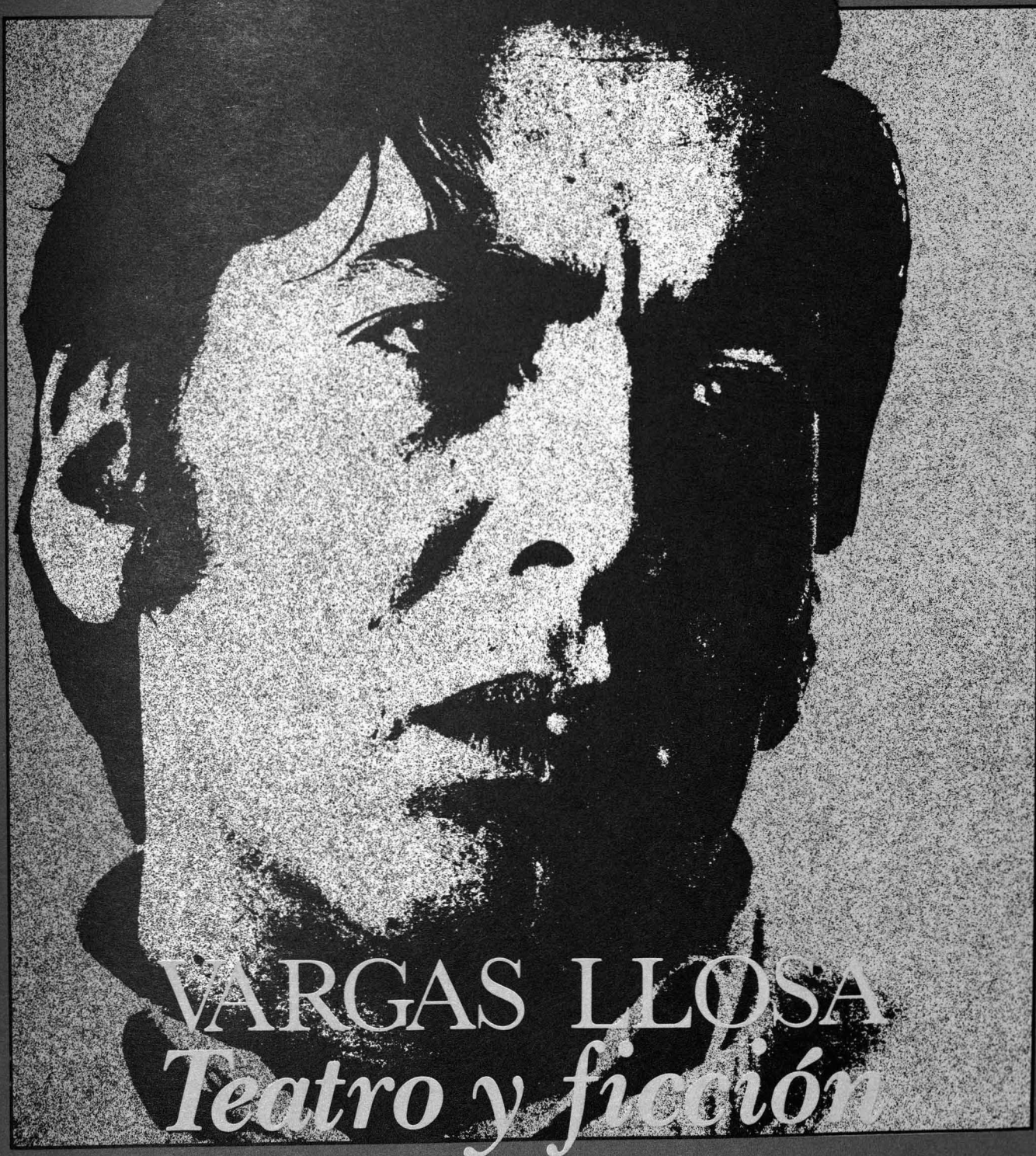


REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE CO



VARGAS LLOSA
Teatro y ficción

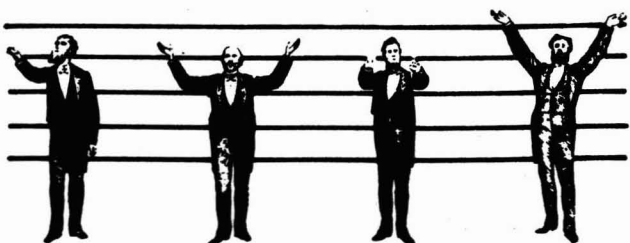
Nueva época / Mayo de 1983

GACETA

RADIO UNAM



XUN AM 800 KHZ
XUN FM 96.1 MHz
XEU OL 96.00 KHZ



NOTICIEROS
8:00 A.M.
15:00 P.M.
22:00 P.M.

AMERICA: 1970-1980
UNA EMISION
DISTINTA

TEMPORADA 1981
OFUNAM

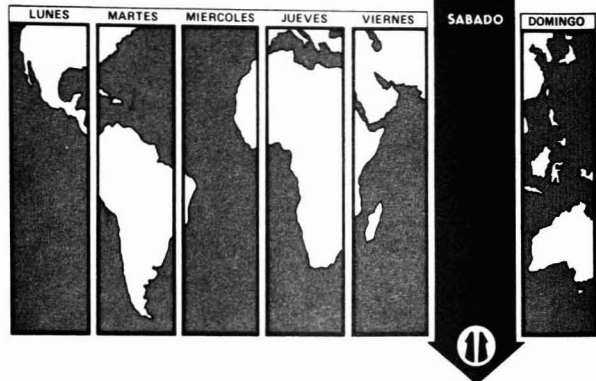
LA OPINION
DE LOS SUCESOS
SABADOS 20:00 HORAS

7 1/2 A LAS 8:30
LA MUSICA A TRAVES
DE SUS GENEROS
SABADOS 20:30

ESTE DIA...
CON ROLANDO DE CASTRO
LUNES A VIERNES
7:05 A.M.

CURSOS MONOGRAFICOS
MARTES Y JUEVES
8:45 HORAS

CONCIERTO MATUTINO
LUNES A VIERNES
9:30 HORAS



ASI FUE LA SEMANA

LA NOTICIA Y EL ACONTECIMIENTO NACIONAL E INTERNACIONAL
COMENTADA Y ANALIZADO POR PABLO F. MARENTES, PEDRO
OCAMPO RAMIREZ, CRISTINA PACHECO, ANGELES MASTRETTA,
LUISA JOSEFINA HERNANDEZ, JUAN HELGUERA, CARLOS
ILLESCAS, MARTIN LUIS GUZMAN FERRER, CRISTINA RUBIALES,
PALOMA DE VIVANCO, LILIA ARAGON. TODOS LOS SABADOS A
LAS 20:00 HORAS



Vuelta 76

REVISTA MENSUAL - MARZO 1983 - 100 PAGES

BORGES
Dos fábulas de Stevenson



OCTAVIO PAZ
Antevispera
literaria
Edmundo Flores
Memorias
IRVING
HOWE El
desengaño
de los
sesenta

GAUGUIN VS STRINDBERG - CLAUDE LEFORT: El cuerpo totalitario

SUMARIO

Volumen XXXIX, Nueva Epoca, número 25, Mayo / 1983

- Mario Vargas Llosa:** El teatro como ficción: 2
María Esther Gilio: Entre el orden y el desorden (entrevista a Silvina Ocampo): 4
Eduardo Nicol: Presencia del pasado: 8
Verónica Volkow: Poema: 13
Lygia Fagundes Telles: La cacería: 14
Manuel Antonio Garretón: América Latina: los regímenes autoritarios: 16
Jean Paul: Sueños (Traducción de Jorge Arturo Ojeda): 25
Vladimir Herrera: Horóscopo de Salomé: 30
Eugenio Montejo: El taller blanco: 31
Eduardo Milán: Entradas a la poesía de Nicanor Parra: 34

RESEÑAS

LIBROS

- Adolfo Castañón:** Si madre de mi fe mi ciencia fuese (*Sueños de Occam*, de Alejandro Rossi): 38
Víctor Díaz Arciniega: Una memoria obsesiva (*Juegos florales*, de Sergio Pitlor): 40
Ida Vitale: Alguien oye Cantado para nadie (*Cantado para nadie*, de Francisco Cervantes): 41
Joaquín Rodríguez Nebot: ¿La política del inconsciente? (*Lo inconsciente de lo político*, de Pierre Kaufmann): 42
Roberto Zavala Ruiz: Los gigantes cazadores Onas (*Leyendas de Karukinká*, de Nicasio Tangol): 45

LETRAS

- Gustavo Luis Carrera:** Gallegos: civilización y barbarie: 46

MUSICA

- Juan Arturo Brennan:** Miscelánea: 48

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro / Secretario General Administrativo: C.P. Rodolfo Coeto Mota / Secretario de la Rectoría: Dr. Jorge Hernández y Hernández / Abogado General: Lic. Ignacio Carrillo Prieto / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Administración: Carlos Angeles

Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera

Suscripciones: América Breñalvírez

Oficinas: Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.

Teléfonos 550 02 36 y 550 43 83

El pago a los colaboradores se realiza en Avenida Universidad 3002, México 20, de lunes a viernes entre las 10 y las 14 horas
Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el *Diario Oficial* del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar sencillo: \$ 100.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 200.00

Suscripción anual: \$ 1,000.00 (35 Dlls. en el extranjero).

MARIO VARGAS LLOSA

EL TEATRO COMO FICCIÓN



En un París de pacotilla, un hombre y una mujer se ponen de acuerdo para, dos horas cada día, dedicarse a mentir. Para ella es un pasatiempo; para él, un trabajo. Pero las mentiras rara vez son gratuitas o inocuas; ellas se alimentan de nuestros deseos y fracasos y nos expresan con tanta fidelidad como las verdades más genuinas que salen de nuestra boca.

Mentir es inventar, añadir a la vida verdadera otra ficticia, disfrazada de realidad. Odiosa para la moral cuando se practica en la vida, esta operación parece lícita y hasta meritoria cuando tiene la coartada del arte. En una novela, en un cuadro, en un drama, celebramos al autor que nos persuade,

gracias a la pericia con que maneja las palabras, las imágenes, los diálogos, de que aquellas fabulaciones reflejan la vida, son la vida. ¿Lo son? La ficción es la vida que no fue, la que quisiéramos que fuera, que no hubiera sido o que volviera a ser, aquella vida sin la cual la que tenemos nos resultaría siempre trunca. Porque, a diferencia del animal, que vive su vida de principio a fin, nosotros sólo vivimos parte de la nuestra.

Nuestros apetitos y nuestras fantasías siempre desbordan los límites dentro de los que se mueve ese cuerpo mortal al que le ha sido concedida la perversa prerrogativa de imaginar las mil y una aventuras y protagonizar apenas diez. El abismo inevitable entre la realidad concreta de una existencia humana y los deseos que la soliviantan y que jamás podrá aplacar, no es sólo el origen de la

N. de R. — Prólogo a la obra teatral *Kathie y el hipopótamo*, estrenada en Caracas el pasado 26 de abril.

infelicidad, la insatisfacción y la rebeldía del hombre. Es también la razón de ser de la ficción, mentira gracias a la cual podemos tramposamente completar las insuficiencias de la vida, ensanchar las fronteras asfixiantes de nuestra condición y acceder a mundos más ricos o más sórdidos o más intensos, en todo caso distintos del que nos ha deparado la suerte. Gracias a los embustes de la ficción la vida aumenta, un hombre es muchos hombres, el cobarde es valiente, el sedentario nómada y prostituta la virgen. Gracias a la ficción descubrimos lo que somos, lo que no somos y lo que nos gustaría ser. Las mentiras de la ficción enriquecen nuestras vidas, añadiéndoles lo que nunca tendrán, pero, después, roto su hechizo, las devuelven a su orfandad, brutalmente conscientes de lo infranqueable que es la distancia entre la realidad y el sueño. A quien no se resigna y, pese a todo, quiere lanzarse al precipicio, la ficción lo espera, con sus manos cargadas de espejismos erigidos con la levadura de nuestro vacío: "Pasa, entra, ven a jugar a las mentiras". Un juego en el que tarde o temprano descubrimos, como Kathie y Santiago en su 'buhardilla de París', que se juega a la verdad melancólica de lo que quisiéramos ser, o a la verdad truculenta de lo que haríamos cualquier cosa por no ser.

El teatro no es la vida, sino el teatro, es decir otra vida, la de mentiras, la de ficción. Ningún género manifiesta tan espléndidamente la dudosa naturaleza del arte como una representación teatral. A diferencia de los personajes de una novela o de un cuadro, los del escenario son de carne y hueso y viven ante nuestros ojos los roles que protagonizan. Los vemos sufrir, gozar, enfurecerse, reír. Si el espectáculo está logrado, esas voces, movimientos, sentimientos nos convencen profundamente de su realidad. Y, en efecto, ¿qué hay en ellos que no se confunda con la vida? Nada, salvo que son simulacro, ficción, teatro. Curiosamente, pese a ser tan obvia su naturaleza impostora, su aptitud fraudulenta, siempre ha habido (y siempre habrá) quienes se empeñan en que el teatro —la ficción en general— diga y propague la verdad religiosa, la verdad ideológica, la verdad histórica, la verdad moral. No, la misión del teatro —de la ficción en general— es fraguar ilusiones, embaucar.

La ficción no reproduce la vida: la contradice, cercenándole aquello que en la vida real nos sobra y añadiéndole lo que en la vida real nos falta, dando orden y lógica a lo que en nuestra experiencia es caos y absurdo, o, por el contrario, impregnando locura, misterio, riesgo, a lo que es sensatez, rutina, seguridad. La rectificación sistemática de

la vida que obra la ficción documenta, como el negativo de una foto, la historia humana: el riquísimo prontuario de hazañas, pasiones, gestos, infamias, maneras, excesos, sutilezas, que los hombres tuvieron que inventar porque eran incapaces de vivirlos.

Sñar, escribir ficciones (como leerlas, ir a verlas o crearlas) es una oblicua protesta contra la mediocridad de nuestra vida y una manera, transitoria pero efectiva, de burlarla. La ficción, cuando nos hallamos prisioneros de su sortilegio, embelesados por su engaño, nos completa, mudándonos momentáneamente en el gran malvado, el dulce santo, el transparente idiota que nuestros deseos, cobardías, curiosidades o simple espíritu de contradicción nos incitan a ser, y nos devuelven luego a nuestra condición, pero distintos, mejor informados sobre nuestros confines, más ávidos de quimera, más indóciles a la conformidad.

Esta es la historia que protagonizan la esposa del banquero y el escritor en la buhardilla de *Kathie y el hipopótamo*. Cuando escribí la pieza ni siquiera sabía que su tema profundo eran las relaciones entre la vida y la ficción, alquimia que me fascina porque la entiendo menos cuanto más la practico. Mi intención era escribir una farsa, llevada hasta las puertas de la irrealidad (pero no más allá, porque la total irrealidad es aburrida) a partir de una situación que me rondaba: una señora que alquila un polígrafo para que la ayude a escribir un libro de aventuras. Ella está en ese momento patético en que la cultura parece una tabla de salvación contra el fracaso vital; él no se consuela de no haber sido Victor Hugo, en todos los sentidos de ese nombre caudaloso: el romántico, el literario, el político, el sexual. En las sesiones de trabajo de la pareja, a partir de las transformaciones que sufre la historia entre lo que la dama dicta y lo que su amanuense escribe, las vidas de ambos —sus dos vidas, la de verdad y la de mentiras, lo que han sido y lo que hubieran querido ser— se corporizan en el escenario, convocadas por la memoria, el deseo, la fantasía, las asociaciones o el azar. En algún momento del trabajo, entre los fantasmas de Kathie y de Santiago que yo trataba de animar, otros fantasmas se colaron, disimulándose entre congéneres, hasta ganar, también, derecho de ciudad en la pieza. Ahora los descubro, los reconozco y, una vez más, me quedo con la boca abierta. Las mentiras de Kathie y de Santiago, además de sus verdades, delatan las mías, y, a lo mejor, las de todo el que, al mentir, exhibe la impúdica arcilla con que amasa sus mentiras.

MARÍA ESTHER GILIO

ENTRE EL ORDEN Y EL DESORDEN

ENTREVISTA A SILVINA OCAMPO

Primero escuché su voz que, desde atrás de una montaña de libros y papeles, llegaba con inflexiones de extrañeza. “¿Hoy?, ¿ella dice que tenemos hoy una entrevista?” Pero la mucama ya se había retirado y nadie contestó a la pregunta. Pasaron algunos segundos hasta que finalmente su cabeza asomó por detrás de la montaña de papeles. “¿Usted aquí? Yo no la esperaba hoy. Estaba buscando un cuento que he perdido” “¿Un cuento entero?” “Sí, claro, entero. No sé dónde lo puse. En algún lugar tiene que estar”. Silvina Ocampo era una mujer muy optimista pues aunque era claro que en algún lugar tenía que estar, era difícil precisarlo en aquella enorme sala llena de libros, papeles, cuadernos y carpetas.

—¿Olvidó que yo venía el miércoles?

—¡Cómo podía olvidarme! Lo tenía anotado. Olvidé que hoy era miércoles, por eso no la esperaba —dijo abriendo los brazos y acercándose a saludar con una cordialidad que, ella sabía, haría borrar cualquier olvido.

—Tal vez olvidó que hoy era miércoles porque le disgustan las entrevistas.

—Uno siente que pierde el tiempo ¿no? Aunque me va a gustar charlar un rato con usted si olvido que se trata de una entrevista.

—¿Qué cuento era ese que buscaba?

—Era uno o varios. En realidad me buscaba en todos los cajones. Estoy como en un mare magnum. Perros, hombres, mares me esperan en los cajones. Y de tanto en tanto alguna anotación del carnicero o de la farmacia.

Junto a la pata de una mesa había un papelito doblado en cuatro, tapado con una letra angulosa y clara. Se lo alcancé. Lo leyó con expresión desorientada.

—Son anotaciones mías —dijo. ¿Cómo se puede hacer entender a alguien que un papel arrugado vale más que uno impecablemente limpio? Salvan el limpio y tiran el otro. Pero no puedo acusar a nadie sino a mí misma. Yo podría ganar el premio al desorden. A veces pienso que el orden se opone a la creatividad, pero no es verdad. El desorden me empobrece en lugar de enriquecerme.

“LA SIRENITA”

—¿Qué modelo de mujer tuvo en su vida? Es decir, ¿qué modelos de mujer habitan dentro suyo?

—Creo que no hay ninguna entera. Tengo pedazos de muchas. Todo es tan contradictorio. Uno admira y al mismo tiempo desprecia. La perfección no existe. Yo necesitaba algo muy equilibrado.

—Belleza, inteligencia, sensibilidad.

—Sí, pero eso, así, todo junto sólo está en los libros. No en la vida real.

—¿Le sería más fácil decir como quién no quiere ser?

—Sí, mucho más fácil. Pero no se lo voy a decir. Jamás.

—¿Y si buscáramos algún personaje de la literatura?

—“La Sirenita” de Andersen. A ella quería parecerme en mi más tierna infancia.

—¿Qué la atraía?

—Su anonimato. Podía ser abandonada. Amar en el más total secreto. Aunque no pudiera hablar y sufriera por eso.

—¿Qué lástima. Su vida no cumplió su deseo de anonimato.

—¿No? No me enteré. Yo no me siento expuesta a la curiosidad.

—Bueno, usted es muy ensimismada. Bastante distraída.

—¿Sí?, —dijo y quedó callada. El secreto no está de moda. Está de moda la curiosidad. Por eso la gente inventa. A veces inventa la verdad.

LA HUMILDE EVA

—¿Piensa que hay diferencias entre un hombre y una mujer que escriben?

—Cada vez menos.

—¿No le parece que la mujer habla más de sí misma?

—Sí. ¿Usted cree que eso es por narcisismo?

—Yo creo que es por humildad; hablan de lo que conocen.

—Sí, es verdad. Incluso cuando debajo del árbol Eva prueba la manzana, lo hace con mayor humildad que Adán.

—¿Hay palabras que aluden a eso?

—No. Yo siempre tuve la intuición de que era así. Si la Biblia fuera más detallista... Uno quisiera que la Biblia fuera más detallista.

—Si volviera a nacer y pudiera pedir, ¿cuál hada querría junto a su cuna?

—¿Conoce muchas hadas?

—Hay algunas.

—Nunca fui linda.

—Eso es muy exagerado.

—No, no me quite mi mérito. Conseguí algunas cosas que a veces hacen olvidar la belleza, que sirven de sustituto, si es que la belleza tiene sustituto. Yo me miraba al espejo, y desde ciertos ángulos, y con ciertas luces, me encontraba linda. Pero cambiaba el ángulo o las luces y me veía muy fea.

—Quiere decir que pediría el hada de la belleza. Pero el ser bellísima tal vez la habría inhibido de otras búsquedas.

—Tal vez. Pero me hubiera complacido mucho ver mis fotos y encontrarme bella. Sólo tengo una foto en que me gusto.

UNA HISTORIA AGRADABLE Y TERRORÍFICA

¿A qué escritores admiraba cuando comenzó a escribir?

—Muchos, muchos, pero estaba equivocada. Porque cuando uno empieza admira con equivocación. Charles Louis Philips, por ejemplo.

—¿Era un buen escritor?

—No, pero era un enamorado de la pobreza. Cantaba loas a la pobreza, lo cual me conmovía profundamente.

—¿La pobreza?



—Sí. También admiraba a Azorín, Güiraldes, Poe.

—**¿Ya no le gusta Poe?**

—Ya no. Salvo algunas cosas. Ni Azorín, ni Güiraldes, ni Valle-Inclán, que en esa época me gustaba.

—**¿Mientras escribe siente que la verdadera vida pasa por lo que escribe?**

—La verdad es que sí. Y cuando no escribo siento que la vida se escapa, que no tiene realidad.

—**¿Qué habría sido su vida sin la literatura?**

—Un suicidio.

—**Pero a usted también le gustaba la pintura. Pintaba. Tal vez se habría dedicado enteramente a pintar.**

—Seguramente. La pintura me fascinaba, pero de otra manera. Escribir —dijo—, y quedó callada por un largo rato.

—**Escribir...**

—Creo que es más satisfactorio.

—**¿Por qué?**

—La pintura tiene algo muy sensual, muy material, pero su panorama es mucho más reducido. La literatura es más simple y su panorama es infinito.

—**¿Y la música? ¿Podría haberse dedicado a la música?**

—De chica me gustaba muchísimo estudiar piano, pero un día tuve una gran desilusión. Mi profesora hablaba de mí. Yo me puse a escuchar. Ella decía. "Yo no comprendo por que dicen que Silvina es inteligente. Hay que darle caramelos para que lea el solfeo". Yo quedé muy dolorida, muy desanimada.

—**¿Cómo es su aproximación a aquellos escritores poco interesados por lo formal, pero muy preocupados por decir algo sobre la condición humana?**

—Yo creo que puede interesar y atraer un texto aun cuando no esté correctamente escrito.

—**¿Céline, por ejemplo?**

—Me interesa Céline, sí.

—**¿Piensa que perdurará en el tiempo?**

—Pienso que si carece de estructura pasará.

—**Usted ha dicho: "El cuento existirá mientras existan las guerras, el amor, el hambre. Sustituirá a las novelas, a las memorias, hasta la vida si nos descuidamos". ¿Por qué esta separación tan drástica entre cuento y novela?**

—La novela siempre me resulta una cosa forzada. Los escritores se pierden una vez que se meten en ella.

—**¿Conrad, por ejemplo?**

—Conrad no. El sentía la necesidad de escribir novela. Hoy en día los escritores las escriben aunque no tengan ganas porque los editores insisten.

—**¿En su caso también? Usted tiene una novela entre manos.**

—Porque pienso que uno debe probarlo todo.

—**¿Cuál es el tema?**

—No, nunca le contaré. Si le contara perdería la necesidad de escribir.

—**¿Qué es lo que hace que elija determinada historia para contar?**

—De pronto una palabra, un personaje, un lugar. Una frase a veces escuchada en la calle desata en uno el mecanismo por el que nace una historia. Me ha ocurrido también que un sueño me revelara un cuento o una idea para un cuento. Tengo en estos días algo que soñé rondando en mi cabeza.

—**La ronda hasta que escribe.**

—Me gusta tanto que me resisto a escribir.

—**¿Por qué?**

—Cuando una idea me gusta mucho tengo la sensación de que trasladarla al papel es violarla.

NO SOMOS DIOSES

—**Sus cuentos de amor muestran al amor como algo desdichado. ¿Será que le resulta más fácil escribir una historia desgraciada que una feliz, o piensa que el amor es así?**

—Es difícil de contestar. Tengo que hacer un examen de conciencia. Esta pregunta es diabólica. ¿Se la ha hecho ya a alguien?

—**Creo que no.**

—Me parece una pregunta desleal, pero igual le responderé. En la vida hay dolor, sólo dolor. También en la dicha hay dolor. No somos dioses. En la dicha hay algo aterrador.

—**Esa es una idea muy extraña; ¿tendrá que ver con algo cultural, con la idea de que toda felicidad tiene su precio?**

—No, no es algo cultural, es la vida. Vivimos bajo la influencia de sus enseñanzas. Aunque tal vez también ocurre lo que usted dice: ¿De dónde viene la idea del pecado, y de tantas supersticiones como tenemos? Estamos llenos de supersticiones.

EL PAN CON SABOR A ARPILLERA

—**No me parece fácil saber cuáles de sus personajes adultos son usted, pero no puedo dejar de pensar en usted**

cada vez que aparece una niña en sus cuentos. Usted es, creo, todas sus niñas.

—Sí, creo que sí. Es más fácil ¿no?

—Dice en “El pecado mortal”: “Para consolarte de no andar descalza, te pusieron un vestido de tafeta tornasolado; para consolarte de no dormir en un lecho de paja, te llevaron al teatro Colón, el teatro más grande del mundo; para consolarte de no comer miguitas del suelo...”, etcétera.

—Sí, ya le he dicho cómo admiraba la pobreza en mi infancia. Tenía, para mí, una aureola de pureza.

—Eso se ve también en su preferencia por el último piso. El piso donde estaba la gente que realizaba los trabajos de la casa: lavar, planchar, coser. Usted se siente muy atraída por ese piso.

—Es un poco la libertad, la felicidad. El chico, en lo que recuerdo, era feliz cuando hacía los trabajos que veía hacer a los mayores. Cuando podía andar con la plancha, con el agua. Allí me sentía feliz. Yo tenía mucho más respeto por las personas que en la casa hacían esos trabajos que por las otras. Los observaba mucho... y los envidiaba cuando era chica.

—Uno la ve muy aburrida vagando por una casa muy grande, y de pronto allí surgen la aventura, la diversión, el último piso.

—Sí, siempre que podía escapaba de esa vida que me aburría y subía.

LA BÚSQUEDA DE LA PERFECCIÓN

—Uno de sus personajes dice: “Nada me parecía bastante elaborado, bastante fluido, bastante mágico, nada bastante ingenioso, ni espontáneo, riguroso, libre”. Es claro que esto le pasa a uno de sus personajes y también a usted.

—Sí, me cuesta terminar un cuento. Luego que lo termino quiero volver sobre él, cambiarlo, rehacerlo, modificar algún personaje, alterar frases, palabras, empezar por atrás o por el medio.

—¿Eso será realmente un afán perfeccionista o más bien dificultad para cortar y separarse?

—Creo que tiene razón. O tiene muchas probabilidades de tener razón, terminar es alejarse. Es muy explicable que uno se defienda de ese dolor inventando defectos que dejen por un poco más al cuento ligado a uno. Mi deseo fue una vez hacer un cuento repetido desde varios ángulos.

—¿Nunca probó escribir un cuento de un tirón?

—Sí. Escribí varios cuentos así. Los dicté.

—¿Cuál fue el resultado?

—Son cuentos de otro orden. Tienen una fluidez y levedad mayor. Y mantienen la esencia de lo que siento más que la esencia de lo que pienso. Como pensadora no soy gran cosa.

¿MIS CUENTOS SON INMORALES?

—Dice Borges, hablando de su “extraño amor (el suyo, el de Silvina Ocampo) por cierta crueldad inocente u oblicua”: “Es el interés asombrado que el mal inspira a un alma noble”. Sin dudar de la nobleza de su alma, yo creo más bien en lo que dice Bergman: “El hombre siente fascinación por lo siniestro”.

—Sí, la crueldad siempre atrae. A veces me arrepentí.

—¿De describir actos crueles?

—No, no, me parece que el mundo me hace la competencia. Es mucho más cruel aún.

—Bergman dice algo más: que hay un mal específico en el hombre que no existe entre los animales.

—Bergman se equivoca. No es verdad que los animales sólo maten para comer. Pero, de cualquier modo, el hombre tiene más variaciones, es más imaginativo. Dígame ¿usted cree que mis cuentos son inmorales?

—Nunca pensé en eso. ¿Por qué se le ocurre?

—Porque una crítica francesa, cuando yo publiqué en Gallimard, dijo: “No sé si Silvina Ocampo se dará cuenta de que sus cuentos son muy morales”.

—¿Y usted qué piensa de eso?

—A mí me gusta que haya dicho eso. Me gusta.

—Hay algo que a veces me resulta extraño en sus cuentos, algo que también he notado en Yukio Mishima: los niños hablan como adultos.

—Yo era muy adulta cuando chica. Como si mi infancia no se hubiera realizado. Vivía, por ejemplo, obsesionada por la muerte.

—¿Vivió la muerte de alguien muy cercano?

—Una hermana dos años mayor que yo. A partir de ese momento pasé angustiada esperando la muerte de las personas que quería.

—¿Qué piensa de su vida? ¿Piensa que ha vivido?

—He vivido, —dice y queda pensativa.

—¿Sí?

—No, no he vivido, —dice riendo. Escribir roba el tiempo de vivir y da muchas ventajas.

—¿Cuáles?

—Escribir da más felicidad que haber vivido. Claro que puedo pensar lo contrario en cualquier momento.

—Como siempre en usted, los contrarios aparecen muy cerca, casi confundidos. El bien, el mal, el placer, el dolor, vivir, no vivir.

—Pegadísimos.

EDUARDO NICOL

PRESENCIA DEL PASADO

I

A todos nos parece normal la celebración de un coloquio como el que ahora inauguramos, dedicado a la historia de la filosofía. El hecho de esta historia es evidente, y existe una abundancia fabulosa de obras dedicadas al asunto. Pero lo que ahora se nos invita a hacer no es historia, sino filosofía, y esto significa interrogación. Como si sospecháramos que la historicidad de la filosofía no se puede dar por descontada, y que presenta caracteres problemáticos. Así es, en efecto, aunque no está decidido de antemano cuáles son los términos del problema.

A juzgar por lo que he podido leer, diría que ni los filósofos, ni los historiadores, han planteado una cuestión previa, y por tanto fundamental, a saber: ¿qué necesidad tenemos de hacer historia de la filosofía? Parece que no nos basta simplemente hacer filosofía. ¿Son éstos, acaso, dos quehaceres diferentes y separados?

Haciendo historia de la filosofía, recordamos su pasado y lo revivimos. Lo que damos por supuesto es la razón de esta reviviscencia. ¿Puede revivir lo que está bien muerto y ha sido enterrado por el tiempo? Reconocemos que la disciplina histórica debe figurar en nuestro plan de estudios, y que es tan indispensable para la formación del filósofo como las disciplinas sistemáticas. La presencia del pasado la admitimos sin reservas; pero también sin averiguaciones relativas al cómo y al por qué. Diría que es indispensable indagar cómo es posible que lo pasado esté presente, y por qué este pasado se inserta en el quehacer actual de la filosofía. Pudiera resultar que la historia y la teoría sistemática estén reunidas de una manera precisamente sistemática, o sea orgánica. Esto significaría que hay en la filosofía una necesidad intrínseca de desdoblarse y examinar su propio discurso histórico.

Esta necesidad no se da generalmente en el dominio de las ciencias particulares. En el plan de estudios de la física o la biología no aparece, como disciplina especial, la historia de tales ciencias. Ellas viven en el puro presente. Los estudios dedicados a este tema son meros recuerdos de un pasado que ya pasó. La atención que se dedica a los antecedentes confirma que perdieron actualidad. En cambio, la historia de la filosofía no es mera curiosidad: nos permite revivir el pasado porque este pasado nunca muere. Nuestra historia no exhuma cadáveres. Y, sin embargo, el presente no puede actualizar de manera literal ninguna doctrina anterior. ¿Qué es entonces lo que pervive?

Ya en Grecia, en la medida en que el tiempo ha acumula-

do una pequeña diversidad de teorías, los presocráticos vuelven la mirada hacia atrás. No sólo mencionan los antecesores, sino que dialogan con ellos. El interlocutor tiene que mantener actualidad para que el diálogo sea posible. La crítica del pasado confirma su presencia (mejor aún que las simples repeticiones: Parménides está más presente en Empédocles que en Meliso). De esta manera, casi imperceptible, empieza a articularse el proceso de las originalidades: hay que mirar hacia atrás para dar un paso adelante.

El diálogo crítico de un filósofo con sus antecesores revela la unidad de la filosofía en su historia, pero no implica todavía una conciencia crítica de la historicidad. La crítica se hace polémica. La pretensión de verdad que es inherente al acto de pensar induce a creer que las ideas están situadas fuera del tiempo, en un mundo abstracto donde cada una es incompatible con todas las demás. La continuidad real y concreta del proceso es entonces un factor extrínseco. Las ideas sólo recuperan la temporalidad cuando se juzgan erróneas. El pasado es falso. La verdad no revive porque no vive, pues todo lo que vive ha de morir, y la verdad es para siempre. Según esto, la filosofía no es histórica.

La historicidad no se equipara a la simple sucesión temporal. El tiempo es un ingrediente en la gestación de ideas. La sucesión es una tradición: una herencia irrenunciable, por la cual la filosofía se conserva entera. De esto se infiere que *el error no entra en la historia si no es histórica también la verdad*. Es evidente, por tanto, que la idea de historicidad no se asienta sin dificultades; pues ¿cómo puede un pensamiento ser verdadero e histórico a la vez? Me adelanto a mencionar esta aparente aporía para advertir que debe revisarse a fondo el concepto tradicional de historia de la filosofía.

El criterio exclusivo de la verdad lo han adoptado los filósofos en la época moderna, incluso diría que en nuestros días. La historia sería el recuerdo de lo que ya no sirve; o la vivencia de lo que sirve, y que por tanto se libra de la historicidad. La historia de la filosofía no podría ser una ciencia. Se entiende, una ciencia filosófica: sería una simple historiografía, como la que investiga, por ejemplo, las instituciones políticas atenienses del siglo V. La historia exhumaría lo desechado.

La física no desecha las antiguas leyes de la hidrostática. En cambio desecha la teoría geocéntrica del sistema solar. Esta teoría sería histórica en tanto que inservible. Por esta cancelación definitiva del pasado, la historia de la física no es ciencia física. ¿Hay algo realmente desechable en la filosofía? Lo cual quiere decir: ¿no hacemos también filosofía cuando hacemos historia de la filosofía? En estas preguntas empieza a apuntar la idea de que *la historia de la filosofía no puede ser científica si no es histórica la filosofía misma*.

Decimos que los griegos empiezan a hacer historia de la fi-

lososía. Lo cierto es que aquellos pensadores no son formalmente historiadores, aunque su proceder crítico revela los ineludibles nexos del presente con el pasado: filosofía es diálogo. Lo mismo en Platón que en Aristóteles, el panorama teórico de los antecedentes precede al planteamiento abstracto del problema; se incorpora al método expositivo porque se ha incorporado previamente a la gestación de las innovaciones.

El resultado teórico de esa confrontación inevitable parece que puede predecirse: será una aceptación del pasado, como en el caso de Meliso respecto de Parménides, o bien será un rechazo, como en el caso de Platón, quien llamará "parricidio" a su crítica del eléata. Pero hay una tercera posibilidad, que es la transformación, en la cual se efectúa a la vez una afirmación y una negación del pasado. Lo verdadero se adapta, cuando se adopta. La verdad no es completa ni definitiva, y en el dinamismo del pensamiento el error no es contrario de la verdad. Respecto del propio Parménides, su concepto del ser inmutable se mantiene en la teoría de los elementos de Empédocles, la cual es sin duda radicalmente discrepante. Incluso en Platón, el principio parmenídeo de no-contradicción condicional la posibilidad de la revolución dialéctica que lleva a cabo el *Sofista*. La dialéctica de la verdad y el error, en la que no recayó Platón, es sin embargo la clave para la comprensión de la historia filosófica.

Cosa parecida sucede en la edad media. Aristóteles revive en la filosofía de Tomás de Aquino. Aquí el nexo consiste en una literal adopción. Pero ya se ha observado que Tomás no adopta el aristotelismo sin transformarlo. Es patente que él no hubiera ingresado en la historia si reprodujese lo que dijo el griego. Cuando lo reproduce, argumenta.

Hay que reconocer la importancia que para la historia tiene el método de la argumentación en general, y en particular el escolástico. La argumentación da actualidad a lo crítico. En ciencia natural, la innovación cancela sin más el pasado. En cambio, el filósofo siente la necesidad de elevar al rango de método la justificación de sus posiciones frente a las ajenas, y de este modo ellas se incorporan a la propia posición. Lo que todavía no se incorpora a la teoría es la idea de que *la argumentación es testimonio de la historicidad de la filosofía*. Por esto, en nuestros días, cuando un pensador cala a fondo en esta cuestión de la historicidad, se ve obligado a alterar la teoría que concibe la argumentación como un puro recurso lógico.

El pasado pervive. ¿Cuál es la razón de la pervivencia del pasado en la actualidad de la filosofía? Esta es otra pregunta cardinal. El proceso de la filosofía no es disolvente. Ella retiene su obra pasada, incluso cuando la rechaza, la corrige o la supera. Pero este hecho demanda su razón, y tal razón ha de encontrarse en la propia idea de la filosofía. Está muy claro entonces que ahí se involucra la cuestión del método de hacer historia, que figura en el programa de este coloquio. Digamos de antemano que la elección del método no puede ser arbitraria, pues entraña compromisos teóricos, sistemáticos.

Tradicionalmente, y sin reflexión, hemos dado por consabido que el método de hacer historia de la filosofía es una simple variante del método historiográfico en general, y que se atiene básicamente a sus reglas, con las cuales no coincide la metodología filosófica. Esta separación de los dos métodos no es problemática, sino artificial e inaceptable. Ya no se puede filosofar sin una conciencia histórica: sin dar estado teórico a la historicidad esencial de esta tarea. Y correlativamente, ya no se puede hacer historia de la filosofía sino par-

tiendo de una idea sistemática de la filosofía. La historia es ciencia de una realidad histórica.

La presencia del pasado en la filosofía ha sido siempre insoslayable, aunque no se reconocía como condición funcional del pensamiento innovador. El reconocimiento viene a trastornar finalmente los procedimientos y supuestos de los historiadores, pero también trastorna la base y el método de los filósofos. Preguntábamos cómo se explica la *necesidad* de hacer historia de la filosofía. Esta tarea es necesaria porque la historia no es mera erudición, ni satisface ninguna curiosidad subjetiva por el pasado. Y además se produce necesariamente de una determinada forma, que es la forma dialéctica. La dialéctica de que estoy hablando no es una interpretación del proceso histórico; es el mecanismo real e interno de ese proceso. Sobre esto no caben discrepancias, porque es materia de hecho; los historiadores, por necesidad, proceden dialécticamente, aunque sin advertirlo. Esta es una peculiaridad de la filosofía en su discurso: lo que rechaza lo retiene, y el antecedente es un verdadero *precursor* del discrepante. Cabe añadir que esta dialéctica, que no es teoría abstracta, sino fenomenología de los hechos históricos, es una dialéctica positiva: ningún acto innovador cancela los anteriores.

Podemos considerar lo dicho hasta aquí como parte preliminar de una exposición que serviría para situar en el horizonte dos preguntas cardinales. Ellas han de ser como la guía de cualquier reflexión sistemática sobre la historia de la filosofía. Lo que sigue sólo podrá marcar someramente el derrotero de la reflexión; pero las preguntas mismas deben quedar claras y fijas: ¿qué es lo que pervive en la historia de la filosofía? ¿cuál es la razón de esta pervivencia?

II

Ante todo ¿qué es la historia? Para el hombre de nuestros días, la historia es el conocimiento del pasado, o el pasado mismo, en tanto que representado por este conocimiento. Pero la palabra historia, como veremos, también tiene su historia. El más liviano examen revela que, en su acepción actual, el concepto de historia involucra un concepto peculiar del tiempo. Las cosas no tienen el mismo tiempo que nosotros. La historia se ocupa de los sucesos humanos. La sabiduría del lenguaje ha elegido el término suceso para designar los acontecimientos de la vida humana, individual y colectiva. Lo que sucede es lo que viene después. El otoño viene después del verano. Pero la secuencia no es un suceso. Es suceso lo que tiene con-secuencia. A las cosas materiales no les sucede nada: no tienen ni pasado ni futuro. El hombre es autor de los sucesos; quiere decir: es sujeto de los cambios sucesivos. Si el cambio constituye un orden, no importa de momento. Lo que importa es una temporalidad que no se reduce al simple orden cronológico.

Estas significaciones implícitas en la noción de historia no las contiene la palabra desde su origen. El verbo griego *historéin* significaba averiguar. La *historía* era una indagación, o la comunicación de unas averiguaciones, sin previa delimitación de un objeto específico. El término aparece por primera vez en un texto filosófico, con su acepción primitiva y corriente, en el fragmento B 129 de Heráclito (cuyo valor como testimonio no disminuye por el hecho de que se considere apócrifo). Ahí se dice que Pitágoras acumuló muchos y variados conocimientos practicando la *historía*, o sea la indagación. Platón nos habla de una *perí physeos historían*, de una investigación de la naturaleza, que ya era ciencia, puesto que

se proponía conocer las causas de las cosas y averiguar en virtud de qué viene a ser cada una y es lo que es (*Fedón*, 96 a); pero era ciencia precisamente porque no era humana. Es patente que la naturaleza no tiene historia, en nuestro sentido, pero si tiene tiempo y cambio. La verdadera historia nace cuando se distinguen los dos tiempos.

La palabra historia empieza a adquirir en Herodoto el significado de un relato de los sucesos humanos. Con su *historía* apunta el diseño de lo que será propiamente la historia como disciplina especial. Herodoto es viajero, y cuenta lo que ha aprendido. Pero lo que ha aprendido no es nada más lo que ha visto, sino lo que ha indagado. Esta indagación es *historía* en el sentido original, y a la vez es historia por su objeto, que es la acción humana, y porque es metódica. Los hechos humanos poseen valor intrínseco y sentido racional. Requieren, por tanto, perspectiva, selección y juicio. La historia de Herodoto no es *periódos gués*, una especie de vuelta al mundo, como las memorias del viajero que relata su periplo por los países de la tierra, sino una auténtica *historíes apódeixis*: la presentación fehaciente de una indagación programada.

A pesar de lo cual, se mantiene todavía, un siglo después de Herodoto y de Tucídides, el significado primitivo y común de la palabra historia en los textos de la filosofía. Y esto es revelador, porque indica, en primer lugar, que los filósofos griegos no consideran que la historia sea una ciencia; y en segundo lugar, que permanecen ciegos ante esa realidad *sui generis* que constituye lo histórico. Por esto, digamos de pasada, la filosofía griega no alcanzó al grado de autoconciencia superior que es la conciencia de su propia historicidad, ni pudo elaborar una idea del hombre cabal, como ser histórico.

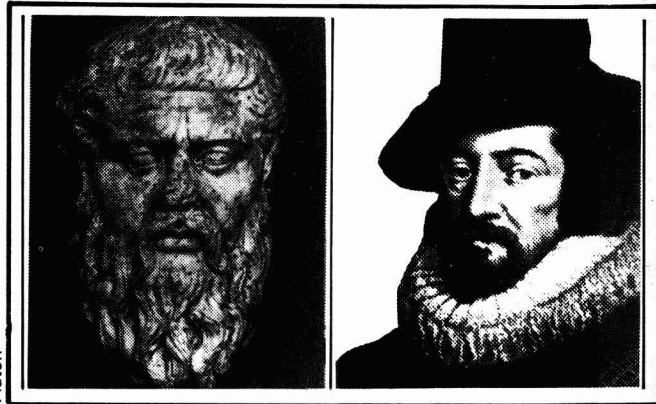
Teoría e historia permanecen implícitamente contrapuestas incluso en los inicios de la filosofía moderna. Dice Bacon en *De dignitate* que *historia proprie individuorum est, quae circumscribitur loco et tempore*. El filósofo que intenta una revolución en la ciencia está, sin embargo, de acuerdo con el viejo Aristóteles: de lo individual no hay ciencia, la ciencia versa sobre lo universal. Y esto es cierto, pero también lo es que lo universal no está en el hecho, sino en la forma de los hechos. De cualquier modo, se juzga que historia y ciencia se pueden aplicar al mismo objeto, pero se distinguen por el método, es decir, porque la primera no es metódica. Así podrá escribirse una *Historia ventorum*, o una *Historia densi et rari*, que no son propiamente ciencias de los vientos y de las densidades. Para Bacon, como para los escolásticos, *historia significat singulorum notitiam*.

Esta noción de Bacon se modifica posteriormente, y de una manera paradójica que, me parece, no ha sido comentada. La verdadera historia sería la historia natural, no la que indaga los sucesos humanos. Si los llamados hechos históricos no se repiten, la historia que los relata no puede ser una ciencia. Por otra parte, si los cambios naturales se producen con uniformidad invariable, es posible una ciencia de estos cambios, una historia natural; específicamente, una historia de las mutaciones que sufren las especies animales. Pero no sólo esto: todavía Cournot (que por cierto es posterior a Hegel) juzga en su *Essai sur le fondement de nos connaissances* que la verdadera historia incluye las disciplinas que él llama cosmológicas; por ejemplo, la astronomía (historia del cielo).

Me ocupé de estas cuestiones relativas a la historia de la historia en varios trabajos, especialmente en *Historicismo y existencialismo*, hace más de treinta años; y lo hice, por cierto, de manera a la vez histórica y sistemática. Acaso pasó desapercibida una de las intenciones de esa obra, que era demos-

trar la unidad de historia y sistema. Solía hablarse entonces todavía, cuando se comentaba alguna exposición filosófica, del "punto de vista teórico" y del "punto de vista histórico". Como si Hegel no hubiera existido nunca.

No creo que sea inoportuno recordar que no fue sino con Hegel que se constituyó formalmente, con el carácter de disciplina científica específica, la historia de la filosofía, o sea, la reflexión sistemática de la filosofía sobre su propio pasado; o mejor aún: sobre su forma procesal. Pues, en efecto, lo que Hegel emprende es una filosofía de la historia de la filosofía. No es un relato de las doctrinas en orden cronológico, sino una *reflexión* filosófica, una verdadera introspección sistemática. Por derecho, quedaría eliminada para siempre la historia como recuerdo del pasado: la vieja *historia* entendida



como esa recopilación de datos sin unidad interna, que no guarda relación con el quehacer teórico. La filosofía es memorable, pero su historia no es memoria. En la historia se revela el propio ser de la filosofía.

La historicidad es nota constitutiva de esa acción racional que se llama filosofía. Se trata, claro está, de la filosofía como ciencia rigurosa. Pues nadie tiene empacho en admitir que son históricas las ocurrencias personales, más o menos sugestivas, que suelen recibir también, por consuetudinaria benevolencia, el título de filosofías. Pero la ciencia es otra cosa. Y hay que mostrar que la historia de la filosofía no se ocupa de lo que fue, sino de lo que es. Es ciencia porque se ocupa de lo permanente en la filosofía. Esta es la radical conversión que inicia Hegel y que hoy estamos prolongando.

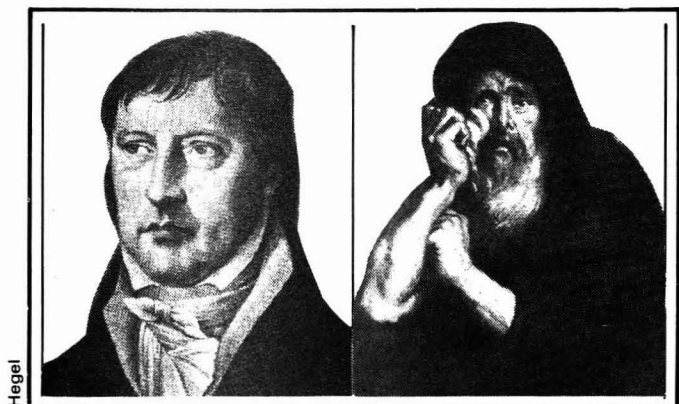
Con palabras que no son las que Hegel empleó, podemos atrevernos a añadir que, dadas las condiciones de la situación teórica en la época moderna, *la filosofía no se puede constituir definitivamente en ciencia rigurosa sino cuando su propia historia adquiere el rango de una ciencia rigurosa*. Y en verdad, el atrevimiento de esta nueva inversión no es tan arriesgado como parece; porque es evidente que la filosofía, como ciencia primera, es ciencia de las ciencias, y esta posición principal no la adquiere con derecho pleno sino cuando descubre la historicidad de todas las ciencias, comenzando por ella misma: cuando sabe por fin de su esencial historicidad.

Por esto ya no es legítimo hacer una historia de la filosofía como si la teoría y la historia fuesen dos menesteres independientes. Hay que dejar sentado expresamente que hacer historia es hacer filosofía. Por su lado la filosofía ya no se puede hacer como si la historia fuese una mera ocupación marginal.

III

Examinemos ahora brevemente los términos en que envuelve Hegel su idea de la historia filosófica, porque esto tiene

actualidad, y no es "mera historia". Su pensamiento está contenido en la recolección de sus *Lecciones sobre la historia de la filosofía* pronunciadas en las universidades de Jena, Heidelberg y Berlín. En la *Disertación Inaugural* del curso de Heidelberg (1816), observa Hegel que "la historia de la filosofía ofrece la curiosa particularidad de que, si bien es cierto que encierra gran interés cuando el tema se aborda desde el punto de vista que merece, sigue siendo interesante aunque su fin se enfoque al revés de como se debiera"; es decir, cuando "se parte de una idea errónea de la filosofía y de aquello que su historia aporta en este sentido". Por lo visto, la idea de la filosofía y la idea de su historia son temas coligados. En la *Introducción* a esas *Lecciones* afirma que "la filosofía es un sistema en evolución".



Hegel

Heraclito

Pero ¿a qué se debe la necesidad que siente Hegel de revolucionar la historia de la filosofía? Esto se debe a la revolución que él lleva a cabo en la propia filosofía. O como él dice: "la historia de algo, sea lo que fuere, guarda la más estrecha e indestructible relación con la idea que de este algo se tenga".

La ocasión que esta reforma de la historia era propicia, debido al estado de la filosofía en su tiempo. En un párrafo anterior de la *Disertación* ha dicho Hegel que "nunca había llegado esta ciencia (en Alemania) a verse tan mal parada como en los momentos actuales; nunca habían navegado por su superficie con tal arrogancia la vacuidad y la presuntuosidad, dándose aires de tener el cetro en sus manos". Y añade que es necesario convencerse de que el profundo espíritu de la época encomienda la misión de luchar contra esa superficialidad, laborando con seriedad y honradez "para sacar a la filosofía de la soledad en que ha ido a refugiarse".

Y me pregunto si este interés repentino de Hegel, el historiador, por saber "qué es la historia de la filosofía", no lo estamos viviendo ahora, al organizar el presente coloquio, y por análogos razones.

Quizá nuestro propósito se deba también a una situación pareja de la filosofía. Sin saberlo, estaríamos reaccionando contra la vacuidad y la arrogancia de quienes pretenden tener el cetro en sus manos. Si esto es así, conviene decirlo, para que nuestra protección sea consciente y metódica, o como dice Hegel, "sería y honrada".

La situación presente de la filosofía contiene todos los elementos formales de una situación revolucionaria, más aguda aún que la hegeliana. No vamos a rozar siquiera este asunto. Pero sí cabe señalar que una de las prominentes tareas de la revolución contemporánea estriba en una superación de aquella idea hegeliana de la historia, pero con un planteamiento paralelo. Pues, en efecto, no podemos decir que esa

teoría histórica resulta, como por casualidad, que discrepa de las anteriores; discrepa porque está enraizada en una teoría fundamentalmente innovadora de la filosofía. Quiere decir que la filosofía se transforma si se transforma la historia: cuando el pensar sistemático descubre que él mismo es histórico. El esquema de esta radical reunión de teoría e historia sirve igualmente para la operación revolucionaria en nuestros días.

Al superar la posición de Hegel, se reconoce que ella fue precursora, y al mismo tiempo se superan aquellas filosofías posteriores y menores que se han denominado historicismos. La parte sistemática de las famosas *lecciones* de Hegel constituye una auténtica crítica de la razón histórica. Cuando la filosofía penetra en su interior más profundo, es como si la razón reflexionara sobre la forma de su propio desenvolvimiento. La filosofía, que desde sus orígenes demostró que es por esencia reflexiva o autocrítica, expande con Hegel esta crítica en una dimensión nueva. Esta tarea debe prolongarse porque tiene un valor perdurable.

No es extraño entonces que la somera labor que ahora efectuamos de ubicación de Hegel, sirva para ubicarnos a nosotros y que encontremos en los textos que citamos ciertas nociones que es preciso reiterar. Por ejemplo, notoriamente, el repudio de las formas indebidas de hacer historia de la Filosofía.

El pensador revolucionario tiene que ser hoy muy comedido, porque la susceptibilidad del gremio aumenta a medida que disminuye al caudal de obras magistrales. En tiempo de Hegel, los repudios se hacían sin grandes miramientos. Y así dice Hegel que "abundan las historias de la filosofía, compuestas de numerosos volúmenes, y hasta, si se quiere, llenas de erudición, y en las que, sin embargo, brilla por su ausencia el conocimiento de la materia sobre la que versan. Los autores de tales historias podrían compararse a animales, por cuyos oídos entran todos los sonidos de la música, pero sin ser capaces de captar una cosa: la armonía de esos sonidos".

Se infiere de ahí que hay una cierta armonía en la pluralidad de los sonidos filosóficos, es decir, en la diversidad de doctrinas que forman el desarrollo histórico de la filosofía. Sin apurar demasiado la imagen, y aunque no lo diga Hegel, digamos nosotros que la armonía es el término que ya emplea Heraclito para designar lo que después habría de llamarse un orden dialéctico. El orden dialéctico requiere siempre, como la armonía musical, temporalidad, pluralidad y unidad. El curso histórico de la filosofía es unitario. Cualquier doctrina revela igual que las otras la presencia activa de la filosofía. Falta precisar tan sólo el engranaje de las doctrinas; la melodía del proceso; en suma, el mecanismo por el cual se mantiene lo que he llamado "la presencia del pasado".

Esta cuestión de la unidad y continuidad de la historia la considero de tal importancia para la comprensión del quehacer propio de la filosofía, que no han resultado sin provecho para mí las dilatadas meditaciones y las numerosas páginas que le he dedicado. Pero es de justicia señalar que ya Hegel nos hablaba "del entronque esencial entre el aparente pasado y la fase actual a que ha llegado la filosofía". Este entronque no se refiere a circunstancias externas, sino "a la naturaleza interior de su propio destino". Los acontecimientos de esta historia "encierran una fuerza creadora propia y peculiar".

Y añade más adelante que las hazañas del pensamiento,

en cuanto históricas, parecen pertenecer al pasado, y hallarse más allá de nuestra realidad presente. Pero, bien mirada la cosa, se ve que lo que nosotros somos hoy, lo somos al mismo tiempo como un producto de la historia. Lo común e imperecedero se halla inseparablemente unido a lo que somos históricamente. Y entonces emplea para ilustrar este hecho los conceptos de patrimonio, de herencia, de tradición, que son conceptos referentes a la articulación del proceso histórico del pensamiento filosófico: de "una razón consciente de sí misma". Lo recibido se transforma, se elabora y se enriquece. Y así, al apropiarnos la ciencia y asimilarla, "hacemos de ella algo nuestro, que ya no es lo que antes era".

La tarea de "historizar" la filosofía y de "filosofar" la historia, si así puede decirse, no termina, claro está, en Hegel. Sólo empieza. Vale decir que con Hegel sólo empieza la dialéctica moderna. Porque el tema de la presencia del pasado y de la articulación del proceso es justamente un tema de dialéctica. Y así como es preciso rendir honores al precursor, también es inevitable señalar una sorprendente omisión en la filosofía hegeliana de la historia. Pues Hegel ha sido el renovador de la dialéctica, y sin embargo hace caso omiso de ella en su explicación de la historia filosófica. Tal vez se deba esto a que la dialéctica hegeliana no es positiva: a que en ella tiene lugar prominente la negación ontológica, y esto no se concilia con la idea de que la historia filosófica constituye una afirmación permanente.

La ausencia del recurso dialéctico no resalta sólo por esta omisión, sino además porque Hegel también es figura precursora cuando, por primera vez, señala el conflicto entre historicidad y verdad. Reparando en esta dificultad capital, dice Hegel que "si el pensamiento, que es esencialmente eso, pensamiento, es en sí y para sí y eterno, y lo verdadero sólo se contiene en el pensamiento ¿cómo puede explicarse que este mundo intelectual tenga una historia?" Esta es una manera de decir que un conocimiento no podría ser verdadero e histórico a la vez. Si la verdad no es estable, no existe una ciencia auténtica. Hegel formula la cuestión, pero no la resuelve; y es preciso reconocer que no se ha resuelto rigurosamente sino en nuestros días. Pero la aporía de la verdad y la historia está conectada formalmente con el problema de la continuidad histórica, y la solución unitaria tenía que ser una solución de corte dialéctico.

En fin, es notoria también la ausencia de una fundamentación ontológica de la historia filosófica; tanto más notoria en uno de los grandes maestros de la ontología. Dos palabras sobre este asunto.

IV

Aunque en el lenguaje ordinario hablamos de la filosofía como si fuese sujeto de su propia historia, atribuyéndole una especie de personalidad activa y autónoma, lo cierto es que en nuestra meditación sobre esa historia no tiene sentido prescindir del ser que la produce. La filosofía es histórica porque es histórico el ser del hombre. En verdad, el acto de hacer filosofía es un acto por el cual el hombre se hace a sí mismo.

No basta probar que la filosofía es histórica. Hegel habla de ella en términos que para nosotros resultan abstractos. Ciertamente, en el discurso hegeliano sobre su historia, la filosofía parece que adquiere una cierta concreción por los atributos que se predicán de ella: cuando se afirma que los acontecimientos de su historia "poseen una fuerza creadora

propia y peculiar". Pero ¿a quién pertenece en realidad esa fuerza creadora? Su posesión no se puede atribuir a la filosofía, la cual no es más que un producto, sino más bien al ser del productor. Esa peculiar independencia o soberanía de la filosofía la deja flotando en el ámbito de la historia sin base que la sustente, sin que se aclare su génesis y motivación. Lo cual recuerda la soberanía de la Razón hegeliana, con mayúscula, que es sustantiva e irreducible a la razón humana. Ambos casos revelan el procedimiento apriorístico de Hegel, especulativo en el mal sentido de la palabra.

Solamente un método rigurosamente fenomenológico puede sacarnos del atolladero. La abstracción resulta manifiesta cuando se advierte que Hegel no conecta la historia de la filosofía con otras producciones históricas del hombre. Para nosotros es clara la uniformidad básica de las funciones productivas. Por más acusadas que sean las diferencias, no existe una historia de la filosofía desconectada de las otras historias. La diferencia es de índole vocacional; pero el tema de la vocación está fincado, justamente, en el tema del ser y el hacer humanos.

Preguntamos ¿qué queda de la filosofía, como remanente de su pasado? Todos convenimos en que el pasado no puede reproducirse. Pero sí puede. Cada acto filosófico reproduce el acto inaugural, con los mismos componentes. Queda la filosofía, y esto significa: queda el ser tocado para la filosofía. La filosofía, o sea la razón que piensa con vistas a la verdad, es concreta porque es una praxis. Esta praxis es una póiesis. Esta póiesis es siempre la misma. Habrá filosofía mientras exista un ser que sienta la *philía* de la *sophía*. La cuestión fundamental es precisar la organización interna de este ser.

Decir que la filosofía es histórica equivale a decir que a esta forma de actividad no pueden paralizarla sus propias obras, o sea sus verdades. Su renovación es su ley. Lo cual contiene una buena lección de humildad para el filósofo, oportuna en esta época desahogada por la soberbia, cuando el poder se lo disputan quienes dicen "la verdad es mi verdad"; o quienes dicen "no hay más verdad absoluta y permanente que la mía". Pero una verdad defensiva y total sería el peor agravio que puede inferirse a la filosofía. La presunta verdad absoluta tiene virtud genética: nacen de ella otras verdades, y la historia continúa.

Pervive además la sapiencia, que no se concentra jamás en un cuerpo de verdades; que es hereditaria; que se acumula en el tránsito de los sistemas; que no se corta o suspende con las revoluciones. La sapiencia es histórica porque la historia *non facit saltus*. Y la ciencia es sapiencia. Pues ¿qué otra cosa sería?

Con estas indicaciones sumarias, cualquiera que sea la reacción interior de ustedes, podemos siquiera curarnos, no sólo del absolutismo y el relativismo, sino, hasta donde cabe, de algo peor: de la enfermedad del tiempo. Pensar en la historia con seriedad es hacer frente a la desazón que nos causa la evanescencia de todas las cosas, la cual fue señalada también por Hegel. La filosofía perdura. No va a durar por los siglos de los siglos, pero esperamos que dure mientras haya siglos, que son las pequeñas medidas humanas de la eternidad. Y lo que suceda cuando los siglos se acaben ¿qué nos importa? Eso no será un suceso. Cuando ya no suceda nada, quedará sólo la materia, de la que nació la historia, pero que no tiene historia ella misma. Así es que el fin de la filosofía no lo decreta ningún filósofo que renunciara a pensar *sub specie aeternitatis*. El fin lo decreta la cosmología, y lo prevé la filosofía cuando se descubre a sí misma como pensamiento *sub specie peregrinationis*. Filosofar es peregrinar por la eternidad.

VERÓNICA VOLKOW

POEMA

Nuestros cuerpos atados como espejos
por el deseo atados como espejos
mis ojos perdidos
en el pozo de tus ojos
tus ojos suspensos
 en mis ojos
 hacia la infinita
serie de lo idéntico
camino a mundos iguales más pequeños
 perspectiva
de lo que se repite eterno

tu voz labra tu aliento
 tu voz
llamarada repentina en el silencio
sombra de lo visual a lo sonoro
 de lo pasado a lo presente
 de lo presente al futuro
palabras que se repiten como ecos como monedas
heráldica acuñada en la caverna de la boca

 cierro los ojos
tu corazón es la ola de tu sangre
evanescentes peces de los dedos
iceberg del esqueleto tus dientes
 nos unimos
en el húmedo beso de lo interno
en ese beso inmenso mar interno
y sólo la certeza del placer conocemos
 esa luz enterrada
en la negra voluntad de nuestros cuerpos

LYGIA FAGUNDES TELLES

LA CACERÍA

El almacén de antigüedades tenía el olor de un arca de sacristía, con sus paños revueltos y libros comidos de polilla. Con las puntas de los dedos el hombre tocó una pila de cuadros. Una mariposa levantó el vuelo y fue a chocar contra una imagen de manos mutiladas.

—Bonita imagen —dijo.

La vieja sacó una horquilla del rodete y se limpió la uña del pulgar. Volvió a ensartarla en el cabello.

—Es un San Francisco.

Entonces él volteó lentamente hacia el tapiz que ocupaba toda la pared del fondo del almacén. Se aproximó más. La vieja se aproximó también.

—Ya noté que el señor se interesa también por eso... Lástima que esté en ese estado.

El hombre extendió la mano hacia el tapiz pero no llegó a tocarlo.

—Parece que hoy está más nítido...

—¿Nítido? —repitió la vieja, poniéndose los anteojos. Deslizó la mano sobre la superficie raída —¿Cómo nítido?

—Los colores son más vivos. ¿Le puso usted algo?

La vieja lo encaró. Y bajó la mirada hacia la imagen de manos mutiladas. El hombre estaba tan pálido y perplejo como la imagen.

—No le puse nada, imagínese... ¿Por qué me lo pregunta?

—Noté una diferencia.

—Nada, no le puse nada, ese tapiz no aguanta ni la más leve pluma, ¿no lo ve? Creo que sólo el polvo sostiene el tejido —agregó, tomando nuevamente la horquilla de su cabeza. Le dio vueltas entre los dedos con aire pensativo. Hizo una mueca: —Fue un desconocido quien lo trajo; necesitaba dinero. Le dije que el paño estaba muy estropeado, que era difícil encontrar un comprador; pero él insistió tanto... Lo colgué ahí en la pared y ahí se quedó. Pero ya hace años de eso. Y el tal joven no regresó jamás.

—Extraordinario...

La vieja ahora no sabía si el hombre se refería al tapiz o al caso que le acaba de contar. Encogió los hombros. Volvió a limpiarse las uñas con la horquilla.

—Yo podría venderlo pero, para ser franca, creo que ni siquiera vale la pena. A la hora de desprenderlo es capaz de caerse a pedazos.

El hombre encendió un cigarrillo. Su mano temblaba. ¿En qué tiempo, Dios mío! ¿En qué tiempo habría asistido a esa misma escena?

¿Y dónde?

Era una escena de caza. En el primer plano estaba el cazador con el arco tensado, apuntando hacia un matorral espeso. En un plano más profundo otro cazador acechaba entre los árboles del bosque, pero era apenas una vaga silueta,

cuyo rostro se reducía a un contorno desvaído. Poderoso, absoluto —era el primer cazador, la barba violenta como un nudo de serpientes, los músculos tensos, en espera de que la presa se levantara para lanzarle la flecha.

El hombre respiraba con esfuerzo. Dejó vagar la mirada por el tapiz, que tenía el color verdoso de un cielo de tempestad. Envenenando el tono verde-musgo del tejido se destacaban manchas de un negro violáceo que parecían escurrir del follaje, deslizarse por las botas del cazador y esparcirse por el suelo como un líquido maligno. El matorral en el cual la presa estaba escondida tenía también las mismas manchas, que tanto podían formar parte del diseño como ser simple efecto del tiempo devorando el paño.

—Parece que hoy todo está más próximo —dijo el hombre en voz baja. —Y cómo se... ¿Pero de veras no está diferente?

La vieja fijó más la mirada. Sacó los anteojos y volvió a ponerse los.

—No veo ninguna diferencia.

—Ayer no se podía ver si él había disparado o no la flecha...

—¿Qué flecha? ¿Está usted viendo alguna flecha?

—Aquel puntito ahí, en el arco...

La vieja suspiró.

—¿No será más bien un agujero de polilla? Mire ahí, la pared ya está apareciendo; esas polillas acaban con todo —se lamentó, disfrazando un bostezo. Se apartó sin ruido con sus chinelas de lana. Esbozó un gesto distraído: —Qué-dese cuanto quiera, voy a hacer mi té.

El hombre dejó caer el cigarrillo. Lo aplastó muy despacio con la suela del zapato. Apretó los maxilares en una contracción dolorosa. Conocía ese bosque, ese cazador, ese cielo; conocía todo tan bien, tan bien! Casi sentía en las narices el perfume de los eucaliptos, casi sentía morderle la piel el frío húmedo de la madrugada, ¡ah, esa madrugada! ¿Cuándo? Había recorrido aquella misma vereda, había aspirado ese mismo vapor que bajaba denso del cielo verde... ¿O acaso subía del suelo? El cazador de barba encaracolada parecía sonreír perversamente embozado. ¿Habría sido ese cazador? ¿O el compañero allá adelante, el hombre sin cara espiando entre los árboles? Un personaje de tapiz. ¿Pero cuál? Clavó la mirada en el matorral donde estaba escondida la presa. Sólo hojas, sólo silencio y hojas empastadas en la sombra. Pero detrás de las hojas, a través de las manchas, presentía el bulto jadeante de la presa. Compadecióse de aquel ser lleno de pánico, en espera de una oportunidad para seguir huyendo. ¡Tan cercano a la muerte! El más leve movimiento que hiciese y la flecha... La vieja no podía distinguirla, nadie podría percibirla, reducida como estaba a un puntito carcomido, más pálido que un grano de polvo suspendido en el arco.

Enjugando el sudor de las manos, el hombre retrocedió algunos pasos. Le vino ahora una cierta paz, ahora que sabía que había formado parte de la cacería. Pero esa era una paz sin vida, impregnada de los mismos coágulos traicioneros del follaje. Cerró los ojos. ¿Y si hubiera sido el pintor que hizo el cuadro? Casi todos los tapices antiguos eran reproducciones de cuadros. ¿Acaso no lo eran? Había pintado el cuadro original y por eso podía reproducir, con los ojos cerrados, toda la escena hasta su más mínimo detalle: el contorno de los árboles, el cielo sombrío, el cazador de barba enmarañada, sólo músculos y nervios apuntando al matorral... “¡Pero si detesto las cacerías! ¿Por qué tengo que estar ahí dentro?”

Apretó el pañuelo contra la boca. La náusea. Ah, si pudiese explicar toda esa familiaridad repugnante, si pudiese al menos... ¿Y si fuese un simple espectador casual, de esos que miran y pasan? ¿No era una hipótesis? Podía entonces haber visto el cuadro en el original: la cacería no pasaba de ser una ficción. “Antes de la confección del tapiz...” murmuró, enjugando los huecos entre los dedos con el pañuelo.

Echó la cabeza para atrás, como si le jalaran los cabellos, ¡no, no estaba del lado de afuera, sino allá dentro, enclavado en el escenario! ¿Y por qué todo parecía más nítido que la víspera, por qué los colores eran más fuertes a pesar de la penumbra? ¿Por qué la fascinación que se desprendía del paisaje venía ahora así, vigorosa, renovada...?

Salió cabizbajo, los puños en el fondo de los bolsillos. Se detuvo medio acezante en la esquina. Sintió el cuerpo molido, los párpados pesados. ¿Y si se fuese a dormir? Pero sabía que no podría dormir, sentía ya el insomnio siguiéndolo en

la misma marca de su sombra. Se levantó el cuello del abrigo. ¿Era real ese frío? ¿O era el recuerdo del frío del tapiz? “¡Qué locura... Y no estoy loco.” concluyó con una sonrisa desamparada. Sería una solución fácil. “Pero no estoy loco.”

Vagó por las calles, entró a un cine, salió enseguida y cuando volvió a tener conciencia de si estaba frente al almacén de antigüedades, la nariz achatada contra la vitrina, intentando vislumbrar el tapiz allá en el fondo.

Cuando llegó a su casa se tiró de bruces en la cama y permaneció con los ojos muy abiertos, fundidos en la oscuridad. La voz trémula de la vieja parecía venir de dentro de la almohada, una voz sin cuerpo, metida en chinelas de lana: “¿Qué flecha? No veo ninguna flecha...” Mezclándose a la voz llegó el murmullo de las polillas en medio de risitas. El algodón sofocaba las risas que se entrelazaron en una red verdosa, compacta, apretándose en el tejido con manchas que se escurrieron hasta el límite del marco. Se vio enredado en los hilos y quiso huir, pero el marco lo aprisionó entre sus brazos. En el fondo, allá en el fondo del foso, podía distinguir las serpientes enlazadas en el verdinegro. Palpó su quijada. “¿Soy el cazador?” Pero en el envés de la barba encontró la viscosidad de la sangre.

Despertó con su propio grito que se extendió dentro de la madrugada. Se enjugó el rostro mojado de sudor. ¡Ah, aquel calor y aquel frío! Se arrojó en las sábanas. ¿Y si fuese el artesano que trabajó en el tapiz? Podía verlo de nuevo, tan nítido, tan próximo que, si extendiese la mano, despertaría al follaje. Apretó los puños. Tendría que destruirlo, no era verdad que allende aquel trapo abominable había algo más, no pasaba de ser un rectángulo de paño sostenido por el polvo. ¡Bastaba soplarlo, soplarlo!

Encontró a la vieja a la puerta del almacén. Sonrió irónica:

—Hoy madrugó usted.

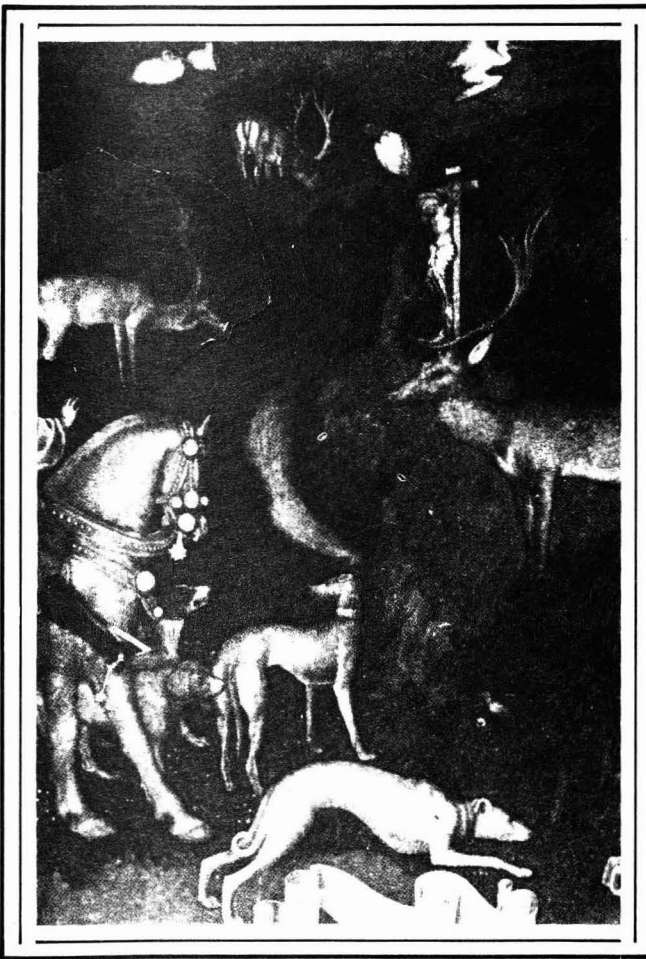
—Debe extrañarle, pero...

—Ya no me extraña nada, joven. Puede entrar, puede entrar; ya conoce el camino...

“Conozco el camino” —murmuró, siguiendo lívido entre los muebles. Se paró. Dilató las narices. ¿Y aquel olor de follaje y tierra, de dónde venía aquel olor? ¿Y por qué el almacén se fue empalideciendo, allá lejos? Inmenso, real, único, el tapiz comenzó a arrastrarse subrepticamente por el piso, por el techo, engullendo todo con sus manchas verdosas. Quiso retroceder, se aferró a un armario, se tambaleó resistiendo todavía y extendió los brazos hasta la columna. Sus dedos se hundieron entre las ramas y resbalaron por el tronco de un árbol: ¡no era una columna, era un árbol! Lanzó de nuevo una mirada desorbitada: había penetrado en el tapiz, estaba dentro del bosque, los pies pesados de barro, los cabellos pegados de rocío. Alrededor todo inmóvil. Estático. En el silencio de la madrugada ni el piar de un pájaro, ni el rumor de una hoja. Se inclinó, jadeante. ¿Era el cazador? ¿O la presa? No importaba, no importaba, sabía apenas que tenía que seguir corriendo sin parar entre los árboles, cazando o siendo cazado. ¿O siendo cazado...? Apretó las palmas de las manos contra la cara ardiente, enjugó con el puño de la camisa el sudor que le escurría por el cuello. El labio agrietado vertía sangre.

Abrió la boca. Y recordó. Gritó y se sumergió en el matorral. Oyó el silbido de la flecha, atravesando el follaje, ¡el dolor!

“No...” gimió, de rodillas. Trató todavía de aferrarse al tapiz. Y rodó, encogido, apretándose el corazón con las manos.



MANUEL ANTONIO GARRETÓN

AMÉRICA LATINA: LOS REGÍMENES AUTORITARIOS

El tema y algunos problemas analíticos

El surgimiento de regímenes militares de "nuevo estilo" en algunos países de América Latina, durante las dos últimas décadas, dio origen a una abundante literatura en las Ciencias Sociales. En las páginas que siguen trataremos de señalar esquemáticamente, a partir de la literatura disponible, algunos de los problemas que nos parecen importantes en la discusión sobre esos regímenes. Damos por conocidos los grandes lineamientos de análisis y, a título de comentario, volvemos a plantear ciertos temas y formulamos preguntas que no siempre agotaremos o contestaremos en profundidad. Sin pretender ser originales, nos interesa ordenar ciertos puntos, indicar y sugerir algunas direcciones y pistas para un debate y una investigación que están en pleno desarrollo, desde una perspectiva necesariamente general, excluyendo de la consideración detallada los casos particulares que constituyen el conjunto de los nuevos regímenes autoritarios. Por último, el enfoque con que nos aproximamos al tema privilegia su dimensión sociológica.

Cuando hablamos de regímenes autoritarios, nos referimos a una determinada modalidad de sistema político, en el sentido que éste tiene de mediador entre Estado y Sociedad. No empleamos, por lo tanto, el término autoritarismo en su sentido genérico, característico de toda sociedad de clases, es decir, de definición general de la sociedad capitalista; apenas se hace referencia a una determinada especificidad histórica. Tampoco identificamos el conjunto de elementos que definen esos regímenes con una forma histórica especial de autoritarismo, como fue la constituida por los fascismos, aunque presenten rasgos comparables o similares y este concepto se extienda mediante el prefijo "neo" o el adjetivo "dependiente". Tanto la configuración histórica de la fase del capitalismo mundial y local, que implica la estructuración de clases, como el tipo de régimen político sin organización y movilización de masas, hacen que sea preferible dejar de lado este modo de denominar.

Ya se hable de fascismos, neofascismos, fascismos dependientes, Estados autoritarios, Estados burocráticos-autoritarios, autoritarismos defensivos, regímenes militares tecnocráticos, capitalismo autoritarios, Estados de Seguridad Nacional, etc., ciertos rasgos comunes diferencian estos nuevos regímenes de otros sistemas político-militares que han existido en la región. Veamos: I) Surgen en países con cierto nivel de desarrollo o industrialización y, en ciertos casos, con un régimen político de cierta estabilidad histórica; II) Aparecen después de un periodo de amplia y relativa-

mente intensa movilización y presencia política popular, que llega a asumir formas populistas o revolucionarias; III) Las Fuerzas Armadas pasan a desempeñar un papel preponderante en el bloque que se apodera de la dirección del Estado, realizando materialmente la ruptura y comprometiéndose orgánicamente en la conducción de este proceso a través de su institucionalización jerárquica; IV) En torno a ellas se estructura una coalición, que expresa a las clases económicamente predominantes, las que ejercen su dominio sobre el aparato estatal a través de los equipos tecnocráticos; V) Este bloque dominante propone un proyecto de reestructuración de la sociedad en términos de acumulación y distribución y de reordenación política; VI) Este ordenamiento político, que se caracteriza por su pauta autoritaria y excluyente, exige el uso de la fuerza represiva para eliminar, desarticular o controlar las organizaciones populares de clase y políticas, así como las demás organizaciones sobrevivientes del periodo anterior.

En torno a estos lineamientos puramente descriptivos, surgen los diversos análisis explicativos e interpretativos que, en su dimensión sociológica, enfrentan algunos problemas inéditos.

En procesos de los cuales se observa una alta movilización social, una presencia vigorosa de fuerzas y actores sociales en la escena política y un elevado desarrollo de los discursos ideológicos, el análisis corre el riesgo de quedar preso por las representaciones de los sectores enfrentados, transformándose en una mera sistematización de su discurso. Pero en los casos en que el poder político parece imponerse en forma pura, sin mediaciones, y en donde fuerzas y actores sociales no se presentan en la escena con toda su transparencia, el análisis corre el riesgo de encerrarse en una descripción apocalíptica de una dominación que se impone irrestrictamente, obediendo casi a una lógica natural. En el primer caso, se cae en la tentación de considerar que los actores están dotados de una voluntad perfectamente autónoma, desvinculándolos de la "situación" y preguntando por el puro "sentido" de la acción, identificado con el propio discurso del actor. En el segundo caso, la pregunta por el "sentido" parece perder significado, y se tiene la tentación de integrarla secundariamente en la descripción de la "situación". En un extremo, las fuerzas sociales actúan entre sí como en un drama sin rumbo. En el otro, las "fuerzas objetivas" ejercen su poder como en una tragedia, sin personajes creadores.

El análisis de los regímenes autoritarios parece enfrentar problemas propios de la segunda situación. La dominación tiende a ser vista como un fenómeno de lógica necesaria e irreversible, producto de las fuerzas objetivas; su evolución, a ser descrita en términos de "tensiones" o "rajaduras" de la gran capa que cubre la sociedad. La lógica del capitalismo

N. de R. Este ensayo se reproduce con autorización de la revista brasileña *Dados*. Ha sido abreviado de sus notas por la redacción.

mundial y de la división internacional del trabajo o del poder irrestricto del Estado ocupa aquí el papel de los dioses que rigen la historia: los hombres, en cuanto actores colectivos o fuerzas sociales, son meros portadores de esa lógica, que se impone por sobre ellos. El análisis queda reducido a la descripción de su desarrollo y de sus tensiones internas, o, al comienzo, a su mera denuncia. Descripción y denuncia se confunden con explicación e interpretación. Los datos de tipo estructural asumen un papel importantísimo, en la medida en que el discurso de los actores parece ser pura ideología.

En parte como respuesta al énfasis anterior, existen enfoques de los regímenes autoritarios que dan mayor importancia a los aspectos políticos: los actores y las fuerzas sociales no son la pura expresión de una situación o la encarnación de una lógica. Ya muy cerca del análisis sociológico, el riesgo aquí es el normativismo o el voluntarismo. Pero este enfoque implica otro problema, una dificultad inherente a este tipo de régimen político: el acceder al conocimiento de lo que efectivamente sucede en la sociedad, allí donde los datos "estructurales" y los discursos de los actores resultan insuficientes. La opacidad de estos regímenes dificulta el conocimiento de la conducta concreta de los actores, la adecuada reconstrucción de la acción social y la interpretación de su sentido. En ausencia de los antecedentes necesarios, surge la tentación de sustituir el análisis de los hechos por una imputación de racionalidad, por la construcción de esquemas que otorguen coherencia e inteligibilidad a fenómenos sociales opacos; pero se corre el riesgo de interpretaciones arbitrarias, distantes de la historia real.

La crisis de origen

El surgimiento de los regímenes autoritarios parece constituir una respuesta a la crisis política de la sociedad y, al mismo tiempo, representar la intención de materializar un proyecto histórico-social. Pese a ser diferentes, ambas dimensiones están interrelacionadas.

La crisis de origen y la forma en que es conceptualizada por los actores que en ella predominan tiene un carácter determinante en la lógica defensiva o contrarrevolucionaria, la cual, durante el proceso de instalación o de reinstalación de estos regímenes, aparece como la lógica que domina. Tanto, que algunos autores señalan la necesidad de que el análisis del régimen se haga con relativa prescindencia del momento de la crisis y otros la incorporan en la descripción de la naturaleza del fenómeno. A nuestro entender, es posible argumentar que la naturaleza de la crisis de origen tendrá importancia en la determinación no sólo del momento de la reacción, sino también en lo que llamaremos lógica inaugural o elemento proyectador.

La lógica defensiva o contrarrevolucionaria, es decir, el *quantum* la modalidad, la duración y el alcance de la represión parecen estar determinados, en primer lugar, por el grado de articulación de las fuerzas populares, por su nivel de movilización ideológica, y por el poder relativo alcanzado por ellas dentro de la sociedad, y, en segundo lugar, por el grado en que este fenómeno y la propia crisis son registrados por los distintos sectores —los que son efectivamente amenazados en su posición de clase dominante y las más o menos amplias capas intermedias— como un ataque definitivo al mantenimiento del sistema. El primer factor condiciona la extensión y profundidad de la represión. El segundo prepara su legitimación, hasta en el caso de sus formas más brutales y más irracionales.

Aunque la dimensión "crisis política" se exprese principalmente en la lógica reactiva, defensiva o contrarrevolucionaria de esos regímenes, también imprime una marca a la lógica inaugural o momento revolucionario, es decir, a la dimensión "proyecto", sobre la cual nos extenderemos más adelante. Digamos, por ahora, que esta vinculación aparece, sobre todo, por el grado de crisis de funcionamiento de la sociedad, en su doble aspecto de continuidad/discontinuidad del aparato económico y de articulación/desarticulación de lo cotidiano. Las necesidades de reorganizar o de normalizar la economía limitan los rumbos del proyecto inaugural, tanto en lo propiamente económico como en lo que se refiere a la organización socio-política, al mismo tiempo que proporcionan nuevos recursos ideológicos de legitimación. Pero es ne-



cesario una conceptualización adecuada, que introduzca la mediación de las relaciones de clase. La crisis política a la que nos referimos se caracteriza por un enfrentamiento entre clases y sectores sociales. Su resolución implica que una clase social que se sentía amenazada se transforma en victoriosa frente a otra. Y ese elemento de desquite propio de una contrarrevolución explicará muchos de los rasgos del momento reactivo o defensivo. Los requerimientos "estructurales" de normalización o estabilización económica, no explican por sí solos ciertos aspectos represivos y de control social que, a veces, pueden parecer "excesivos" en relación con los primeros. Este "exceso" tampoco es casual, ni un elemento "desviado", susceptible de ser "corregido". La dinámica del enfrentamiento de clases y su objetivación son elementos objetivos que tienen su propia lógica, a veces independiente de

las exigencias de la base material de desarrollo. En otras palabras, la crisis produce tres tipos de exigencias al nuevo régimen político que se instala. Por un lado, las derivadas del proyecto económico, que exigen determinadas disposiciones político-organizativas. Por otro, las que provienen de la necesidad de vigilancia política, no reductibles a las primeras, por parte de los sectores que asumen la dirección del Estado y de la sociedad. Por último, hay otros factores, que tienen relación con la subjetivización colectiva del enfrentamiento.

Al asociar el surgimiento de esos regímenes autoritarios o militares a una crisis política, no se postula en ningún caso una relación de necesidad. Es evidente que, a pesar de lo que su ideología de legitimación intenta hacer creer, la ruptura que los origina no es la única salida posible. Tan solo nos interesa, entonces, indicar una constante a la que esos regímenes se asocian.

El proyecto histórico

El carácter de vehículo o portador de un proyecto histórico define lo que se podría llamar la lógica o dinámica inaugural o, en algunos casos, revolucionaria de los regímenes autoritarios. No se trata ahora del aspecto defensivo o reactivo, sino de un intento de transformación del conjunto de la sociedad en una determinada dirección. Las determinantes de ese proyecto histórico parecen ser dos. Por un lado, una crisis del capitalismo nacional, o, en otros términos, el pasaje hacia una fase distinta de su proceso de acumulación y desarrollo. Por otro lado, un proceso de reestructuración capitalista a nivel mundial, en el cual se atribuye cierto papel o función a los países de la periferia capitalista.

Aquí se proponen dos problemas distintos: el primero se refiere a la especificidad de este proyecto histórico, cuando se consideran los diversos casos nacionales. En la actualidad no parece posible suscribir la descripción de este proyecto, en el sentido específico de "profundización" capitalista, como la única dirección posible. Varios autores han señalado que no fue ésta la principal orientación asumida por estos regímenes, incluso en los casos en que son utilizados como testimonio de la hipótesis de la "profundización". Algunos han señalado otras diversas "conexiones económicas", advirtiendo empero, por una parte, que ninguna de ellas es suficiente, por sí sola, para explicar estos regímenes y, por otra, que hay un exceso de determinismo económico, al caracterizarlos a partir de su proyecto de desarrollo material. Sobre este punto volveremos más adelante.

Se trata de construir una organización sociopolítica coherente con un desarrollo acelerado, después de una crisis que los sectores dominantes de la economía encararon como una crisis de disolución del sistema. Obviamente, con eso no estamos desconociendo el carácter dominante asumido hasta entonces por el esquema de desarrollo capitalista; pero hay que advertir que se trata de un capitalismo distorsionado, con problemas propios causados por su estructuración tardía y sujeto a permanentes equívocos, que provienen de las tendencias participadoras o redistributivas, incapaz de hacer homogéneo el conjunto de la sociedad en sus diversas dimensiones. La necesidad de reestructuración y de reinserción obedece a determinantes objetivos de la fase del desarrollo capitalista y la visión de esto por parte de algunos sectores predominantes o en vías de serlo en materia económica; pero sobre todo, a la exigencia de dar una respuesta a la crisis político-social, que actúa como catalizadora de esta necesidad de reestructuración y reinserción.

Siendo éste el proyecto histórico común, serán las características históricas nacionales —entre las cuales se destacan la situación de desarrollo en el momento de la ruptura y los rasgos estructurales particulares (población, magnitud actual y potencial del mercado, cantidad, calidad y diversidad de recursos, etc.)— las que determinan las diversas "direcciones" nacionales de este proceso de reestructuración y reinserción capitalista ("profundización", "reprimarización", etc.)

El segundo problema analítico planteado por el proyecto histórico de estos regímenes es hasta dónde las exigencias de reestructuración y reinserción pueden responder por el conjunto de transformaciones experimentadas por la sociedad. En otras palabras, ¿existe una dirección unívoca entre las exigencias "objetivas" o "estructurales" y las transformaciones de la sociedad? Si no existe, ¿esto se explica tan sólo por las distorsiones producidas por las resistencias sociales a las políticas en las cuales estarían expresadas tales exigencias o imperativos?

Por una parte, la respuesta parecería ser afirmativa: existe una estrecha relación "estructural" entre el modelo económico de reestructuración y reinserción capitalista y el modelo político-autoritario. Hemos señalado que los procesos de acumulación capitalista parecen entrar en contradicción en un determinado momento, catalizado por la crisis político-social, con excesos de demandas por la democratización de tipo redistributivista y con la presencia de una multiplicidad de actores sociales que atentan contra la estabilidad exigida por las nuevas formas de acumulación. Todo esto amenaza con descomponer el sistema. El establecimiento de formas inéditas de acumulación exige ciertas cláusulas políticas, que implican la desarticulación de los mecanismos y organizaciones que canalizan las demandas que presionan la capacidad redistributiva del sistema. Esta implantación exige políticas restrictivas asociadas a la estabilización, que perjudican seriamente las conquistas, expectativas y demandas, no sólo de los sectores populares que fueron derrotados en el momento de la crisis política, sino también de las capas intermedias exacerbadas por la polarización previa a la ruptura. Así, la necesidad de "normalizar" en determinado sentido la economía, de excluir de sus beneficios inmediatos a gran contingente de la población, se confronta con sectores políticamente activos. Para desmovilizarlos, es necesario reprimir sus organizaciones, eliminarlas o desarticularlas y, por otro lado, manipular su pasividad con la promesa de tiempos mejores. También señalamos que todo esto exige el aniquilamiento del sistema político anterior y que, por lo tanto, la represión y el control político se vuelven imperativos del modelo de reestructuración y de inserción, aunque sus aspectos puramente económicos no sean suficientes para explicarlos. Originalmente casi no es una relación estructural. El modelo autoritario parece ser exigido tanto por la necesidad de maduración y estabilidad a largo plazo, como por las consecuencias excluyentes del modelo económico. Son muchos los sectores sociales afectados y muchas las demandas bloqueadas: su irrupción a través de un sistema organizacional e institucional abierto presionaría la débil capacidad incluyente del sistema y acabaría con los sofisticados mecanismos puestos en práctica para obtener el equilibrio que garantizase "estabilidad interna" y "confianza externa". Esta última, indispensable para el ingreso de capital extranjero necesario para reactivar la economía.

La "reactivación" económica parece exigir la adopción de ciertas "cláusulas" políticas y el establecimiento de un or-

den autoritario más o menos permanente, cuya dinámica de restricción y de apertura está regida por el grado de avance de ese esquema económico. Por otra parte, en ciertos casos, esas "cláusulas" se extienden más allá del sistema político, exigiendo la reordenación de otros ámbitos de la vida social —cuyo ejemplo ilustrativo parecería estar constituido por el sistema de educación—, de manera de volverlos funcionales para el modelo de acumulación, distribución y reproducción.

El conjunto de cambios que estos regímenes tratan de introducir o introducen en la sociedad corresponde a transformaciones de tipo revolucionario. Podemos pensar en términos de contenido y de método, en un proyecto de revolución capitalista tardía, del tipo de revolución "por lo alto" en la que, a partir del Estado y con una participación preponderante de las Fuerzas Armadas, no se busca una restauración del orden perdido sino una reordenación sobre otras bases del conjunto de la sociedad. Tratándose de un intento de revolución capitalista tardía, entendemos que ésta no se produce contra un orden feudal o precapitalista y contra una vieja clase dominante de tipo oligárquico, sino en una situación de desarrollo y auge de fuerzas sociales y populares, que aparecen como el principal obstáculo para una "reinauguración" capitalista. Este proceso se caracteriza por ser antipopular. Si se tratara de una tentativa de transformación a partir del Estado, mencionaríamos la incapacidad de las clases y sectores dominantes para establecer su hegemonía en la sociedad civil, creando un orden "incorporativo" que tenga su expresión en un sistema político de base relativamente consensual, aunque no esté exento de contradicciones y conflictos. Por el contrario, el recurso de la fuerza se vuelve el elemento fundamental de las experiencias de ese tipo. Se trata de una disociación de los elementos "democrático" y "burgués" de las transformaciones capitalistas clásicas. Si hubo aspiraciones y tareas democráticas más o menos conquistadas en estos países, o, en algunos casos, un orden político-democrático, no fue una construcción hegemónica de una burguesía fuerte y triunfante que llamó a otras clases a participar del orden político, sino el resultado de un complejo, proceso en el que los sectores medios y populares —a través de expresiones populistas, desarrollistas, reformistas o más revolucionarias— desempeñaron un papel fundamental. Y si hay una revolución burguesa, se hace contra o, en algunos casos, a partir de la caída del régimen democrático y teniendo como meta la destrucción de las bases del desarrollo, que dieran racionalidad a las diversas formas del populismo o de la incorporación popular.

Pero una tentativa de tipo revolucionario, sea cual sea su viabilidad o su inviabilidad, su éxito o su fracaso, está hecha por clases o fracciones de clases y grupos sociales. Su proyecto es el resultado de las relaciones que se establecen tanto entre ellos mismos como con el conjunto de la sociedad, en cuanto nuevo bloque dominante. De modo que la dinámica fundamental que se desarrolla en la sociedad es la de la búsqueda de una imposición hegemónica en el interior de ese bloque y de él sobre el conjunto, enfrentando las resistencias de los sectores que se intenta subordinar. Esta búsqueda de hegemonía, cuyo eje es la reestructuración y la reinserción capitalista, no se reduce a las exigencias económicas. Así, es posible interpretar las transformaciones sociales como la expresión de un proceso en virtud del cual el bloque dominante trata de resolver sus problemas internos y externos de hegemonía, construyendo y dirigiendo una estructura social coherente en todas sus dimensiones. Hay, sin duda, "exigencias" del modelo económico, pero hay también problemas

de hegemonía no resueltos, ópticas sociales, complementarias o contradictorias, que pretenden plasmarse en políticas y estructuras; intereses, exigencias y aspiraciones sectoriales que intentan cumplirse y deben ser considerados dentro del bloque dominante; grupos significativos que deben sumarse más que ideológicamente; reivindicaciones sindicales, etc... Esto da contenido y sustancia histórica a un proyecto que no puede ser definido meta-socialmente, al mismo tiempo que explica que muchas medidas del "gobierno" sean contradictorias con respecto a la racionalidad económica (por ejemplo, los gastos militares) o, simplemente, independientes.

Algunas consecuencias analíticas

El énfasis anterior en la doble dimensión crisis y proyecto tiene consecuencias que hay que considerar en el análisis de estos regímenes.

En primer lugar, llama la atención sobre el "estado de la sociedad", en el momento de iniciarse el proceso de reestructuración capitalista por la vía autoritaria, más allá de la coyuntura de la crisis sociopolítica. Esto implica considerar el desarrollo histórico del Estado, del sistema y régimen político y de la sociedad civil. Muchas de las políticas de reformas estructurales emprendidas por estos regímenes obedecen no solo a las exigencias del modelo económico —aunque se lo siga normalmente y éste sea uno de los ejes principales— sino a la necesidad de "ajustar" ese estado de la sociedad a un proceso de dominación global. En ese sentido resultan decisivos el grado, la extensión y la fase del desarrollo industrial capitalista; el nivel alcanzado por la presencia intervencionista del Estado en la sociedad, la estructuración del sistema de representación política y los mecanismos de vinculación entre el Estado y la sociedad; y finalmente, la extensión y profundidad de los procesos de democratización durante el ciclo populista y la fase en que éste se interrumpe. Aunque una de las orientaciones fundamentales de este intento de revolución capitalista es, como señalamos, la destrucción de las bases que hicieron posible y racional el populismo y su exasperación en sus diversas variantes, el nivel alcanzado por los procesos de democratización puede permitir, en algunos casos, políticas sectoriales de extensión o democratización parciales, no incompatibles con el esquema general de dominación. Así mismo, las posibilidades abiertas a la intervención del Estado están relacionadas con la naturaleza y extensión de su presencia intervencionista y con su papel en la actividad social y política en la etapa previa. Por último, las posibilidades de reordenamiento político y de admisión o permisividad relativa de actores políticos guardan relación con el nivel previo de estructuración de éstos y con el papel que desempeñaran en la articulación de las clases y grupos sociales en el periodo precedente.

En segundo lugar, el énfasis que se propone para la caracterización del proyecto histórico de estos regímenes apunta a los rasgos históricos particulares de los sectores que constituyen el bloque dominante. Tales características, que no pueden ser agotadas en los rasgos de una u otra situación, exigen, a su vez, analizar los mecanismos de hegemonía interna, de los sistemas de decisiones y concesiones mutuas, de su expresión ideológica, etc. No se trata, sin duda, de una configuración casual de este bloque dominante. Hemos subrayado bastante que las tareas propuestas por un proyecto de reestructuración y reinserción capitalista se encarnan en determinadas clases, fracciones y organizaciones sociales como actores dominantes. Pero su naturaleza histórica espe-

cífica, así como el estado en que emergen de la crisis, van a determinar, en gran parte, no sólo la dinámica interna del bloque dominante, sino también la que se imprime en el conjunto de la sociedad.

Aunque esto se deduce en relación a cada uno de los componentes del bloque dominante, vale la pena destacar el papel que desempeña la naturaleza histórica específica de las Fuerzas Armadas y la manera especial en que se inserta en la sociedad.

Es muy conocido, a ese respecto, el análisis del proceso de homogeneización de las Fuerzas Armadas latinoamericanas, en cuanto a su modernización, profesionalización e ideologización en la posguerra, a partir de haberse incorporado el área de influencia del poder militar norteamericano. También conocemos el papel que se le ha atribuido en lo que tiene relación con la doctrina antisubversiva, como garantía de la nación y de su destino, y las consecuencias que esto acarrea a su definición social y a la autodefinición de su papel político. Si a esto se agrega la larga crisis de hegemonía y la percepción de una crisis de disolución de la sociedad, producto del nivel alcanzado por la movilización popular y de la polarización y desinstitucionalización del enfrentamiento político, no es difícil explicar por qué en todos los casos el papel de las instituciones militares en la ruptura política y en el desencadenamiento del proyecto de restructuración y reinserción resulta esencial.

Pero se trata apenas de un antecedente genérico, que no permite, por sí solo, entender las especificidades históricas. Más allá de los datos aislados sobre su carácter organizacional formal, su composición social o su nivel de desarrollo instrumental, el tipo de relación histórica que hayan tenido con la sociedad política y con el conjunto de la sociedad es lo que explicará muchas de las particularidades de los diversos modelos o proyectos autoritarios.

En un extremo, es posible encontrar Fuerzas Armadas penetradas por la sociedad política y en las que se reflejen o reelaboren sus opciones históricas. Paradójicamente la "propuesta institucional" —o el proyecto que ellas proponen— tiende a ser más autónoma u original en relación a los proyectos de los grupos civiles y a los mecanismos de decisión más colectivamente institucionales, con una estabilidad del régimen militar menos asociada a liderazgos personalizados, lo que tiene evidentes consecuencias en el problema de la sucesión en el gobierno. En el otro extremo, tendríamos Fuerzas Armadas que, en virtud de los mecanismos de decisión legítimos de la sociedad política, mantendrían una presencia no-intervencionista, subordinada al poder político, confinada a su papel profesional y que desarrollaría una ideología de acuerdo con él. Aquí, su autopercepción mesiánica no encontraría una contrapartida en un proyecto político autónomo u original con respecto a las fuerzas sociales que no fuese un puro "consenso de límite" en el momento de la ruptura. De modo que, una vez producida la intervención política, la dirección "formal" corresponde al poder militar, y éste solamente lleva adelante un proyecto de "contenido" de aquellas fuerzas sociales que pueden volverse hegemónicas dentro del bloque dominante. De no tener un proyecto con un contenido consensual, como producto de una "reelaboración interna", la consecuencia en el ejercicio del poder será creciente personalización del liderazgo institucional jerárquico y, probablemente, una estrecha asociación entre ese liderazgo personalizado y el mantenimiento del régimen. Esto, sin duda, influye de modo fundamental en la inseguridad con respecto a los mecanismos de sucesión y por lo co-

mún, en el tema de las dinámicas de estos regímenes, que más adelante abordaremos.

En tercer lugar, lo que apuntamos hasta aquí tiene consecuencias en el análisis comparativo de los diversos "modelos autoritarios" o en las variaciones entre esos regímenes. Más que apoyar este análisis en un solo factor o elemento, pensamos que las especificidades deben buscarse en las combinaciones históricas del conjunto de factores señalados para la doble dimensión de "crisis de origen" y "proyecto histórico". También es probable que el peso de ambas dimensiones sea muy distinto para las diversas situaciones, pudiendo darse casos de una lógica predominantemente reactiva o defensiva y de una lógica inaugural muy débil o incapaz de realizarse de modo significativo. En todo caso, ambas dimensiones deben ser tenidas en cuenta para entender el proceso en su totalidad. Por otro lado, el análisis comparativo de las variantes autoritarias, que no descuida los denominadores comunes, se enriquece al establecer semejanzas y diferencias, no sólo en términos globales sino en cuanto a uno u otro de los factores señalados en cada dimensión.

La ideología dominante

Una pregunta necesaria se refiere al carácter de la naturaleza de la ideología dominante en estos regímenes, aludiendo al proyecto inaugural y a los actores y fuerzas sociales que lo representan. Aquí también podemos decir que el análisis oscila entre dos extremos. Por un lado, el predominio de la fuerza, coerción o represión haría imprescindible recurrir a la ideología, explicando su vacío "teórico-cultural" y su extrema debilidad ideológica. A partir del mismo substrato se desarrolla una visión polarizada, que atribuye a estos regímenes una gran racionalidad y coherencia ideológica. Sea a través de una visión de tipo "conspirativo" o "idealista" ligada a fenómenos políticos, o a través de una visión más determinista, vinculada a los fenómenos económicos, tal coherencia o racionalidad es proporcionada por aquella ideología que mejor puede dar cuenta y justificar el carácter represivo de estos regímenes: la ideología de la "seguridad nacional". Sin entrar a analizarlos, recordaremos cuatro elementos que nos parecen importantes con relación a su contenido y significación.

En primer lugar, existen elementos de filosofía política, tomados de la vertiente geopolítica, donde se identifican los conceptos de Estado-Nación y el papel de las fuerzas armadas como garantía de su integridad y destino, se destaca una concepción organicista de unidad nacional amenazada por enemigos internos y se define el destino nacional en términos de poder frente a otras naciones. Estos elementos se combinan con una definición histórica de amenaza actual a la seguridad de la nación: la agresión y la subversión por parte de un enemigo interno, el "marxismo", vinculado a una potencia imperialista, la Unión Soviética, contra el cual sólo cabe una "guerra total", en la medida en que no sólo agrede sino que también se infiltra en la sociedad entera, utilizando diversas complicidades. Por último, la doctrina consagra un conjunto de elementos de mecánica política (objetivos nacionales, proyecto nacional, estrategia por frentes, etc.), que aparecen como instrumentos de acción política para gobernar a la nación.

En segundo lugar, y a pesar de las diversas variantes nacionales de esta ideología, su origen y desarrollo se vincula a la incorporación de las instituciones militares latinoamericanas al bloque orientado por las fuerzas armadas norteamericanas. Los mecanismos que se desenvuelven en esta

relación permiten que los conceptos de seguridad elaborados por estas últimas se difundan a las organizaciones militares del continente.

En tercer lugar, esta concepción cumple un doble papel con respecto a las fuerzas armadas, además de homogeneizar sus expectativas y perspectivas en torno a su papel en la sociedad. Por una parte, les proporciona una imagen de sí mismas en virtud de la cual la institución está por encima de las contradicciones y conflictos de la sociedad, teniendo como misión salvar la integridad de la nación o su destino en los momentos de crisis. Por otro lado, proporciona un conjunto de elementos normativos que, llegado el momento de la intervención política, cumplen el papel de sustitutos de un programa político.

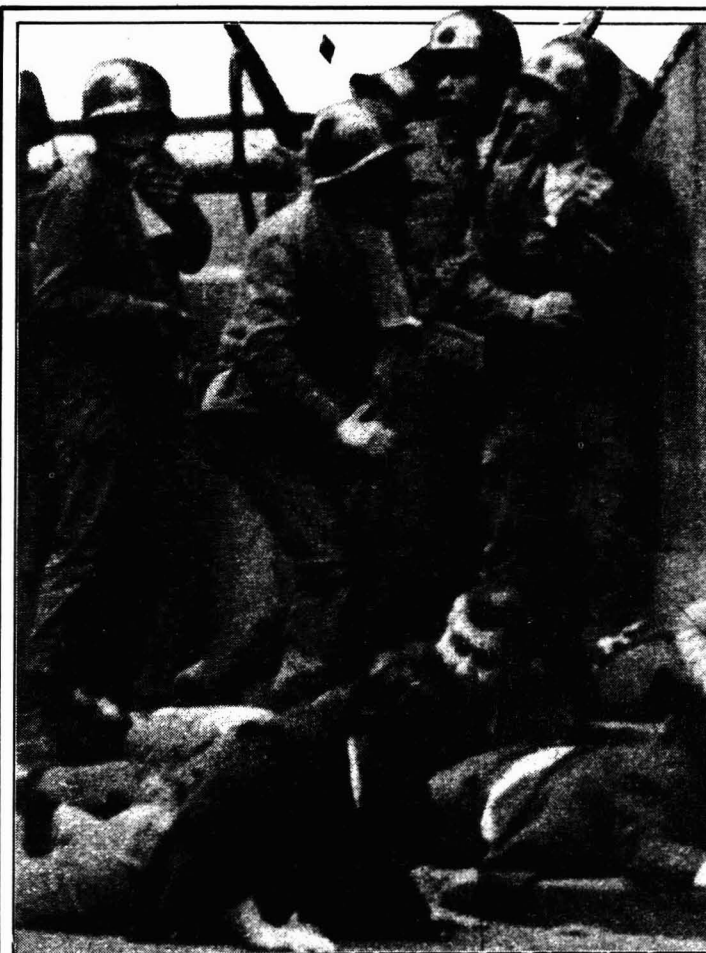
Finalmente, en torno a esta ideología se produce una convergencia con otras doctrinas elaboradas por las diversas élites que se constituyen en bloque dominante, junto con los militares. Esto se debe, en parte, a la insuficiencia de las concepciones de seguridad nacional para expresar los valores que provienen del mundo civil. Tal convergencia, no exenta de contradicciones, se produce en torno de ciertos ejes conceptuales y de valor, como la unidad nacional concebida metasocialmente, el antimarxismo, la crítica de la política, la desigualdad social como fenómeno natural, la desconfianza en la democracia. Algunos de esos aspectos doctrinarios serían los nacionalismos tradicionalistas y autoritarios, el pensamiento católico del tipo integrista, el liberalismo económico y la visión tecnocrática.

El énfasis en la coherencia de la ideología de la seguridad nacional y en su afinidad con las nuevas formas de dominación de ciertos sectores del capital nacional y extranjero no basta para explicar los problemas de penetración de esta ideología en el conjunto de la sociedad y puede ocultar otros aspectos en el plano ideológico.

Algunos de estos aspectos se relacionan con los problemas de legitimidad que estos regímenes enfrentan. En la primera fase, la de su instalación, se trata de un tipo de legitimidad contrarrevolucionaria, en la cual la situación de fuerza o enfrentamiento directo puede ser manipulada para un desdoblamiento sistemático de esta ideología, dado el predominio práctico de los aspectos puramente militares. Esto, sin embargo, sería insuficiente por sí solo, si no se contase con ciertos rasgos ideológicos del sentido común, como el miedo, la inseguridad, el orden que suelen ser incorporados en la concepción de la seguridad nacional y a los cuales puede responder. Este encuentro con elementos del sentido común que prevalecen en la sociedad, sobre todo en los sectores de las capas medias, puede explicar tanto el predominio ideológico de la seguridad nacional en el momento de la legitimidad contrarrevolucionaria, como el hecho de que un sistema de valores conceptuales tan "extraño" a la sociedad sea, de algún modo, aceptado y no sólo impuesto.

En una segunda fase, prácticamente agotada la legitimidad contrarrevolucionaria, el nuevo bloque dominante necesita presentarse como un proyecto de sociedad que no se agote en las tareas relativas y de normalización, aunque algunas de ellas mantengan su vigencia. El plano ideológico de esta fase tiene dos componentes. Por un lado, una visión de la sociedad nacional, en la que se destaca una crítica radical al tipo de desarrollo anterior y a su historia política, a los cuales se responsabiliza de la crisis que produjo el necesario advenimiento de los "nuevos buenos tiempos". Los elementos propiamente históricos y el rescate de ciertos momentos, valores y personajes que hicieron "grande" a la nación, en

contraste con aquellos que la arrastraron al borde de su destrucción, constituyen, ahora, el núcleo de la ideología dominante. El segundo componente de la búsqueda de una nueva legitimidad, complementario del histórico-crítico, está constituido por los elementos que se originan en las líneas programáticas. Aquí, predominan ciertas características del liberalismo económico y del pensamiento tecnocrático. Estos elementos ideológicos que actúan como valores normativos de las políticas instrumentadas, van acompañados de una visión del futuro y de la nueva sociedad que permite aceptar las necesarias dificultades del presente y no puede dejar de llamarse democracia, pero democracia "depurada de los vicios del pasado". La libertad económica y el desarrollo también económico son el fundamento de una nueva democracia política.



A esta altura, la ideología de la seguridad nacional, como núcleo dominante, perdió su carácter sistemático y coherente y permanece como la reserva ideológica de los sectores más duros y nostálgicos de los primeros tiempos del régimen. Entre tanto, muchos de sus elementos fueron incorporados y asimilados. Cabe, pues, hablar de la existencia de una ideología en estos regímenes, refiriéndose a los ejes y componentes señalados, pero es difícil considerarla como un solo cuerpo doctrinario, como un conjunto organizado y sistemático. Está constituida por elementos que provienen de muchas vertientes, lo que la hace aparecer incoherente y heterogénea. Entre tanto, más que la visión totalizadora, lo que importa, precisamente, son las "coherencias parciales" en busca de hegemonía.

Los mecanismos ideológicos de la hegemonía son diferentes por naturaleza, según que el problema se sitúe en el interior del bloque dominante o en relación al conjunto de la sociedad. En el primer caso, predominan los principios, valores y conceptos que provienen del plano programático, es decir, que el predominio ideológico está determinado por la capacidad de imposición y de viabilidad de un programa de acción. Sus elementos ideológicos, valores y principios normativos se convierten en el centro de la ideología dominante dentro del bloque. En relación al conjunto de la sociedad, la ideología dominante favorece aquellos aspectos que se encuentran en la cultura del sentido común, tanto en lo que se refiere a la visión histórica de la sociedad como en el plano de los valores y las normas. Muchos de estos aspectos contradicen elementos de la ideología dominante, lo que, en relación con la sociedad, le confiere un carácter parcial y lleno de lagunas.

Hay, sin embargo, una ideología dominante, en cuanto ideología del bloque en el poder, en la cual se integran elementos de diversas ideologías organizadas o sistemáticas. Y hay ideología, sólo parcialmente dominante al nivel de la sociedad en su conjunto, a través de aquellos pocos elementos capaces de expresar el sentido común compartido por sectores sociales relativamente amplios. Esta es el área que se intenta alcanzar a través del control y la manipulación de los medios de comunicación y de los mecanismos de socialización.

Éstas, ideología y cultura, sólo parcialmente dominantes, expresan las profundas dificultades de hegemonía que padece el bloque en el poder, frente al conjunto de la sociedad. Los problemas estructurales de exclusión económica, social y política, derivados del intento de radical reversión de las experiencias de presencia y participación populares, no pueden ser resueltos fácilmente, en el plano ideológico. Entre tanto, uno de los efectos de esta penetración parcial es el de surgir asociada a una relativa desarticulación de las ideologías expresivas de los movimientos populares —excepto en los niveles más organizados—, elaboradas con relación a una historia, a un esquema de desarrollo y a un sistema político que tienden a desaparecer y sucumbir en una nueva realidad. Por eso las organizaciones opositoras que invocan la representación popular recurren a ciertos elementos más permanentes de la cultura popular, fuera de sus expresiones ideológicas sistematizadas. Es decir que paralelo a ese proceso de penetración parcial y de relativa desarticulación se produce otro, de rescate de la identidad y de la expresión popular cultural, que lleva a una rearticulación y reformulación ideológica.

A partir de este doble fenómeno, se puede analizar el papel que, en el plano ideológico, cumplen, en ciertos casos, instituciones como la Iglesia Católica, que proporcionan categorías y lenguajes de connotación general, que permiten universalizar los elementos de la cultura oprimida que ya no pueden expresarse en sus viejas ideologías, y que no son capaces de integrarse en un nuevo sistema ideológico capaz de oponerse coherentemente al modelo cultural dominante.

Dinámica y viabilidad

La dinámica interna de estos regímenes está asociada a la particular configuración genética y estructural de los elementos a que ya hice referencia. Esto quiere decir que cada "modelo autoritario" específico tiene su propia dinámica o forma de evolución.

Generalizando, se identifica esta dinámica o estas tenden-

cias al cambio, con el problema de la formación del núcleo dominante: Estado (Fuerzas Armadas), alta burguesía nacional y capital extranjero. Posteriormente, este análisis se complementa con el tema de las "tensiones" que estos regímenes experimentan: por un lado, la erosión de su base de apoyo inicial y las contradicciones entre los tres aliados del núcleo dominante y, por otro, la distancia ante las masas excluidas y con las cuales es necesario restablecer de algún modo las mediaciones. Esto nos lleva al tema de las aperturas condicionadas y al recurso a la democracia "transformada o renovada", como punto de referencia de tales aperturas. El temor de que esto conduzca a desenlaces imprevistos que puedan amenazar la sobrevivencia del régimen explicaría las tendencias a la reconstitución, al retorno a la línea dura de los primeros tiempos.

Respecto a la tentativa de revolucionar la sociedad a partir del Estado, en términos de un proyecto de reestructuración y de reinserción capitalistas señalamos no sus éxitos sino el sentido o la inteligibilidad de una contrarrevolución triunfante. Por último, el triunfo de un proyecto de esa naturaleza se enraiza en la creación efectiva de un organismo socio-político coherente con el desarrollo o, en otros términos, con la capacidad de un bloque de incorporar un proyecto hegemónico para el conjunto, de la sociedad. Las grandes dificultades no impiden que, a pesar de no lograrse una realización global del proyecto, éste obtenga éxitos parciales.

La evolución o dinámica del régimen político-autoritario expresa la contradicción genérica o básica —activada por las fuerzas de la oposición— entre el carácter excluyente y desequilibrante de un proyecto de reestructuración capitalista y de reinserción dependiente en un sistema mundial ya constituido y, por otro lado, la necesidad de ampliar sus bases de legitimidad, cuando se deterioran los principios de la legitimidad contrarrevolucionaria.

Más allá de esta contradicción genérica y sin tener en cuenta las dinámicas que se originan en las contingencias de la economía mundial o en las presiones externas, estos regímenes enfrentan dos tipos de problemas de naturaleza diferente, que también condicionan su evolución política. Por un lado, están las dificultades derivadas de las resistencias a la implantación del nuevo proyecto histórico, que se sitúan en la transición asincrónica de las diversas esferas de la sociedad. Por otro, están las nuevas contradicciones que surgen de los cambios estructurales ya operados en el seno de la sociedad y que constituyen un campo de conflictos y de luchas inéditas, no atribuibles a una transición de nuevo orden y sí a un surgimiento sectorial y parcial. Este tipo de contradicciones expresa y produce profundos cambios en los sectores sociales que llevan a la reestructuración de sus expresiones y organizaciones políticas. Las dificultades de adecuación de éstas, sometidas a tareas de sobrevivencia en condiciones represivas, se manifiestan en los problemas de conducción política y en el surgimiento de formas de lucha al margen, así como en una lenta maduración de alternativas visibles al proyecto de dominación.

Decíamos que el proyecto de reestructuración y de reinserción capitalista a partir del Estado se enfrenta a enormes obstáculos, en la situación histórico-social de estos países: dificultades de homogeneizar estructuras y actores en torno al proyecto, incapacidad de "incorporar", de donde surge la necesidad permanente de recurrir a la fuerza y al control del Estado. Pero también señalamos que esto no impide que existan esferas de la sociedad profundamente penetradas y transformadas, que coexisten con ámbitos y esferas del "an-

tiguo régimen". No habría una nueva sociedad, en el sentido de surgimiento de un proyecto histórico global; la habría, sí, en el sentido de que la transformación radical del régimen político va acompañada de cambios estructurales parciales, que modifican el conjunto de la sociedad y recomponen la estructura de clases y actores sociales.

Es posible distinguir entre un análisis diacrónico de la transición democrático-populista a la sociedad autoritaria —que enfatiza los problemas o contradicciones derivadas de las dificultades de implantar la dominación— y un análisis sincrónico, que se centra en las nuevas contradicciones que surgen del arribo parcial o sectorial del nuevo orden. Esta distinción se vincula, en el plano político, con el paso de la legitimidad contrarrevolucionaria a la búsqueda de nuevos principios de legitimidad, los que a su vez tienen relación con las dos grandes fases de estos regímenes, la de la implantación y la de la institucionalización, o con las dos grandes tareas atribuidas al bloque dominante: creación del poder y creación de la sociedad. En todo caso, no se trata necesariamente de una sucesión cronológica de estas diversas dimensiones; dada la heterogeneidad social y por tanto su asincronía, éstas son dos fases de una misma acción histórica y pueden coexistir en diversos ámbitos de la sociedad.

Todo lo expuesto debe ser tenido en cuenta cuando se discuten temas como el éxito, la viabilidad y las crisis de estos regímenes. El tema del éxito y la viabilidad lleva, a veces, a confundir las dimensiones, en una perspectiva demasiado totalizadora. ¿Son o no viables estos regímenes? ¿Han tenido éxito o no? Sin pretender contestar en cada caso, vale la pena establecer una diferencia. Éxito y viabilidad dependen del sentido y de los aspectos considerados. Una primera dimensión es la viabilidad del capitalismo dependiente, lo que remite a las polémicas de la década del 60, de algún modo superadas en el curso posterior de la historia. Una segunda dimensión nos la da la capacidad de un proyecto de reestructuración y reinserción capitalista para conjugar los términos de la utopía desarrollista: modelo capitalista, desarrollo nacional y creciente democratización sustantiva y política. No es difícil sostener aquí la inviabilidad. Pero una tercera dimensión se refiere a la viabilidad del régimen político, es decir, a la capacidad de mantener el modelo autoritario. Se puede fracasar en el intento de revolución capitalista o renunciar a la totalidad de la empresa y, sin embargo, mantener la dominación por largo tiempo, gracias al uso de la fuerza, a éxitos parciales o a una combinación de las dos cosas, suponiendo la ausencia de crisis económicas agudas o catastróficas. Así, la inviabilidad o el éxito, en una dimensión, no significa necesariamente, inviabilidad o éxito en la otra.

El problema puede ser planteado de otro modo, como la capacidad del bloque dominante para mantener su dominación más allá de las aperturas e inclusive con desgaste del modelo autoritario. La superación parcial de la crisis de origen o la creación parcial de un nuevo orden podrían permitir variaciones o adaptaciones del bloque dominante en el poder del Estado. Estaríamos frente a una situación no exenta de contradicciones y conflictos, pero donde la crisis social y la política tenderían a disociarse. Esto supondría, no obstante, un proceso de superación de la heterogeneidad, de homogeneización de la sociedad y de ordenación de la multiplicidad de actores que presionan al Estado o, al menos, el alargamiento de las expectativas de incorporación, en lo que se refiere al "potencial económico". En este caso, superar la dominación autoritaria no llevaría necesariamente a una crisis revolucionaria o de disolución. El tipo de régimen político podría acer-

carse a formas democráticas, a través de sucesivas aproximaciones, aunque continuase como expresión de la hegemonía del gran capital.

Crisis y salidas

Hay una tendencia, no carente de fundamentos sólidos, a asociar una crisis de las formas políticas de dominación con la crisis social del capitalismo, que se trata de implantar. Ambos aspectos parecen estar estrechamente ligados en el origen de esos regímenes, ¿pero cuándo se puede hablar o concebir una disociación de estas dos crisis? El bloque dominante apuesta a esta disociación, a la creación de un orden que pueda admitir un nuevo régimen político. De ahí el



llamando a las "metas", y no a los "plazos", pero siempre el problema es, en definitiva, el *tiempo* que permita reestructurar las relaciones de clases y que lleguen nuevas formas de expresión política. El análisis específico de cada caso puede revelar si se trata o no de una utopía.

Es posible, entonces, introducir una distinción analítica entre crisis del régimen militar, crisis del régimen autoritario y crisis del proyecto histórico que ambos conllevan. De cada caso depende que esta distinción analítica sea una distinción histórica real. Las potencialidades específicas del proyecto histórico, en parte ligadas a los recursos y estructuras económicas, desempeñan un papel esencial en la posibilidad de disociación de estas crisis. Estas potencialidades se expresan siempre a través de la estructura y de las relaciones de clases. Que haya o no asociación entre crisis revolucionaria —al derrumbarse un proyecto histórico de dominación— y crisis política —o mudanza de un régimen o forma política de dominación— depende tanto de la capacidad incorporativa del proyecto político de reestructuración como de la lucha de masas y clases dominadas.

Así como el concepto de éxito, desde el punto de vista de la

dominación, puede referirse a diversos aspectos o dimensiones —mantenimiento del tipo de dominación, creación parcial o extendida a un nuevo orden, etc.—, el éxito de las fuerzas opositoras se mide no sólo por el derrocamiento del régimen o la total sustitución de un proyecto histórico, sino en términos de tareas parciales de creación de condiciones, de avances incluso dentro de aquel, de preparación de nuevas acciones, etc. En este punto, si no se quiere caer en un inmovilismo, es difícil escapar a la doble dimensión de oposición y negación, por un lado, y consolidación o legitimación, por otro. Es posible que la confusión, tanto de tareas, como entre crisis social o revolucionaria y crisis política, esté en la raíz de la dificultad para las alianzas y de la perplejidad, a veces inmovilista, de las fuerzas dominadas.

Por último, ¿es posible ir más allá de la asociación unívoca entre tipo de capitalismo y forma política de dominación? Nos parece que éste es un problema todavía no resuelto teóricamente, y no estamos seguros de que hoy, en las sociedades capitalistas dependientes en desarrollo, sea posible disociarlos. En todo caso, esta relación no traspone mecánicamente los requerimientos estructurales de la base material al sistema político. Pasa, de nuevo, por la mediación de la estructura de clases y sus relaciones históricas de tipo ideológico y político. Entre el tipo de capitalismo y el régimen político puede haber una vinculación que identifica crisis social o del proyecto histórico, con crisis política, o del régimen o forma de dominación. Entre el capitalismo histórico actual en los países dependientes y el régimen militar autoritario puede haber una relación indisoluble. En otras palabras, entre capitalismo dependiente y democracia política puede haber una incompatibilidad “estructural”. Por ello todas estas correlaciones no se deben a relaciones esenciales y abstractas entre estructura económica y política, sino a las relaciones concretas de clases —su historia, formas de organización y tipos de demanda—, que las vuelven históricamente posibles. Esto exige un análisis específico de cada caso. Sin esto, estaremos entre dos extremos: o el determinismo que identifica esencialmente crisis social y crisis política, y postula, genéricamente, el dilema socialismo o fascismo; o por lo contrario, el voluntarismo utópico, que postula el restablecimiento o recuperación de la democracia, sin un análisis de las condiciones socio-históricas que lo hacen posible. Ambos extremos tienen consecuencias políticas muy profundas.

Esto nos lleva, finalmente, al tema de las “salidas” de los regímenes autoritarios. Aclaremos que, al usar este término, no nos estamos refiriendo a cualquier crisis política de cambio en las cúpulas gubernamentales, sino a las crisis que llevan a una transformación sustantiva del régimen autoritario, es decir, a su sustitución, lo que nos lleva al análisis de la transición.

Ya se trate de una salida “programada”, producto de transformaciones internas en donde no están ausentes las presiones y exigencias de las fuerzas sociales y políticas de oposición, o de una salida impuesta por una parte o la totalidad de éstas, en ambos casos existe la referencia a la salida “democrática”.

Las aperturas que corresponden a una salida programada se refieren siempre a un orden democrático renovado, depurado de sus anteriores vicios y, de algún modo, protegido. ¿Lleva esto al bloque dominante o a fracciones de éste a exigir una apertura que pueda proporcionar una salida? Puede parecer que eso se da por el intento de volver a crear las bases de una legitimidad deteriorada por incapacidad de exhibir algún éxito en la materialización del proyecto histórico, o

por una situación de bloqueo o aislamiento político que puede o no estar relacionada con la anterior. La contradicción básica derivada del carácter excluyente del proyecto de restructuración y de inserción lleva a abrir el juego político. Pero el fenómeno puede darse, también, a partir de una situación de éxito relativo, en la cual el proyecto histórico haya logrado afianzarse en forma parcial. En este caso, se trata también de realizar la suma política de los sectores para los cuales el modelo económico no ofreció los beneficios esperados. Y esto puede producirse, precisamente, en un momento en que todavía no existe una crisis de legitimidad y como modo de evitar que, más adelante, la apertura sea forzada y sólo permita negociar el rescate de algunas ventajas. De modo que no se puede identificar apertura con situación de debilidad. Sea cual sea el caso, si las “aperturas” obedecen a las necesidades de relegitimación, tanto dentro del bloque dominante como en el conjunto de la sociedad, las “salidas programadas” tratan, en lo esencial, de preservar los cambios sociales realizados. Por eso se trata, generalmente, de salidas hacia un orden político con un sistema regulado de exclusión de actores político-sociales —aun cuando los cambios de las bases de legitimidad obliguen a invocar la soberanía popular— y donde siempre se pueda recurrir al poder militar.

Si ahora examinamos las alternativas de salida que se oponen a las dinámicas de relegitimación del bloque dominante, es posible distinguir, *grosso modo*, entre aquellas que operan a partir de un colapso violento, por causas externas o internas, y en las cuales el nuevo orden que instauran no guarda, necesariamente, una relación de continuidad con la alternativa política que se estaba constituyendo en el seno de la sociedad, y aquellas que expresan la creación de un bloque alternativo, a través de la rearticulación y recomposición de las fuerzas derrotadas y, en menor grado y según el caso, de las fuerzas separadas del bloque dominante.

La referencia alternativa es siempre la de un orden democrático. Sin duda se trata de una cuestión problemática. La racionalidad de esa referencia es doble: un principio de oposición al orden autoritario, pero también un principio de reapropiación de la historia que, aunque se haya vivido como explotación y dominación, se identifica como una forma de lucha posible, principio básico negado por la dominación autoritaria actual. Sin embargo, este principio choca a su vez tanto con una referencia que tiene más de ideal que de realidad histórica, caso en que adquiere la forma de una utopía sin encarnación en una experiencia vivida, como también con una referencia histórica vivida, pero cambiadas radicalmente las condiciones sociales que la hicieran posible. En ambos casos, la democracia, como orden alternativo, tiene un referente ambiguo y un contenido y un significado diferentes para las fuerzas que constituyen el bloque opositor: es necesariamente una búsqueda. Ella afirma todas las fuerzas de mediación que son negadas por el orden autoritario; pero en la medida en que se vincula a un proyecto histórico, a un contenido o modelo de desarrollo, exige, de algún modo, que su alternativa contenga también esa referencia. La pura invocación de un orden político, de un sistema de reglas de juego, tiende a ocultar los problemas de hegemonía y las condiciones sociales que hacen posible la creación de un sistema institucional estable. El acuerdo o el consenso sobre esto será siempre muy precario. Se expresa, muchas veces, en la falta de una estrategia de salida y en la invocación a la democracia como aquel orden que se instaura —casi mágicamente— una vez producido el colapso del régimen autoritario.

JEAN PAUL (1793-1825)

SUEÑOS

El sueño de Emanuel en que a todas las almas un placer aniquila

Él descansaba glorioso en un cáliz de tulipán de oscuros colores transparentes que se mecía porque un suave movimiento de la tierra obligaba al follaje a tambalearse sobre el doblado sostén. La flor estaba en un campo magnético que atraía a los bienaventurados con fuerza creciente; al fin él, absorbido hacia afuera, empujó desprendiéndose de la torcida corola como una perla de rocío.

¡Qué mundo de colores! Un pulular de copos con figuras etéreas, como la suya, flotaba en suspenso por encima de una lejana isla alrededor de la que jugaba una balaustrada con grandes flores abiertas. En lo alto del cielo, en medio de la isla, volaban soles vespertinos uno tras otro; junto a ellos se desplazaban lunas blancas. En el horizonte cercano las estrellas daban vueltas en círculo; cuando un sol o una luna descendía, miraba como un ojo de ángel en forma celestial entre las grandes flores de la ribera. El arco iris separó a los soles de las lunas y todas las estrellas avanzaron entre dos arco iris bordando plata en la esfera del anillo del cielo. Las nubes de colores se elevaban unas sobre otras y en ellas ardía un núcleo de oro, de plata, de piedras preciosas. Se desprendieron nubes de polvo de las alas de las mariposas y cubrieron el suelo como colores volátiles. Veloces ríos de luz, desviándose unos a otros, relampagueaban desde el nubarrón.

En este alboroto de colores, una voz fue diciendo por todas partes: *disolveos dulcemente en la luz.*

Pero las almas se quedaron ciegas sin disiparse todavía.

Vientos de la tarde y de la mañana y del mediodía arremetieron en la pradera precipitando a las nubes azules y claras, verdes y doradas que habían brotado de la fragancia de las flores, y doblaron el anillo florecido en el horizonte empujando el humo suave a los corazones de los bienaventurados. La niebla de flores los enlazó dentro de sí misma; el corazón se sumergió en los perfumes oscuros como un sentimiento de la profunda niñez, y empapado con el caliente vapor de las flores, quiso gotear a distancia. Al instante se acercó la voz desconocida y susurró con suavidad: *desvaneceos suavemente en el aroma.*

Pero las almas sólo se tambaleaban sin desaparecer.

En la honda eternidad de la medianoche, subió y bajó un primer sonido, otro se alzó en la mañana, un tercero en la tarde; al fin tronó todo el cielo desde la lejanía y los sonidos inundaron la isla y agarraron a las almas reblandecidas... Mientras los sonidos estuvieron en la isla, lloraban todos los hombres de gozo y añoranza... Entonces avanzaron los soles con mayor velocidad, los sonidos alcanzaron un tono más alto y se perdieron entre remolinos en una altura de tajos interminables. ¡Ay!, se abrieron de nuevo todas las heridas de



John Martin: *Sadak en busca de las aguas de Oblivion*

los hombres y con la sangre derramada calentaron suavemente cada pecho muerto en la tristeza. ¡Ay!, vino volando a nosotros todo lo que aquí habíamos amado, todo lo que aquí habíamos perdido, cada hora querida, cada paisaje llorado, cada hombre amado, cada lágrima y cada deseo. Y así como enmudecieron los sonidos más agudos y se cortaron y más largamente enmudecieron y más profundamente se cortaron, de ese modo se sacudían las campanas de armónica bajo los hombres trémulos a fin de que la vibración despedezara a cada uno. Y una alta figura, rodeada por una nube oscura, pisó un velo blanco y dijo melodiosamente: *desvaneceos dulcemente en los sonidos.*

¡Ay!, hubieran languidecido con gusto, languidecido en la tristeza de la melodía, si cada corazón al corazón hubiera conservado en el pecho después de consumirlo, pero cada uno lloraba solitario sin su amado.

El espectro rasgó el velo blanco y el Angel del Final apareció ante los hombres. La nube que lo rodeaba era el tiempo.



Thomas Cole: *La copa del Titán*

Tan pronto como él tomara la nube, la trituraría, y el tiempo y los hombres serían aniquilados.

Cuando el Angel del Final se quitó el velo, rió de los hombres con alegría indescriptible para que inclinaran su corazón al placer y a la risa. Una suave luz cayó de sus ojos sobre todas las figuras y cada uno vio frente a sí al alma que más amaba. Cuando unos a otros se miraron muriendo de amor, y resueltos rieron del Angel, éste quiso agarrar la nube cercana pero no la alcanzó.

De pronto se miró cada uno a sí mismo al lado de sí mismo, el segundo yo tiritaba traslúcido junto al primero, ambos reían destruyéndose, y uno en otro se elevaron. El corazón, tembloroso en el hombre, pendía más tembloroso en el segundo yo y se vio morir en él.

Cada uno tuvo que volar desde sí mismo hasta su amado, y preso de espanto y amor, volver los brazos a los hombres queridos y extraños. El Angel del Final abrió los brazos amplios y ciñó al género humano en un abrazo.

La pradera reluce, huele, suena; los soles se detienen, pero la isla se arremolina en sí misma alrededor del sol.

Fluyeron las dos partes del yo, las almas amantes cayeron como copos de nieve, los copos se volvieron nube, la nube se derritió en lágrimas oscuras.

La gran lágrima del gozo, hecha con todos nosotros, navega transparente, transparente en la eternidad.

El Angel del Final dijo en voz baja:

—Se disolvieron dulcissimamente en sus amados— y apretó llorando la nube del tiempo.



John Martin. *El Bardo*

Sermón de que Dios no existe, dicho desde la torre del mundo por Cristo muerto

Un anochecer de verano estaba yo tendido en una montaña y me dormí. Soñé que despertaba en un sembrado de Dios. Las ruedas giratorias del reloj de la torre me habían despertado con el toque de las once. Busqué el sol en el cielo vacío de la noche pues creí que la luna lo había ocultado en un eclipse. Todas las tumbas estaban destapadas. Manos invisibles abrían y cerraban las puertas de la casa de los huesos. Por los muros volaban sombras que nadie había proyectado y otras sombras iban rígidas en el puro aire. En los féretros abiertos dormían solamente los niños. Del cielo pendía una niebla gris y bochornosa con grandes pliegues que una sombra gigantesca jalaba como una red siempre más cercana, angosta y caliente. Escuché sobre mí la precipitación de aludes y avalanchas, y debajo de mí el primer sacudimiento de un terremoto inconmensurable. La iglesia trepidaba con dos chirridos interminables que luchaban en su interior y en vano querían unirse en un acorde. A veces brincaba un resplandor gris a los vitrales y bajo el resplandor corrían fundidos el plomo y el hierro. La red de niebla y la tierra oscilante me empujaron al templo, frente a cuyo portón dos basiliscos incubaban dos críos venenosos. Seguí por entre sombras desconocidas con viejas marcas de siglos. Todas las sombras se pararon alrededor del altar y a todas les temblaba y martillaba el pecho en el lugar del corazón. Sólo un muerto, el primer enterrado en la iglesia, aún yacía en su cojín sin que le temblara el pecho y en su rostro sonriente se mostraba un sueño feliz; entró un vivo, él despertó y no volvió a reír, abrió los pesados párpados con esfuerzo, pero dentro no había ojos, y en el pecho palpitante estaba una llaga en vez de corazón. Alzó las manos y las plegó en oración, pero los brazos se alargaban y desprendían, y las manos dobladas cayeron lejos. En la cúpula de la iglesia estaba la hoja de las cifras de la eternidad en la que no aparecía ningún número y era en sí misma su propia señal; sólo un dedo negro indicaba y los muertos querían ver el tiempo allí.

Una figura noble y esbelta, con un dolor desmesurado, desde la altura se hundió en el altar y todos los muertos gritaron:

—¡Cristo! ¿No existe Dios?

Él respondió:

—No existe.

Se estremeció la sombra entera de cada muerto, no sólo el pecho, y el estremecimiento separó a todos entre sí.

Cristo continuó:

—Fui por los mundos, subí a los soles y volé con las vías lácteas por los desiertos del cielo, pero no hay Dios. Bajé tanto cuanto el ser lanza su sombra, miré en el abismo y grité: Padre, ¿dónde estás? Pero sólo escuché la tormenta eterna que nadie gobierna. El brillante arco iris estaba sin el sol que lo había creado y goteaba sobre el abismo. Cuando contemplé el mundo inmenso con ojos divinos, él me miró fijamente con las vacías cuencas de los ojos sin fondo. La eternidad se extendía sobre el caos, lo roía y rumiaba. ¡Suenen estridencias y chirridos a las sombras, pues él no existe!

Las sombras destenidas revolotearon como vapor blanco hecho por el frío y desbaratado luego en vaho caliente, y todo quedó vacío. Fueron al templo —qué horrible para el corazón— los niños muertos que en el sembrado de Dios habían crecido y se lanzaron diciendo frente a la esbelta figura del altar:

—Jesús, ¿no tenemos padre?

Y él respondió con lágrimas torrenciales:

—Todos somos huérfanos. Yo y vosotros no tenemos padre.

Se hicieron los chirridos más agudos; los muros del templo vacilaban empujándose a distancia; toda la tierra y el sol se hundían, y todo el edificio del mundo se hundió frente a nosotros con su inmensidad y en la cumbre de la naturaleza infinita estaba Cristo de pie y miraba el edificio del mundo quebrado en mil soles de la noche eterna, mina cavada en la que cruzan los soles como agujeros de luz y se trazan las vías lácteas como venas de plata.

Cuando Cristo vio que los mundos se apretaban frotándose, danza de antorchas de los fuegos fatuos del cielo y de los bancos de coral de corazones palpitantes, y cuando vio cómo un mundo esférico vertía alrededor de otro sus almas destellantes en el mar de los muertos, y cuando vio cómo una esfera de agua esparce luces que nadan en las oías, grande como el ser limitado más alto, alzó los ojos contra la nada y contra la inmensidad vacía y dijo:

—¡Muda y rígida nada! ¡Necesidad eterna y fría! ¡Casualidad delirante! ¿Conocéis lo que está bajo vosotras? ¿Cuándo nos trituraréis a mí y al edificio? Casualidad, ¿sabes tú misma si gritas con huracanes entre remolinos nevados de estrellas y soplas a un sol tras otro, y si el rocío chispente destella a los astros en tanto pasas? ¿Cómo está solo cada uno en la lejana fosa de cadáveres del todo! Yo estoy junto a mí. Oh padre, oh padre, ¿dónde está tu pecho amplio para que en él yo descanse? ¡Ay!, cuando cada yo es su propio creador y padre ¿por qué no puede ser también su propio ángel exterminador? ... ¿Es esto que está a mi lado un hombre? ¡Pobre! Vuestra vida pequeña es el suspiro de la naturaleza o solamente su eco. Un espejo cóncavo lanza sus rayos a las nubes de polvo de las cenizas de los muertos sobre vuestra tierra y nacéis entonces, imágenes vacilantes y nubladas. Procura en el abismo las nubes de ceniza que te arrastren. Niebla llena de mundos que suben del mar de los muertos, el futuro es una niebla en ascenso y el presente es la que cae. ¿Reconoces tu tierra?

Cristo bajó la vista, sus ojos se llenaron de lágrimas y continuó:

—Yo era feliz en ella, tenía a mi padre infinito y miraba yo contento desde las montañas el cielo inconmensurable; apreté en su imagen mi pecho para mitigar el lanzazo y en la muerte amarga dije: "Padre, arranca a tu hijo de esta sangrienta envoltura y llévalo a tu corazón"... Ay, vosotros, felicísimos habitantes de la tierra, todavía creéis en él. Quizá declina vuestro sol y caéis de rodillas entre flores, refulgencias y lágrimas y alzáis las manos venturosas y clamáis con un millar de lágrimas de amistad al cielo abierto: "Tú también me conoces, ser infinito, y a todas mis heridas, y después de la muerte no se curan. El calamitoso se echa en tierra con la espalda herida para amanecer a un día más hermoso y lleno de verdad, de virtud y de alegría, pero despierta en el caos tormentoso de la media noche infinita y no llega la mañana ni la mano que alivia ni el padre eterno. Mortal como yo, si aún vives, adóralo, si no lo has perdido para siempre.

Cuando yo caía en la luminosidad de la torre del mundo, contemplé a las serpientes gigantes elevarse como anillos en la eternidad almacenada en el cosmos. Los anillos se desplomaron, la eternidad abarcó al doble todo y se volvió mil partes en la naturaleza y trituró a los mundos unos con otros y pulverizó al templo infinito empujándolo a una iglesia del campo de Dios y todo se hizo angosto, lóbrego, desasosegado. Un martilleo de campanas extenso y enorme debía sonar la última hora del tiempo y desbaratar en astillas el edificio del mundo... cuando desperté.

Siete palabras finales

La estrella clara o gota de rocío en la espiga de la virgen cae ahora bajo el horizonte. Aún estoy aquí en mi tierra florida y pienso: todavía traes en tus flores, tierra vieja y buena, a tus hijos al sol, como la madre lleva al niño de pecho a la luz. Aún estás entrelazada con tus hijos, pendiente, cubierta, en tanto las alas revolotean en tus hombros, saltan los animales en cantidad alrededor de tus pies, puntós de oro con alas vagan por tus rizos, conduces al erguido y alto género humano con tu mano por el cielo, nos muestras tu amanecer rosado, tus flores y la casa enteramente iluminada del padre infinito y a tus niños les cuentas de él pues aún no lo han visto. Pero, buena madre tierra, transcurrirá un milenio en que todos tus hijos se te morirán, en que el torbellino de fuego del sol te habrá enrollado consumiéndote en círculos estrechos: entonces girarás amonestada alrededor de tu sol, con los hombres mudos en tu seno, espolvoreada con cenizas de muerto, yerma y silenciosa. Vendrá el alba rosada, titilará la estrella de la tarde, pero todos los hombres dormirán profundamente en los cuatro brazos del mundo sin ver nada más... ¿todos? Ay, pose una mano consoladora sin titubeos el velo final en los ojos solitarios de nuestro compañero, el último en dormir...

El crepúsculo ya brilla en el norte. También en mi alma se puso el sol y sacude luz roja en los bordes. Mi yo se ensombrece. Frente a mí está el mundo en un sueño fijo y no habla ni oye. Se coloca en mí un mundo pálido con huesos de muerto. Las horas viejas se desempolvan. Se oyen resoplidos como si en los límites de la tierra comenzara la aniquilación y yo escuchara el resquebrajamiento de un sol. La tormenta cesa y todo está tranquilo. Un arco iris negro se tiende desde la borrasca sobre la tierra desamparada.

¡Mira! Viene una figura bajo el arco negro y va a mi montaña, salta sobre las inauditas flores de junio un inmenso esqueleto que devora soles, aplasta tierras, pisotea una luna y se eleva en la alta nada. La osamenta blanca surca la noche, sostiene a dos hombres en las manos, me mira y dice:

—Soy la muerte. Tengo en cada mano a un amigo tuyo, pero están desfigurados.

Caí de boca sobre la tierra, y mi corazón nadó en el veneno de la muerte. En mi agonía la escuché hablar:

—También te mato ahora. Has dicho muchas veces mi nombre y te he oído. Ya desmenucé una eternidad; agarro y estrujo por todos los mundos. Desciendo de los soles hasta vuestro ángulo sofocado y lúgubre en que dispara el hombre de salitre y lo froto levemente... ¿Vives todavía, mortal?

Se fundió mi corazón desangrado en una lágrima sobre las torturas de los hombres. Me enderecé quebrado y no vi ese esqueleto ni lo que guiaba. Miré la estrella de Sirio y grité con el miedo último:

—¡Padre oculto! ¿Permites mi aniquilación? ¿Están éstos también aniquilados? ¿Termina la vida torturada en un despedazamiento? Ay, ¿pudieron los corazones destrozados amarte sólo a ti tan brevemente?

¡Mira! Cayó en el cielo azul nocturno una gota clara del tamaño de una lágrima y se hundió creciendo junto a un mundo tras otro. Cuando penetró, grande y con mil relámpagos de colores, en el arco negro, éste se hizo verde y floreció como un arco iris y bajo él ya no quedaron figuras. Cuando la gota de grandes destellos como un sol se posó en cinco flores, un fuego errante inundó la superficie verde y aclaró a una florescencia negra que sin ser vista había envuelto a la tierra. La florescencia se alzó hinchándose hacia un toldo infinito, se desprendió del mundo, cayó en un paño mortuario

y se quedó en un sepulcro. La tierra se hizo cielo que amanece, de las estrellas se espolvoreaba una lluvia cálida de puntitos luminosos, en el horizonte estaban plantadas columnas blancas. Desde el oeste peregrinaban pequeñas nubes de color perla claro, verdosas y juguetonas, de rojo ardiente, y en cada nube dormía un muchacho cuya respiración de Céfito jugaba con el aroma desprendido como con suaves flores y mecía su nube. Los arcos de un tibio viento vespertino bañaban a las nubes y las conducían. Cuando una onda fluyó hasta mi aliento, quise entregar mi alma para que en ella trascurriera en eterno reposo. En el Occidente lejano se agitaba una esfera oscura bajo un chubasco torrencial. Desde el Oriente se lanzó una luz de zodiaco a mi suelo como una sombra...

Me volví hacia el este y un ángel como luna creciente, sereno y grande, en virtud venturoso, se rio de mí y preguntó:

—¿Me conoces? Soy el Ángel de la Paz y de la Tranquilidad y volverás a verme cuando mueras. Os amo y consuelo a vosotros los hombres y estoy en vuestras grandes preocupaciones. Si se hacen demasiado grandes, si os habéis herido en la vida dura, tomo entonces en mi corazón el alma con sus llagas y la llevo desde vuestra esfera que lucha en el poniente y la dejo adormilada en la nube suave de la muerte.

Ay, conozco algunas figuras dormidas en esas nubes.

—Todas esas nubes arrastran hacia la mañana a los que duermen y de inmediato Dios se alza en la figura del sol: así despiertan y viven y gritan todos de alegría eternamente.

¡Mira! Las nubes hacia el este arden más y surcan por un mar incandescente, se aproxima el sol en ascenso, todos los que duermen sonríen con vivacidad en el sueño venturoso frente al despertar.

Oh vosotras, reconocibles figuras eternamente amadas. Si yo en vuestros grandes ojos ebrios de cielo pudiera de nuevo volver a mirar...

Un rayo de sol brilló en lo alto, Dios descansó llameante frente al segundo mundo; cerrados, todos los ojos se abrieron de pronto.

Ay, también los míos. Únicamente salió el sol de la tierra. Me adherí a la esfera de la tarde que se debatía. La noche brevísima se había apresurado en mi sueño como si hubiera sido la última de la vida.

¡Sea! Pero ahora se endereza mi espíritu con su fuerza terrestre. Levanto los ojos en el mundo infinito sobre esta vida. Mi corazón terrestre, anudado a una patria pura, golpea contra tu cielo de estrellas, oh ser infinito, contra la imagen de estrellas de tu figura sin límites, y se hace grande y eterna por tu voz en mi interior más noble: nunca te extinguirás.

Y así quien se acuerda conmigo de una hora en que se le apareció el Ángel de la Paz y le llevó almas queridas del abrazo terrenal; ay, quien se acuerda de uno donde tanto perdió, triunfe sobre los anhelos y vea conmigo fijamente las nubes y diga: descansad siempre en vuestras nubes, amados que estáis en éxtasis. No contáis los siglos que transcurren entre el anochecer y el alba, ninguna piedra cubre más vuestro corazón como losa funeraria, que ya no oprime, y vuestro reposo no se turba ni un instante pensando en nosotros...

En lo profundo del hombre hay algo indomable que el dolor sólo narcotiza pero no vence. Por eso resiste una vida en que el mejor sólo trae follaje en vez de frutos, por eso vela durante las noches de esa esfera del poniente en que los hombres amados se trasladan en el pecho amante a una vida lejana, remota, y a la actual simplemente le dejan las resonancias del recuerdo como el vuelo de los cisnes a través de las noches negras de Islandia, aves de paso con sonidos de violines.

VLADIMIR HERRERA

HORÓSCOPO DE SALOMÉ

a tomás march

I

El mar igualmente solo
por más ancho mar anhelado
viejo mar igualmente solo
espejo de los favoritos días
divide mente nubla corazón
moja la sombra de los cellos
armada en la fronda del silencio
sólo es silencio y blanco despeña
sedoso mortal y áspero ofrece

II

Cuerpo suyo y arco suyo
ríe un movimiento que augura
esculpe sauce esculpe grano de luz
porción gemela
una masticación donde la muerte
agua entonces donada
traducido fuego en pos del gameto
adhiera escencia si la madre ríe
habiendo sido escindidos
arrímadosse habiendo nuestro mundo
al instante en que la lengua
Acuario son sus escudos
Amor Poseción Memoria

III

Y el sol humano pero dúctil
cada rama cada extensa posición
del signo
en el arco del gameto
en Pisis el hijo tirano de la lengua
la hija preferida
el pelo como un rayo de luz como
sílaba de la armadura de jade
los anillos las obleas la cabeza de Aries
sobre una armonía de sables
pecado donde hubo sol
sol como una gota qui tarde a se defaire

Joven poeta peruano. Reside en Barcelona.

EUGENIO MONTEJO

EL TALLER BLANCO

Quienes en nuestros días se sienten atraídos por el aprendizaje de la escritura poética, pese a tantos impedimentos que procuran disuadirlos, no sabemos si para bien o para mal, pueden al fin y al cabo encaminar su vocación a través de un taller de poesía. El experimento es novedoso entre nosotros, pero cuenta, como en muchas otras partes, con un manifiesto número de defensores y detractores. La tentativa, sin embargo, aunque opera de forma más o menos idéntica, esto es, congregando a un guía y a una seleccionada docena de participantes, puede proporcionar resultados tan dispares como los mismos grupos que la integran. Depende en mucho de la formación y sensibilidad de los concurrentes, y sobre todo del clima fraterno y cordial que a través de la práctica llegue a establecerse. Lograr desde el inicio que cada uno distinga su voz en el coro, que no perciba en el guía más que a un persuasivo interlocutor, en vez de un conductor hegemónico, constituye sin duda un buen punto de partida. El hábito de la discusión fecunda, los estímulos al trabajo, el respeto mutuo y todo lo que, para usar una expresión de Matthew Arnold, podríamos llamar “la urbanidad literaria”, se seguirá naturalmente de ello solo.

No desestimo, por mi parte, la conveniencia de los talleres, aunque me sienta secretamente escéptico respecto de sus alcances. Alimento el prejuicio, algo romántico, es verdad, de que la poesía como todo arte es una pasión solitaria. Una multitud, como advierte sagazmente Simone Weil, no puede ni siquiera sumar; el hombre precisa abstraerse en soledad para ejecutar esta simple operación. Por esto quizá el título puesto por Schoenberg a su *Memorias* se me antoja uno de los más apropiados para resumir las peripecias de una vida consagrada al arte, a cualquier arte: *Cómo volverse solitario*. Sólo en la soledad alcanzamos a vislumbrar la parte de nosotros que es intransferible, y acaso ésta sea la única que paradójicamente merece comunicarse a los otros.

Sé que muchos replicarán que en poesía, amén

de los dones innatos, cuenta un lado artesanal, propiamente técnico, común también a las demás artes tanto como a las modestas labores de orfebres. Son los llamados secretos del oficio, cuyo dominio es en cierta medida comunicable. No faltará, por otra parte, quien me recuerde el conocido apotegma de Lautréamont: *la poesía debe ser hecha por todos*. El acervo del folklore parece confirmar el triunfo de esta contribución múltiple y anónima; según ella, las palabras se van puliendo al rodar entre los hombres, como las piedras de un río, y las que perviven resultan a la postre las más estimadas por el alma colectiva. Todo ello es verdad, con tal que no olvidemos que en cada instante de este proceso ha existido un hombre real, que nunca fueron varios, por innombrado que lo creamos. Sí, la poesía debe ser hecha por todos, pero fatalmente escrita por uno solo.

En cambio, cuanto corresponde a los procedimientos artesanales, a los secretos de hechura, a toda esa vasta zona que con sumo ingenio analiza R. G. Collingwood en su libro *Los principios del arte*, me parece que es éste el campo verdaderamente propicio al cual la gente del taller puede consagrarse. Puesto que escribimos en nuestra lengua, es en ella principalmente, vale decir en las creaciones que conforman su tradición, donde averiguaremos el *cómo* de su íntimo gobierno; del *qué* y del *cuándo* bien podremos aprender no sólo en la nuestra, sino en cuantas lleguemos a conocer.

La palabra taller tiene, según el Diccionario de la Real Academia, dos acepciones, una concreta y otra figurada. La primera se refiere al lugar en que se trabaja una obra de manos. La segunda habla de la escuela o seminario de ciencias donde concurren muchos a la común enseñanza. El taller de poesía tiene de una y de otra. Lo es en sentido real y figurado a la vez. Hay obra de mano como también participación, en el común aprendizaje. Tal como existen hoy por hoy, yo y quienes cuentan más o menos mi edad no los conocimos. No tuvimos la dicha o desdicha de reunirnos para iniciar-

nos en el mester de poesía. ¿Dónde, pues, fuimos a aprenderlo? Otros responderán de acuerdo con sus personales derivaciones. En cuanto a mí, he dicho que no asistí a ningún lugar donde ganarme la experiencia del oficio. Así al menos, porque lo creía, lo he repetido. Quiero rectificar ahora este vano aserto pues no había reparado en que, siendo niño, muy niño, asistí intensamente a uno. Estuve mucho tiempo en el taller blanco.

Era éste un taller de verdad, como es verdad el pan nuestro de cada día. Mi padre había aprendido de muchacho el oficio de panadero. Se inició, como cualquier aprendiz, barriendo y cargando canastos, y llegó a ser con los años maestro de cuadra, hasta poseer más tarde su propia panadería, el taller que cobijó buena parte de mi infancia. No sé cómo pude antes olvidar lo que debo para mi arte y para mi vida a aquella cuadra, a aquellos hombres que, noche a noche, ritualmente, se congregaban ante los largos mesones a hacer el pan. Hablo de una vieja panadería, como ya no existen, de una amplia casa lo bastante grande para amontonar leña, almacenar cientos de sacos de harina y disponer los rectos tablones donde la masa toma cuerpo lentamente durante la noche antes del horneado. Son los seculares procedimientos casi medievales, más lentos y complicados que los actuales, pero más llenos de presencias míticas. El sentido del progreso redujo ese taller a un pequeño cubículo de aparatos eléctricos en que la tarea se simplifica mediante empleos mecanizados. Ya no son necesarias las carretadas de leña con su envolvente fragancia resinosa, ni la harina se apila en numerosos cuartos de almacenaje. ¿Para qué? El horno, en vez de una abovedada cámara de rojizos ladrillos, es ahora un cuadrado metálico de alto voltaje. Me pregunto, ¿podrá un muchacho de hoy aprender algo para su poesía en este enmurado cuchitril? No sé. En el taller blanco tal vez quedó fijado para mí uno de esos ámbitos míticos que Bachelard ha recreado al analizar *la poética del espacio*. La harina es la sustancia esencial que en mi memoria resguarda aquellos años. Su blancura lo contagiaba todo: las pestañas, las manos, el pelo, pero también las cosas, los gestos, las palabras. Nuestra casa se erguía como un iglú, la morada esquimal, bajo densas nevadas. Por eso, cuando años más tarde contemplé por vez primera en París la apacible nieve que caía, no mostré el asombro de un hombre de los trópicos. A esa vieja amiga ya la conocía. Sentí apenas una vaga curiosidad por verificar al tacto su suave presencia.

Hablo de un aprendizaje poético real, de técnicas que aún empleo en mis noches de trabajo, pues

no deseo metaforizar adrede un simple recuerdo. Esto mismo que digo, *mis noches*, vienen de allí. Nocturna era la faena de los panaderos como nocturna es la mía, habituado desde siempre a las altas horas sosegadas que nos recompensan del bochorno de la canícula. Como ellos me he acostumbrado a la extrañeza de la afanosa vigilia mientras a nuestro redor todas las gentes duermen. Y en lo profundo de la noche lo blanco es doblemente blanco. No falta la luna en los muros, sobre la leña, las mesas, las gorras de los operarios. ¡Los doctos y sabios operarios! Hay algo de quirófano, de silencio en las pisadas y de celeridad en los movimientos. Es nada menos que el pan lo que silenciosamente se fabrica, el pan que reclamarán al alba



para llevarlo a los hospitales, los colegios, los cuarteles, las casas. ¿Qué labor comparte tanta responsabilidad? ¿No es la misma preocupación de la poesía?

El horno, que todo lo apura, rojea en su fragua espoleando a quienes trabajan. Los panes, una vez amasados, son cubiertos con un lienzo y dispuestos en largos estantes como peces dormidos, hasta que alcanzan el punto en que deben hornearse. ¿Cuántas veces, al guardar el primer borrador de un poema para revisarlo después, no he sentido que lo cubro yo mismo con un lienzo para decidir más tarde su suerte? Y nada he dicho de aquellos jornaleros, serenos y graves, encallecidos, con su mitología de arrabal, de aguardiente pobre. ¿Debo

buscar lo sagrado más lejos en mi vida, pintar la humana pureza con otro rostro? Cristo podía convertir las piedras en panes, por eso estuvo más cerca de la carpintería, ese hermoso taller de distinto color. Para estos hombres, que no me hablaron nunca de religión, acaso porque eran demasiado religiosos, Cristo estaba en la humildad de la harina y en la rojez del fuego que a medianoche comenzaba a arder.

Del taller blanco me traje el sentido de devoción a la existencia que tantas veces comprobé en esos maestros de la nocturnidad. La atención responsable a la hechura de las cosas, la fraternidad que contagiaba un destino común, en fin, la búsqueda de una sabiduría cordial que no nos induzca a mentirnos demasiado. ¿Cuántas veces, mirando los libros alineados a mi frente, no he evocado la hilera de tablones llenos de pan? ¿Puede una palabra llegar a la página con mayor cuidado, con más íntima atención que la puesta por ellos en sus productos? Daría cualquier cosa por aproximarme alguna vez a la perfecta ejecutoria de sus faenas nocturnas. Al taller blanco debo éstas y muchas otras enseñanzas de que me valgo cuando encaro la escritura de un texto.

El pan y las palabras se juntan en mi imaginación sacralizados por una misma persistencia. De noche, al acordarme ante la página, percibo en mi lámpara un halo de aquella antigua blancura que jamás me abandona. Ya no veo, es verdad, a los panaderos ni oigo de cerca sus pláticas fraternas; en vez de leños ardidos me rodean centelleantes líneas de neón; el canto de los gallos se ha trocado en ululantes sirenas y ruidos de taxis. La furia de la ciudad nueva aventó lejos las cosas y el tiempo del taller blanco. Y sin embargo, en mí pervive el ritual de sus noches. En cada palabra que escribo compruebo la prolongación del desvelo que congregaba a aquellos humildes artesanos.

Tal vez, de no haber asistido a sus cotidianas veladas, de no inmiscuirme en las hondas ceremonias de sus labores, habría de todos modos buscado cauce a mi afán de poesía. El grito de Merlín me habría tentado siempre a seguir su rastro en el bosque. Sin embargo, no puedo imaginar dónde, si no allí, habría aprendido mi palabra a reconocerse en la devoción sagrada de la vida. Anoto esta última línea y escucho el crepitar de la leña, veo la humareda que se propaga, los icónicos rostros que van y vienen por la cuadra, la harina que minuciosamente recubre la memoria del taller blanco.



EDUARDO MILÁN

ENTRADAS A LA POESÍA DE NICANOR PARRA

Quizás uno de los factores por los cuales la obra de Nicanor Parra no ha ocupado el lugar que se merece dentro de la literatura latinoamericana, haya sido el hecho de que se trata de una poesía escrita en lenguaje coloquial. Nada más lejos de Parra que un monumento a la "forma". Nada más lejano de su poesía que la arquitectura de la fachada impávida. Sin embargo, toda su labor implica una poesía "de la forma". Se me ocurre que la poesía parricida, que va desde los antipoemas a los artefactos, se opone a la "forma" como se opone la *Enciclopedia* de Novalis a la de Diderot. Esto es: hay un lenguaje que domina una época y un lenguaje marginal que atraviesa las épocas, que pueden llegar a tener un desarrollo paralelo pero que no logran encontrarse, al margen, claro está, de una diacronía demasiado precisa que es siempre molesta a una teoría de las formas. El lenguaje marginal tiene siempre el suspenso de la emergencia latente y se constituye, por eso mismo, como una expectativa constante, aún después de emerger. Es un lenguaje que pocas veces llega a Libro y casi nunca a Biblioteca. Lenguaje-polen, para volver a Novalis, polémico y fragmentario, en toda ocasión recuerda el juego.

Frente al lenguaje dominante de paseo Neruda, frente a su sólido Diccionario, Parra opone la "magia" del antipoema, tomada de Vicente Huidobro, antipoeta y mago. Del enfrentamiento Neruda/Huidobro, Parra tomó el privilegio del significante, que en Neruda se llama *Residencia en la tierra* y en Huidobro *Altazor*.

Una poesía coloquial: un coloquialismo llevado a sus últimas consecuencias, a la prueba radical de la ambigüedad y el sin-sentido, de ahí su ser "de la forma". Pero el sin-sentido en Parra dista mucho de las largas tiradas del sueño surrealista: el sin-sentido del poeta chileno son espacios vacíos donde el texto se mira hacer. Con Parra hace crisis la cómoda división entre lenguaje opaco y lenguaje transparente, entre la máscara y el cristal. Se trata del cuestionamiento del lenguaje coloquial, la impugnación de "la contribución millonaria de todos los errores" en la expresión de Oswald de Andrade. El escrito —lo dice Borges— debe elegir sus maestros. Parra eligió los suyos: los poetas medievales satíricos, la epigramática latina. Pero a veces resulta mejor tratar de verlo a la luz de un Alvaro de Campos o de un Alberto Caeiro para lograr percibir la profundidad de la crítica al lenguaje coloquial de que es capaz su poema.

El antipoema hace tambalear el concepto mismo de poema, sobre todo el de poema tradicional. Si uno de los conceptos definitorios del poema moderno es que, como encantamiento, está hecho para el lector, y como enigma está hecho con el lector¹, el antipoema de Parra se presenta como pieza moderna a ultranza, por la constante apelación al lector que manifiesta. ¿Cómo se da la crítica al poema en el antipoema? En primer lugar, hay que tomarle la palabra al an-

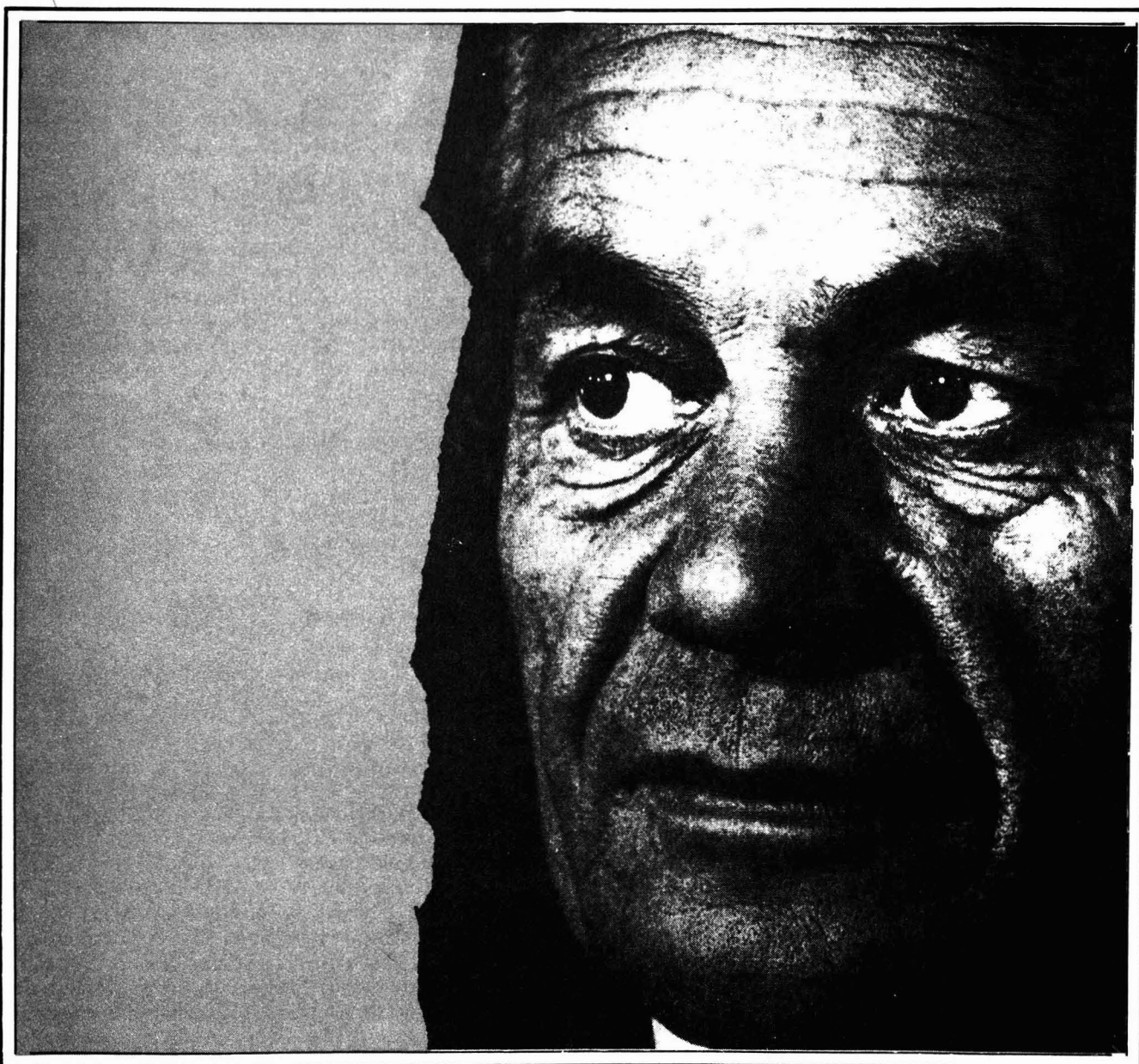
tipoema, esto es, no considerarlo como una simple broma digna del humor de Parra, sino en su acepción de poema contra el poema. No contra el poema moderno sino contra el poema tradicional. La oposición entre poema moderno y poema tradicional resalta si consideramos los ejemplos de Baudelaire y de Mallarmé. Baudelaire abre el poema a la modernidad como conciencia perturbada, conciencia en "quiebra" producto de la Revolución Industrial como coorrenda decisiva, pues, de acuerdo con Roland Barthes, "la unidad ideológica de la burguesía produjo una escritura única (...). En los tiempos burgueses, clásicos y románticos, la forma no podía ser desgarrada porque la conciencia no lo era; por el contrario, a partir del momento en que el escritor dejó de ser testigo universal para convertirse en conciencia infeliz, su primer gesto fue elegir el compromiso con la forma"². Pero esa apertura del poema es exterior. El "hipócrita lector" de Baudelaire ya está integrado al texto, pero es con Mallarmé que el poema moderno tiene su apertura interior —su "viaje interior". Esa quiebra de la conciencia, que en poesía es más una quiebra de la percepción, está pautada por lo que el mismo Mallarmé llamó "subdivisiones prismáticas de la idea" y que tiene por realización práctica la forma de los bloques fragmentarios de la escritura que conforma "Un coup de dés". A partir de Mallarmé, el poema es formalmente otro, no sólo en su perturbación interior, que integra al lector como en el caso de Baudelaire, sino desde su mismo dibujo, desde su mismo diseño (es en este sentido que se dice que el poeta, desde Mallarmé, es un "diseñador" del lenguaje). Los poemas de Nicanor Parra participan de esta idea de modernidad, al asimilar a la crítica que propone el gesto de la vanguardia: lo que para la vanguardia es "viaje interior", para Parra es gesto, es exterioridad ensimismada heredada de Baudelaire e interioridad ensimismada heredada de Mallarmé que en la estructura de "Un coup de dés" hace un lugar para el lector.

El problema del referente

En las piezas de Parra el problema es de referente. Si el poema moderno en una de sus características: la problematización del referente, duda de la univocidad de lo que nombra, basado literalmente en el desequilibrio evidente entre la palabra y la cosa en el nivel de "lo mentado", o en el nivel de lo que Saussure ha llamado "arbitrariedad del signo", en Parra hay un corrimiento o un desplazamiento del problema al área del *ser*. Allí es el ser lo antipoético, y no el texto. En este sentido se hace trizas la reflexión heideggeriana sobre lo verdadero poético: al entrar en crisis el productor entra en crisis el producto. En Parra no hay más titular del habla (que en este sentido se asimila al referente) que un yo romántico,

abandonado por la vanguardia y en agonía desde mucho tiempo antes. Sin embargo, la hipertitularidad del yo, que fue desplazada —como dijimos— por la vanguardia en beneficio de la objetivización del poema (el poema no tanto como correlato eliotiano sino más que nada como fenómeno), debe ser tomada más como crítica a la vanguardia que como regreso a la etapa lírica romántica. Es sólo un paso atrás de Parra: un paso más y habría sido impregnado por la propia vanguardia. El yo que regresa es un yo que por tan hiperreferenciado constituye una actitud que tiende a la globalización y es como actitud que se transforma en elemento crítico de la producción. Esto constituye una variante referencial en la medida en que lo referencial se totaliza como discutible. Esto es: si el poema moderno (crítico) integra el referente por el acto metalingüístico que produce una hiperreferenciación del objeto (y esto es muy palpable en Borges)³, el poema de Parra integra el objeto, como se vio, como gesto (gestual que lo caracteriza como poeta barroco, un aspecto tan evidente en su poesía y que ha sido soslayado siempre por la crítica) o en un nivel mayor que la palabra: en el nivel de la sin-

taxis. En efecto, lo que se problematiza en Parra es el verso en su totalidad y no su desmembramiento, como ocurre en movimientos experimentales como la poesía concreta, por ejemplo. La piedra de toque de tal problematización es el humor, tomado como elemento fundamentalmente crítico, pero no crítico en el plano de lo conceptual (lo cual es obvio) sino en el de la materialidad significativa, que en Parra toma aspectos que van más allá de las funciones metalingüística y poética, aunque estas también se dan allí en forma marcada. Con frecuencia, en Parra vamos leyendo un texto, y llegado un momento hay un verso que nos descoloca y nos sitúa en otro espacio. Esta operación de descolocación sería evidente si se tratara del poema moderno más trillado, ya que en éste la apertura espacial se presta a juegos experimentales más comunes. Pero en Parra, la operación experimental que nunca lo abandonó, desde los primeros antipoemas hasta los artefactos, se vuelve más problematizada por tratarse de un lenguaje marcadamente coloquial. Es de destacar aquí que lo experimental es un signo inequívoco de modernidad, considerada ésta de acuerdo a la apertura de la obra. En la poe-



Parra por Facio / D'Amico

sía de Parra la crítica de lo coloquial tiene que darse forzosamente en el nivel del verso y no de la palabra, porque lo coloquial funciona en el aumento del sintagma, no en el del paradigma, y esta es otra diferencia entre su poema y el poema crítico más frecuente. En el poema crítico las instancias lingüísticas están dadas como bloques de escritura que se relacionan con el blanco dialécticamente. La formación de estos bloques, resultantes de una ruptura del verso como unidad rítmico formal, produce lo que puede llamarse una "ocupación del blanco" (vaya, en lengua española, la experiencia de *Blanco* de Octavio Paz como referente más logrado de lo que en un poema crítico). Esta ocupación se debe a la actualización, dado un sintagma, de algunas de las posibles relaciones asociativas de las unidades que componen el sintagma en cuestión. La disgregación sintáctica consiguiente se produce porque esa actualización necesariamente ocupa un espacio. Las relaciones que se crean están en continuo proceso debido a la multiplicidad de posibilidades de combinación y, a su vez, esto explica las diferentes lecturas que el poema crítico ofrece. Pero lo importante en el poema crítico es que la ruptura del sintagma convierte, mediante el blanco, a las unidades —producto de la disgregación— en paradigmas. Por el contrario, y a todo esto, lo que se actualiza en los poemas de Parra es el o los sintagmas(s), tomando como campo operativo todo el poema. Es de resaltar que esta actualización, que en el fondo no es más que una de las formas en que actúa el metalenguaje está dada como distanciamiento o parodia.

Yo, Tú, él y el mito

En Parra la sintagmática corre identificada con el yo del poema. Si se logra abstraerse de la identificación nuevamente subjetiva con el yo del poema y si en su lugar se logra considerarlo como un yo del hablante poético, pueden comprenderse muchas cosas en las piezas de Parra. Se comprende, de inmediato, el lugar que ocupa el yo del poema. Veamos este texto:

yo soy número uno en todo
no ha habido no hay no habrá

sujeto de mayor potencia sexual que yo

yo soy el descubridor de Gabriela Mistral
antes de mí no se tenía idea de poesía
soy deportista: recorro los cien metros planos
en un abrir y cerrar de ojos

a lo mejor ustedes no tienen idea de nada

han de saber que yo introduje el cine sonoro a Chile

en cierto sentido podría decirse
que yo soy el primer obispo de este país
el primer fabricante de sombreros
el primer individuo que sospechó
la posibilidad de los vuelos espaciales

En primer lugar, está ese yo hiperreferenciado por el hablante, que ya hemos mencionado. Ese yo se hace titular de una serie de hechos reales pero inverosímiles en relación al posible titular de su realización, ya que es obvio que el tono del lenguaje permite rechazar cualquier hipótesis de verosimili-

tud. En efecto, no hay en la realidad un yo capaz de tales atributos. Pero sí puede haberlo en el territorio del poema, y la reiteración de sus virtudes hace que el lector comience a atender al *valor* que se le otorga en el poema a los sujetos de tales hazañas. Tomamos en cuenta entonces el juego que transparenta el lenguaje. En efecto, conjuntamente con el primer obispo de Chile se encuentra el primer fabricante de sombreros y el primer individuo que sospechó la posibilidad de los vuelos espaciales. Estamos frente al mismo yo escindido en una serie de yoes que realizan las operaciones que prevé el hablante del texto. Es claro que lo que oculta el yo escindido es un yo general, de tipo social y cultural. Sin embargo, el poema se permite una vuelta de tuerca en su interior, cuando se llega a los siguientes versos:

yo le dije al Che Guevara que Bolivia no
le expliqué con lujo de detalles
y le advertí que arriesgaba su vida
de haberme hecho caso
no le hubiera ocurrido lo que le ocurrió
¿recuerdan ustedes lo que le ocurrió al Che Guevara en Bolivia?

Estamos frente a una instancia cualitativamente superior. En tono profundamente irónico se ha alterado con la pregunta al auditorio de si conoce la suerte de Guevara en Bolivia. Más que irónica, la pregunta casi que tiene una función expresiva. Y es la misma pregunta la que hace tambalear toda la estructura anterior del poema. Si todo el poema era crítico en cuanto a la verosimilitud de su yo, al llegar a la pregunta por la suerte de Guevara se vuelve metacrítico, metalingüístico en cuanto a la conceptualidad que viene desarrollando. Es decir: todas las hazañas que narra el yo, aún dentro de la más absoluta inverosimilitud, son posibles, en cuanto objetivamente existe la posibilidad de que, en distintos tiempos, distintos yoes sean titulares de los hechos en cuestión. Pero la pregunta por Guevara no es posible. Porque llegado este momento la capacidad de referenciación se amplía a lo propiamente cultural: el terreno de lo latinoamericano se vuelve texto mítico y la pregunta se vuelve metalingüística dentro del espacio de ese texto; así, tal operación está dada en el nivel conceptual. En cualquier caso, se trata de los niveles de referencialidad que alcanza el texto de Parra y de su funcionamiento crítico.

El poema como fragmento

Una de las características del poema moderno es su tendencia al fragmento. Una tendencia que tiene que ver, fundamentalmente, con el lenguaje del poema moderno. El lenguaje fragmentario es paradójico cuando se enfrenta a la tendencia del poema hacia la totalidad. Si todo lo que existe tiende a hacerse libro, como afirma Mallarmé, el lenguaje fragmentario debe resolver su contradicción, en primera instancia, en el nivel del poema. Mallarmé abrió las puertas a la modernidad del poema en el terreno de lo *evidente*. Fenoménicamente, "Un coup de dés" se despliega como *entradas* de la escritura en el terreno del blanco. Ahí es obvia la fragmentación del lenguaje, en cuanto se articula según la oposición escritura/vacío. Dentro de las variantes del poema como fragmento es posible situar posteriormente a la vanguardia, cuyo primer momento tiende a la asimilación literal de lo teórico, y ciertas experiencias de Nicanor Parra. Para ello es necesario delimitar, en sus poemas, los ámbitos de lo escrito

y de lo no escrito. Si, de acuerdo con Roman Jakobson, la función poética del lenguaje es la que atiende a la materialidad de los signos, esto es, específicamente, a la materialidad significante, veríamos que en Parra el territorio de lo no escrito tiende a coincidir con la materialidad significante. En efecto, podríamos decir que la materialidad significante tiende a crear en el texto espacios de *evidencia*. ¿Qué son la función poética y los recursos poéticos del lenguaje sino un levantamiento, en el texto, de zonas de evidencia? El enmismamiento significante, en el poema, es lo propiamente poético. En el texto "El peregrino" es posible verificar ciertas formas de este problema:

Atención señoras y señores, un momento de atención.
Volved un instante la cabeza hacia este lado de la república,
Olvidad por una noche vuestros asuntos personales...
...¡Atención, señoras y señores! ¡Un momento de atención!
Un alma que ha estado embotellada durante años
En una especie de abismo sexual e intelectual
Alimentándose escasamente por la nariz
Desea hacerse escuchar por ustedes.
Deseo que se me informe sobre algunas materias,
Necesito un poco de luz, el jardín se cubre de moscas,
Me encuentro en un desastroso estado mental,
Razono a mi manera.
Mientras digo estas cosas veo una bicicleta apoyada en un muro,
Veo un puente
Y un automóvil que desaparece entre los edificios...

Hay dos fragmentos que sobresalen en el texto: el primero, que abarca desde "Deseo que se me informe..." hasta "Razono a mi manera", y el segundo que abarca los tres últimos versos. Como es evidente, la atención pedida al auditorio/lector, en un lenguaje circense teatralizado al máximo, no corresponde a la expectativa creada por lo que se pretende comunicar. El primer fragmento es de una vaguedad tal que disuelve la información que se ofrece. En el segundo fragmento, que se propone como de cierta espectacularidad, porque el hablante va a explicar gráficamente su estado de ánimo, la información ofrecida es absolutamente normal y los objetos enumerados se sitúan tranquilamente en una sintaxis lógico-discursiva digna del mejor Descartes. Semánticamente, en ambos fragmentos hay un descenso de significación al pasar de un lenguaje a otro. Pero esos fragmentos, que aparentemente no tienen sentido, es decir, no tienen un sentido *extra* al de la información normal, son precisamente los que posibilitan que el texto sea verdaderamente poético, ya que, en primer lugar, cortan sincrónicamente la narración y en segundo lugar posibilitan un repliegue del texto sobre sí mismo.

Metalinguaje como generador de nuevos espacios

En "Es olvido", uno de los poemas que integran la serie de "poemas y antipoemas", Parra dice:

La conocí en mi pueblo (de mi pueblo
Sólo queda un puñado de cenizas)
Pero jamás vi en ella otro destino
Que el de una joven triste y pensativa
Tanto fue así que hasta llegué a tratarla
Con el celeste nombre de María,
Circunstancia que prueba claramente
La exactitud central de mi doctrina.

El remate de la narración con un fragmento abstractizante tiene que ver con la consideración del lenguaje (aquí de la narración) como una premisa que hay que demostrar. O sea: ni más ni menos que un ejercicio intelectual de carácter experimental. Con la narración, que siempre recuerda una temperatura clásica para el verso, y una "historia" equilibrada en sus imágenes, irrumpe la materialidad misma del lenguaje, intercalando dos versos que pertenecen a otra función del lenguaje. Con este ejemplo es palpable que, desde el principio, los poemas de Parra acusaron una práctica experimental del lenguaje como forma subyacente en los textos, subyacente a la mera transparencia del lenguaje (el término *Transparencia* tomado aquí en la acepción de Todorov, o sea, el lenguaje que deja ver el objeto a través, y no en la teorización del mismo término por Octavio Paz, para quien la transparencia indicaría un adelgazamiento hasta la evaporación de los nombres).

En "Advertencia al lector", uno de los poemas claves de la serie de los antipoemas, por ser uno de los textos donde lo teórico sobresale, Parra intenta una definición crítica de su poesía. Dice:

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
La palabra arcoiris no aparece en él en ninguna parte,
Menos aun la palabra dolor,
La palabra torcuato.
Sillas y mesas sí que figuran a granel,
Ataúdes! Útiles de escritorio!
Lo que me llena de orgullo, porque a mi modo de ver
El cielo se está cayendo a pedazos...

Aparte de la ironía patente en las palabras elegidas que están ausentes ("arcoiris", "dolor", "torcuato"), hay un elemento sobresaliente en el fragmento: la oposición entre palabras y cosas. Una de las características del poema moderno (crítico) es, justamente, que, en su superficie, mediante la operación crítica, se vuelve evidente la separación entre el nombre del objeto y el objeto mismo— o sea: la separación entre palabra y cosa. En este texto Parra sacrifica la crítica que vuelve evidente la separación entre ambos elementos en nombre de una "realidad" que no existe como tal. Crítica de la crítica, la operación de oposición que lleva acabo Parra toma por el rabo tal escisión en nombre de una epifanía de lo real: la unidad paradisiaca entre palabras y cosa. La síntesis, o esa especie de "salto mortal" al origen, está dada en nombre de una afirmación: "el cielo se está cayendo a pedazos". Solamente en el contexto general de la obra de Parra es posible determinar hasta qué punto no es un error sino una opción radical el haber llegado a dicha síntesis, superando así dialécticamente a la vanguardia, que puede caracterizarse en su infraestructura como el momento de mayor ruptura entre signo y referente. En el caso de Parra, su obra está llena de momentos donde la operación crítica vuelve a la realidad la separación entre palabra y cosa.

Notas

1. Cf. Joao Alexandre Barbosa, "A ilusão da modernidade", Revista *Através*, No. 3, São Paulo, Brasil, 1979.
2. Cf. Eduardo Milán y Roberto Appratto: "Lectura de Borges, Giron-do, Huidobro y Paz a la luz de la Teoría de la Poesía Concreta", revista *Poesía*, Nos. 34-35, Enero-Abril 1977, Valencia, Venezuela.
3. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, pág. 12.

RESEÑAS

DE LIBROS

SI MADRE DE MI FE MI CIENCIA FUESE

I

Por fuerza o congruencia, las verdaderas teorías del filósofo, ¿no han de ser sus experiencias? Nada expresa mejor los límites de su pensamiento verbalizado que las articulaciones de su biografía. Pero como su vida en verdad y realidad vivida son sus ideas, o toda aquella cauda imperceptible que las rodea —impensadas ocurrencias, intempestivos, vigilantes ensueños—, ¿habremos de contar con que sus sueños son su filosofía, su razón sus fantasmas? Nosotros lo ignoramos, pero quizás él lo sabe mejor que nadie, cuando se pone a escudriñar el paso fugaz de las constelaciones asociadas por su derramado pensamiento; si se deja caer al río, por siempre superficie, de las percepciones soslayables, ¿no se entrega en cuerpo y alma a la cascada del nombre y del acontecimiento, de la actualidad y la palabra? Sabe que no es fácil nombrar y guardar la prosa, casi imposible dar alcance al verbo por fulgurante que sea el pensamiento. ¿No es cierto que quien nombra se expone a dejar entrar en la boca la evasiva mosca de la distracción que todo lo torna fugaz o aun relativo? ¿Será ese tábano de prismática óptica el que prestará elasticidad realísima a la boca nominante? Tal oscilación no dejará de tener efectos al corporificar las denominaciones o al preñar de significación los nombres propios, latentes, de cosas y personas. Despréndese de aquí algo más que una reflexión vagabunda sobre el allende de las costumbres: desentránfese, disfrútase en *Sueños de Occam* una radicalización del hábito o tensión cotidiana que consiste en saberse ante la desbordante presencia de lo-que-está; ante ella,

por ella y de tanto crecer, se desvanece, en el momento mismo de realizarse, la poderosa burbuja del ego, igual que la espuma de los días, las nubes, el relámpago o el agua que pasa. En la cámara lenta de la prosa, cae la pompa hecha pedazos y del modesto pan de los sueños apenas si van quedando migas ¡Bing-Bang! Los devora una crítica radical o, mejor, un arraigarse en la crítica, vale decir en la relativización. Respal damos, un poco por comodidad, la convención de llamar a estos textos literatura, no porque no lo sean y en alto grado, sino porque ésa es una de las pocas palabras que nos quedan para significar lo experimental allí donde las márgenes del azar son tan amplias, donde la metodología se confunde de modo tan astuto con la exposición que la lengua termina disimulando al mundo: como si nos despertáramos de (nuestros) *Sueños de Occam*; como si nos despertaran ¡por fin! *Sueños de Occam*.

¿Son los *Sueños de Occam* nada más que saludable muestra de *belles-lettres* o de aquel otro género misceláneo que comprende cartas, viñetas, retratos, recomendaciones, pastiches, recetas, cuentos, ensayos, divagaciones, excursos y otros juegos? El método sigue las enredaderas de la "libre" asociación —y van las comillas condicionales para aludir a la plausible orquestación de ese divagar. La voz que escribe en *Sueños de Occam* no canta sus pasos; rinde cuenta de sus paseos. Con ellos ha delimitado un territorio, tallando un mapa sin contentarse con circunvalar espacios; a cada objeto lo envuelve con el enjambre zumbón de su ocurrencia. No hace "ochos" sintácticos; si su andadura puede parecer extravagante, es porque, de asociación en asociación, se da vuelo con sus vuelcos: parece que va a caminar pero brinca, da tres giros en el aire y, cuando ya lo vemos caer, todavía da otra pirueta. Su espíritu no sólo cae en pie siempre, sino que cae como quiere. Poco importan, al parecer, los objetos de su asunto. Se diría que están allí para impedir marchas rectilíneas y propiciar la danza, que no otra cosa es eso de cantar, contar, pesar los pasos. ¿Dónde habrá aprendido a bailar así? Quién sabe, desconozco el lenguaje de la danza. Me limito a asentar que la voz en *Sueños de Occam* se sirve de los más diversos medios para

comunicar, acaso para indicar una distancia, acaso para señalar una dirección —¿la de las fuentes de alimento?—: tan pronto contoneándose, tan pronto sofrenando un trotecillo alborotado, verificando en círculos o en media luna su trémula errancia. ¿Cómo pues, dar cuenta de estos *Sueños* que son bailes?

Si de algo, de muy poco serviría traducirlos; deducirlos ya sería infraproductivo; sólo sería maltratarlos frotar la volátil, frágil cáscara de sus imágenes. Más bien habría que desviarse; a semejanza suya, llevar a otro lado, arrancarse de las pegajosas catástrofes cotidianas para mejor entregarse a esa fuga escrita cuyo plan de vuelo es la economía de producir los mayores efectos con el mínimo de movimientos o de retraer, retratar en su expresión mínima las apariencias elementales del vivir para evitar que las relaje la ominosa profusión de la vida.

II

Las muestras reunidas por Alejandro Rossi en *Sueños de Occam* lo son de los gérmenes inasibles de la conducta en la cataclísmica cotidiana. De la sosegada paz civil, de la holganza inevitable de los tiempos muertos entre una y otra productividad, va destejendo el narrador aquellas pequeñeces vertiginosas que luego alientan con su trifolca las decisiones. ¿Semillas de insidia o discordia, aspavientos en ciernes, actitudes incipientes que el día de mañana redundarán en lucha o guerra, incidentales ademanes del alma observados ahí donde se bifurcan trampa y traición? ¿Lucha libre con el ángel del mal? Decirlo a tal escala, sólo sería empeñarse en matar mosquitos a escopetazos. En *Sueños de Occam*, por más que se mencione esta arma de fuego, no hay explosiones, pero sí mosquitos, enjambres cristalizados de percepciones evagantes o evasivas, actos imponderables que luego moverán al mundo. Y ¿no es cierto que cada acto conmueve el polvo, sobre todo si es involuntario o fallido? Los actos, cuanto más impensados y subrepticios, mejor promueven la confusión, con mayor violencia echan a rodar procesos incalculables cimbrando las piedrecillas que mañana serán peñas que pasado mañana harán de nosotros, al caer, monarcas derrocados de un mundo que se creyó estable. Así lo-

gramos tumbar sobre nosotros la lápida de lo irreversible, así nos prestamos a ser regidos por derroches que no son de Dios ni de los hombres. Abre *Sueños de Occam*, es decir alumbra y desentraña, la ceguera omnisciente de los hábitos a través de un registro tenaz del estropicio rutinario: la maldad de las costumbres, la catalepsia implícita en el abuso de los usos. Razonamiento, racionalismo, recorte de las ceremonias caseras de que cada cual es maestro, tácita invitación a mejorar el pulso y ahorrar la pólvora en las batallas que, a veces sin saber, damos por desenredar la trama celeste. Que no se hable, empero, de desenredos ni desenlaces. Lo que es tangible en *Sueños de Occam* es una recreación experimental, bajo control, del profuso, múltiple flujo mental perdido en el tiempo. De la anatomía de la melancolía queda en *Sueños de Occam* la cibernética residual —embriaguez y diagnóstico— de los humores. Expongámoslo de otro modo: lo incisivo de esta empresa narrativa que de veras nos va produciendo o haciendo aparecer a partir de la comezón de la duda, cosquilla que pica y apremia; lo incisivo

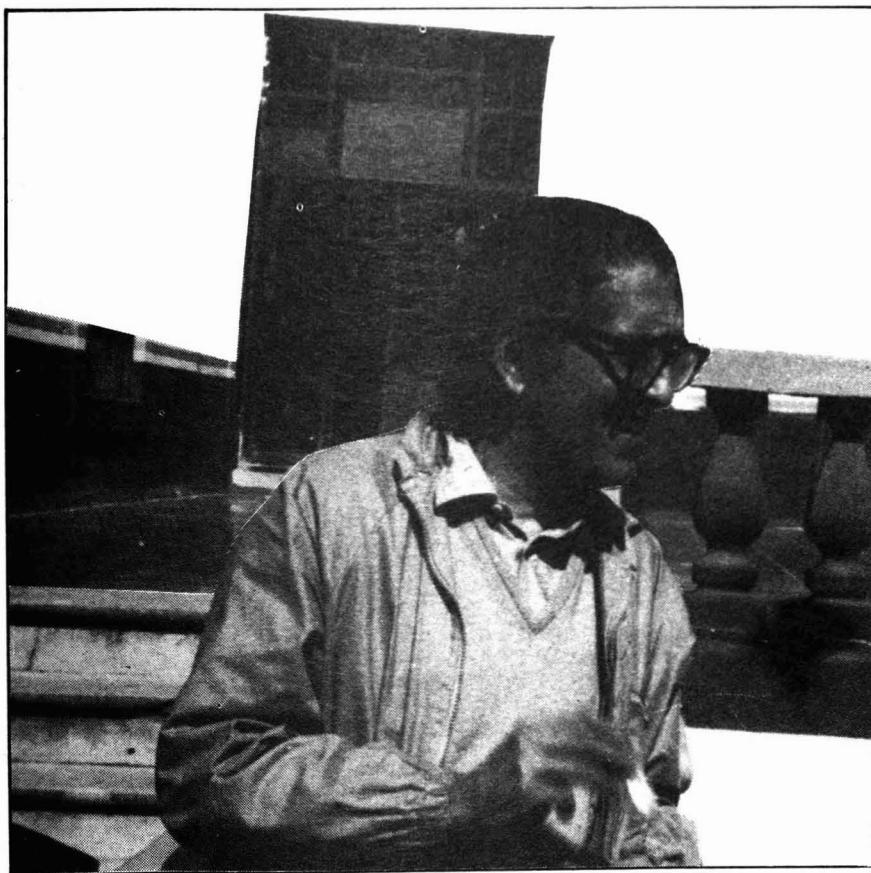
de estos *Sueños de Occam* que abren la herida de estar vivos habrá de revelarse, por un lado, en la manera en que contagian su bacilo a los lectores —¡cuantos no hemos creído comprenderlos cuando sólo dábamos signos de ser presa mordida por su infeccioso proyecto!—; por otro, habrá de revelarse en el diplomático sesgo, doble filo de estas letras manifiesto en la sastrería mental verificada sobre el lector. Hablo de baile, y no lo hay sin pareja. En la danza de *Sueños de Occam* comparece el lector. No es que aparezca de cuerpo entero y de una buena vez. Si bien entra y sale con disimulo, merodea infatigablemente. Lejos está de ser el lector activo en *Sueños de Occam* un seudópodo ornamental conforme con la boga boba de los tiempos. Es el lector agente, fibra orgánica del aparato motor de estas prosas —lo cual vale decir que, prácticamente, nuestro autor escribe leyéndose, transformado sigilosamente en sello original el simulacro, haciendo del reflejo vértebra, eje decisivo en su describir. Pero que el lector está presente en estas escritas cirujías, que estos antifaces urdidos con sintaxis han

sido ensayados ante un espejo anamorfo, entrometido, qué va imponiendo sus figuraciones a la maleable humanidad leyente, no es ningún descubrimiento; tampoco lo es la confirmación de que en la comedia gesta de *Sueños de Occam* el lector —el alma, ¿no tiene cara de espejo?— nunca ha sido perdido de vista: cuando mejor creía dominar el animado paisaje de la conciencia fingida en *Sueños de Occam*, ya estaba cayendo en la trampa que lo aguardaba. La suavidad con que el autor lleva a buen término su explosiva empresa es tan admirable como explicable, como si la necesidad hubiese creado el órgano. Todo el mundo está dispuesto a aceptar sin más que están podridas las frutas del árbol del conocimiento; en cambio, a los profesionales del saber ya les resulta menos halagador que un hombre risueño les venga a palpar la cabeza para decirles, con gracia y tino, cuán descompuestas tienen sus partes blandas.

III

“Guía de forasteros” fue el rótulo general que amparó a estos papeles a la hora de su publicación periódica. Se dirá que toda guía lo es de forasteros, que su argumento de fondo es el viaje que sortea las dificultades que nos impiden volver —y ya se sabe que “volver es vivir”—. Volver en nosotros mismos, salir del eclipse nuestro que es el seguimiento de las órbitas ajenas. Para ir, para salir o para volver, la “guía de forasteros” —faro que, al señalarnos el camino, también nos da en la cara y nos retrae— nos va sacudiendo las voces ajenas para restituírnos la silenciosa querencia de los trebejos familiares. No distingue, pues, entre influencias físicas y morales. “La lección de esta pobre obra de barro, limpia y armoniosa, sencilla y genuina, entrará hondamente en nuestro espíritu. Ningún autor podría influir más en nuestro estilo.” La frase es de Azorín pero encuadra bien *Sueños de Occam* pues hace saltar a la vista uno de los rasgos que hacen tan personal la empresa de Alejandro Rossi: el temblor, la emoción, el gustoso riesgo del que atraviesa la poderosa selva de su recámara para salir de la perplejidad en pos de una órbita, de un ritmo cada vez más suyo.

Adolfo Castañón



Alejandro Rossi

UNA MEMORIA OBSESIVA

Sergio Pitól data *Juegos florales* en "Jalapa, 1967 Moscú-México, 1980-1982". El dato es significativo porque explica y justifica el enorme parentesco con la preocupación formal y de contenido sobre la que gira su primera novela, *El tañido de una flauta* (1972); y, más aún, porque la emparenta —diluidamente— con las búsquedas en torno a "la escritura" expuestas en los relatos *Del encuentro nupcial* (1970). Pero *Juegos florales* no es una síntesis del cúmulo de experiencias y preocupaciones vividas por el autor entre ambas fechas, aunque sí es una reconsideración.

La novela descubre al mismo Pitól atento a la soledad, al escepticismo, a la memoria obsesiva de un recuerdo, a la ausencia de un espacio y un tiempo "reales" donde los personajes se sitúan a sí mismos. Aparecen, además, los temas de la mediocridad y el vacío revestidos de grandeza y el de la Cultura entendida como adorno y mitificación. Y se encuentra al escritor adhiriéndose a un lenguaje preciso e impecable. Lo que a primera vista parece no ofrecer nada nuevo, pronto se rebasa, y lo ya conocido —casi previsible— se orienta por la mesura y discreción como cauce sorprendente. Así, la literatura se hace más ceñida.

Los temas que aquí se subrayan de escritos anteriores, ahora aparecen matizados, casi subterráneos. Sin percibirlos recorren la novela dentro de un tono de ambigüedad, lo que la vuelve más dramática y tensa en su interior. Como algo constante en Pitól, en *Juegos florales* no pasa nada, pues todo ocurrió en el pasado al que los personajes vuelven insistentemente. Los recuerdos y las hipótesis que hacen los protagonistas sobre ciertos hechos y circunstancias son la materia con la que el autor conforma su novela. De hecho, la historia que cuenta Pitól consiste en la reelaboración de la historia de unos personajes vista a través de aquel de ellos que desea contarla.

La anécdota es simple: un profesor de literatura intenta (d)escribir la relación amorosa que observó en Roma de su amigo Raúl y la inglesa Billie Up-

ward; una segunda parte —entrelazada simultáneamente a la anterior— ocurre en Jalapa a donde Billie fue buscando a Raúl, acompañada del hijo de ambos. Estos personajes poseen fuertes atracciones hacia las artes, al grado de que ella también escribe una novela cuyo argumento es similar al que intenta el profesor-narrador en su libro. Hasta aquí el símil con tres cajitas chinas, una dentro de otra, sería ilustrativo. La complejidad de las anécdotas y sus subsiguientes consecuencias aparecen en el momento nunca aclarado en que el profesor-narrador, en Jalapa, se vincula afectivamente con Billie.

Pitol emplea la figura de su narrador para caracterizar la confusión que se establece entre la doble polaridad de la razón y los sentidos. Sin caer en fáciles contraposiciones, el novelista muestra a un profesor que lleva una vida que, en sus aspectos visceral y afectivo, es pacata y provinciana, sujeta a rutinas morales que nada dicen; y en sus aspectos intelectual y cultural, es abierta y dinámica, cosmopolita y casi mundana dentro de un entorno de congresos y simposios internacionales. Su vida, de hecho, transcurre en Jalapa en forma vicaria, solitaria, reclusa entre archivos y libros, donde el único goce es el descubrimiento racional de los mundos que otros sí viven a través de los sentidos; sus aventuras solo ocurren en la ensoñación.

Este protagonista-narrador, mientras guarda distancia de la historia que quiere contar, es cauto y se conduce con seguridad, hasta el punto de que logra aprehender sincréticamente la personalidad de los protagonistas de la historia en su parte romana:

...jóvenes gregarios por naturaleza, deseosos de aprender algo, de hablar, a veces sólo por el placer de oír sus palabras, de política, cine, literatura, de la vida, su pasado y sus nebulosos proyectos... (p. 15)

A partir del momento en que se involucra con Billie, la historia de los otros se convierte en su propia historia, y lo que se presentaba como una anécdota aprehensible por la razón, se hace una vivencia que en su recuerdo no encuentra fronteras entre lo propio y lo ajeno, entre lo que observa y lo que vive.

El involucramiento con Billie significa para el narrador la pérdida del orden.

Fuera de sus rutinas, el profesor súbitamente se descubre en crisis y, en un espacio que siente próximo, vive el riesgo de la locura. Por una parte, el cauto profesor encuentra, a través de la visceralidad y temperamento de Billie, la posibilidad de realizar una vida plena donde se conjuguen la temeridad de ella y lo precavido de él. La vinculación entre ellos —que Pitól sólo insinúa— se da, precisamente, de él hacia ella, pues Billie representa una ventana por donde se mira el mundo que no se ha atrevido a conocer ni experimentar en carne propia.

En la otra parte, y de manera simultánea, el fuerte vínculo amistoso entre el narrador y Raúl se convierte en un gran obstáculo. Desde la infancia crecen juntos y comparten intereses en común. Por un largo periodo se dejan de ver. Su miedo lo lleva a Italia donde se encuentra con Raúl, quien hace una investigación en Venecia y lleva una vida libre, abierta y por momentos disipada. Cuando Raúl regresa a Jalapa tratando de desentenderse de Billie y su hijo y de cobrar una herencia, abandona sus intereses intelectuales y a sí mismo hasta convertirse en alcohólico. El mundo del orden y la razón desaparece. La competencia y envidia del narrador hacia su amigo, toma un nuevo giro cuando observa cómo éste rompe sus propios límites y lleva al extremo de libertad su propia experiencia. Por muchos resquicios asoma la locura.

Sin embargo —insistimos— nada de esto pasa en la novela. Pitól sólo insinúa, como si descubriera un acertijo, una serie de hipótesis que nunca rebasan el tono de ambigüedad. Lo único que es obsesivamente claro, casi un leit motiv, es la persistencia del recuerdo de Raúl y Billie en Roma y de ellos y el narrador en Jalapa. Cuando observa a Billie en la capital de Veracruz, el profesor hace hincapié en las crisis que sufre ante la muerte de su hijo y la pérdida de Raúl, las presiones del ambiente social, la inadaptación y soledad, el abandono y la desesperación por rutinas de vida donde se siente invadida y acosada por todo el pueblo. Pero lo que observa en ella son sus propias sensaciones ante sí mismo y su pasado; es un espejo con la imagen invertida.

Por esta razón el libro que escribe Billie Upward, *Closeness and fuge*, es también el libro que quiere escribir el

profesor de literatura. Así como en *Juegos florales*, en el de ella el propósito es el mismo: ir del pasado al presente a través de la memoria en forma reiterativa, sólo con pequeñas variantes sobre el tema principal. Por ello el comentario del profesor acerca del libro de Billie, puede leerse como el de Pitol sobre su propia novela:

La lectura de aquella, *Cercanía y fuga* le resultaba ahora muy nítida, no por el mero hecho de que los años lo hubieran acostumbrado a las dificultades que proponía el estilo de Billie, sino porque descubre que su aparente hermetismo había sido creado con toda conciencia para configurar el clima de ambigüedad necesario a los sucesos narrados y así permitirle al lector la posibilidad de elegir la interpretación que le fuera más afín. Hay algo de libro de viajes, de novela, de ensayo literario. De la fusión o choque de esos géneros se desprende el pathos, continua-

mente interrumpido y con reiteración diferido del relato (p. 149).

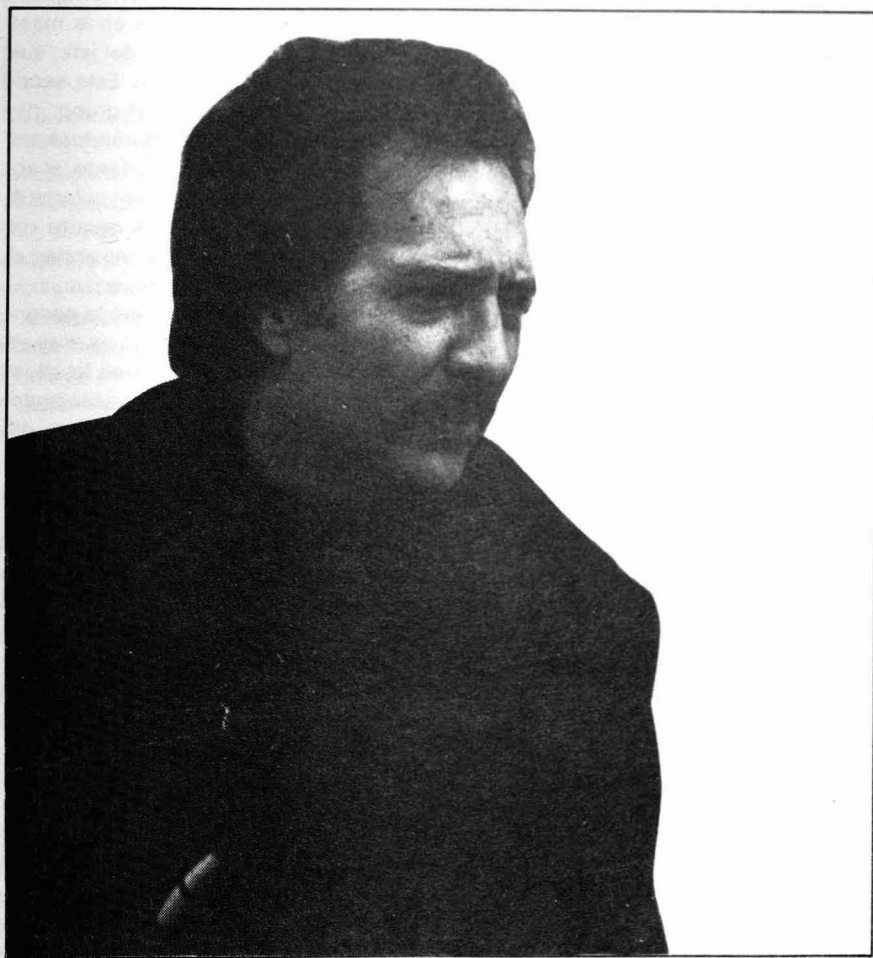
Al final de la novela, Sergio Pitol parece cerrar las posibles interpretaciones. El destino del profesor de literatura es el persistente recuerdo de su propia historia, "su mínimo infierno personal" (p. 194) donde se encuentra atrapado. Peor aún, y simultáneo a esto, es su esterilidad, su impotencia. El miedo a vivir su propia vida adquiere un matiz de pánico a partir de su cercanía con la inglesa, quien le (de)muestra que, para vivir a través y con los sentidos, es necesaria la temeridad. Por eso "la venganza de Billie consistió en castrarlo" (p. 191) y, ya como un eunuco, sumergirlo en el recuerdo que rumia a perpetuidad. La alternativa de la razón y el conocimiento, donde había permanecido atrincherado, también la pierde porque a través de la vida de Raúl observa que ésta no sirve para nada.

Víctor Díaz Arciniega

ALGUIEN OYE CANTADO PARA NADIE

En *Cantado para nadie*, de Francisco Cervantes, el hermoso título parece encerrar un vasto escepticismo, que viera negados los derechos de la poesía en un mundo político, burocrático e impávido; que sospechara a su propia poesía sin lectores y, colocándolo sin duda en una cima a la que se tiende más de lo que se la alcanza, como producto de un superior estadio humano, al propio poeta, distante de ella, dado que *el hombre no se reconcilia consigo ni con su palabra*. Sin embargo, su obra anterior, *Los varones señalados / La materia del tributo*, reeditada, debió ganarle lectores y, en éstos, la confianza para esperar sus libros futuros, tan hermoso y raro era su propósito, con "su medioevo, sus caballeros imposibles y reales", como señala Álvaro Mutis en el prólogo. *Cantado para nadie* es y no es un libro diferente de aquél: aunque trasvasa de otro modo la realidad, mantiene y aún exaspera esa actitud de absoluto desarraigo que es herencia de toda una familia espiritual. Si antes imaginó un ciclo pretérito de nobles aventuras, de perfecciones solitarias cuyas resonancias merecían quedar vibrando en las cosas para llegar hasta nosotros, exiliados en una época empobrecida, ahora Cervantes busca, si no en otro tiempo, ya que: *No hay una luz, no hay una sombra / No hay polvo ni agua / que nos devuelva al tiempo heroico* —aunque en él sea una constante la vuelta hacia el pasado—, sí en otras tierras, en otra lengua: *Más oyes en tu lengua: / Acaso el castellano no es seguro*. Decía Artaud que la poesía parte "de la necesidad de un habla más que del habla ya formada". En el caso de Francisco Cervantes esa necesidad lo ha llevado a rechazar "el castellano tal cual es" para imaginar el castellano tal cual podría ser o a abandonarlo de modo ocasional. No es demasiado sorprendente que un escritor, novelista o poeta, cambie la herramienta algo más fiable de su lengua natal por una lengua segunda, necesariamente de más difícil gobierno. Fuera de algunos casos de completo bilingüismo, ha

▲ Francisco Cervantes: *Cantado para nadie* Joaquín Mortiz, México, 1982.



Sergio Pitol

sido siempre el exilio, la presión de una lengua cultural o socialmente más poderosa, como el español ante el quechua o el guaraní, por ejemplo, lo que ha llevado a esa inusual mudanza. *Cantado para nadie* está en parte escrito en un castellano que muchas veces trae un sabor extraño, que podemos imaginar de otros tiempos por el empleo de una sintaxis subversiva —*Teneros es mucho el arte o Porque de vos ya precisa / aun si le dais desaire / Precisa de vos, vuesto aire*— y en parte escrito en lenguas adoptivas, en portugués o en gallego. En el vaivén de estas lenguas al castellano se recrea un tiempo remoto de indefinición, de tránsito enriquecido, pululante de formas fronterizas, que el castellano fijó en un momento de su cambio y que, desplazadas, se llenan de un conmovedor lirismo; aunque en algunos casos nos depare sorpresas. No sé si habrá recordado Cervantes aquel consejo de Estébanez Calderón a Juan Valera que recogía Alfonso Reyes: "Y a propósito le diré, si es que ya no ha caído en ello, lo útil que nos es la lectura de los buenos prosadores portugueses.

Los lusismos sientan maravillosamente a nuestra lengua; son frutos de dos ramas de un propio tronco, que se ingieren recíprocamente para salir con nueva savia y no desmentido sabor." En ese mismo espíritu ha trabajado Cervantes este libro. Por lo demás, quizás el "delirio lusitano", como dice Mutis, —y en el que forzosamente repara no sólo el lector sino todo aquel que haya hablado alguna vez con el poeta—, ha coagulado en torno a Portugal, por la atracción de su lengua y de su historia y también quizás por su carácter de finis-terre que da la espalda al tiempo europeo y porque, encerrado en su lengua, detenido en un pasado de hechos gloriosos irrepetibles como el modo de vida del que nacieron, ha estado envuelto en una nostalgia de ecos perdidos. Y una de las constantes de la poesía cervantina es la desesperada inmersión en el pasado. La primera parte del libro: *Este barro que tampoco quiere olvido* (ocho poemas, siete de los cuales tocan de uno y otro modo la experiencia de un viaje a Colombia), afirma la existencia de un pasado que se convierte, casi oníricamente, en actual existencia: *Hermanos, amigos, más que presente soy pasado*, acepta fervorosamente el poeta. ¿Hay que decir que el amor, cuyo

tema aparece en varias secciones del libro, es siempre un amor trunco, un amor que irradia desde el pasado? Es ausencia, como el que alimenta las "cantigas de amigo", que aparecen en los cancioneros tradicionales, según cuyo modelo Cervantes construye algunas muy bellas para cantar el amor ido. Tampoco falta en esta nostalgia del pasado la más dolorosa a veces, la que se siente por la propia, lejana infancia: *Se eu podesse voltar a meninice, / ao esquecimento sem avos!*

La ira, el improperio, / Los bajos sentimientos te dieron este canto, se dice Cervantes. Se lo dieron también el sueño, la desubicación, la memoria, la fisura con el pasado, el destino y sobre todo ese buceo angustiado dentro y fuera de sí mismo, en busca de algo inapresable e inconocible, que es el espíritu mismo de la poesía, tan escaso hoy.

Ida Vitale



Francisco Cervantes

¿LA POLÍTICA DEL INCONSCIENTE?

(...)es quizá un error suponer que pueden inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar.

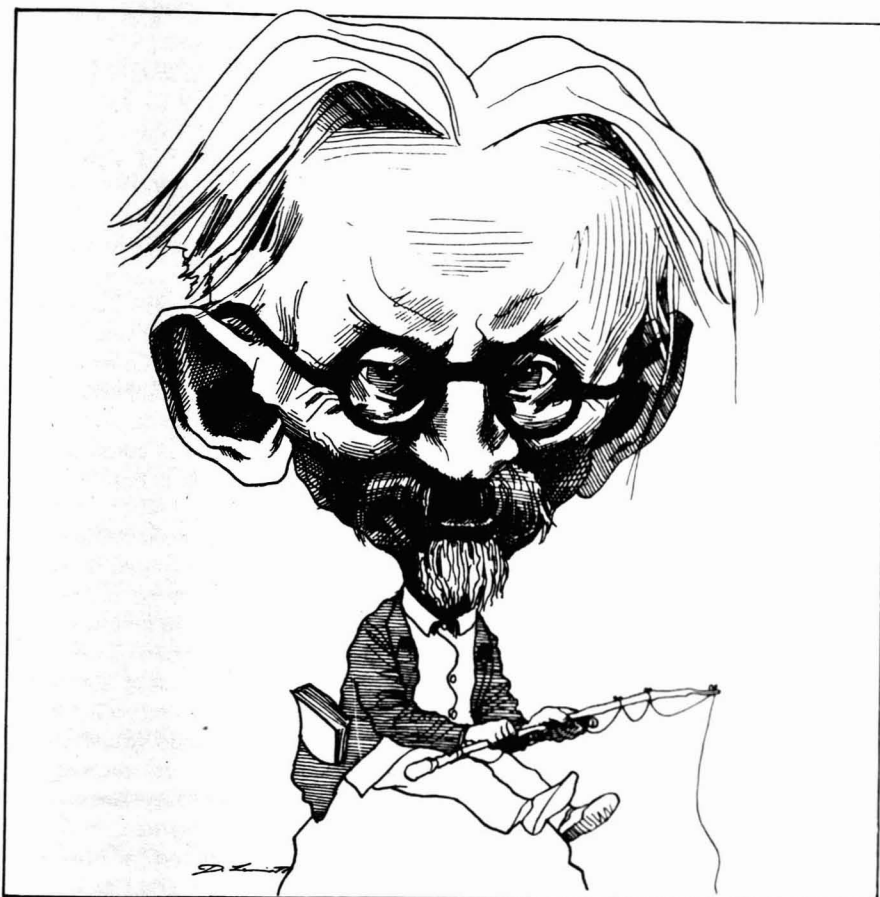
J. L. Borges / *Otras inquisiciones*

Los tres primeros capítulos de *Lo inconsciente de lo político*, de Pierre Kaufmann, ya delimitan el campo de trabajo: la construcción de la caracterología del hombre político. Así, y en una primera instancia, se analiza la ligazón entre lo patológico —a la luz del psicoanálisis— y las crisis sociales. En segundo lugar, se estudia la "ilusión" de la culpa como motor del registro político y del subjetivo. "La culpa se desplaza, sostiene el autor, del rebelde que se libera de este sentimiento al agente de la represión" (pag. 39). Para llegar a esta conclusión, Kaufmann recurre a los desarrollos teóricos de Freud en *Totem y tabú*, donde éste nos explica cómo surge el sentimiento de culpa en la masa —horda— por el asesinato del jefe, que ocuparía el lugar del padre. Este sentimiento de culpa organiza al grupo, institucionalizándolo e instaurándose así la ley y la prohibición y, por tanto, el acceso al lenguaje, que pasarán a llenar el lugar vacío dejado por esa muerte —y que no es otro que el lugar del poder, el lugar de la falta, en última instancia.

Pero este proceso no sólo lo encontramos en la horda primitiva, que es un lugar mítico, sino también en la situación edípica de cada sujeto y, así, podemos recordar los tres momentos del Edipo, caracterizados por la recreación de aquel momento, que son: 1) identificación con su propia imagen, identificación con la madre; 2) castración/prohibición del padre, y 3) el acceso al orden simbólico y al nombre del padre. De allí pasaríamos al intercambio social (socialización), a las mercancías, a las mujeres, etc.

Los capítulos 4 y 5 abordan el tema de la ilusión, el Estado y la violencia. "La ilusión —se precisa— es creencia: por ello su transferencia permite la restitución de la génesis; tiene su origen en el amor y, más precisamente, en la

▲ Pierre Kaufmann: *Lo inconsciente de lo político*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.



Trotsky

investidura del omnipotente adulto, del que el terapeuta es el sustituto" (pag. 79). Es aquí donde Kaufmann distingue el concepto de violencia del de agresividad, y en donde esta última nos remite a la especularidad —identificación primaria— con la madre (fase del espejo). También es aquí donde lo otro juega el papel del doble, aquello que es familiar y que es siniestro (*unheimlich*): "es igual a mí pero no soy yo". Esta relación mortal, donde uno queda atrapado y donde se convierte en cosa, es un camino de locura y muerte. En efecto, la destrucción del doble se impone e implica la destrucción del sí mismo (recordemos, por ejemplo, a Poe en su cuento "El doble"). El escape de esta situación es el acceso a la Ley (identificación con el padre) y, a partir de aquí, la construcción patológica subsiguiente. La violencia sería la organización de esta situación mediatizada por la Ley y —digo bien— por el Estado, en el momento en que este la monopoliza, en un orden social que siempre está llamado a la crisis —lo patológico, en la concepción de Kaufmann. Sería interesante combinar

esta idea de Kaufmann sobre lo patológico con la concepción de T. Kuhn cuando nos dice que los progresos de las ideas —científicas— se producen por crisis, por revoluciones científicas, y en ambas concepciones cabría preguntarnos en qué lugar quedaría lo social. Resulta extraño, en este punto, que Kaufmann no introduzca ni trabaje el concepto de Sublimación, que se encuentra en el límite de la creación del objeto —artístico, social— y lo subjetivo del sujeto humano.

En lo que respecta a la ilusión política, nos encontraríamos, según el autor, con tres niveles: el de la cura, el de la cultura y el del poder. La cura es un proceso compartido en el que se cumple el trabajo del abandono de las identificaciones a las cuales se aferra el sujeto. Es decir, es el camino del psicoanálisis. El nivel de la cultura es el del Orden, el de la Ley y el del intercambio social, generando las consecuentes identificaciones y contraidentificaciones. Por su parte, el nivel del Poder emerge de la culpa primordial y proveerá las figuras que intentarán llenar ese lugar (el jefe

de la horda) constituyéndolo en un lugar mítico, —un lugar del saber. Llama la atención, aquí, la ausencia del concepto de transferencia, que se podría ligar al lugar del "sujeto supuesto saber" — Lacan *dixit* — donde el analista no responde a la demanda del Otro, y donde, inversamente, el político sí lo hace, ya que está atrapado por esa demanda —ese deseo del Otro— y urgido por la necesidad de darle un cauce y una dirección a la misma. Kaufmann señala que "nos inclinamos por construir la ilusión política en tres dimensiones: desplazamientos de la culpabilidad, identificaciones y casi efectividad de la intervención narcisística en la apertura de un discurso prospectivo". (pág. 129)

En el capítulo 6, el autor retoma al joven Marx de los manuscritos de 1844. Allí el concepto de necesidad "nos confronta a una variación sistemática de los cuatro movimientos fundamentales: proyecto productivo, actividad, goce y la Otredad". (págs. 135-136) Pero aquí no aclara la diferencia entre la concepción marxista de la necesidad y la del deseo en el sentido freudiano. En Marx, la necesidad está ligada al consumo del objeto, en un proceso de producción que comprende al mismo consumo de la mercancía, generando así otro ciclo en espiral ascendente. Aquí la mercancía —objeto— es agotada por su valor de uso y de cambio. Por otra parte, y desde la óptica freudiana, el deseo es inagotable —atravesado al objeto— ya que éste es opaco y siempre está en fuga; es algo así como un punto de fuga que no se encuentra sobre el plano. La necesidad, en Marx, está determinada por las relaciones de producción y por la ideología —en suma, socialmente. El discurrir del deseo freudiano —desde una óptica lacaniana— se realiza a través de una cadena de significantes en donde se captura al sujeto en relación a otro significante, en definitiva en el discurso determinado por la resultante edípica. El sujeto está allí atravesado por cadenas de discursos de Otro/s en donde se enajena (*spaltung*), se escinde —consciente, inconsciente—. Y es así como se crea una estructura oculta, opaca en el sujeto, y de la cual éste no puede dar cuenta. El orden simbólico lo enajena lo suficiente para producir el lugar de la falta y del sinsentido. Estos conceptos no son

retomados por Kaufmann cuando trabaja la idea de enajenación en Marx y la dirige a la situación de la relación del sujeto y del poder. "El poder ocupa el lugar del superego y el individuo sometido, el del organismo. A través de uno y otro de los momentos se ejercerá así una conversión a distancia cuyo mecanismo, la sistemática freudiana, permite explicar sosteniendo que el superego social encuentra un relevo en el superego individual". (págs. 153-154) Lo que es realmente llamativo es que el poder se enajene de sí mismo ya que está constituido por un tipo de discurso de invocación a la imagen del Otro. Para clarificar esto tenemos como ejemplo el juicio de Nuremberg, donde los acusados invocaban que cumplían órdenes, remitiéndose a la estructura piramidal del poder nazi, pero el que estaba en la cúspide ¿a quién invocaba?: ¿a la voluntad del pueblo? ¿al espíritu nacional socialista? ¿al elegido de la raza? Y Así un largo etcétera.

Finalmente llegamos a la tesis central del texto de Kaufmann, y es aquí donde vincula lo patológico con las conductas políticas, realizando una caracterología del político que conduce al siguiente esquema:

Histórico	Obsesivo	Paranoico
Conservador	Reformista	Revolucionario
Artista	Organizador	Visionario

El autor ilustra esta característica con muchos ejemplos tomados del siglo XIX, en donde busca como operan estos tres modelos, y aunque es consciente del peligro del reduccionismo, igual cae en él. Además, el análisis posible a partir de estos tres modelos es estático y esquemático ya que es posible observar que un mismo político puede pasar por las tres caracterologías en periodos relativamente cortos. Veamos el caso de Trotsky, que es caracterizado por el autor como histérico-conservador-artista. Aquí habría que preguntarle a Kaufmann a qué momento de la historia o de la vida de Trotsky responde ese modelo. Porque cuando Trotsky organiza al Ejército Rojo caería en la otra categoría la del obsesivo-reformista-organizador, y luego en el exilio podría caer en la tercera, la de paranoico-revolucionario-visionario. Kaufmann se detiene a analizar en el capítulo VII la política del "marketing". Y escribe que "así, y por un rasgo de genio, el espectáculo político fue de-

vuelto a su fundamento más arcaico, de tal manera que comunicara a cada uno de nosotros, y bajo la forma histérica, el aire patético de la omnipotencia de las ideas". (pág. 218). Y es aquí donde toca también el espinoso tema del terrorismo: "el terrorista, habiéndose retirado de una tecnoesfera en la que el poder de fascinación con que invistió su amor se redujo a una fantasmagoría publicitaria, es confrontado con la brecha del mundo. Y encuentra un recurso en lo que puede considerarse, como el delirio, una tentativa de reconstrucción; a saber, la constitución del grupo parcellario terrorista" (págs. 222-223).

En un libro en el que se propone un método de análisis del hombre político, llama la atención la falta de definición del concepto que el autor maneja de la Historia, ya que ésta y el hombre político están íntimamente vinculados. Así, el término aparece a lo largo del texto pero sin una clara explicación. No obstante, en las entre líneas se puede entrever lo que Kaufmann entiende por Historia: es ni más ni menos que la cristalización de lo patológico en lo político. El autor escribe: "tomemos como ejemplo el fracaso de Trotsky. Deustcher demostró de manera convincente que este se debe imputar a las exigencias de una nueva capa revolucionaria, distinta de la antigua *intelligentzia* soviética." Los bolcheviques se habituaron a gobernar un enorme estado: la sexta parte del mundo. Poco a poco adquirieron la confianza en sí mismos y la responsabilidad necesaria para el ejercicio del poder. La doctrina y las condiciones que fueron las suyas, cuando todavía eran una parte despreciable, no servían para la situación actual. Tenían necesidad de encontrar una idea y una consigna que pudieran expresar exactamente la nueva situación planteada. Y así surgió el socialismo en un solo país." En pocas palabras —dice el Kaufmann—, "el fracaso de Trotsky fue el del manejo artista-histérico de la revolución en provecho de un manejo Organizador-Obsesivo" (pág. 235). Podemos ver a través de esta cita a qué queda reducido el drama de la Revolución Soviética: a un enfrentamiento de distintas patologías. Frente a eso, no hay más remedio que recordar que al propio Deustcher le llevó más de tres mil páginas explicarse el fenómeno. Este peligro reduccionista se corre

siempre cuando se fuerza un esquema teórico —el psicoanalítico— a incluirse en otro campo, en este caso el de la historia o la sociología. Y es aquí entonces, donde surge otra pregunta: ¿dónde queda el psicoanálisis aplicado? Creo que es válida la aplicación del psicoanálisis si se tienen en cuenta las reglas o los principios en que se mueve ese campo. Allí la interpretación psicoanalítica funcionaría como un aporte más, pero no como un factor predominante en la estructura general. Cuando Levy-Strauss utiliza el psicoanálisis no lo hace para fundar a partir de él la ciencia de la Antropología, sino como un elemento más a tener en cuenta en la investigación.

Pero aquí hay que aclarar que el psicoanálisis tiene un concepto de la historia —con minúscula—: el de una construcción mítica que realiza el sujeto de sus relaciones parentales —esa novela familiar, para usar la fórmula famosa de Freud. Esa construcción mítica se efectúa en un tiempo virtual, ya que se realiza en el presente con restos de un pasado fragmentado (hechos que sucedieron o no) y plantea un devenir —futuro— sintomatológico. Algo similar ocurre con la Historia. Siguiendo a E. H. Carr, la Historia, es una interpretación del pasado que se efectúa en el presente, con las tensiones sociales que ello implica. Y allí se establece un diálogo entre dos sociedades: la de ayer y la de hoy, con vistas a entender el futuro que nos depara la sociedad actual. ¿Dónde se imbrican ambas historias? ¿O es que hay una sola Historia? Aquí podríamos decir que hay un factor de tensión social en el que el político surge como emergente —portavoz— de la presión ejercida por el medio (clase, partido, grupo). Sobre su persona se condensa y se enuncia esa tensión social al ser él el punto de encuentro de ambas historias y configurar una acción política con un sello personal y una dirección determinada. En el político se condensa la figura imaginaria de "aquel que sabe", pues la función suya la de decirnos lo que hay que hacer —nos conduce, nos recrimina, nos aprueba, en definitiva es un discurso de certezas. Pero ¿de qué realidad hablamos? ¿De lo social o de lo psíquico, que se encarna en el político? ¿O es la realidad —siguiendo a Hegel— una sola: "la unidad de la esencia y de la existencia, o de lo

interior y lo exterior hecha inmediata"? La verdad es que los límites no existen sino que conforman una misma y única forma. Es cuando Freud abandona su teoría traumática del acontecer real y cuando realiza el análisis de Napoleón, en una carta dirigida a Thomas Mann (la que cita Kaufmann), remitiéndonos a que ese significativo —José, el hermano de Napoleón— determina la estructura del recorrido del deseo, que se abrocha con la historia social y con el accionar político. Lo fundamental de este análisis es que no se erige en un factor determinante de la Historia, sino que aporta un enfoque más a lo complejo del análisis Histórico y del accionar del político. Porque si acentuamos el análisis en uno de los polos caemos en el reduccionismo, y al caer en él hasta podríamos llegar a afirmar que la guerra es ni más ni menos que un acto filicida. Pero esa afirmación ¿nos da una idea acerca de la naturaleza de la guerra?

Joaquín Rodríguez Nebot

LOS GIGANTES CAZADORES ONAS

I

"Cuando en la tierra no había vegetación, ríos ni mares, cielo ni montañas, ya existía el Sur. El Sur de aquellos tiempos era un gigante inmenso llamado Tarémkelas. Nadie sabe en qué momento llegó Tarémkelas a la tierra ni de dónde pudo venir. Lo cierto es que se instaló en el último confín del mundo y ahí se quedó dormitando; ese mundo de oscuridad y silencio le producía un letargo morbos. Varias veces intentó salir de él, pero cuando abría los ojos y su mirada caía en la sombra de ese abismo inmutable, volvía a adormecerse. Podemos intuir que permaneció alestargado siglos o milenios, pero para él, el tiempo no existía, porque su mundo era la quietud absoluta. Cuando la inercia estaba por transformarlo en una gigantesca estatua pétrea, la tierra remeció sus entrañas y, en un parto de fuego, le entregó otro mundo". Con este

▲ Nicasio Tangol: *Leyendas de Karukinká. Folklore Ona-Tierra del Fuego*. Fondo de Cultura Económica. México, 1983, 128 p.



Jóvenes cazadores onas

lenguaje —limpio, decantado—. Nicasio Tangol, escritor chileno nacido en 1906 en la isla de Chiloé, capta y transmite la concepción del mundo que aprendió de los onas.

Tarémkelas, que había vivido siempre en un silencio todavía intocado, escuchó aquellos ruidos como truenos, y su cuerpo de gigante se llenó de miedo. Huyó sin rumbo. En su carrera hacia ninguna parte lo venció el cansancio y se detuvo, pero un nuevo trueno lo obligó a emprender una vez más la huida torpe, ciega, fatigosa. Entonces sucedió lo inesperado: la voz tonante que venía de las tinieblas dejó de ser espantable, se tornó dulce, seductora, hasta que fue un arrullo que lo llevó al ensueño. Era la Bóveda Celeste quien le hablaba, y una vez que bajó a la tierra, se tendió con suavidad junto a Tarémkelas y le hizo conocer un gran placer no sospechado. "Ella, por largo rato, lo acarició con calor y ternura de hembra. Luego se unió a él en un fuerte abrazo de pasión cósmica. Y de esta unión, tan sorprendente y heterogénea, nació Kenós." Kenós fue arquitecto del universo, creador del hombre y poblador de la tierra: creó la luz, la vida y el movimiento. Y cuando ya se gestaba la naturaleza, creó a los ohuens, hombres primitivos que, pasados varios milenios, habrían de ser antecesores de los onas.

Kenós distribuyó la vida por todos los confines de la tierra, y luego, vieja ya, regresó a Karukinká (Tierra del Fuego). Fatigado, ordenó a los ohuens que lo llevaran a tierras nortinas. Allí pidió que lo enterraran vivo, les dijo que no temieran. Chinhuken y los demás ohuens aguardaron en silencio. Cuando pensaban que no volvería más a vivir entre su gente, Kenós se levantó entre una grande nube de polvo. A petición suya, su cuerpo fue lavado en el estero, la vieja piel cayó como un guanaco abatido, y en vez del anciano pudo verse a un mocetón duro y sonriente. Así aprendieron los ohuens la inmortalidad.

II

Nicasio Tangol creció con la leyenda y la historia entrelazadas: la gente apenas distinguía una de otra. El escritor que sería después escuchaba las consejas, las leyendas que pasaban de una generación a otra para explicar el mundo. De las investigaciones, viajes y estancias de Tangol entre los onas nacieron *Mayachka*, cuentos fueguinos, y *Leyendas de Karukinká*.

Pocos autores han unido a sus conocimientos antropológicos la sensibilidad, el ojo y el oído atentos, para después recrear lo dicho por el pueblo. Tangol es uno de ellos. Luis Enrique

Délano, su "compañero de letras", dice en el Prólogo de las *Leyendas* que "el antropólogo y el poeta no se apartan ni un momento el uno del otro"; y dice verdad. Hay poesía en la palabra, en las imágenes, pero sobre todo en el aire que ventea la obra toda. No es un decir directo, no es un discurso científico, ni hay tecnicismos pedantes. Por el contrario, es un decir oblicuo, con el sesgo que permite hablar de los misterios sin pretender descifrar sino intuir, no analizar sino entender, y no explicar sino mostrar.

Tenemos que agradecer al escritor chilote las discretas y brevísimas notas de pie de página, así como el Glosario, que amplían la lectura de su libro sin entorpecerla. No es necesario —y esto habría que decirlo a todos los autores que llenan de obviedades las notas a pie de plana— que Tangol explique la relación de una leyenda con el matriarcado, con el tabú del incesto o con la domesticación del guanaco, ni mucho menos que recurra a términos tales como rol, relación de parentesco, patrón de asentamiento, por señalar algunos terminajos propios del espanglés y franceñol que forman esa lengua de nadie que es la jerga antropológica.

III

Hace algunos años, en el último rincón de las últimas páginas de un diario capitalino, leí la noticia de la muerte de la última india ona. Noticia de relleno que habría dejado su lugar —cinco líneas— a otra si se hubiera juzgado necesario. Se calcula que en 1886 —dice como al pasar Nicasio Tangol en el Glosario— había en Tierra del Fuego entre cuatro y cinco mil indios onas; en 1919 sólo quedaban 280, en 1945 unos 25 y en la actualidad ninguno. Acusa: en 1879 se exploró la isla por primera vez; la fiebre del oro que se desató a resultas de la expedición del ingeniero rumano Julio Popper, derivó en agresiones contra los fueguinos; luego, entre 1894 y 1907, llegaron los estancieros, quienes pagaban una libra esterlina por cada cabeza de ona que se les entregara. De los cazadores no escaparon ni los viejos, ni los niños, ni las mujeres.

De acuerdo con los etnólogos, la antigüedad de los onas se remontaría a 10 000 años antes de Cristo; una hipótesis habla de que habrían llegado a la isla en épocas preglaciales. Lo cierto es

que hoy han desaparecido los gigantes onas, cazadores de Tierra del Fuego, habitantes de una isla que jamás utilizaron una canoa. Tierra del Fuego empieza en la margen sur del Estrecho de Magallanes y termina en Cabo de Hornos. Hoy viven allá, en sus botes de cuero de lobos marinos, unos cuantos alacalufes, indios fueguinos que viven aferrados tercamente contra tempestades y borrascas (y no es figura ni metáfora). Esperemos que no se lea pronto, en las últimas líneas de las últimas páginas de algún diario, que tuvieron el destino de los onas.

Roberto Zavala Ruiz

DE LETRAS

GALLEGOS: CIVILIZACIÓN Y BARBARIE

Después de *Doña Bárbara*, Rómulo Gallegos publicará, en el lapso de diez años, cuatro novelas de gran resonancia, unas más que otras, en el proceso evolutivo de la novelística venezolana: *Cantaclaro* en 1934, *Canaima* en 1935, *Pobre negro* en 1937 y *Sobre la misma tierra* en 1943. Dejando de lado en esta oportunidad el valor particular de *Cantaclaro*, seguramente la mejor creación estética de Gallegos, su más hermosa novela, y una de las mejores muestras en la novela mundial de identificación sensible, poética, de plena solidaridad humana y artística con un personaje de clara esencia popular: el trovador errante; dejando de lado la originalidad fundamental de *Pobre negro*, exploración indagadora en la historia y en el ambiente del negro venezolano, en una zona representativa por excelencia y en circunstancias decisivas en su significación social y cultural; dejando de lado el peso político de *Sobre la misma tierra*, con su viva denuncia de la coexistencia en una misma tierra, de una parte, de la pobreza del indígena guajiro y del criollo de la región del Zulia y, de la otra, de

la riqueza fabulosa de la compañía petrolera, todo ello inclusive con el planteamiento de gran actualidad política y económica de la existencia de un país petrolero dentro del país Venezuela; dejando de lado, decimos, estas obras merecedoras de atención y de nuevos y sistemáticos estudios, nos detendremos en algunos aspectos reveladores de *Canaima*, como muestra ilustrativa de supervivencia de un gran tema: el enfrentamiento del hombre y de la naturaleza, en este caso proyectado sobre una dimensión extrema: el hombre en su máxima elementalidad y abandono a sí mismo, el aventurero sin ley; y la naturaleza en su máxima expresión de exuberancia y de poder envolvente y misterioso: la selva.

Más allá de los elementos y las simbologías evidentes en *Canaima*, nos interesa destacar algunas peculiaridades que particularizan esta novela y la dotan de especial interés. El antagonismo entre el hombre y la naturaleza deja aquí de ser la exclusiva e idealizada oposición entre el individuo y el medio natural. La historia de Encarnación Damesano es la representación misma del verdadero y profundo estado de cosas: el peón de la selva recibe un "avance" en dinero o en víveres que lo esclaviza a un patrón, bajo la amenaza de crueles castigos o de la muerte, sobre la base de dos fundamentos perfectamente vinculados entre sí: el caciquismo regional existente y la situación de explotación económica sin freno alguno por ausencia de encuadramientos legales y sociales. ¿Qué significa esto? Simplemente que el enfrentamiento del hombre con la naturaleza avasalladora y dominante adquiere su verdadera dimensión relativa y profundizadora: en última instancia el gran conflicto, fuente de abusos y trágicos desenlaces permanentes, es el antagonismo entre los propios pobladores ocasionales de la selva, situados en dos bandos opuestos: los explotadores y los explotados. Planteamiento al cual habría que añadir el otro proceso inicuo de explotación y despojo: el enfrentamiento entre el habitante eventual, el aventurero ambicioso, y el poblador natural y estable: el indígena, único heredero, por cierto, del arte milenario de convivir de modo favorable y armonioso con una naturaleza desbordante y generosa. A fin de cuentas, el planteamiento del conflicto

hombre-naturaleza se revela como un planteamiento histórico, social y económico. Es decir, como un planteamiento político donde el poder aislante de la naturaleza brava no es más que un factor de mayor sustentación y relieve.

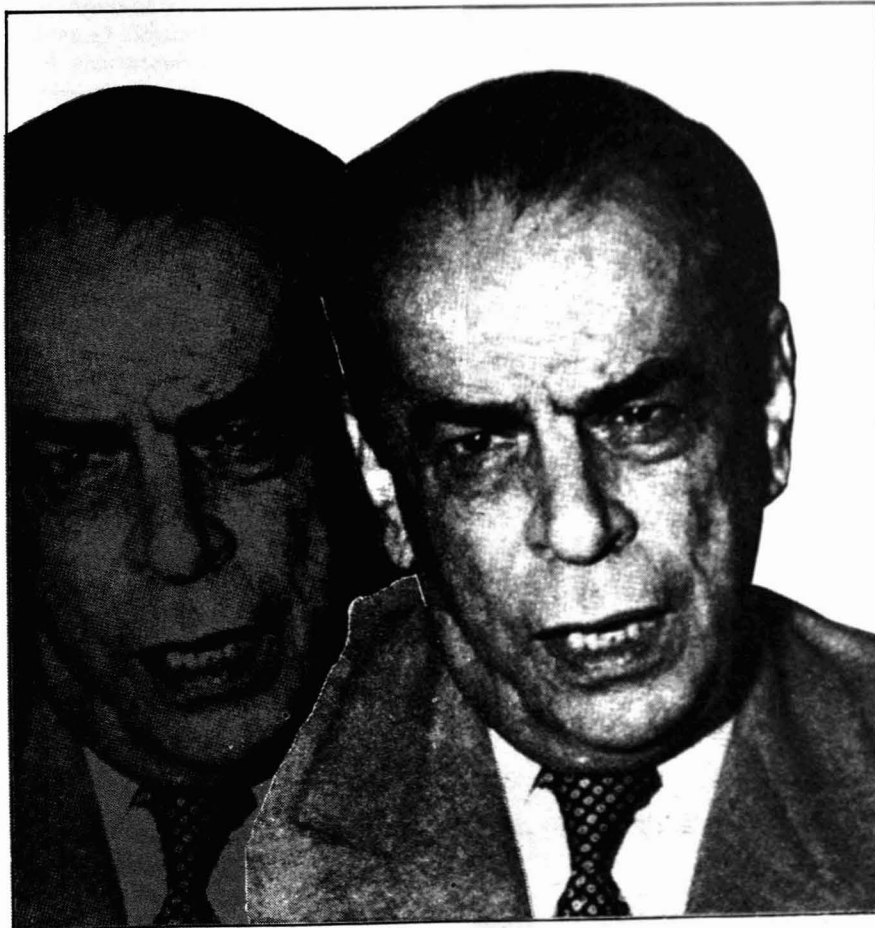
Sabemos que por aquí tocamos el tema, tantas veces repetido y venerado, de "civilización y barbarie", y esa es nuestra intención. ¿Por qué? Porque creemos que ya es tiempo de revisar los alcances y la efectividad de esta formulación tan útil y cómoda como simplificada y desvirtuadora. Es una vieja, viejísima tesis. Más vieja de lo que se cree comúnmente. Un estudio concreto sobre la visión histórica y novelesca de la selva, realizado en la Universidad Central de Venezuela, apunta antecedentes muy antiguos y prestigiosos: la idea del medio bárbaro transformado por la acción civilizadora se encuentra ya en cronistas de la primera mitad del siglo XVIII, como en el caso del jesuita José Gumilla, directamente con relación a la selva guayanesa del Orinoco; y

la idea reaparece, con referencia a la misma zona, y ya sobre una dimensión más amplia y moderna que atribuye al cambio civilizador hasta el efecto de una transformación moral de los habitantes, en el inevitable convidado en toda búsqueda de caracterización científica y cultural del relieve físico e histórico de Venezuela: Alejandro de Humboldt. (Recientemente tuvimos otro ejemplo de la eficacia humboldtiana, en este caso también relacionado con Gallegos, cuando el profesor Charles Minquet señaló, en un texto leído en homenaje a la memoria del novelista venezolano, la correspondencia existente entre las auténticas descripciones de los Llanos de Venezuela hechas por Humboldt y las no menos auténticas contenidas en la novela *Doña Bárbara*.)

La tesis de contraposición integral entre civilización y barbarie, por vieja, debe tener fundamentos de verdad, como tantas cosas viejas. Pero es también una simple, simplísima tesis. Y como tantas cosas viejas y simples, sin

renunciar a sus esencias valederas, tiene que ser revisada y ajustada, y ello en un ajuste que borra su trazado ingenuo y hasta, en ocasiones, invierte los términos silogísticos. (Sobre todo después de que esta tesis dio lugar a formulaciones tan reaccionarias y falsas como la de Sarmiento en Argentina, al identificar civilización con europeo y barbarie con indígena.)

En tal sentido, creemos que *Canaima* representa una vía de replantamiento relativista de la vieja y simple tesis de civilización y barbarie. Varios aspectos comprueban esta condición de relatividad. Señalaremos algunos de los más importantes. Así, la historia del personaje central, Marcos Vargas, ya no es la pura representación del civilizador enfrentado al medio natural hostil y retrógrado: su imagen como hombre en busca de sí mismo se enriquece en el ambiente natural, el que resulta revalorizado en su dimensión de ámbito telúrico favorable a la sinceridad y a la libertad elemental, al decidir Marcos Vargas quedarse en la selva para encontrar su propia personalidad y alcanzar esos ansiados valores. Ya este solo hecho impregna de relatividad la tesis simplista teóricamente respetada por Gallegos. Pero no es todo. Otro aspecto reafirmador, en el mismo sentido señalado, es el de denunciar con mayor profundidad que en novelas anteriores la verdadera causa de injusticias y conflictos: la existencia del caciquismo y de la explotación vil del trabajador de la selva, es decir estructuras y sistemas traídos al medio natural por la civilización, en este caso representativa de un orden de cosas político aplicado a gran escala. Igualmente podemos agregar el planteamiento relativo al único habitante originario y permanente de la zona selvática: el indígena. Planteamiento atrasado y contradictorio en muchos aspectos, es cierto, pero a fin de cuentas revelador de la relatividad que queremos destacar: el indígena aparece superficialmente en un estadio inferior al del hombre "civilizado" de la ciudad, pero es el único capaz de convivir con la naturaleza y de penetrar sus secretos; y si presenta, acentuado al final de la novela, con el hijo de Marcos Vargas, que el indígena sólo encontrará como salida histórica el mestizaje, la fusión étnica y cultural. Pero por más parcializada que resulte esta perspectiva, estamos a



Rómulo Gallegos

buena distancia de la identificación mecánica de Sarmiento, ya el indígena no es la pura y simple representación de la barbarie, a destruir, a borrar.

Tratemos ahora de precisar y complementar estas ideas en función de la evolución novelística e ideológica de Rómulo Gallegos. Cuando hablamos del gran tema de civilización y barbarie en la obra de Gallegos, estamos sin duda señalando una de sus motivaciones esenciales, como ha sido (y seguramente sigue siendo, en sus formulaciones relativistas) para buena parte de la novela latinoamericana. Pero no sólo Gallegos es, en conjunto, una excelente muestra de tal preocupación en su doble condición generadora y culminante: punto de partida y objetivo (se escribe para tratar de invertir la relación antagónica existente y donde prevalece la barbarie, es decir el propósito reformista de la literatura de denuncia y ejemplo), sino que nos ofrece quizás el más claro y elocuente proceso de evolución dinámica, como ningún otro escritor latinoamericano, en el enfoque y la aplicación del postulado de civilización y barbarie. Así, proponemos la siguiente línea analítica: en la tesis de confrontación de civilización y barbarie, Gallegos presenta, a través del tiempo, tres actitudes o modalidades que significan toda la gama de posibilidades.

En primer lugar, *Doña Bárbara* viene a ser la posición ortodoxa, el planteamiento directo y representativo de la concepción exaltadora, incondicional, simplista, de la civilización contra la barbarie. Es la tesis positivista: el ferrocarril como símbolo del progreso. Símbolo, por cierto, viejo de casi cincuenta años, ya presentado por el mandatario civilizador Antonio Guzmán Blanco. Aplica aquí Gallegos, en sentido "realista", una tesis que parece todavía validera dada la realidad aparente y tangible del país; pero no hay que olvidar que ya para esta fecha Venezuela ha entrado en la nueva realidad petrolera. En verdad esta tesis "progresista" permanecerá en vigencia hasta las nuevas concepciones de origen marxista desarrolladas a partir de 1936.

En segundo lugar, *Canaima*, que, sin modificar sustancialmente el planteamiento básico y sin dejar de exaltar los valores positivos de la civilización y del progreso, da entrada a una visión poética de la realidad; perspectiva culminante

te en esta novela después del claro antecedente —verdadera puerta abierta en tal sentido— representado por *Can-taclaro*. Así, *Canaima* sería la gran señal de relativismo en la vieja tesis de civilización y barbarie, al conceder atención efectiva como sustento creador y como ingrediente ideológico al enfoque legendario, mágico y poético de la realidad. En este caso la atracción de la selva y la posibilidad de libertad y de felicidad en el seno de lo primitivo, a pesar de la amenaza del gran dios Canaima, deidad del mal, serían la relatividad novelesca; independientemente de que la imagen de la selva se revele en muchos aspectos como arquetípica, cortada en el mismo molde tradicional de considerable antigüedad.

En tercer lugar, *Sobre la misma tierra*, que significa, ya, simplemente una inversión de valores o, en todo caso, una reformulación de la tesis, donde la prédica en favor del progreso hay que derivarla, en un sentido crítico y de total relatividad, del planteamiento minado de contradicciones: la historia y sobre todo la ética imponen que lo primitivo (en cierto modo la barbarie), representado por el habitante indígena y el poblador criollo, puede ser lo positivo; y que la tecnología moderna (en cierto modo la civilización), representada por la compañía petrolera, puede ser lo negativo. La vida natural, lo tradicional, son equivalentes de humanismo y de civilización; mientras el desajuste del medio y la explotación del hombre y del país derivados de la invasión petrolera son equivalentes de injusticia, ilegalidad y barbarie. Es la liquidación, por el marxismo, de la vieja tesis positivista. Y en este sentido no hay que olvidar que para la fecha de publicación de esta novela, ya Gallegos forma parte directiva de un partido político cuyo programa él representa y que se inició sobre una formulación nacionalista y antiimperialista de tipo marxista.

Este planteamiento, que nos permitimos proponer como tema abierto al estudio sistemático y al análisis profundizador, ofrece una nueva vertiente dentro de la significación particular de Rómulo Gallegos como representante de la novela de todo un continente y ejemplo de la evolución de una de sus constantes sustanciales.

Gustavo Luis Carrera

DE MÚSICA

MISCELÁNEA

I

De pronto ocurren temporadas en nuestro medio musical en las que el panorama se antoja un poco agotador, no precisamente por la gran variedad de eventos musicales disponibles sino por el hastío que puede provocar la repetición continua e impune del repertorio y del formato. Con lo anterior me refiero básicamente a que en un fin de semana cualquiera uno recurre a la información escrita para enterarse de las posibilidades de escuchar música, y se encuentra con que las orquestas están ofreciendo lo mismo, siempre lo mismo. Es entonces cuando hay que buscar con más cuidado, y aunque no parezca verosímil, hay momentos en los que se pueden encontrar alternativas frescas.

Mentiría si dijera que Brahms es algo novedoso o inusual, y sin embargo la oportunidad de escuchar su música de cámara sí es algo poco frecuente en nuestro medio. Así pues, una de las alternativas de las últimas semanas ha sido precisamente asistir a alguna de las actividades musicales en las que se presentan diversas piezas de cámara de Brahms. Y esto quizá haya resultado particularmente atractivo para aquellos amantes de Brahms que de alguna manera ya no encuentran satisfactorias las múltiples repeticiones, por ejemplo, de su *Cuarta sinfonía*. El concierto que nos ocupa tuvo lugar en la Sala Nezahualcōyōtl, y estuvo dedicado a dos obras de Brahms; escuchar esta música fué útil, entre otras cosas, para reflexionar sobre el desarrollo de Brahms como compositor.

En primer lugar, el Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano contó con la colaboración del clarinetista Marino Calva para la realización del *Quinteto Op. 115* de Brahms. El músico compuso esta obra con la intención de hacer resaltar

RESEÑAS

las virtudes de un clarinetista de apellido Mühlfeld a quien Brahms admiraba a tal grado que antes había compuesto para él un trío.

Es claro que nuestro autor tenía este quinteto en alta estima, ya que promovió su estreno con una vehemencia poco común en él. De la "dulzura otoñal" que Claude Rostand escuchó en este *Quinteto* pueden derivarse varios planos de análisis posible.

El más congruente, quizá, es el que nos permite adivinar en esta obra a un Brahms inmerso en el dominio pleno de la técnica y en el manejo muy agudo de la expresión, y al mismo tiempo un Brahms lleno de nostalgia, apaciguado por el paso de los años, que mira al pasado con añoranza y atisba el futuro con cierta intranquilidad. Todo lo que de subjetivo puedan tener estas apreciaciones, lo extraigo de la observación directa de la interpretación realizada por Marino Calva y el Cuarteto Lati-

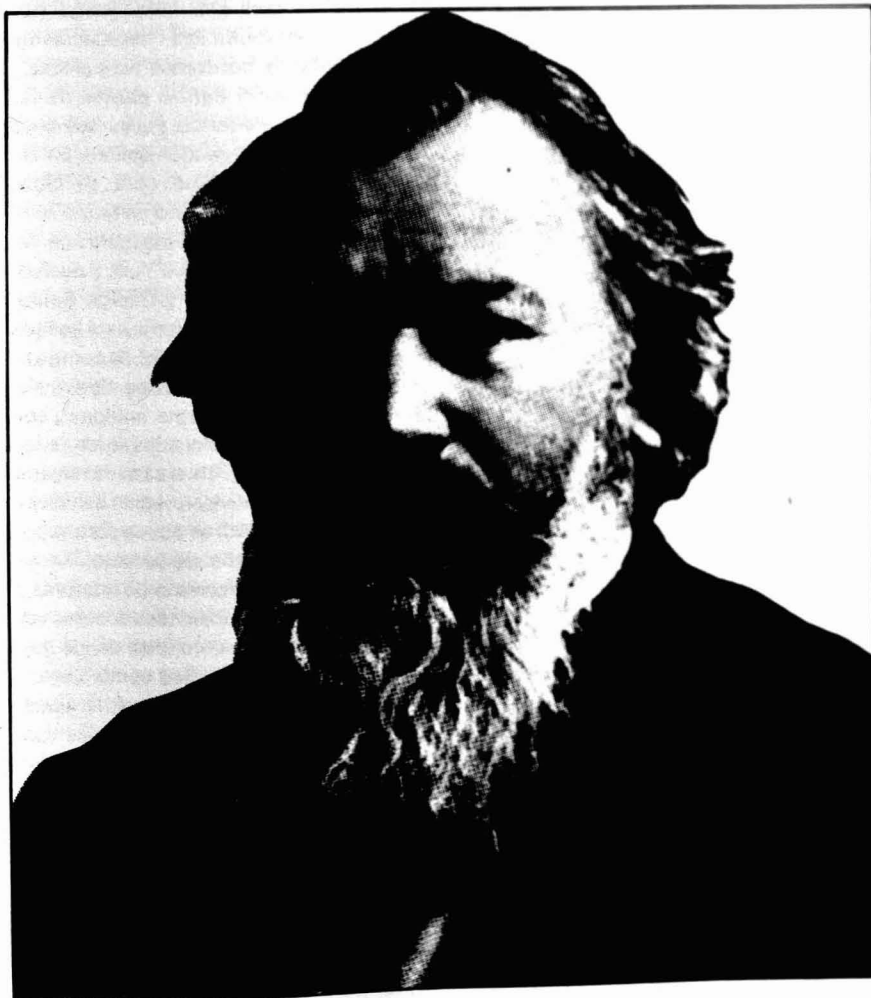
noamericano. En sentido estricto, los cuatro movimientos del quinteto tienen dinámicas totalmente distintas, sin embargo, la escritura de Brahms es tal que difícilmente hallamos puntos de contraste extremo entre el *allegro* y el *adagio*.

Predomina en esta música lo crepuscular, la pintura musical hecha con tonos medios, y es probablemente en este sentido del equilibrio en donde estuvo lo mejor de la interpretación de los músicos. Y por otra parte, no pudo dejar de notarse una cierta tensión interna entre los músicos; específicamente, un cierto estira y afloja entre el cuarteto y el clarinetista, situación que pudo tener su origen en puntos de vista diversos sobre la interpretación de Brahms, o que fue sólo una proyección de temperamentos musicales diferentes. En la segunda parte del programa, el Cuarteto Latinoamericano se convirtió en sexteto con la participación de dos intér-

pretes invitados. Renat Szuba a la viola y Richard Markson al cello, quienes complementaron la dotación formada por Jorge Risi y Arón Bitrán, violines; Javier Montiel, viola, y Alvaro Bitrán, cello.

El conjunto interpretó entonces el *Sexteto* para cuerdas Op. 18, una de las obras de cámara más sólidas del catálogo de Brahms. A manera de referencia, podemos citar, de la nota de programa del concierto, parte del comentario hecho por Eduard Hanslick, prominente crítico vienés contemporáneo de Brahms, sobre este sexteto: "Un universo puro de total belleza". La observación de Hanslick se hace más interesante y toma un contexto histórico muy peculiar cuando nos enteramos de que sus palabras fueron dichas después de haber estado expuesto a la música de Wagner.

Esto no hace más que confirmar el hecho bien sabido y bien documentado de que Hanslick era ferviente partidario de Brahms, es decir, mortal enemigo de Wagner y Bruckner y de todo lo que pudiera relacionarse con la música de ambos. Sea como fuere, el *Sexteto* es una obra muy bella, y la interpretación fue muy satisfactoria, bastante más redonda y coherente que la del *Quinteto*. Se notó sobre todo el mayor entendimiento entre los intérpretes, y esto dio como resultado momentos musicales muy emotivos, incluso para aquellos que no somos particularmente parciales a la música de Brahms. La variedad dinámica fue mucho mayor, y el manejo de los *tempi* tuvo buenos contrastes, sin llegar a los extremos. En términos generales, pues, un buen concierto. Ahora bien, aquí se impone hablar de la asistencia y del público. Brahms, clásico entre los clásicos, suele atraer mucha gente a las salas de concierto. La entrada apenas mediocre al concierto que nos ocupa puede demostrar una de dos cosas: una especie de desapego del público por un compositor demasiado traído y llevado (cosa poco probable) o simplemente la falta de costumbre de nuestro público de tomar en cuenta las manifestaciones de música de cámara, sea cual sea la programación. Y, justo es decirlo, el público no pareció responder con calidez a la música de Brahms ni a las interpretaciones, cosa que va en contradicción con lo que normalmente ocurre en nuestras salas de concierto, en las que



Brahms

el aplauso y la ovación suelen ser gratuitos e incondicionales.

II

Así que, para confirmar o desmentir estas observaciones sobre la música de cámara y su público, fue interesante el hallar, en un corto lapso, otra manifestación musical similar, que a la larga resultó más interesante y más satisfactoria que el concierto con música de Brahms. Me refiero a uno de los conciertos de la serie Panorama de la Música de Cámara del Siglo XX que estuvo a cargo de la Camerata Panamericana. Al respecto, es indispensable referirse a un comentario bien cierto que se hace en la nota introductoria del programa general de la serie, consistente en la afirmación del hecho de que en nuestro medio musical falta presencia de grupos de cámara de diversas dotaciones para poner al público en contacto con

las múltiples manifestaciones de este género que le son desconocidas. En este caso particular, es especialmente interesante el hecho de que se trate de la música de este siglo, que es, predeciblemente, la que más asusta al público. La Camerata Panamericana está formada por una veintena de intérpretes, catorce extranjeros y seis mexicanos según la lista de personal, pertenecientes a diversas orquestas sinfónicas. El programa general de la serie reunió un espectro bastante amplio de expresión musical y en cada programa particular fue posible hallar abundantes puntos de contraste. Uno de estos programas estuvo integrado por obras de Igor Stravinsky, Francis Poulenc e Ingolf Dahl, todas ellas escritas para instrumentos de aliento.

Este programa de la Camerata Panamericana se inició con la *Sonata* para clarinete y fagot de Francis Poulenc. La obra resultó un buen ejemplo de las

tendencias musicales más consistentes de Poulenc, entre las cuales siempre hay que tener bien presente un refinado sentido del humor musical y una gran lucidez. De esta *Sonata*, es necesario destacar el *Romance*, segundo movimiento, cuya estructura parece remitirnos a sonoridades rústicas. Se trata de una contemplativa expedición melódica del clarinete, sostenido sobre un intervalo alternado en el fagot, siempre cambiante, que funciona como una especie de bajo inmutable. Por otra parte, la ejecución de este movimiento fue muy cuidada por los intérpretes, el clarinetista Philip Cunningham y la fagotista Susan Bell. Después vino el *Octeto* para maderas y metales de Igor Stravinsky, dirigido por Enrique Diemecke.

Como curiosa coincidencia, fue nuevamente el segundo tiempo, un tema con variaciones, el mejor interpretado y el más llamativo.

Se trata de un movimiento bordado en el mejor lenguaje neoclásico de Stravinsky, con una fuerte carga sarcástica, personificada especialmente en un vals de contornos surrealistas.

Los paralelos con la música de las películas de Federico Fellini son más que una mera sugestión sonora. En seguida, una brevísima obra de Stravinsky: su *Fanfarria para un teatro nuevo*, compuesta para la inauguración del Teatro Estatal de Nueva York, y dedicada a Lincoln Kirstein y George Balanchine. La pequeña fanfarria está basada en un procedimiento serial de composición, y fue la intención de Stravinsky que se tocara de forma antifonal, con dos trompetistas colocados en los extremos de la escena. En el caso de nuestro concierto, no fue interpretada así; dicen algunos conocedores que la obra, a pesar de la intención de su autor, no se presta para este formato de interpretación, ya que sus cualidades sonoras impiden el acoplamiento ideal de los músicos a la distancia. Sea como fuere, y sin la presentación antifonal, la ejecución de la *Fanfarria* fue buena, técnicamente correcta, pero sin la intensidad necesaria para emocionar, como lo debe hacer toda fanfarria que se respete. Y para finalizar el programa se tomó la *Música para metales* de Ingolf Dahl, cuyos tres movimientos ofrecen un panorama de las posibilidades de la escritura moderna (no de vanguardia) para los instrumentos de metal: la densidad



Poulenc

de una *Fantasia coral*, el lirismo de un *Intermezzo* y la ligereza y agilidad de una *Fuga*.

Ahora, el público: proporcionalmente al tamaño de la sala, más numeroso que para el concierto de Brahms, y su reacción más cálida e involucrada. Esto puede deberse quizá a que el auditorio del concierto de la Camerata Panamericana estaba formado por un público más conocedor; de hecho, cosa que no siempre se ve en nuestras salas, había algunos compositores entre los asistentes: Leonardo Velázquez, Federico Ibarra, Mario Stern. Así, pues, de la observación de ambos conciertos, pueden sintetizarse algunas consideraciones, la más importante de las cuales es quizá la convicción de afirmar que, aunque escasas, sí hay alternativas musicales en nuestro medio, y que con la justa retroalimentación entre los músicos y el público puede llegar a lograrse un ambiente musical más variado. Y cuando me refiero alternativas, hablo de la posibilidad de romper con la monotonía que significa escuchar a orquestas que no mejoran con nada, a directores poco imaginativos, a temporadas enteras consagradas a la mismas obras de siempre. Quizá sea posible, con el paso del tiempo, que la posibilidad de lo ecléctico se convierta en una realidad, y que el público reaccione, y que no deje tendida la mano de los músicos que intenten una aproximación nueva.

III

Y ya que de alternativas posibles se trata, quiero terminarla refiriéndome a una grabación que por casualidad llegó a mis manos hace poco tiempo.

Para aquellos interesados en un tipo muy particular de expresión musical, el nombre de Kurt Weill significa básicamente la *Opera de los tres centavos*, obra en la que su autor trasladó los personajes y situaciones dieciochoescas de John Gay al bajo mundo del Berlín de los años veinte. Kurt Weill, bajo la influencia de las enseñanzas de Busoni y Humperdinck, y de su propia visión política del mundo, creó la ópera satírica revolucionaria, de características expresionistas, abstractas y experimentales. Sus primeras obras en este campo lo sitúan en el plano de Hindemith y Krenek. En 1927, su primera colaboración con

Bertolt Brecht produjo *Cenit y ocaso de la ciudad de Mahagonny*, cuyo estreno provocó un escándalo en Baden Baden.

Siguiendo inexorablemente su camino, Weill creó un mundo musical astringente y melancólico que estableció su reputación. Sus ideas políticas (marxistas), musicales (inconoclastas), y su origen (judío) lo llevaron al exilio por París, Londres y finalmente Nueva York, mientras su música era prohibida en Alemania. En algunos de sus trabajos para Broadway creó algunas canciones que han permanecido como clásicos del repertorio. Y el resto de su producción dejó huella en la obra Hindemith, Orff, Britten, Menotti y Gershwin. La grabación a la que me refiero contiene precisamente algunas canciones desconocidas de Weill, para soprano y piano, en las que el autor ha concentrado toda esa melancolía, toda esa amargura burlesca, todo esa carga de crítica social, todo ese lenguaje expresionista, y sobre todo ese inimitable ambiente sonoro y expresivo que de inmediato nos remite a la depresión anímica y filosófica de las posguerras y las entreguerras. Para saber por dónde andaba Weill en su pensamiento cuando hizo estas canciones, basta conocer su temática: los

soldados, Berlín, el Sena, el tango, las despedidas, Schickelgruber (apellido original de la familia de Hitler) y otros tópicos similares. Las canciones contenidas en esta grabación, piezas que hay que escuchar con oídos muy abiertos y atentos, comunican con intensidad la desolación de todo aquello a lo que Weill se refiere. Su música se complementa con textos suyos, de Brecht, Cocteau, Hammerstein, y el resultado es una grabación sumamente interesante, en la que la polifacética Teresa Stratas logra muchas voces, muchos tonos, y una variedad expresiva que hace de estas canciones todo un ensayo sobre la música vocal de la época. La grabación, muy bien producida por cierto, está realizada en *cassette* digital de la marca Nonesuch, compañía disquera que se ha caracterizado por el repertorio atractivo que ofrece al público. No deja de ser oportuno hacer la observación de que al escuchar esta grabación uno no puede menos que dejarse llevar por la música a un mundo que ha sido muy bien definido en el medio cinematográfico por algunas de las cintas más intensas de gente como Visconti, Fassbinder, Fosse y Bertolucci.

Juan Arturo Brennan

ARTHUR KOESTLER

En los últimos días de marzo se suicidó en Inglaterra, donde residía, Arthur Koestler, uno de los testigos más inteligentes, agudos y valientes de este siglo "enfermo" que, como él mismo lo sostuvo en su famosa novela *El cero y el infinito*, ha reemplazado "la ética liberal del XIX, basada en el juego limpio, por la ética revolucionaria, basada en el viejo adagio según el cual el fin justifica los medios". La mayor parte de la obra ensayística y narrativa de Koestler se empeñó, con honestidad y coraje, en denunciar esa perversión moral de nuestro tiempo. A esa obra y a su autor, la *Revista de la Universidad* les dedicará un pequeño homenaje en su próximo número.

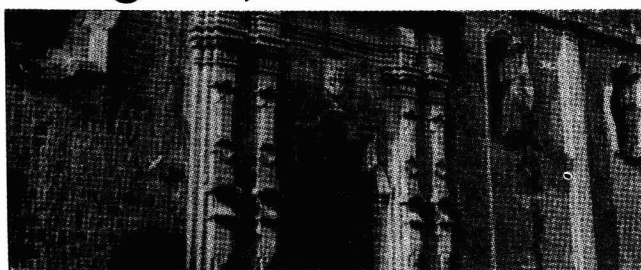
**Librería
Justo Sierra**



Libros



antiguos,



agotados,



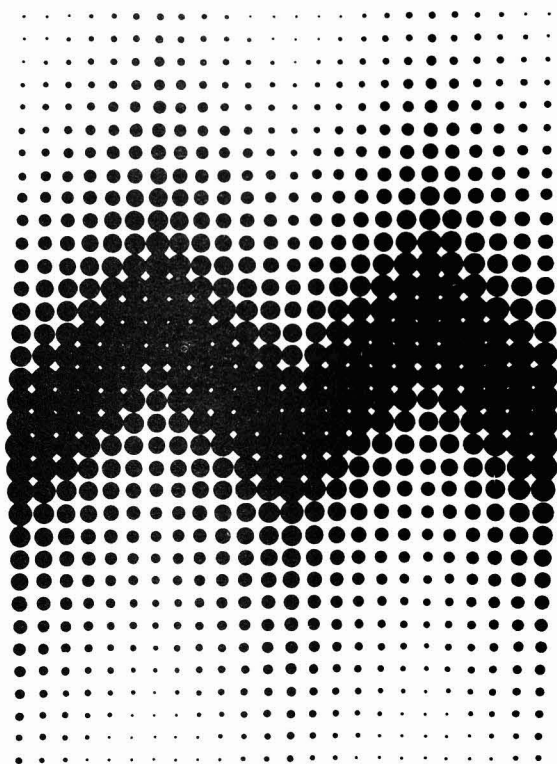
**con historia...
como nuestra librería**

**Antiguo Edificio
Preparatoria Nacional
San Ildefonso 28**



**MAESTRIA EN
DEMOGRAFIA**

1983-1985



**EL COLEGIO
DE MEXICO**

REVISTA MEXICANA DE SOCIOLOGIA

Director: Lic. Julio Labastida Martín del Campo
Coordinador de la Revista: Dr. Carlos Martínez Assad

Organo oficial del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Torre II de Humanidades, séptimo piso, Ciudad Universitaria, 04510 México, D. F.
2a. Epoca / AÑO XLV / VOL. XLV / Núm. 1 / Enero-marzo de 1983

INDICE

I. PROBLEMAS URBANOS Y REGIONALES

Procesos sociales y producción de vivienda en América Latina 1960-1980

SAMUEL JARAMILLO / MARTHA SCHTEINGART

De qué modo hay que gobernar las ciudades o principados que, antes de ser ocupados, se regían por sus propias leyes
ALFREDO RODRÍGUEZ A.

Villas miseria y favelas: sobre las relaciones entre las instituciones del Estado y la organización social en las democracias de los años sesenta
ALICIA ZICCARDI

Plantas móviles multinacionales y desigualdades regionales
HECTOR ZALAZAR

Desigualdades interregionales y concentración territorial: replanteo de una problemática
A. M. FEDERICO SABATE

Contradicciones del desarrollo regional polarizado. El papel de la agricultura en la microrregión Lázaro Cárdenas
ALFREDO R. PUCCIARELLI

Burguesía regional, mercados y capitalismo. Apuntes metodológicos y

referencias sobre un caso latinoamericano: Monterrey (1850-1910)
MARIO CERUTTI

Modalidades de desarrollo y política regional en México 1960-1980
PEDRO PIREZ

Heterogeneidad estructural, desigualdad social y privación relativa en regiones petroleras
LEOPOLDO ALLUB

Democratización del Estado, gobiernos locales y cambio social. Experiencias comparativas en Chile y Nicaragua
FERNANDO KUSNETZOFF

Ayer y hoy. La problemática regional en México
CARLOS MARTINEZ ASSAD

II. SOCIOLOGIA DE LA POBLACIÓN

Mercados de trabajo y familia: una comparación de dos ciudades brasileñas
BRÍGIDA GARCÍA / HUMBERTO MUÑOZ / ORLANDINA DE OLIVEIRA

Características demográficas de los grupos domésticos en México
MARTA MIER Y TERÁN / CECILIA RABELL

Políticas de población y la mujer. Una aproximación al caso de México
M. TERESITA DE BARBIERI

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS 109

Revista bimestral publicada por El Colegio de México

○ Ensayo

- Pierre Nora,
¿Cuál es el poder de los intelectuales?
- Luis Weckmann,
Los animales heráldicos
- Federico Patán,
Leopold Bloom, de la calle Ecoles
- Beatriz Varela,
Cuerpo de tentación, pero cara de arrepentimiento
- Julio Boltvinik, Cynthia Hewitt,
Fernando Cortés y
Rosa Ma. Rubalcava,
Sobre la desigualdad social

► Mario Satz, Bosch

○ Narrativa

- Matías Montes Huidobro,
De la buena pipa
- M.E. Venier,
¿Conoce usted a Probo?

○ Poesía

Marco Antonio Montes de
Oca, Eduardo Lizalde, Esther
Seligson y Concha Méndez

○ Ilustra

Rafael Coronel

DIALOGOS

Revista bimestral

Adjunto giro bancario o cheque núm. _____

_____ del banco _____

_____ por la cantidad

de _____ a nombre de **El Colegio**

de México, A.C., importe de mi suscripción

por _____ año(s) a la revista **Diálogos**.

Nombre _____

Dirección _____

_____ Tel. _____

Ciudad _____

Estado _____

Código Postal _____

País _____

Favor de enviar
este cupón a El Colegio de México, A.C.,
Departamento de Publicaciones,
Camino al Ajusco 20, 10740 México, D.F.

Suscripción anual en México: \$ 400 pesos;
en E.U.A., Canadá, centro y sur de América: 20 dls.;
en otros países: 30 dls. Incluye correo.



Imprenta Madero, s. a.