



¿Elementos modernistas en “La moneda de hierro” de Jorge Luis Borges?

Carlos Cortínez

Tuve, en julio de 1976, en Buenos Aires, el raro privilegio de leerle en voz alta a Borges las pruebas de imprenta de su último libro de poemas, *La Moneda de Hierro*.¹ La lectura estuvo gratamente interrumpida por los comentarios del poeta celebrando, censurando, corrigiendo esos versos frescos, aún nonatos. En una parte de la sesión, Borges me sorprendió preguntándome si no me parecían estos versos demasiado modernistas. La reacción instintiva del profesor de literatura, que sabe que el Modernismo se acabó por allá por los años veinte, es contestarle “no, de ninguna manera, cómo se le ocurre”.

A tales protestas, más o menos automáticas, sucede un momento de reflexión. Si el Modernismo fue algo más que una escuela literaria, y quizás algo más también que una época, ¿por qué no podría, aun ahora, en los años setenta, nuevamente dar rebrotes, allí mismo donde libró su verdadera batalla, en Buenos Aires?

Desentendámonos, pues, de fechas; que si terminó con el soneto de González Martínez, o en 1916 (R. Silva Castro), o en el 32 (I. Schulman), o en el 40 (R. Gullón)² y exploremos más bien la posibilidad de que el movimiento haya dejado supervivencias contemporáneas. Si Schulman ha podido detectar ejemplos de prosa modernista en la novela de Vargas Llosa, de Arguedas, de Rivera, de Yáñez, de Asturias, de Carpentier y de Severo Sarduy, ¿Por qué negarnos a la posibilidad de encontrar también elementos modernistas en la poesía de Borges? Dice Schulman:

En apoyo de nuestra visión de la contemporaneidad del modernismo, a más de los factores estilísticos, existen convincentes razones de índole ideológica para examinar la producción literaria de nuestros días a la luz de la del modernismo. [...] En verdad, estamos presenciando, desde el punto de vista estilístico e ideológico, una proyección del pasado sobre el presente... [...] El modernismo, como estilo de época, y como legado ideológico en la literatura de hoy, sobrevive...³

En este trabajo me propongo, partiendo de las reflexiones de Borges sobre sus propios poemas de *La moneda de hierro*, separar los elementos modernistas que en ellos puedan ser detectados, luego analizarlos y finalmente, llegar a la conclusión (si llegamos) de que el poemario puede inscribirse (o no) entre los de dicha modalidad independientemente del posible anacronismo.

Primero, las dudas de Borges. (En este punto puedo ser fiel puesto que, como no es infrecuente que le ocurra a las conversaciones de Borges, la de aquella noche quedó grabada en cinta magnetofónica y la transcribiré textualmente). Me dijo el escritor, en observaciones formuladas al calor de la lectura de los poemas:

Además... es un libro raro, ¿no? Ahora... yo no sé, porque a veces me parece un libro muy modernista, ¿o no?

Varios poemas más adelante, volvió sobre el tema:

Borges: Ahora... este... ¿son modernistas o no?

Cortínez: No, ¿por qué modernistas?

B: Porque son decorativos.

C: A mí no me parecen decorativos. Me parecen muy sobrios y muy clásicos.

B: ¡Mejor! Mis amigos me dicen que yo estoy volviendo a la manera de Lugones y de Darío y de todos ellos. Yo no sé, eh?

C: En el lenguaje no hay ningún artificio.

B: Bueno, pero sí, lo hay. Hay metales, hay espadas... Pero esto es en toda la poesía, ¿no?

C: Hay una sobriedad metafórica.

B: Sí, eso es cierto. El lenguaje es mucho más sencillo. [...] Metáforas decorativas no hay, ¿no?

Hasta ahí los escrúpulos del autor.

El paso siguiente ha de ser el de separar, de entre los múltiples rasgos que se le han atribuido al movimiento modernista, los que habremos de considerar para nuestro estudio.

Me parece lo mejor intentar una lectura desde la superficie de *La Moneda de Hierro* hacia el interior. Allí, sobresalen los azules. En una poesía escrita por un hombre ciego no ha de esperarse una gran riqueza cromática. En todo el libro sólo aparecen los colores rojo, azul y blanco (aparte de un uso aislado del gris, para autocalificación del poeta).⁴

Ahora, examinemos estos azules. El primero aparece en la “Elegía del recuerdo imposible”: “la muerte azul” de Sócrates que “iba subiendo desde los pies ya fríos”. Aunque pareciera ser este calificativo similar al modernista y aludir a la nobleza peculiar de tal muerte, no lo es, al menos para

Repertorio Americano

Universidad Nacional
Instituto de Estudios
Latinoamericanos
Heredia, Costa Rica

Co-directores:

María Rosa de Bonilla
Isaac Felipe Azofeifa

Secretario:

Julián González

Comité de Redacción:

M. A. Jacobo Schifter,
Director del Instituto de
Estudios Latinoamericanos

Dr. Eugenio García Carrillo
Lic. Carlos E. Aguirre
Dr. Rolando Mendoza

Administración y Canje:

Instituto de Estudios
Latinoamericanos

Suscripción anual: ₡ 18,00
US \$ 3,00 - para el exterior

Apdo. 86 - Heredia, Costa Rica

Patrocinador:

CAJA COSTARRICENSE
DE SEGURO SOCIAL



su autor. Cuando le pregunté a Borges por qué era ésa una muerte azul, me respondió simplemente:

—Es que dicen que se azula con la cicuta, no?

Así pues, este color, digamos, científico, no puede contarse al haber modernista. Luego, el soneto "Hilario Ascasubi", dice el verso: "fue soldado en la azul Montevideo". Y la explicación de Borges:

—Azul por el mar, eh? Claro... ¡la azul Montevideo!

La tercera vez que aparece el color es, sí, el azul modernista. En el poema "A Johannes Brahms" dice: "... quise cantar la gloria / que hacia el azul erigen tus violines". Aquí, presumiblemente, el azul alude a esa región etérea y comarca anímica, patria común de los artistas, que definiera la crítica.⁵

En otro poema, "Einar Tambaraskelver" dice el verso: "Era el primer arquero de Noruega / y diestro en el gobierno de la espada / azul y de las naves". Según Borges, *espada azul* es un lugar común en la literatura noruega.⁶ Como ejemplo, me citó la frase "el Rey repartió espadas azules", esto es, espadas nuevas, filosas.

En el poema "El ingenuo", el verso dice: "En el azul acechan públicas pesadillas que entenebran el día", donde azul vale por cielo, firmamento, y corresponde a una sinécdoque habitual.

Y el último azul del libro, en el poema "Herman Melville". El verso final dice: "Es el gran libro. Es el azul Proteo", refiriéndose, indudablemente, al mar, y siendo, por tanto, un calificativo pertinente.

De seis azules, sólo uno modernista. No encontramos, por este lado, mayor apoyo a nuestra hipótesis.

Otro dato, también hallado en la superficie del libro, es la mención de dos poetas modernistas: Eguren y Nájera. Su inclusión, sin embargo, no nos revela mayor afinidad con el modernismo que los azules estudiados. Ellos aparecen en dos poemas complementarios, los sonetos alejandrinos "México" y "El Perú". En el primero, en el que Borges enumera semejanzas y diferencias entre la Argentina y México, en la sección de las cosas que comparten ambos países por ser eternas, incluye "la ajada violeta entre las páginas de Nájera olvidada", verso en el que es fácil advertir la importancia muy secundaria del poeta aludido, casi un pretexto para destacar el gesto de suave sentimentalismo, de conservar una flor entre las páginas de un poemario. Acaso haya influido para que Borges lo incluyera en este poema, la opinión de Pedro Henríquez Ureña de que Gutiérrez Nájera es el más mejicano de los poetas, opinión que Borges transcribió en su estudio sobre Lugones.⁷

No sorprende encontrar en el soneto gemelo "El Perú", la mención de Eguren, a la misma altura del verso 11: "y unas líneas de Eguren que pasan levemente". Al llegar a este punto en la lectura, Borges me interrumpió preguntándome:

—Usted, ¿lo ha leído a Eguren?

Le contesté que muy poco. Y él agregó:

—Un poeta modernista. Por eso digo que *pasan levemente*. Un poeta peruano, José María Eguren.

Aquí me permití asentir, diciéndole que era muy apreciado por un amigo mío, que lo consideraba superior a Vallejo. Entonces Borges dijo:

—Es que siempre se piensa que Eguren fue uno de los primeros poetas. Son muy distintos.⁸ Ahora... el libro se titula *La niña de la lámpara azul*,⁹ que es un feo título. Me parece que es decorativo, no? Porque todo es muy parecido. La niña de la lámpara azul... Todo queda demasiado tenue. Feo título por ser demasiado lindo, no?

En sus palabras es posible advertir nuevamente el adjetivo que Borges parece asociar de inmediato al movimiento modernista: lo decorativo.¹⁰ Efectivamente, nadie niega que sea el ornato verbal una de las características salientes del período. La lectura de *La Moneda de Hierro* no nos revela, sino por excepción, el uso de vocablos escogidos con el criterio modernista de rareza y sonoridad. *Oriflama*, por ejemplo (que cuando se la señalé a Borges, me dijo con toda naturalidad: "es un ripio"), también *eleática*, *ergástula*, *debelar*. Y eso es todo; tal vez media docena de palabras que exijan la consulta al diccionario. Bastante menos que el promedio de cualquier libro modernista. Lo que sí hay en *La Moneda de Hierro*, como en toda la poesía de Borges, es una cuidada precisión en el uso del lenguaje. Sólo la palabra justa encuentra allí cabida, aunque él se empeña ahora en afirmar que en esa vacilación entre el sentido y el sonido —*entre le sens et le son*— que dijo Valéry, él se inclina ahora, invariablemente, a vigilar el sonido. No será fácil al lector advertir en esta colección ningún sacrificio de la expresión en favor de la musicalidad. El castellano de Borges es terso, no es un latín venido a menos, entre otras razones, porque es consciente de sus etimologías, y esa ternura es, a veces, por añadidura, musical, pero nunca muestra ser el fruto de búsqueda deliberada de encantaciones eufónicas, como la de los modernistas.

Todavía en relación con el perfil sonoro del libro, está el asunto de las rimas. Hacia el final de nuestra sesión de lectura en el departamento de la calle Maipú, Borges me dijo, resumiendo un poco la conversación:

No, porque yo veo que ese temor que yo tengo de parecerme demasiado a Lugones es falso. Que no me parezco demasiado a Lugones, no?

Yo le insistí en que no, que no advertía en él lujos verbales.

—Sí, —se apresuró a decirme— no hay aquí esos juegos de rimas. Yo creo que mis rimas son lugares comunes. Yo no rimo, por ejemplo, *dosis* y *apoteosis*, *saltimbanqui* y *yanqui*... ese tipo de rimas de Lugones. A mí no me gustan. Me parecen bobas. ¡Saltimbanqui... yanqui! ¡En inmensas dosis... de apoteosis! No sé, yo no rimaría así nunca. Además... que no se me ocurrirían esas rimas.

Pues bien, hemos descartado los azules, los poetas modernistas, Nájera y Eguren, cuya mención es apenas algo más que un recuerdo nostálgico, pero notoriamente sin fervor, lo decorativo del lenguaje, que en *La Moneda de Hierro* no aparece ni en el vocabulario (rico pero no lujoso), ni en las rimas (deliberadamente pobres), ni en la imaginería (de gran sobriedad). ¿Qué nos va quedando? Los metros, la riqueza de ritmos.

Cualquier lector de Borges está ya familiarizado, si no algo saturado, con su monotonía rítmica. Desde que cayó en el endecasílabo y en el soneto, parece sentirse allí muy a sus anchas y sin deseo de experimentar con otras formas. En este libro advertimos cierto avance, ya que, si bien siguen predominando los sonetos endecasílabos —hay 15 de ellos— también aparecen, según Borges por primera vez, los sonetos alejandrinos —hay 4 de éstos—. El Modernismo, como nadie ignora, usó repetidamente el alejandrino, pero porque aquí incluye Borges cuatro de tales sonetos no vamos a dar la buena nueva de que se ha lanzado a experimentar nuevos metros.

Todavía en el plano superficial de los objetos, habremos de descartar todo aquello que se expresa como "amor a la elegancia": piedras preciosas, oro, esculturas. Nunca ha sido Borges amigo de otra elegancia que la de su lenguaje ceñido. Si a veces usó el oro fue sólo como término compa-

rativo, en el sentido convencional de lo más alto o valioso. A medida que avanza en edad se acentúan su ascetismo y su rigor. Y no es casual que ya en el título le veamos desandar desde el oro de los tigres a la moneda de *hierro*. La edad dorada, para el Borges de hoy, fue, sin duda, férrea.

En cuanto a las esculturas, sólo destaca en este libro el monumento a su antepasado, el Coronel Suárez, para cuya inauguración en un pueblo pampero de la Argentina, compuso Borges este soneto. Es todo lo contrario de una escultura decorativa. El verso primero la califica de *simulacro*, que no es propiamente un epíteto entusiasta y luego, los versos finales lo rematan: "En un confín del vasto sur persiste, esa alta cosa, vagamente triste". Así pues, nada de lujos o elegancias.¹² Nada de pedrerías, oros, ni esculturas vanidosas.

Otra característica modernista, que cualquier lector de Borges convendrá de inmediato en que no le calza, ni en este libro ni en ninguno, es el de "exhibición y complacencia sensual".¹³ Pocos autores menos sensuales que Borges. Aun a riesgo de parecer hermético, al comparar el juego del ajedrez con el del amor, dice en un antiguo soneto: "como el otro, este juego es infinito";¹⁴ o, al terminar la enumeración en el "Otro poema de los dones", agradece también inequívoca pero recatadamente "por los íntimos dones que no enumero". No ha de ser entonces en el capítulo del erotismo donde fundamentaremos la adscripción de Borges al Modernismo. Lo más atrevido que ha escrito en esta materia es, acaso, su cuento "Ulrica" (en *El Libro de Arena*) en el cual el protagonista llega a poseer a la blonda y enigmática heroína, un poco fantasmalmente, al margen del tiempo y del espacio. O cuando, en recientes entrevistas, responde a la pregunta si cree que en el mundo del futuro existirán todavía los nexos: "Bueno, let's hope so, eh? Let's hope so".¹⁵

Aunque a menudo descubrimos, pues, a un Borges risueño, jamás lo encontramos en tono frívolo o con fruición hedonista¹⁶ —otros dos atributos harto visibles en el Modernismo.

Tratemos de acercarnos hacia aspectos más de fondo. Al caracterizar el período, Luis Monguió, después de compilar trabajos de varios críticos, sumariza así sus opiniones:

*Casi todos los críticos citados señalan como característica del Modernismo la cultura literaria de sus escritores, el carácter consciente del trabajo literario realizado por ellos [...] el espíritu cosmopolita y amor al exotismo y la manifestación literaria libérrima de la fuerza de la individualidad y de la originalidad de cada escritor [...] y la obtención [...] de un ritmo nuevo en la poesía española, distinto del tradicional y aun propio a cada uno de los poetas, su "ritmo interior".*¹⁷

No es necesario insistir en que algunas de las características señaladas se corresponden naturalmente, no sólo con este último libro de Borges, sino con el total de su obra poética: la cultura literaria, la perfección técnica y un ritmo personal, interior, son cualidades indiscutidas de su poesía.

Concentrémonos en indagar sobre el rasgo de *exotismo*, que tantos reconocen en el período y que conecta con la característica que un autor considera la más profunda del Modernismo: la evasión, luego que el propio Borges lo había afirmado así en su libro sobre Lugones.¹⁸

*Los modernistas se evaden de un mundo que para ellos no contiene ni belleza ni heroísmo; huyen de la realidad cotidiana y buscan asilo en formas excesivamente literarias, en aspiraciones idealistas.*¹⁹

Dejemos hasta aquí la cita —que retomaremos más adelante— y veamos cómo cae tal aserto sobre el libro de Borges en cuestión.

Al titular uno de sus poemas "Elegía de la Patria" está indicando Borges, sin lugar a equívocos, su opinión sobre el presente de su país. La Argentina que lo rodea está muerta. Después de haber tenido una aurora de hierro y haber demostrado un temple valeroso en batallas victoriosas, ahora se deja estar entre celebraciones y pompas vanas. Este mismo rechazo de un presente falto de tensión, se advierte en otros poemas del libro. En "Hilario Ascasubi" vuelve a referirse el poeta a los comienzos de la República, esa aurora hoy ultrajada:

*Alguna vez hubo una dicha. El hombre
aceptaba el amor y la batalla
con igual regocijo. La canalla
sentimental no había usurpado el nombre
del pueblo...*

Y el poema concluye con este verso, no menos lapidario que la anterior elegía: "Hoy somos noche y nada".

El mismo sentimiento de haber descendido desde un ayer glorioso a un presente infame, aparece en el dístico final del soneto dedicado a un escritor argentino, contemporáneo de Borges:

*Manuel Mujica Lainez alguna vez tuvimos
una patria —¿recuerdas?— y los dos perdimos.*

Bastan estos pocos ejemplos para señalar cómo el primer requisito de la evasión se cumple en este libro de Borges: la realidad cotidiana, la Argentina devuelta al peronismo, le parece al autor desprovista de nobleza y heroísmo. A consecuencia de esta desvalorización y rechazo, ¿hacia dónde se vuelve el poeta? Sí, hacia la patria antigua, hacia el pasado y sus antepasados, hacia otras literaturas, hacia personajes de ficción, hacia los sueños, hacia filósofos y músicos, hacia ideogramas y caracteres chinos.

Aquí hemos dado, al parecer, con tierra firme donde podría asentarse una vinculación de *La Moneda de Hierro* con el Modernismo. El poeta, rechazado por su propio ámbito, endereza rumbos hacia otro tiempo y otro espacio.

Como ha dejado dicho Ricardo Gullón:

*Fuerzas vigorosas impulsan al exotismo: "lejos",
"en otra parte" habrá un ámbito vital más tolerable.²⁰*

Pero —y esta es la pregunta clave que nos hará decidirnos para considerar *La Moneda de Hierro* como obra de filiación modernista o no— ¿es que Borges busca su razón vital, la que su realidad circundante le niega en 1975, lejos, en otra parte?

Parece ésta una pregunta innecesaria o retórica. Porque el I Ching, Islandia, Heráclito, Kafka, Brahms, Melville, Einar Tambaraskelver, Hamlet, no corresponden, claro está, al mundo sudamericano. Así es, pero también es efectivo que la biografía física y espiritual de Borges reconoce, desde su nacimiento, una base más ancha. Lo que para ti o para mí, chileno, ecuatoriano o paraguayo, nos resulta exótico o postizo le es connatural al escritor argentino que recibió a la vez el castellano y el inglés, que se educó en Buenos Aires y en Ginebra, que ha hecho de la tinta impresa sangre en circulación.

Admito que es fácil hacer equivalentes el interés de los modernistas por lo oriental con el de Borges por lo anglosajón y escandinavo. Parece simplemente un cambio de escenario y personajes pero al servicio de un mismo espíritu de fuga. Hay, sin embargo, una razón biográfica que está en

el origen del interés de Borges por tal región del planeta. Una rama de sus antepasados paternos proviene, precisamente, de Northumberland. La lectura de esa literatura y el aprendizaje de su idioma le han movido a remontarse hasta las sagas islándicas y aquellos siglos medioevales, donde la cualidad épica de su literatura ha sido el anzuelo que lo ha atrapado.²¹ No hay escapismo de última hora o afán ornamental, sino consecuencia de actitudes y pasiones en la irrupción de estos temas —exóticos, desde el punto de vista de la Argentina, no de Borges.

¿Podemos legítimamente considerar que el príncipe Hamlet es el equivalente de los príncipes, condes y marqueses que desfilan por los poemas modernistas? En "Los ecos" importan menos los personajes nobiliarios que la meditación de Borges sobre el tema del eterno retorno y la persistencia de ciertos ritos arquetípicos, en este caso, el regicidio.

En los caracteres chinos que originan el poema "Los signos", ¿nos contentaremos con detectar una especie de *chinosería*? Advertimos la explicación previa al poema, de que en 1915 en Ginebra, Borges vio tales caracteres en una alta campana. Sesenta años después —¡60 años!— el poeta aún se inquieta por no haberlos podido descifrar. Sin duda que el poema refleja el afán de conocimiento que ha caracterizado la trayectoria vital de Borges, empeñado desde siempre en encontrar, mediante la razón, el plano del laberinto. Ahora, más consciente de sus límites, quiere ser excusado por aquello que no logró comprender. El discurso de los caracteres chinos que le declaran que pueden serlo todo y le ruegan que los deje, indescifrados, en la sombra, tiene mucho de amable consuelo. Caracteres *chinos*, sí, pero fragmentos de una vivencia personal y pretexto para una reflexión sobre la imposibilidad de abarcarlo todo: reconocimiento de los límites del ser humano y, si bien lo miramos, incitación a quedarse en lo suyo. Exactamente, lo opuesto de la evasión modernista.

Completo ahora la cita fragmentada de García Girón:

*La poesía que producen [los modernistas] es una
poesía sin raíces autóctonas, basada no en la experiencia
del mundo suyo sino en literaturas y tradiciones com-
pletamente ajenas a su propia realidad.²²*

Por esto es, precisamente, que admitiendo la actitud de Borges de rechazo de su realidad inmediata no nos parece que sus incursiones hacia lo distante en el tiempo o en el espacio puedan ser equiparadas a las de los modernistas. No hay, a mi juicio, evasión, sino más bien un retroceder en busca de la profundidad de su propia vida. Para saber quién es, Borges busca saber quién fue. En este afán retrocede hacia la Argentina gauchesca, a los comienzos de la República, a los países precolombinos, a la España conquistadora e inquisitorial, al mundo anglosajón, a los vikingos... Y siempre acompañado por el espectro de sus padres, los carnales y los espirituales; los héroes literarios, Mujica Lainez en el hoy; Kafka, Ascasubi en el ayer reciente; Lafinur, Melville en el anteaer; y así, pasando por Shakespeare y Spinoza, hasta llegar a Heráclito... que es, en este libro, ¡el propio Borges! Un largo rodeo, cierto, pero para llegar finalmente al mismo punto, al centro desde el cual Borges no pretende, en este libro menos que en ninguno, evadirse, sino, por el contrario, ahondar.

Léase calmadamente *La Moneda de Hierro* y pregúntese si alguien podría decir de ella, como se dijo de una de las cimas del Modernismo, *Prosas Profanas*:

*consiste [...] en un burbujeo de espumas líricas, en un
frívolo sonreír de labios pintados, en una superficiali-
dad cínica y luminosa, con algo exótico, preciosista,
afectado, insincero.²³*

Confrontemos finalmente uno de los poemas de *La Moneda de Hierro* con otro de un poeta modernista representativo, acaso uno de los menos diferentes a Borges, Amado Nervo. Ambos escogen un mismo objeto cotidiano, pero en el modo de poetizarlo patentizan sus diferencias. En "Una llave en East Lansing"²⁴ Borges hace hablar a la llave de su departamento de Buenos Aires que recuerda, a miles de millas de distancia, la cerradura que le corresponde. Es un soneto de nostalgia por su lugar en el mundo. El sentimiento está aquí drásticamente censurado. La llave describe fenomenológicamente su presente y el del espacio al que ella puede dar acceso. Termina afirmando que alguna vez empujará la puerta y hará girar la cerradura. Eso es todo. Pero la eficacia del poema surge, precisamente, de su sobria limitación. La nostalgia que lo informa no se dice pero se adivina bajo la fría descripción. Es, en este sentido, un poema característico del Borges tardío, del poeta que habla tanto con la palabra como con el silencio.

¡Qué diferencia con la "Vieja llave"²⁵ de Nervo! Aunque es también la nostalgia el sentimiento predominante, la excesiva longitud, el estribillo insistente, las innecesarias enumeraciones y, sobre todo, la complacencia deliberada en el sentimiento de despojo y pérdida, restan tensión al poema, lo privan de verdadera resonancia y lo dejan finalmente reducido a lo que es, un ejercicio literario exento de temple lírico.

La distancia que esta comparación deja entrever entre Borges y Nervo a propósito de un poema de tema similar es equivalente a la que detectamos entre *La Moneda de Hierro* y el Modernismo en general, no obstante ciertas coincidencias temáticas. Acaso las palabras que Nervo dijo de sí mismo, pudieran servirnos para concluir este trabajo repitiéndolas sobre el poeta argentino: Borges no admite más que una escuela: la de su honda y perenne serenidad.^{26 27}

NOTAS

- 1 Borges, Jorge Luis. *La Moneda de Hierro*. Buenos Aires: Emecé, 1976.
- 2 Estas fechas para la época modernista, en Schulman, Iván "Reflexiones en torno a la definición de Modernismo" en *Estudios Críticos sobre el Modernismo* (en adelante: ECM.) editado por Homero Castillo; Madrid: Gredos, 1968.
- 3 Schulman, *Ibid.*, p. 357.
- 4 En el poema "Heráclito", el verso 24: "Un hombre gris a orillas del Red Cedar".
- 5 Silva Castro, Raúl; "El ciclo de lo azul en Rubén Darío", en ECM., p. 163.
- 6 Ignoro si es así en toda la literatura noruega o sólo en la épica tradicional.
- 7 La cita de Henríquez Ureña: "Hay en su melancolía un dejo otoñal, que concuerda con el constante clima otoñal de las altas mesetas de México. Es el más mexicano de los poetas..." en J.L. Borges, *Leopoldo Lugones* (en colaboración con Betina Edelberg), B. Aires: Troquel, 1955. p. 17.
- 8 Se refiere a Eguren y Vallejo. En entrevista concedida a Selden Rodman, afirma que no ha leído a Vallejo. "I asked him whether he admired Cesar Vallejo's poetry. 'Vallejo? Never heard of him.'" (p. 13) Más adelante: "Were you pulling my leg two years ago when you said you'd never heard of Vallejo?" "No!" He looked deliberately startled. "Not at all. Who is he?" (p. 29) in *Tongues of Fallen Angels*. N. York: New Directions, 1972.
- 9 El título corresponde a un poema de Eguren, incluído en su libro *La canción de las figuras*. Lima, 1916.
- 10 También usa la expresión en *Leopoldo Lugones*, cit., p. 21: "los temas de la mitología griega, heredados del Parnaso francés y, en general, usados de manera decorativa".
- 11 Olvidaba Borges que ha publicado, al menos, otros dos sonetos alejandrinos: "Soneto del vino" y "El ciego" (II) en *Obras Completas*, B. Aires: Emecé, 1974 Pp. 919 y 1098.
- 12 Consultando si le interesa vivir lujosamente, Borges responde: "¡Yo detesto el lujo! Pero, por supuesto, creo que las ventajas de la miseria y de la indigencia han sido exageradas y las de la mendicidad también..." en Sorrentino, Fernando; *Siete conversaciones con J. L. Borges*. B. Aires: Casa Pardo, 1973. P. 102.
- 13 Silva Castro, Raúl. "¿Es posible definir el Modernismo?", en ECM., p. 322.
- 14 "Ajedrez" (I), en *Obras Completas*, p. 813. En otra ocasión, comentando el mismo poema le pregunté a Borges por qué la versión inglesa decía: "Like the game of love, this game goes on forever" (en *Selected Poems*;

N. York: Delta, 1973. p. 121 Tr. Alastair Reid). Me contestó que efectivamente él se refería al juego amoroso y que le parecía mejor aludirlo que mencionarlo. Cuando le dije que no veía la relación entre el juego del ajedrez, cerebral, y el amor, irracional, me contestó simplemente: "Bueno, ambos son un entrevero...".

- 15 Entrevista de Susana Chica Salas, "Conversación con Borges" en *Revista Iberoamericana*, V. XLII, N° 96-97. p. 591 (julio-dic. 1976).
- 16 Rasgos que le atribuye Silva Castro a Darío y otros autores. En Op. cit., p. 322.
- 17 Monguió, Luis. "Sobre la caracterización del Modernismo" en ECM., pp. 18-19.
- 18 "La evasión fue uno de los rasgos diferenciales del modernismo", J.L. Borges, *Leopoldo Lugones*, cit. p. 21.
- 19 García Girón, Edmundo. "El modernismo como evasión cultural" en ECM., p. 75.
- 20 Gullón, Ricardo. "Exotismo y Modernismo" en ECM., p. 294.
- 21 Ha declarado varias veces que es la épica el género que más le interesa de la literatura. V. Sorrentino, *ibidem*, p. 66.
- 22 *Ibidem.*, p. 75.
- 23 Blanco-Fombona, Rufino. *El Modernismo y los poetas modernistas*. Madrid: Mundo Latino, 1929, p. 32 (Citado por Schulman, *Ibidem.*, p. 341).
- 24 "Una llave en East Lansing"
Soy una pieza de limado acero.
Mi borde irregular no es arbitrario.
Duermo mi vago sueño en un armario
Que no veo, sujeta a mi llavero.
Hay una cerradura que me espera,
Una sola. La puerta es de forjado
Hierro y firme cristal. Del otro lado
Está la casa, oculta y verdadera.
Altos en la penumbra los desiertos
Espejos ven las noches y los días
Y las fotografías de los muertos
Y el tenue ayer de las fotografías.
Alguna vez empujaré la dura
Puerta y haré girar la cerradura.

J. L. Borges, *La Moneda de Hierro*

- 25 "Vieja llave".

Esta llave cincelada
que en un tiempo fue, colgada
(del estrado a la cancela,
de la despensa al granero),
del llavero de la abuela,
y en continuo repicar
inundaba de rumores
los vetustos corredores:
esta llave cincelada,
si no cierra ni abre nada,
¿para qué la he de guardar?

Ya no existe el gran ropero,
la gran arca se vendió:
sólo en un baúl de cuero,
desprendida del llavero,
esta llave se quedó.

Herrumbrosa, orinecida,
como el metal de mi vida,
como el hierro de mi fe,
como mi querer de acero,
esta llave sin llavero
¡nada es ya de lo que fue!

Me parece un amuleto
sin virtud y sin respeto;
nada abre, no resuena...
¡me parece un alma en pena!

Pobre llave sin fortuna,
... y sin dientes, como una
vieja boca: si en mi hogar
ya no cierras ni abres nada,
pobre llave desdentada,
¿para qué te he de guardar?

Sin embargo, tú sabías
de las glorias de otros días:
del mantón de seda fina

que nos trajo de la China
la gallarda, la ligera
española nao fiera.
Tú sabías de tibores
donde pájaros y flores
confundían sus colores;
tú, de lacas, de marfiles
y de perfumes sutiles
de otros tiempos, tu cautela
conservaba la canela,
el cacao, la vainilla,
la suave mantequilla,
los grandes quesos frescales
y la miel de los panales,
tentación del paladar;
mas si hoy, abandonada,
ya no cierras ni abres nada,
pobre llave desdentada,
¿para qué te he de guardar?

Tu torcida arquitectura
es la misma del portal
de mi antigua casa oscura
(que en un día de premura
fue preciso vender mal).

Es la misma de la ufana
y luminosa ventana
donde Inés, mi prima, y yo
nos dijimos tantas cosas
en las tardes misteriosos
del buen tiempo que pasó...

Me recuerdas mi morada,
me retratas mi solar:
mas si hoy, abandonada,
ya no cierras ni abres nada,
pobre llave desdentada,
¿para qué te he de guardar?

—Amado Nervo,
En voz baja
París, 1909.

- 26 La declaración de Amado Nervo en Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*; México, 1940. P. 235. (Citado por Donald F. Fogelquits en "El Carácter hispánico del Modernismo" en ECM., p. 71n).
- 27 Coincidente con una declaración reciente de Borges: "Yo no creo en las escuelas literarias: creo en los individuos" en Sorrentino, op. cit., p. 16; y otra antigua: "No hay que olvidar que las clasificaciones literarias son artificiales y responden a la necesidad de organizar el conocimiento". En *Leopoldo Lugones*, cit., p. 23.

Algunos rasgos poéticos de CREPUSCULARIO

María Eugenia Acuña

"Este libro de otro tiempo".

Pablo Neruda

1

1.0 En torno a la obra de Pablo Neruda, una gran cantidad de trabajos ha tratado de penetrar la compleja problemática que plantea. Desde los más variados puntos de vista, se han realizado investigaciones que, muchas veces han recaído sobre un mismo aspecto. Así, el conocimiento sobre la poesía nerudiana se enriquece cada día más. El presente tema ya ha sido tratado por varios investigadores de prestigio.⁽¹⁾ Debido a esto, las conclusiones a las que se ha llegado, en alguna medida, coinciden con las encontradas en los trabajos de dichos críticos. Sin embargo, el replanteamiento que aquí se presenta se organiza de una manera más sistemática, aspecto que falta en aquéllos.

1.1 El marco teórico, que se utiliza para el análisis de los rasgos poéticos de *Crepusculario*, es el brindado por el estructuralismo. A partir de éste, se comprende la literatura como la fantasía organizada textualmente dentro de los límites a que da lugar la significación lingüística; es decir, como resultado de una organización estructural de carácter lingüístico.⁽²⁾

En primer lugar, se tratará de buscar los rasgos estructurales de los valores poéticos de esta obra a través de una determinación de la forma de enunciación lírica.⁽³⁾ Luego, se señalarán los mecanismos intratextuales que hacen posible encontrar las manifestaciones más concretas de su significación literaria: forma, imágenes, etc. y que denuncian una actitud poética como organizadora de todo el sistema literario. Se busca, de esta manera, lograr una visión general y coherente del poemario.

La explicación no se queda sólo en el nivel anterior. La escritura de la poesía⁽⁴⁾ se gesta dentro de un ambiente o atmósfera cultural que la determina y la nutre. Por ello, es necesario ir a las fuentes que la influenciaron para señalar concretamente las posibilidades estético-literarias de esta obra nerudiana. Concretamente, conviene aclarar que en *Crepusculario* las formas modernistas dominan en gran cantidad como valores poéticos. Estas, como es lógico suponer, representan la tradición literaria que orienta la producción de Neruda durante estos años. A pesar de que el elemento modernista es muy fuerte, no es el único y quizás el más importante. *Crepusculario* contiene rasgos que anuncian tópicos fundamentales en la obra posterior. El trabajo tiende a destacar estos dos campos de configuración poética, con la intención de establecer un balance entre cada uno y poder determinar la importancia real que ella cobra en el desarrollo de la producción total y que consagró a Neruda como poeta lírico hispanoamericano.

Con la intención de mostrar más en detalle la organización de la escritura en *Crepusculario*, se analizará un corpus de los poemas más representativos. La opción de trabajo, que aquí se sigue en sus líneas fundamentales, es la propuesta por Samuel R. Levin,⁽⁵⁾ quien establece un método para aprehender la estructura poética como el resultado de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas a que se someten los signos lingüísticos bajo la forma de significación literaria señalado por

Roman Jakobson.⁽⁶⁾ Este procedimiento permite señalar la organización escritural como estructural.

Conviene manifestar que el trabajo y en concreto esta última parte no se circunscribe al campo brindado por Levin. La misma idea de literatura, señalada anteriormente, se ha tomado de otros textos estructuralistas conocidos.⁽⁷⁾ Igualmente, el aspecto semántico de la estructura se concibe tomando en cuenta los aportes de otros teóricos de la poesía lírica.⁽⁸⁾ Cuando se recurre a algunos conceptos específicos, se aclaran a través de citas al pie de la página o de exposiciones incorporadas en el contexto de la explicación; con ello, se pretende ubicar al lector dentro del marco teórico necesario que le permita explicarse coherentemente esta obra inicial de Pablo Neruda en forma estructural.

Previo al tratamiento del tema, se ubicará la obra *Crepusculario* dentro del ambiente cultural en que se gesta y aparece. Se procede de esta manera, porque es básico situarla dentro de un contexto histórico, debido a que está determinada directamente por él.

2

2.0 En un trabajo panorámico sobre la evolución de la poesía nerudiana,⁽⁹⁾ Fernando Alegría afirma que *Crepusculario* aparece en 1923; sin embargo, para otros críticos es de 1919. Sobre ello, parece no haber una idea bien clara.⁽¹⁰⁾ Lo único que sí se sabe es que no fue una obra concebida en torno a un plan. Es el resultado de la acumulación de poemas escritos entre los 15 y 19 años; o sea, durante los primeros años de su vida intelectual en provincia y los primeros contactos que tuvo en el mundo de Santiago. En ellos, se notan las huellas del clima espiritual que envolvía a Neruda y que condicionaba su propia concepción sobre la literatura. Al respecto, escribe Alegría:

"Detrás de Neruda yacen las cenizas del modernismo. El creacionismo le mira con una cuenca vacía. Apartado, silencioso en su uniforme provinciano, empieza con una serie de libros suavemente románticos, sensualmente simbolistas. Una misteriosa y obstinada locura distingue su joven poesía de la tradición decadentista francesa. Su imaginación se mueve en una órbita extravagante y sin forma. Nada tiene del francesismo de Darío. En *Crepusculario* (1923) Neruda cuenta la historia de una amargura creciente, absorbida en cada detalle de la vida provinciana chilena. El paisaje, de nocturna desolación, está compuesto por maestranzas desoladas, músicos ciegos, vendedores ambulantes, bandidos, ramerías y bobemios; el tiempo está detenido, o bien transcurre espeso, sobresaltado, como un sueño. Su amargura es circunstancial. Las escenas aparecen borrosas, pero concretas; las emociones subrayan ciertos gestos y ciertas actitudes a la manera impresionista. El lector presiente que este mundo de desesperación adolescente pronto va a desintegrarse".⁽¹¹⁾

En la mayoría de los poemas de *Crepusculario*, como se señala en el texto anterior, domina significativamente un

estado emotivo de angustia. Esta se traduce en una especie de vivencia nostálgica de la realidad, un tanto amarga como se encuentra en muchos poemas de *Cantos de Vida y Esperanza*, de Rubén Darío.⁽¹²⁾ Este rasgo propio de su primera producción responde a una serie de características históricas que han sido claramente señaladas por Jaime Concha. Neruda fue participante activo de la llamada *Generación del 20*, que practicó la poesía bajo una "feroz faena de autodestrucción".⁽¹³⁾ Los versos y las vidas de los poetas, que estuvieron muy cerca suyo, hicieron experimentar a "Neruda la fragilidad del individuo poético, la crueldad con que se alimenta a sí mismo a las potencias hostiles, como suicida precoz y cotidiano".⁽¹⁴⁾ Junto a este hecho, hay que considerar los problemas sociales que ocurren en el mundo entre 1920 y 1923. Ya se sienten las consecuencias de la Revolución de Octubre, en Rusia; de la Primera Guerra Mundial y de los grandes movimientos internacionales. Naturalmente, un impacto tan fuerte como ese conmovió la conciencia de los jóvenes poetas chilenos que se habían formado en el seno de corrientes poéticas de otros signos. De este manera, la sensibilidad social se ve claramente afectada. La lírica, como una de sus respuestas más importantes, no escapa a ello. Jaime Concha dice:

"El resultado, entonces, es siempre híbrido. Conviven la exaltación y la tristeza en sus formas extremas, siendo eso lo más definitorio en la sensibilidad vital de aquellos momentos de nuestra vida colectiva".⁽¹⁵⁾

Más adelante, especifica las proyecciones de este clima espiritual sobre *Crepusculario*:

"La índole acongojada de la emotividad pone a la lírica a la zaga de la marcha histórico-social, la divorcia de la realidad. Pero si bien no hay una aceptación positiva de ella, se advierte, por otra parte, la imposibilidad de continuar en el canto puramente egocéntrico. Se consume el subjetivismo —provisoriamente, por cierto—, justamente porque hay un primer atisbo de la precariedad del yo.

El mérito de Crepusculario es éste; expresar vivamente en su momento de transición esa atmósfera sentimental. Y contener, además, la incipiente sospecha de que la captación de la realidad sólo podrá hacerse de una manera totalizadora e integrada. Orgánicamente".⁽¹⁶⁾

Por todo esto, la aparición del presente poemario de Neruda es un hito dentro de su producción lírica. A pesar de que se encuentren en él algunos rasgos de las escuelas clásicas en las que se había formado, ya se delinean muchas de las constantes de su poesía posterior.⁽¹⁷⁾

3

3.0 En "Final", el "yo" lírico⁽¹⁸⁾ expresa:

*"Fueron creadas por mí estas palabras
con sangre mía, con dolores míos
fueron creadas!*

.....
*Es el alba, y parece
que no se me apretaran las angustias
en tan terribles nudos en torno a la garganta.
Y sin embargo,
fueron creadas por mí estas palabras!
Palabras para la alegría
cuando era mi corazón
una corola de llamas;
palabras del dolor que clava,*

*de los instintos que remuerden,
de los impulsos que amenazan,
de los infinitos deseos,
de las inquietudes amargas,
palabras del amor, que en mi vida florece
como una tierra roja llena de umbelmas blancas"*⁽¹⁹⁾

De acuerdo con la idea de que Neruda recogió diversos poemas escritos en su adolescencia,⁽²⁰⁾ el poema anterior sintetiza la interpretación que el escritor da a su propia poesía. Como ya lo anotamos, el influjo lírico⁽²¹⁾ se define como una emoción que se traduce en angustia del hablante frente a las cosas que lo rodean. Este acto existencial tiene enormes implicaciones sobre la seguridad que el "yo" lírico siente ante el mundo. Se puede señalar, al menos, tres momentos típicos de relación, de acuerdo con Alfredo Roggiano. Son los siguientes:

- 1) El Neruda en sí, íntimo, encerrado en su angustia vital como en un "castillo sin ventanas" o en un "túnel sin salida", según sus propias palabras. Primer paso de una inquietud metafísica en el plano del conocer.
- 2) El segundo estadio o paso de su búsqueda: un enfrentarse a la hostilidad del mundo. Empieza significativamente con el poema "El padre", el primero en oponerse a la actividad del poeta.
- 3) Los otros. Todo esto lleva a la visión de una realidad incierta e inasible, teñida de borrosidad desintegrante, de un mundo rechazante y que rechaza, acosado por compañías que no le sirven de apoyo, aunque ellos (los otros) sean imprescindibles como entes de incitación.⁽²²⁾

Sin embargo, a pesar de no ser considerada en esta tipología de los actos líricos en *Crepusculario*, se puede señalar una actitud alejada de una circunstancia existencialista. Se enmarca en una vivencia ideal —sublimada— del imaginario evocado. Se trata de la poesía desarrollada en la parte "Pelleas y Melisanda".

Las causas históricas de esta actitud ya se han explicado en el apartado anterior. Precisamente, aquí se encuentra el principio de la visión y configuración de la realidad en destrucción, tal y como lo señala Amado Alonso.⁽²³⁾ Desde esa dinámica perspectiva, se puede comprender cada una de las imágenes de *Crepusculario* y, como es lógico, dicho existencialismo poético da lugar a una imagen de hablante lírico como pura espiritualidad. En la relación refractaria de su enfrentamiento con las imágenes del mundo exterior se hace posible la emoción poética. Al respecto, el contenido de *Crepusculario* se proyecta en esa doble dimensión señalada por Jaime Concha para la sensibilidad lírica que se estaba produciendo en Chile entre los años 20. Así, en una buena cantidad de poemas, el "yo" lírico se sitúa ante el mundo y trata de volcar hacia el exterior el estado de ánimo que lo caracteriza. El lenguaje se impregna de una plasticidad muy rica que es casi una proyección directa de la perspectiva con que se poetizaba la realidad en el Modernismo y que deja ver, sin lugar a dudas, las contaminaciones modernistas que presenta la escritura nerudiana. A pesar de que en *Crepusculario* priva lo exterior en la relación con el mundo, el hablante no permanece encerrado en su circunstancia biográfica. Está directamente ligado a ella, debido a la angustia existencial con que se establece la relación y que es lo dominante. Los gérmenes que llevarán posteriormente a la comunión del poeta con la naturaleza y a su inmersión en la realidad ya se encuentran en este elemento. Cada una de las relaciones paradigmáticas, en los poemas, delata esa constante ubicación de la visión poética en un contexto material definido. Naturalmente, esto

está relacionado con la sensibilidad social que se desarrolla en el mundo entre los años 20 y que afecta directamente la apartada región chilena. Por esta razón, muchos poemas presentan lexemas titulares —se hace referencia a los que anuncian la composición— que denuncian más abiertamente estas nuevas características del código poético nerudiano. Este se considera básico para comprender el significado de *Crepusculario* en relación con sus propios rasgos poéticos fundamentales.

2.1 Una de las características más relevantes de la poesía modernista radica en la actitud evasiva (trascendente) del "yo" lírico en relación con el conglomerado de imágenes que encuentra. Ello se logra a través de la búsqueda de un ideal abstracto y supremo que se ubica fuera de su contorno. Implícita o explícitamente, en cuanto a configuraciones de los dos niveles de imágenes.⁽²⁴⁾ En el caso de Rubén Darío, por ejemplo dicha sublimación es un rasgo típico. El *Coloquio de los Centauros* está diseñado a través de una enunciación lírica que se funde en una relación casi directa con el coloquio que estos animales fabulosos tienen frente a una playa lejana. En el caso de Julián Marchena, dentro del poema *Vuelo Supremo* mediante la contraposición de imágenes de lo cotidiano con mundos absolutos, a través del vuelo de los pájaros, el "yo" lírico se integra vivencialmente en el contexto del absoluto. Hay aquí un misticismo poético que es típico de la emoción modernista. *Alas en fuga* de Julián Marchena realiza, plenamente, esa forma. El valor poético del mismo radica en el carácter trascendental que se le da a la vida concreta y a la sublimación que se tiene de las idealidades.

Crepusculario no presenta esta tendencia de manera decisiva. Cabe señalarlo, porque las imágenes están ubicadas dentro de un contexto existencial con proyecciones a situarse en la realidad telúrica. Se produce una atenuada influencia modernista. Jaime Concha define este tipo de proyección de la actitud modernista designándola como "compensación". Leamos algunas de sus afirmaciones:

"Enigmáticamente, el contacto entre el alma y lo real no es recíproco. Aquella toca, pero es intocada. La realidad no contamina al poeta, el que, en cambio, la dignifica, estetizándola:

Flor el pantano vertiente la roca

Vemos entonces, en vivo, lo que es la compensación, como mecanismo que juxtapone una esfera ideal a las condiciones reales y concretas. Es distinta de la evasión con la cual podría confundirse y de hecho se la ha confundido. Esta sublima sistemáticamente los objetos, tratando de producir un maravilloso imaginativo que suprime lo real en su forma perceptible. En este universo fantástico vendrá a habitar el poeta, a condición de que sea plenamente fantástico. La compensación, por el contrario, es un fenómeno de equilibrio, una suerte de coexistencia entre lo real y lo ideal. Se acepta la fisonomía verídica del mundo, y el poema no se desliga de la circunstancia extraliteraria. Pero, junto a ella —que determina tono y motivos— se alza una región de belleza y perfección que complementa positivamente el mundo lírico".⁽²⁶⁾

A partir de este modo de estetizar la relación con las imágenes, el discurso poético en algunos poemas adquiere formas caprichosas. Los desarrollos espaciales juegan un papel sumamente importante; es decir, los elementos ausentes de la estructura lingüística en la relación sintagmática pasan a tener una significación relevante al contraponerse las secuencias de lexemas claramente separados: entran en relaciones compensatorias los elementos espaciales intratextuales. Hay una espe-

cie de estilización de la realidad concreta. Típicos son los poemas "Agua dormida", "La tarde sobre los tejados", entre otros. Véase el caso en el presente poema:

"AGUA DORMIDA"

Quiero saltar al agua para caer al cielo".⁽²⁷⁾

Este aspecto ha tenido éxito en otros poetas posteriores: Nicanor Parra es uno de sus cultivadores principales. No sólo con ello se anuncia la sublimación. Se busca también una objetividad en las relaciones con el mundo. La poesía nerudiana de *Crepusculario* es meramente descriptiva. A partir de aquí, hay preferencia por una ubicación en la realidad concreta y en alguna medida en lo social. Los títulos de algunos poemas hacen referencia explícita a esto. Con excepción, sólo en la parte *Pelleas y Melisanda* se encuentra un tono marcadamente modernista. Allí priva la auténtica evasión (vivencia modernista de la historia de los personajes).

La forma compensatoria, con que se construye la realidad poética, es así el principal rasgo característico de las íntimas relaciones que esta obra tiene con el Modernismo. El poema "Sensación de olor" eleva a un nivel compensatorio los aspectos de la vida cotidiana mediante la sensación de un olor. Se crea un mundo sinestésico donde el color juega un papel muy importante, pues a través del lila y de la fragancia de las flores así denominadas se construye la imagen de un mundo anímico feneciente, desde la vejez ya derribada por el tiempo. El valor simbolista de este tipo de poesía es común encontrarlo en el Modernismo. Sin embargo, aquí se pasa a una experiencia poética de la pura circunstancialidad humana. Por ello, el remontarse a la esfera de la idealidad simbolizada en el color funciona como mero principio compensatorio, o sea parciales influencias simbólico-modernistas. El punto culminante del poema apunta a lo siguiente:

*"Nada más. Pies cansados en las largas errancias
y un dolor, un dolor que remuerde y se afila*

*... A lo lejos campanas, canciones, penas, ansias,
vírgenes que tenían tan dulces las pupilas.*

*Fragancia
de lilas ..."⁽²⁸⁾*

2.2 La poetización de la realidad, en el Modernismo, llevó aparejada una visión de ésta en términos deslumbrantes; es decir, a través de la tendencia de un embellecimiento de la misma conforme la búsqueda de lo bello. Este hecho es muy fuerte en la actitud del hablante lírico que se encuentra en *Crepusculario*. Poemas como "Esta iglesia no tiene", "Puentes", para citar solamente algunos, son ricos en una significación descriptiva, llena de plasticidad.⁽²⁹⁾ Hay una acelerada reiteración de nombres sustantivos y sus respectivas calificaciones. El código nerudiano, en dicho sentido, se organiza metonímicamente para dar lugar a la connotación por este proceso de reiteración literaria, que ha sido llamado enumeración caótica.⁽³⁰⁾ Debido a lo anterior, la poesía en *Crepusculario* hace referencia a temas de la cotidianidad. Allí, concretamente, se distancia del Modernismo, pues se sigue la orientación de una poesía social. Comunes resultan los temas en donde hay una fuerte denuncia. En "Maestranzas de la noche", después de un desarrollo de la imagen del ambiente laboral, el hablante lírico deja traslucir una clara identificación con un sector del mundo allí considerado. Léase:

*"En las paredes cuelgan las interrogaciones,
florece en las bigornias el alma de los bronces
y hay un temblor de pasos en los cuartos desiertos.*

*Y entre la noche negra —desesperadas— corren
y sollozan las almas de los obreros muertos*".(31)

En muchos de los poemas priva esta tendencia a ubicarse en lo cotidiano. Obsérvese, por ejemplo, "Puentes", "Los jugadores", "Campesina", "El pueblo", "Barrio sin luz". En este aspecto, se ha encontrado una de las razones de la importancia de *Crepusculario*, pues de allí salen los gérmenes de la poesía posterior. Se pasa de un idealismo a un realismo en cuanto a la naturaleza del imaginario poético. El discurso presenta una dinámica constante, pasa con facilidad de un polo a otro. Jaime Concha habla de una doble orientación en la actitud lírica;(32) igualmente, la tipificación de las actitudes líricas hecha por Alfredo Roggiano parte de ese hecho.(33)

2.3 La tendencia hacia una conversión ideal del mundo por parte de la conciencia modernista permite una visión cosmopolizante de la realidad. La imagen del poeta o del hombre como un eterno caminante es uno de los símbolos básicos que se encuentran en cualquier modernista. La obra de Antonio Machado es una de las más típicas, pues allí se consagra el símbolo del poeta como un eterno caminante que va por variadas sendas en el tiempo. En Darío, el fenómeno es fácilmente reconocible.(34) Este fenómeno es la materialización de una vivencia sublimada. En parte, sobre el dinamismo de este símbolo, el restante sistema de imágenes (de la significación poemática) adquiere coherencia. Piénsese en el sentido que organiza las imágenes en "Vuelo Supremo" de Julián Marchena en torno al desarrollo del símbolo del poeta como un ser errante. Pablo Neruda y toda la Generación del 20 se formaron en esta poesía, en la que la relación con el mundo tendió hacia la totalidad por medio de una evasión espacio-temporal. Las partes 2, 3 y 4 de "Farewell" muestran la vivencia del amor por parte del "yo" lírico en términos cosmopolitas. Tómese, a manera de ejemplo, la parte 3:

*"(Amo el amor de los marineros
que besan y se van.*

*Dejan una promesa.
No vuelven nunca más.*

*En cada puerto una mujer espera,
los marineros besan y se van.*

*Una noche se acuestan con la muerte
en el lecho del mar)*".(35)

De acuerdo con lo anterior, la incidencia temporal cobra gran relevancia dentro del contenido poético de *Crepusculario*. El hablante lírico evoca el mundo en tanto ser inmerso en el tiempo, en un constante transcurrir. A través de la muerte, como un resultado lógico de este proceso vital, se encuentra la posibilidad de dejar abierta la relación entre las diversas imágenes poéticas. Este hecho permite afirmar que se trata de un sistema, a pesar de que las poesías se vinieran escribiendo en momentos diferentes.(36) Si se tienen presentes las relaciones con la corriente modernista, encontramos una clara incidencia de la escritura modernista sobre la nerudiana. Prácticamente, la coherencia significativa del discurso, (si se toma en cuenta la transformación anotada), es el resultado de esta proyección emotiva. La plasticidad de las imágenes es la manifestación poética de la búsqueda de lo nuevo. Las fuerzas cósmicas (fundamentalmente la luz) son elementos que organizan la totalidad de lo evocado. Los colores son variadísimos y responden a las posibilidades anímicas con que se capta la realidad bajo esa dimensión. Leamos este poema:

*"Aquí estoy con mi pobre cuerpo frente al crepúsculo
que entinta de oros rojos el cielo de la tarde;
mientras entre la niebla los árboles oscuros
se libertan y salen a danzar por las calles.*

*Yo no sé por qué estoy aquí, ni cuándo vine
ni por qué la luz roja del Sol lo llena todo;
no basta con sentir frente a mi cuerpo triste
la inmensidad de un cielo de luz teñido de oro,
la inmensa rojedad de un Sol que ya no existe,
el inmenso cadáver de una tierra ya muerta,
y frente a las estrellas luminarias que tiñen el cielo
la inmensidad de mi alma bajo la tarde inmensa*".(37)

Si se observa con detenimiento el poema transcrito, se puede señalar que el principio organizador de cada una de las imágenes es el de la proyección cósmica, como posibilidad para plasmar allí el estado de ánimo. Con ello, las influencias modernistas son claras en *Crepusculario* y, a través de ellas, las del Simbolismo. Hay una especie de arrobamiento en que queda plasmado el estado anímico de la conciencia que se proyecta en la imagen del paisaje. En Darío son muy comunes dichas situaciones.(38) Léase un último ejemplo tomado de "Mancha en tierras de color". Allí, en la descripción del paisaje se simboliza el estado anímico del hablante:

*"Patio de esta tierra luminoso patio
tendido a la orilla del río y del mar.*

*Inclinado sobre la boca del pozo
del fondo del pozo me veo brotar*

*como en una instantánea de sesenta cobres
distante y movida. Fotógrafo pobre.*

*el agua retrata mi camisa suelta
y mi pelo de hebras negras y revueltas.*

*Un alado niño de pájaros sube
como una escalera de seda, una nube.*

*Y —asomando detrás de la cerca sencilla,
la cabeza amarilla, como maravilla,*

*como el corazón de la siesta en la trilla
rubia como el alma de las manzanillas,*

*veo a veces, gloria del paisaje seco,
la cabeza rubia de Laura Pacheco*".(39)

2.4 El anterior desarrollo de la significación poética justifica así la plasticidad ya señalada. Muy relacionado con este aspecto, en el Modernismo priva una aprehensión hedonista del mundo. El tema sexual adquiere alguna importancia. Las imágenes relacionadas con el mismo pasan a configurar los rasgos característicos de la estructura poética. En "Ivresse", "Morena, la Besadora", "Oración", "Amor", se hace presente en forma clara. En "Morena, la Besadora", después de haberse descubierto una imagen profundamente erótica de mujer, se exclama:

*"Bésame, por eso, ahora,
bésame, Besadora,
ahora y en la hora
de nuestra muerte.*

Amén".(40)

Aquí se mezclan elementos religiosos y valores sexuales, aspecto típicamente modernista. En "Oración", se lleva a un grado más alto al utilizar una forma de comunicación y una imagen estrictamente religiosas, para evocar y configurar poéticamente el símbolo de las prostitutas tal y como el poeta las ve y las siente. "Canción de los amantes muertos" de la parte *Pelleas y Melisanda*, igualmente, combina lo religioso cristiano con otros elementos: imágenes netamente paganas.

La desacralización de los elementos religiosos, propio del Modernismo, encuentra completa acogida en *Crepusculario*. Es decir, el hablante lírico se proyecta panteísticamente sobre los temas sacros. "Esta iglesia no tiene", en cuanto a su

título mismo, muestra de lexema más formante verbal en términos negativos en relación con lo que evoca el primero, para evidenciar esa actitud desacralizante. Jaime Concha, en el estudio citado, señala que *esta* posibilidad de relación poética se manifiesta de dos maneras:⁽⁴¹⁾

- 1) Significa —bien de acuerdo con el sentido propio del concepto— atribuir carácter divino a todo lo que existe. Este aspecto está poetizado de un modo demasiado directo.
- 2) Expresa la identidad de fondo de todas las clases, la solidaridad substancial de lo existente.

De acuerdo con esto, resulta fácil observar que toda la poesía en *Crepusculario* presenta ese fenómeno.

2.5 La relación hedonista (sensual) con el mundo, así como la proyección panteísta de las cosas imponen la inminencia de la muerte como el hecho que justifica dicha actitud. El tema de la muerte es uno de los rasgos más característicos del poemario. Prácticamente, llega hacia ella de las más variadas maneras en tanto se sienta como el peso que se proyecta sobre la circunstancia modernista (en términos hedonistas). Las palabras finales del poema "Lo fatal" de Rubén Darío casi se hacen sentir en el código nerudiano. Léase esta parte del texto para compararla posteriormente con el final de "Pantheos". Dice el poema de Darío:

"Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber adónde vamos
ni de dónde venimos...".⁽⁴²⁾

El poema nerudiano sigue una orientación muy parecida a la que priva en el de Darío. En cierta medida, esta posición es uno de los elementos característicos en el libro de Rubén Darío, llamado *Cantos de Vida y Esperanza*. Se pone de manifiesto así una de las fuentes más claras de donde se ha nutrido Neruda durante los primeros años de su vida poética. No se deben olvidar las circunstancias generacionales e históricas, para encontrar la familiaridad de la forma escritural de Darío en la del escritor chileno. Una lectura paralela de *Cantos de Vida y Esperanza* y *Crepusculario* revela coincidencias temáticas en muchos poemas. Igualmente, el código utilizado en ambos poemarios es muy parecido. En algunas ocasiones, Neruda casi lo transpone; piénsese en los finales de "Pantheos" y de "Lo fatal". Dicen las últimas estrofas de "Pantheos":

"Si estás en este árbol o si lloras conmigo
¿qué es lo que quieres, pedazo de miseria y amigo
de la cansada carne que no quiere perderte?
Si quieres no nos digas de qué racimo somos,
no nos digas el cuándo, no nos digas el cómo,
pero dínos adónde nos llevará la muerte...".⁽⁴³⁾

Dentro de todos los niveles textuales, las correspondencias son evidentes entre estos poemas. Se ha encontrado que los contenidos puramente modernistas ocupan un puesto relevante dentro de la significación de *Crepusculario*. La muerte se inicia así como la posibilidad para destacar la esencia de la naturaleza del hombre. Posteriormente, se proyecta hasta la totalidad del género humano e incluso hacia más allá. La evolución de la actitud lírica responde a esta constante temática. Concha la hace derivar de fuentes no tan lejanas como se señalan

aquí. Para él, es el resultado de una solidaridad poética con la generación en que se está produciendo la poesía —la Generación del 20.—Sin embargo, encuentra en ella coordenadas muy ricas dentro de la significación paradigmática (en tanto leitmotiv) del poemario. Señala las incidencias de este problema:

"Por su función más ostensible, constituye un procedimiento técnico de construcción lírica que insiste en los finales abiertos de cada composición. No es un final de remate ni conclusivo; prolonga y distiende la vibración del poema hacia el horizonte último.

Más compleja es la interpretación de este dato de la sensibilidad de *Crepusculario* en relación con el sentido del mundo que él nos revela. Desde luego, predomina —de acuerdo con el antiguo tópico del *carpe diem*—, la mención de la muerte como mancha lúgubre destinada a resaltar el resplandeciente goce sensual. Pero, junto a este tema artificial, existe un sentimiento más entrañable y que perdurará en la poesía de Neruda: la dolorosa evidencia de un vacío que aguarda, solapado y terrible.

Por lo demás, es fácil detectar otra constante conexas. Se trata del motivo de la partida o alejamiento ("El nuevo soneto a Helena", "Farewell" ...), especie de pequeñas separaciones que adquieren su real sentido en la medida en que sugieren esa separación máxima que es la muerte".⁽⁴⁴⁾

Una rápida mirada, que comprende los aspectos que se han señalado y comparándolos con los de Jaime Concha, nos permitirá ver cómo la coherencia significativa se enriquece bajo la típica forma escritural modernista. La muerte resulta de la desintegración de la vida en el tiempo, vivida en forma hedónica y un tanto panteísta. Las derivaciones paradigmáticas citadas en el texto de Concha son una evidencia clara para determinar la organicidad modernista de *Crepusculario*. Prácticamente en todos los niveles aparecen las imágenes provenientes de la escritura modernista. Cada uno de los aspectos señalados representa esa tendencia. Naturalmente no son elementos auténticamente dominantes. Están atenuados por nuevas proyecciones que definirán paulatinamente la posterior poesía nerudiana. En síntesis, se puede afirmar que la escritura de *Crepusculario* está fuertemente influenciada por el Modernismo. Pero, su rasgo principal radica en que contiene el germen de lo que será la poesía posterior de Pablo Neruda.

2.6 Estas características de la organización estructural en *Crepusculario* hacen que los temas se presenten en un código determinado por la actitud lírica ya estudiada. Ya nos hemos referido a los aspectos formales del código.

La organización del discurso en este poemario se hace a partir del valor de literatura como arte por el arte. Se la comprende como un valor encerrado dentro de los propios límites estéticos que el lenguaje mismo puede dar. El desarrollo de las imágenes impone una forma que las refuerza. Esto es una fuerte influencia modernista que tiene su origen en la poesía parnasiana que preconizó el cultivo del arte por el arte. El ritmo, la rima, etc., representan la elaboración consciente de las formas poéticas. "Esta iglesia no tiene", "Pantheos", "Viejo ciego, llorabas", "El nuevo soneto a Helena", por ejemplo, son típicos sonetos alejandrinos; o sea, son plena realización de esta forma parnasiana, llevada al máximo desarrollo en lengua española por Rubén Darío. En el nivel formal, algunos poemas están emparentados directamente con algunos movimientos poéticos europeos. El simbolismo lleva, por ejemplo, a la utilización de los recursos espaciales para destacar aspectos semánticos. "Sinfonía de la trilla", por medio de la repetición espaciada de un leitmotiv entre versos pareados simples y dobles

y de acuerdo con la acción que se va consignando, sirve para destacar la lentitud del paso o acción que se está llevando adelante. Obsérvese la función que cumple este recurso:

*"Sacude las épicas eras
un loco viento festival
Ah yeguayaguaa! . . .
Como un botón en Primavera
se abre un relincho de cristal.
Revienta la espiga gallarda
bajo las patas vigorosas.
Ah yeguayaguaa! . . .
Por aumentar la zalagarda
trillarán las mariposas".(45)*

Este aspecto formal es un recurso sumamente significativo en toda la obra. Los versos pareados, por ejemplo, se utilizan para marcar las etapas de la vida. "Poema en diez versos", en cuanto a su título mismo, pone de manifiesto la clara conciencia que se tiene sobre la función de la forma. En estrofas de versos pareados se van acumulando los aspectos fundamentales que se quieren destacar.

Un análisis más detallado de esta problemática nos demuestra que Pablo Neruda asumió su posición con clara noción de que él era un poeta de la forma, en amplio grado. Esto, como es lógico suponer, es una determinación de la formación poética que recibió y que afectó profundamente toda su poesía. En "Final", el poeta aclara:

*"Yo lo comprendo, amigos, yo lo comprendo todo.
Se mezclaron voces ajenas a las mías.*

Con estas palabras el mismo poeta reconoce las influencias que se han señalado.

3.0 Los desarrollos del apartado anterior tienden a comprender el sistema lírico en *Crepusculario*. El señalamiento de los cuatro momentos por los que pasa la actitud lírica nos permite agrupar cuatro tipos de poemas en que puede dividirse la obra. Con la intención de observar más detenidamente la problemática a que se ha hecho referencia, se ha analizado un poema de los más representativos de cada uno de los momentos por los que pasa la actitud lírica. Tomamos en cuenta los siguientes: "Pantheos", "Mariposa de Otoño", "Puentes" y toda la parte *Pelleas y Melisanda*.

3.1 "Pantheos".

- 1 *Oh pedazo, pedazo de miseria, ¿en qué vida*
- 2 *tienes tus manos albas y tu cabeza triste?*
- 3 *. . . Y tanto andar, y tanto llorar las cosas idas*
- 4 *sin saber qué dolores fueron los que tuviste.*
- 5 *Sin saber qué pan blanco te nutrió, ni qué duna*
- 6 *te envolvió con su arena, te fundió en su calor,*
- 7 *sin saber si eres carne, si eres sol, si eres luna*
- 8 *sin saber si sufriste nuestro mismo dolor.*
- 9 *Si estás en este árbol o si lloras conmigo*
- 10 *¿qué es lo que quieres, pedazo de miseria y amigo*
- 11 *de la cansada carne que no quiere perderte?*
- 12 *Si quieres no nos digas de qué racimo somos*
- 13 *no nos digas el cuándo, no nos digas el cómo*
- 14 *pero dínos adónde nos llevará la muerte . . .*

Aparentemente, este es uno de los primeros poemas escritos por Pablo Neruda. El contenido lírico capta la determinación de lo que es el hablante existencialmente, y su angustia ante la incertidumbre, en tanto el "yo" lírico se concibe como ser histórico; es decir, inmerso en el tiempo. Para

explicar esta problemática, vamos a puntualizar algunos aspectos sobre el mismo, tomando en cuenta el marco general en que se inscribe el poema y que ya se ha explicado en el apartado anterior.

A través del lexema "Pantheos", el texto evoca un contexto diferente al que se da en el momento de la configuración lírica. Hace referencia al pretérito mundo de la antigüedad clásica. El contenido de la experiencia se ubica, de esta manera, dentro de un mundo que es típico en la literatura modernista. Trae implícita una actitud de rechazo ante la circunstancia. El término "Pantheos" resulta de dicha posición, pues está en lugar de su respectivo en español. Significante y significado, en la formulación del título, contienen la idea de un mundo que ha sido valorado positivamente en la literatura de los modernistas.

El contenido poético, que impregna el marco de este mundo, se va constituyendo en diversos momentos básicos, estructuradores de la actitud lírica. Todos tienden a determinar la propia condición humana del hablante. Los llamaremos secuencias. Son las siguientes: *Primera secuencia* (versos 1-2). Mediante una relación asociativa entre los lexemas/alba y triste/ y /manos y cabeza/ se pone de manifiesto la forma cómo el "yo" lírico concibe la vida: un hacer puro (albas manos) y un pensar solitario (triste cabeza). Esta es una típica imagen modernista de la vida. Sin embargo, los signos interrogativos encuadran esta relación dentro de una orientación que se resolverá en las características posteriores de la poesía de Neruda. Circunscribe la preocupación al acto meramente existencial de la conciencia que formula el interrogante ante la inseguridad que se siente por el transcurrir de la vida. Hay un esfuerzo por integrar la vida al campo de la percepción de la conciencia poética: *Segunda secuencia* (versos 3-4-5-6-7-8). Se inicia con los puntos suspensivos. La imagen de la vida como algo flotando en permanente evanescencia es lo que se busca construir por medio de este recurso. En muchos sonetos parnasianos —piénsese en los de José María de Heredia, Laconte De L'Isle, por ejemplo— dicho principio es común. Las incidencias temporales, debido a este tipo de impresionismo son muy fuertes. Aquí, aparece la vida como largamente transcurrida en el tiempo. El dinamismo de lo evanescente se logra con los formantes verbales /sin saber/ que intensifican la vibración sintagmáticamente. Veamos cómo se distribuyen:

4	x		
5	x	(x)	
7	x	(x)	(x)
8	x		

Si se observa la distribución de esta conjunción en los diversos momentos del discurso se ve cómo la vibración es profunda y afecta tanto los niveles sintagmático como paradigmático. Algunos lexemas indican el sentido de tristeza: /tanto andar/, /tanto llorar/, /qué dolores fueron/. Profundizan la experiencia poética. La interrogación asociada a las preposiciones comentadas ayudan a hacer más fuerte esta profundización. En esta secuencia, el discurso alcanza contigüidad temporal entre el momento de la enunciación y el momento enunciado. Se pasa de lo pasado a lo presente. Véanse las siguientes formas verbales:

4	fueron		
5	nutrió		
6	envolvió	fundió	
7	eres	eres	eres
8	sufrieste		

Debido a lo que se busca —el sentido humano de la vida del "yo" lírico—, se intenta una reconstrucción de ésta en los términos en que la ve el poeta. Pasado y presente pierden su natural sentido lógico temporal y se convierten como la posibilidad temporal para lograr ese conocimiento. Por eso, la mezcla de los formantes verbales que hemos esquematizado en el cuadro anterior.

El diálogo tiene a la vida como destinatario. Los elementos evocados se asocian a ella para caracterizarla. Metafóricamente se presenta la vida como una miseria. Las relaciones simétricas y paradigmáticas de las preposiciones "sin" expresan la exclusión de una apreciación positiva de la vida. De esta manera, entre la primera y la segunda secuencias hay una interrelación paradigmática que va englobando y enriqueciendo el valor semántico del poema. La interrogación que se desprende tanto de esta secuencia como de la primera lleva a una objetivación de la vida para aprehenderla conceptualmente. Se la ve como simple materialidad al cosificarla imaginariamente; es decir, el hablante la personifica. A su vez, los posesivos indican una especie de separación para buscar una forma de confrontación colectiva. Este rasgo significativo le otorga universalidad a la significación del poema. El tema de la vida se eleva a la pluralidad en tanto se universalicen los seres que la sienten y la interrogan. El segundo momento de la actitud que señala Roggiano responde a esta necesidad simbólica que ya se gesta en "Pantheos". "Mariposa de otoño" así como "Puentes" anuncian más claramente estas grandes perspectivas de simbolización. *Tercera secuencia* (versos 9-10-11). Hay una cercanía entre el hablante y el receptor. Se repite la forma interrogativa que aparece en la primera secuencia. El vocativo /Pedazo de miseria/ se ha enriquecido con la acumulación de términos encontrados en la segunda secuencia. De aquí, /Pedazo de miseria/ es una metáfora, pues contiene el significado que se le ha venido sumando con cada uno de los lexemas del poema. La quinta secuencia (versos 12-13-14) conduce a la muerte. Su organización es marcadamente metonímica. El elemento adverbial introduce el desconocimiento. Con ello, además, aparece la atmósfera de interrogación. En relación con "Lo fatal", tal y como lo señalábamos, se crea inseguridad con los mismos elementos estructurantes. El lexema "muerte" cobra importancia, debido a que se presenta como algo desconocido. Hay una especie de apertura que se marca con los puntos suspensivos. La imagen del mundo queda suspendida, flotando. Eso introduce al receptor a un mundo de impresiones que son meramente parnasianas. En muchos sonetos parnasianos, al cerrarse con la imagen de la muerte, quedan abiertas muchas posibilidades. Eso ocurre en "Pantheos".

De acuerdo con el análisis que aquí concluimos, el presente poema nos permite comprender las características de este primer momento de estructuración lírica que señala Roggiano y que ya comentáramos en su debida oportunidad. Muchos otros siguen el mismo principio.

3.2 "Mariposa de Otoño".

- 1 *La mariposa volotea*
- 2 *y arde —con el sol— a veces.*
- 3 *Mancha volante y llamada,*
- 4 *ahora se queda parada*
- 5 *sobre una hoja que la mece.*
- 6 *Me decían: —No tienes nada.*
- 7 *No estás enfermo. Te parece.*
- 8 *Yo tampoco decía nada.*
- 9 *Y pasó el tiempo de las mieces.*

- 10 *Hoy una mano de congoja*
- 11 *llena de Otoño el horizonte.*
- 12 *Y hasta con mi alma caen hojas.*
- 13 *Me decían: —No tienes nada.*
- 14 *No estás enfermo. Te parece.*
- 15 *Era la hora de las espigas.*
- 16 *El sol, ahora,*
- 17 *convalece.*
- 18 *Todo se va en la vida, amigos.*
- 19 *se va o perece.*
- 20 *Se va la mano que te induce.*
- 21 *Se va o parece.*
- 22 *Se va la rosa que desates.*
- 23 *También la boca que te bese.*
- 24 *El agua, la sombra y el vaso.*
- 25 *Se va o parece.*
- 26 *Pasó la hora de las espigas.*
- 27 *El sol, ahora convalece.*
- 28 *Su lengua tibia me rodea.*
- 29 *También me dice: —te parece.*
- 30 *La mariposa volotea,*
- 31 *revolotea,*
- 32 *y desaparece.*

Los dos lexemas que configuran el título de este poema son de amplia tradición en la literatura simbolista y, a través de ella, entre los modernistas. /Mariposa/ se utilizó como símbolo del alma humana, en tanto se asociara con la atracción por la belleza, el color o la ternura sin posarse definitivamente en un lugar determinado. /Otoño/ es la imagen que refiere a la caducidad de la vida y de todo lo humano. El valor de estos lexemas, en la literatura simbolista y modernista, se encuentra consagrado en textos como los siguientes:

*"Arrebatada de
por el alma viento
a mi alma, perpleja,
aquí y allá
igual que la
hoja muerta".*

Verlaine: Canción de Otoño.

*"No eres tú, como yo, también sólo otoñal,
oh mi blanca, mi tierna, mi fría margarita".*

Baudelaire: Soneto de Otoño.

*"—¿Para mí?— Adiós verano; el otoño ha venido;
adiós, adiós, amor, belleza, ensueño, arte...".*

Baudelaire: Canto de Otoño

De acuerdo con esto, se nota cómo el código y la concepción misma de la poesía en Pablo Neruda revelan influencias directas de estas escuelas francesas.

"Mariposa de Otoño" puede dividirse en dos secuencias que se marcan no sólo semánticamente, sino también por la forma; o sea, por la continuación de versos pareados y tercetos. El tipo de terceto es octosílabo. Esta fue una forma preferida por los modernistas, como puede verse en el presente verso de Antonio Machado:

*"El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas:
es ojo porque te ve".*

La primera secuencia está estructurada por la imagen de la mariposa; está determinada fundamentalmente por dos formantes verbales: /volotea/arde/. La configuración semántica, por medio de estos dos términos, adquiere valor simbolista, pues se explotan ampliamente los valores sinestésicos de la imagen. Se alude a lo visto (volotea, llamarada, al tacto arde). La figura de la mariposa se repite en todos los tercetos. Por esta razón, se constituye en el elemento sobre el cual gira la significación simbólica. La segunda secuencia está formada por los versos pareados. Pone de manifiesto el estado anímico del "yo" lírico; éste se encuentra en relación metafórica con la imagen producida de la mariposa. Existe conciencia de la caducidad y fragilidad de todas las cosas y del mismo hablante lírico —piénsese en /me decían/—. El formante verbal/decían/ involucra a otros hablantes dentro del poema. Empleado en forma reiterativa (como leitmotiv) indica la incertidumbre del "yo" ante su propia circunstancia, enfocada no sólo como vivencia interior sino como manifestación física de ese estado del mundo. /No estás enfermo. Te parece/. A través del desarrollo de la segunda secuencia, es decir, de los versos pareados, se adquiere conocimiento de la fugacidad de la vida y de la soledad del ser humano. La reiteración del formante verbal/se va/ intensifica el símbolo del poema que, metonímicamente, surge con los siguientes lexemas:

- a) *Todo* ("Todo se va en la vida").
- b) *Personas* ("La rosa que te induce").
- c) *Objetos* ("La rosa que desates, el agua, la sombra, el vaso").
- d) *Seres amados* ("La hoja que te besa").

En esta distribución se nota la red de pareamientos que se dan en el poema tanto metonímica como metafóricamente, para expresar esta nueva concepción de la vida.

El poema se cierra con la imagen simbólica de la mariposa, confirmación de la conciencia de lo transitorio de la vida humana en términos generales. Como se ve, en este poema la relación con el mundo es mucho más rica que la encontrada en "Pantheos".

3.3 "Puentes".

- 1 *Puentes —arcos de acero azul adonde vienen*
- 2 *a dar su despedida los que pasan,*
- 3 *—por arriba los trenes,*
- 4 *—por abajo las aguas,*
- 5 *enfermo de seguir un largo viaje*
- 6 *que principia, que sigue y nunca acaba.*
- 7 *Cielos —arriba— cielos,*
- 8 *y pájaros que pasan*
- 9 *sin detenerse, caminando como*
- 10 *los trenes y las aguas.*
- 11 *¿Qué maldición cayó sobre vosotros?*
- 12 *¿Qué esperáis en la noche densa y larga*
- 13 *con los brazos abiertos como un niño*
- 14 *que muere a la llegada de su hermana?*
- 15 *¿Qué voz de maldición pasiva y negra*
- 16 *sobre vosotros extendió sus alas,*
- 17 *para hacer que siguieran*
- 18 *el viaje que no acaba*
- 19 *los paisajes, la vida, el sol, la tierra,*
- 20 *los trenes y las aguas,*
- 21 *mientras la angustia inmóvil del acero*
- 22 *se hunde más en la tierra y más la clava?*

El puente se revela como el signo de permanencia y unión del espacio y del tiempo. Esta imagen se contrapone a la imagen de la fugacidad y precariedad de la vida humana que percibe el "yo" lírico. Los señaladores espaciales /arriba-abajo/, junto con los formantes verbales/principia, sigue, nunca acaba/ otorgan gran movilidad a la imagen y están en correspondencia paradigmática con la idea de la vida plasmada en el poema.

La movilidad del paisaje corresponde a la situación íntima del yo (caminante), quien despliega conciencia de la angustia y de la obligatoriedad de ese caminar constante que se ve como castigo. La percepción se da primero en forma individual y luego se pluraliza hasta comprender todo el género humano. Se pasa de un "yo" a un "nosotros". A partir del verso 11, la función conativa involucra directamente al destinatario a quien se interpela sobre el futuro. Los lexemas en relación paradigmática /densa y larga/, /pasiva y negra/ determinan ese futuro metafóricamente representado por la noche. Los lexemas reiterativos /trenes y aguas/ refuerzan toda la imagen de movilidad que se opone a la estabilidad del título: /Puentes/.

La aludida movilidad es una forma típica de concepción impresionista de la vida. A través de ella, se ven los fenómenos como algo transitorio; es una observación limitada por el dominio de lo mometéneo. La medida del mundo se encuentra únicamente aquí. El conocimiento sólo se da en el presente. Por ello, la imagen simbolista, en este caso, es una visión materialista y sensualista.

3.4 "Pelleas y Melisanda".

En este caso no se va a hacer referencia a un poema en específico, sino se toma en consideración la última parte de *Crepusculario* porque está formada por varios poemas profundamente interrelacionados. Estructuran una unidad y sólo a partir de ella pueden comprenderse plenamente.

La sustancia poética de esta parte se puede señalar como una de las más utilizadas por los modernistas a partir de las influencias simbolistas. Confirma el gusto por la cultura clásica. Así el nombre de la pareja de amantes designa el contexto cultural griego. Sin embargo, en Neruda es algo aparente porque no sitúa la acción en ese contexto.

El tema de Pelleas y Melisanda fue musicalizado en la ópera de Debussy a partir del drama en cinco actos del simbolista francés Maurice Maeterlinck, estrenada en París en 1902. Los poemas, de raíces fuertemente simbolistas por el contenido semántico y con influencia del Parnaso en el aspecto formal, toman no sólo el tema de los dos amantes —en el cual el destino es superior a lo humano—, sino también diversas formas estróficas empleadas por el Parnaso.

Neruda procura seguir cada uno de los movimientos musicales de la ópera en los poemas que integran *Pelleas y Melisanda*. Aquí se van a sintetizar.

a) El primer movimiento de la ópera es "Melisanda". La obra de Neruda tiene como primer poema "Melisanda". En este poema, sobresale la función referencial de la estructura lingüística. El poeta describe al personaje lírico y lo sitúa dentro de un ambiente. Esta intencionalidad es fundamental, porque a partir de ella se inicia la gestación de dos núcleos semánticos que se van conformando cada vez más coherentemente a través de los otros poemas. Son los que le dan unidad al ciclo. Entre ellos, sobresalen la naturaleza, que se encuentra en correspondencia metafórica con el estado de ánimo de Melisanda; la atmósfera de sacrificio involuntario que reafirma la idea de la fuerza del destino y que aparece ampliamente configurada, tanto en el nivel paradigmático como en el sintagmático.

La descripción de Melisanda está dada desde un código modernista: /hostia fina, mínima y leve/; sin embargo, el lexema hostia ya implica todo un contenido semántico que genera la idea del sacrificio del personaje, aspecto completamente nuevo y propio de Neruda.

La naturaleza se presenta en forma estática en consonancia con el estado de ánimo de Melisanda. Existe una comunión entre naturaleza/personaje, rasgo que podría rastrearse a partir del romanticismo y más concretamente en el modernismo; sin embargo, esta unión es más fuerte en Neruda porque se convierte en un panteísmo, germen de su poesía telúrica. Compárense los siguientes semas: "árboles congelados/manos de nieve/tarde doliente/Melisanda llora/". Estas imágenes cargan al poema de un impresionismo pictórico, también logrado en la ópera y de fuerte tradición simbolista. Por ello, hay abundancia de imágenes sinestésicas: /ojos azules/, /trenzas rubias/, /zumba el vuelo de las lechuzas/.

b) El segundo movimiento de la ópera es "Encuentro de Melisanda y Pelleas". En el poemario se configura en "El Encantamiento" y "El coloquio Maravillado". Ambos presentan el encuentro de los amantes. "El Encantamiento" está formado por un único terceto en el cual domina la función referencial, bajo un fuerte contenido descriptivo, donde Pelleas y Melisanda se unen. Se inicia con la misma imagen con que se ha cerrado el poema anterior: /Melisanda, la dulce/. El lexema, titular /encantamiento/, así como la forma nominal /extraviado/ configuran y refuerzan la idea de acción involuntaria que en el nivel paradigmático comienza a desplegarse.

Las imágenes presentan un fuerte contenido sinestésico que se logra con el predominio de imágenes totalmente modernistas: /lirio azul/. /Jardín imperial/. Sin embargo, en la sustancia poética se puede rastrear lo que se ha llamado la angustia romántica: el amor de dos que nunca se llegará a consumir. Este tema se reitera en los otros poemas hasta llegar a la muerte de los amantes.

En "El coloquio maravillado", sobresale el uso de una forma dialógica utilizada también por Darío en "El coloquio de los Centauros", y que alude no sólo al diálogo de los amantes, sino que condiciona el aspecto formal. El lexema /maravillado/ robustece la idea de acción involuntaria, sorpresiva, de este amor.

La mayoría de los poemas del ciclo se estructuran de una manera semejante: El poema siguiente se inicia con la misma imagen con la que termina el anterior. En "El encantamiento" dice el poeta: /Melisanda la dulce se ha extraviado de ruta/; en el que comentamos: /Iba yo por la senda, tú venías por ella/.

Esta imagen intensifica el núcleo semántico estructurante porque la imagen de lo imprevisible, del destino, como fuerza sobrenatural, se reafirma constantemente en los dos niveles. Nuevamente, la naturaleza juega un papel primordial en el nivel semántico pues es símbolo de ese amor particular, que va adquiriendo categoría cósmica ante la inminencia de la muerte. Véase:

"Pelleas:

*Para tí cada roca que tocarán mis manos
ha de ser manantial, aroma, fruta y flor.*

Melisanda:

*Para tí espiga debe apretar su grano
y en cada espiga debe desgranarse mi amor.*⁽⁴⁷⁾

Como se decía anteriormente, es en este rasgo poético donde se ve la originalidad del autor y el germen de su poesía

posterior. Aunque la mayoría de las imágenes empleadas tienen una fuerte carga de la escritura modernista (fundamentalmente a aquellas que se relacionan con la naturaleza), se apartan de ese tipo de escritura para acercarse más a otro nuevo tipo: la escritura nerudiana propiamente dicha. Esto se observa claramente si se analizan los siguientes versos:

"Melisanda:

*En tus brazos se enrendan las estrellas más altas.
... Cuando yo muerda un fruto tu sabrás su delicia*".⁽⁴⁸⁾

En el aspecto formal, la combinación de versos pareados con algunos cuartetos y aún de un solo verso, recuerdan la organización del poema de Darío antes mencionado. Se logra un ritmo "en crescendo", elemento de fuertes connotaciones simbolistas. El estado anímico a que lleva la audición de la música se reproduce directamente en la poesía.

c) En la ópera, el tercer movimiento presenta el surgir de los celos y la muerte de los amantes. En el poemario, este movimiento corresponde a los tres poemas titulados: "La cabellera", "La muerte de Melisanda" y "Canción de los amantes muertos". "La cabellera" presenta dos contenidos poéticos: la cabellera que se interpola como símbolo de los celos y el diálogo entre los amantes que prolongan la historia y hacen surgir los indicios, de manera simbólica, del resultado de los celos. Hay una configuración simbólica de la vivencia del amor y un presagio del desenlace que lo marcan los formantes verbales: /aúllan/, /tiemblo/, /galopan/.

La estructura del poema presenta una doble configuración: existe un yo lírico, narrador que se ubica en un tiempo presente; inicia y termina el poema con la imagen de la cabellera, símbolo de la muerte de Melisanda y del dolor de Pelleas. Junto a esta forma ampliamente referencial, aparece una estructura dialógica que desarrolla el tiempo anterior a la muerte y la angustia por el presentimiento de la misma.

Una serie de lexemas logran, a través del nivel paradigmático, la imagen de angustia por la fuerza del destino que en este poema alcanza su máxima expresión pero que, como ya se dijo, se ha venido gestando a través de todos los poemas:

/lebrél aulla/ /corcel galopa/.

En cuanto a la estructura formal, corresponde al aspecto semántico con el empleo de un formante en singular y el mismo repetido en plural: lebrél/lebreles/

corcel/corceles/.

Se nota un "allegro" a través del diálogo. El ritmo con que van pasando las imágenes es mucho más rápido que en el poema anterior.

El lexema /ebrio/ adquiere su máxima significación porque, mediante su reiteración, se logra una imagen del estado psicológico y físico de Pelleas, reforzado por los formantes verbales/tambalea/ /enloquece/.

Mediante la alternancia de imágenes, se logra dar la idea del clímax que poco a poco va apareciendo. Por esta razón es fundamental la organización de los semas dentro del verso.

*Pelleas, ebrio, tambalea
Ebrio, Pelleas, enloquece*".⁽⁴⁹⁾

El último poema "Canción de los amantes muertos" constiuye una especie de letanía que alude a un contenido semántico cristiano en que se aprecia una fuerte tendencia modernista con el uso del pie quebrado. Darío utilizó esta forma

en el poema "A Francisca Sánchez". Es especialmente significativo el uso del acento en las formas verbales con pronombre enclítico, porque corresponde a la forma de letanía propia del habla de los chilenos y típica del rezar. Nuevamente, se nota como Neruda impone aun a contenidos tradicionales su propia percepción de lo poético. Véase:

"perdónalos
perdónalos
Perdonalós, Señor".(50)

NOTAS

- (1) Para tener una idea de la cantidad de trabajos que se han realizado sobre la obra de Pablo Neruda, pueden consultarse los siguientes trabajos: Angel Flores, "Bibliografía", en: Angel Flores, *Aproximaciones a Pablo Neruda*. Barcelona: Ocnos; Enrico-Mario Santí, "Fuentes para el conocimiento de Pablo Neruda, 1967-1974", en: Jaime Alazraki y otros, *Simposio Pablo Neruda*, Columbia, Carolina del Sur: Universidad de Carolina del Sur, 1975.
- (2) La idea de literatura a que se hace referencia la comprende como una forma de significación lingüística que permite un tipo de conocimiento sobre el mundo. Rechazamos todas aquellas posiciones que reducen la literatura a la organización estructural del lenguaje.
- (3) En tanto estructura lingüística cualquier obra se organiza a partir del acto de enunciación que posibilita la situación comunicativa sobre la que se sostiene. El acto de enunciación lírica es así un punto fundamental para emprender cualquier estudio de este género. A partir de aquí, Wolfgang Kayser puede tipificar las diferentes manifestaciones de la lírica.
- (4) Alfredo Roggiano define la escritura en los siguientes términos: "Porque ni el hombre, ni el poeta, ni la poesía son realidades o entes absolutos. La poesía existe en el poema y el poema es la escritura del poeta, o, como diría Roland Barthes, su *ethos*, un acto de solidaridad histórica, el compromiso que garantiza la relación entre la creación y la sociedad, entre el poeta y el mundo". *Op. cit.*, pp. 247-248. Cf. Jaime Alazraki y otros, *Simposio Pablo Neruda*, *Supra* nota 1.
- (5) Cf. Samuel R. Levin. *Estructuras lingüísticas de la poesía*, 2a. Ed. Madrid: Eds. Cátedra, 1977.
- (6) Cf. Roman Jakobson. *Ensayos de Lingüística General*. Madrid: Seix Barral, 1974. Jakobson habla de varias funciones que cumple el lenguaje; entre ellas, señala la función literaria. Esta se da cuando la significación del código utilizado se desarrolla dentro de la propia estructura del mismo; o sea, sin apuntar a ningún referente o situación externa al mismo.
- (7) Los textos de Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Wolfgang Kayser, y algunos otros, comunican este concepto sobre literatura. Es el punto básico desde el cual surge la investigación estructuralista.
- (8) A partir del modelo psico-fenomenológico del lenguaje propuesto por Karl Bühler —Modelo de órgano propio del lenguaje— se ha ido constituyendo toda una poética sobre las formas líricas tomando como base las manifestaciones de significación expresiva en el poema. Nos dan ideas sobre este problema Wolfgang Kayser (*Interpretación y análisis de la obra literaria*); Hugo Friedrich (*La estructura de la lírica moderna*).
- (9) Cf. Fernando Alegría, *Supra* nota 1.
- (10) Los diversos trabajos que hemos consultado sobre la obra de Neruda señalan diversas fechas de aparición de *Crepusculario*. Las fechas van desde 1919 hasta 1923.
- (11) *Ibid.*, p. 10.
- (12) Cf. Rubén Darío. *Poesías Completas*, 9a. Ed. Madrid: Ed. Aguilar, 1961, pp. 701-779.
- (13) Cf. Jaime Concha *Op. cit.*, pp. 23-24. Vide. *Supra* nota 1.
- (14) *Ibid.*, p. 24.
- (15) *Ibid.*, p. 29.
- (16) *Ibid.*, p. 29.
- (17) Cf. Hernán Loyola. "Crepusculario", en Angel Flores, *Op. cit.*
- (18) El concepto de "yo" lírico lo entendemos aquí como el hablante poético que afirma sobre su propia circunstancialidad emotiva. De esta manera, se opone al concepto de narrador que lo entendemos como aquél hablante poético que afirma sobre otra realidad; o sea, ajenas a su propia circunstancia. Esta idea es clara en la obra de Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*.
- (19) Pablo Neruda, *Crepusculario*. 5a. Ed. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1945, pp. 163-164.
- (20) Varios autores sostienen que *Crepusculario* es una selección de poemas escritos por Neruda en diversos momentos de su adolescencia. Entre las hipótesis para explicar esta afirmación está el hecho de que muchos de los poemas no tienen título; esto, debido a que se cree que fueron los primeros experimentos poéticos del autor.

- (21) Aquí entendemos como "influjo lírico" la manifestación de la interioridad del yo lírico frente al mundo que evoca. O sea, el contenido poético que priva en un texto lírico.
- (22) Cf. Alfredo Roggiano en obra citada, *Supra* nota 7, pp. 252-253-254.
- (23) Cf. Amado Alonso, *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. (Interpretación de una poesía hermética). (Buenos Aires: Editorial Losada, 1940).
- (24) En el Modernismo, la poesía se desarrolla mediante la contraposición de imágenes de la cotidianidad frente a imágenes de la idealidad, que son valoradas positivamente. En esto radica el principio de la evasión, pues se lucha por las segundas, al despreciarse las primeras.
- (25) En este sentido, se ha hablado de misticismo en el Modernismo, pues se opera una vivencia en el encuentro con los mundos utópicos que se construyen.
- (26) Jaime Concha, *Op. cit.*, p. 31.
- (27) Pablo Neruda, *Op. cit.*, p. 119.
- (28) *Ibid.*, p. 16.
- (29) Cf., para ampliar lo que aquí decimos, las explicaciones que hace Jaime Concha sobre el desarrollo estético de la forma en *Crepusculario*, *Op. cit.*, pp. 27-28.
- (30) Cf. Amado Alonso, *Op. cit.*, *Supra* nota 25.
- (31) Pablo Neruda, *Op. cit.*, p. 64.
- (32) Cf. Jaime Concha, *Op. cit.*, pp. 34-35.
- (33) Cf. *Supra* nota 4.
- (34) Típico, en relación con esto, es el poema "Sinfonía en Gris Mayor", Cf. *Op. cit.*, pp. 663-664, *Supra* nota 15.
- (35) Neruda, *Op. cit.*, p. 43.
- (36) Cf. las apreciaciones que hemos hecho al respecto en *Supra* nota 20.
- (37) Neruda, *Op. cit.*, p. 102.
- (38) Cf. el mismo poema "Sinfonía en Gris Mayor".
- (39) Neruda, *Op. cit.*, pp. 131-132.
- (40) *Ibid.*, p. 24.
- (41) Cf. Jaime Concha, *Op. cit.*, p. 35.
- (42) Rubén Darío, *Op. cit.*, pp. 778-779.
- (43) Pablo Neruda, *Op. cit.*, p. 16.
- (44) Jaime Concha, *Op. cit.*, p. 25.
- (45) Pablo Neruda, *Op. cit.*, pp. 121-122.
- (46) *Ibid.*, pp. 164-165.
- (47) *Ibid.*,
- (48) *Ibid.*,
- (49) *Ibid.*,
- (50) *Ibid.*,

BIBLIOGRAFIA

- Alonso, Amado. *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. (Interpretación de una poesía hermética). Buenos Aires: Editorial Losada, 1940.
- Barzuna, Guillermo. *Significación de diez poemas del Canto General de Pablo Neruda*. (Estudio de los rasgos semánticos relevantes). Tesis de Grado presentada a la Universidad de Costa Rica, 1977.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. París: Editions du Seuil, 1968.
- Cardona Peña, Alfredo. *Pablo Neruda y otros ensayos*. México: Ediciones de Andrea, 1955.
- Darío, Rubén. *Poesías Completas*. 9a. Ed. Madrid: Editorial Aguilar, 1960.
- Diez-Canedo, Enrique. *Lo poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.
- Flores, Angel. *Aproximaciones a Pablo Neruda*. (Simposio dirigido por Angel Flores). Barcelona: Ocnos. Los trabajos citados en la nota 1 están contenidos en este tomo. Por lo tanto, aquí quedan incluidos.
- Levin, Samuel R. *Estructuras Lingüísticas en la Poesía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1977.
- Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres Complètes*. París: Editions Gallimard, 1945.
- Mazzei, Angel. *Literatura Americana y Argentina*. 4a. Ed. Buenos Aires: Edit. Ciordia, 1962.
- Neruda, Pablo. *Crepusculario*. 5a. Ed. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1945.
- . *Crepusculario*. 6a. Ed. Buenos Aires: Losada, 1977.
- Rodríguez Fernández, Mario. *El Modernismo en Chile y en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1967.
- Roggiano, Alfredo. "Ser y poesía en Pablo Neruda: del Castillo sin ventanas" a "una responsabilidad compartida". En: Jaime Alazraki y otros. *Simposio Pablo Neruda*. Columbia, Carolina del Sur: University of South Carolina las Americas, 1975.
- Schulman, Iván. *Génesis del Modernismo*. 2a. Ed. México: El Colegio de México, 1968.

José Martí y la polémica sobre el modernismo

Otto Olivera

Las censuras que sufren en su época los llamados excesos del modernismo se han visto por lo general como provenientes exclusivamente de críticos conservadores o, sencillamente, incapaces de comprender los nuevos rumbos de las letras finiseculares. Autores como Leopoldo Alas, Emilio Bobadilla y Antonio de Valbuena, en ocasiones arbitrarios, amargados o ciegos, se mencionan entre tales críticos.

Sin soslayar los indudables dislates de imitadores y epígonos, naturales en todo movimiento, no debe olvidarse, por otra parte, que quienes censuran los excesos de la época son a veces, también, figuras respetables de las letras hispano-americanas, asociadas posteriormente, en la historia literaria, con el propio modernismo. Entre ellas se cuentan Martí, Gutiérrez Nájera, Silva, Darío y Rodó, para mencionar sólo cinco nombres preclaros.

La crítica tradicionalista de entonces ataca principalmente lo que considera ridiculeces expresivas o disparates lingüísticos, contándose entre ambos los llamados casos de galicismo mental y léxico. Pero para la más prestigiosa intelectualidad americana del siglo hay otra preocupación mayor ante la que los aspectos anteriores son más bien secundarios o derivados. Esa preocupación, que refleja una dualidad ético-intelectual, con frecuencia responde a actitudes americanistas y por lo tanto está estrechamente relacionada con el futuro ideal del continente. De ahí que la dualidad mencionada se quiebre en múltiples aristas filosóficas, sociales, políticas, artísticas y literarias, uno de cuyos elementos básicos es la conciencia de independencia cultural desarrollada en el continente desde las guerras de independencia.

El apasionado ex abrupto de Olmedo en "El canto a Junín" (1825), negando toda deuda cultural con España —¡Guerra al usurpador! ¿Qué le debemos? / ¿Luces, costumbres, religión o leyes?...⁽¹⁾ — no es más que la expresión sectaria de esa actitud, repetida después por el radicalismo ideológico de Lastarria⁽²⁾ y otros. Con Andrés Bello, sin embargo, se define el ideario fundamental de la crítica americana al indicarse la necesidad de abandonar la imitación europea para estudiar lo propio tanto en América como en autores locales. Recuérdense sus ideas al respecto en la *Gramática de la lengua castellana* (1847) y en su Discurso en la Universidad de Santiago en 1848.⁽³⁾ Siete años más tarde, en 1853, en la renombrada *Revista de la Habana* un articulista anónimo critica lo que clasifica de tiránica influencia de la moral y la literatura francesas en la juventud criolla,⁽⁴⁾ precisando así la dualidad ético-estética de la cuestión. Altamirano, desde las páginas de *Clemencia* (1869), se lamentaría de la degeneración moral producida en la fibra nacional por las costumbres extranjeras y "por los cuentos de cocotas, que hoy hacen la reputación de los escritores franceses",⁽⁵⁾ revelando nuevamente la clave del descontento americano. Martí, como veremos más adelante, desde 1875 repetiría, ampliándolas, quejas y amonestaciones similares, seguido en 1876 por Gu-

tierrez Nájera en sus artículos sobre "El arte y el materialismo".⁽⁶⁾ En la década siguiente, Montalvo, en *El Espectador*, fustigaba el naturalismo que veía únicamente lo bajo y grosero de la naturaleza humana;⁽⁷⁾ mientras que Hostos, en *Moral social* (1888), con postura quizás excesiva atacaba la influencia corruptora de la literatura, especialmente a través del romanticismo, el realismo y el naturalismo.⁽⁸⁾ En 1894, desde la revista *Guatemala Ilustrada*, el salvadoreño Alberto Masferrer fulmina sus ataques contra decadentes y parnasianos carentes de preocupaciones humanitarias y liberales,⁽⁹⁾ en tanto que Rodó entre 1896 y 1897, y desde *La Revista Nacional de Artes y Ciencias Sociales*, censuraba al naturalismo y parnasianismo su tendencia a lo exterior e impersonal.⁽¹⁰⁾

Algunos escritores, con intención acaso más literaria que ético-filosófica, vituperaban la imitación servil y el bizantinismo estafalarío, como hace José Asunción Silva en prosa y verso;⁽¹¹⁾ y como hará Darío en defensa propia, al escribir "Pro domo mea" (1894), "Los colores del estandarte" (1896) y "Decadentismo en Córdoba".⁽¹²⁾ Otros considerarán determinadas tendencias como corruptores de la literatura, según expresa el mexicano José López Portillo refiriéndose al decadentismo y al naturalismo.⁽¹³⁾ Esta lista podría ampliarse sin duda, nos vienen a la mente otros nombres como los de Paul Groussac, y Ramón López Velarde, pero para nuestra intención basta.⁽¹⁴⁾ Lo significativo para el estudio de las letras hispanoamericanas es que tales voces de alarma, múltiples y constantes a través de los años, provienen de figuras señeras del continente.

Martí es, sin embargo, quien de manera más amplia y persistente expresa su preocupación por el tema convirtiéndose, por así decirlo, en el portavoz de la ansiedad americana. Y lo que parece ser el antiguo antagonismo filosófico entre materialismo y espiritualismo, a fines del siglo adquiere las características innegables de una reacción idealista contra el positivismo imperante.

Desde el punto de vista literario y basándose en aspiraciones de emancipación, originalidad y progreso el conflicto ideológico aquí estudiado, se asentará en los años finales de la centuria, en dos premisas iniciales: la insatisfacción con los estrechos límites del mundo español y la búsqueda de posibilidades renovadoras en otras culturas. Como hemos observado en otra ocasión, Martí sintetiza semejante actitud cuando en 1882 dice:

¿Por qué nos han de ser fruta vedada las literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española?... Conocer diversas literaturas es el mejor medio de libertarse de la tiranía de algunas de ellas; así como no hay manera de salvarse del riesgo de obedecer ciegamente a un sistema filosófico, sino nutrirse de todos...⁽¹⁵⁾

Es obvio que este remozarse con el contacto literario e ideológico de otros pueblos significa para Martí las posibilidades fecundas de la inspiración no el servilismo estéril de la imitación; la riqueza de relaciones varias, no la pobreza de la dependencia a una sola. Recordado esto, innecesario resulta recapitular las circunstancias históricas y geográficas que llevan al predominio de la cultura francesa en el mundo hispánico. Baste añadir que en él verán muchos tanto el remedio como el peligro para Hispanoamérica.

Para Martí la vía a seguir se halla en el eclecticismo ofrecido por la fusión de la libertad y la cordura, de manera que lo arcaico y lo moderno sean sirvientes, no amos, de la creación literaria. Como dirá en sus días de director de la *Revista Venezolana*, el autor "usará de lo antiguo cuando sea bueno, y creará lo nuevo cuando sea necesario" (II, 432). De ahí su interés por las formas castizas, pero sin trabas expresivas; su afición a la antigüedad greco-romana y su disgusto por el "Helenismo... secundón" (I, 800) o la "latinomanía" retorcida (II, 89); su admiración por los clásicos españoles y por algunos maestros franceses contemporáneos, y su desdén por "el dialecto becqueriano" (II, 49), "el zorrillismo" o "el hugoísmo" (II, 89).

Entre 1875 y 1894 la influencia extranjera mal asimilada y sus efectos en el desarrollo moral e intelectual de América es, probablemente, su tema más frecuente, ya escriba sobre un país en particular o sobre todo el continente. En ello insiste una y otra vez, siempre moviéndose entre esos dos polos fundamentales de la ética y la estética.

Así dirá en 1884:

Libros hay sin meollo, o de mero reflejo, que en estilo y propósito son simple exhibición en lengua de Castilla de sistemas inmaduros o violentos extranjeros, e introducción, desdichada en nuestras tierras nuevas, ingenuas, aún virtuosas y fragantes, de excrecencias, iras, degradaciones y demoramiento de países llagados en la médula. Tales libros, como aquellos huevos de un pájaro que nace en el nido de otro, no son americanos. (II, 357).

Imagen favorita suya, que aparece en diversas variantes, es por lo tanto, la del "novelero que atisba la llegada del correo, como la casquivana con los trajes para ver qué es lo que priva en otros países" (I, 804). Y como las traducciones se cuentan entonces entre los canales más insidiosos de la invasión extranjera, desde mediados de la década del setenta señalaba sus peligros a quienes intentaban crear un teatro mexicano:

No se recompense mucho la traducción de obras de arte dramático extranjero... De esto no nacerá ciertamente escuela propia... Establézcase diferencia sensible entre la recompensa de la obra creada, y la de la obra traducida. Esta destruye con la imitación el sano gusto original, e introduce en la vida mexicana la contemplación y el teatro de costumbres que para su bien le fuera bueno no sospechar ni conocer. (II, 796).

Imitación y corrupción de costumbres son los términos claves de esta admonición, pero ¿cuáles son las tendencias nocivas de esa influencia extranjera que critica a través de su obra? Durante 1875 y 1876 en artículos principalmente sobre el teatro, y publicados en la *Revista Universal* de México, Martí desarrolla sus ideas al respecto. Desde esta fecha hasta 1894 su más persistente preocupación parece ser los efectos del materialismo filosófico en la mentalidad americana, según demostraba la parcialidad implícita del realismo literario. En septiembre de 1875 escribirá:

Acostumbrada una parte de nuestra juventud a una filosofía poco imaginadora; habituada a hacer brotar el pudor de la sístole del corazón, y todo sentimiento —alteración moral— de una sensación —perturbación en el orden físico— no es para esta parte de nuestra juventud numerosa y entendida, cosa fácil crear seres bellos en una atmósfera distinta de esa fría y práctica atmósfera en que ella se mueve... Trae cada sistema filosófico una literatura, consecuencia suya; a la manera práctica de ver las cosas, ha correspondido esta literatura dura y extraña, triste y dolorosa, que se llama escuela realista. No se limita a copiar lo que ve malo; exagera e inventa mayor maldad. No presenta con el mal su inmediato remedio: cae en el error de creer que el mal se cura con presentarlo exagerado. Disculpa extravíos y los santifica: hace regla de una libertad de pasiones, la que es en muchos casos lícita, pero que es a la par casi siempre vergonzosa y esencialmente inmoral... Así la escuela realista pone especial empeño en presentar descarnadas y rudas todas las fealdades del ser vivo. (II, 793).

Unos días después en la misma *Revista Universal* y en referencia, ya mencionada al teatro mexicano, Martí revela su gran inquietud con respecto al trasplante a tierras americanas del relajamiento moral europeo. De modo que si en abril de 1875 se queja de que en Madrid y en París no hay "drama sin miserables y sin adúlteros" (I, 904), en mayo, definiendo sin ambages su americanismo exclama:

La literatura es la bella forma de los pueblos. En pueblos nuevos, ley es esencial que una literatura nueva surja... Las manos que han surgido de una tierra virgen, no han debido ser hechas para aplaudir las postrimerías de una tierra cansada y moribunda. (II, 696).

Poco más de un año después, en agosto de 1876, insiste en aclarar conceptos y señalar temas. Escribiendo sobre el dramaturgo mexicano Agustín Cuenca exhorta al escritor criollo:

Viva la vida ardiente de los hijos de la naturaleza americana; pinte pasiones sanas, refrésquese en amores puros, eduque su alto espíritu en la contemplación de la virtud.

Y como para que no se olvide el peligro, añade en larga admonición que citamos fragmentariamente:

Los cadáveres no sirven más que para abono de la tierra; los engendros franceses, el bizantinismo moral, la imitación servil de un pueblo enfermo, no convienen a una patria naciente, sin cauce ni guía fijo, que a la par habla correctamente y balbucea...

La enseñanza de la virtud es más noble que el examen inútil de las hondas llagas sociales... ¿Se es mejor por saber la manera con que son malos los demás?... La inspiración es la anticipación de los futuros; sólo anticipándose a él se vive en él. La grandeza está en la verdad y la verdad en la virtud. (II, 686).

No hay duda que al desdén por los imitadores se ha añadido el desprecio por lo que algunos en América van a considerar más tarde una Europa envejecida y decadente. Recuérdese la actitud despectiva de Hostos y González Prada, entre otros, en las décadas siguientes.⁽¹⁶⁾ Pero, volviendo a las palabras del gran cubano, hay más en esas líneas: junto

al abrazo obvio del idealismo filosófico y la fe americanista se advierte el deseo de asentar la grandeza futura en la verdad y la virtud.

Si recordamos que para él "la honradez no es menos necesaria en literatura que en las demás ocupaciones del espíritu" (II, 89), bien podemos comprender su oposición a las múltiples tendencias filosóficas y literarias que, provenientes de Europa, perpetuaban el prestigio de la falsedad. Ya se han mencionado el helenismo adulterado; la manía latinizante; el remedo de Bécquer, Zorrilla y Hugo; el "bizantinismo moral", alusión probable al decadentismo moral y literario; y el positivismo filosófico, con su derivado realista-naturalista. A tales tendencias podrían añadirse otras como la nordomanía, que él califica de "blanda y murmurante" a lo Andersen y Uhland (II, 429);⁽¹⁷⁾ el parnasianismo, que considera "marmóreo y vacío" (I, 800) y en el que "la idea viene como arrastrada por la rima" (II, 1121); o el determinismo científico —emparentado con el positivismo y el naturalismo— que suprime "lo maravilloso y extrarregular en la existencia" y, con ello, "la individualidad [que] es el distintivo del hombre" (I, 957 y 960).

En Martí se parte siempre de ese respeto a las más auténticas manifestaciones de la personalidad para desembarcarse, indefectiblemente, en la síntesis filosófica de la armonía universal. Todo lo que adultera el legítimo progreso de hombres, razas o pueblos conspira contra esa armonía.⁽¹⁸⁾ Por lo tanto en las sociedades jóvenes convencionalismos e ideas ajenas malogran y anquilosan. En 1882, después de referirse a la dificultad de distinguir entre lo prestado y lo propio en la existencia humana asegura:

Ni la originalidad literaria cabe, ni la libertad política subsiste mientras no se asegure la libertad espiritual . . . Sólo lo genuino es fructífero. Sólo lo directo es poderoso. Lo que otro nos lega es como manjar recalentado. (II, 449).

Y seis años más tarde, dándonos lo que acaso constituya la esencia de su ideal estético recordará "como con lo griego se aprende que sólo en la verdad, directamente observada y sentida, halla médula el escritor e inspiración el poeta" (II, 49).

Su ideal americano se exalta cuando cree ver cómo los jóvenes de América "entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear" (II, 110). De ahí que sinceridad en la creación y búsqueda de la expresión propia sean los anhelos evidentes de sus admoniciones, precisamente cuando la marea extranjerizante proveniente del viejo mundo crecía como nunca en las costas americanas. Aunque se puede aducir que él no llegará a verla en su pleamar es evidente que con angustia la vio elevarse en el mimetismo europeizante y sobre todo afrancesado que cultivan, con mayor o menor fortuna, Gutiérrez Nájera, Casal y Darío entre otros. Paradójico resulta por consiguiente, que el modernismo representara la ruta hacia la madurez intelectual cuando parecía caer con frecuencia en lo que Martí condenaba. Es que sus excesos constituían sólo la superficie del conflicto ideológico que se ventilaba pues en realidad representaban el entusiasmo del primer hallazgo, el ejercicio necesario —temático y estilístico— de una literatura en busca de sus propios destinos.

En las postrimerías de su existencia, al morir Julián del Casal en 1893, si Martí alaba al compatriota —"aquel espíritu fino" amante de "la hermosura ausente de su tierra nativa"— no deja de mencionar su caída en "la poesía nula y desgano falso e innecesario, con que los orífices del verso parisiense entretuvieron estos años últimos el vacío ideal de su época transitoria" (I, 823).

Por otra parte, ya por su usual benevolencia crítica, ya por sus extraordinarios poderes de vidente, Martí percibe también un cambio que a pesar de otras señales, no se hará patente hasta que Darío publica *Cantos de vida y esperanza* (1905). Así añadirá en la nota necrológica:

Por toda nuestra América era Casal muy conocido y amado, y ya se oirán los elogios y las tristezas. Y es que en América está ya en flor la gente nueva, que pide paso a la prosa y condición al verso y quiere trabajo y realidad en la política y en la literatura . . . Es como una familia en América esta generación literaria, que principió por el rebusco imitado, y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo. (I, 823).

Esa elegancia sobria, esa sinceridad artística, que constituyen precisamente la expresión del criollismo auténtico y la verdad, son para él evidencias de la discriminación estética y la madurez creciente de las nuevas generaciones. Es decir que su idealismo ve más allá de lo inmediato para predecir el comienzo de una nueva era, hoy en pleno auge, en las letras americanas. El modernismo martiano, estilísticamente innovador, ideológicamente humano parece reunir las voces más ilustres y las aspiraciones más eminentes de todo un continente. Y por sobre los excesos y la fanfarria modernista de otros señala el camino. Si Martí se convierte en uno de los más genuinos representantes del espíritu americano es precisamente por su posición de crucero en los altos destinos del continente. Porque él es no solamente la concreción de los más excelsos ideales del siglo sino la más pura visión del futuro. Ampliando el sentido de palabras que escribí hace varios años, en la polémica literaria del siglo Martí resulta, por consiguiente, saeta y blanco de americanismo.

NOTAS

- (1) José Joaquín Olmedo, "La victoria de Junín. Canto a Bolívar", *Poesías completas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1947), pág. 135.
- (2) Nos referimos a lo que algunos van a considerar en su época, y posteriormente, como apasionada condena del aporte colonial español. Véanse especialmente, de José Victoriano Lastarria, "Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile" y "Revoluciones y guerras americanas", *Estudios históricos*, Vols. VII y VIII de *Obras completas* (Santiago de Chile: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, 1909), págs. 17-143 y 215-266 respectivamente.
Entre otros escritores de actitud semejante podrían citarse a D. F. Sarmiento y a F. Bilbao.
Como ejemplo de equilibrio crítico y de imparcialidad histórica puede leerse, por el contrario, la respuesta de Andrés Bello, incluida en *Temas de historia y geografía*, Vol. XIX de *Obras completas* (Caracas: Edic. del Ministerio de Educación, 1957), págs. 153-173.
- (3) Bello, ed. y pról. de Gabriel Méndez Plancarte (México: Edic. de la Secretaría de Educación Pública, 1943), págs. 13-35, 39-44; y Andrés Bello, "Prólogo" a *Gramática de la lengua castellana*, Vol. IV de *Obras completas* (Caracas: Edic. del Ministerio de Educación, 1951), págs. 5-13.
- (4) "Crítica literaria. Jorge Sand", *La Revista de la Habana*, I (marzo-agosto, 1853), 191-194, 210-213.
- (5) Ignacio Manuel Altamirano, *Clemencia. Cuentos de invierno* (3ra. ed.; México: Edit. Porrúa, 1968), pág. 15.
- (6) Manuel Gutiérrez Nájera, "El arte y el materialismo", *Manuel Gutiérrez Nájera. Estudios y escritos inéditos*, edit. por Boy G. Carter (México: Edic. de Andrea, 1956), págs. 113-144. Léanse en particular las páginas 121-122 y 137-143.
- (7) Juan Montalvo, "El naturalismo", *El espectador* (París: Garnier Hnos., 1927), págs. 154-158.
- (8) Eugenio María de Hostos, *Moral social* (9a. ed.; New York: Las Americas Publishing Co., 1964). Los capítulos de mayor interés son el XXXIII y el XXXIV, titulados "La moral y la literatura. La novela" y "La moral y la literatura. La dramática", respectivamente.
- (9) "Carta literaria", *Guatemala Ilustrada*, I, N° 11 (1894), 156-157.

(10) Rodó se refiere a estas dos tendencias en las primeras páginas de "El que vendrá" (1896), *El que vendrá. La novela nueva. Rubén Darío. Ariel. Liberalismo y jacobinismo*, Vol. II de *Obras completas*, ed. de José Pedro Segundo y Juan Antonio Zubillaga (Montevideo: Barreiro y Ramos, 1956), págs. 10 y 12-13. Entre sus preocupaciones principales se halla, sin duda, el peligro de la superficialidad: "Nuestra reacción antinaturalista es hoy muy cierta, pero es muy candorosa. Nuestro modernismo apenas ha pasado de la superficialidad", "La novela nueva" (1896), *Ibid.*, pág. 36. A esto, que también califica de puerilidad, se refiere en otras ocasiones como síntoma de un mal mayor en la nueva literatura, "la ausencia de contenido humano, duradero y profundo", según dice en "Un poeta de Caracas" (1897), *Ibid.*, pág. 259, si bien no deja de reconocer también la existencia de un polo opuesto y positivo, en el comentario de "Poemas", *Ibid.*, págs. 209-210.

(11) Recuérdense de Silva la "Sinfonía color de fresa en leche", publicada con el seudónimo Benjamín Bibelot Ramírez en *El Heraldo* de Bogotá, del 6 de marzo de 1894, y la carta a Sanín Cano, del 7 de octubre del mismo año, en la que se refiere al "gusto bizantino" de algunos contemporáneos y a la horda de escritores "Rubén Daríacos". La carta aparece en *Obras completas de José Asunción Silva* (Bogotá: Banco de la República, 1965), págs. 376-385. Para las alusiones mencionadas véase la pág. 378.

(12) *Obras completas* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1955), IV, 700-702, 867-882.

(13) En el prólogo de *La parcela* (1898) dirá: "... en cuanto a las letras, a nadie se le oculta que las nuestras, salvas honrosas excepciones, no son más que una triste parodia de las trasatlánticas, principalmente de las francesas. Testigo de ello es nuestro descabellado decadentismo, que no tiene razón de ser entre nosotros, pues, como pueblo nuevo que somos, no hemos llegado todavía a los extremos de degradación o de refinamiento que esa novedad presupone. *La parcela* (2a. ed.; México: Edit. Porrúa, 1961), pág. 5.

En la novela corta titulada "En diligencia" el narrador exclama en una discusión: "El naturalismo... es la corrupción de la literatura". José López Portillo, *Novelas cortas*, Vol. II de *Obras* (México: Imp. de Agüeros, 1900), pág. 355.

(14) Paul Groussac distingue con gran precisión entre lo que considera verdaderos valores contemporáneos y estridencias de mediocridades, como demuestran, entre otros comentarios, los dedicados a "Los raros, por Rubén Darío", *La Biblioteca*, II (noviembre de 1896), 474-480 y a "Alphonse Daudet", *Ibid.*, VI (diciembre de 1897), 428-453. Véase, por otra parte, su opinión de "Prosas profanas, por Rubén Darío", *ibid.*, III (enero de 1897), 156-160.

Ramón López Velarde, como habían hecho otros antes que él, critica la falta de sinceridad expresiva en las postrimerías del modernismo:

El académico tiene su bodega atestada de frases; el modernistas ha abarrotado frases; pero ¿qué pensarán o sentirán el académico y el modernista para poner en juego sus frases? He aquí el campo en que ha vencido la palabra y en que convendría su derrota...

Tanto el escritor que sigue la tradición como el que va con la caravana actual poseen recetas dignas de envidiarse en cualquier cocina... "La derrota de la palabra" [1916], *El don de febrero y otras prosas*, pról. y recop. de Elena Molina Ortega (México: Imp. Universitaria, 1952), págs. 234-235.

Las palabras anteriores no se dirigen, por supuesto, a las figuras mayores del modernismo ya que unos meses después reconoce su deuda literaria con Gutiérrez Nájera y presta homenaje a la excelencia lírica de Darío y Lugones. "La corona y el cetro de Lugones" [1916], *ibid.*, págs. 268-273. Ambos trabajos aparecieron en la revista *Vida Moderna, de la capital mexicana*.

(15) José Martí, "Oscar Wilde", *Obras completas* (La Habana: Edit. Lex, 1946), I, 935. Las citas siguientes de Martí serán todas de la misma edición en dos volúmenes y las páginas se incluirán en el texto entre paréntesis.

(16) En su ya mencionada *Moral social* Hostos se refiere "al triste medio social, que son las naciones europeas del Mediodía y del Occidente..." al mismo tiempo que insiste en "el desorden moral en que vive Europa meridional y que, desgraciadamente, trasciende a los pueblos niños de América latina". Cap. XXXIII, págs. 206 y 207.

González Prada, por su parte, al considerar en "Nuestros indios" (1904) lo que se entiende por civilización, reserva su desprecio para Eduardo VII de Inglaterra y Federico II de Alemania —símbolos del supuesto poderío y superioridad europeos— quienes no merecen compararse con el indio Benito Juárez y el negro Booker T. Washington. Manuel González Prada [*Páginas libres. Horas de lucha*] Pról. y Selec. de Andrés Henestrosa (México: Edic. de la Secretaría de Educación Pública, 1943), págs. 177-179.

(17) Sin duda una de las tantas variantes de la llamada influencia germánica.

(18) Quizás la mejor síntesis de esta idea se encuentra en las palabras siguientes de "El terremoto de Charleston" (1886):

Trae cada raza al mundo su mandato, y hay que dejar la vía libre a cada raza, si no se ha de estorbar la armonía del universo para que emplee su fuerza y cumpla su obra, en todo el decoro y fruto de su natural independencia: ni ¿quién cree que sin atraerse un castigo lógico pueda interrumpirse la armonía espiritual del mundo, cerrando el camino, so pretexto de una superioridad que no es más que grado en tiempo, a una de sus razas? (I, 1748).

XXI

II CONCURSO ENSAYO SIGLO VEINTIUNO EDITORES

Considerando la acogida que tuvo nuestro primer concurso y dentro del espíritu de continuar fomentando las distintas expresiones de nuestra cultura, lanzamos hoy, en el XIII aniversario de nuestra editorial, la convocatoria al *II Concurso Ensayo Siglo XXI*, cuyo tema será

QUE HACER EN AMERICA LATINA

Bases

- 1 En los ensayos se podrá formular un pronóstico y elaborar un proyecto respecto de las posibles formas de solución a la problemática actual. Los enfoques serán globales o estudios referidos a determinados aspectos del presente americano, bien sea sobre países en particular o sobre el conjunto de América.
- 2 Los ensayos podrán tener una extensión mínima de 150 páginas y máxima de 300, dactilografiadas en cuartillas de 28 líneas. Deberán enviarse en original y dos copias. No se devolverán en ningún caso originales o copias.
- 3 Las colaboraciones deberán ser firmadas con seudónimos y en sobre cerrado separado se identificará dicho seudónimo con el nombre y dirección del concursante.
- 4 Los ensayos deberán enviarse a partir de la fecha y hasta el 31 de diciembre de 1979, por correo certificado a la siguiente dirección, donde podrá solicitarse cualquier aclaración sobre esta convocatoria:
II Concurso Ensayo Siglo XXI Editores, S.A.
Apartado postal 20-626 México, D.F.
- 5 Se otorgarán cuatro premios; un primero de US \$ 5,000.00 (cinco mil dólares); un segundo de US \$ 3,000.00 (tres mil dólares) y dos terceros de US \$ 1,000.00 (un mil dólares) cada uno.
- 6 El jurado será designado oportunamente por el Consejo de Administración de Siglo XXI Editores, S.A. El veredicto deberá darse a conocer antes del 31 de marzo de 1980. La entrega de los premios se efectuará dentro de los 30 días siguientes a esa fecha.
- 7 Los ensayos premiados serán publicados por la Editorial, firmándose un contrato de edición con los autores mediante el cual se establecerá el pago de derechos de autor de un 10% (diez) sobre el precio de venta de cada libro.
- 8 El jurado podrá declarar desierto alguno de los premios y podrá asimismo aconsejar la publicación de alguno de los ensayos no premiados.
- 9 Podrán participar autores de cualquier nacionalidad y residencia pero los trabajos —inéditos en cualquier idioma— deberán ser presentados en lengua española.
- 10 Las situaciones no previstas en la presente convocatoria serán resueltas por el jurado, sin apelación posible.

Un personaje de E. Cardenal: NETZAHUALCOYOTL, hombre, poeta y leyenda

Nancy L. Campbell

El *Homenaje a los indios americanos* de Ernesto Cardenal es un elogio a las culturas indígenas de América. El poeta describe estas culturas desde sus épocas antiguas hasta las contemporáneas. Sin embargo, Cardenal da énfasis al desarrollo de sus aspectos estético y filosófico. Sugiere también que el pueblo americano era más valioso antes de llegar a ser materialista y militarista. Cardenal ha escogido personajes históricos de mucha fuerza de carácter que han sido sumamente influyentes en sus propias sociedades, y se identifica con ellos como el cantor sabio del pueblo. En el *Homenaje a los indios americanos* los pueblos americanos aparecen en todos los matices de desarrollo desde la época de las grandes civilizaciones hasta los pueblos de cazadores-recolectores que aún hoy existen dentro del mundo americano.

El primer jefe de pueblo que describe Cardenal es un indio Cuna de Panamá que se llama el "Nele", o sabio, de Kantule. Este personaje, que vivió en el siglo XX, promovía la "[asimilación] de todo lo beneficioso de la civilización [europea], conservando todo lo valioso de los indios". El "Nele" luchaba contra la "civilización recibida indiscriminadamente" y fomentaba el desarrollo intelectual de su pueblo".⁽¹⁾

En cuanto a los mayas, Ernesto Cardenal da énfasis a la cultura pacífica de la época antigua cuando aún no se daba importancia ni a los políticos ni a los guerreros y "no amurallaban sus ciudades". Los mayas se preocupaban más por la estética, por la religión, y por la ciencia. Cardenal pregunta si se podrá volver a la grandeza de las antiguas civilizaciones.

Estudiando la obra de Cardenal, el lector encuentra que una gran parte está dedicada a Netzahualcáyotl, el "Rey-Poeta" de la ciudad-estado precolombina de Texcoco. Cardenal llega a veces a narrar por medio de la voz de Netzahualcáyotl, quien aparece por primera vez en el capítulo llamado "Cantares mexicanos I", el mismo nombre de la compilación de la poesía precolombina mexicana hecha por un sacerdote en el siglo XVII.

Para que se aprecie más profundamente la obra de Cardenal como canto del pueblo indígena americano, es menester estudiar a los personajes con los cuales trata el poeta. El comprender la importancia de las figuras legendarias e históricas que aparecen en el *Homenaje* como guardianes y promovedores de la cultura y la sabiduría de los pueblos americanos, requiere tomar en cuenta la profunda influencia que tuvieron ellos sobre sus propias culturas.

En este trabajo se presenta la historia de solamente una de estas figuras, Netzahualcáyotl, que es quizá la que se destaca más claramente como legado panamericano y como hombre de gran personalidad e influencia dentro de su propio mundo y con la cual se identifica más el poeta.

El propósito fundamental de este estudio sobre Netzahualcáyotl, el "Rey-Poeta" de Texcoco, es en primer lugar, presentarlo como hombre desde su niñez hasta su reinado

como gobernante influyente no solamente en su propio pueblo, sino también en los pueblos que rodeaban Acolhuacan. En segundo lugar, se hará un examen de la poesía que se le atribuye, empleando las observaciones de Miguel León-Portilla sobre ella. Para hacer un estudio más completo, he incluido además algunas observaciones sobre dos otras obras modernas en las cuales aparece Netzahualcáyotl como personaje principal.

Netzahualcáyotl tiene fama de ser uno de los más grandes y sabios gobernantes en la historia de Anáhuac, el Valle de México. Fue el "Pericles" mexicano, porque durante su reinado, en el siglo XV, floreció la ciudad de Acolhuacan y el reino de Texcoco de cultura chichimeca. La ciudad llegó a ser más extensa que Tenochtitlán, la antigua ciudad de México, con una población de más de 200,000 habitantes y con ornamentación de verdadero lujo. La ciudad se organiza en treinta barrios con sus propias clases de industria, como los gremios europeos. Como legislador, Netzahualcáyotl observó estrictamente el código que él mismo había escrito, hasta aceptar la condena de uno de sus propios hijos. Netzahualcáyotl murió en el año 1472, y fue enterrado con fiestas y danzas como si algún día acaso volviera como el legendario Quetzalcóatl.⁽²⁾

El carácter de Netzahualcáyotl se distingue por sus talentos múltiples. Sobresalió como poeta, como legislador, como filósofo, y como político. Todo este talento se debe quizá a la educación que tuvo en la escuela más importante del reino, el *calmecac* principal de Texcoco, y a la perseverancia que fue una cualidad prominente que tenía desde niño.⁽³⁾ Su convicción profunda religiosa y la fuerza de carácter le brindaban un poder extraordinario como líder político y social. Como dice H. Rosales:

El amor a la justicia era medular en su sangre, y el arte modeló en él al estadista sobrio y fecundo, comprensivo de la vida en toda su fuerza espiritual.⁽⁴⁾

Es decir que Netzahualcáyotl usó el sentido de la estética en todo su contacto con lo mundano.

Netzahualcáyotl fue criado en el palacio de su padre, el rey Ixtlilxóchitl, también famoso por su gran sabiduría y sus poderes de clarividente. Cuando el joven príncipe tenía dieciocho años, su padre se encontraba desesperadamente amenazado por el ejército del reino de Atzacapotzalco, bajo el rey Tezozomoc. Por medio de su clarividencia, Ixtlilxóchitl supo que se iba a morir en la batalla. Llevó a Netzahualcáyotl al campo de batalla para que viera el sacrificio del padre por su pueblo. Tezozomoc los persiguió hasta llegar a las cuevas de Tzinacanoxtoc donde continuó la batalla. Otra vez tiene que huir hasta un lugar llamado Tepenahuallan donde por fin son derrotados. El padre, sabiendo cuándo y cómo lo van a matar, se despidió de su hijo recordándole que era el último que llevaba la sangre real chichimeca, y diciéndole, "No te

dejo otra herencia que el arco y la flecha, ejercítales y debe al valor de tu brazo la restauración de tu reino".⁽⁵⁾ Le aconsejó Ixtilxóchitl a Netzahualcáyotl esconderse en un árbol para que pudiera escaparse y recrear el reino de Texcoco. De esta manera, Netzahualcáyotl se escapa después de ver la muerte sangrienta de su padre, y se esconde en el monte para esperar el día cuando pudiera ir a buscar amparo entre sus aliados y parientes, los de Tlaxcallan y Huexotzinco.

Cuando no pudo encontrar ayuda entre los aliados y vasallos, que estaban aterrorizados por Tezozomoc, Netzahualcáyotl huye a la sierra donde se mantiene escondido por un tiempo de aproximadamente cinco años mientras el tirano Tezozomoc lo está buscando desesperadamente para destruir la última gota de sangre del linaje de Ixtilxóchitl. Fue este período de exilio lo que cristalizó en el joven príncipe fuerza de carácter, sentido práctico, y perseverancia, que posiblemente fueron la base de su futura sabiduría.

Después de recuperar el dominio perdido, Netzahualcáyotl llegó a ser uno de los más admirados *tlamatinime* ("los que saben algo")⁽⁶⁾ de Acolhuacan, su ciudad. Dentro de muy poco tiempo se hizo famoso por su poesía, su filosofía, y su sabiduría en la función del gobierno. Fue frecuentemente alabado por otros poetas, y tan profunda fue su influencia que su fama atrajo el interés de los españoles, aunque había muerto veinte años antes de la llegada de los europeos.

La falta de estudios hechos sobre el poeta y su filosofía, según León-Portilla, se debe en parte al desconocimiento de las raíces indígenas de la cultura de los chichimecas, y presenta una dificultad para la comprensión de la filosofía nahuatl. Por esta razón se han producido falsas atribuciones de creación filosófica a Netzahualcáyotl.⁽⁷⁾ Muchas de estas son metáforas que existen en la religión europea, no en la mexicana, y así sería difícil que Netzahualcáyotl sólo adaptara concepciones ajenas a la cultura suya. Sin embargo, Netzahualcáyotl sí podía haber desarrollado una filosofía única, agregándola a su propia tradición cultural sin rechazar lo fundamental de su propia cultura.⁽⁸⁾

En la filosofía de Netzahualcáyotl se encuentran rasgos de dos distintas tradiciones de pensamiento y doctrina: la chichimeca y la tolteca. La cultura tolteca fue transmitida por medio de los que seguían el culto de Quetzalcóatl. Había surgido en Texcoco un movimiento de estudio que fue una adaptación de la tradición chichimeca a la enseñanza artística, religiosa y filosófica de Tula, la capital tolteca.⁽⁹⁾

Existía una dialéctica en la ciudad de Tula entre el sector guerrero, gobierno seglar y el sector pacífico, gobierno religioso que estaba bajo la influencia de Quetzalcóatl, un sacerdote nombrado en honor del dios del mismo nombre, quien se oponía al sacrificio humano y al eterno estado de guerra. Fue expulsado Quetzalcóatl de Tula y viajó hasta Yucatán y posiblemente hasta Honduras, compartiendo su doctrina con los pueblos que encontraba por el camino y así llegó su filosofía a Texcoco en la época post-clásica anterior a la conquista.

La tradición chichimeca sí continúa siendo un elemento fundamental de la filosofía texcocana; sin embargo, ya la influencia de otros pueblos ha dado lugar a una síntesis cultural y religiosa. Comparando la cultura texcocana con la azteca, se puede deducir que Texcoco adoptó de la nueva influencia los aspectos humanitarios, filosóficos y pacíficos mientras Tenochtitlán adoptó los aspectos bélicos del culto a la guerra. En la cultura texcocana el rasgo tradicional había sido la admiración por la belleza y el arte, "la flor y el canto" (la poesía) y fue lo que hizo que aceptara más fácilmente los mismos rasgos de la nueva tradición.

Comenzaron los *tlamatinime* en la época de Netzahualcáyotl a reflexionar sobre nuevos pensamientos acerca del

Tloque nabuaque, una especie de dios omnipotente y omnipresente, el "dueño del cerca y del junto". También buscaba la verdad en el sentido filosófico y religioso más profundo y la habilidad de encontrarla en un mundo misterioso y transitorio. Otras preguntas que se presentaban trataban con la muerte y su significado para el hombre ante los dioses y con la relación entre los rostros y los corazones humanos.⁽¹⁰⁾

Además de este florecimiento cultural el reinado de Netzahualcáyotl dio lugar al fomento de grandes obras públicas como la construcción de palacios de gobierno, plazas, templos, observatorios astronómicos y obras de ingeniería como diques, canales y represas para controlar las aguas del lago de Texcoco. La legislación también recibió nueva influencia, como Netzahualcáyotl escribió más de ochenta leyes que son famosas por su trato justo de cuestiones legales.⁽¹¹⁾

Como político, su fama, por ser diplomático, fue extensa. Sin embargo, su alianza con los aztecas de Tenochtitlan le obligó de vez en cuando a participar en la otra tradición tolteca con los señores que practicaban el sacrificio humano, y no pudo esconder su desacuerdo con el rito sangriento. En cuanto al dios azteca guerrero, Huitzilopochtli ("el colibrí del sur"), Netzahualcáyotl creía que era más importante construir un templo al *Tloque nabuaque* suyo, una edificación de plataformas lisas que representaban los nueve mundos celestes.⁽¹²⁾

Al ver la proximidad de la muerte, Netzahualcáyotl dio orden de que no hubiera luto sino fiesta y baile. Creía que así posiblemente su muerte sería algo como una continuación de la vida en otro estado físico, y que no sería causa de tristeza. Así se ve el resultado de sus meditaciones sobre la muerte y su significado para el hombre.

Según el elogio de Ixtilxóchitl —otro personaje histórico del mismo nombre del padre de Netzahualcáyotl, quien fue uno de los principales historiadores en la época de la conquista— Netzahualcáyotl había sido "el más poderoso, valeroso, sabio y venturoso príncipe y capitán que ha habido en este Nuevo Mundo" y su fama se debía al hecho de que Netzahualcáyotl "fue muy sabio en las cosas morales y el que más vaciló buscando en dónde tomar lumbre para certificarse del verdadero dios".⁽¹³⁾ Sigue Ixtilxóchitl diciendo que la poesía y la legislación que dejó el Rey Sabio de Texcoco son la herencia del mundo moderno y la evidencia material de su filosofía y sabiduría.

Los temas principales de la poesía de Netzahualcáyotl son varios. El poeta se angustiaba por encontrar la verdad en la palabra y dentro de sí mismo. La relación entre el rostro y el corazón del hombre es tema que aparece con frecuencia. De suma importancia son sus reflexiones sobre la vida y la muerte, la "vida" después de la muerte, el tiempo, y la manifestación de todo esto en su poesía. Según el resumen de León-Portilla, los temas de la poesía de Netzahualcáyotl tratan de los "problemas de un pensamiento metafísico por instinto que ha vivido la duda y la angustia como atributos de la propia experiencia", la experiencia que tuvo Netzahualcáyotl en el sufrimiento humano que le llevó a deducir que la vida y el creador de la misma son incomprensibles.⁽¹⁴⁾

Su preocupación por interpretar el cambio y el tiempo (*cáhuil*—"lo que nos va dejando"),⁽¹⁵⁾ la vida y nuestra corta estancia en la tierra, se manifiesta en los versos:

*Yo Netzahualcáyotl lo pregunto:
Acaso de veras se vive con raíz en la tierra?
No para siempre en la tierra:
sólo un poco aquí.*⁽¹⁶⁾

Las metáforas que siguen expresan su convicción de que todo es transitorio y destructible:

Aunque sea de jade se quiebra,
aunque sea de oro se rompe,
aunque sea plumaje de quetzal se desgarrar.
No para siempre en la tierra:
sólo un poco aquí.

(Cantares mexicanos, fol. 17r).⁽¹⁷⁾

Como muchos filósofos, Netzahualcáyotl buscaba la fórmula para alcanzar el estado de "no muerte". No quiere dejar de existir y se pregunta sobre el alma, el corazón, y la manera de llegar por medio de su corazón a estar más cerca de Dios. La fórmula que resuelve este problema es "la flor y el canto", o bien, la poesía. Como la poesía misma es la creación de Dios dentro del hombre, es el verdadero camino hacia el *Tloque nahuaque*.

Vuelve la duda al pensar que es el *Tloque nahuaque*, o el *Moyocoyatzin* ("el que se inventa a sí mismo") quien rige la vida "sólo en tu libro de pinturas vivimos" —y que puede borrar instantáneamente todo lo que existe en el mundo.⁽¹⁸⁾ A pesar de la claridad del papel de creador del *Moyocoyatzin*, su figura queda incomprensible, misterioso y lejano. Por esta razón se llamaba también el "Dios desconocido".

Netzahualcáyotl otra vez resuelve su problema con la persistencia. Aunque sea inútil aspirar a conocer al *Tloque nahuaque*, hay que seguir luchando contra la duda y la ignorancia. En este aspecto, hay ciertas coincidencias con las ideas europeas calvinistas de que, aunque el hombre no puede saber por cierto si va a ser "salvado", tiene que persistir esperando alcanzar la salvación.

Todas estas reflexiones resuelven el problema del origen de la belleza — "la flor y el canto". La belleza es algo creado por Dios que vive dentro del hombre y que le otorga la habilidad de llegar a estar más cerca de Dios. Es ya cuestión de saber reconocerle y dejar brotar las "flores" del corazón.

Este Dios omnipresente, Dios ubícuo, no tiene casa ni imagen en ninguna parte, como los otros dioses del pueblo texcocano. En cambio representa una fuerza indefinible, como demuestra la variedad que tiene de nombres de distintos significados: *Tloque nahuaque*, "el dueño del cerca y del junto"; *Moyocoyatzin*, "el que inventa a sí mismo"; y "el que es como la noche y el viento".⁽¹⁹⁾ Esta variedad se debe también a la tendencia de los indígenas de emplear varios nombres para sus ideas abstractas, y demuestra la ambigüedad y la dualidad que están en su percepción del universo. Como este "dios desconocido", es incomprensible, no puede tener un solo nombre. Sus nombres describen las variadas funciones de la deidad en el universo.

Dentro del molde híbrido de las tradiciones texcocana y tolteca, Netzahualcáyotl las enriquece con sus propios "cantos y flores". En su "Canto de la huída", el poeta expresa la desolación que siente al estar exiliado después de la derrota de su padre. Está deseoso de saber la razón de su existencia en la tierra. Expresa el sufrimiento de un joven, rechazado por la sociedad, perseguido por su enemigo y forzado a vivir en el exilio. Implora al "Dador de la vida" que acepte lo que Netzahualcáyotl ofrece de las flores de su corazón, su contribución al mundo. Quiere que el *Tloque nahuaque* extienda su compasión, y que reconozca que él es un ser menesteroso cuyo corazón sufre como los corazones de los demás seres humanos. Como a él la vida le ha traído sufrimientos, teme morir sin haber aportado nada de profundo significado al mundo. Pregunta si volverán los amigos fallecidos a la tierra, si lo que se vive en este mundo transitorio es todo o que si hay más vida en otro lugar. Busca el sentido fundamental de la vida.⁽²⁰⁾

Dos poemas que tratan con las ideas sobre la vida y la muerte pueden demostrar su actitud hacia su propia muerte.

El primero, "Canto de primavera", es una invitación de Netzahualcáyotl a sus amigos al baile, al festival de la primavera. Los hombres deben alegrarse y gozar de la vida. Como todos son iguales ante la muerte, no deben tener preocupaciones. Dice que la vida es efímera, que "no es aquí nuestra casa, /.../tú de igual modo tendrás que marcharte".⁽²¹⁾

El otro poema que trata con este tema se concentra más en una comparación entre el *Tloque nahuaque* y las otras deidades. El *Tloque nahuaque* es el que causa la alegría en el mundo. Crea el canto de los hombres para alegrar a los otros dioses. Al encontrar la verdad sobre el *Tloque nahuaque* por medio del canto, ya no es necesario estar siempre en temor de los dioses.⁽²²⁾ La vida ya no es período de sufrimiento en el cual el hombre se prepara para "algo" después, sino que es un tiempo en que el sufrimiento inevitable se vence con la alegría de "flores y cantos".

El tono de una gran parte de su poesía aparece en el poema "Estoy triste". El poeta añora el tiempo en que vivían grandes filósofos, ya muertos, como Tezozomocztin y Quahquauhtzin. Dudando de sí mismo, Netzahualcáyotl demuestra su propia inseguridad ante lo incomprensible de Dios. Siente profundamente la falta de estos señores que le han dejado sin guía espiritual en el mundo. El tono cambia cuando el poeta declara que ellos han de estar en el mundo donde "de algún modo se existe". Sin embargo él, que está sin "provisión en la tierra" está aturdido por el misterio de la vida y de la existencia.⁽²³⁾

En el poema "Soy rico" Netzahualcáyotl habla de la riqueza espiritual. Como en muchos poemas, surge la idea de que la sabiduría del hombre en realidad vale poco ante la del "Dador de la Vida", y lo que sí tiene valor es lo que nos ha sido otorgado por la experiencia espiritual. Dice Netzahualcáyotl, "por experiencia conozco los jades", o bien, que conoce lo valioso por sus propios méritos y esfuerzos, no por conocer la riqueza material.⁽²⁴⁾

Puesto que la figura de Netzahualcáyotl aparece hoy tan legendaria como histórica, es sujeto de muchas obras literarias. Aquí presento algunos ejemplos de cómo ven los hombres modernos literarios a Netzahualcáyotl como filósofo, poeta y gobernante.

De las obras que se examinarán aquí, la que tiene más importancia para este estudio es la de Ernesto Cardenal, naturalmente. En el *Homenaje a los indios americanos*, hay tres capítulos que tratan directamente con el mundo y la cultura nahuatl, y específicamente con el rey Netzahualcáyotl.

Cardenal ha seguido fielmente lo que se conoce históricamente para expresar su importancia dentro del mundo nativo americano. Sobre todo, Cardenal da énfasis al aspecto pacífico y cívico de Netzahualcáyotl. Como rey, Netzahualcáyotl se vio obligado a participar en las luchas eternas entre los pueblos indígenas, sin embargo, el Rey Poeta cambió su primer nombre, "León-fuerte" por el nombre "Netzahualcáyotl" que significa "coyote-hambriento", símbolo de la astucia y el ayuno o la frugalidad.⁽²⁵⁾ Así Netzahualcáyotl deja tanto simbólica como prácticamente de ser guerrero. Este cambio de nombre tiene un significado profundo en el mundo nahua porque es el nombre y el día de nacimiento que le dan personalidad al hombre. El Rey Poeta se propone a la eterna lucha pacífica contra los seguidores del "Huitzilopochtli-Nazi", el dios guerrero azteca. Dice Cardenal, con la voz de Netzahualcáyotl que:

Los militares destruyen nuestros libros,
El poeta Coyote-Solo pedía una luz...
Aunque sea una lucecita pequeña de tamaño de
[luciérnaga
para buscar al verdadero dios.⁽²⁶⁾

El papel cívico y cultural de Netzahualcōyotl dentro de todo el mundo nahua, no solamente su reino de Texcoco, fue muy importante. Cardenal menciona este aspecto hablando de la "reunión de poetas en Texcoco" y cómo el Rey poeta "hizo versos y también hizo diques/... cuestiones de carretera y cuestiones de melodía". Las obras de Netzahualcōyotl sí abarcan todos los sectores de su reino. En su carácter tenía algo de romano, como legislador y constructor de obras públicas, y de griego, como filósofo y creador de arte y poesía.⁽²⁷⁾

El poema "Netzahualcōyotl" está repleto de los símbolos "la flor y el canto" y el jade, y las preocupaciones sobre la vida, la muerte, el arte, y la dualidad que aparecen en su poesía. Cardenal ha tratado de presentar la visión del mundo visto por los ojos de Netzahualcōyotl. Desafortunadamente, según Gordon Brotherston, no ha logrado sintetizar su propio estilo con el de Netzahualcōyotl y lo que sí logra es una imitación del estilo texcocano sin aportar mucho de lo suyo.⁽²⁸⁾ De todos modos, el poema "Netzahualcōyotl" es una fiel representación moderna de alguien que fue personaje extraordinario en la historia y en la leyenda.

La segunda obra que trata con el personaje Netzahualcōyotl es una obra de teatro de Alfonso Ortiz Palma también llamada "Netzahualcōyotl". En esta obra se presenta sobre todo el tema del sufrimiento del Rey Poeta. El autor emplea una forma literaria muy importante en cuanto al tema indígena por el papel que tuvo el drama en la vida religiosa, inseparable de la poesía y la danza. Además, toma la sintaxis del idioma nahuatl con el verbo al final de la frase y la repetición de frases claves en el diálogo lírico. El estilo poético sí es un estilo muy similar al estilo de las antiguas traducciones, no como la mezcla de antiguo y moderno que emplea Cardenal.

Están incluidos casi intactos varios poemas de Netzahualcōyotl en el diálogo de la obra y sin duda los rasgos más importantes de la poesía nahuatl en general como las imágenes de flores, serpientes, aves y plumas. Aparacen varios temas propios de Netzahualcōyotl como la angustia del exilio y su ansiedad por encontrar el verdadero significado de la vida.

En la obra, Netzahualcōyotl se manifiesta como un ser legendario que a la vez es la representación de un ser mítico, Quetzalcōatl, el héroe cultural de los toltecas. Como Quetzalcōatl, el texcocano es exiliado y en la obra hay la creencia paralela al mito de que algún día volverá para rescatar a su pueblo del tirano, el rey Tezozomoc de Atzacapotzalco.

En suma, Netzahualcōyotl está pintado más como el rey glorioso que como el poeta y el sabio. El rey ha llegado a ser tan honrado en razón de su perseverancia y entereza ante la desdicha. Este tono es muy distinto al tono de Cardenal. Aunque sea su fuerza un rasgo sumamente importante del carácter de Netzahualcōyotl, en la obra dramática no parece tan verosímil como la imagen menos "romántica" en el *Homenaje de Cardenal*. Aunque la forma literaria esté bien empleada, el contenido del argumento es débil y no justifica la imitación del estilo.

Noticias sobre Netzahualcōyotl y algunos sentimientos fue escrito por Carlos Pellicer para conmemorar el quinto centenario de la muerte de Netzahualcōyotl.⁽²⁹⁾ Es un poema que presenta brevemente los rasgos más importantes de la vida y del carácter de Netzahualcōyotl. Además, el poeta agrega varias observaciones sobre el hombre y su papel de líder religioso y político dentro de su pueblo. Tristemente, según la observación de Pellicer, Netzahualcōyotl sufría del "terror saludable de estar vivo frente a Dios" y cuando por fin pudo interpretar el misterio de la vida, fue solamente "tanta sabiduría puesta al servicio de la ignorancia".⁽³⁰⁾ Su pueblo era demasiado ordinario para captar la riqueza de su sabiduría, pero Netzahualcōyotl perseveró — siguió cantando las "flores" de su alma.

En cada una de estas obras se plantean como temas importantes la tristeza por la inseguridad frente al misterio de la vida, y la ansiedad por encontrar el verdadero camino hacia el mundo "donde la muerte no existe". De las tres obras, las que hacen una declaración de lo que significa Netzahualcōyotl en el mundo moderno son la de Cardenal y la de Pellicer. En comparación con la de Pellicer, aquella nos da una visión más importante del papel que tuvo Netzahualcōyotl en la historia y el desarrollo cultural de toda la América precolombina. En este aspecto, es la obra más ambiciosa por el hecho de que fija a Netzahualcōyotl dentro del contexto de la historia mundial como merece un hombre tan extraordinario como fue. En fin, Netzahualcōyotl aparece como un hombre de poderes y talentos raros, que sabía usar su experiencia para expresar el dolor y el sufrimiento de un hombre mortal.

En suma, la obra de Ernesto Cardenal es un elogio a la grandeza de los pueblos americanos, y a la vez el lamento por la pérdida de las civilizaciones indígenas. El poeta eleva a Netzahualcōyotl a un papel de cantor más universal. No es simplemente la voz de Texcoco, sino la voz del corazón de América.

NOTAS

- (1) Cardenal, Ernesto. *Homenaje a los indios americanos*, Cuadernos Latinoamericanos, Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires (1972), p. 8.
- (2) Rosales, Hernán. *La niñez de personalidades mexicanas*, Talleres Gráficos de la Nación, México, D.F. (1934), p. 11.
- (3) *Ibid.*
- (4) *Ibid.*
- (5) *Ibid.*, p. 14.
- (6) León-Portilla, Miguel. *Trece poetas del mundo azteca*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F. (1967), p. 39.
- (7) *Ibid.*, p. 41.
- (8) *Ibid.*
- (9) *Ibid.*, p. 44.
- (10) *Ibid.*
- (11) *Ibid.*, p. 44.
- (12) *Ibid.*, p. 45.
- (13) *Ibid.*, p. 46.
- (14) *Ibid.*, p. 48.
- (15) *Ibid.*, p. 49.
- (16) *Ibid.*
- (17) *Ibid.*
- (18) *Ibid.*, p. 53.
- (19) *Ibid.*, p. 54.
- (20) *Ibid.*, p. 59.
- (21) *Ibid.*, p. 63.
- (22) *Ibid.*, p. 75.
- (23) *Ibid.*, pp. 65-66.
- (24) *Ibid.*, p. 71.
- (25) Cardenal, p. 68.
- (26) Cardenal, p. 70.
- (27) León-Portilla, p. 66.
- (28) Brotherston, Gordon. *Latin American Poetry, Origins and Presence*, Cambridge University Press, Cambridge (1975), p. 12.
- (29) Pellicer, Carlos. *Noticias sobre Netzahualcōyotl y algunos sentimientos*, Gobierno del Estado de México, México, D.F. (1972), introducción.
- (30) *Ibid.*, p. 29.

BIBLIOGRAFIA

- 1.—Brotherston, Gordon. *Latin American Poetry, Origins and Presence*. Cambridge University Press, Cambridge (1975) pp. 11-12.
- 2.—Cardenal, Ernesto. *Homenaje a los indios americanos*, Cuadernos Latinoamericanos, Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires (1972).
- 3.—León-Portilla, Miguel. *Trece poetas del mundo azteca*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F. (1967), pp. 9-75.
- 4.—Ortiz Palma, Alfonso. *Netzahualcōyotl*, México, D.F. (1958).
- 5.—Pellicer, Carlos. *Noticias sobre Netzahualcōyotl y algunos sentimientos*, Gobierno del Estado de México, México, D.F. (1972).
- 6.—Rosales, Hernán. *La niñez de personalidades mexicanas*, Talleres Gráficos de la Nación, México, D.F. (1934), pp. 11-15.

ENFOQUE ANALITICO DE LA OBRA LITERARIA

DESDE EL PUNTO DE VISTA SOCIOLOGICO

Jorge Blanco Campos

El campo que se abre actualmente a la sociología de la literatura es muy vasto. Se incluyen en dicho campo:

- 1) El estudio de la obra literaria como reflejo socio-individual.
- 2) El estudio de la obra literaria en su relación con:
 - a) El editor. b) El impresor. c) El mercado. d) Los otros medios de comunicación.
- 3) El estudio de la obra literaria en relación con el lector:
 - A) Antes de la lectura: a) Idiosincrasia individual-social del lector. B) Selección de obras que lleva a cabo el lector. B) Durante el acto mismo de la lectura por parte del lector: a) la idiosincrasia individual-social del lector en el acto co-creador de la lectura. b) El acto de leer. c) La repetición de la lectura de la misma obra.
- 4) El estudio de la obra literaria en relación con su autor, en cuanto individuo-social.

En este trabajo me veo obligado a reducir el análisis al primer apartado: el estudio de la obra literaria como reflejo socio-individual. No obstante, no omitiré un breve bosquejo de los otros apartados cuyo estudio abre en el presente apasionantes perspectivas en no pocas investigaciones que se llevan a cabo en algunas universidades de Europa y Norteamérica.

La obra en relación con el lector, en el acto de la lectura misma, en sus relaciones multilaterales con el mercado presenta una temática, unas conclusiones, unas estadísticas que esclarecen fenómenos tan relevantes como el éxito y la permanencia de las obras, el éxito comercial, el éxito del autor como individuo, en algún modo independiente de sus creaciones, la relación entre la creación y el consumo, las ciencias económicas y la producción literaria, el control, más o menos directo, sobre los contenidos ideológicos de las obras, la estadística bibliográfica (su historia, su distribución geográfica, su epistemología), las fluctuaciones económicas e intelectuales del libro.

La sociología del público literario, basada en el concepto de personalidad de base y en la convergencia cada vez mayor

de lo psicológico y lo social, presenta un panorama de amplias posibilidades. Uno de sus postulados, la connotación psicologista de la posible conciencia social como estructura históricamente constitutiva del yo, lleva a la formación de una personalidad literaria de base, cuyas características esenciales son los rasgos comunes entre el autor y sus lectores (público literario) que permiten establecer el "puente de la comunicación" entre ambos.

Se establecen aquí las posibles "alienaciones" o concepciones particulares de uno o varios grupos de individuos y el papel de la obra literaria en relación con ellos, en cuanto que sin romper el "puente de la comunicación", trata de abrir al público literario nuevas perspectivas y, a la vez, aprehende otras de ese público. La lectura y el consumo de libros en la sociedad de masas, las motivaciones y presiones en los hábitos de lectura, constituyen otros acápites del estudio del público literario.

La literatura, el arte y el desarrollo económico constituyen otro objeto de investigación de sumo interés. El desarrollo y la cultura, la falta de lectura, el analfabetismo real o práctico, la masificación de lo literario (en sentido óptimo o peyorativo) es parte de la problemática de este binomio.

Como puede verse, a poco que se reflexione en el resumen temático que acabo de presentar, la dimensión sociológica de la literatura es muy amplia y sólo con miras a resumir las adquisiciones en este dominio serían necesarios varios volúmenes. Ilustro esta aseveración con la bibliografía que aparece al final.

Por el momento me limitaré a desarrollar compendiosamente el aspecto que considero de más vigencia en el estadio actual de los estudios literarios en nuestro país: el análisis de la obra literaria en sí, como reflejo socio-individual. Para este desarrollo se debe partir necesariamente de Georg Lukács, a quien más tarde completará Lucien Goldmann hasta llegar al enfoque analítico sociológico, decantado y enriquecido, de nuestros días.

Partiré del concepto que pienso es el más funcional y profundo de los términos *literatura y sociedad*. Trataré de derivar del análisis de ambos conceptos las implicaciones fundamentales de su rela-

ción. A partir de tales implicaciones, intentaré resumir, explicar y comentar la aplicación práctica del análisis sociológico de lo literario según Lukács y Goldmann, modificados esencialmente en la actualidad principalmente por el aporte francés.

Literatura. Sociedad. Implicaciones fundamentales.

El concepto literatura supone las siguientes características que se han acentuado o descubiertas a lo largo de su compleja evolución histórica y que podrían involucrarse en el largo desarrollo de la idea de "belleza" (obra "bella"):

- a) Armonía o concordancia, primero, externa e interna, y, luego, sólo interna.
- b) Estructura especial. Aquí tiene que encontrarse la diferencia (¿cualitativa o cuantitativa?) entre lo literario, el estilo cotidiano (popular) y científico.
- c) No intercambiabilidad de las palabras, no sustitución. Característica especialmente notoria en esa especie de literatura pura que es el género lírico.
- d) Originalidad, sello personal, individualidad irrepetible del autor. Siguiendo parcialmente a R. ESCARPIT⁽¹⁾ podríamos añadir y completar lo anterior así:

- e) Contenido (significado) y forma (significante). Diferencia esencial con las demás artes.
- p) Capacidad de "traicionarse a sí misma": Es literaria una obra que posee la capacidad de "autotraicionarse", esto es una disposición tal que, sin dejar de ser ella misma, puede comunicar en una situación histórica distinta algo muy diferente a lo que comunicó en su situación histórica original.

Las características que acabo de señalar pueden entenderse, y de hecho así sucedió durante muchos siglos, con un matiz socialmente restrictivo, esto es, como las propiedades de un hecho, el literario, que pertenece casi exclusivamente a una "élite", a una aristocracia intelectual. Su antónimo, el público, va a perder su sentido peyorativo cuando las características del concepto literatura y belleza, sin dejar de ser ellas mismas, evolucionen.

El concepto sociedad se inserta en lo literario a nivel teórico en el siglo XVIII; todavía Voltaire tiene de la literatura una visión no social.

En el concepto en sí de la literatura, así como en el del arte, es esencial el elemento "comunicación". Este elemento supone el concepto sociedad, al menos de dos y, con más frecuencia, de muchos (público). Aunque la intención consciente del autor, del artista no sea la comunicación y pueda ser la catarsis, la intención lúdica, el arte en sí, lo cierto es que los signos, los significantes que usa (palabras, colores, sonidos, etc.) son en sí, e independientemente del autor, un medio de comunicación social.

Para establecer las diferencias entre las literaturas o las artes y las "comunicaciones" corrientes, populares y científicas se debe acudir primeramente a la obra en su inmanencia, con las características que señalábamos antes pero también son igualmente importantes sus rasgos de "comunicación", su impacto en el público. Dejo planteado aquí mismo, para volver después sobre él, el problema de la "paraliteratura" (con frecuencia los "best-sellers") con gran impacto comunicativo y poca o nula calidad literaria; se contraponen esta pseudo-literatura a las obras de gran calidad literaria y de gran impacto comunicativo.

El aspecto social de la obra literaria, es decir, su capacidad de comunicación, tiene varios niveles muy diferentes entre sí que, no obstante se entrecruzan. Para un estudio serio desde el punto de vista sociológico es necesario distinguirlos claramente y saber exactamente cuándo, cómo y cuánto interaccionan entre sí.

Es el momento de salir al paso de algunas objeciones iniciales; luego trataré de aclarar otras más elaboradas. Una objeción: "El único análisis verdaderamente literario y científico es el estructural inmanentista". Cualquier otro análisis, sociológico, temático, estético, histórico, etc., presupone un conocimiento amplio y ojalá exhaustivo de las disciplinas afectadas, a saber, sociología, estética, historia, filosofía, etc. Respuesta: Absolutamente toda ciencia necesita ciertos conocimientos de otras disciplinas afines. Lo que no supone necesariamente el conocimiento amplio o exhaustivo de dichas disciplinas. Es más, el método analítico estructural-inmanentista, supone también, al igual que los demás métodos, toda una serie de conocimientos que provienen de disciplinas afines: filosofía, psicología e incluso sociología; con esta afirmación se "retuerce" el argumento del adversario. La pretensión de que el análisis inmanentista sea el único estrictamente literario, en cuanto que corresponde más científicamente a la naturaleza de lo literario, supone una definición incompleta del concepto literatura.

Otra objeción es la de los que parten del supuesto falso de que el análisis sociológico de la literatura es el principal o el único método aceptable. Pronto trataré de demostrar que tal supuesto no tiene coherencia. Basta recordar, por ahora, que toda obra escrita o hablada es, esencialmente, susceptible a ser analizada sociológicamente; pero no toda obra escrita o hablada es literatura. Para saber si lo es o no debe acudirse a criterios no estrictamente sociológicos.

El eximio valor histórico, político, sociológico, arqueológico o de otro tipo, no entraña de por sí el valor literario o artístico.

Señalo algunas implicaciones que se derivan del binomio literatura-sociedad de acuerdo con los cuatro niveles de análisis que señalé al comienzo y que podría resumirse aquí así: Autor. Libro. Lector.

Autor. Su individualidad es irrepetible aunque con cierta relatividad, como se verá luego. Se debe, no obstante, estudiar la inserción de ese autor en un contexto socio-cultural y económico que influye sobre él, aunque no como causa-efecto, sino como condición determinante. Con frecuencia la obra parece demostrar un alto grado de originalidad; un análisis más completo disminuye esa originalidad y hace ver la determinación socio-cultural que padece el autor.

Libro. La obra en sí presenta estructuras homólogas a las de su mundo social (Lukács, Goldmann), homología que, como veremos, hay que entender de manera muy peculiar para salvar el valor literario de la obra. El libro impreso. Se señalan tres etapas: a) Producción. (Editor, Imprenta). El editor es ante todo un empresario que acepta o no la impresión, pone condiciones, más o menos limitantes al autor de acuerdo con el "marketing", a la programación, a su capital y a las proyecciones que ha hecho basado en el mercado y el consumo.

b) La imprenta: el formato, la diagramación, el papel, el tipo, el tamaño del libro se insertan también dentro de la intención comunicativa del autor y la realidad socio-económica del editor y del impresor.

c) Mercado. O más bien mercadeo, término que corresponde al "marketing". Sus leyes se relacionan estrechamente con las que rigen el modo de ser de la etapa producción; se enmarcan en lo que hoy día se llama psicología social.

Lector. En su doble dimensión, individual y social. Antes de la lectura tiene lugar la selección del libro en la que entran en juego el factor socio-económico:

grado de cultura, solvencia económica, susceptibilidad al proceso de "marketing", su relación con el autor o con su nacionalidad o con el tema o el formato impreso e incluso la personalidad del editor. Su vulnerabilidad a otros factores menos literarios: obligación de leer por razón de estudios, leer lo que está de moda, leer para "formarse", leer lo prohibido, leer por consejo o por otras presiones. El acto mismo de la lectura. Supone una aparición más relevante del individuo. Tal aparición se aumenta con el concepto de co-creación autor-lector, tan propia de la literatura del siglo veinte. Cada lector, por gregario que parezca, matiza individualmente su propia concepción del "mundo" literario o novelesco, los personajes, etc.

Una nueva lectura de la misma obra conlleva con frecuencia una co-creación diferente. Esta puede variar también según la época de la vida en que se lea la obra.

Estos tres niveles fundamentales, autor, libro y lector pueden analizarse sociológicamente con gran rigor ya que poseen ciertas estructuras básicas generales bastante fijas y fácilmente adaptables a las circunstancias concretas. Se trata, pues, de una sociología del autor, de una sociología de la obra y de una sociología del público. Ya en 1949 se publica una obra de síntesis de los tres niveles⁽²⁾ Lukács y Goldmann trabajan en la línea de la sociología de la obra; Richard Hoggart se ocupa⁽³⁾ de la sociología del autor y del público.

Jean-Paul Sartre parte de lo literario y lo sitúa en lo social mediante un método dialéctico en el que intervienen simultáneamente el análisis de lo literario y lo social.

Barnett, Berelson y Barthes⁽⁴⁾ parten de lo social y vuelven a lo social pero incluyendo en este retorno lo literario. Se basan en una sociología del arte que podría llamarse una psicología de la comunicación.

APLICACION PRACTICA DEL ANALISIS SOCIOLOGICO DE LO LITERARIO

Introduzco esta parte con algunas aclaraciones.

Creo oportuno recordar la afirmación de Escarpit:⁽⁵⁾ "Los mecanismos sociales pueden ser referidos a modelos racionales o a interacciones definibles. Sin embargo, cuando aplicamos uno de esos esquemas al fenómeno literario, éste deja siempre un residuo irreductible".

Como contrapartida cito la afirmación de Jacques Dubois:⁽⁶⁾ "Estos estudios

(los sociológicos) tienen la ventaja de completar aquello que en el método estructural es demasiado abstracto y mutilante. Vuelven a encontrar la realidad de las obras en su vida y en su variedad y más que reducir a la literatura a meros modelos analizan su significación concreta e inédita". En realidad Dubois piensa que el verdadero problema no está en preguntarse qué es lo que se hace cuando se escribe o cuando se lee, sino más bien a qué tipo de problema lleva la obra al autor o al lector, cuál factor la hace una obra real. Pareciera que el problema crítico debe partir de la materia trabajada y sobre los medios que sobre ella actúan.

La obra literaria está doblemente articulada: a nivel de secuencias y figuras y en relación con la realidad, tal y como ésta se elabora a través de las ideas. El primer nivel, el de la composición, es importante pero no es el principal; una obra literaria vale en tanto resuelve en la ficción los conflictos de las ideas traspasadas a la obra y ordena dicha ideología. Si se trata de aclarar y explicar la creación literaria se impone la aceptación de los conflictos internos de la obra, se impone el análisis de esos conflictos en función de su referencia ideológica. Es más científico y más riguroso actualmente preguntarse qué podemos hacer con la literatura o qué hace la literatura, que preguntarse qué es la literatura.

En la práctica se trata de buscar, siguiendo originalmente a Goldmann, unas estructuras de la obra que correspondan a ciertas estructuras sociales homólogas. Tales estructuras sociales pueden concebirse de distinta manera: "Visión del mundo" (Goldmann), el "bosquejo de las diversas aproximaciones a la realidad" (Auerbach), "ciertos comportamientos psico-sociales" (Girard). En todo caso, el método conlleva la creación de una tipología instrumental a nivel de la obra y de la sociedad, simultánea y dialécticamente; tal tipología instrumental también se ha creado en otros métodos de análisis literario como es el caso del método inmanentista. De ninguna manera debe pensarse que todo lo anterior se refiere únicamente a los contenidos o "temas" (para usar una acepción tradicional); se incluyen el análisis de lo formal, la "escritura", o, como señala Jakobson, la "función poética" del lenguaje, el código dentro del código dentro del código dentro del código dentro del... etc.

Entendido en este sentido, lo formal implica una urgente relación con el lector real o virtual. Supuesta la importancia de lo formal en lo literario, lo formal entendido en ese sentido, se concluye la relevancia de lo sociológico, todo lo cual no excluye el previo análisis inmanentista.

Para la aplicación práctica del análisis sociológico de lo literario resumiré, comentaré y explicaré el excelente aporte de Charles Bouazis, *Theorie des Structures D'oeuvres: Problèmes de l'Analyse du Système et de la Causalité Sociologique*.⁽⁷⁾ He procurado enriquecer no pocas de sus etapas analíticas con más de alguna observación de los autores que aparecen en la bibliografía final o con comentarios y aclaraciones nacidas del contacto con la práctica universitaria americana y europea.

Se parte originalmente de la intención de salir al paso de las grandes dificultades prácticas que presenta la aplicación concreta del método de Goldmann, que en lo teórico aparece claro y fundamentado. Se trata de resolver la tecnología general de la investigación sociológica de lo literario, profundizando ciertas afirmaciones de Goldmann y Lukács, y saliendo al paso del escollo de la "ilusión empírica", a saber, la pretensión de analizar los hechos mediante otros hechos, sin conceptos.

Lo esencial de Goldmann es el concepto de la totalización de las estructuras, a saber, la operación por la cual se insertan grandes obras temáticas (literarias o filosóficas) en el desarrollo del proceso de estructuración social. Tal inserción debe hacerse a través de la significación de las estructuras y su interrelación dialéctica (contextos pluricontradictorios y funcionales). Por lo tanto no se deben separar arbitrariamente historia y sociología. Es fundamental subrayar que la investigación se debe hacer *no* a nivel de identidad de contenidos ("temas") sino a nivel de identidad de estructuras, sin caer jamás en una sincronía mecanicista. Se trata de establecer una relación comprensiva a nivel de las estructuras de categorías (estructuras mentales individuales, originales, por un lado, y por otro estructuras sociales). Esto se dirige al establecimiento de la coherencia interna de la obra (su "estructura") y su posible relación con el quehacer social de un grupo determinado. La comprensión de tales fenómenos debe ser intelectual, viene luego su explicación. Se debe observar que tales categorías no son ni conscientes ni inconscientes. Son no conscientes en cuanto develables por el análisis científico.

El punto clave del método es la relación objetiva y científica (si es que la hay) entre las categorías histórico-sociales y las literarias. Tal relación puede oscurecerse e incluso ponerse en duda si se piensa que la *totalidad* (campo que de alguna manera incorporará al final la estructura de la obra) debe enfrentarse a la vasta heterogeneidad de la creación literaria, nacida en lo individual y origi-

nal. Hay motivos para pensar que debe haber relaciones meramente explicativas que pueden dar cierta homogeneidad sistemática a esa heterogeneidad. Incluso podría pensarse en que tal relación explicativa entre lo homogéneo-social y lo heterogéneo-individual puede conceptualizarse. Sin embargo quizá esta explicación o relación no deba reducirse a conceptos sistemáticos. Se podría afirmar que la heterogeneidad individual de la obra es el signo (significante) de la homogeneidad de la visión del mundo (categoría histórico-social). La heterogeneidad particular de la obra se convierte en el testimonio agente de la investigación activa hacia la totalidad como categoría motriz de orden superior. Nótese que se dice *categoría motriz* y no determinante y menos conceptualizante, esto es, explicación sistemática de la estructura de la obra. La heterogeneidad de la obra, elemento esencial de su complejidad individual, original, irreplicable es la que *representa* la homogeneidad de la visión del mundo, global y conceptual.

Pero no se debe pensar que esta visión del mundo (categorías sociales) es el punto de llegada de la investigación ni la explicación clave de la obra literaria. La visión del mundo, global y homogénea, en la cual se encajan las unidades semánticas de la obra, es una "fetichización" de la realidad social y por lo tanto de la individual. Es el conjunto de "fetiches" que engloban y ocultan las relaciones sociales, una especie de subjetivismo social; por esta razón, y este paso es trascendental para una aplicación seria y profunda del análisis sociológico de la novela, se parte de una obra literaria individual y particular y por eso heterogénea, se va a la visión homogénea, englobante pero fetiche, y *se debe* volver a la obra heterogénea para develar la conceptualización enmascarada en la visión homogénea fetiche de la conciencia social subjetiva. Por lo tanto, la idea de una visión total social (subjetiva y fetiche) nos sirve para hacer dialéctico el análisis de la inserción de la obra particular heterogénea; es por lo tanto absolutamente necesario mostrar cómo la obra particular aparece como una totalidad singular, individual, irreplicable dentro de la totalidad social. El concepto de la visión, total, homogénea y social es necesario para dar testimonio de la potencialidad dialéctica de la obra. Como dice Lefevre: "El gran artista, la obra grande tratan apiñar en imágenes y en prototipos la totalidad de su tiempo".⁽⁸⁾ Las obras literarias tienden a la totalidad pero *no* a una totalidad fetiche. Así como existe una teoría instrumental para el análisis inmanentista así debe existir una teoría instrumental para la inserción explicativa en una visión homogénea englobante social. Esta teoría básica debe variar según cada

obra, incluso respecto a las obras del mismo período histórico o del mismo contexto social.

Etapas del análisis

El primer paso sería la búsqueda de la estructura narrativa de cada obra literaria así como también la significación escondida de las unidades semánticas. Tales estructuras, tales unidades, deben ser generales y por lo tanto susceptibles a una aplicación concreta explicativa. El eje central será siempre la estructura de lo literario y sus constantes invariables. El eje particular será la escogencia científica de un tema estructurador. Para esta última escogencia no basta el análisis meramente inmanente de la obra (aunque debe hacerse previamente) sino que es necesario, por la vía antes señalada, referir su heterogeneidad a la inserción en una visión global estructurada y homogénea de significación más vasta y social pero volviendo de nuevo a la obra para "desfetichizar" el elemento subjetivo de dicha visión.

Para este primer paso es prerequisite indispensable el análisis inmanente estructural de la obra. Tal análisis es exhaustivo y total en su línea. Establece un sistema de relaciones que se definen como una configuración (de "temas" o de otros elementos), como un sistema de relaciones recíprocas a la obra literaria. Es un conjunto de elementos de los cuales no se especifica el contenido pero de los que se define la función y ciertos resultados. Sin embargo, paradójicamente, el análisis inmanente es en sí insuficiente: una gran parte de su funcionalidad consiste en establecer que el sistema de relaciones que descubre puede y debe constituir el paso a un análisis de otro tipo. El análisis estructural es un proceso de decantación y un descifrar elementos, riguroso y operacional. El análisis sociológico, tal y como trato de diseñarlo de acuerdo con la corriente actual, es la síntesis de esta congruencia operacional del análisis inmanente.

Para la escogencia del tema estructurador se parte del supuesto de que la obra es un sistema de "temas". Debe entenderse "tema" como un fragmento que, de una u otra manera se repite, que revela un "contenido" y a la vez una diferencia, una exclusión, que tiende más que a la expresividad, a las relaciones. El análisis de dichos temas será posible cuando se les enfoque más que en su continuidad en sus relaciones y en su regularidad. Estas relaciones temáticas constituyen el sistema de la obra. Se estudia el sistema de relaciones como medios productores de un "concepto" (o "temas") pero no se trata de describir dicho concepto.

Para la escogencia del tema estructurador es recomendable una o varias lecturas casi "impresionistas" de la obra donde se establezcan ciertos ramilletes de temas análogos. Tales analogías no son fijas y serán solamente aproximaciones nada más a la estructura temática central. Se encontrará una "corriente de temas" (o "génesis significativa") múltiple y heterogénea que debe originar otros más generales y escasos pero lo suficientemente ricos como para aprehender toda la multiplicidad de los demás temas. El tema o los temas más generales pueden no haber sido detectados ni por el autor ni por la crítica. Incluso habrá una serie de temas análogos en el sentido más estricto; pueden no encontrarse claramente en la obra pero sirven como camino para ir a la estructura temática objetiva de aquélla. Esta diversidad o heterogeneidad primera de temas analógicos son el testimonio irrefutable de un concepto ausente. La estructura temática, analógica y heterogénea, reclama la presencia de ese concepto ausente más que por su esencia (su "ser") por su inteligibilidad (significados connotativos o referenciales de los temas análogos). Esta inteligibilidad podría llamarse la ausencia de un tema central que cada tema analógico revela (con o sin la conciencia del autor).

El gran peligro de este análisis de temas análogos, (que está ya muy lejos de las primeras lecturas "impresionistas") es el caer en un análisis temático corriente, a saber, un análisis cuasifilosófico de contenidos, de ideas principales y secundarias, relacionadas entre sí por lógica, por filosofía o disciplinas afines, y no por estructuras típicamente literarias. No se trata de unidades lógicas sino de unidades mínimas literarias que puedan inscribirse en un sistema de relaciones (estructuras) y que lleven así al "tema" (vivencia) central. La hipótesis fundamental que debe orientar este tipo de análisis es que, tanto en los temas analógicos como en el concepto ausente estructurador que se busca, lo importante es la relación posible y siempre abierta de las inclusiones y exclusiones que se van efectuando en una misma corriente de temas.

Es evidente que este tipo de investigación no inmanente y no temática requiere una manera muy distinta de entender los términos *estructura*, *tema*, *sistema diferencial* y sobre todo *concepto*. En todo este desarrollo me he esforzado por que este nuevo enfoque de esos términos cobre otra dimensión.

El segundo paso será la inserción del "tema" o "concepto" estructurador (ausente) en la visión global social.

Tal inserción puede darse o puede no darse; si se da, será contradictoria y dialéctica, esto es, como dijimos antes, un ir

y venir de la obra (tema estructurador) a la visión social y viceversa. La inserción debe ser un paso más, metodológicamente, a saber: enriquecer el tema estructurador y los temas analógicos principales con el análisis similar que debe aplicarse a la visión englobante social. Esta debe presentar también, previo laborioso análisis, su sistema estructural diferencial, sus corrientes de temas hasta llegar a sus conceptos ausentes. Se establece la constitución sintáctico-temática más amplia y, a la vez dialécticamente, se revisa la visión global social como inserta en la obra. Con esto, la obra literaria sigue siendo el centro del que se parte y al que se vuelve y que, a la vez, iluminando con la recurrencia connotativa la visión social, sirve para desenmascarar gradualmente el posible subjetivismo o fetichismo de la visión social en apariencia objetiva.

De esta manera se está muy lejos de caer en la aplicación mecanicista del análisis sociológico de la obra literaria. Aplicación que destruye lo estético, lo individual y original y parece dar valor literario a obras mediocres que carecen de él.

Conclusión

El reciente contacto que he tenido con profesores y programas de literatura de las universidades rumanas me ha mostrado un hecho curioso: la gran mayoría de los estudiosos de la literatura a nivel universitario analizan las obras usando varios métodos: el inmanente estructuralista, el sociológico, el psicológico, el estilístico e incluso el impresionista; en la mayoría de los casos los diversos métodos se aplican con rigor y seriedad. Parece muy superada la etapa del método único o del entusiasmo monocolor a favor del método de moda. Primero se busca "abrir" al estudiante la obra literaria para lograr que haga con ella contacto vivencial. Luego viene el disecar de muchos métodos. Al final, una especie de síntesis, que no teme acudir a otras disciplinas.

Curiosamente Rumanía es la patria del hebreo Lucien Goldmann. Allí realizó todos sus estudios, concretamente en la Universidad de Iassy y de allí salió a finales de la segunda guerra mundial a radicarse en París donde poco después comenzó a publicar los primeros trabajos sobre su método de análisis sociológico. Muy cerca de Rumanía, en Hungría, nació y vivió Georg Lukács, el más ilustre predecesor de Goldmann. Desde 1950 y hasta 1965, aproximadamente, el método sociológico fue el único que se usó en las universidades rumanas. Se abusó de él, se le desvirtuó y se llegó a una aplicación mecanicista, dogmática y tendenciosa. A partir de 1965 se ha producido un proceso interesante. Primeramente se reacciona vivamente en contra del método sociológico

co y se vuelve al estético, al psicológico e incluso a ciertas corrientes impresionistas. Pero, poco a poco, ya sin excluir otro tipo de análisis, se comienza a aplicar de nuevo el análisis sociológico, pero esta vez depurado de excesos y, sobre todo, no de manera excluyente.

De hecho, actualmente, como dije, se somete a la obra literaria a varios métodos a la vez, aunque se piensa que algunas obras literarias por su naturaleza exigen la aplicación preferente (aunque no exclusiva) de algún método particular.

Para terminar, y como síntesis de esta otra síntesis que ha sido este esfuerzo por resumir y analizar la amplia perspectiva del enfoque analítico de la obra literaria desde el punto de vista sociológico y su conjunción esencial con los otros modos serios de enfrentar lo literario, me parece que conviene citar íntegra la definición descriptiva con la que Robert Escarpit se respondía ya en 1965 a la pregunta: ¿Qué es un libro?(9)

"El libro encierra en su aparente pequeñez un contenido intelectual y formal de gran densidad, pasa asiduamente de mano en mano, puede ser copiado y multiplicado a voluntad. Es un instrumento sumamente simple que, no obstante, a partir de cierto momento, libera toda una multitud de sonidos, imágenes, sentimientos, ideas y elementos de información y les abre las puertas del tiempo y del espacio. El libro, por tanto, puede, junto a otros libros, centrar esta multiplicidad de elementos, difundirlos a muchos otros puntos, esparcidos a través de los siglos y de los continentes, en una infinita variedad de combinaciones del todo diferentes unas de otras".

A partir de esta concepción, es perfectamente factible acercarse a la obra literaria como un hombre vivo, ante todo, y como un hombre racional, que ilumina el objeto de análisis de todos sus ángulos y hacia todas sus perspectivas, sin matar por eso la vida literaria, conservando intacto su dinamismo inicial que es la puerta de toda comunicación vivencial, clave primera de la obra de arte.

NOTAS

- (1) R. Escarpit. *Le Littéraire et le Social*. Ed. Flammarion 1970. Pág. 18.
- (2) R. Wellek y A. Warren *Theory of Literature*. Ed. America. New York, 1949.
- (3) Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham.
- (4) B. Bedelson. *The Library's Public*. New York, 1949.
- (5) R. Escarpit. *Op. Cit.* Pág. 40.
- (6) J. Dubois. *Pour une critique littéraire sociologique*. Ed. Flammarion 1970. Pág. 69.
- (7) Ed. Flammarion 1970. Pág. 77.
- (8) Rabelais. *Editeurs Français*. 1948. Pág. 79.
- (9) R. Escarpit. *Qu'est-ce qu'un livre?* Flammarion 1970. Pág. 274.

BIBLIOGRAFIA

- Además de los autores que aparecen en las Notas y que considero fundamentales señalo ahora las obras consultadas en orden descendente en cuanto a su utilidad, según mi criterio, respecto al tema que he desarrollado. Para la localización de algunas obras uso el fichaje de la Biblioteca General de la Universidad AI. I Cuza de Iassy, Rumanía.
- G. Lukács. *Teoría Romanului*. 1977 (F. II-170505).
- L. Goldmann. *Sociología literari*. 1972. (F. I-50928).
- T. Herseni. *Literatura si Civilizatie*. (F. II-160749).

- R. Weimann. *Literatur Geschichte and Mythologie*. (I-54519).
- S. P. Henri. *L'esprit et l'histoire* (F. II-128989).
- T. Moraru. *Fiziologia literaturii* (I-52890).
- A. Marino. *Critica Ideilor literare*. (II-151.398)
- K. Barch u. Burmeister. *Ideologie u Literatur. Critic*. (II-167168).
- I. Vianu. *Stil si persoane* (II-155767).
- N. Tertulian. *Critica, estetica, filozofie* (II-135744).
- W. Krauss. *Probleme fundamentale ale Stiintei Literari*. (II-151543).
- J. Hristic. *Formete literari moderne* (I-51626)
- A. Mitescu. *Libertate si Raspabilitate in Arta si Literatura* (I-51940)
- I. F. Bociort. *Teoria progresului literar-artist*. (II-163455).

SEPARATAS

- A. Marino. *Succès littéraire et redemption sociale* (II-133608).
- F. Giolta. *La Recherche Sociologique du Normatif Littéraire* (III-137.838)
- C. Crisans. *Preliminarii la o Sociologie Literari comparate* (resumen de una tesis doctoral. (II-155107).
- G. Giolta. *Problemele ale Avangardei din perspectiva sociologica*. (III-150621).
- D. Boteza. *Scritori, Carte, Cititori*. (II-82082).
- P. Cornea. *Conceptul de "Cimp" si "Decuperea Obiectului" in Sociologia Contemporana a Literari* (II-137.835).
- C. Teaca. *Prolegomene la O Nova Estetica a Romanului*. (II-106.242).
- J. Alter. *Structures Narratives: Histoire et Fiction. Pour une nouvelle sociologie de la littérature*. (III-157217).
- J. Untvelt. *Pour une typologie de l'énonciation écrite*. (III-157223)
- Entrevista al profesor Doctor Ciopraga, Director de la Cátedra de Literatura Rumana de la Universidad Alexander Ioan Cuza de Iassy, Rumanía. 22 de Febrero de 1979.

LEA EN EL PROXIMO NUMERO DE

Repertorio Americano

TUPAC AMARU, UN REBELDE CON CAUSA

Pablo Cejudo V.

EL CARACTER PACIFISTA DEL COSTARRICENSE

José Abdulio Cordero

UNA PRENSA EN TRANSICION

Eduardo Ulibarri

DEL MITO AL SER DEL HOMBRE

Herberth Sasso C.

LA FORMACION DEL INTEGRALISMO EN EL BRASIL

Tháís María Córdoba S.

LA ENSEÑANZA DE LA LENGUA NACIONAL EN RUMANIA

Jorge Blanco Campos

APROXIMACION A “EL REINO DE ESTE MUNDO”

Flora Eugenia Ovares

En el presente análisis se señalan algunos lineamientos interpretativos de la novela de Carpentier *El reino de este mundo*. Se toma en cuenta la forma novelesca como portadora de un punto de vista socialmente generado, respecto al acontecimiento histórico.

El punto de vista narrativo origina una serie de oposiciones dentro del texto, las cuales aluden a la realidad histórica, que se muestran mediatizadas precisamente por este punto de vista. El narrador, como sujeto de la enunciación del discurso literario, ordena el relato de acuerdo con determinadas posibilidades de combinación y exclusión de las unidades narrativas. De la misma manera relaciona y categoriza a los diversos personajes. Esta estructura del relato está condicionada por un sistema de valores de la que es expresión.

En el relato que se estudia, este sistema de valores que unifica la obra se manifiesta de la siguiente manera:

- 1.- En la configuración de oposiciones por parte del narrador. Estas oposiciones se presentan en la manera de enunciar el discurso y en el discurso mismo. Se tratará de demostrar cómo no sólo aparecen las oposiciones mencionadas, sino que se propone una unificación o síntesis final de elementos.
- 2.- En el ordenamiento de las unidades narrativas.
- 3.- En las relaciones que se establecen entre los personajes, de acuerdo con la función desempeñada en el relato.

1. Oposición y síntesis de elementos.

1.1 Función del narrador

La representación, como modo de relato, presenta tres formas de discurso diferentes: el estilo directo, la comparación y la reflexión general. Según Todorov⁽¹⁾ la comparación y la reflexión “nos informan acerca de la imagen del narrador y no de la de un personaje”, dependen de “la palabra del narrador”.

A través de la comparación y la reflexión se percibe la posición del narrador, posición que se refuerza en el orden narrativo.

En las reflexiones y comparaciones del narrador se nota un proceso de acercamiento al mundo americano y de alejamiento de los valores europeos. Simultáneamente se percibe una “recuperación” o síntesis de valores que engloba elementos de ambos mundos.⁽²⁾ Este proceso se subraya en la misma narración. Se lleva a cabo dentro de la perspectiva del narrador básico y dentro de la perspectiva de Ti Noel, a quien frecuentemente le cede la palabra este narrador.

Esta perspectiva europea o “positiva” esta representada por el narrador principal básico, que se limita a narrar los acontecimientos, y en general no da credibilidad a los elementos que constituyen el mundo mágico de los esclavos. Se le da el nombre de perspectiva “positiva” porque representa un alejamiento de los valores míticos. Así se plantea una primera oposición en el proceso de enunciación. La perspectiva mágica corresponde al acercamiento al mundo a partir de la visión de Ti Noel.

Se ha observado que el narrador básico emite pocos juicios de valor, que es un narrador sumamente impersonal y que hay “predominio del discurso de aptitud referencial sobre lo literal (discurso figurado) y... escasez del discurso valorativo”.⁽³⁾ Igualmente se ha indicado una dimensión de acercamiento y simpatía respecto al mundo de los negros. Esta actitud se percibe “por su cercanía, por su falta de objeción respecto a él, por su silencio”.⁽⁴⁾ En lo referente al mundo europeo la actitud del narrador se caracteriza por su alejamiento, por la ironía, por la escogencia de determinados detalles en el momento de describir este mundo.

Sin embargo esta oposición se disuelve, pues el narrador básico presenta diferentes grados de credibilidad ante los valores míticos y demuestra además su simpatía hacia estos valores (y su alejamiento de ciertos valores de los colonos) a través de una serie de recursos como la ironía y el uso de determinados adjetivos para calificar tanto el mundo esclavo como el de los amos.

En ciertos momentos se presenta una posición de alejamiento respecto al mundo mostrado con escasez de discurso valorativo.

“El paso de la carroza del gobernador, recargada de rocallas doradas, desprendió un amplio saludo a Monsieur Lenormand de Mezy. Luego, el colono y el esclavo amarraron sus cabalgaduras frente a la tienda del peluquero que recibía la Gaceta de Leyde para solaz de sus parroquianos cultos”.⁽⁵⁾

A pesar de que no hay aquí una valoración clara del mundo, el narrador describe elementos que constituyen indicios de una determinada forma de organización social. Además, ya se divide a los personajes en amos y esclavos, en cultos e incultos.

En otras ocasiones se ironiza respecto al mundo de los amos, y se contraponen actitudes ridículas de estos a las actitudes de los esclavos.

Y mientras Monsieur Lenormand de Mezy, de gorro de dormir, comentaba con su beata esposa la insensibilidad de los negros ante un suplicio semejante —sacando de ello consideraciones filosóficas sobre la desigualdad de las razas humanas, que se proponía desarrollar en un discurso colmado de frases latinas— Ti Noel embarazó de jimaguas a una de las fámulas de cocina, trabándola, por tres veces, dentro de los pesebres de la caballeriza”. (p. 42).

A veces, la actitud ante los valores de los colonos es más abiertamente crítico, como en el pasaje en que la cómica recita a Racine.

“Ciertas noches se daba a beber. No era raro entonces que hiciera levantar la dotación entera, alta ya la luna, para declarar ante los esclavos, entre eructos de malvasía, los grandes papeles que nunca había alcanzado a interpretar”. (p. 48).

Son menos frecuentes las ocasiones en que se valora directamente en el texto la actitud de los grupos dominantes.

“Ante tantas inmoralidades, los esclavos de la hacienda de Lenormand de Mezy seguían reverenciando a Mackandal”. (p. 49).

A través de la palabra del narrador se juzgan como decadentes los valores de los colonos. Esta actitud no se da solamente frente a los blancos, sino que se mantiene frente a los grupos dominadores en general.

La credibilidad del narrador básico respecto al mundo de Ti Noel, varía en los diferentes momentos de la obra.

En ciertos momentos se nota una credibilidad total respecto a los valores mágicos.

"Cierta vez, la Maman Loi enmudeció de extraña manera cuando se iba llegando a lo mejor de un relato. Respondiendo a una orden misteriosa, corrió a la cocina, hundiendo los brazos en una olla llena de aceite hirviendo. Ti Noel observó que su cara reflejaba una tersa indiferencia, y, lo que era más raro, que sus brazos, al ser sacados del aceite, no tenían ampollas ni huellas de quemaduras, a pesar del horroroso sonido de fritura que se había escuchado poco antes". (p. 21).

"Y, como en todos los combates que realmente merecen ser recordados porque alguien detuviera el sol o derribara murallas con una trompeta, hubo, en aquellos días, hombres que cerraron con el pecho desnudo las bocas de cañones enemigos y hombres que tuvieron poderes para apartar de su cuerpo el plomo de los fusiles". (p. 74).

Otras veces, el narrador no da crédito a acontecimientos que desde la perspectiva mágica tuvieron determinado desenlace. La muerte de Mackandal no es tal desde la perspectiva de Ti Noel y los negros, pero sí desde la perspectiva del narrador básico.

"Sus ataduras cayeron, y el cuerpo negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza. Mackandal salvé!

Y fue la confusión y el estruendo... Y a tanto llegó el estrépito y la grito y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogada su último grito" (p. 41).

El narrador se identifica totalmente con la perspectiva de los esclavos en los episodios titulados "La metamorfosis y "El traje de hombre".

"Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro des-

conocido, el alcastraz inverosímil, no eran sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto. Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso". (p. 33).

En el episodio de la aparición de Cornejo Brille, no sólo los negros ven el fantasma, sino también el español Juan de Dios González. Hay una total credibilidad frente a lo sobrenatural. O sea, que las variaciones de la valoración del mundo negro y del mundo "positivo" no responden, como se ha indicado en otras partes⁽⁶⁾ a un acercamiento progresivo a los valores mágicos y a un alejamiento de los valores europeos, ni conducen a una revelación religiosa del mundo. El narrador básico discrimina valores tanto de uno como de otro mundo.

En la posición del narrador se manifiesta el sistema de valores que tratamos de encontrar en la obra. Existen dos elementos sintetizadores de la visión del mundo del narrador. El concepto de América como continente de grandes síntesis culturales y una posición ante la historia que consideramos progresista. Hacemos este juicio tomando en cuenta la simpatía del narrador hacia los oprimidos, la evolución de Ti Noel y la aceptación por parte de éste y del narrador, de la condición humana, del trabajo, el esfuerzo y el espíritu de libertad (véase especialmente la secuencia final).

También evoluciona la posición de Ti Noel frente al mundo. De una actitud de credibilidad total frente a los valores míticos, Ti Noel evoluciona a la revelación intuitiva de su misión en este mundo. Esta misión no toma en cuenta sus características raciales, sino que más bien se manifiesta como el sentido de ser del hombre en el mundo. En la secuencia final se unen totalmente las dos perspectivas.

"Y comprendían, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de

amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de Este Mundo" (p. 144).

1.2 *El mito*

Esta síntesis de valores míticos y europeos aparece también en la unificación de elementos religiosos cristianos y vodú.

En la religiosidad haitiana se conjugan elementos cristianos y elementos provenientes de religiones africanas. El vodú es así una mezcla de creencias de muy diversos orígenes.⁽⁷⁾

El vodú fusiona el grupo social oprimido y lo afirman en sus valores. En los tiempos de sumisión pacífica mantiene la cohesión entre los miembros del grupo y los une con una región de Allá, con el mundo del mito, representado por la leyendaria Guinea y por los príncipes y héroes de la raza.⁽⁸⁾

En el primer capítulo, a través de la perspectiva de Ti Noel, se deslindan los valores de los esclavos y de los amos.

"En el Africa, el rey era guerrero, cazador, juez y sacerdote; su simiente preciosa engrosa estirpe de héroes. En Francia, en España, en cambio, el rey enviaba a sus generales a combatir; era incompetente para dirimir litigios, se hacía regañar por cualquier fraile confesor, y, en cuanto a riñones, no pasaba de engendrar un príncipe debilucho, incapaz de acabar con un venado sin ayuda de sus monteros, al que designaban, con inconsciente ironía, por el nombre de un pez tan inofensivo y frívolo como era el delfín. Allá, en cambio -en Gran Allá-, había príncipes duros como el yunque, y príncipes que eran el leopardo, y príncipes que conocían el lenguaje de los árboles, y príncipes que mandaban sobre los cuatro puntos cardinales, dueños de la nube, de la semilla, del bronce y del fuego" (p. 13).

El ritual invocado en el Pacto Mayor constituye un compromiso sagrado entre los participantes de la rebelión. A través de los caracoles se llama continuamente a la insurrección.⁽⁹⁾

El mundo de la magia y el vodú, que inicialmente aparece sólo en las palabras de los esclavos, empieza a actuar directamente a partir de la gesta de Mackandal. Las ideas utopistas y revolucionarias, la fuerza histórica engendrada en la Revolución Francesa actúa con el vodú y las fuerzas maravillosas que se hacen presentes en la revolución.⁽¹⁰⁾

A partir de una oposición superficial entre razón y vodú, se llega a una fusión de las dos actitudes.

"Aunque el trueno apagara frases enteras, Ti Noel creyó comprender que algo había ocurrido en Francia, y que unos señores muy influyentes habían declarado que debía darse la libertad a los negros, pero que los ricos propietarios del Cabo, que eran todos unos hideputas monárquicos se negaban a obedecer" (p. 52).

"Y, como en todos los combates que realmente merecen ser recordados porque alguien detuviera el sol o derribara murallas con una trompeta, hubo en aquellos días, hombres que cerraron con el pecho desnudo las bocas de de cañones enemigos y hombres que tuvieron poderes para apartar de su cuerpo el plomo de los fusiles". (p. 80).

Podemos ver cómo se recuerdan incluso mitos de la tradición hebrea (Josué), y se trasladan a la realidad americana. Efectivamente, el relato no busca solamente la oposición entre vodú y razón, sino también la unificación de valores europeos y americanos. *De profundis* se titula el capítulo que cuenta la carrera del veneno; Mackandal vuelve "en traje de hombre" el 25 de diciembre, día del nacimiento de Cristo; como los filisteos, los negros adoran a Dogón dentro del arca; la aparición del sacerdote católico Cornejo Breille durante la misa del 15 de agosto, está seguida de cerca por el toque del manducumán de las tropas amotinadas de Henri Christophe. El capítulo final, Agnus Dei, no solo relata la inserción total de Ti Noel con el mito propio: además concluye con la revelación intuitiva de su misión en este mundo, como hombre aparte de sus características raciales.⁽¹⁰⁾

En la figura legendaria del primer rey negro en América, Henri Christophe, se presenta una caricatura de esta unión entre lo europeo y lo africano.

"Negros eran aquellos lacayos de peluca blanca, cuyos botones dorados eran contados por un mayordomo de verde chaqueta" (p. 90).

En este sentido la imagen de Ti Noel y su reinado de fantasía se opone a la del rey. En Ti Noel la fusión de lo particular y lo europeo se logra sin violencia entronizando lo africano y lo haitiano en un contexto más amplio.

El rey toma conciencia, momentos antes de su muerte, de la falta en que había incurrido al alejarse de los valores propios de su pueblo.

"Ahora comprendía que los verdaderos traidores a su causa, aquella noche, eran San Pedro con su llave los

capuchinos de San Francisco y el negro San Benito, con la Virgen de semblante oscuro y manto azul, y los Evangelistas, cuyos libros había hecho besar en cada juramento de fidelidad; los mártires todos, a los que mandaba a encender cirios que contenían trece monedas de oro" (p. 114-115).

El narrador trata de unificar el vodú y el cristianismo. Recoge los elementos revolucionarios del mito, aquellos elementos que lo constituyen en ideología de la clase oprimida. Rechaza los elementos desmovilizadores (recuérdese el episodio de la muerte de Mackandal). Mediante el empleo de la justicia poética, se castiga a aquellos personajes que utilizan para su propio provecho el vodú, como en el caso de Henri Christophe y Solimán.

Del cristianismo, Ti Noel va a rescatar para incorporarlo a su mundo religioso, el culto a Santiago.

"Además, Santiago es Ogún Fai, el mariscal de las tormentas, a cuyo conjunto se habían alzado los hombres de Bouchman". (p. 67).

2. Ordenamiento de las unidades narrativas⁽¹¹⁾

La historia se ordena según la lucha entre dos grupos, uno de los cuales es oprimido por otro. Aparecen tres ciclos que abarcan cerca de noventa años de la historia de las Antillas. Estos son el ciclo esclavista, el de la monarquía y el republicano. Los ciclos no se presentan todos en su desarrollo completo. El relato da cuenta del apogeo y la decadencia del ciclo esclavista. Otro tanto sucede con el correspondiente al reinado de Henri Christophe. Del ciclo republicano se muestra solamente el ascenso al poder de los mulatos.

Al ciclo esclavista corresponden la rebelión de Mackandal (Iniciación, Mackandal sacerdote, metamorfosis, prendimiento y muerte). A este ciclo pertenece la rebelión de Bouckman, que a su vez incluye el Pacto Mayor, el levantamiento y la muerte de Bouckman y el fin del dominio colonial (representado por la muerte de las serpientes, la degradación moral y la huida de los colonos y el triunfo de las armas negras). Se ubica dentro de este ciclo, como parte del proceso de defensa de los colonos, el gobierno de Leclerq. Con este personaje aparece Paulina, y el episodio que cuentan su relación con Solimán.

Al ciclo monárquico corresponde el reinado de Henri Christophe y su decadencia (aparición de Cornejo Breille, rebelión de las tropas, suicidios y entierro

del rey; huída de la familia real a Italia).

La rebelión de Mackandal tiene un sentido mítico y ritual. La poda es el sacrificio inicial que hará posible la transformación de Mackandal en sacerdote. Dentro de esta perspectiva mítica se sitúan el descubrimiento del mundo vegetal, el episodio de Maman Loi y las metamorfosis.

La rebelión de Bouckman, el jamaiicano, representa ya un grado de evolución en lo que respecta a la conciencia política de los protagonistas. Los rebeldes conocen, por ejemplo, los hechos ocurridos en Francia.

La decadencia de la monarquía se manifiesta a partir de la aparición de Cornejo Breille y termina con el suicidio del rey y la huída de la familia real.

No sólo se puede ordenar los acontecimientos de acuerdo con la lucha entre los diversos grupos. Además, vemos cómo los héroes más famosos, como Tousant L'averture apenas se menciona. Bouckman y Mackandal, aunque son personajes históricos, no poseen gran renombre. Ti Noel, portador de la versión religiosa de gran parte de los acontecimientos, es un esclavo totalmente desconocido.⁽¹²⁾

La posición del narrador respecto a los grupos, la vemos en el orden de aparición de ciertos momentos de la narración, como aquel en que se compara la actitud de Lenormand con la virilidad de Ti Noel, o el titulado "Las cabezas de cera", donde se mezclan la visión de cabezas de animales, de seres humanos y del mismo Lenormand. Igualmente se hace contrastar, en este mismo capítulo, a los reyes europeos y a los reyes africanos.

3. Relaciones entre los personajes.

Como se indicó antes, los personajes se agrupan según la posición amo-esclavo de acuerdo a las acciones que llevan a cabo. En el plano de los valores defendidos por el grupo, se oponen el mundo de Aquí (desacralizado y profano) y el mundo de Allá (Guinea).

La oposición entre los personajes se da en el plano ideológico de manera más clara en el primer ciclo.

Existen relaciones entre los personajes de una misma clase, así como relaciones entre los diferentes grupos (opresores y oprimidos).

Hay relaciones de lucha entre los dos grupos, que se convierten en agresores o en agredidos.

Relaciones de ayuda entre los miembros de cada grupo, a la que se llega por

medio de alianza o solidaridad, y a las que se falta por la traición, la infidelidad o la infidencia.

Otro tipo de relaciones (deseo, amor), son menos frecuentes y están subordinadas generalmente a las relaciones de participación anteriormente señaladas. Las relaciones de deseo se dan por ejemplo de parte de los opresores hacia los oprimidos, como en el caso de Lenormand de Mezy y Marinette la lavandera. En el caso de Paulina y Solimán se invierte la situación y el esclavo desea a su ama.

El narrador confirma como decadentes los valores del grupo opresor y como válidos los valores de los oprimidos. Además, dentro de la narración, los miembros de la clase oprimida se constituyen en héroes en ciertos momentos (Mackandal, Bouchman) y reciben la ayuda de una serie de aliados. Los opresores no tienen este tipo de aliados, más bien la ayuda sobrenatural les falla (Henri Christophe, Solimán) y no se constituyen en héroes. La acción de los héroes suscita la oposición del grupo opresor, cuyos miembros se transforman en oponentes a los héroes y sus aliados. Los explotados que se alejan de su grupo una vez obtenido el triunfo se convierte en traidores, y reciben un castigo.

Los grupos oprimidos logran deshacerse sucesivamente de varias formas de explotación, sin llegar por ello a la libertad o la ausencia de lucha.

La proximidad del narrador hacia los oprimidos se nota en el triunfo momentáneo de éstos, pero que les permite seguir cohesionados y combativos... Es de gran importancia en esto la figura de Ti Noel⁽¹³⁾ que continuamente reflexiona desde su posición de esclavo censurando las actitudes de los opresores.

El empleo de la tercera persona gramatical confiere a estas reflexiones la categoría de palabra del narrador. Además, al ser formalmente un narrador no representado, se logra un efecto de lectura que implica la credibilidad del lector.

La posición de simpatía del narrador por los oprimidos se nota también en el castigo que se inflige a los traidores (Solimán, Henri Christophe y en cierto momento el propio Ti Noel).

NOTAS

- (1) Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario" *Análisis estructural del relato* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974) p. 183|
- (2) Véase el planteamiento de Emir Rodríguez Monegal "Lo real y lo maravilloso en *El Reino de este mundo*". *Revista Iberoamericana* V. 37. N° 76-77, 1971. Señala este rasgo también Lev Ospovat "El hombre y la historia en la obra de Alejo Carpentier" *Casa de las Américas*, N° 87 (nov. dic. 1974) p. 9 y siguientes.
- (3) María Amoretti *Notas para el estudio de El Reino de este mundo*. Material mimeografiado Universidad de Costa Rica, 1974.
- (4) *Ibid.*, p. 5.
- (6) Según Eladio García, el narrador muestra una credibilidad limitada, irónica, al aproximarse al mundo positivo o culto, y una credibilidad irrestricta al aproximarse al mundo negro. Esta explicación, que esquematizamos a continuación, deja de lado episodio importantes, tales como la muerte de Mackandal y Bouckman.

narrador credibilidad limitada	}	mundo de amos (culto)	}	revelación religiosa del mundo
tono		extranjero		
narrador credibilidad creciente	}	mundo de esclavos (inculto)	}	revelación religiosa del mundo
		americano		

Cf. Eladio García. *Una traducción y un ensayo*. San Pedro. Departamento de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1971.

Consúltese también a Bernardo Subercaseux "El reino de la desalienación". *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* Dominica Díez, ed. La Habana: Casa de las Américas, 1977) p. 323 y siguientes.

- (7) "¿Qué es, en resumidas cuentas, el vudú? Un conjunto de creencias y de ritos de origen africano que, estrechamente con prácticas católicas, constituyen la religión de la mayor parte de los campesinos y el proletariado urbano de la República negra de Haití. Cf. Alfred Métraux. *Voudoux* (Buenos Aires: Sur, 1963) p. 9.
- (8) Mircea Eliade ha señalado el papel paradigmático y cohesionante del mito, así como su carácter vivencial más que racional. Cf. *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- (9) Salvador Bueno indica la presencia de dos símbolos en este relato: el caracol y la serpiente.

El caracol puede interpretarse como la visión de la historia en avance, como la evolución en espiral, con retrocesos y adelantos, con repeticiones de ciclos, con la reiteración de estos ciclos en un plano superior, con la interrelación de hechos y nombres de distintos períodos.

El caracol acompaña cada una de las rebeliones, incluso la rebelión de Ti Noel.

"Muy lejos había sonado una trompeta de caracol. Lo que resultaba sorprendente, ahora, era que al lento mugido de esta concha respondían otros en los montes y en las selvas. Otros, rastreadores, más hacia el mar, hacia las alquerías de Millot. Era como si todos las porcelanas de la costa, todos los bambúes indios, todos los abrojes que servían para sujetar las puertas, todos los caracoles que yacían, solitarios y petrificados, en el tope de los Moles, se hubieran puesto a cantar en coro". (pág. 56).

Frente a esta concepción de la historia, la serpiente de los mitos africanos representa el aspecto estático del mito, la idea del eterno retorno, la negación de la historia:

"En la urbe sagrada de Widah se rendía culto a la Cobra, mística representación del rudo eterno". (pág. 16)

- Cf. "Notas para un estudio sobre la concepción de la historia en Alejo Carpentier" *Universidad de la Habana*. N° 195, 1972.
- (10) Lev Ospovat, "El hombre y la historia en la obra de Alejo Carpentier". *Casa de las Américas*, N° 87, Nov.-Dic. 1974, pág. 9 y 15 siguientes.

(11) La división en ciclos la señala Emil Volek "Análisis e interpretación de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier", *Ibero-americana progresiva* VI, 1967.

(12) Ospovat, Op., cit.

(13) Ti Noel es el elemento portador de la visión del mundo del grupo de los oprimidos. Reflexiona acerca de los acontecimientos, es testigo de muchos de éstos; es viajero y con sus desplazamientos llegan a Cuba. Participa de las rebeliones de Mackandal y Bouchman, y del saqueo de Sans Souci. A través de él se enlaza el episodio de Paulina Bonaparte con el resto de la acción. Se convierte pues, en un elemento importante para la unidad formal de la obra en los planos del espacio y el tiempo.

En la relación con Mackandal, Ti Noel sufre una transformación, proceso que se ha señalado como una relación entre maestro y aprendiz (ver García, op. cit.) Ti Noel repetirá de cierto modo la historia de Mackandal. Adquirirá poderes, sufrirá metamorfosis. El huracán que había de anunciar la llegada de Mackandal anuncia la salvación de Ti Noel, su compromiso con la historia.

COLABORADORES EN ESTE NUMERO

ACUÑA, María Eugenia. Costarricense. Licenciada en Filología, Lingüística y Literatura por la Universidad de Costa Rica. Actualmente es profesora en dicha universidad y también en la Universidad Nacional.

AGUIRRE, Carlos Enrique. Véase *Repertorio Americano*, Año I, N° 3 y Año II, N° 1.

BLANCO, Jorge. Costarricense. Nació en 1934. Licenciado en Filología Clásica de la Universidad Católica de Quito, Ecuador, en la que obtuvo también su Licenciatura en Filosofía. Doctor en Filología Clásica de la Universidad Complutense de Madrid. Ha realizado estudios de posgrado en Filosofía y Teología en la Universidad de Innsbruck, Austria, y de Filología Románica en la Universidad de Munich. Ha desempeñado cargos docentes y administrativos tanto dentro como fuera del país. Asimismo cuenta con un buen número de publicaciones a su haber. Habla varios idiomas. Actualmente es profesor de la Universidad de Costa Rica.

CAMPBELL, Nancy I. Nació en los Estados Unidos de América. Realizó estudios en Middlebury College y se graduó en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Tulane. Ha realizado trabajos en Colombia. Actualmente hace estudios de perfeccionamiento en Portugal.

CORTINEZ, Carlos. Nació en Chile en 1934. Doctor. Profesor de Literatura y Civilización Latinoamericanas en la Universidad de Tulane. Ha publicado libros de poesía, cuentos y ensayos de crítica literaria, estos últimos publicados en revistas especializadas. Actualmente tiene un libro en preparación sobre "Motivos en la lírica latinoamericana del siglo XX".

MARISCAL, José Luis. Véase *Repertorio Americano*, año V, número 1.

OLIVERA, Otto. Nació en Cuba en 1919. Nacionalizado norteamericano. — Doctor en Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana y Ph.D. de la Universidad de Tulane, de la que es Profesor de Literatura Hispanoamericana desde 1965. Fue, además, profesor en Syracuse University, New York. Ha publicado cuatro libros y tiene una serie de artículos aparecidos en diversas revistas especializadas.

OVARES, Flora Eugenia. Costarricense. Licenciada en Filología, Lingüística y Literatura. Profesora de la Universidad Nacional.

NOTICIA DE LIBROS

REVISTA DE ECONOMÍA

ALVARO BRIONES:

Economía y Política del Fascismo Dependiente

México: Siglo XXI Editores, 1978. 326 págs.

Alberto Pozo Córdova

Tenemos el privilegio de presentar al lector de la revista *Repertorio Americano*, una obra escrita por Alvaro Briones, quien es investigador del Instituto de Investigaciones Económicas de la Universidad Autónoma de México, cuyo libro tituló *Economía y Política del Fascismo Dependiente*.

El libro nos presenta a Latinoamérica en medio de un proceso de inestabilidad y de cambios continuos, que son el resultado de toda una serie de antecedentes históricos que se inician en las postrimerías de la época colonial. Pero el autor supera lo histórico, porque desde el primer capítulo propone conceptos y teoriza sobre asuntos que deberían ser tomados en cuenta para comprender el momento histórico que vive nuestro continente.

La estructura del libro sigue una línea que va desde lo más abstracto hasta lo concreto. Así, en su primera parte, después de lo histórico plantea el problema que representa el sistema de acumulación a escala mundial y sus repercusiones en América Latina. En la segunda parte, nos lleva a conocer la crisis actual del sistema arriba propuesto. En la tercera parte, explica la aparición de una nueva modalidad de acumulación y la política económica que la complementa. Por último, nos presenta a América Latina bajo un nuevo esquema con la intervención de las fuerzas armadas en el plano político.

Es necesario dejar sentado que la comprensión de la obra está en relación directa con el trasfondo cultural en los campos de la economía y la política. A continuación les presentamos un resumen.

Aunque en todo el libro se relatan momentos históricos, el primer capítulo lo hace con mayor énfasis. Aquí describe de manera general los fenómenos económicos y políticos que se dan en América Latina. Los tópicos más importantes son: el sistema capitalista mundial, definido como un conjunto de economías con el propósito de desarrollar la producción, las cuales están fuertemente ligadas por relaciones de capital; el autor dice: "El sistema capitalista mundial, en su dimensión más pura es un sistema internacional de dominación y dependencia".(1)

Expone su pensamiento sobre "la acumulación en escala mundial", que viene a ser una forma como el capitalismo mundial organiza su crecimiento, el cual se muestra a través

del binomio dominación-dependencia. El segundo elemento del binomio es una situación en la cual los países ricos tienen superado el desarrollo; en otras palabras, el desarrollo de los países periféricos podrá darse como un acto reflejo del progreso del capitalismo, pero conservando siempre su característica de un desarrollo controlado.

Encontramos en el capítulo un esbozo histórico del sistema capitalista mundial, desde sus inicios, con la gran industria, hasta el capitalismo decadente o senil, que comienza a partir de 1967 con la crisis general del capitalismo, posición que se contrapone a lo expuesto por Ernest Mandel quien hace una periodización distinta.

Otro tema que se trata es la división social del trabajo, como un producto de la tercera etapa del capitalismo, sin dejar de presentar las etapas anteriores. Intimamente ligado a la división social del trabajo, el desarrollo histórico permite un auge tecnológico, y lo hace en dos direcciones: hacia adelante y en profundidad.

Por último, describe el modo de producción que se da en América Latina caracterizándose por ser del centro a la periferia, ya que los países capitalistas proveen, a sus colonias, tecnología e instrumentos de producción a cambio de materias primas. Además, expone sus conceptos de acumulación "hacia afuera" y "hacia adentro".

Bajo el título de "La Actual Crisis General y la Acumulación en Escala Mundial", el autor enfoca el problema de la crisis del capitalismo y sus efectos sobre el sistema y la división del trabajo internacional.

La tensión y el miedo provocados por la segunda guerra mundial se trocaron en un optimismo al terminarse la guerra. Veámoslo en la palabras de John K. Galbraith:

"...En dos decenios subsiguientes a la segunda guerra mundial no hubo ninguna depresión; desde 1947 hasta el momento de la redacción de este libro (1966) no ha habido más que un año en el cual la renta real de los Estados Unidos dejara de aumentar".(2)

Pero en la década de los años 60 esa estabilidad comienza a cambiar para agudizarse en el año de 1967 cuando la economía de los Estados Unidos decrece mientras se fortalecía la economía de países europeos, como Alemania y Japón, situación reconocida por el entonces Presidente Richard Nixon. He aquí algunos datos estadísticos:

- 1972: Balanza de pago negativo en 6,400 millones de dólares.
- 1973: Reservas disminuyen a sólo 12.200 millones de dólares.
- 1975: Desempleo de 9.2% (8.5 millones de personas).

"ALGUNAS TIPOLOGÍAS DE DERECHOS HUMANOS"

DE FERNANDO VOLIO JIMENEZ

Carlos Enrique Aguirre G.

Algunas tipologías de Derechos Humanos, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, julio de 1978, se ocupa de uno de los problemas que han inquietado al hombre desde siempre: el reconocimiento de los derechos fundamentales del ser humano a nivel del orden jurídico. Por su asunto, éste es un libro interesante y necesario. Con el término "tipologías" se recogen clasificaciones y reflexiones de variadísima elaboración ideológica. Se analizan, entre otros, los Derechos Humanos en algunos ordenamientos jurídicos de nuestro continente, tomando en consideración las "tipologías" de pensadores que han reflexionado sobre ellos. Por esta razón, *Algunas tipologías de Derechos Humanos* resulta de mayor interés para nosotros. Su autor, Fernando Volio Jiménez es una autoridad en el campo: Exmiembro de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos; Expresidente de la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas. Ha participado en cinco Misiones para investigar los Derechos Humanos en Vietnam, Oman y Mascate (Arabia), Panamá, El Salvador y Nicaragua. En el momento en que escribimos esta noticia, acaba de ser designado por la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas como Relator Especial para investigar la situación de los Derechos Humanos en Guinea Ecuatorial (Africa). Forma parte del Consejo del Instituto Internacional de Derechos Humanos de Estrasburgo, "René Cassin"; también integró un grupo de ocho expertos internacionales para los Derechos Humanos designados por la U.N.E.S.C.O.; desempeñó, a la vez, el cargo de Vicepresidente del Comité Especial de las Naciones Unidas sobre el Apartheid (problema sobre el que publicó un interesante libro). Ha escrito varios libros sobre los Derechos Humanos y artículos que han aparecido en prestigias revistas nacionales y extranjeras. Como legislador costarricense, ha puesto especial cuidado sobre este asunto: dirigió y logró la creación de la Ley de Tierras y Colonización. Jugó un papel importante en la creación de la Ley de Erradicación de Tugurios.

Algunas tipologías de Derechos Humanos es producto de una larga meditación y de una profusa lectura. Sistematiza el tratamiento de cuarenta y dos pensadores fundamentales de acuerdo con dos criterios y objetivos explícitos:

"De la lectura de estas tipologías creo que se destacan dos hechos de especial significación: por un lado, el extraordinario interés que despierta el tema de los Derechos Humanos, no obstante las frustraciones a que da lugar; por el otro, la naturaleza multiforme que parece tener".

El autor tiene especial cuidado de señalar las constantes que el lector encontrará en las "tipologías" tratadas, así como en sus respectivas fuentes: 1) Las discusiones sobre su esencia y contenido, en torno a la antinomia de "derechos naturales", inherentes a la persona humana y de "derechos otorgados", establecidos por el Estado; 2) La distinción que se hace de "libertades formales" y de "libertades reales", tema que se hizo candente con la aparición de la llamada democracia social moderna —básicamente en la Unión Soviética— hasta llegarse a una síntesis que logra enunciar claramente: "A la desvalorización hecha por el socialismo, especialmente el mar-

xista, de las libertades de las democracias liberales occidentales, por un lado, y a la resistencia de las citadas democracias al constitucionalismo social, por el otro, se pasó a integrar en un mismo haz las libertades personales y las libertades económicas, como herramientas de igual categoría en manos del hombre constructor de su bienestar y el de su comunidad".

Las presentes ideas sirven de fundamento para que el tratamiento del tema sea coherente. Con ello queremos decir que el libro de Fernando Volio se constituye en un riguroso aporte al conocimiento científico sobre esta rama del Derecho Constitucional. A su vez, un preciso concepto sobre los Derechos Humanos opera como el fundamento teórico que orienta y consolida su exposición y su esfuerzo explicativo. Las presentes afirmaciones son reveladoras:

"Los Derechos Humanos no sólo se proclaman, en cada país y en cada época, con miras a realizar los altos fines individuales. Se persigue, asimismo, lograr el compromiso de todos los individuos de participar, con igual fervor, en la realización de los no menos elevados fines comunes".

Cuarenta y dos planteamientos son analizados con suma claridad y profundidad en *Algunas tipologías de Derechos Humanos*. Para formarse una idea del proyecto emprendido por el constitucionalista Volio Jiménez apuntamos, por orden de tratamiento, los textos que le sirvieron de fuente:

- 1) —Maurice Duverger, *Instituciones Políticas y Derecho Constitucional*, Madrid: Editorial Tecnos, 1970.
- 2) —Carlos Sánchez Viamonte, *Manuel de Derecho Constitucional*, Buenos Aires: Editorial Kapeluz, 1959.
- 3) —Paolo Biscaretti, *Derecho Constitucional*, Madrid: Editorial Tecnos, 1965.
- 4) —Luis Sánchez Agesta, *Lecciones de Derecho Político*, Granada, 1959.
- 5) —Karl Lowenstein, *Teoría de la Constitución*, Barcelona: Editorial Ariel, 1965.
- 6) —Maurice Hauriou, *Derecho Público y Constitucional*, Madrid: Editorial Reus, 1972.
- 7) —Carl Schmitt, *Teoría de la Constitución*, México: Editorial Nacional, 1962.
- 8) —Ignacio Burgoa, *Las Garantías Individuales*, México: Editorial Porrúa, 1970.
- 9) —German Bidart Campos, *Derecho Constitucional*, Buenos Aires: Editorial Ediar, 1966.
- 10) —Serafín Ortiz Ramírez, *Derecho Constitucional Mexicano*, México: Editorial Cultura, 1961.
- 11) —Felipe Tena Ramírez, *Derecho Constitucional Mexicano*, México: Editorial Porrúa, 1964.
- 12) —Benjamín Constant, *Curso de Política Constitucional*, Madrid: Editorial Taurus, 1968.
- 13) —A. Denisov y M. Kirichenko, *Derecho Constitucional Soviético*, Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1959.

- 14)—Leslie Lipson, *Los Grandes Problemas de la Política*, México: Editorial Limusa-Wiley, 1964.
- 15)—Marian D. Irish y James W. Prothro, *The Politics of American Democracy*, New Jersey, Prentice Hall, 1965.
- 16)—Raymond Aron, *Ensayo sobre las libertades*, Madrid: Editorial Alianza Editorial, 1966.
- 17)—Jean Marquiset, *Los Derechos Naturales*, Barcelona: Editorial Oikos Tau, S.A., 1971.
- 18)—Elías Leiva Quirós, *Principios de Ciencias Constitucional*, San José: Imprenta Gutenberg, 1934.
- 19)—Ismael Antonio Vargas Bonilla, *Lecciones de Derecho Constitucional Costarricense*, San José: Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1968.
- 20)—Juan XXIII, *Pacem in Terris*, Nueva York: Paulist Press, 1963.
- 21)—Carlton C. Rodee y otros, *Introduction to Political Science*, Nueva York, Mc Graw-Hill, 1967.
- 22)—Emmet B. Redford y otros, *Politics and Government in the United States*, Nueva York; Harcourt, Brace and World.
- 23)—Johann Kaspar Bluntschli, *Derecho Público Universal*, Madrid: Centro Editorial de Góngora.
- 24)—Naciones Unidas, *Carta de las Naciones Unidas*, Nueva York: Oficina de Información Pública, 1964; *Declaración Universal de los Derechos Humanos*, Ibidem: "Pactos Internacionales sobre Derechos Humanos", *Revista de la Comisión Internacional de Juristas*, Ginebra, 1967.
- 25)—Gwendolen M. Carter y John M. Hertz, *Gobierno y política en el Siglo XX*, México: Editorial Limusa-Wiley, 1974.
- 26)—Arturo Puente, *Principios de Derecho*, México: Editorial Banca y Comercio, 1971.
- 27)—Jorge Xifra Heras, *Curso de Derecho Constitucional*, Barcelona: Editorial Bosch, 1957.
- 28)—Gabriel Amunátegui, *Derecho Constitucional*, Santiago de Chile: Editorial Jurídica de Chile, 1953.
- 29)—Mario Bernaschina González, *Manual de Derecho Constitucional*, Santiago de Chile: Editorial Jurídica de Chile, 1958.
- 30)—Organización de los Estados Americanos, *Documentos Oficiales*, Washington: Unión Panamericana, Ser. X/4, 1962.
- 31)—Ann Van Wynen Thomas y A. J. Thomas, Jr. *La Organización de los Estados Americanos*, México: Editorial UTHEA, 1968.
- 32)—Boutros Boutros— Ghali, *The Addis Ababa Charter, International*, New York, 1964.
- 33)—Stafford Cripps, *La Democracia al Día*, Barcelona: Editorial Aleu y Domingo, 1964.
- 34)—Pablo Lucas Verdú, "Derechos Individuales" en *Nueva Enciclopedia Jurídica*, Barcelona: Editorial Seix, 1955, T. VII. De esta fuente trata las ideas de Georg Jellinek y de Pellegrino Rossi.
- 35)—Georges Burdeau, *Droit Constitutionnel et Institutions Politiques*, Paris: Librairie Generale de Droit y de Jurisprudence, R. Picho et R. Durand— Auzias, 1972.
- 36)—Guido de Ruggiero, *Historia del Liberalismo Europeo*, Madrid: Editorial Pegaso, 1944.
- 37)—Ferruccio Pergolesi, *Diritto Costituzionale*, Padua: CEDAM, 1965.
- 38)—Santi Romano, *Principii di Diritto Costituzionale*, Milán: Dott, A. Giuffre, 1947.
- 39)—Elio Casetta, "Diritti Publici Subiettivi", en *Enciclopedia del Diritto*, T. XII, Roma: Giuffre, 1964.
- 40)—Ekkehart Stein, *Derecho Político*, Madrid: Editorial Aguilar, 1973.
- 41)—Harold J. Laski, *El Estado Moderno*, Barcelona: Editorial Bosch, 1932.

La riqueza de planteamientos sobre los Derechos Humanos, que se desprende del estudio de las "tipologías", se contrasta con la situación que afrontan dichos derechos en todo el mundo: su violación. Ante esto, la experiencia que tiene el autor, tras haber integrado varias Comisiones investigadoras de los Derechos Humanos, lo lleva a encontrar una forma cómo se puede contrarrestar este irrespeto: mediante una tarea educativa que permita a cada ciudadano tener pleno conocimiento de sus Derechos para que pueda defenderlos con propiedad y, a la vez, elevar efectivamente la condición del hombre en todas las sociedades. *Algunas tipologías de Derechos Humanos* realiza esa prédica del autor, pues no está dirigido sólo al especialista sino al individuo común. Las siguientes palabras permiten comprobar el anterior aserto:

"... la acción internacional, aunque importante y hasta decisiva, al fin de cuentas no resolverá el problema por sí sola. Lo esencial es la actividad de los mismos individuos en todas partes. Su acción organizada para defender, con pasión y vigor, sus derechos es indispensable, sobre todo en nuestra época, en la cual el Estado se ha hipertrofiado como en ninguna otra del pasado y constituye, sin lugar a dudas, una constante amenaza para las libertades, a pesar de que la tal hipertrofia, paradójicamente, es el resultado de una necesaria intervención del Estado no sólo en la economía, sino también en una variada constelación de situaciones, tanto en los países socialistas como en los capitalistas".

"Las experiencias han sido aleccionadoras y muy valiosas. Confirman la necesidad de enseñar a todos la naturaleza y la utilidad de los conceptos relativos a los Derechos. No es esta materia y quehacer reservados sólo a quienes participan en la enseñanza formal. Es deber de toda persona, de todos los grupos. Este trabajo va dirigido hacia esas metas".

La presente solución, encontramos nosotros, es el logro más importante, entre otros, del libro de Volio Jiménez. Estamos seguros de que ese será el camino que deberán seguir los Derechos Humanos si se quiere verlos robustecidos en nuestro mundo contemporáneo, densamente cargado de turbulencia social y política.