí consignada, el nombre de estas tierras "de la América ingenua que tiene sangre indígena, / que aún reza a Jesucristo y aún habla en español", según las definió Rubén Darío en el apasionado poema dedicado *A Roosevelt*, había sido, además del de *Indias occidentales*, el de *América española*, o *Hispanoamérica* o, simplemente, el de *América* a secas. Durante los siglos pasados, en efecto, el nombre de *América* se aplicaba precisamente a la América de lengua española, no a la angloparlante. *América* era, por antonomasia, la hispánica; la del norte era la que necesitaba todavía de una especificación delimitadora: la América inglesa o anglosajona. Una de las más insignes figuras de nuestra cultura hispanoamericana, don Andrés Bello, al escribir su famosa *Gramática*, la destinaba "al uso de los *americanos*", que no eran los anglohablantes de los Estados Unidos de Norteamérica, sino precisamente sus "hermanos *americanos*" de los países de habla española, que integraban lo que para él —y para otros muchos hombres de su tiempo— era la *América* por antonomasia. Y antes de que naciera en Francia ese nombre de *Latinoamérica*, ya había empleado el propio Andrés Bello —como lo hicieron otros eruditos de su tiempo— el nombre de *Hispanoamérica*, más preciso y acorde con la realidad geográfica y lingüística que se trata de designar.

Desde el punto de vista filológico —es decir, lingüístico, literario e histórico conjuntamente—, no cabe duda de que el nombre *Latinoamérica* es totalmente inapropiado para designar, específicamente, a los territorios americanos de lengua española (y portuguesa); no lo sería —como antes he indicado— si se tratara de incluir en él los territorios en que se habla francés (e italiano). Así parece señalarlo Leopoldo Zea en el número fundacional de la revista *Latinoamérica* (1968): "El Brasil, unido a *Hispanoamérica*, da origen a la llamada *América Ibérica* o *Iberoamérica*... La denominación *América Latina* pretende ser más amplia, y descansa en el origen latino de los pueblos que la colonizaron, incluyendo el francés." Pero da la casualidad de que —como antes apuntaba— cuando se habla hoy de *Latinoamérica* nadie alude —ni nadie incluye— a los territorios americanos en que se habla francés, sino únicamente a los países de lengua española o portuguesa.

Suele hablarse también de la *literatura latinoamericana* y de su enorme éxito durante las últimas décadas, tanto en América como en Europa. Pero ¿es que existe, en verdad, una literatura *latinoamericana*? Ciertamente que sí; y es la que, en lengua latina, se escribió en América durante los siglos XVI a XVIII. Literatura verdaderamente *latinoamericana*,

puesto que estaba escrita en *latín*, por humanistas *americanos*, la cual alcanzó sorprendente esplendor durante aquellas centurias, y ha sido estudiada ya por especialistas como Gabriel Méndez Plancarte o Ignacio Osorio.³ Pero no se puede calificar como *latinoamericana* a la literatura escrita en español por Gabriel García Márquez, Rubén Darío, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges o Sor Juana Inés de la Cruz. Lo que estos grandes escritores hacen es literatura *hispanoamericana*.

Cierto es que los tres nombres que hoy se barajan —Latinoamérica, Iberoamérica e Hispanoamérica— tienen su razón de ser y son, todos, válidos. Pero deberíamos emplearlos adecuadamente. Sólo deberemos usar el vocablo *Latinoamérica* si queremos dar cabida en su alcance a todos los pueblos o territorios americanos de habla neolatina: español, portugués y también francés, e inclusive los islotos italo hablantes. Es decir, Latinoamérica frente a *Angloamérica* y también frente a *Indoamérica* e *indoamericano*, que a los pueblos aborígenes les corresponde esta denominación específica. En lo que respecta a *Iberoamérica*, frente a *Hispanoamérica*, cabe hacer algunas precisiones.

No son pocos quienes piensan que el único nombre adecuado para todos los países de América situados al sur del río Bravo es el de *Hispanoamérica*, por considerar que la antigua *Hispania* romana abarcaba también la Lusitania, es decir lo que es el Portugal de nuestro tiempo. Así, el uruguayo José Enrique Rodó, aunque defensor del nombre *Iberoamérica* como el más adecuado para designar al conjunto de países de lengua española y portuguesa, no dejaba de considerar viable la posibilidad de llamar *Hispanoamérica* a todo ese conjunto,

ya que siendo el nombre de *España*, en su sentido original y propio, un nombre geográfico, un nombre de región, y no un nombre político o de nacionalidad, el Portugal de hoy tiene, en rigor, tan cumplido derecho a participar de ese nombre geográfico de España como las partes de la península que constituyen la actual nacionalidad española.⁴

Razonamiento éste coincidente con el expuesto por el portugués Almeida Garret sobre el hispanismo de sus compatriotas: "Somos Hispanos e devemos chamar Hispanos a quantos habitamos a península hispánica."

³ Del primero, cabe recordar el libro sobre el *Humanismo mexicano del siglo XVI* (UNAM, México, 1946) o el dedicado a los *Humanistas del siglo XVIII* (UNAM, 1941); del segundo, el estudio sobre Jano o la literatura neolatina de México (UNAM, 1981) y la *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España, 1521-1767* (UNAM, 1980).

⁴ Véase su artículo "Ibero-América" incluido en *El mirador de Próspero*, vol. II, Editorial América, Madrid, 1920, pp. 112-114.

Cosa que había hecho ya el gran poeta lusitano Luis de Camoens, al llamar a los portugueses "huma gente fortissima de Espanha".⁵

También el fundador de la moderna filología española, don Ramón Menéndez Pidal, consideraba que el Brasil queda perfectamente integrado en el nombre *Hispanoamérica*, ya que "el nombre de *España* tuvo siempre en nuestra lengua el sentido amplio del latín *Hispania* desde que en la *Crónica de España* de Alfonso el Sabio, se incluyó la historia de Portugal hasta hoy".⁶ Y así Raúl Grien sostiene que no debe hablarse de *Iberoamérica*, sino sólo de Hispanoamérica, porque no existe como lengua *ibera* que justifique ese nombre derivado de ella:

La América Española, la portuguesa, la francesa, etc. lo son porque hablan esas lenguas oficialmente, no porque pertenezcan a España, Portugal o Francia. En este contexto, el esquema se destroza metiendo a los iberos por medio, puesto que no existe hoy una lengua *ibera*.⁷

Sin embargo, no cabe olvidar que el español y el portugués —así como el catalán— son lenguas *iberorrománicas*, y así se denominan científicamente en la lingüística románica y en la Lingüística general, por cuanto que son lenguas neolatinas —es decir, románicas— habladas en la antigua Iberia, la tierra de los pueblos que los griegos llamaron *iberos*. Creo, además, que conviene mantener, por razones prácticas, la distinción entre *Hispanoamérica* e *Iberoamérica*. En efecto, aunque históricamente, como parte del Imperio romano, *Hispania* era el nombre de toda la península, no es menos cierto que el derivado directo, por normal evolución fonética, de la voz latina *Hispania* ha sido el actual nombre de *España*,⁸ el cual no incluye ya a Portugal. Y la lengua de España es el español, no el portugués. De manera que para el sentir lingüístico de nuestros días, el gentilicio *español* no incluye, de ninguna manera, a los portugueses. Los cuales, no obstante ello, sí son, como los españoles, habitantes de la Península *Ibérica*. De ahí que, en lingüística,

las lenguas *iberorrománicas* sean el español y el portugués, así como el catalán.

En síntesis, debería usarse el término *Hispanoamérica* cuando se haga referencia a los diecinueve países americanos de lengua española, y emplearse la voz *Iberoamérica* cuando a ellos quiera sumarse el Brasil.⁹ El uso inadecuado de éstos y otros términos emparentados con ellos desemboca en verdaderos galimatías lingüísticos, étnicos y sociales, como es el de llamar *hispanos* a los americanos de habla española residentes en los Estados Unidos, otorgando al calificativo *hispano* un alcance que no le corresponde. En efecto, los límites del vocablo *hispano* coinciden con los del territorio español, y son mucho más estrechos que los propios del adjetivo *hispánico*, que rebasa las fronteras de España y se extiende por el inmenso mundo americano. La voz *hispano* debe entenderse, estrictamente, como sinónimo de *español*, y los emigrantes de los países hispanoamericanos residentes en los Estados Unidos de Norteamérica —en especial mexicanos, puertorriqueños y cubanos— no son población *hispana* —ya que no son españoles— sino *hispánica*. Inadecuado manejo de la lengua se hace asimismo cuando se habla de los *mexicano-americanos* para referirse a los estadounidenses de ascendencia mexicana, como si los mexicanos de México no fueran americanos... Preferible es, sin duda alguna, el término específico —y ya dignificado— de *chicano*.

Por lo general, los tres términos que aquí he comentado —Latinoamérica, Iberoamérica, Hispanoamérica— se emplean muchas veces como sinónimos perfectos, sin establecer entre ellos diferencias connotativas de importancia. Pero no deja de haber personas para quienes los términos *Hispanoamérica* e *hispanoamericano* resultan antipáticos, por la referencia tan clara y precisa que a lo *hispano* o *español* implican. Creo que ya va siendo hora de superar tales prejuicios. No creo que debamos renegar de ninguno de nuestros orígenes, ni del español ni del indioamericano.

Escribo estas líneas¹⁰ consciente de su inutilidad. Por desgracia, creo que se seguirá hablando de la América *Latina* y no de la América *española* o de *Iberoamérica*, porque en este malhadado mundo nuestro no siempre se impone la razón a la costumbre, por torpe que ésta sea. ♦

⁹ País constitutivo de lo que podría llamarse *Lusoamérica* o *América lusitana*, de manera paralela a *Hispanoamérica* o *América española*.

¹⁰ Que corresponden a precisiones ya hechas algo más pormenorizadamente en la ponencia que leí en el X Congreso de la Asociación de Lingüística y Filología de la América *Latina* (!), celebrado en Veracruz el mes de abril de 1993.

Estética de la muerte

ALFREDO E. QUINTERO

Se ha dicho mucho que los *Contemporáneos* no eran el grupo que sus lectores hemos tenido en mente; no los unía una amistad ni sólida ni general. Entre ellos existían diferentes lazos, algunos efectivamente amistosos, otros cordiales, otros diplomáticos y, otros más, de un odio irreversible. Tal vez lo único que los agrupaba era ser parte de una generación, ya por sus fechas de primeras publicaciones o ya por las de sus nacimientos, así como también su indudable talento, y entre los más, sus preferencias sexuales y sentimentales; o simplemente sus emociones. Hecho definitivo fue la publicación de colaboraciones en la revista *Contemporáneos*, que en el caso de Jorge Cuesta se establece en el número de julio-agosto de 1930, donde aparecieron dos poemas suyos.

La obra de Cuesta, editada actualmente en dos tomos por Ediciones del Equilibrista, reúne todos sus poemas así como también las diferentes versiones que de éstos escribió, sus ensayos o "Pensamiento crítico" y la correspondencia ("Epistolario") que sostuvo en general.

Jorge Cuesta (Veracruz, 1903-Ciudad de México, 1942) se caracterizó por su aguda inteligencia y su sorprendente capacidad analítica. En su poesía la palabra cobra una fuerza insólita: oculta y revela en un mismo plano su sentido primero para llenarse de diversidad de significados. Gran cantidad de sugerencias se desatan de la concisión de su lenguaje. Difícilmente le sobra o le falta algo. La intensidad y solidez de su oficio se nos muestra en la constante corrección de los versos, y en el manejo de los referentes de las palabras. Una gran fuerza adquiere la semántica en sus líneas. La cadencia con la que es llevada la musicalidad y el ritmo denota un oído sensible, que únicamente los grandes poetas poseen:

Hora que fue, feliz, aun incompleta,
de mí no tiene ya, para ser mía,
sino los ojos que la ven vacía,
despojada de mí, sorda y secreta.

Una constante en la poética cuestiana es la presencia de la palabra "muerte"; ésta obedece a diversos rasgos, tanto de significación global del texto, como a lo que se dice en un verso o lo que solamente se insinúa. Es fundamental en Cuesta el acto de sugerir. En primera instancia surge la muerte como negación de la vida propia, de la existencia individual del poeta:

Oh, muerte, ociosa para lo pasado,
sólo es tu hueco la ocasión y el nido
del defecto que soy de lo que he sido.

El amor, por su parte, ha tenido mucha participación en la presencia de la muerte, aunque muerte y amor son también un negarse a sí mismo la posibilidad de la felicidad y de la existencia:

el amor se oscurece y se suprime,
y mira que la muerte se aproxime
a la vana insistencia de mí mismo

Esta negación se funda principalmente en el erotismo, en la sexualidad, y es justamente la muerte el vehículo catártico para desahogar el sentimiento de culpa:

Dividido de mí quien se enamora
y cuyo amor midió la vida escasa,
soy el residuo estéril de su brasa
y me gana la muerte desde ahora.

De la misma manera, el fenómeno se refleja en el campo semántico en torno a la palabra "fuego" (placer) y a las atmósferas que Cuesta elabora sobre la fugacidad del tiempo, el instante de la vida, ya que hay un grito silencioso entre líneas que sólo con la relectura se nos va revelando en el pensamiento. De aquí que se diga que la poesía de Jorge Cuesta posee un proceso purificador anterior al de la creación. Todo en su obra refleja un análisis previo y un conocimiento profundo tanto del lenguaje como de la manera de expresarlo, así también del arte poético. Todo queda pensado,

investigado antes de poetizarse, sin que por ello la obra pierda frescura o aparente espontaneidad.

El "tiempo" cumple un papel muy importante en las letras cuestianas, ya que es la medida del movimiento y del cambio, y acerca al hombre a su cambio "último" y definitivo: la muerte. Aunque dentro de esta vertiente (del tiempo) el futuro es cantado con alegría y con gusto, sin pesos ni cargas, porque al futuro no lo enmarcan actos ni acciones, positivas o negativas. El futuro es la posibilidad, fuera de la muerte, de un cambio rotundo, un cambio armonioso y alentador. Es el espacio donde la vida puede recomenzar; un espacio que, por el momento, no está marcado ni sujeto por los remordimientos:

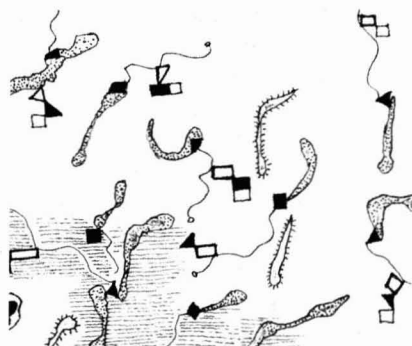
El viaje soy sin sentido
—que de mí a mí me traslada—
de una pasión extraviada,
mas a un fin no diferido.
Lo que pierdo es lo que he sido
para ser silencio y nada,
y, por el alma delgada,
que pase el azar su ruido.

Es, como se ve, básico en la poética de Cuesta el *yo* interno; es un *yo* que proviene de la culpa aunque también se erige ineludible la posibilidad del cambio: el futuro o la muerte.

En sus ensayos, Jorge Cuesta abarca diversidad de temas que oscilan desde el arte (pintura, literatura, etcétera) hasta la decoración, pasando por textos sobre química, filosofía y política, entre otros; todos se distinguen por un estilo elegante, crítico y, ante todo, analítico.

Estos dos tomos de *Obras* de Jorge Cuesta son, no sólo importantes, sino fundamentales. ♦

Jorge Cuesta: *Obras I y II*, Ediciones del Equilibrista, México, 1994, 373 y 409 pp. (respectivamente.)



COLABORADORES

Juan José Barrientos (Jalapa, Veracruz, 1944). Maestro en lengua y literatura españolas por la Universidad Veracruzana y doctor en lingüística y literaturas hispánicas por El Colegio de México. Ha sido investigador de la Universidad Veracruzana y lector de la Universidad de París IV y de la Universidad de Toulouse-le Marail, instituciones en donde también ha impartido cursos. En 1985 obtuvo el Premio de Ensayo Literario José Revueltas. Está adscrito al Sistema Nacional de Investigadores. Es autor de artículos, reseñas y textos de creación, así como del libro *Borges y la imaginación*.

Héctor Bianciotti (Córdoba, Argentina, 1930). Reside en París desde 1961, donde es crítico literario del diario *Le Monde*. Es autor de *Los desiertos dorados, Detrás del rostro que nos mira, La busca del jardín* (traducido al francés como *Traité des saisons*, Premio Médicis al mejor libro extranjero), *El amor no es amado, Seules les larmes seront commémorées* y *Ce que la nuit raconte au jour*, entre otros libros escritos en francés o español.

María Constantino. Ya ha colaborado en esta revista. Véanse los números 511 (agosto de 1993) y 518-519 (marzo-abril de 1994).

Alberto Dallal. Dirige la revista *Universidad de México*. Véanse los números 506-507 (marzo-abril de 1993), 510 (julio de 1993), 515 (diciembre de 1993) extraordinario sobre *La Puebla intemporal* (1993), 525-526 (octubre-noviembre de 1994) y 527 (diciembre de 1994).

Diony Durán (Camagüey, Cuba, 1947). Doctora en filología por la Universidad Humboldt de Berlín. Ha sido profesora de la Universidad de La Habana, donde fue coordinadora de la cátedra de literatura hispanoamericana. En la Universidad de Polonia impartió un curso sobre la novela contemporánea en Hispanoamérica; fue profesora invitada de la Universidad de Salamanca, España, e investigadora y conferenciante en la Universidad Federal de

Río de Janeiro. Ha escrito en diversas revistas de su país, Nicaragua y Ecuador. Es autora del libro *Literatura y sociedad en Pedro Henríquez Ureña*.

Samuel Gordon (Semipalatinsk, Kazajstán, Siberia, 1945). Maestro en literatura hispanoamericana por la Universidad Hebrea, donde fue alumno y discípulo de Rosario Castellanos; doctor en la misma especialidad por la Universidad de Pittsburgh. Ciudadano israelí. Ha impartido cursos, seminarios y talleres en diversos países. Fundó, dirigió y editó *Cuadernos de Jerusalén e Israel y el Medio Oriente en la prensa mexicana*, entre otras publicaciones. Es secretario de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es autor de reseñas, bibliografías, artículos, obras de teatro, cuentos y poesía, y de los libros *Carlos Pellicer. Breve biografía literaria* y *De Calli y Tlan. Escritos mexicanos*, entre muchos otros. La primera versión de este artículo fue presentada como conferencia inaugural del IV Coloquio Internacional Formes Breves de l'Expression Culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos Jours en la Universidad de París, Sorbona, en marzo de 1994.

Ramiro Jácome (Quito, Ecuador, 1948). Artista plástico. Asistió a talleres de diseño con M. Vilella, grabado con N. Vistoonoff y serigrafía con P. Alcántara. Ha participado en exposiciones colectivas desde 1969. De manera individual ha presentado su obra en Perú, Colombia, Estados Unidos y Francia y representado a su país en certámenes y bienales del continente americano. En 1990 participó en la XXXIV Bienal de Venecia y en 1992 en la Exposición Universal de Sevilla. Recibió el premio Mariano Aguilera y el Premio de París, entre otras distinciones. Ilustró los libros *El camino dorado* y *Quiteños ilustres y anónimos famosos*, entre otros.

Néstor Kohan (Capital Federal, Argentina, 1967). Profesor de filosofía, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, de la que es becario e investigador.

Larissa Lomnitz (París, Francia, 1932). Doctora en antropología social por la Universidad Iberoamericana. Ciudadana chilena radicada en México desde 1968. Ha impartido cursos en la UNAM, ENAH, Universidad de Columbia y American University, entre otras. Es investigadora del Instituto de Investigaciones en Matemáticas Aplicadas y en Sistemas de nuestra casa de estudios; está adscrita al Sistema Nacional de Investigadores. En 1990 recibió el Premio Universidad Nacional en Ciencias Sociales. Es autora de *Cómo sobreviven los marginados* y *Networks and Marginality: Life in a Mexican Shantytown* y coautora de *La formación del científico en México: adquiriendo una nueva identidad*, entre otros libros.

Juan M. Lope Blanch. Ya ha colaborado en esta revista. Véase el número 522 (julio de 1994).

Josefina Ludmer (San Francisco de Córdoba, Argentina, 1939). Profesora en letras por la Universidad de Rosario, Argentina. Fue investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y profesora de la Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina. En la Universidad de Yale es profesora de literatura latinoamericana y directora del Departamento de Español y Portugués. En 1981 fue becaria del Consejo de Humanidades de la Universidad de Princeton y en 1984 recibió la Beca Guggenheim. Es autora de *Cien años de soledad, una interpretación*, *Onetti. Procesos de construcción del relato* y *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*; actualmente prepara el libro *El cuerpo del delito*; es compiladora de *Las culturas de fin de siglo en América Latina*.

Patricia Massé (Ciudad de México, 1958). Licenciada en sociología y maestra en historia del arte por la UNAM. Es investigadora en la Fototeca del INAH e imparte un curso de posgrado sobre el retrato fotográfico del siglo XIX en la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra casa de estudios. Ha impartido conferencias en coloquios y seminarios sobre fotografía en diversas instituciones. Es autora del libro *Rostros y aspiraciones fotografiadas por Cruces y Campa*, así como de artículos sobre su especialidad. La idea central de este texto fue presentada en el II Taller Internacional de Fotografía como una reflexión ensayada sobre la exposición que Paolo Gasparini exhibió por primera vez en el Encuentro Latinoamericano de Fotogra-

fía Caracas 1993: *La pasión sacrificada*. Dos de los cinco fotomurales que conforman esta exposición, *El cuerpo del Che* y *El cuerpo de Tina* participaron en la Quinta Biental de La Habana (1994), donde tuvo lugar el taller.

Julia Elena Melche. Véase el número 516-517 (enero-febrero de 1994) de esta revista.

Aurora M. Ocampo. Ya ha colaborado en esta revista. Véase el número 520 (mayo de 1994).

Aline Pettersson. Véanse los números 508 (mayo de 1993) y 520 (mayo de 1994) de esta revista.

Alfredo E. Quintero. Colaboró en los números 512-513 (septiembre-octubre de 1993), 518-519 (marzo-abril de 1994) y 521 (junio de 1994).

Jorge Ruedas de la Serna. Colaboró en el número 515 de esta revista (diciembre de 1993). Actualmente es coordinador del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. La primera versión del texto que presentamos fue leída en el Encuentro de Literatura Infantil y Juvenil de Lagos de Moreno, Jalisco, el 13 de septiembre de 1994.

Osmar Sánchez Aguilera (La Habana, Cuba, 1961). Licenciado en filología por la Universidad de La Habana; actualmente cursa el doctorado en literatura hispánica en El Colegio de México. Es profesor de la Universidad de La Habana desde 1987. En 1990 obtuvo el Premio David, otorgado por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, por su libro *Márgenes de poesía* (inédito). Es autor de *Otros pensamientos* y *José Martí, político y poeta*.

José Eduardo Serrato Córdova (Ciudad de México, 1962). Licenciado en letras hispánicas y maestro en letras iberoamericanas por la UNAM. Es investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas y académico del Centro de Enseñanza para Extranjeros de nuestra casa de estudios. Ha participado en congresos y mesas redondas sobre literatura. Es compilador y autor de la presentación del libro *Tiempo cerrado, tiempo abierto: Sergio Pitó ante la crítica* y de la antología *Diez poetas de México*; ha publicado en *México en el arte*, *La vida literaria* y *Lectura*, suplemento de *El Nacional*.

Luisa Valenzuela (Buenos Aires, Argentina, 1938). Periodista y narradora. Dirigió la revista *Crisis* y colaboró en los periódicos *La Nación* y *El Mundo*. Participó en el programa Internacional de Escritores de la Universidad de Iowa, Estados Unidos. En 1977 fue premiada por la Fundación de Artes de Argentina por su investigación sobre literatura norteamericana; recibió la Beca Guggenheim en 1982. Es autora de las novelas *Hay que sonreír*, *El gato eficaz*, *Realidad nacional desde la cama* y *Novela negra con argentinos*, y de los libros de cuentos *Los heréticos*, *Aquí pasan cosas raras* y *Donde viven las águilas*, entre otros.

Valquiria Wey (São Paulo, Brasil, 1944). Maestra en estudios latinoamericanos por la UNAM; prepara su tesis de doctorado en la misma especialidad. Reside en México

desde 1965. Desde 1970 es profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra casa de estudios. Fue directora del Centro de Estudios Brasileños de la Embajada de Brasil en México. Ha impartido conferencias en congresos de México y el extranjero. Perteneció al Comité Editorial de *Cuadernos Americanos* y a la Comisión Dictaminadora del Centro de Enseñanzas de Lenguas Extranjeras de la UNAM. Ha publicado en las revistas *Punto de Partida*, *Universidad de México* y *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. Realizó la selección, traducción, prólogo y notas de la *Antología del cuento brasileño contemporáneo*.

Saúl Yurkievich. Véanse los números 516-517 (enero-febrero de 1994) y 522 (julio de 1994) de esta revista.

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Enero-febrero 1995 ♦ Núm. 528-529

Ilustra Felipe Morales

MITO Y CREACIÓN EN MÉXICO

Colaboraciones de Alfredo López Austin, Gerardo Deniz, José G. Moreno de Alba, Enriqueta Ochoa, Alberto Blanco, Beatriz de la Fuente, Enrique Florescano y Rita Eder, entre otros.



De venta en las oficinas de la propia revista.
Tels. 666 3972 y 666 3624

Ediciones UNAM

EX LIBRIS Y MARCAS DE FUEGO

Ernesto de la Torre Villar
Presentación de Mario Melgar Adalid
 1a. edición: 1994, 143 p.
 Dirección General de Fomento Editorial
 Clave: 019711 TP Precio: N\$ 200.00

JOSÉ FRANCISCO RUIZ MASSIEU, TESTIMONIOS DE UNA AMISTAD

Coordinación de Mario Melgar Adalid
 1a. edición: 1994, 369 pp.
 Coordinación de Humanidades
 Clave: 19710 TP Precio: N\$ 89.00

6 AÑOS DE ARQUITECTURA EN MÉXICO 1988-1994

Coordinación general de Mario Melgar Adalid
Coordinación editorial de José Rogelio Álvarez Noguera
 1a. edición: 1994, 266 p.

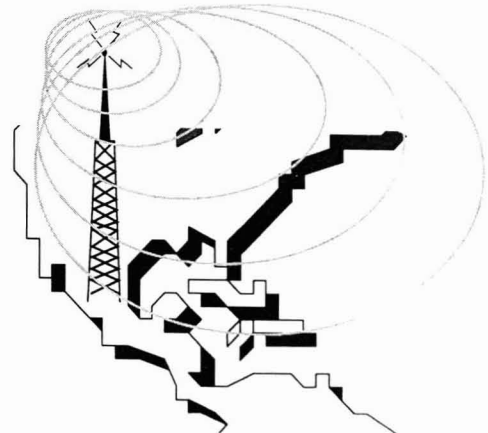
Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores-Universidad Americana de Acapulco
 Clave: 019680 RE Precio: N\$ 200.00



Informes y ventas
 Dirección General de Fomento Editorial UNAM
 Av. del IMAN No. 5 C.U., C.P. 04510, México, D.F.
 Tel. 622 65 83 Tel. y Fax 622 65 82



Las ondas no necesitan visa,
 por eso traspasamos las fronteras.



XEPPM, Onda Corta

Largo alcance de México al mundo

Cultura con imaginación



EL SISTEMA DE TIENDAS UNAM

Lo espera en cualquiera de sus tres unidades,
 de lunes a domingo de 9 a 20 hr.

ACATLÁN

Av. Alcanfores y Sn. Juan Totoltepec, Sta. Cruz, Edo. de Méx.

METRO C.U.

Circuito Exterior, frente a la Fac. de Ciencias Políticas y Sociales,
 C.U.

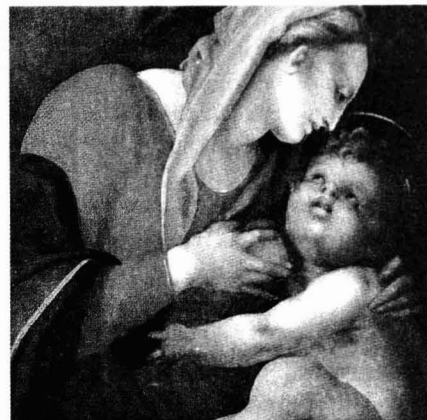
ESTADIO

Estacionamiento 9, atrás del Estadio Olímpico, C.U.

COMPROMISO DE CALIDAD TOTAL
 DE UNA EMPRESA UNIVERSITARIA

Descubra el espectáculo
 de la imaginación

Canal 22



**Documentales, Series de ficción,
 Películas, Videos, Infantiles,
 Noticias y Musicales.**

Canal 22 La cultura también se ve

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

HA PUBLICADO RECIENTEMENTE:

Número extraordinario 1994
Ciudad Universitaria XL Aniversario

Octubre-noviembre 1994 ♦ 525-526
Territorio mexiquense
Historia viva

Diciembre 1994 ♦ 527
Cultura, humanismo y memoria impresa

Enero-febrero 1995 ♦ 528-529
Mito y creación en México

Llame a los números 666 3624, 666 3496, 666 3972 y FAX 666 3749
y acudiremos a tomar su suscripción *dentro* del Distrito Federal

Imágenes de Arte Mexicano

ARTE
TEOTIHUACANO

36 DIAPOSITIVAS

de pirámides, murales, plazas,
cerámica y esculturas, entre otras obras
de la ciudad de Teotihuacan

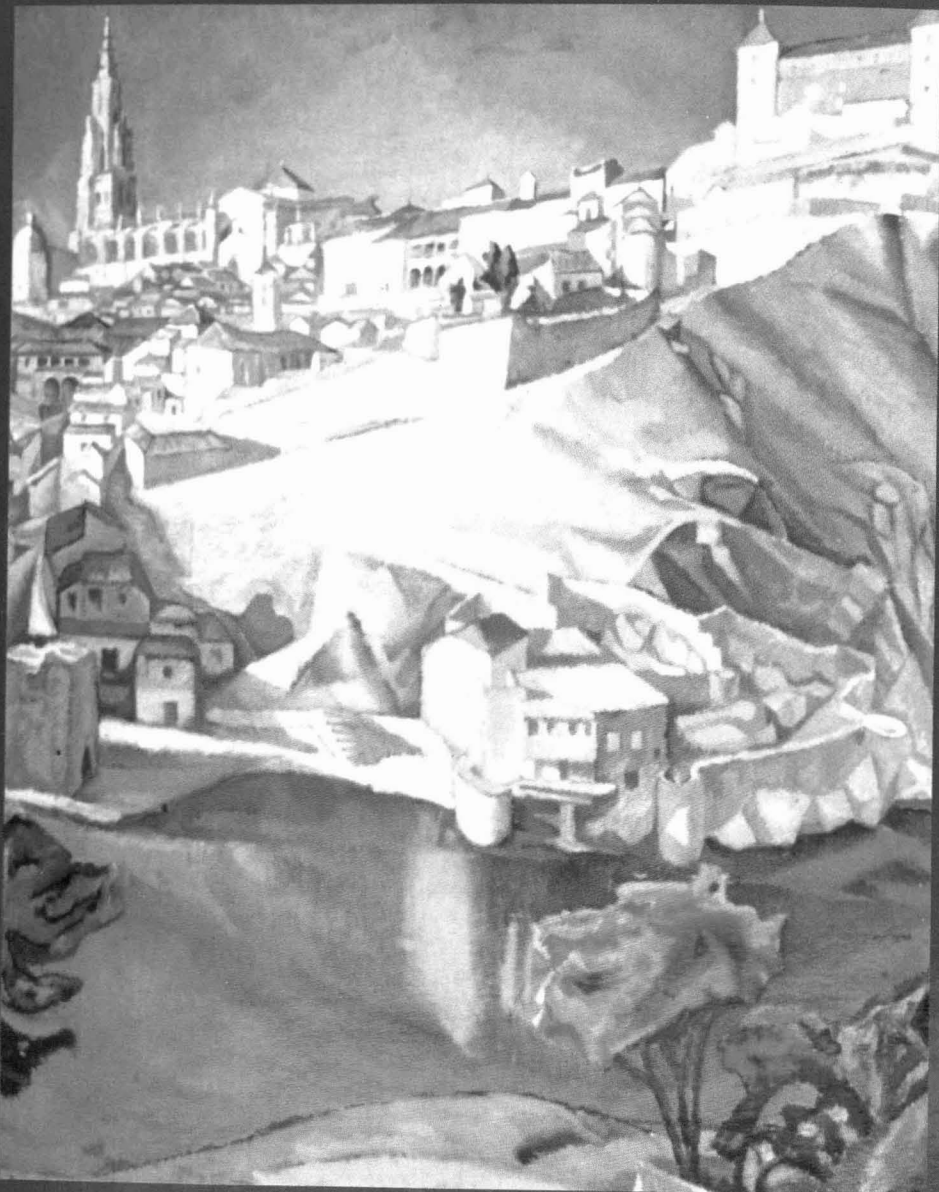


con un estudio introductorio de
MARÍA ELENA ALTAMIRANO PIOLLE

De venta en la Fototeca
del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Circuito Mario de la Cueva,
Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F., Tel. 665 24 65, 665 76 41, 622 75 41 y FAX: 665 47 40

La Vista de Toledo

de Diego Rivera (Guanajuato, México 1886 - Ciudad de México 1957)



La obra *La Vista de Toledo*, de Diego Rivera, es un hermoso cuadro precursor de la época cubista del famoso muralista mexicano, que forma parte de la colección de la Fundación Amparo, que se exhibe en el Cuarto Mexicano del área colonial del Museo Amparo de la Ciudad de Puebla.

El cubismo fué un movimiento que atrajo e intrigó a Diego Rivera. Después de estudiarlo inició sus primeras obras en la segunda década de este Siglo, consolidándose en esta corriente en 1913.

Este movimiento rompió las formas que habían sido aceptadas durante siglos, y con los fragmentos procedió a crear nuevas formas, nuevos objetos, nuevos moldes y también nuevos mundos. El pincel y la paleta de Diego Rivera a base de figuras geométricas realizaron una obra de gran belleza y genialidad, plasmando el espíritu y estilo del artista.

El lienzo que muestra una vista parcial de la provincia del centro de Castilla la Nueva, Toledo, muestra al lado izquierdo superior la majestuosa Catedral Gótica, obra arquitectónica que destaca por su proliferación de capillas y por la disposición del coro en el centro de la nave principal, con lo que se impuso una costumbre que se siguió en la mayor parte de las catedrales españolas.

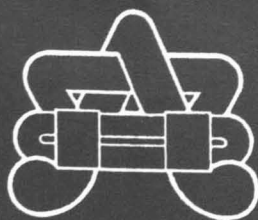
El río Tajo, tranquilo y sereno, bordea las orillas de Toledo. Los reflejos sobre la superficie invitan al espectador a permanecer un largo rato en contemplación.

Al extremo superior derecho, se aprecia con claridad El Alcázar, fortaleza que fué construida sobre el promontorio más elevado de la Ciudad, edificio que ha sido determinante tanto en la historia como en la arquitectura de Toledo.

Los árboles en tonos ocres, que se incorporan a la obra al igual que el resto de la arquitectura, nos hacen recordar el clima de aquella provincia; el verano cálido y seco.

Para 1914, el pintor mexicano empezó a ser mencionado por los críticos, como uno de los más interesantes miembros del movimiento cubista. Precisamente en ese año, Pablo Picasso, el más grande representante de este movimiento, idolo en aquellos tiempos de Diego Rivera, le manda decir que desea conocerlo. Ambos artistas se vuelven grandes amigos.

El ser aceptado por el maestro del cubismo, era una fuente de satisfacción personal para el maestro mexicano. *La Vista de Toledo*, es a su vez una obra que muestra con claridad la maestría y dominio del cubismo en la trayectoria artística de Diego Rivera.



MUSEO AMPARO

Encuentro con Nuestras Raíces

2 Sur No. 708 Puebla, Pue.
Centro Histórico de Puebla
Teléfono: 91 22 46 46 46
Fax: 91 22 46 63 33

Abierto de miércoles a lunes
Horario: 10:00 a 18:00 hrs.