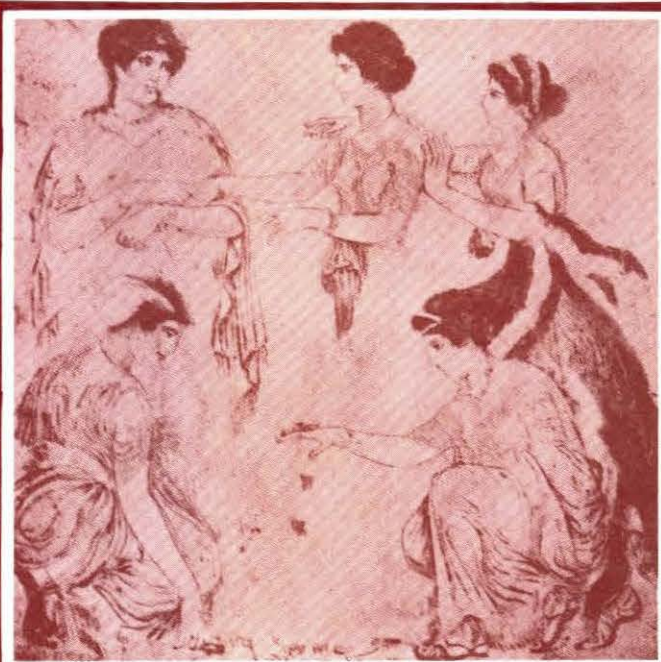


THESIS

NUEVA REVISTA DE
FILOSOFIA Y LETRAS

- 12**
- ▶ JOSE PASCUAL BUXO
 - ▶ BERNABE NAVARRO
 - ▶ LIZBETH SAGOLS
 - ▶ MARTHA MARTINEZ
 - ▶ CARLOS PEREDA
 - ▶ CESAREO MORALES
 - ▶ MARCOS ROMANO
 - ▶ HERNAN LAVIN CERDA
 - ▶ GUADALUPE AVILES MORENO
 - ▶ JEAN-PIERRE VERNANT
 - ▶ H. P. LOVECRAFT
 - ▶ CARMEN CHUAQUI
 - ▶ EDUARDO GARCIA MAYNEZ



40.00 pesos

enero / 1982

THESIS

**Nueva Revista de Filosofía y Letras,
Año III, Número 12
Enero / 1982**



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector:

Dr. Octavio Rivero Serrano

Secretario General:

Lic. Raúl Béjar Navarro

Secretario General Administrativo:

C.P. Rodolfo Coeto Mota

Abogado General:

Lic. Ignacio Carrillo Prieto

**THESIS NUEVA REVISTA
DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Publicación Trimestral de la
Facultad de Filosofía y Letras

Director: Abelardo Villegas

Editor: Benjamín Villanueva

Consejo de Redacción: José Pascual Buxó
Juliana González, Benjamín Villanueva

Secretaría de Redacción: Elsa Cross

Indice

- JOSE PASCUAL BUXO**
García Márquez o la crisis de la realidad 4
- JEAN-PIERRE VERNANT**
El sujeto trágico: historicidad y trashistoricidad 8
- BERNABE NAVARRO**
Reflexiones sobre lo mexicano 12
- LIZBETH SAGOLS**
Historia y muerte de Dios 14
- MARTHA MARTINEZ**
La influencia del mar en el vocabulario del Caribe 19
- H. P. LOVECRAFT** 24
De más allá
- CESAREO MORALES:**
Forma valor de la producción y efecto ideológico 28
- HERNAN LAVIN CERDA**
Sobre el abismo de la escritura 35
- MARCOS ROMANO**
La obra literaria como signo 39
- CARMEN CHUAQUI**
La poesía de Yannis Ritsos 45
- GUADALUPE AVILES MORENO**
Bases conceptuales e históricas del arte mudéjar 50
- CARLOS PEREDA**
Sobre la consigna democracia 55
- La tradición presente:*
- EDUARDO GARCIA MAYNEZ**
El problema de la libertad moral en la ética de Hartmann 63

Notas y Reseñas

Vera Valdés Lakowsky: *Estudios de historia de la filosofía en México*, varios autores

Laura Mues: *Gaos, el hombre y su pensamiento*, de Vera Yamuni

García Márquez o la crisis de la realidad

El crítico español Ricardo Gullón, bien conocido por sus trabajos sobre Galdós, Unamuno, Machado, Juan Ramón Jiménez..., dedicó a *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, un ensayo que, pese a su brevedad, constituye una importante contribución para el mejor conocimiento de esa novela extraordinaria.¹

Gullón divide su trabajo en dos partes; en la primera ("Cómo se hace una novela") analiza el "espacio novelesco" y la estructura narrativa de CAS; en la segunda parte evidencia la "Simbología mítica" —particularmente bíblica— de la obra. Antes de comentar los postulados en que el crítico fundamenta su estudio, conviene considerar algunas afirmaciones del "prólogo", donde Gullón asienta que "las dos novelas anteriores, *La hojarasca* (1955) y *La mala hora* (1962), no tienen la densidad y la fuerza imaginativa que *Cien años de soledad*" y son "en cierto modo, preparaciones, modos de hacerse la mano para escribirla". En efecto, la contención imaginaria y verbal de los primeros relatos de García Márquez resalta extraordinariamente al ser éstos leídos desde la perspectiva de CAS, al punto de poder inducirnos a creer que esas dos primeras novelas deben ser únicamente valoradas en contraposición con el incontenible desbordamiento de fábulas y signos que caracteriza la saga de los Buendía. Con todo, el escrupuloso, casi obsesivo ajuste a que el autor sometió los temas y el lenguaje tradicionales de la novela hispanoamericana en H y MH hacían prever —en todo caso— una línea de desarrollo absolutamente opuesta a la monumental e hiperbólica mixtura que después prevaleció en CAS.

Pero aun cuando H y MH sólo hubiesen sido "preparaciones" de CAS por vía de contraste, conviene no olvidar la extraordinaria complejidad y perfección de su estructura. La fábula de H, centrada en la recurrente dicotomía de un tiempo retenido y un tiempo transcurrido, se despliega en tres series de imágenes sincopadas que corresponden al flujo memorioso de tres personajes (un coronel, su hija, su nieto), a través de las cuales se instaura la multivocidad de los "hechos" entramados. MH, en cambio, fragmenta minúsculamente la fábula con el fin de que las funciones de los numerosos personajes queden largamente suspendidas; a semejanza de lo que ocurre en un tablero de ajedrez, a cada pieza-personaje de MH corresponde un espacio que ha de ir siendo ocupado a par-

tir de los movimientos de las restantes piezas en juego. Novela, la primera, de la memoria que se distiende entre un pasado siempre vigente y un presente sólo comprensible en cuanto se ajusta con las experiencias cumplidas; relato, el segundo, de motivos suspendidos, de cautelosos movimientos en un agobiante clima de inanidad moral, ni H ni MH pueden ser interpretadas sin más como preparativos para consolidar la estructura novelesca de CAS, cuya narración recurrente e imprevisible —y por ello más favorable a la proliferación de personajes y motivos hacia todas las direcciones del tiempo y del espacio— sólo conoce los límites extremos de la creación: los orígenes y la extinción de una estirpe.

Por supuesto, la historia de Macondo que se inicia líricamente en H (MH, conviene recordarlo, transcurre en un pueblo cercano, pero más sujeto a la tiranía de la realidad histórica y social colombiana, y cuya trama se acerca sensiblemente a la de una novela policiaca) adquiere en CAS el impasible fulgor de un relato épico, pero ello no implica necesariamente que el manuscrito de Melquiades debe ser considerado como el "perfeccionamiento" de los memoriosos soliloquios de H, sino —cuando más— el efecto de un desbordamiento gráfico y demográfico que multiplica y desmesura todas las formas de la alineación y la soledad.

En el "prólogo" del ensayo que comentamos, Gullón insiste una y otra vez en el carácter "fabuloso" —es decir, irreal— del "mundo imaginario inventado por el autor" y hace hincapié en la peculiar posición en la que parece encontrarse García Márquez frente a los demás novelistas hispanoamericanos contemporáneos. Contrariamente a éstos, exclusivamente preocupados, al decir de Gullón, "con la técnica y las técnicas", García Márquez "pone el acento sobre el incesante fabular, y lo pone con rasgo enérgico, dejando en la sombra (de donde no conviene que salgan) las técnicas utilizadas para darle relieve". A este respecto será bueno precisar algunos puntos que, a nuestro juicio, son de vital importancia en la construcción de una imagen crítica de CAS. En primer término, que la distancia existente entre CAS y, pongamos por caso, *Rayuela* o *Cambio de piel*, no está determinada por la mayor o menor preponderancia concedida a las "fábulas", sino por la diversa manera de construirlas; esto es, por la diversidad de técnicas que —si no me engaño— es al crítico a quien correspondería "sacar de la sombra".

La abundancia de personajes y de motivos narrativos hace de CAS un verdadero "mar de historias", un alucinante sucederse e intersecarse de episodios cuya innecesaria o imprecisable relación causal nos la presenta como un desconcertante fenómeno de imaginación fabuladora.

Aclara Gullón que no debe concebirse a García Márquez como un "novelista lego", sino como un "narrador nato" que, contrariamente a los novelistas artificiosos o testimoniales (léase Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa) opone la "pureza" y "frescura" del relato a las complejidades de una técnica o a la implacable documentación de la realidad. Así, frente a los narradores de recursos sofisticados o de preocupaciones prevalentemente sociales, García Márquez sería el más alto representante de la "imaginación que crea". Esta última definición, cargada como está de sugerencias, no logra definir en términos propiamente críticos el pensamiento de Gullón, ni clarifica la verdadera entidad de CAS, suspendida —a lo que parece— entre una imaginación sustentada de sí misma y una gracia narrativa capaz de convencer al lector más reacio de la plausibilidad de lo maravilloso. Pero el Macondo de los Buendía (no olvidemos que Macondo cuenta con otras "historias" y es, por ello, más de un Macondo) no puede quedar reabsorbido en un "espacio novelesco en que se alza el fabuloso mundo imaginado por el autor"; esto es, en un mero "dictado de la imaginación".

Aunque Gullón no lo mencione (o sólo lo haga indirectamente al aludir a la homología existente entre el manuscrito de Melquíades, que es al mismo tiempo la crónica de los Buendía y el texto de CAS, y el manuscrito de "Don Quijote" reinventado por

el borgesiano Pierre Menard) el crítico español parece dar por sentada una estrecha analogía entre CAS y las novelas de caballerías, cuya influencia el propio García Márquez ha reconocido en más de una ocasión; si ello fuese así, no parecería entonces acertado postular que en CAS la desrealización de la realidad (o de la representación "realista" de lo irreal) determina la creación de un mundo novelesco en el que "se borran del mundo más sencillo y tolerable las fronteras entre lo real y lo fantástico", sino por el contrario, que en la novela de García Márquez se da una radical identidad de lo cotidiano con lo maravilloso.

En las novelas de caballerías, lo maravilloso —símbolo de una realidad ajustada al espíritu— sólo entra en crisis cuando la aventura del mundo deja de concebirse como una empresa trascendente; mientras el mundo pertenece al héroe, a los valores que las empresas caballerescas hacen realizables, lo maravilloso y sobrenatural son la expresión de su grandeza. En tanto Don Quijote no la pone a prueba con un mundo cuyos valores caballerescos han sido ya subvertidos, la realidad se ajusta a su imaginación; en cuanto el espíritu cede sus prerrogativas a una realidad carente de espesor simbólico, la aventura se degrada y el "espacio" de la novela se contrae a la verosimilitud acordada por un género literario cuya creciente pasión racionalista le obliga, si no a reducir la realidad a lo estrictamente experimentable, por lo menos a convertirla en el resultado de la aplicación de unos códigos que determinan de antemano todas sus posibles formas de aparición. Así, la novela se convierte en crónica "fiel" y las prodigiosas disponibilidades de la aventura —esto es, la realidad no prevista por los códigos— quedan reducidas a los fatales efectos de un pasado determinante. En CAS,



dibujo: berta koltemiuk

pues, la imaginación y la realidad (o, por decirlo mejor, las posibilidades y la probabilidad) vuelven a identificarse en el territorio fluido de la novela de "caballerías", vuelven a ser el "espacio" milagroso donde todo símbolo de lo humano puede hacer su aparición. Allí, como lo declaró el propio García Márquez, se quiere "destruir la línea de demarcación que separa lo que parece real de lo que parece fantástico. Porque en el mundo que trataba de evocar esa barrera no existía".²

En la primera parte de su ensayo, Gullón concibe el espacio novelesco como el resultado de acotar una "zona sagrada en cuanto implica transformación del caos en cosmos e imposición de un orden", y define la estructura narrativa de CAS como una "rueda giratoria que el narrador ha visto girar (...) y por su modo de referir los hechos que en el voltear constante de la rueda llegó a ver, sirve de conciencia unificadora". La voz del narrador —afirma Gullón— impone la "unidad tonal" a los diversos acontecimientos; es una "voz que infunde confianza en quien la oye, que consigue hacerse escuchar y que se admita cuanto dice, sin objeciones".

Como puede verse, el crítico —aun postulando la identificación de lo verosímil (lo imaginario admisible) con lo inverosímil (las tolerables transgresiones a las convenciones del género) no logra liberarse por completo de la antinomia en que se oponen lo real y lo maravilloso que, de hecho, en el cuerpo de la novela, han sido ostensiblemente identificados en la antitética unidad del mito. Gullón insiste en la habilidad del narrador para hacer pasar por plausible cuanto de insólito ocurre en el relato; en efecto García Márquez ha producido un texto de admirable tersura donde los presuntos choques de lo maravilloso con lo cotidiano y de lo verosímil con lo insólito desaparecen en la conciencia del lector, encantado con su condición de cómplice en esa operación destinada a restituirle sus plenas libertades al arte de novelar y, de paso, a tomarle el pelo a los lectores maniqueístas. Pero desde el punto de vista del crítico —que no puede aceptar sin remordimientos la condición de cómplice que entusiasma al lector— CAS aparece como una incesante transgresión a las normas de la realidad pragmática y se siente llamado a buscar todos los atenuantes posibles para ese insistente pasaje de "un mundo a otro" que, en el espacio novelesco, constituyen, sin embargo, una armoniosa totalidad.

El espejante relato de los *Cien años de soledad* (escrito dos veces, como las novelas de caballerías; primero en una lengua secreta o de iniciados y luego trasladado a la de los lectores comunes) demuestra en sus continuas alteraciones del orden "natural" su carácter de trama indiscriminadamente tejida con los hilos del recuerdo, del sueño y de la imaginación; pero allí, contrariamente a cuanto ocurre en la novela gótico-romántica (donde lo fantástico —prevalentemente lo demoníaco y macabro— demarca sin equívocos las fronteras éticas que separan dos mundos opuestos, aunque igualmente asentados en el alma humana) el autor se ha desentendido de la vieja dicotomía mediante la cual las fugas a lo inverosímil implicaban un abandono de la realidad permisible antes de

internarse en los símbolos de una realidad moralmente deplorable. Los abismos del alma que un arte "decadente" sólo era capaz de registrar como fábulas de la maldad y la perversión, en CAS ya no tienen por qué aparecer envueltos en una aura tétrica y amenazadora, sino explícitamente asociados con las evidentes torturas del sexo, de la locura y de la soledad.

La rueda que es el tiempo determina la ronda del relato, y la recursividad de los nombres es la prueba de un eterno regreso a los orígenes. Amadís de Gaula, anciano de siglos, rige las hazañas de sus tataranietos; la rueda de su mundo tiene un diámetro gigantesco y a su numerosa estirpe no le faltan territorios donde elaborar minúsculas variantes de cada una de las hazañas de su ancestro; Pilar Ternera —lo recuerda Gullón— también sabe que la historia de los Buendía "es un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje". Los descendientes de Amadís y de José Arcadio Buendía también acabarán de manera semejante: a unos y a otros los lleva a extinguirse tanto el desgaste de sus soledades como el progresivo encogimiento de la realidad.

La soledad, sus rostros más disímbolos, constituyen lo que acostumbrábamos a llamar el "tema central" de CAS y, de acuerdo don Gullón, esta "soledad sirve para trabar reciamente los destinos" de unos personajes que, "sea cual fuere su entidad, nacen condenados a padecerla". Si; en efecto, la soledad del coronel Buendía fuera producto de su extravío en el poder, que le hace aislarse hasta el punto de ser pensado como muerto por sus familiares, la novela rendiría aquí "su clave y la razón de que estos personajes vivos convivan tan naturalmente con los muertos y conversen con ellos; quien vive la soledad como esas gentes, en términos absolutos, está ya por su incomunicación con los otros vivos-muertos, a la misma distancia de ellos que de los muertos-vivos". La interpretación, ciertamente ingeniosa, sacrifica, sin embargo, al descubrimiento de una "clave" toda una larga serie de "hechos" relevantes y contradictorios con lo que dicha clave sería capaz de revelar. En líneas precedentes se discutió la opinión sustentada por el eminente crítico español en torno a la "nivelación" de lo verosímil con lo fantástico, lograda gracias a la manera "sencilla y tolerable" de borrar las fronteras entre lo real y lo irreal; también en este caso podría pensarse que Gullón ha sido tentado por un antiguo prejuicio de la crítica literaria que, tratando de hallar fundamento lógico a las fábulas inverosímiles, y postulando al mismo tiempo una radical incompatibilidad entre el mundo normalizado de la realidad objetiva y el mundo ficticio de las visiones, hace de éstas una imagen maliciosamente deformada de una realidad que siempre será posible reconducir a una congruencia pragmática. García Márquez —nos parece evidente— no intenta hallar una fórmula de compromiso entre la normal percepción de la realidad y su inesperada transcripción simbólica; para el crítico una línea "resume el significado

de la soledad", y es ésta: "...y la familia terminó por pasar él 'como si' hubiera muerto". La locución adverbial establecería, pues, la equivalencia emotiva entre ese tipo radical de soledad y la muerte, y —en consecuencia— sería postulable una lectura de CAS a partir de esta sencilla clave analógica: cuanto se cuenta en la novela debe ser interpretado como una gigantesca metáfora cuyos elementos constitutivos se equivalen, en último análisis, con otros tantos hechos de la realidad "real", y la novela toda sería un discurso en lenguaje figurado que, en el fondo, hablaría directamente de la realidad, tal como puede ser racionalmente interpretada.

Obviamente, los mecanismos literarios que hacen posible la transformación verbal de una realidad (que, careciendo de tales símbolos, carecería también de la posibilidad de sernos revelada) no pueden ser tomados más que como un punto de partida, como una virtud de la lengua no sólo utilizable para transcribir y dar coherencia a nuestros modos de asumir la realidad, sino para inventar —además— muchas otras realidades. La "suave" irrupción de lo irreal en lo real no constituye un mero recurso estilístico; no es —dicho en otros términos— un simple modo de expresar la "misma" realidad pragmática a través de una sucesión metafórica en la cual, dicho sea de paso, sería siempre posible diferenciar lo verdadero de lo fingido, el sustrato real de su expresión analógica. Si tal hiciera, el discurso novelesco de García Márquez no pasaría de ser un magnífico ejercicio retórico donde a cada capricho de la lengua corresponde una realidad convencional. Por el contrario, lo que García Márquez muestra es, a nuestro juicio, una realidad "distinta", un mundo asumido psíquica y verbalmente por encima —o por debajo— del raciocinio y de la legalidad; un mundo no euclidiano cuyas leyes, si existen, se ven constantemente sorprendidas por sus propias excepciones. El espacio ideal de la novela, construido por un instrumento no menos ideal, el lenguaje, se hace paradójicamente más verdadero que el espacio real del mundo, al cual aparentemente remite toda ficción novelesca. Macondo sustenta

una realidad tan compleja e inesperada como sólo fueron capaces de vislumbrar las novelas de caballerías y algunos obsesivos cronistas de la conquista de América; una realidad sólo necesaria al relato, que se construye al mismo tiempo que el relato y que se funda, no en sus cotejos con otras realidades exteriores, sino en la comprobación de su propia coherencia y de su propia capacidad generadora. El mundo de Macondo es como es, no porque García Márquez lo haya inscrito preconcebidamente en una expresión mágica de la realidad —a la postre tan artificial y coartadora como la "crítica"—, sino porque el mundo es Macondo, porque los hombres son los Buendía, porque la manera como ellos asumen la realidad del mundo constituye su única posibilidad de asumirla, de intentar abrirse paso en la incomunicación que les rodea o de resignarse a ella, de vencer el destino que les condena a la soledad o de colaborar con el destino en el proceso de su definitiva extinción.

La cotidianidad de lo maravilloso contribuye en CAS a estabilizar un mundo donde no es menos inverosímil escapar a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento que hallar un galeón español varado a doce kilómetros de la costa o sazonar con pimienta y comino el gigantesco cadáver de José Arcadio y hervirlo un día entero a fuego lento para tratar de quitarle su irrefrenable olor a pólvora. Mario Vargas Llosa comprendió muy bien que la "ronda de maravillas" que se prolonga a lo largo de esos "Cien años de soledad" no sólo "hacen volar en pedazos las fronteras mezquinas que separan la realidad y la irrealidad", sino que cuanto ocurre en el espacio y el siglo de Macondo es la desventura de una América hispana donde lo único verdaderamente inexistente es "la solidaridad" y "la comunicación entre los hombres".

1. Ricardo Gullón, *García Márquez o el arte de contar*, Cuadernos Taurus, Madrid, 1970 pág. 71.

2. M. Fernández-Braso, *Gabriel García Márquez, una conversación infinita*; Ed. Azur, Madrid, 1969.



**El sujeto trágico:
historicidad y transhistoricidad**

Traducción: Marina Fe

De todos los géneros literarios heredados de Grecia, la tragedia es sin duda aquél que mejor ilustra la paradoja que Marx, en la *Introducción a la crítica de la economía política*, formulaba en relación con el arte griego en general y especialmente con la epopeya. Si los productos del arte, como todo producto social, se vinculan a un contexto histórico definido y si no pueden comprenderse en su génesis, sus estructuras y sus significaciones más que mediante y dentro de este contexto, ¿cómo explicar que permanezcan vivos, que sigan hablándonos, cuando las formas de la vida social, en todos los niveles, se han transformado y las condiciones necesarias para su producción han desaparecido? En otras palabras, ¿cómo es posible afirmar el carácter histórico de las obras y del género trágico constatando a la vez su permanencia a través de los siglos, su transhistoricidad?

Recordemos la frase de Marx, tan frecuentemente citada: "La dificultad no radica en comprender que el arte griego y la epopeya estén vinculados a ciertas formas de desarrollo social. La dificultad radica en comprender que puedan todavía procurarnos goces estéticos y sean consideradas, en ciertos aspectos, como normas y como modelos inimitables".

Marx plantea este problema de pasada. Su problema no es el arte, no es el centro de su reflexión. Marx no intentó fundar una estética marxista, quiso solamente, en este pasaje, subrayar que entre el desarrollo general de la sociedad, el desarrollo de la producción material y el arte existe una "relación desigual". Las formas más elevadas y ejemplares del arte pueden nacer en las sociedades menos o muy poco desarrolladas.

La respuesta que Marx propone a este problema no es, en relación con la ideología de su tiempo, ni original ni especialmente marxista. Para él, como para los hombres cultivados de su generación en Alemania, Grecia es la infancia de la humanidad. Marx bien sabía que hubo, además de Grecia y aun antes que Grecia, otras civilizaciones y, por consiguiente, otras infancias. Sin embargo para él todos estos comienzos, esos primeros pasos, no eran de manera tan típica como en Grecia la infancia de una humanidad que, en su curso normal, pasa por una serie de edades sucesivas. Hay, dice Marx, niños mal educados y niños precoces y agrega que muchos pueblos pertenecen a estas categorías. Pero los griegos eran niños "normales". La atracción que ejerce sobre nosotros

su arte surgiría entonces de la ingenuidad, de la frescura propias de una sana naturaleza infantil, de ese encanto del niño equilibrado que seduce y regocija al adulto que encuentra en él, en una forma natural y espontánea, las primicias de su madurez, una fase de sí mismo tanto más preciosa por haber desaparecido para siempre.

Hoy en día nadie podría aceptar la respuesta de Marx. ¿Por qué serían los griegos la infancia de la humanidad? ¿Por qué esta infancia sería más sana, más "normal" que la de los chinos, los egipcios, los babilonios o los africanos? ¿Es acaso la infancia, la ingenuidad, lo natural, aquello que nos seduce en una tragedia griega como, por ejemplo, *Las bacantes* de Eurípides? ¿No habría que pretender también que es la infancia normal lo que nos seduce en *El banquete*, *El Timeo*, *El Parménides* o *La república* de Platón? Una infancia, confesémoslo, singularmente despabilada y sofisticada.

Sin embargo, se encuentran en Marx observaciones que deberían permitirnos enfrentar con mejores armas este problema de lo histórico y lo transhistórico en el arte. En los *Manuscritos económico-filosóficos* Marx señala, en efecto, que el hombre es el único animal en quien los sentidos no son únicamente el resultado de la evolución biológica de las especies sino el producto de una historia social y cultural, especialmente de una historia de las diferentes artes en sus especificidades, cada una operando en su propio campo; la pintura crea objetos plásticos, productos de una suerte de exploración del ámbito visual: universo de las formas y de las relaciones entre dichas formas, volúmenes, colores, valores, expresión de la luz y el movimiento; la música crea un mundo organizado de sonidos, armonías, disonancias, ritmos; las artes del lenguaje sirven igualmente, cada una en su sector, para expresar ciertos planos de la realidad humana dándoles una forma literaria. Marx escribe: "la formación de los cinco sentidos es el trabajo de toda la historia del mundo hasta hoy en día. El ojo se hizo humano cuando su objeto se convirtió en objeto social humano proveniente del hombre y destinado al hombre". En otras palabras, el ojo se hizo humano cuando se crearon productos para que el individuo social los tuviera ante su mirada, como objetos de visión, lo que significa que además de su interés práctico, de su valor de uso, estos productos comporten una dimensión estética o bien, como lo dijo Marx, que también sean bellos. Marx añade: "Los sentidos se transformaron entonces directa-



mente en la práctica de los teóricos". Frase de sorprendente modernidad. Si la aplicamos al campo de la pintura, diremos que el ojo del pintor, asociado a su mano, edifica una arquitectura de formas, un lenguaje de geometría figurada y coloreada que, aun siendo totalmente diferente del lenguaje de la ciencia matemática, no deja de ser, a su manera y en su registro, una exploración del campo visual, de sus posibilidades, de sus reglas de compatibilidad e incompatibilidad; en resumen, un saber, una suerte de experimentación de orden óptico. Así, para volver a la frase de Marx, lo mismo que el sentido musical del hombre no despierta sino gracias a la música, el sentido plástico se desarrolla y se transforma en y mediante la práctica pictórica. La riqueza de la visión y las formas particulares que reviste esta riqueza en el marco de una civilización van de la mano con el desarrollo que ahí han tenido las artes figurativas y la dirección en la que se han encaminado.

Marx añade: "La riqueza de los sentidos humanos, un oído musical, un ojo sensible a la belleza de las formas, en una palabra, los sentidos capaces de goces humanos... son o desarrollados o producidos". Y agrega estas líneas esenciales: "No son únicamente los cinco sentidos, son además los sentidos llamados espirituales, los sentidos prácticos (los sentimientos, el amor, la voluntad), en una palabra, el sentido humano, el carácter humano de los sentidos que no se forma más que por la existencia de un objeto (Marx se refiere a un objeto producido por el hombre para el hombre), por la naturaleza humanizada". La naturaleza humanizada es este mundo de obras, en particular de obras de arte, que constituyen a cada momento de la historia el marco dentro del cual se desarrollan los diversos tipos de actividades humanas.

Todo lo que Marx afirma de las relaciones de la mano y del trabajo: que la mano crea el trabajo pero que el trabajo crea también la mano, siendo la mano a la vez el órgano y el producto del trabajo, lo dice igualmente respecto al arte y sus obras: "La obra de arte, como todo producto, crea un público sensible al arte y capaz de disfrutar la belleza". La producción, en el terreno del arte, no sólo produce un "objeto para el sujeto", sino un "sujeto para el objeto" —este nuevo objeto que acaba de ser creado.

La invención de la tragedia griega en la Atenas del siglo V no es únicamente la producción de obras literarias, de objetos de consumo espiritual destinados a los ciudadanos y adaptados a ellos, sino, mediante el espectáculo, la lectura, la imitación y la constitución de una tradición literaria, el surgimiento de un hombre trágico. Las obras de los dramaturgos atenienses, en un mismo movimiento, expresan y elaboran una visión trágica, una manera nueva de comprender del hombre, de situarse en su relación con el mundo, los dioses, los otros, consigo mismo también y con sus propios actos. Así como no hay oído musical fuera de la música y de su desarrollo histórico, no hay visión trágica fuera de la tragedia y del género literario del cual la tragedia funda la tradición.

Desde esta perspectiva, la situación de la tragedia griega puede compararse a la de una ciencia como la

geometría euclidiana o a la de una disciplina intelectual como la filosofía tal como la instituyen, al fundar sus escuelas, Platón y Aristóteles. La obra de Euclides son textos determinados y marcados por su fecha; pero es también un campo de estudio que se abre y se delimita, un objeto nuevo que se constituye: el espacio en su idealidad abstracta con un modo de demostración y de razonamiento como su correlato, un lenguaje propiamente matemático; en resumen, un dominio de lo real, un nuevo tipo de operación mental, utensilios intelectuales hasta entonces ignorados. Platón y Aristóteles, la Academia y el Liceo constituyen la inauguración de una práctica filosófica, con un horizonte de problemas nuevos: ¿qué es el ser, el conocer, sus relaciones? Se trata también de la constitución de un vocabulario, de un tipo de discurso, de un modo de argumentación, de un pensamiento filosófico. Todavía hoy, el filosofar supone integrarse a esta tradición, colocarse en el interior del horizonte intelectual creado por el movimiento de la filosofía, sin duda para aplicarlo, modificarlo o ponerlo en duda, siempre integrándose en su línea, tomando los problemas en el punto en que han sido elaborados por todos los filósofos precedentes. Así como los pintores observan no la "naturaleza" sino las obras de los maestros y los cuadros de sus contemporáneos, los filósofos responden a sus antecesores, piensan con relación a ellos, contra ellos o esforzándose por resolver las dificultades que la reflexión anterior hizo surgir en el campo de la investigación filosófica.

Del mismo modo, si tenemos derecho de hablar de tragedias en el caso de las obras de Shakespeare, de Racine o de ciertas obras contemporáneas es porque con los desplazamientos, los cambios de perspectiva ligados al contexto histórico, éstas arraigan en la tradición del teatro antiguo donde encuentran, ya delineado, el marco humano y estético propio del tipo de dramaturgia que instauró, dándole toda su forma expresiva, la conciencia trágica.

¿Qué decir de este "hombre trágico" nacido en Atenas sobre la escena del teatro en el curso del siglo V? ¿Mediante cuáles rasgos caracterizarlo en su historicidad y su transhistoricidad habiendo bastado con el breve momento en que surgió y se afirmó con los grandes dramaturgos áticos para hacer surgir, en el seno de la cultura occidental, el ámbito en que cada quien podrá, a partir de entonces, tener la experiencia de lo trágico, comprenderlo, vivirlo en su fuero interno?

Me limitaré, después de esta larga introducción, a dos puntos. No haré más que recordar el primero que ya ha sido tratado en otra parte. La tragedia toma como material la leyenda heroica. No inventa ni los personajes ni la intriga de sus obras sino que los encuentra en el saber común de los griegos que conciernen lo que éstos creen ser su pasado, el horizonte lejano de los hombres de antaño. Pero en el espacio de la escena y en el marco de la representación trágica, el héroe deja de presentarse como modelo tal y como lo era en la epopeya y la poesía lírica para convertirse en problema. Lo que se cantaba como ideal de valor, piedra de toque de la excelencia, se encuentra puesto en duda ante el público durante el cur-



so de la acción y mediante el juego de diálogos; el debate, la interrogación de la cual el héroe es objeto a partir de ese momento, llegan a través de su persona al espectador del siglo V, al ciudadano de la Atenas democrática. Desde la perspectiva trágica el hombre y la acción humana se perfilan no como realidades que podrían aislarse y definirse, no como esencias a la manera de los filósofos del siglo siguiente, sino como problemas que no presentan respuesta, enigmas cuyos dobles sentidos deben ser incesantemente descifrados.

Segundo punto. La tragedia ha jugado un papel decisivo en la toma de conciencia de lo "ficticio" en un sentido propio; es ella la que permitió al hombre griego de finales del siglo V y principios del IV, aprehenderse a sí mismo, en su actividad de poeta, como un puro imitador, como el creador de un mundo de reflejos, de falsas apariencias, de simulacros y de fábulas que constituyen, fuera del mundo real, el mundo de la ficción. Platón y Aristóteles intentaron fijar el lugar, la función y las características de lo que hoy llamamos arte o imaginario, elaborando una teoría de la *mimesis*, de la imitación, estrechamente ligada a la experiencia nueva del espectáculo trágico. En la tradición de la epopeya el poeta, inspirado por las masas de las que es el profeta, no imita la realidad, la desvela. Como un adivino revela, diciéndolo, "lo que es, ha sido y será". Su palabra no representa, hace presente al ser. ¿Y qué sucede con la tragedia? Pone ante los ojos del público, hace hablar y actuar ante los espectadores a las figuras legendarias de la época heroica. Ya hemos dicho que para los griegos estos personajes no eran ficticios, ni tampoco lo fue su destino; existieron efectivamente, pero en otro tiempo, en una época totalmente terminada. Son los hombres de antes, que pertenecen a otra esfera de existencia que no es la nuestra. Su puesta en escena implica un estar allí, una presencia real de personajes que al mismo tiempo son presentados como no pudiendo estar allí, como surgidos de otra parte, de un invisible más allá. En el teatro, el público no tiene frente a sí a un poeta que le narre las pruebas que soportaron, en un tiempo antiguo, hombres desaparecidos y cuya ausencia queda implícita en la narración; estas pruebas se producen ante él, ante sus ojos, revistiendo las formas de la existencia real gracias a la actualidad del espectáculo. Así, el poeta trágico desaparece totalmente detrás de los personajes que actúan y hablan en escena por cuenta propia, como si estuvieran vivos. Es este aspecto directo del discurso y de la acción lo que constituye, en el análisis de Platón, lo propio de la *mimesis*: el autor, en lugar de expresarse como tal al referir los acontecimientos con un estilo indirecto, se disimula dentro de los protagonistas, asume su apariencia, sus maneras de ser, sus sentimientos y sus palabras para imitarlos. En el sentido preciso de *miméisthai*, imitar es simular la presencia efectiva de un ausente. Frente a una representación tal no hay más que dos actitudes posibles. La primera recuerda la de los espectadores en las salas de cine, cuando el séptimo arte apenas comenzaba. Sin tener la costumbre, y a falta de haberse creado lo que podríamos

llamar una conciencia de lo ficticio o una conducta de lo imaginario, insultaban a los malos, animaban y felicitaban a los buenos que aparecían en la pantalla como si las sombras proyectadas fueran seres de carne y hueso; confundían el espectáculo con la realidad misma. La segunda actitud consiste en entrar en el juego, en comprender que lo que nos está dado ver en escena se sitúa en un plano distinto al real y que debe definirse como aquél de la ilusión teatral. La conciencia de ficción es constitutiva del espectáculo dramático: aparece a la vez como su condición y como su producto.

Desde este punto de vista se comprende mejor el alcance y las implicaciones de un fenómeno característico de la tragedia griega. A todo lo largo del siglo V se mantiene en el terreno que de alguna manera escogió como el propio: el de la leyenda heroica. Hubiera podido ser de otra forma. La prueba es que en el año 494 una de las primeras obras del repertorio trágico, *La toma de Mileto* del poeta Phrynichos, llevaba a escena el desastre que los persas habían provocado en la ciudad jónica hacia apenas dos años. Tragedia, por consiguiente, no legendaria sino histórica; tragedia, deberíamos decir, de actualidad. Ahora bien, leamos el informe que hace Heródoto de este hecho: "Los espectadores se ahogaron en lágrimas; el poeta fue castigado con una multa de mil dracmas por haber recordado las desgracias nacionales (desgracias propias, *oikéia kaká*) y se prohibió que el drama volviera a representarse en el futuro fuera por quien fuera". En los albores del siglo V, cuando la tragedia daba sus primeros pasos, los grandes acontecimientos de la época, los dramas de la vida colectiva, las desgracias que concernían a cada ciudadano, no podían trasladarse a la escena teatral. Eran demasiado cercanos y no permitían esa distanciamiento, esa transposición gracias a la cual los sentimientos de temor y de piedad se desplazan a otro registro, ya no experimentados como pertenecientes a la vida real sino tomados y comprendidos desde un primer momento en su dimensión de ficción.

Se me preguntará qué pasa con *Los persas*. Es verdad que en el año 472 Esquilo monta una tragedia que pone en escena la derrota sufrida por los bárbaros en Salamina hace casi apenas ocho años. Esquilo había participado personalmente en el combate como muchos de sus espectadores, y el corega que estaba a cargo del espectáculo no era otro que Pericles. Pero precisamente lo que sorprende de *Los persas* es, en primer lugar, que las desgracias que forman el meollo del drama no son para el público griego las suyas propias sino las de otros, desgracias extrañas y de extranjeros; en segundo lugar, y sobre todo, sorprende que, al situarse con los persas y desde su perspectiva, el poeta trágico sustituye el habitual alejamiento de los hechos legendarios de un tiempo terminado por otra distancia esta vez especial, una separación cultural que permite asimilar a los monarcas persas y su corte al mundo de los héroes de antaño. Evocados por el coro, narrados por el mensajero, descifrados por la sombra de Dario, los acontecimientos "históricos" se presentan en escena dentro de un clima de leyenda; la luz que proyecta sobre ellos la

tragedia no es la que requiere el análisis de las realidades políticas; es la luz que refracta hacia el teatro de Atenas en lugar muy lejano, el reflejo sobre la escena de una ausencia que se deja ver como si estuviera allí.

Lo que los griegos llaman historia: la investigación sobre los conflictos entre ciudades, en el interior de las ciudades, entre helenos y bárbaros, esto es asunto de Heródoto y Tucídides. La tragedia toma su material de otra parte, de las viejas leyendas. Al rehusar colocarse sobre el terreno de los acontecimientos contemporáneos, de la vida política efectiva, adquiere, ante los ojos de Aristóteles, no menos sino más valor, más verdad que la historia. Poner en escena el curso real de los acontecimientos sería simplemente contar lo que pasó, nada más. Montar una tragedia es otra cosa. No es inventar personajes imaginarios ni forjar una intriga según convenga; es utilizar los nombres y el destino de figuras ejemplares por todos conocidas para elaborar un argumento, una distribución de escenas organizadas de tal forma que pueda verse cómo y por qué un personaje dado, con toda verosimilitud o absoluta necesidad, tiene que hacer cierto tipo de acción cuyo resultado será tal o cual. La tragedia, contrariamente a la historia, no cuenta, entre todos los acontecimientos que hubieran podido producirse, aquellos que efectivamente tuvieron lugar; muestra, reorganizando el material de la leyenda en función de sus propios criterios y ordenando la progresión de la intriga siguiendo la lógica de lo probable o de lo necesario, cómo los acontecimientos humanos pueden o deben suceder por medio de un proceso riguroso. Asimismo, constituye para el filósofo que la compara con la historia una creación más seria y más filosófica. Gracias a la libertad que le asegura la ficción del *múthos*, alcanza lo general mientras que la historia, por su objeto, queda limitada a lo particular. Lo general quiere decir que tal tipo de hombre, escogido desde el principio por el poeta para someter su destino singular a la prueba del acontecer trágico, aparecerá dentro de la lógica de la acción como obligado a hacer tal cosa "verosímil o necesariamente".

Debido a que la tragedia pone en escena una ficción, los acontecimientos dolorosos y terribles que presenta en escena producen un efecto muy diferente que si fueran reales. Nos tocan, nos conciernen, pero de lejos, desde otra parte. Se sitúan en un lugar distinto al de la vida. Como su modo de existencia es imaginario, son puestos a distancia al mismo tiempo que representados. En el público, no comprometido con ellos, "purifican" los sentimientos de terror y piedad que producen en la vida real y si los purifican es porque en lugar de hacer que simplemente sean experimentados, les otorgan, gracias a la organización dramática —con su principio y su fin, el encadenamiento combinado de las secuencias, la coherencia de episodios articulados en un todo, la unidad formal de la pieza— una inteligibilidad que lo real no comporta. Arrancados a la opacidad de lo particular y lo accidental por la lógica de un escenario que depura al implicar, condensar y sistematizar, los sufrimientos humanos, comúnmente deplorados o sufridos, se convierten en el espejo de la ficción trágica, en objetos de compren-

sión. Aun cuando se trata de personajes y acontecimientos singulares ligados al marco histórico y social que les corresponde, adquieren un alcance y una significación mucho mayores.

El drama antiguo explora los mecanismos mediante los cuales un individuo, por excelente que sea, es conducido a su pérdida, no bajo el dominio de la fuerza ni a consecuencia de su perversidad o de sus vicios, sino debido a una falta, a un error de esos que cualquiera puede cometer. Pone al desnudo así el juego de fuerzas contradictorias a que el hombre se encuentra sometido ya que toda sociedad, toda cultura, lo mismo que la griega, implica tensiones y conflictos. De esta manera la tragedia propone al espectador una interrogación, de alcance general, sobre la condición humana, sus límites, su necesaria finitud. Trae consigo, como intención, una suerte de saber, una teoría que concierne esta lógica ilógica que preside el orden de nuestras actividades de hombres. Hay tragedia cuando por medio del montaje de esta experiencia imaginaria que constituye un argumento con su progresión dramatizada —mediante esta *mímesis práxeos*, como dice Aristóteles, esta simulación de un sistema coherente de acciones continuadas que conducen a la catástrofe— la existencia humana accede a la conciencia, a la vez exaltada y lúcida, tanto de su precio irremplazable como de su extrema vanidad.

Vernant, Jean Pierre, Belfajor, Leo S. Olschki, Florencia, 1979; año XXXIV, pp. 635-642





Reflexiones sobre lo mexicano

*Reflexiones sobre lo mexicano*¹

En el medio intelectual de México, agrupado en torno a la Facultad de Filosofía y Letras, y movido por las inquietas sugerencias de un notable grupo de jóvenes filósofos, que se ha puesto el sugestivo nombre de Hiperión, han surgido ciertas discusiones e intercambios de puntos de vista acerca de la cultura y ser de México y de sus hombres; del grado y de la calidad de su formación; de la peculiaridad e individualidad de sus caracteres; de la hondura de su constitución misma, etc., todo lo cual ha sido visto por algunos bajo una perspectiva filosófica un tanto extraña, pues creen incluso que se manifestarían con ello diferencias *ontológicas* en el hombre mismo.

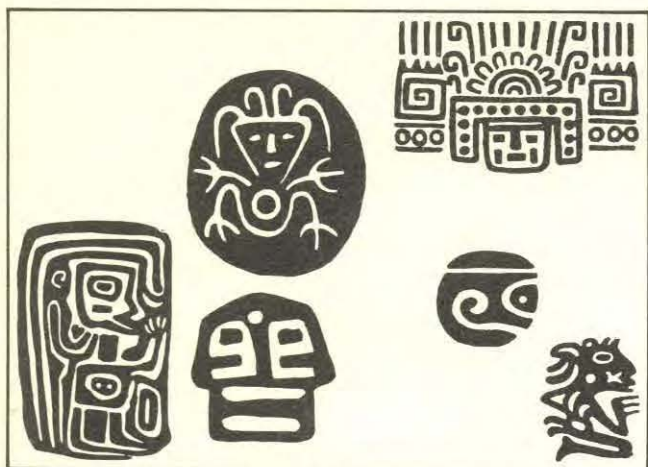
Entrando al tema de estas divergencias, en primer término desearía llamar la atención sobre el señalamiento de la temática de los actuales Cursos de Invierno en la Facultad,² que, a mi juicio, se debió más bien al consenso de muchas personas que a un grupo determinado, exclusivamente. Y en cuanto a la orientación misma de estos cursos hacia el tema fundamental de la cultura y del hombre de México, creo que una de las más justas apreciaciones es la de reconocer el acierto del Director de esta Facultad,³ quien creyó oportuno recoger por primera vez y encauzar en esa dirección todos los esfuerzos aislados — anteriores y presentes — de la cultura del país por conocerse y definirse a sí misma, sin hacer distinción de grupos ni acepción de personas.

Ahora que el tema de lo mexicano ha sido puesto sobre el tapete abierto y general de las reflexiones, discusiones y hasta disputas acaloradas — aunque bajo la sincera consigna de encontrar la verdad — dentro de las diversas ideologías sustentadas entre nosotros, me ha parecido oportuno poner mi grano de arena en las disquisiciones al respecto.

Las breves reflexiones que siguen tratan de discurrir un poco en torno al tema de la “ontología” del mexicano, tan sugestivo y, a mi juicio, falto de precisiones auténticamente filosóficas. En primer lugar, creo conveniente advertir que no vislumbro a qué punto preciso se quiere llegar con las reflexiones consideradas como *ontológicas* — o que tratan de conducir a la ontología —, en las cuales se utilizan y manejan, en forma entremezclada y casi confusa, por una parte, el existencialismo, el historicismo, la escolástica, y por otra, a Freud, Aristóteles,

Sto. Tomás, Goethe, Bloch, Toynbee, Octavio Paz, Javier Villaurrutia, etc., y hasta algunas leyendas populares y folklóricas puestas en nuestros camiones. Pues bien, aun admitiendo que se sacara de ahí algo de ontología, creo difícil obtener con ello algo *específico y exclusivo de mexicanidad*, pues parece que lo mismo se podría aplicar o atribuir a hombres de otras nacionalidades y hablar entonces de “argentinidad”, “peruanidad”, “brasileñidad”, etc. Pero, sin negar en absoluto la posibilidad de precisar y definir ciertos caracteres propios y específicos de los hombres que habitan la Argentina, el Perú, el Brasil, etc., sin embargo, lo específico en esos niveles de la manifestación humana no llega hasta el centro más profundo y último de la ontología, pues para mí, como para el “Maestro de los que saben”, Aristóteles, la ontología es *la ciencia del ser en tanto ser* y no en tanto mexicano o argentino, a menos que se haga *objeto ontológico* o se considere la *entidad* misma en cuanto tal, de los caracteres específicos de los hombres de esos países. Pero entonces tal ser o entidad *absolutos* se hacen *objetos específicos* de la ontología y no las caracterizaciones o determinaciones ulteriores, que quedarían en los niveles psicológico, geográfico, jurídico, político, ético, etc.

Nos ha extrañado, pues, reflexionando sobre el tema, que el hombre griego y el latino, el medieval o el renacentista y, más aún, el francés, el alemán, el inglés, el español, o el italiano de la época y cultura modernas, no se hayan preguntado por su propia ontología. ¿Por qué será? ¿Por capacidad de conciencia inferior a la nuestra? ¿No habría que preguntárnoslo seriamente y ponernos a meditar? Quizá sea, porque esos hombres han comprendido que las características de un individuo, de un grupo o de una nación, que se refieren a lo concreto y determinado, como es lo cultural, lo social, lo anímico, lo económico, lo emocional, lo religioso, lo artístico, lo científico, etc., no tiene sentido llevarlos hasta la misma ontología. Ahora bien, lo ontológico que se encuentre ahí, ¿seguiría siendo mexicano o se convertiría no ya en humano, sino en universal en la hondura del ser? Se busca lo ontológico del mexicano, se lo encuentra y al final se insinúa, al menos implícitamente, que quizá ahora ya deberá concebirse al hombre y lo humano a partir de lo mexicano. Entonces me preguntaría: ¿dónde quedó lo mexicano? Porque lo mexicano, he aquí que se convirtió en universal o, más allá, en el ser mismo. Y ¿dónde estaría, por ejemplo, lo estadounidense, lo chileno, lo argentino,



lo francés, etc.? Coincidirían, podría responderse, en lo universal, que así es lo ontológico. Pero, entonces, ¿qué pasó con las diferencias? Algo distintivo es tal, porque se distingue en sí mismo y sirve para distinguir las demás cosas, pues puede considerarse como un principio lógico-metodológico no atribuir a una cosa que se trata de distinguir algo que también les pertenece o compete a muchas otras.

En tal teoría, además, para concebir lo humano se podría partir de cualquier nación o grupo, como de los otentotes del Africa o de las tribus primitivas oceánicas, y no del mexicano. En suma, yo creo sinceramente que sí, que se ha intentado buscar la "ontología" del mexicano; pero que no se llegó sino a lo universal, quizá a lo humano mismo, pero no al ser en cuanto tal.

Más propio sería estudiar otros aspectos de México y del mexicano, que no la supuesta ontología. Así lo han entendido todos los que hasta ahora se han ocupado de lo mexicano, investigando sus culturas antiguas, su literatura, su poesía, su política, su filosofía, su arte, su ciencia, etc. Y paradójicamente, ellos, que no se lo proponían, han hallado más rasgos ontológicos —si esto pudiera decirse— que quienes se lo proponen. La prueba es que sobre esas investigaciones, puede decirse, se ha encaramado la de la ontología, en muchos casos sólo repitiéndolas. Tal vez se tenga el deseo de ocuparse de lo más elevado y excelente, situándose en el difícil y delicado campo de la metafísica.

Se dice que se va a estudiar el ser (del mexicano, por ejemplo) y se pasa a la antropología, a la sociología, a la psicología y a estudios de índole tan particular como el folklore, las costumbres locales, etc. Tal vez una comparación nos pueda aclarar las cosas. Si decimos, por ejemplo, que se va a estudiar antropológicamente a otros seres distintos del hombre, ¿qué sentido tendría esa actitud, sino en cuanto que las cosas, los seres, en uno o varios planos, tienen relaciones con él? Igualmente, todo dice relación con el ser, todo llena el ser en lo íntimo, pero es, por decirlo así, algo ulterior al ser. Si estudio, por ejemplo, una manifestación real humana, en el fondo último es ser, tiene ser, pero no es eso lo que estudio,

sino en cuanto humana; pues, si la estudio en cuanto ente o ser, tengo que prescindir de estudiarla como humana (por ejemplo, como propia del hombre en cuanto hombre, como psicológica, social, etc.) Si no, se cae en la identificación o confusión de lo que es ente o ser con todo lo demás y, entonces, todo estudio es ontológico o ninguno lo es.

De todo esto —dicho según nuestra intención sólo para un mejor conocimiento de nuestra realidad—, puede deducirse que sería quizá mejor dedicar esas inquietudes, ese talento y esos trabajos —que sinceramente reconocemos como notables— a los otros aspectos mencionados. La labor quizá sea más ardua y difícil, pero, a su vez, más positiva, más fecunda, útil y encomiable. Y, como conclusión última, me parece un deber aceptar que el estudio del mexicano y de lo mexicano como *ontología* es, sin duda, un afán sincero de ahondar y buscar lo originario, lo auténtico, el último fondo de las cosas, lo cual es una tarea netamente filosófica y por ello digna de todo encomio. Desde otro ángulo, tal búsqueda es o puede considerarse como un incardinamiento en las tendencias actuales más valiosas de la filosofía, cuales son la fenomenología —"ir a las cosas mismas"— y el existencialismo, que en cierta forma convirtió la existencia del hombre, el *Dasein*, en el ser mismo. Tendencias que coinciden y desembocan en una cosa fundamental: *volver al hombre mismo*, concreto y existente.

Notas

1. Estas líneas fueron escritas hace ya unos 30 años, en ocasión de un Ciclo de Conferencias con el título de *México y lo Mexicano*, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, bajo auspicios del grupo Hiperión, fundado por el Dr. Leopoldo Zea, Secretario entonces de la Facultad. El autor pronunció una de las conferencias, y las reflexiones fueron hechas a propósito del tema de una de ellas.

2. Por los años cincuenta se celebraban en la Facultad de Filosofía y Letras unos *Cursos de Invierno*, en los cuales normalmente se pronunciaban o series de conferencias o cursillos, centrados sobre un tema especial de interés actual y vivo. Los de 1950 se dedicaron al tema indicado en la nota anterior.

3. Por esos años lo era el Dr. Samuel Ramos, quien se distinguió especialmente por sus estudios acerca de lo mexicano, dados a conocer sobre todo en sus valiosos libros *El perfil del hombre y la cultura en México* y *Hacia un nuevo humanismo*.

Historia y muerte de Dios

Dios ha muerto". Con la comprensión de este hecho, Nietzsche penetra en la pasión por la ausencia de acabamiento, en la pasión por el pensamiento que se reconoce a sí mismo como una pluralidad que niega toda posibilidad de encontrar "Una verdad".¹ Esta crítica a la posibilidad de la verdad se realiza en constante polémica con el racionalismo hegeliano, y aunque Nietzsche no exponga abiertamente su relación con Hegel, es necesario comprender que "Los conocimientos filosóficos de un autor no se valoran por las citas que utiliza... sino según las direcciones apoloéticas o polémicas de su obra. Por ello no entenderemos bien el conjunto de la obra de Nietzsche si no vemos contra quién van dirigidos los principales conceptos. Los temas hegelianos están presentes en la obra de Nietzsche como el tema que se combate."² Ahora bien, la importancia radical de tal combate no está en la oposición de ambos pensadores, sino más bien en la posibilidad de comprender que Nietzsche enjuicia a Hegel en la misma medida en que deriva de él, pues parece ser que los lineamientos de su pensamiento están posibilitados ya en la teoría hegeliana.

El punto culminante de la relación entre estos filósofos es la teoría de la historia vista a través del afán humano de encontrar la verdad. Este planteamiento incluye tanto el problema de la valoración de la historia real, como el problema de las consideraciones sobre la teoría de la historia. Así, respecto del primero, la verdad cobra una dimensión y una importancia existencial, mientras que, respecto del segundo, la verdad es vista como propiedad de una teoría del conocimiento histórico, y que por lo tanto, atiende a cuestiones de método.

Para ambos autores, la historia de la humanidad puede caracterizarse como un camino dirigido hacia la posesión de la verdad. Tanto Hegel como Nietzsche ven en la verdad la dimensión existencial en la que el hombre ha conformado su ser, ya sea como sujeto autoconciente, o como una inversión de la Voluntad de Poder. La filosofía hegeliana no sólo advierte esto, sino que además, se propone poseer la verdad y superar así la perspectiva del mero "amor por la verdad". El significado de este propósito quizás pueda entenderse mejor si se ve en relación a la filosofía de Kant, es decir, como un intento de resolución de la paradoja entre "finitud" e "infinitud" a la que nos conducen las cuestiones finales planteadas en el pen-

samiento kantiano. El problema de la verdad aparece entonces directamente relacionado con el de la comprensión de la infinitud. Y en efecto, en las *Lecciones sobre filosofía de la historia universal* se señala que, la razón, en su búsqueda de conocimiento y objetividad "no puede poner interés en ningún fin particular y finito, y sí sólo en el fin absoluto."³ Y más adelante en la misma obra se afirma que "Sin duda el hombre ha de ocuparse necesariamente de lo finito; pero hay una necesidad superior, que es la de que el hombre tenga un domingo en la vida, para elevarse sobre los quehaceres de los días ordinarios, ocuparse de la verdad y traerla a la conciencia."⁴ Conocer la verdad es, en última instancia, ocuparse de conocer la concreción de lo infinito. Es por ello que el modo de entender la idea de Dios y de infinitud tiene gran importancia en el camino de la experiencia de la conciencia: en la *Fenomenología del Espíritu*. En este devenir cumplen un papel central la presencia y la muerte de Dios. Mientras Dios vive, la autoconciencia se encuentra escindida entre un mundo del "más allá" y un mundo del "más acá", escisión en la cual el "más allá" se presenta como un otro, como algo ajeno, que se le enfrenta a la autoconciencia como un "en sí" independiente de su acción. En la medida en que se da este desdoblamiento, el hombre no puede conocer la verdad ni puede conocer la historia. "Si ponemos a Dios más allá de nuestra conciencia racional, podemos muy bien prescindir de preocuparnos de su naturaleza, como de buscar la razón en la historia universal; las libres hipótesis tienen entonces ancho campo..."⁵ La superación de este desdoblamiento encuentra su condición de posibilidad en "la muerte de dios", realizada en el momento en que la autoconciencia reconoce que los atributos de la trascendencia a la que ella se enfrenta no son otra cosa sino el producto de su acción, y que, por lo tanto, han de ser reconocidos en su realidad immanente. Por la muerte de Dios la infinitud se reconoce en la finitud, dándose así lo que claramente señala Hegel en la introducción al capítulo de La Autoconciencia en la *Fenomenología del Espíritu*: "entramos pues en el reino propio de la verdad".⁶ Esto se hace posible en la medida en que quien conoce se reconoce a sí mismo como sujeto de su mundo. La autoconciencia "segura ya de sí misma, se pone en paz con el mundo y con su propia realidad y puede soportarlos pues ahora tiene la certeza

de sí misma como de la realidad o la certeza de que toda realidad no es otra cosa que ella.”⁷

En el hacerse el hombre a sí mismo, en el reino de la historia real en la que se busca conquistar la verdad, la muerte de Dios es un hecho decisivo. Sin embargo, este hecho tiene un carácter paradójico pues se trata de la muerte del Dios abstracto y trascendente, pero se trata también del reconocimiento de un Dios que se hace verdaderamente uno con el hombre. A pesar de la presencia de un insinuante ateísmo, nos encontramos ante una concepción religiosa, pues de hecho, Hegel “concibe en el lenguaje y las categorías de la teología la realidad del hombre, y el idealismo objetivo de su sistema es la trasposición de los temas fundamentales del pensamiento religioso.”⁸ Hegel continúa pensando el mundo con categorías religiosas, y al mismo tiempo, ha excluido del pensamiento todo lo exterior al pensar y a la historia. De esto resulta que el proceso histórico sea visto, a pesar de que Dios ha muerto, como la realización de la razón divina. Instalados en el seno de esta paradoja podemos decir que la conquista de la verdad requiere tanto de la muerte de Dios como de la vida de Dios. En el devenir de la experiencia de la conciencia, en la constitución del sujeto histórico, el momento en el que se da esta contradicción es de suma importancia, pues en él, la autoconciencia tiene la posibilidad de conocer la racionalidad del mundo, o como decíamos anteriormente, en él se da el reino de la verdad.

Ahora bien, este planteamiento de la historia real tiene consecuencias directas en el modo de concebir la posibilidad de la verdad en el conocimiento de la historia. Para Hegel, el conocimiento de la historia se hace posible cuando se reconoce que el objeto de este conocimiento es la infinitud, es decir cuando se reconoce que el sentido de la historia es un sentido divino. “Damos por supuesto como verdad, que en los acontecimientos de los pueblos domina un fin último, que en la historia universal hay una razón —no la razón de un sujeto particular—, sino la razón divina y absoluta.”⁹ La verdad del conocimiento histórico pretende eliminar las contingencias, se trata de conocer “el espíritu general”, el cual “ha de ser, como queda dicho, el resultado de la historia misma.”¹⁰ La verdad se logra entonces en el fin absoluto, en el conocimiento de la unidad que le da sentido a la historia. En cuanto conocimiento de la historia, —ya no como condición existencial de la autoconciencia— la verdad consiste en la unidad final, en la totalidad del sistema, la verdad de cada momento no reside en sí mismo sino en la totalidad: se trata de conocer “el espíritu general”.

Pero a pesar de todo esto, en el pensamiento hegeliano, la verdad de la historia no puede ser identificada con una unidad unívoca y simplista, pues, como él mismo afirma: “...hemos de tomar la historia tal como es; hemos de proceder histórica, empíricamente.”¹¹ A consecuencia de este procedimiento la verdad de la totalidad es producto de la complejidad y la pluralidad: “El punto de vista de la historia universal filosófica no es, ... un punto de vista obtenido por abstracción de otros muchos pun-

tos de vista generales y prescindiendo de los demás. Su principio espiritual es la totalidad de los puntos de vista.”¹² De tal modo que, si bien es cierto que en el seno de la teoría hegeliana nos podemos sentir tentados a identificar la verdad con la unidad o el resultado final, no podemos olvidar que, para Hegel, más que para ningún otro filósofo, la verdad está en el recorrido mismo del conocimiento, en el que paso a paso nos enfrentamos a la diversidad y la complejidad. La verdad está en el método mismo, en el método de la experiencia de la conciencia, es decir, en la fenomenología, cuyo propósito fundamental parece consistir en la captación de lo que es, según sus distintos momentos, según sus diferentes momentos, según sus diferentes aspectos. “Lo que importa, pues, en el estudio de la ciencia es el asumir el esfuerzo del concepto. Este estudio requiere la concentración de la atención en el concepto en cuanto tal, en sus determinaciones simples, por ejemplo en el *ser en sí*, en el *ser para sí*, en la igualdad consigo mismo, etc., pues éstos son automovimientos puros a los que podría darse el nombre de almas, si su concepto no designase algo superior a esto.”¹³ Así pues, el camino para la obtención de la verdad está en la pluralidad de puntos de vista, aunque paradójicamente, también es cierto que en la teoría hegeliana de la historia, la diversidad de sentidos está encaminada a la revelación de un sentido fundamental: el del espíritu, el cual se encuentra presente desde el comienzo. En esta teoría prevalece la unidad sobre la diversidad, la totalidad sobre la fragmentación.

Desde esta perspectiva de un sentido fundamental, el estudio de la historia no es sólo un conocimiento que nos conduce a un fin absoluto, sino que implica una valoración en la que todos los momentos del devenir del espíritu están justificados. En el devenir histórico el espíritu se manifiesta, el saber absoluto se realiza y en esta realización el sujeto conoce su historicidad desarrollando una teoría de la historia. Coinciden aquí la racionalidad del hombre y la racionalidad del mundo. El pensamiento de Hegel representa así, en cuanto valoración de la historia, la confianza en la razón y en la verdad; la historia es valorada positivamente en tanto que en ella cobra realidad lo propio del hombre, se realiza lo humano en la obtención del saber absoluto. La historia no ha sido en vano.

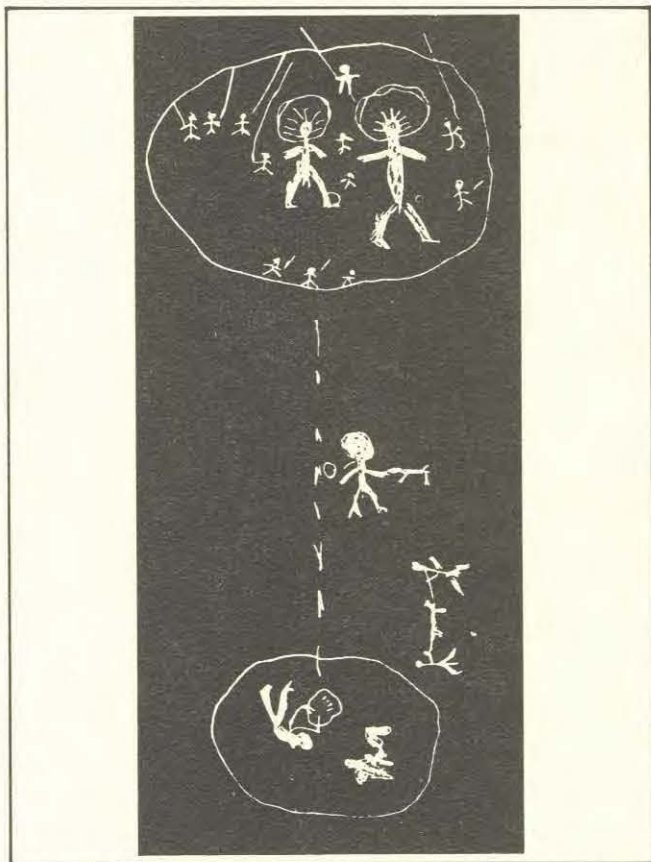
Es ante este modo de valorar la historia ante lo que protesta Nietzsche. De las dos vertientes del problema de la historia: la de las consideraciones sobre la historia real, y la referente a la teoría de la historia, Nietzsche le concede mayor importancia a la primera, pues su preocupación central no es tanto la ciencia como la existencia. El problema del conocimiento queda así subordinado al problema de los modos de ser. Por esto, cuando Nietzsche se ocupa de la historia, antes de hacerlo en función de implementar una nueva forma de conocimiento para considerar el pasado de la humanidad, lo hace inquiriendo sobre el significado existencial que ha tenido la historia real. Antes de reprocharle a Hegel la pretensión de un saber total, Nietzsche le reprocha la defensa y alabanza que hace del proceso histó-

rico. Es ante la justificación del devenir humano por la realización de la divinidad en la terrenalidad, y la correspondencia de ésta con la realización de la verdad, ante lo que Nietzsche reacciona. Esta reacción tiene el carácter de una crítica desmistificadora que busca la develación del origen verdadero de las creaciones culturales. Mediante ella, se llega al cuestionamiento sobre el sentido del hacer humano, se sospecha de su validez, se pone en entredicho el valor de los valores y los ideales humanos. Y a partir de esta suspicacia con que se toman los datos históricos, se advierte la inminente necesidad de invertir la historia.

Nietzsche advierte que las nociones de divinidad y verdad están íntimamente relacionadas, no sólo en la teoría hegeliana sino en toda la metafísica tradicional, y contra ellas va dirigida la crítica efectuada en la *Genealogía de la moral*. En esta obra la valoración de la historia no se lleva a cabo tomando las creaciones culturales como un dato, los resultados del actuar humano no son tomados en cuenta, pues existe una cuestión previa y fundamental: ¿quién es el sujeto inventor de la moral? ¿qué interés mueve al inventor de la verdad y de la cultura en general? Nietzsche advierte que la existencia humana ha sido guiada por la búsqueda de la verdad e inmediatamente cuestiona este afán tomando como punto de partida su función en la existencia. La pregunta a resolver es, qué tanto coincide la verdad con lo auténticamente humano. En toda la obra se plantea una sospecha sobre esta coincidencia, sospecha que lleva a Nietzsche a preguntarse por el origen de la verdadera naturaleza humana. Así, encuentra que lo natural es el instinto, la voluntad de poder. Ante esta naturaleza, la verdad, la razón y la cultura aparecen como la creación de una voluntad débil que por imposibilidad de desarrollar su poder físico se interiorizó y dio lugar a la conciencia y a la razón. De suerte que “verdad” y “divinidad” no coinciden con la realización del hombre sino que más bien aparecen como una tergiversación de la naturaleza humana: ellas han sido producto de la debilidad. Desde este punto de vista, y llevando las cosas hasta el extremo, podría decirse que para Nietzsche, la historia ha sido en vano, no se encuentra en ella un auténtico sentido para la existencia, es necesario invertirla. Esta inversión se lleva a cabo justamente con la misma idea que en la teoría hegeliana juega un papel central para la realización del sentido de la historia: la muerte de Dios.

En la *Genealogía de la moral* el sin-sentido de la cultura es claramente identificado con la creación de la idealidad, la cual es vista como el producto de una voluntad débil que al no poder asumir su naturaleza terrenal se evade a sí misma proyectándose en otro mundo. Las características terrestres y humanas habían sido encaminadas hacia el enriquecimiento de un mundo invisible e inmaterial: el amor, el perdón, el poder, fueron sacados de la tierra para iluminar el reino divino e imperecedero. Dios había robado a todo lo sensible y corporal un valor propio, había impedido que éstos fueran suficientes en sí mismos; así, la idealidad había desviado la dirección de la terrenalidad en tanto que no le permitía servirse a sí

misma. De esto resulta que la superación de la debilidad y el sin-sentido no consista en una simple negación de la idealidad trascendente, sino más bien en tratar de devolverle al hombre todo lo que había proyectado hacia otro mundo. En realidad, la creación de un sentido para la vida humana requiere de una de las características esenciales que se le han atribuido al trasmundo: la eternidad. La superación de la debilidad no puede entenderse sin el pensamiento del eterno retorno. Nietzsche está preocupado por introducir la noción de eternidad en la existencia, el ansia de intemporalidad deberá estar unida con la temporalidad, por ello nos habla frecuentemente de “la eternidad del instante”. Podemos advertir entonces que,



como en el caso de Hegel, la superación de la idealidad es concebida como un intento de unificación de los atributos del “más allá” con los del “más acá”, de la infinitud con la finitud.

Encontramos aquí un punto clave en la relación Hegel-Nietzsche según el cual ésta se presenta en función de una estrecha coincidencia. Pero no podemos olvidar que, en el caso de Hegel la idea de la muerte de Dios es paralela a la de la realización de la verdad y el sentido de la historia, mientras que en el caso de Nietzsche esta idea concuerda con la valoración de la historia como un sinsentido y con una crítica profunda contra el afán de verdad. Si bien es cierto que —como decíamos al principio de esta exposición— en alguna medida

Nietzsche deriva de Hegel, es el problema de la valoración lo que los opone radicalmente. Es desde la perspectiva de la sospecha que parte de una preocupación eminentemente existencial, que la muerte de Dios adquiere su diferencia y su novedad radical en la teoría nietzscheana, pues en ésta "La fórmula 'Dios ha muerto' no es una preocupación especulativa, sino una proposición dramática, la proposición dramática por excelencia".¹⁴ El contenido existencial de esta afirmación, parece ser, en efecto, lo que Klossowski propone en su libro *Nietzsche y el círculo vicioso*, cuando dice que la muerte de Dios implica la muerte del hombre que lo creó: el hombre que confía en la razón, en la verdad, en la unidad.¹⁵ Para Hegel



Dios muere, pero el hombre continúa su camino ascendente hacia la verdad, este hecho afecta a la existencia abriendo la posibilidad de su realización. Para Nietzsche, si Dios muere es porque el hombre no está dispuesto a continuar nada, y no considera su pasado como objeto de asimilación, sino como objeto de ruptura. La muerte de Dios tiene como antecedente la muerte del hombre. Entonces, la historia no es justificada, antes bien, tiene que ser transgredida, alterada, invertida. En la transgresión está el drama: el hombre tiene que morir. En vez de la razón se propone el instinto, la Voluntad de Poder; en vez de la verdad; la "no verdad", a cambio de la unidad, el fragmento, los aforismos y el perspectivismo.

Así pues, respecto al tema de la valoración de la historia en Nietzsche, quizás pueda decirse que es en la pro-

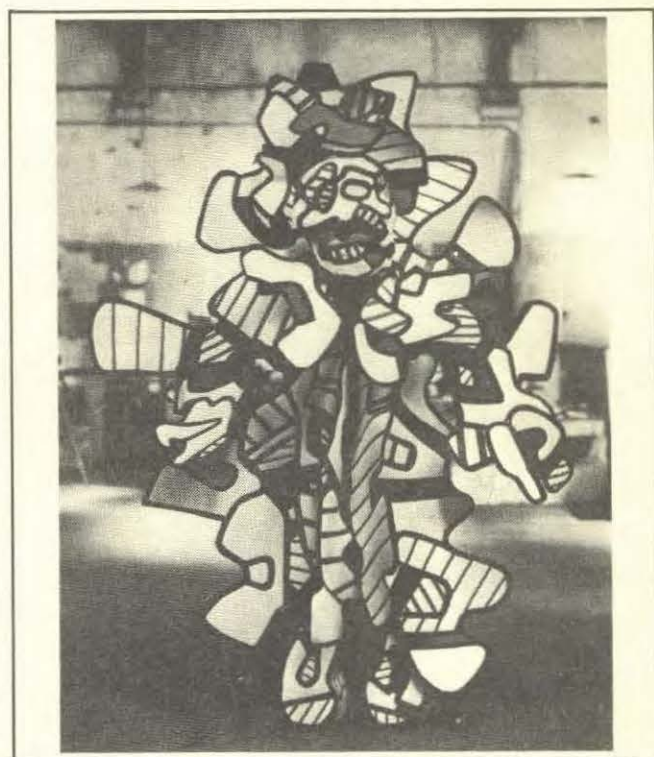
puesta de la transgresión, derivada del ejercicio de la sospecha, donde éste encuentra su centro referencial. Es este centro lo que marca la oposición con Hegel. Y sin embargo, tal vez sea posible advertir que es justamente en aquella valoración justificadora de la historia, donde "la sospecha" y la transgresión encuentran su punto de partida. Junto con Garaudy podemos pensar que "Hegel, en verdad, al revelar al hombre que es su propio creador, y al descubrir la ley dialéctica del desarrollo de todo lo conocido, ha sido, a pesar de sus personales inclinaciones conservadoras, el anunciamiento de la tempestad".¹⁶ Consideramos que el pensamiento que identifica el fin de la historia con la realización del saber absoluto abre la posibilidad del ejercicio de "la sospecha", pues en él el recorrido del conocimiento ha sido visto a través del devenir del sujeto. El saber ha dejado de ser un "en sí" que debe ser aprendido por el hombre para convertirse en creación del sujeto que se construye a sí mismo construyendo su mundo. De los dos términos tradicionales del conocimiento: el sujeto y el objeto cabe poner la mirada, no en alguno de ellos sino en la relación misma, señalando que la actividad de la conciencia es la de una autoconciencia crítica que se ve a sí misma, y que por lo tanto, puede preguntar por el sentido de su acción. Sería entonces a partir de esta concepción del conocimiento que resalta el papel de la autoconciencia, que va a ser posible preguntar ¿quién ha sido este sujeto que ha cifrado su existencia en el afán de verdad? Pregunta con la cual se nos deja ver que la verdad es sólo un modo de existir. La relación entre Nietzsche y Hegel nos presenta ahora su complejidad por la vía inversa a como había aparecido anteriormente, pues lo que resalta en este punto es el acercamiento entre estos pensadores. Si bien es cierto que la sospecha es causa del distanciamiento, entre ambos en alguna medida cabe advertir que este proceder nietzscheano está posibilitado en la teoría hegeliana que se nos presenta rica en paradojas.

Ahora bien, estas consideraciones de Nietzsche sobre el pasado del hombre llevan consigo, por derivación, una concepción acerca del conocimiento en general y del conocimiento de la historia. Respecto de la posibilidad de conocer la historia, Nietzsche rechaza la existencia de una verdad unificadora y lleva hasta sus últimas consecuencias la concepción perspectivista del conocimiento. Para comprender este perspectivismo "Es menester tomar en serio la despedida dada por Nietzsche al pensamiento del Dios uno, es decir, del dios unidad",¹⁷ pues es a partir de la afirmación "Dios ha muerto" que este autor penetra en la pasión por la ausencia de acabamiento, en la pasión por el pensamiento plural. Con esta derivación hacia el perspectivismo, se lleva a fondo el contenido dramático de esta afirmación, pues con este tipo de conocimiento se trata de dar lugar a un hombre nuevo que no aspire a la unidad, se trata de que muera el hombre de la razón para que sea efectiva la muerte de Dios. Por ello, más que ver la teoría nietzscheana como una constatación de la muerte de Dios, habría que verla desde la denuncia que ella hace de los sucedáneos de Dios: el Estado, la Razón, la Individualidad,

el afán por la Unidad.¹⁸ Estos sucesos existen porque no se ha efectuado la transgresión histórica. Para que ésta se lleve a cabo se requiere que el punto de partida para la comprensión del mundo esté en la Voluntad de Poder, en la fuerza, y decir fuerza es decir diferencia. Existe una pluralidad de afectos, una multiplicidad de instintos, desde los cuales el sujeto aprende los fenómenos. A este conocimiento que parte de los instintos se le llama interpretación y consiste en dotar de significado a los hechos: "siempre debe comenzarse por introducir un sentido para que pueda haber un hecho".¹⁹ Situado en esta diversidad de su propia fuerza, el sujeto cognocente no pretende buscar una dirección explicativa de los fenómenos, no pretende encontrar "un todo" que abarque la pluralidad, que concluya la diversidad de aspectos. "Nietzsche dirá inclusive que comprenderlo todo sería desconocer la esencia del conocimiento pues la totalidad no coincide con la medida de lo que hay que comprender".²⁰ La visión del mundo ya no puede plantearse como la realización de una verdad totalizante, ahora es posible ensayar combinaciones alternativas. Se trata de ver las cosas desde sus diferentes momentos, desde sus diferentes aspectos: es menester tener distintos puntos de vista, varias perspectivas sobre un fenómeno. "Cuanto mayor sea el número de afectos a los que permitamos decir una palabra sobre la cosa, *cuanto mayor sea el número de ojos*, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro 'concepto' de ella, tanto mayor será nuestra 'objetividad'".²¹

En cuanto a esta propuesta del perspectivismo, la relación entre Nietzsche y Hegel vuelve a presentársenos en función del acercamiento de estos filósofos, pues consideramos que la concepción del conocimiento como una pluralidad de puntos de vista está ya dada en la descripción que hace Hegel de la "asunción del esfuerzo del concepto", es decir, en el método fenomenológico-dialéctico. Sin embargo, este acercamiento muestra de inmediato su carácter paradójico y aparece como su contrario. Pues para Hegel, tras la diversidad existe una unidad fundamental y ésta lo conduce a descubrir el sentido de la historia. El relativismo implícito en la pluralidad de puntos de vista se salva en la búsqueda de una racionalidad unificante. Por el contrario, Nietzsche al tomar como punto de partida para el conocimiento la Voluntad de Poder, se apasiona por el pensamiento inacabado, asume gustoso la ausencia de unidad y el riesgo que esto lleva consigo. Para este filósofo, la pluralidad debe mantenerse como auténtica diversidad, el sujeto de conocimiento ha de sostenerse en la multiplicidad, ha de existir en "la no verdad". Con esta oposición a Hegel, Nietzsche intenta transgredir la historia, le interesa poner en crisis el conocimiento racional, propone entonces la existencia de los "filósofos del peligroso quizás", y es en el relativismo y en el irracionalismo donde se encuentre el peligro que éstos han de asumir. Esta crítica a la posibilidad de la verdad en cuanto propiedad del conocimiento, tiene como antecedente la radical oposición entre Hegel y Nietzsche acerca de la valoración de la historia. Mientras para el primero existe un sentido divino en el proce-

so histórico, sentido que coincide con la realización de la verdad, para el segundo es necesario sospechar de este sentido, llevando hasta sus últimas consecuencias la idea de la muerte de Dios, descubriendo en ésta la inminencia de la muerte del hombre que ha de realizarse en el abandono del afán de verdad y unidad. Por esto, puede decirse que es gracias a la comprensión profunda de la muerte de Dios, que Nietzsche penetra en la pasión por la ausencia de acabamiento. La transgresión de la historia y la propuesta de "la no verdad" confluyen así, por vía del sentido dramático de la muerte de Dios, en el tema de la valoración de la historia.



Notas

- ¹ Blanchot, Maurice, *Nietzsche y la escritura fragmentaria* p. 42.
- ² Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 228.
- ³ Hegel, *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*, p. 44.
- ⁴ *Ibid.*, p. 53.
- ⁵ Hegel, *Op. cit.*, pp. 51-52.
- ⁶ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 107.
- ⁷ *Ibid.*, p. 143.
- ⁸ Garaudy, Roger, *Dios ha muerto*, Ed. Siglo XX, p. 391.
- ⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 42.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 46.
- ¹¹ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 39.
- ¹² Deleuze Gilles, *Op. cit.*, p. 214.
- ¹³ Klossowski, Pierre, *Nietzsche y el círculo vicioso*, passim.
- ¹⁴ Garaudy Roger, *Op. cit.*, p. 391.
- ¹⁵ Blanchot Maurice, *Op. cit.*, p. 45.
- ¹⁶ Cfr. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, passim, especialmente "Del nuevo ídolo", y "De la ciencia".
- ¹⁷ Blanchot Maurice, *Op. cit.*, p. 58.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 58.
- ¹⁹ Nietzsche, *Genealogía de la moral*, p. 138.

MARTHA MARTINEZ

La influencia del mar en el vocabulario del Caribe

Los españoles que fueron a poblar las nuevas tierras de América comenzaron por ponerse en contacto con el mar. Para muchos de ellos este contacto era ya viejo; marinos experimentados se habían aventurado ya por los mares de la costa occidental africana, y habían navegado el Mediterráneo. Para otros, para los que salían por primera vez de su terruño a un puerto, el contacto con la lengua marinera los maravillaba y la larga travesía permitía que las nuevas voces arraigaran en su habla. Así, al saltar a tierra en las costas americanas, ya llegaban impregnados de marinerismos que penetraban con ellos tierra adentro. Amado Alonso señala el ejemplo de Eugenio de Salazar, el madrileño del siglo XVI que en recogidas cartas a sus amigos describió vivamente sus impresiones sobre el habla marinera.¹

Todos estos conquistadores comenzaron teniendo como primer asiento la región del Caribe. En el Caribe comenzó la conquista y del Caribe salieron las naves cargadas de valientes hacia la aventura de Tierra Firme. Ese contacto con el mar que empieza en los puertos españoles para estos hombres, se va a mantener vivo en el mediterráneo americano gracias a la naturaleza isleña de sus tierras y a la organización de la vida en esa región durante los primeros siglos.

Al principio fue la Española el centro de actividades. El siglo XVI comienza con frecuentes exploraciones y bojeos de las Islas e incursiones a Tierra Firme, y oficialmente el centro político, eclesiástico y cultural fue Santo Domingo. De ahí que fuera el primer centro de americanización del español, como bien han señalado Rufino José Cuervo y Pedro Henríquez Ureña.² El español en Santo Domingo, según lo ha descrito Henríquez Ureña, tiene un carácter arcaico en el vocabulario y en la sintaxis que, según él "se muestra en el aire todo del habla, que se atiene al fondo común tradicional del español".³

Entre los americanismos característicos de Santo Domingo que Pedro Henríquez Ureña tan bien señala en su obra, se encuentran algunos marinerismos comunes a toda la América como *mazamorra*, *cerrazón*, *maroma*, *chusma*, *rasqueta*, *zafarrancho*, *bandeárselas*. Voces del mar fueron también las primeras palabras indígenas que se incorporaron al español: *canoa* que aparece citada por Colón en su *Diario*; o *piragua*, que cita Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia general y natural de las Indias*.⁴ *Canoa* fue, además, la primera voz americana que

apareció en un diccionario castellano, ya que está citada por Nebrija en la parte española-latina de su Diccionario impreso a fines del siglo XV. Sin embargo, a pesar de que existen marinerismos en el habla dominicana, las voces maríneas abundan más en otras regiones del Caribe. Desde el primer siglo de la conquista la vida dejó de ser activa en Santo Domingo, a pesar de haber sido el primer centro de irradiación; y donde la vida es poco activa, las innovaciones no son frecuentes.

Hacia la mitad del siglo XVI se establecieron nuevas rutas marítimas entre España y América, y desde ese momento, La Habana se convirtió en centro de actividades del Caribe, en base de la navegación y del comercio. El 16 de junio de 1561 por Real Cédula se reglamenta el sistema de flotas y el puerto de La Habana, por su naturaleza resguardado a casi todos los vientos y con capacidad para casi mil buques, se convertirá en "la llave del Nuevo Mundo", "el antemural de las Indias" como con pomposos nombres lo llamó José Martín Félix de Arrate. Durante tres centurias La Habana va a ser centro de reunión de los barcos que venían cargados con las riquezas de Indias, y la chusma numerosísima de los galeotes de la flota y de los marineros que no estaban sujetos a servidumbre, pero hacían la vida del mar, daban rienda suelta a sus ansiedades y alegrías de "marineros en tierra" durante semanas y meses en las largas esperas, y pasaban sus nostalgias en el ambiente bullanguero del puerto. Y por tres siglos esta gente fue dejando año tras año su huella en las costumbres, en la vida, en el vocabulario. La industria naval que se desarrolló por esos años en el puerto habanero contribuyó también a afincar esta influencia. Las maderas duras en que el país era muy rico, y la existencia de pez o chapapote para reparar los cascos de los barcos, permitieron desarrollar los astilleros y construir buques que llegaron a cobrar fama en la armada oceánica española. Y no olvidemos que en el Caribe pululaban los piratas y corsarios contrabandistas, y el comercio de "rescate" que establecieron con los vecinos del interior de la Isla fue intenso durante los primeros siglos. Todo esto contribuyó a que en esta región el vocabulario marinero fuera absorbido y asimilado al habla común de las gentes con significados que en muchos casos perdieron pronto el salobre gusto del mar.

Ya hemos comenzado a apuntar que este fenómeno ocurrió en todas partes de América. Casi todos los filólo-

gos que han estudiado el español americano en las distintas regiones del continente han encontrado huellas del vocabulario marinerio; uno de los ejemplos más notables es el de la apartada provincia andina de San Luis en la Argentina, donde Berta Elena Vidal de Battini ha encontrado un considerable número de los que Amado Alonso llama marinerismos en tierra.⁵ Es un hecho que estos marinerismos existen desde México hasta la Patagonia, porque es curioso observar la rapidez con que en siglos pasados las palabras corrían por América de un extremo a otro a pesar de las enormes distancias que debían recorrer y de las lentas comunicaciones que existían.

En Cuba, sobre todo en la región occidental, se encuentran muchas voces marineras. Don Fernando Ortiz, que tan diversos aspectos de la sociedad cubana ha investigado, encuentra más de cincuenta voces náuticas en los artículos que publicó en los años veinte en la *Revista Bimestre Cubana*.⁶ En otros diccionarios de cubanismos como el *Vocabulario* de Suárez o el de Pichardo⁷ también aparecen registradas voces marineras, aunque bueno es consignar que muchas de las que este último registra no se usan ya en Cuba.

En contraste con esta abundancia de marinerismos, encontramos que en otros aspectos de la vida cubana el mar no ha tenido influencia o la ha tenido muy escasa hasta época muy reciente. En la literatura casi no ha existido. Los cubanos, que son buenos cuentistas, apenas han escrito cuentos marineros. Una novela, *Contrabando*, de Enrique Serpa publicada en 1938, constituye una excepción. En la pintura, el mar ha despertado poco interés. Aparece en los grabados de los siglos XVII y XVIII, en las marinas que pintó Romañach a principios de este siglo, y más recientemente en la serie de elaboraciones abstractas que con el título de "Aguas territoriales" ha pintado Luis Martínez Pedro. Pero en el vocabulario se mantiene viva la huella que comenzó a trazarse hace varios siglos.

Son muchas las palabras saladas o salobres que se fueron quedando en Cuba. Algunas con toda la sal fresca del mar, en otras hay que rastrear la huella salada con olfato marinerio. Pero en todos los órdenes de la vida, en las relaciones sociales, en la arquitectura, en las comidas, en los trabajos, en los deportes, hasta en los juegos de los niños encontramos marinerismos. El secular contacto con gente marinera está vivo en el vocabulario cubano.

Intentemos ahora hacer relación con algún orden de estos numerosos marinerismos del habla cubana. Primero los que tienen alguna relación con la geografía. *Aguada* es "sitio en tierra para coger agua potable y conducirla a bordo", es decir, para *hacer aguadas*. En Cuba se usa para indicar el sitio donde bebe el ganado, el abrevadero. Es palabra salada que se ha quedado fijada en la toponimia de la isla en distintas provincias: Aguada de Pasajeros, Aguada del Cura. *Poza* es "sitio del fondo del mar, entre rocas, donde la profundidad es mayor". En Cuba llamamos poza, en los ríos, al lugar más profundo y más propio para el baño. Está también registrado en la topo-

grafía de la isla: Las Pozas, pueblo de la provincia de Pinar del Río.

Según el *Diccionario de la Academia*, *placer* es término de la topografía marina derivado del catalán *placel*, de *plaza*, es "banco de arena o piedra en el fondo del mar, llano y de bastante extensión". En Cuba, esta voz marinesca una vez en tierra firme ha pasado a significar un campo o terreno yermo en una población. Fueron famosos en La Habana el Placer de Peñalver y el placer del polvorín. Hoy se usa con frecuencia en frases como "los muchachos están jugando en el placer" o "tenemos que sembrar frutales en el placer". En otros lugares de América esta palabra ha quedado en la terminología minera.

La palabra *plan* es una voz marina que se ha fijado en América con distintas acepciones. En la Argentina es "parte inferior, fondo de un barranco, una quebrada, un bajo" y Berta Elena Vidal de Battini la encuentra documentada en la poesía gauchesca, en estos versos del *Mar-tín Fierro*: "Me siento en el *plan* de un bajo/ a cantar un argumento."⁸ Malaret la encuentra en Chile con un sentido semejante: "la parte llana que está al pie de un cerro"⁹ y Santamaría afirma que "en Cuba, Chile y Tabasco es porción o espacio de terreno limpio de árboles o de yerbas, dispuesto para usos especiales".¹⁰ Así el *plan* de las haciendas es el perímetro o cuadro que comprende el poblado, el caserío, etc., etc. Ambas acepciones vienen de la voz marina con que se designa la parte inferior y más ancha del fondo de un buque en la bodega. De ahí viene también la acepción conocida en Cuba. Los carboneros llaman *plan* al lugar preparado para construir un horno de carbón. Es un lugar que se aplana cuidadosamente y que sirve de base o fondo para la montaña de leñas que se irán colocando cuidadosamente hasta formar una pirámide.

En el campo de Cuba encontramos también con frecuencia *cayos de monte*, así se llama a los grupos o montones de arbolados o matorrales que están aislados en las llanuras o sabanas. Es otra de las voces del habla marinera relacionada con la geografía de la isla.

En la parte oriental de Cuba se usa mucho la palabra *farallón* para referirse, según Pichardo, a un peñasco, roca o picacho elevado y tajado como mogote. Está registrada también en la Argentina con las variantes *farellón* y *farillón*.

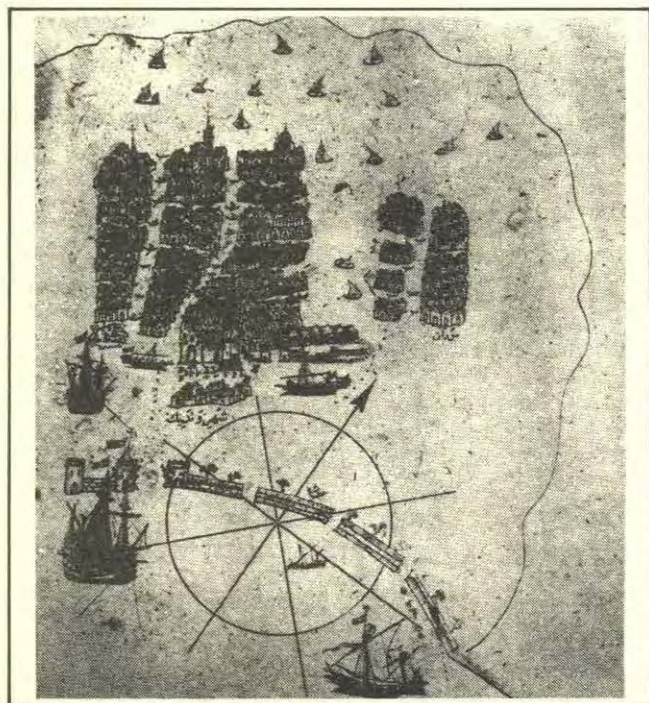
Otra de las voces marineras que aparece en todas las latitudes de América es *abra*. Es "lugar abierto entre dos montañas y también entre dos obstáculos como dos peñas o dos grupos de árboles". En Cuba la encontramos registrada en la geografía en la provincia de Matanzas. Según el *Diccionario de la Academia* se usa también en España.

Zocucho es término marino registrado por Pichardo como "generalizada en esta Isla (Cuba) para significar un rincón escondido o parage (sic) retirado, encubierto y estrecho". Cuervo la trae con distinta ortografía, *sucucho* "rincón, chiribitil" y explica que el *Diccionario Marítimo* trae también *zocucho*, como se usa en Cuba y en México. Según la Sra. Battini es voz de uso general en la re-

gión de San Luis en la Argentina para referirse también a “chiribitil, rincón encubierto y estrecho”. Casi todos los diccionarios de americanismos la registran. En los diccionarios marítimos aparece como “cualquier rincón estrecho que por construcción resulta en las partes más cerradas de las ligazones; como en los delgados de popa y proa, y que cierra con mamparos o queda comprendido dentro de una litera o camarote”. Parece que se usa en Galicia con el significado de rincón porque Cuveiro Piñón la da como usual, pero a pesar de algunos intentos no se ha podido comprobar con certeza su origen gallego. El *Diccionario* de la Academia no aventura ninguna etimología para los formas *sucucho* y *socucho* que son las que registra.

Son numerosos los nombres de objetos que reflejan labores propias de marineros. Los cubanos, por ejemplo, continúan limpiando sus casas como los marinos limpian sus barcos con *baldes* y, en las casas, la limpieza semanal es casi siempre un *baldeo* con agua abundante. Se registra también la palabra *cubo* como sinónimo de *balde*, y la primera está mucho más extendida en la isla; así se oyen frases como esta: “Dame el *cubo* que tengo que *baldear* la sala”. Tanto *cubo* como *balde* se refieren en Cuba a artefactos que difieren del usado en la marina. Este, según el *Diccionario* de la Academia es un “cubo, generalmente de lona o de cuero, que se emplea para sacar y transportar agua, sobre todo en las embarcaciones”. Y según el *Diccionario Marítimo* de Lorenzo Murga y Ferreiro es un “cubo generalmente más ancho por el fondo que por la boca, y con asa de cabo”.

Los marinos dan el nombre de *chicote* a “extremo, remate o punta de cuerda, o pedazo pequeño separado de ella”. En América es general su uso como sinónimo de látigo, según lo reconoce el *Diccionario* de la Academia.



En Cuba, los niños juegan al *chicote escondido* y se dan *chicotazos*. Este es un juego que consiste en sentarse varios muchachos en un banco o en el borde de una acera y ocultar bajo las piernas un chicote, que mueven oculta-mente, mientras frente, otro niño va de izquierda a derecha, tratando de encontrar el chicote. Cada vez que da la espalda, el que tiene el *chicote* le pega un *chicotazo* y oculta el látigo rápidamente. Cuando el niño logra apoderarse del *chicote*, toma asiento en el lugar del que pierde, que es aquel que se dejó arrebatarse el chicote. Cuervo registra esta voz en el lenguaje bogotano con el significado de “punta de cigarro”. El *Diccionario* de la Academia trae como segunda acepción “cigarro, puro” y como cabo de cigarro es usado también en Veracruz, Colombia y Venezuela, según Santamaría.

El uso de esta voz en la acepción ya no marinera es muy extenso y antiguo. Pichardo lo da como sinónimo de *rebenque* “un pedazo de soga o cuerda gruesa, que en Bayamo (Cuba), nombran defectuosamente briaio por embreado”. Digamos, de paso, que *rebenque* es también extendida voz marinera.

Santamaría en su *Diccionario General de Americanismos* le da también a *chicote* el significado de látigo, azote, pero hace una interesante y extensa cita de Robelo, para explicar el origen de la voz:

Significando látigo sólo es usado en Méjico, y esto nos hace sospechar que puede venir de *xicotli*, jicote, avispa grande que pica fuertemente, aludiendo a que la punta o pajueta del látigo hiere en el aire como si picara un jicote, *xicotli*. Tal vez los indios, al sentir el golpe de un látigo, hicieron esta comparación, y los españoles llamaron al *xicotli*, “chicote” o “sicote” como se llama en Cuba.¹¹ Es tanto más probable esta opinión cuanto que los indios no usaban látigos en la forma que tienen, sino que empleaban, para azotar, una simple soga, que llamaban *mecatl* (mecate). *Chicote* significó también en la marinería “extremo o remate de punta de cuerda”, y esta significación si se deriva ya del aztequismo *chicote*, porque estos extremos de cuerda se emplean también como látigos”.

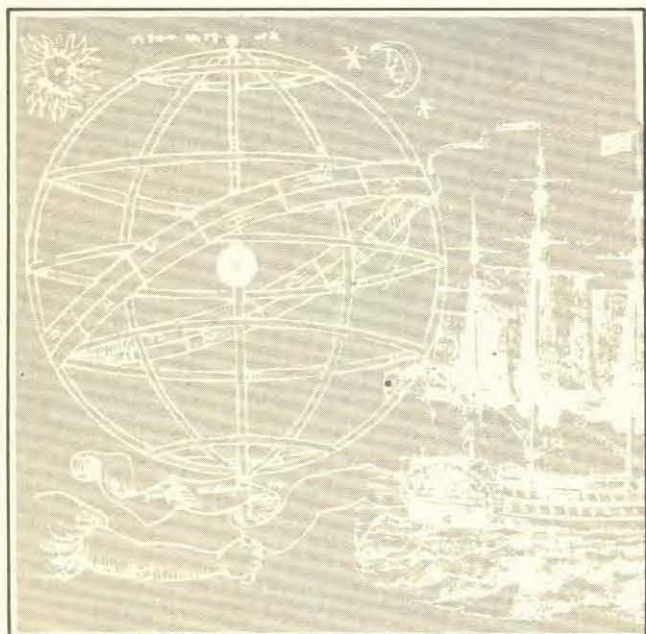
De acuerdo con esta opinión, aquí tendríamos un buen ejemplo de influencia a la inversa: el vocabulario americano contribuyendo a engrosar voces marineras.

El *Diccionario* de la Academia copia a Pichardo al consignar como cubanismo la segunda acepción de *capacete*: “pieza de paño que cubría por delante el quitrín o volante para resguardar a los que ocupaban el asiento, del sol, del polvo o de la lluvia”. Y así la vemos usada por Cirilo Villaverde en *Cecilia Valdés*, según nota de Rodríguez Herrera al *Pichardo Novísimo*.¹² Sin embargo, la voz que ha quedado en Cuba y en otras regiones de América para designar al toldo o cubierta con que se tapa el pasajero en ciertos carruajes, es una voz marinera: *tapacete*. Esta, según la Academia es “toldo o cubierta corrediza con que se tapa la carroza o saliente de la escala de las cámaras de un buque”. Y en Cuba se usa con su acepción

terrestre desde hace siglos. Los carruajes han ido cambiando con los años, pero el tapacete siguió usándose para referirse a la cubierta de los automóviles convertibles.

También ha quedado en Cuba una voz marinera para designar a los vehículos defectuosos, viejos o casi inútiles: *carranca*. Esta es una voz despectiva con que los marineros se refieren a un barco viejo o tardo en navegar. Se usa en Cuba no sólo para los vehículos, sino también para referirse a cualquier tipo de maquinaria.

Otros objetos marineros han cambiado su significado en tierra. *Potala* es en marinería la “piedra que, atada a la extremidad de un cabo, sirve para hacer fondear los botes o embarcaciones menores”. También es un despectivo de la marinería para designar al buque pesado y poco marinerio. En Cuba y Puerto Rico *potala* se usa para designar a una persona pesada, molesta, insoportable: “Juan es una *potala*”.



El mar ha dejado en la isla otra voz para referirse a una persona calmuda, flemática: *calmachicha*. Es expresión náutica que quiere decir calma completa. “Tener calmachicha” o “ser un calmachicha” es en Cuba y en Santo Domingo “tener paciencia” o “ser persona calmosa”. En Argentina, en la región de San Luis también registra esta expresión la Sra. Vidal de Battini.

Hay vocablos marineros que se han quedado también para designar animales. Así se llama *socollón* al animal de tiro que no hala parejo, sino a *socollones*. El *Diccionario* de la Academia nos dice que *socollada* es el “estirón o sacudida que dan las velas cuando hay poco viento y las jarcias cuando están flojas”; y también, “caída brusca de la proa de un buque, cuando ha sido violentamente levantada por la marejada”. De modo que el buey *socollón* es el que al tirar de la carreta da socolladas. Sobre el origen de la voz *socollada*, la Academia aventura la tesis de que se deriva de *so*, tercer artículo, y *cuello*. Pero no ex-

plica por qué, a su vez, deriva de cuello la voz *collada* que significa “continuación o duración del viento de una misma parte por algún tiempo”. Esta palabra posiblemente fue el origen de *socollada*, es decir, el estirón o estrapada que dan las velas cuando súbitamente cae el viento, o sea la *collada*.

Collada, más que de cuello parece derivarse de *colla*, monzón o temporal de los mares de Filipinas, que se caracteriza, precisamente por su fuerza varía y alternativas de chubascos violentos y recalmones.¹³ He aquí como otra palabra salada se ha quedado en tierra en el área del Caribe, pues Santamaría la registra en México y Costa Rica, además de en Cuba.

Escarceo. El *Diccionario* de la Academia nos dice que es: 1. Movimiento en la superficie del mar, con pequeñas olas ampolladas que se levantan en los parajes en que hay corrientes. 2. pl. Tornos y vueltas que dan los caballos cuando están fogosos o el jinete a ello los obliga. 3. fig. Rodeo, divagación.

En Cuba son totalmente desusadas estas acepciones, pero la primera de ellas dio origen a una nueva acepción metafórica. A los incidentes orales que como pequeñas olas se levantan en los debates donde hay vivas y encontradas corrientes de opinión se les llama *escarceos*. Por extensión, se aplica también a toda discusión viva: “En la reunión se armó el gran *escarceo*”.

Un grupo numeroso de verbos que se usan diariamente en la región del Caribe pueden incluirse en esta relación. Algunos han arraigado en toda la América. Muchos han sido aceptados desde hace años por la Academia y aparecen en su *Diccionario*. Tal es el caso de *abarrotar*. En su acepción tercera la Academia reconoce que este verbo significa “atestar de géneros u otras cosas una tienda, un almacén”. Pero esta voz es originalmente marinera. Significa “cargar un buque aprovechando hasta los sitios más pequeños de su bodega y cámaras, y a veces parte de su cubierta”. Y este verbo marítimo ha llegado a usarse en el sentido de llenar o cargar cualquier sitio, aprovechando todos los huecos, de suerte que no quepa más. “El almacén está *abarrotado* de azúcar”, pero también “No pudimos ver el espectáculo porque el teatro estaba *abarrotado*”.

En el campo de Cuba se oyen con frecuencia frases como éstas: “A Catalino lo tenían *atesado*”. “*Atesa* el caballo para que no se escape”. *Atesar* es palabra antigua. El *Diccionario de Autoridades* la consigna como verbo activo que significa “endurecer, solidar y afirmar alguna cosa, que en sí es floja o blanda, o que lo está por accidente. Es formado de la palabra *tieso*”. Y cita al Padre Frai Jozeph de Sigüenza que en su *Vida de San Geronymo* dice: “Para *atesarles* y endurecerles las carnes”. (Lib. 2, Cap I). En la marinería significa poner tirante una sogá o cordel. Así el *Diccionario* de la Academia dice “poner tirantes los cabos y cadenas, velas, toldos y cosas semejantes”. De ahí parece haber llegado a Cuba, de su significación marinera.

El *Diccionario* de la Academia nos da el verbo *arranchar* como marinero. Así dice: “dicho de la costa o de un

cabo, un bajo, etc., pasar muy cerca de ellos. 2. Tratándose del aparejo de un buque, cazarlo y bracearlo todo lo posible". En Cuba, al igual que en Perú y en Ecuador significa arrebatar, arrancar con violencia alguna cosa. Así se dice "José arranchó con todo" o sea, se apropió de cuanto pudo. En realidad es viejo vocablo colonial y viejo achaque al par. En el siglo XVI ya el poeta historiador Juan de Castellanos versificaba así: "Luego salieron otros arrancheos/ diciendo que el hurtar es dulce cosa".¹⁴ Berta Elena Vidal de Battini en el artículo ya citado afirma que en Cuba, Puerto Rico y México *ranchear* se conserva con el significado de "saquear, robar" que usaron Fernández de Oviedo y Castellanos. En Cuba, al menos, no se ha usado *ranchear* con ese significado, sino *arranchar*. Tampoco usan o usaban la palabra *arranchar* para significar "perseguir, dar caza a los negros cimarrones" como afirma Santamaría en su *Diccionario General de Americanismos*. En Cuba perseguir a los negros cimarrones no era *arranchar*, sino *ranchear*. Así, ranchadores eran los que tenían este oficio, y en siglos pasados fueron famosos los cubanos por esta habilidad en toda el área del Caribe.¹⁵

Otro de los verbos desembarcados de las flotas coloniales es *picar*. Tiene en Cuba dos acepciones principales, y ambas con ascendencia marinera. En música se usa para significar el toque de una nota bien desligada de otras; pero antiguamente su acepción fue más amplia: sonar un instrumento de percusión. Así en la náutica *picar los cuartos*, es sonar la campana que marca las horas a bordo, por la que se regulan los relevos de las guardias, se *tocan* y ello basta, al parecer, para *tañerlas* o *sonarlas*, lo que no deja de ser raro; pero se *repican*, y es más extraño que no *picándose* sencillamente, se puedan, sin embargo, *repicar*.

Entre cubanos, como entre hispanoparlantes en general, *picar* es cortar en trocitos muy menudos, de donde procede el picadillo de carne, y la picadura de tabaco. Pero en náutica no hace falta partir en muchos pedazos una cosa para picarla: se la puede *picar* en dos, al picar un cable con el hacha, por ejemplo. En Cuba se ha reducido el número de trozos que se pueden picar, porque los cubanos pueden picar una tela con las tijeras sin llegar a hacerla picadura; picar un pollo en dos y llegan a picar una sola lasca de carne. Esta parquedad en los trozos que se pican es de influencia marinera.

Envalarse es otro de los marinerismos que ha quedado en la terminología de las Antillas. Los cubanos son muy aficionados a las peleas de gallos, y hay toda una terminología gallera para designar los distintos tipos de gallos y las incidencias de la lucha entre los bravos animales. Cuando un gallo se acobarda en la lidia, se dice que se *envaló*. Y en náutica *embalar* es austar a la pesca para que se precipite en las redes.

Otras muchas palabras podrían entrar en esta relación: racha, rancho, roldana, boyante, tajamar, rebenque, barra, fletar, que da origen a una larga familia de fletes, fletamentos y fleteras, estadía, derrotero, rumbo, embromar, embarcadero, travesía, botar, embarcar, aportar, arribar, zafar, atracar, virar, largar. Todas,

como las demás palabras estudiadas llegaron por el mar y se acomodaron en el calor del Caribe al ambiente nuevo de esta parte del mundo.

Notas

1. *Cartas de Eugenio de Salazar, vecino y natural de Madrid, escritas a muy particulares amigos suyos*. Publicadas por la Sociedad de Bibliófilos españoles, Madrid, 1866. (Citado por Amado Alonso en *Estudios Lingüísticos. Temas hispanoamericanos*, p. 63-66).

2. Rufino José Cuervo. "El castellano en América" (Prólogo a la séptima edición de las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*) en *El castellano en América*. Buenos Aires, El Ateneo, 1947, p. 242.

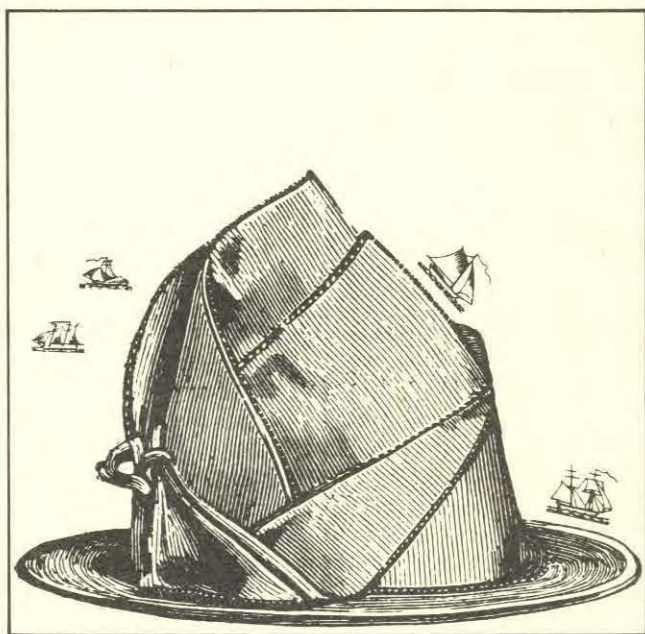
Pedro Henríquez Ureña, *El español en Santo Domingo*, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana V. Buenos Aires, 1940, p. 40.

3. Henríquez Ureña, *Ob. cit.*, p. 46.

4. Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia General y natural de las Indias*. Madrid, 1852. I, p. 336.

5. Berta Elena Vidal de Battini, "Voces marinas en el habla rural de San Luis" en *Filología*, Buenos Aires, Año I, Número 2. p. 132.

6. Fernando Ortiz, "Un catauro de cubanismos" en *Revista Bimestre Cubana*, XVI, 1921, XVII, 1922 y "Una ambueta de cubanismos"



en *Revista Bimestre Cubana* XVIII, 1923.

7. Constantino Suárez, *Vocabulario cubano*, La Habana, 1921 y Esteban Pichardo, *Diccionario Provincial de Voces Cubanas*, Matanzas, Imprenta de la Real Marina, 1836.

8. Vidal de Battini, *Ob. cit.*, p. 117.

9. Augusto Malaret, *Diccionario de Americanismos*, San Juan, 1931.

10. Francisco J. Santamaría, *Diccionario general de americanismos*, México, 1942.

11. En Cuba, en realidad la palabra *sicote* tiene otra acepción que ya la registra Pichardo en el siglo pasado: "Palabra sucia mejicana, que significa el polvillo o masilla negruzca, hedionda, que se forma entre los dedos de los pies de las personas desaseadas o mal humoradas".

12. Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, P. I., Cap. I. "también por un costado y hasta la mitad del otro, la cortina o *capacete* de paño con banda de vaqueta".

13. Así se explica en *Nuevo catauro de cubanismos*, libro del que fui coautora con Fernando Ortiz y que fue publicado en La Habana en 1974 sin hacer mención de mi nombre.

14. Juan de Castellanos, *Elegías de varones ilustres de Indias*, Madrid, 1874. P.II E.I C.I

15. Véase Fernando Ortiz, *Los negros esclavos*, La Habana, 1916, pp. 397-412.

H. P. LOVECRAFT

De más allá

Traducción de Enrique Hülsz Piccone

Inconcebiblemente horrible fue el cambio que tuvo lugar en mi mejor amigo, Crawford Tillinghast. No lo había visto desde aquel día, dos meses y medio antes, cuando me dijo hacia qué fin conducían sus investigaciones físicas y metafísicas; cuando hubo contestado a mis protestas sorprendidas y casi asustadas echándome de su laboratorio y su casa en una explosión de ira fanática, supe que él permanecía casi siempre encerrado dentro del laboratorio en el desván con esa maldita máquina eléctrica, comiendo poco y excluyendo aún a los sirvientes, pero yo no había pensado que un breve periodo de diez semanas podía alterar y desfigurar así a cualquier criatura humana. No es agradable ver a un hombre vigoroso de repente adelgazado, y es aún peor cuando la flácida piel se torna amarillenta o grisácea, los ojos hundidos, ojerosos, y brillando misteriosamente, la frente venosa y arrugada, y las manos trémulas y contrahechas. Y si a esto se añade un desaliño repulsivo, un salvaje desorden en el vestir, una espesura de cabello oscuro, blanco hacia las raíces, y un descuidado crecimiento de barba blanca sobre un rostro alguna vez afeitado, el efecto acumulativo es bastante ofensivo. Pero tal era el aspecto de Crawford Tillinghast la noche en que su mensaje coherente a medias me trajo a sus puertas después de semanas de exilio; tal era el espectro que temblaba al recibirme, vela en mano, y que miraba furtivamente sobre su hombro, como si estuviese temeroso de cosas invisibles en la antigua, solitaria casa arrinconada en Benevolent Street.

Que Crawford Tillinghast haya estudiado ciencia y filosofía fue un error. Estas cosas deberían dejarse al investigador frío e impersonal, pues ofrecen dos alternativas igualmente trágicas para el hombre de sentimiento y acción: desesperación si fracasara en su búsqueda, y terrores inefables e inimaginables si tuviese éxito. Tillinghast había sido una vez presa del fracaso, solitario y melancólico; pero ahora yo sabía, con miedos nauseabundos de mí mismo, que él era presa del éxito. Yo lo había prevenido, efectivamente, diez semanas antes, cuando estalló con su cuento de lo que sentía y de lo que estaba a punto de descubrir. Entonces, se había sonrojado y excitado, hablando en voz alta e innatural, aunque siempre pedante.

“¿Qué sabemos, había dicho, del mundo y del universo a nuestro alrededor? Nuestros medios para recibir impresiones son absurdamente escasos, y nuestras nocio-

nes de los objetos que nos rodean, infinitamente estrechas. Vemos las cosas solamente como estamos construidos para verlas, y no podemos obtener idea alguna de su naturaleza absoluta. Con cinco débiles sentidos pretendemos comprender el ilimitado y complejo cosmos, y sin embargo otros seres con una clase de sentidos más amplia, más fuerte, o diversa, podrían no sólo ver muy diferentes las cosas que nosotros vemos, sino que podrían ver y estudiar mundos enteros de materia, energía, y vida que yacen a la mano, pero que nunca pueden ser detectados con los sentidos que tenemos. Siempre he creído que tales mundos extraños e inaccesibles existen bajo nuestras propias narices, y *creo que ahora he encontrado un modo de derribar las barreras*. No estoy bromeando. En el espacio de veinticuatro horas esa máquina cercana a la masa generará ondas que actuarán sobre órganos sensoriales desconocidos que existen en nosotros atrofiados o como vestigios rudimentarios. Esas ondas abrirán para nosotros muchas perspectivas desconocidas al hombre, y algunas desconocidas por todo lo que consideramos vida orgánica. Veremos aquello a lo que los perros aullan en la oscuridad, y aquello que aguza las orejas del gato después de la media noche. Veremos éstas y otras cosas que ninguna criatura que respire ha visto aún. Pasaremos de un salto el tiempo, el espacio y las dimensiones, y sin movimiento corporal atisbaremos en el fondo de la creación.”

Cuando Tillinghast dijo estas cosas yo protesté, pues lo conocía lo suficiente como para estar atemorizado, más que divertido; pero él era un fanático, y me echó de la casa. No era ahora menos fanático, mas su deseo de hablar había conquistado su resentimiento, y me había escrito imperativamente con una letra que pude difícilmente reconocer. Mientras entraba a la morada del amigo tan repentinamente metamorfoseado en una gárgola tiritante, fui infectado por el terror, que parecía acercarse a hurtadillas en todas las sombras. Las palabras y creencias expresadas diez semanas antes parecían incorporadas delante en la oscuridad, más allá del pequeño círculo de luz de vela, y yo enfermaba ante la voz hueca, alterada, de mi huésped. Desée que los sirvientes estuviesen cerca, y no me agradó cuando él dijo que todos ellos habían partido tres días antes. Parecía extraño que el viejo Gregory, al menos, hubiese abandonado a su amo sin decirlo a un amigo tan esforzado como yo. Fue él quien me había dado toda la información que yo tenía de Ti-

llinghast después de que fui rechazado con ira.

Sin embargo, pronto subordiné todos mis temores a mi creciente curiosidad y fascinación. Qué quería Crawford Tillinghast ahora de mí, sólo podía adivinarlo, pero que tenía algún estupendo secreto o descubrimiento que comunicar, no podía dudar. Antes, yo había protestado ante sus observaciones innaturales de lo impensable; ahora que evidentemente había tenido éxito en cierto grado, casi compartía su espíritu, aunque el costo de la victoria parecía terrible. Hacia arriba, a través de la oscura vaciedad de la casa, seguí la bamboleante vela en la mano de esta temblorosa parodia del hombre. La electricidad parecía estar desconectada, y cuando pregunté a mi guía, me dijo que era por una razón definida.

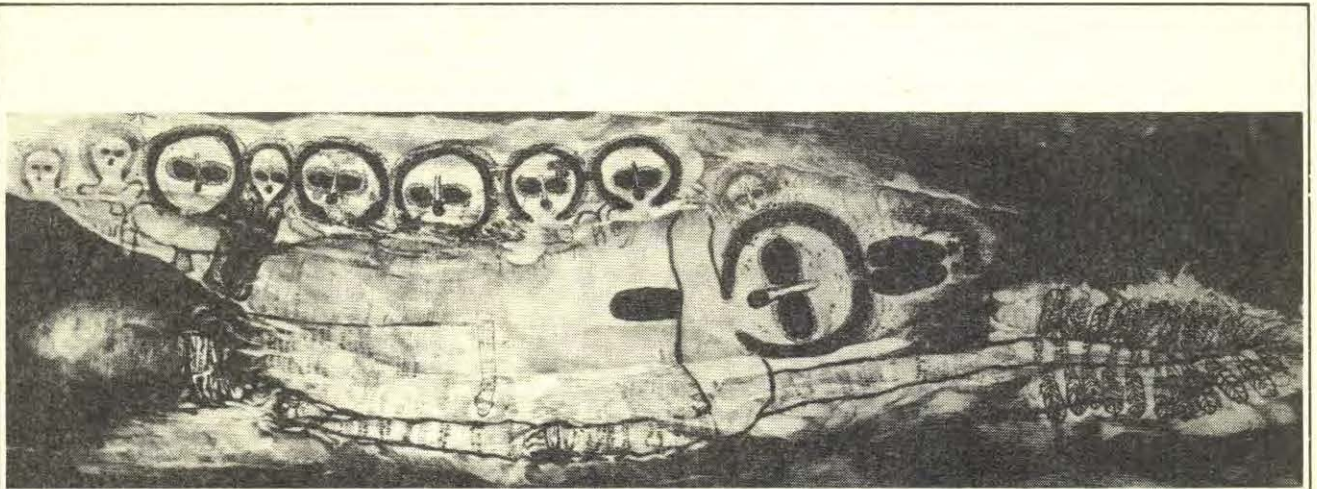
“Sería demasiado... no me atrevería”, continuó murmurando. Noté especialmente su nuevo hábito de murmurar, pues no correspondía a su modo de ser el hablar a sí mismo. Entramos al laboratorio en el desván, y observé aquella detestable máquina eléctrica, resplandeciendo con una enfermiza y siniestra luminosidad violeta. Estaba conectada a una poderosa batería química, pero parecía no estar recibiendo corriente alguna; pues recordé que en su estadio experimental había chisporroteado y ronroneado cuando estaba en acción. En respuesta a mi pregunta, Tillinghast murmuró que este resplandor permanente no era eléctrico en ningún sentido que yo pudiese entender.

Se sentó entonces cerca de la máquina, de tal modo que ésta quedaba a mi derecha, y conectó un interruptor en alguna parte debajo del racimo coronado de bulbos de cristal. El chisporroteo usual comenzó, se tornó en un lamento, y terminó en un sonido sordo tan suave como para sugerir un retorno al silencio. Entretanto, la luminosidad se incrementó, disminuyó de nuevo, y entonces asumió un color pálido, o una mezcla de colores que no podría localizar ni describir. Tillinghast me había estado observando y notó mi expresión desconcertada.

“¿Sabes lo que es eso?”, susurró, *es ultra-violeta*. Se rió entre dientes de modo extraño ante mi sorpresa. “Tú pensabas que el ultra-violeta era invisible, y así es, pero tú puedes ver ésta y muchas otras cosas invisibles *ahora*.”

“¡Escúchame! Las ondas de esa cosa están despertando mil sentidos dormidos en nosotros; sentidos que heredamos de eones de evolución desde el estado de los electrones separados hasta el estado de humanidad orgánica. Yo he visto la *verdad*, e intento mostrártela a ti. ¿Te preguntas cómo parecerá? Te lo diré.” Aquí Tillinghast se sentó opuesto directamente a mí, soplando sobre su vela y observando horriblemente dentro de mis ojos. “Tus órganos sensoriales existentes — los oídos primero, creo — recogerán muchas de las impresiones, pues ellas están íntimamente conectadas con los órganos inactivos. Entonces habrá otros. ¿Has oído de la glándula pineal? Y me río del superficial endocrinólogo, compañero de engaño y compañero arribista del freudiano. Esa glándula es el gran órgano sensorial de los órganos, *yo lo he descubierto*. Finalmente, es como la vista, y transmite imágenes visuales al cerebro. Si eres normal, ese es el modo en que debes de obtener lo más posible de ello... quiero decir, obtener la mayor evidencia posible *de más allá*”.

Miré alrededor del inmenso desván con su inclinada pared sur, tenuemente iluminada por rayos que el ojo cotidiano no puede ver. Los rincones lejanos eran todos sombras, y el lugar completo tomaba una irrealidad neblinosa que oscurecía su naturaleza e invitaba a la imaginación, al simbolismo y a lo fantasmal. Durante el intervalo en que Tillinghast estuvo silencioso imaginé estar en algún increíble y vasto templo de dioses muertos hace mucho; en un vago edificio de innumerable columnas de piedra negra que se elevan desde un suelo de húmedas losas hasta una altura nebulosa más allá del alcance de mi visión. La imagen fue muy vívida por un tiempo, pero gradualmente dio lugar a una concepción más horrible;



la de la soledad total y absoluta en el espacio infinito, invisible, inaudible. Parecía haber un vacío y nada más, y sentí un miedo pueril que me impulsó a sacar de mi bolsillo el revólver que siempre llevaba en la oscuridad desde la noche que fui detenido en East Providence. Entonces, desde las regiones más originarias de lo remoto, el *sonido* se deslizó suavemente dentro de la existencia. Era infinitamente sincopado, sutilmente vibrante, e inconfundiblemente musical, pero tenía una cualidad de sobresaliente salvaje, que hizo sentir su efecto como una delicada tortura sobre todo mi cuerpo. Sentí sensaciones como aquellas que se experimentan al rasguñarse accidentalmente con vidrio molido. Simultáneamente se desarrolló algo semejante a una fría corriente de aire, que aparentemente me barrió desde la dirección del sonido distante. Mientras esperaba sin aliento percibí que ambos, sonido y viento, estaban aumentando; sentí el efecto de una extraña noción de estar atado a un par de rieles en el paso de una gigantesca locomotora que se aproximaba. Comencé a hablar a Tillinghast, y al hacerlo, todas las impresiones inusuales desaparecieron abruptamente. Vi sólo al hombre, las máquinas resplandecientes y el oscuro apartamento. Tillinghast sonreía burlona y repulsivamente al revólver que yo había sacado casi inconscientemente, pero por su expresión yo estaba seguro de que él había visto y oído tanto como yo, si no es que mucho más. Murmuré lo que había experimentado y él me instó a que permaneciera tan silencioso y receptivo como fuera posible.

“No te muevas, me previno, pues en estos rayos *somos capaces de ver así como de ser vistos*. Te dije que los sirvientes se habían ido, pero no te dije *cómo*. Fue esa casa de estrecho ingenio: ella encendió las luces abajo después de que yo le había advertido que no lo hiciera, y los cables recogieron vibraciones simpáticas. Debe haber sido temible, yo pude oír los gritos desde aquí a pesar de todo lo que veía y oía en otra dirección, y después fue más bien desagradable encontrar aquellos montones de ropa en toda la casa. Las ropas de Mrs. Updicke estaban muy próximas al interruptor del vestíbulo del frente, por eso es que sé que ella lo hizo. Ello se llevó a todos. Pero mientras no nos movamos estamos bastante seguros. Recuerda que tratamos con un mundo repugnante en el que estamos prácticamente desvalidos... ¡*Mantente quieto!*”

La conmoción combinada de la revelación y de la abrupta orden me ocasionó una especie de parálisis, y en mi terror mi mente se abrió de nuevo a las impresiones provenientes de lo que Tillinghast llamó *más allá*. Yo estaba ahora en un vórtice de sonido y movimiento, con imágenes confusas ante mis ojos. Miré los contornos borrosos del cuarto, pero desde algún punto en el espacio parecía descender una columna agitada de formas irreconocibles o nubes, penetrando el sólido techo en un punto adelante y a mi derecha. Entonces vislumbré nuevamente el efecto del templo, pero esta vez los pilares se alzaban hacia arriba dentro de un aéreo océano de luz, del cual descendía un cegador rayo luminoso por el paso de la columna nebulosa que había visto

antes. Después de esto la escena era casi totalmente caleidoscópica, y en la maraña de visiones, sonidos, e impresiones sensoriales inidentificadas, sentí que estaba a punto de disolverme o de perder de algún modo la forma sólida. Siempre recordaré un destello definido. Por un instante me pareció contemplar un pedazo de extraño cielo nocturno lleno de esferas relucientes y giratorias, y mientras se alejaba vi que los soles relucientes formaban una constelación o galaxia de forma establecida; esta forma era la cara distorsionada de Crawford Tillinghast. En otro momento sentí las enormes cosas animadas moviéndose agitadas cerca de mí y ocasionalmente *caminando o pasando a través de mi supuestamente sólido cuerpo*, y pensé que vi a Tillinghast mirarlas como si sus sentidos mejor entrenados pudieran atraparlas visualmente. Recordé lo que él había dicho de la glándula pineal y me pregunte qué vería con su ojo preternatural.

Repentinamente yo mismo fui poseído por una especie de visión aumentada. Arriba y sobre el caos luminoso y sombrío surgió una imagen que, aunque vaga, poseía los elementos de consistencia y permanencia. Era, en efecto, familiar de alguna manera, pues la parte inusitada estaba sobre puesta a la usual escena terrenal de modo muy similar a como una imagen de cine puede ser proyectada sobre la cortina pintada de un teatro. Vi el laboratorio, la máquina eléctrica, y la desagradable forma de Tillinghast opuesta a mí; pero en todo el espacio desocupado de objetos familiares, ni una partícula estaba vacante. Siluetas indescriptibles, tanto vivientes como de otro modo, estaban mezcladas en un desarreglo desagradable, y cercanos a toda cosa conocida había mundos enteros de entidades ajenas, desconocidas. Asimismo parecía que todas las cosas conocidas entraban en combinación con otras cosas desconocidas, y viceversa. Delante entre los objetos vivientes había monstruosidades gelatinosas, parecidas a la tinta, que temblaban flojamente en armonía con las vibraciones de la máquina. Estaban presentes en profusión aborrecible, y vi con horror que *se habían extendido*; eran semifluidas y capaces de pasar una a través de otra y a través de lo que nosotros conocemos como sólidos. Estas cosas nunca estaban estáticas, sino que parecían flotar siempre con algún propósito maligno. Algunas veces aparecían para devorarse unas a otras, el atacante arrojándose sobre su víctima e instantáneamente desapareciendo a esta última de la visibilidad. En un estremecimiento de terror sentí que sabía qué había aniquilado a los infortunados sirvientes y no pude desterrar las cosas de mi mente mientras procuraba observar otras propiedades del mundo recientemente visible que yace sin ser visto a nuestro alrededor. Pero Tillinghast me había estado observando y hablaba.

“¿La ves?, ¿las ves? ¿Ves las cosas que flotan y aletean cerca de ti y a través de tí en todo momento de tu vida? ¿Ves las criaturas que forman lo que los hombres llaman el aire puro y el cielo azul? ¿No he triunfado en derribar la barrera? ¿No te he mostrado acaso mundos que ningún otro hombre viviente ha visto?”. Escuché su alarido a través del horrible caos, y miré la salvaje faz empujada tan ofensivamente cerca como para que importara. Sus ojos eran pozos de fuego, y me dirigieron una mirada

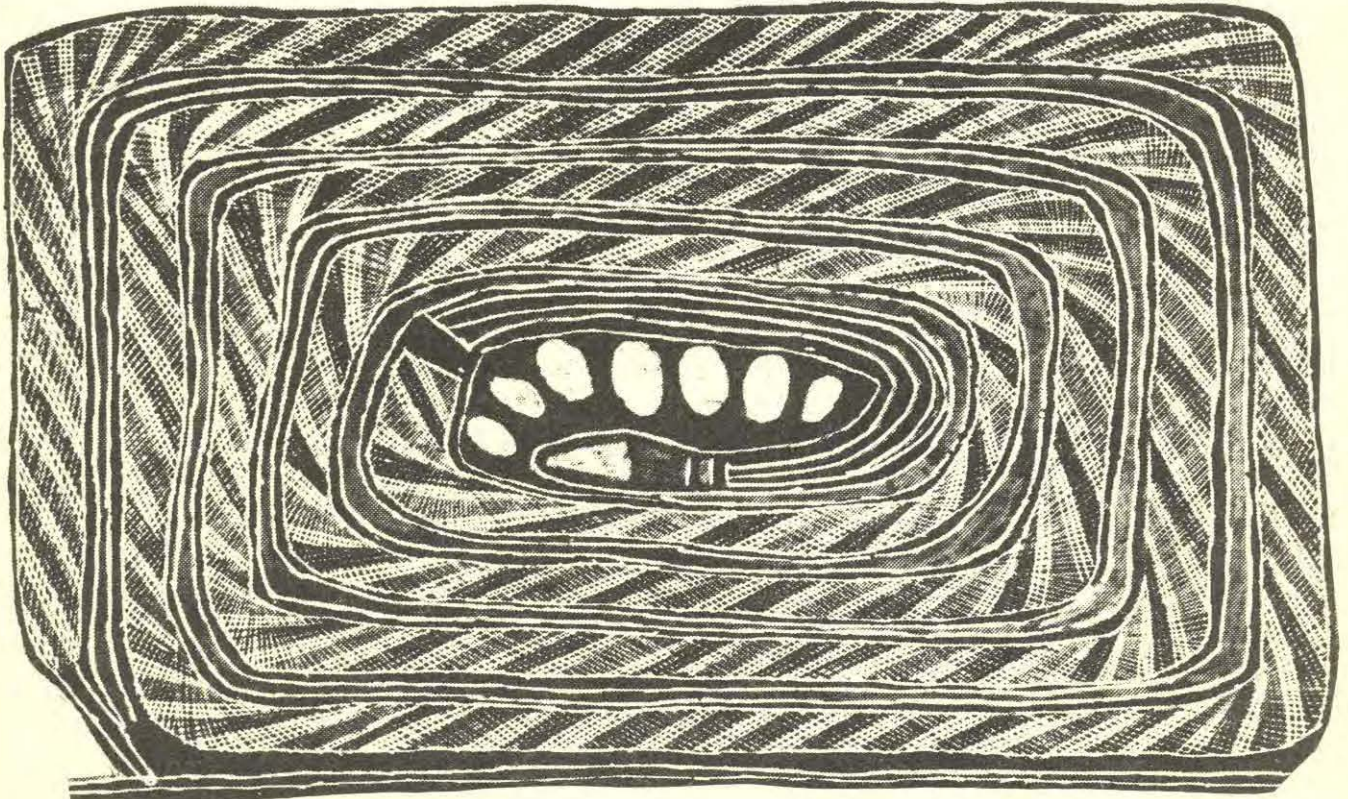
con lo que ahora vi que era un odio abrumador. La máquina producía detestablemente un sonido sordo.

“¿Piensas tú que esas cosas tambaleantes destruyeron a los sirvientes? ¡Necio, son inofensivas! Pero los sirvientes se han ido, ¿no es cierto? Tú trataste de detenerme; me desalentaste cuando necesitaba cada gota de ánimo que pudiera obtener; ¡estabas asustado de la verdad cósmica, maldito cobarde, pero ahora te tengo! ¿Qué barrió con los sirvientes? ¿Qué les hizo gritar tan alto? ... No sabes, ¡eh! Lo sabrás bastante pronto. Mírame, escucha lo que digo, ¿supones que existen realmente cosas tales como el tiempo y la magnitud? ¿Te imaginas acaso que hay cosas tales como la forma o la materia? Te lo digo, yo he herido profundidades que tu pequeño cerebro no puede figurarse. He visto más allá de los límites de la infinitud y a demonios descender de las estrellas... Yo he enjaezado las sombras que cruzan de mundo a mundo para sembrar la muerte y la locura... El espacio me pertenece, ¿me oyes? Las cosas están cazándome ahora, las cosas que devoran y disuelven, pero yo sé cómo evadirlas. Es a ti a quien tomarán, como tomaron a los sirvientes... ¿Moviéndote, amigo mío? Te dije que era peligroso moverse, te he salvado hasta ahora diciéndote que permanecieras quieto, te he salvado de ver más visiones y de escucharme. Si te hubieras movido, ellos habrían llegado a ti hace mucho. No te preocupes, no te *harán daño*. No le hicieron daño a los sirvientes, fue la *visión* lo que hizo gritar así a los pobres diablos. Mis mascotas no son hermosas, pues vienen de lugares donde los patrones estéticos son *muy diferentes*. La desintegración es bastante in-

dolora, te lo aseguro, *pero quiero que las veas*. Yo casi las veía, pero supe cómo parar. ¿Eres curioso? Siempre supe que no eras un científico. Temblando, eh. Temblando con ansiedad por ver las últimas cosas que he descubierto. ¿Por qué no te mueves entonces? ¿Cansado? No te preocupes, amigo migo, *pues ya vienen...* Mira, mira, ¡maldición, mira...!, ¡está justo sobre tu hombro izquierdo!...”

Lo que queda para ser contado es muy breve, y puede ser familiar a ustedes por los relatos periodísticos. La policía oyó un disparo en la vieja casa de Tillinghast y nos encontró allí, Tillinghast muerto y yo inconsciente. Me arrestaron porque el revólver estaba en mi mano, pero me liberaron en tres horas, después de descubrir que fue la apoplejía lo que dio fin a Tillinghast y cuando vieron que mi disparo había sido dirigido a la nociva máquina que yacía ahora destrozada sin esperanza en el piso del laboratorio. No conté mucho de lo que vi, pues temí que el forense fuera escéptico; pero del evasivo relato que di, el doctor dijo que yo había sido indudablemente hipnotizado por el vengativo y homicida demente.

Desearía poder creer a aquel doctor. Ayudaría a mis estremecidos nervios si pudiera descartar lo que ahora tengo que pensar del aire a mi alrededor y del cielo arriba de mí. Nunca me siento solo o cómodo, y una horrenda sensación de persecución viene a mí algunas veces con un escalofrío cuando estoy débil. Lo que impide creer al doctor es este simple hecho: que la policía nunca encontró los cuerpos de aquellos sirvientes que ellos dicen que Crawford Tillinghast asesinó.



Forma valor de la producción y efecto ideológico

Sólo se trata aquí de sacar una lección del *Capital* acerca del *mecanismo ideológico*. Se trata, entonces, de una lectura del *Capital*, de una lectura inicial a la que se le puede plantear de inmediato la pregunta: ¿por qué *El Capital*, si se trata del problema del mecanismo ideológico? Y todavía más: ¿no se estará cayendo en esta lectura y en otras lecturas del *Capital*, en una concepción metafísica del libro, en una concepción religiosa?

Sólo dos respuestas a estos problemas, respuestas tajantes que rompen de inmediato con cualquier otra pregunta del tipo anterior:

1. *El Capital* es un libro científico, punto de partida de la teoría de las formaciones sociales, punto de partida completado y no acabado por Lenin, Gramsci, Mao Tse-Tung y otros, punto de partida teórico que como dice Lenin, porque es *verdadero* es pertinente en la práctica.
2. *El Capital* sigue planteando todavía las tareas que están en relación con el acontecimiento más importante de nuestros tiempos: la fusión de la teoría de las formaciones sociales con el movimiento obrero y los amplios movimientos de masas.

El trabajo intenta articular el concepto *forma valor de la producción* con el de *efecto ideológico*. Más precisamente, un solo punto retendrá aquí la atención: la articulación de la *forma valor* y del efecto ideológico.

1. *Forma valor de la producción*

La estructura del modo de producción capitalista (MPC) posee la especificidad de dar al producto del proceso de trabajo la forma mercancía. "La riqueza de las sociedades en las cuales reina el MPC se anuncia como una inmensa acumulación de mercancías", escribe Marx precisamente al comienzo del *Capital*.¹ Por una parte, sólo "sobre la base de la producción capitalista, la mercancía llega a ser la *forma universal*, todo producto debiendo adoptar en adelante la forma de mercancía"², por la otra, "el capital no puede formarse sino sobre la base de la circulación de las mercancías".³

En relación con el análisis de la forma valor o valor, el comienzo del *Capital* por el análisis de la *mercancía* no es algo fortuito, es un hecho de una importancia teórica decisiva. Y así lo considera Marx. A. Wagner en su *Tratado de economía política*, escribía a propósito del Libro I del

Capital que la teoría del valor de Marx era "la piedra angular de su sistema socialista".⁴ A lo que Marx responde: "como no he construido nunca un 'sistema socialista', se trata en esto de una fantasía de los Wagner, Schaeffle, y *tutti quanti*".⁵

Lo que aquí está en juego es precisamente el *comienzo* mismo de la teoría del MPC. Tal comienzo no se da como análisis de la "noción" de valor, ni tampoco, por consiguiente, como análisis de la división del valor en valor de uso y en valor de cambio. El punto de partida es el análisis de la "forma social más simple" bajo la cual se presenta al producto del trabajo en el MPC: la mercancía.⁶ Marx no habla nunca de analizar el *valor*, sino siempre de analizar la mercancía; hablando con todo rigor, el valor no es el punto de partida de Marx. El desarrollo real de la cuestión comienza precisamente por una pregunta acerca de la mercancía: ¿Qué es el valor de una mercancía?"⁷

Ya de inmediato, en este comienzo, se dan dos efectos teóricos unidos entre sí. El primero consiste en un *cambio de terreno* teórico en relación al terreno ocupado por la teoría del valor de la economía política, sobre todo la de Ricardo: el análisis de Marx no es una prolongación del análisis del valor hecho por la economía política. El segundo efecto, relacionado con el primero, es una afirmación acerca del valor: el valor no es algo natural. Todavía más, al empezar por la mercancía, Marx está indicando que no cree en el valor, o más precisamente, que la categoría de valor de la economía burguesa es una encrucijada: la *forma* más científica de ese discurso y, al mismo tiempo, la *forma* más idealista del mismo.⁸

Precisamente, en el espacio delimitado por los dos efectos teóricos anteriores se sitúa el análisis de la *forma valor* de las mercancías. En su estructura fundamental, el concepto es expuesto en la sección I del Libro I del *Capital*. Aunque, como dice Marx, la forma valor tiene "una existencia antediluviana", es en el MPC en el que esta forma domina en su totalidad el proceso de producción. De aquí su definición: *forma valor de la producción* es la forma que toma el trabajo en tanto que éste se da necesariamente como valor de los productos, o dicho de otra manera, es la forma que hace que el trabajo sea necesariamente producción de mercancías. La forma valor hace que los productos del trabajo se transformen en mercancías, o lo que es lo mismo, que el trabajo sea obligatoria-

mente la forma valor de las mercancías, o todavía, que gracias al trabajo las mercancías sean tales, o sea, productos que se pueden intercambiar por otros en proporciones determinadas (forma valor de cambio), tratándose, en cuanto a la medida del valor, del trabajo socialmente necesario para la producción de las diversas mercancías.

Hay que aclarar, de inmediato, que *forma* no es aquí el concepto que formaría parte del par de nociones metafísicas (idealistas) forma-contenido, sino el concepto de una *relación*, y *forma valor* es el concepto de una relación mercantil.⁹ (Ch. Bettelheim, *Cálculo económico y formas de propiedad*, S. XXI, México, D. F., 1975, p. 78). Hablando más estrictamente, el concepto de *forma* es el concepto de una doble indicación: la de una contradicción y la del modo de funcionamiento de la misma.

Hay que hacer notar, además, que se trata aquí de una contradicción lógica, o sea, de una contradicción simple; se trata de una contradicción de proceso o de una contradicción desigual, como la llama L. Althusser, es decir, una contradicción en la que los términos contrarios no se dan al asignar a uno de los términos el signo opuesto al otro, sino por el hecho de que ambos están formados por una *relación de desigualdad* que reproduce constantemente sus condiciones de existencia precisamente por el hecho mismo de tal contradicción¹⁰ (Cf. Althusser, *Est-il simple d'être marxiste en philosophie?*, *La Pensée*, Oct. 1975, p. 16).

La forma valor de la producción ha sido definida como la forma que toma el trabajo en tanto que éste se da necesariamente como producción de mercancías, es decir, como valor de productos que son intercambiados. La contradicción se da aquí en la medida en que, por un lado, el trabajo es la fuente del valor de las mercancías, pero por el otro en el hecho que ese valor no puede expresarse como cantidad de trabajo puesto que son las mercancías las que se intercambian y no el trabajo mismo. El valor, trabajo socialmente necesario para la producción de las diversas mercancías, dándose por lo tanto como una medida "absoluta", es contradecido por la medida "relativa" con la cual él mismo se expresa: la *forma valor de cambio* de las mercancías.

La contradicción anterior se resuelve en una segunda, precisamente la indicada por la misma forma valor de cambio cuya fórmula es la siguiente:

$$x \text{ mercancía A} = y \text{ mercancía B}$$

En esta fórmula pueden distinguirse a su vez otras dos formas componentes de la misma: la forma relativa del valor y la forma equivalente. La forma relativa indica el valor de una mercancía bajo la cantidad de otra mercancía (mercancía A); la segunda mercancía, la mercancía B, funcionando así como forma equivalente. Aunque por el momento se trata únicamente de la forma simple del intercambio, aparece ya con claridad que esta *equivalencia* entre las mercancías no puede instituirse sino en la medida en que ambas posean algo en común. "El misterio de toda forma de valor reside en esta forma simple", señala Marx¹¹ (*Le Capital*,¹ p. 63 F).

En efecto, la existencia de ese "algo en común" es la condición indispensable del intercambio, pues ella es la que da a las dos mercancías confrontadas la conmensurabilidad sin la cual no podría establecerse equivalencia alguna. El hecho de que el intercambio presuponga la conmensurabilidad entre productos físicamente diferentes, permite sacar ya dos conclusiones importantes:

1. La explicación del valor de cambio de las mercancías no puede ser obtenida aislando la esfera del intercambio y analizando sólo lo que pasa al interior de esa esfera.
2. El valor de cambio de las mercancías es una *relación*.

La forma valor de cambio es el modo de inscripción de la forma valor, es decir, la mercancía en tanto que valor es valor que toma forma sólo en su relación de cambio. El valor de cambio de la mercancía es algo totalmente distinto a la existencia natural de la misma, como lo señala Marx: "no hay un átomo de materia que penetre en su valor" (*Le Capital* I, p. 62).¹⁵ Así, los valores de cambio de las mercancías "representan" algo que les es común: su valor. "El valor de cambio es la forma fenomenal del valor" (*Glosas marginales, Le Capital* III, p. 241);¹⁶ la forma valor se "manifiesta" necesariamente como forma valor de cambio, sin embargo, es necesario considerar primeramente la forma valor como independiente de la forma valor de cambio, o dicho en otra forma, es necesario considerar primeramente a la mercancía como producto del trabajo, para comprender así el intercambio de mercancías. Esto no quiere decir que la relación entre valor y valor de cambio sea una relación de determinación cuantitativa de la segunda por la primera; se trata, por el contrario, de una relación contradictoria, y esta contradicción constituye precisamente el punto de partida del análisis marxista de la *forma valor general* y de la *forma dinero*, siendo esta última el "equivalente universal en el mundo, de las mercancías" (*Le Capital* I, p. 82).¹⁷

Resumiendo:

1. En el MPC los productos del trabajo sólo pueden intercambiarse bajo la forma de mercancías.
2. En el intercambio las mercancías existen únicamente bajo la forma de valores.
3. Las mercancías sólo pueden intercambiarse bajo esta última condición.

Queda así claro que la mercancía remite a otra cosa, es decir, remite al valor. En tanto que valor de cambio, la mercancía no es "más que un simple signo, cifra de una relación de producción, simple signo de su propio valor" (*Grundrisse* I, 10/18, París, 1973, p. 128).¹⁸

Se puede entonces decir que el concepto de forma valor de la producción, al remitir necesariamente a las *relaciones de producción capitalistas*, es el concepto de una estructura económica específica.

2. Trabajo y forma valor.

Como lo hace notar Marx en las *Teorías sobre la plusvalía*, no es suficiente indicar que la "sustancia" de los valores de cambio de las mercancías es el trabajo, hay que preguntarse todavía *cuál* es el carácter del trabajo que "se representa" bajo esta forma y *por qué* éste "se representa" así.

Para responder a las preguntas anteriores es preciso ir al *proceso global de producción y circulación de las mercancías*, al proceso cíclico del capital. Este proceso se efectúa en tres fases y es analizado por Marx en el libro II del Capital:

1. El capital-dinero se convierte en comprador, tanto en el mercado de mercancías como en el mercado de trabajo. El capital-dinero se convierte en mercancías:

D—M

2. Las mercancías compradas son consumidas productivamente: el capital es productor de mercancías, o lo que es lo mismo, el capital realiza el proceso de producción:

D—M...P...

3. El capital vuelve al mercado en forma de mercancías que al ser vendidas se convierten de nuevo en capital-dinero.

D—M...P...M'—D'

M' y D' indican las mercancías y el capital-dinero iniciales aumentados por la plusvalía (*El Capital*, IV, S.XXI, p. 29).¹⁹

Interesa aquí, la primera fase, o sea, la conversión del capital-dinero en mercancías (D-M), o lo que es lo mismo, la transformación en mercancías, bajo la acción del capital, de las diferentes condiciones de la producción. El capital-dinero ha de convertirse en mercancías cualitativamente diferentes, es decir, en *fuerza de trabajo y en medios de producción*:

D-M $\left\{ \begin{array}{l} T \\ M_p \end{array} \right.$

Realizado este acto de conversión, el comprador, o sea, el capitalista, dispone de una fuerza de trabajo "líquida" y de los medios de producción (M) que harán posible la "efectuación" de esta masa de trabajo. Dicho en otra forma, el capitalista posee los elementos necesarios para producir un producto que contendrá *plusvalía*: los factores de la producción comprados van a "dar a luz" plusvalía bajo el aspecto de mercancías.

D-M en tanto que el primer acto de la circulación general de las mercancías, es la transformación del capital-

dinero en capital productivo. Como el *dinero* sólo puede cumplir funciones de moneda, es precisamente su conversión en proceso de producción lo que le permite cumplir las funciones de capital, es decir, ser capital productivo.

En la conversión D-M sólo una parte del capital-dinero continúa desempeñando la función dinero: la que es necesaria para la compra de la fuerza de trabajo, o sea, la que bajo la forma de *salario* recibe el obrero por la venta de su fuerza de trabajo (D-T), y con el cual, comprará a su vez, las mercancías necesarias para su subsistencia.

A partir de este acto de compraventa D-T, momento del proceso cíclico del capital, se perfilan las respuestas a las preguntas acerca del *carácter* del trabajo y del *por qué* de este carácter. Las respuestas a tales preguntas vienen a dar una explicación específica a la forma en que el trabajo constituye la "sustancia" de los valores de cambio de las mercancías. D-T es el "momento típico" de la conversión del capital-dinero en capital productivo, "momento típico", en primer lugar, no sólo porque es el momento en el que se da la condición "esencial" para que el valor avanzado pueda *valorizarse* de nuevo, es decir, convertirse en "valor que produce plusvalía" (*Ibid.*, p. 34),²⁰ sino también y sobre todo, porque este "momento" del proceso de la circulación define la especificidad del MPC. La definición del MPC a partir de D-T no es dada por el hecho de que en el mismo contrato de compraventa de la fuerza de trabajo se especifique que se dará más trabajo del necesario para reembolsar la compra de la misma. La especificidad del MPC le viene de la *forma misma* que permite que D-T se efectúe: la *forma salario*. O dicho en otra forma, la especificidad del MPC no consiste en que el dinero compre un trabajo o un servicio, pues esto existió desde todos los tiempos y no por eso el *dinero* se convertía en capital-productivo; tampoco consiste dicha especificidad en la irracionalidad del hecho de dar un valor (*salario*) al elemento constitutivo del valor, a la "sustancia" del valor: el trabajo. Lo específico, aquello que abre al MPC, es el hecho de que la fuerza de trabajo se intercambie como cualquier otra mercancía: "lo característico no es que se pueda comprar la mercancía FT sino que FT aparezca como mercancía" (*Ibid.*, p. 36).²¹

En segundo lugar, D-T es el "momento típico" del MPC, porque este "momento" remite necesariamente a la *relación de clase* de acuerdo con la cual funciona D-T. Este "momento" que parece ser algo trivial, que se da como el hecho más normal del mercado de trabajo, es un "momento" que funciona *ordenado* al interior de una estructura: la constituida por las relaciones de producción capitalistas, relaciones de producción que ordenan, al mismo tiempo, las relaciones de circulación.

Así, si D-T es una forma de existencia del capital, una función del capital-productivo, no es *únicamente* porque el dinero compra la fuerza de trabajo. Si precisamente el dinero puede cumplir la función de *salario*, y si la *fuerza de trabajo* tiene que venderse como *mercancía*, es porque esta operación única y doble —dinero que compra fuerza de trabajo que se vende—, está gobernada por relaciones

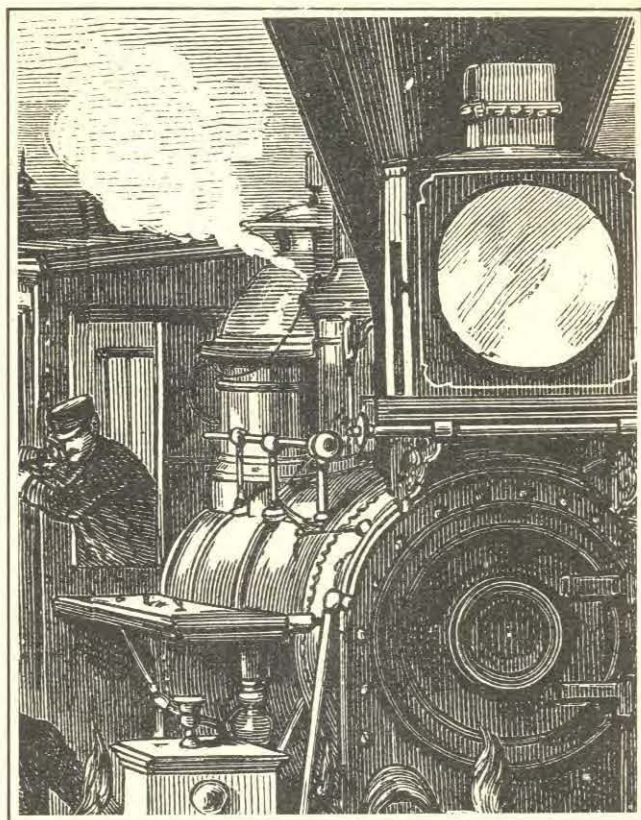
que le permiten funcionar con precisión: las *relaciones de clase* que se dan en el proceso de producción y en este acto típico de la circulación. Proceso de producción y acto de la esfera de la circulación se dan aquí conjuntamente: el capital-dinero es capital— productivo en la medida en que compra la fuerza de trabajo para aplicarla, para hacerla líquida en el proceso de trabajo.

Estos dos efectos, es decir, primero, que el dinero, para convertirse en capital, tenga que comprar la fuerza de trabajo como uno de los elementos invariantes del proceso de trabajo capitalista y, segundo, que obedeciendo a un funcionamiento estructural, la fuerza de trabajo haya de venderse como mercancía, no son efectos del dinero. La *relación de clase* no es efecto del *dinero*, por el contrario, son las relaciones de producción capitalistas las que transforman una pura función monetaria (salario) en una función del capital y la fuerza de trabajo en mercancía.

Se ve entonces que son las relaciones de producción capitalistas las que asignan al MPC su funcionamiento específico. Se trata de un *funcionamiento*, es decir, de un dispositivo regulado, de un dispositivo agenciado en forma tal que venga a gobernar los distintos momentos del *proceso*. Estos distintos momentos, D-M, D-T, M'-D', etc., no hay que concebirlos, pues, a pesar de que Marx los designe según este tema, bajo la *forma de la expresión*, sino bajo la *forma de dispositivo agenciado* específicamente para producir efectos específicos. No hay que pensar, por ejemplo, la relación fuerza de trabajo/producción de valor en las categorías sustancia/fenómeno, como si la "sustancia" fuerza de trabajo se "manifestara" en el "fenómeno" valor. Concebir así el *trabajo* es concebirlo en forma metafísica, o sea religiosa, o sea, a la hegeliana; concebirlo así, es lo que lleva a hablar del trabajo como "creación", de la "fuerza creadora" del trabajo, del "hombre creador". Esto, como lo mostró Marx en la *Crítica al Programa de Gotha*, tiene una serie de consecuencias políticas adversas para los trabajadores. En relación con la fuerza de trabajo no se puede pensar que se trata de una fuerza de trabajo que se "manifieste" como valor, que por lo tanto se "manifieste" en las mercancías aumentadas de plusvalía y en el capital valorizado. La teoría científica de Marx, la teoría de las formaciones sociales o ciencia de la historia, no es una teoría de la "manifestación", es la teoría que explica, entre otras cosas, algo fundamental, a saber, que en el MPC la *fuerza de trabajo sólo existe como explotación*.

A sí, en el MPC el trabajo socialmente necesario para la producción de las diversas mercancías no es en realidad más que la posibilidad de la *apropiación del plusvalor*. (Cf. Bettelheim Ch., *op. cit.*, p. 25).²² Es decir, que la "utilidad social" de todos los trabajos, el "efecto social útil" de los mismos, es sólo y únicamente su capacidad de producir *plusvalía*, o dicho en otra forma, la única forma de existencia de todos los trabajos es la de la *explotación*.

Se va dibujando así la respuesta a las preguntas acerca del *carácter* del trabajo y del *por qué* del mismo. Si al ob-



servar la relación entre el capital y el trabajo en la esfera de la circulación, ésta aparece a primera vista como una simple relación entre el poseedor de la fuerza de trabajo y el poseedor del capital, por lo tanto, como una relación de cambio totalmente igual a las otras relaciones de cambio, visto más de cerca, este intercambio aparece en toda su especificidad. Como se ha visto, primero, el vendedor, el obrero, no vende una cosa más, sino su propia capacidad de trabajo que se convierte así en mercancía. Y segundo, este acto de compraventa que parece darse únicamente en la esfera de la circulación, es "al mismo tiempo un fundamento absoluto y un elemento" del proceso de producción capitalista (*Chapitre inédit*, pp. 167-168).²³ Un acto que remite, entonces, a un proceso estructurado de acuerdo a relaciones de producción específicas; relaciones que asignan también *lugares específicos* a los agentes de la producción: a unos, la propiedad de los medios de producción, a los demás, la propiedad de su fuerza de trabajo.

Se puede decir, en definitiva, que el acto de compraventa de la fuerza de trabajo remite a *relaciones de producción antagónicas*, o lo que es lo mismo, remite al *proceso de la lucha de clases*. Entonces, si a partir de la forma valor de la producción, la especificidad del MPC se da en el hecho de que el trabajo sea necesariamente producción de mercancías, y si además, otro de los rasgos "típicos" de este MP es la transformación de la FT en mercancía, se pueden contestar ya las preguntas acerca del *carácter* del trabajo y del *por qué* de ese carácter. ¿Cuál es el carácter del trabajo en el MPC? A lo que se responde: en el



MPC la FT existe únicamente como explotación. ¿Por qué en el MPC el trabajo adquiere ese carácter? A lo que se responde: porque el MPC está ordenado por relaciones de producción que producen, por una parte, lugares (Träger) para explotados, por la otra, lugares para explotadores.

Carácter del trabajo y mecanismo ideológico.

Sin embargo, los sujetos explotados y los sujetos explotadores no aparecen como tales en el mercado de trabajo capitalista. Por el contrario, en el mercado de trabajo, los sujetos aparecen "igualmente libres el uno frente al otro", y la compraventa de la FT aparece como una "simple relación entre poseedores de mercancías" (*Le Capital* I, p. 171, subrayado, C. M.).²⁴ Este es uno de los análisis del *Capital*, en donde se ve con claridad que la teoría del MPC comprende algunos de los elementos necesarios para una teoría de las ideologías y, más específicamente, para una teoría del mecanismo ideológico.

La relación antagónica de clase que lleva al mercado de trabajo a un comprador de la FT (el capitalista) y a un vendedor de la misma (el obrero), se actualiza, produciendo el mecanismo ideológico que consiste en poner frente a frente dos sujetos libres iguales. Aparece, pues, que el MPC produce su propio mecanismo ideológico. Se trata de un efecto objetivo, de un efecto de estructura (G. Labica, *De l'égalité in Dialectiques* 1-2, p. 8),²⁵ es decir, de un efecto que pertenece a la realidad del funcionamiento del MPC.

Este efecto ideológico de igualdad que se da en el mercado de trabajo capitalista, cumple, para los sujetos que se encuentran en el mismo, una función de conocimiento. O si se quiere, una función de reconocimiento de los sujetos que compran y venden la FT. Un sujeto se reconoce al comprar mediante el dinero-salario (forma equivalente) una mercancía particular, la FT. Otro sujeto se reconoce, al vender por el dinero-salario (forma equivalente) su FT. Ambos sujetos se reconocen en esta operación gracias al efecto ideológico de igualdad. Claro que para que este efecto ideológico sea eficaz, intervienen al mismo tiempo, la instancia política y todos los funcionamientos ideológicos específicos de una formación social determinada; interviene el Estado con su aparato represivo (Spicer, Morganite, Duramil, policía en la UNAM, etc.), intervienen todos los AIE y las formaciones discursivas ideológicas que se realizan en los mismos; la familia con la ideología familiar, la escuela con su selección y su ideología escolar, el aparato jurídico-político, los funcionamientos ideológicos diversos, como la moral, las costumbres, la moda, y también toda la ideología publicitaria. De donde se ve, que los efectos ideológicos son eficaces en una "escena" más amplia, la "escena" del funcionamiento general del MPC.

Volviendo ahora al mercado de trabajo, se vio un poco antes que la igualdad como efecto de reconocimiento de los sujetos se realizaba gracias a la forma equivalente. El dinero-salario es lo que permite que capitalista y trabajador se reconozcan en el mercado de trabajo como sujetos. Como se ha visto, esto es posible gracias a la función monetaria que conserva el capital en la esfera de la circulación, esfera en la que ha de comprar la FT. Así, por una parte, esta función monetaria del capital (salario) que una vez convertida en FT se integra al capital-productivo para valorizarlo, es la que realiza aquí este efecto objetivo de estructura, el efecto de igualdad. Y, por otra parte, y al mismo tiempo, este efecto ideológico de reconocimiento, es el que permite la realización del acto de compraventa de la FT: el efecto ideológico es el que hace que explotador y explotado se reconozcan como sujetos.

Precisamente, es en el análisis de la relación entre salario, como pago de la fuerza de trabajo, y el efecto ideológico de igualdad que esa función produce, o sea, en la manera como se articulan proceso de producción y proceso de circulación, en donde puede inscribirse el replanteamiento del problema acerca de la relación entre estructura-supraestructura y el del concepto de determinación en última instancia.

Como lo que se ha visto hasta aquí, aparece ya claro que la relación estructura/supraestructura no es una relación de expresión. El salario no se expresa en el complejo funcionamiento ideológico de la igualdad del sujeto del discurso jurídico-político, del discurso filosófico o del discurso moral y religioso. Tampoco se trata de una relación causal de tipo mecanicista, que al final de cuentas dejaría inexplicados los fenómenos de recurrencia ideológica en el terreno de lo jurídico, lo mismo que en el terreno de la filosofía, de la religión, de la moral.

Si la ideología no tiene una historia autónoma sí tiene una autonomía relativa en la articulación de sus diversos elementos: hay una lógica de la articulación interna de lo ideológico, como hay también una cierta lógica de la "inercia" ideológica. Eliminadas estas dos formas de relación entre la estructura y la supraestructura, lo que habría que poder pensar, y para esto, producir los conceptos necesarios, sería el funcionamiento general de la "escena" del MPC, la "trama" de sus diversos dispositivos; se trataría de poder pensar el agenciamiento de los dispositivos diversos de esta "escena" del MPC, "dispositivos de la escena" que permiten un funcionamiento tal que no hay una "escena" y un "atrás de escena", sino sólo y únicamente el funcionamiento general de la explotación y también, necesariamente, el de la lucha contra la explotación.

Sobre este camino habría que trabajar, atentos, muy atentos a todas las formas nuevas de explotación. De esta atención no se tiene certificado de garantía, de aquí que lo que va a seguir, con mayor razón que lo que hasta ahora ha sido dicho, se avance únicamente a título de hipótesis.

A partir del análisis del funcionamiento del acto de compraventa de la FT, en el que el dinero-salario asegura el encuentro de dos sujetos que se reconocen iguales, y en el que el efecto de igualdad permite el funcionamiento de ese acto de compraventa, y así, la realización del *capital*, se pueden enunciar estas dos hipótesis:

1. Marx, al reconstruir conceptualmente el acto del intercambio y la economía general que le permite funcionar, es decir, la economía general de las contradicciones del MPC, abrió el camino a una *teoría del intercambio* a partir de la cual es posible pensar algunos aspectos de lo que sucede a nivel del significante.
2. La teoría de las ideologías pretende dar cuenta de algunos aspectos de la lógica del significante.

Se trataría entonces de dar a la categoría de *intercambio*, y por consiguiente, a la de *valor de cambio*, un contenido amplio y multilateral. La teoría del intercambio en general, sería la teoría de todos los procesos de equivalencia, de sustitución, de reemplazo, de supletoriedad, de transposición, de representación. Se podría así avanzar en el análisis de las formas múltiples del intercambio, y al mismo tiempo, en el análisis de las *interrelaciones* de esas formas múltiples.

Si se admite con Derridà que "todo acontecimiento significativo es un sustituto" (Derridà J., *La voix et le phénomène*, P.U.F., París, 1967, p. 56),²⁶ lo que se intentaría analizar sería entonces la economía de las *sustituciones*: la teoría del mecanismo ideológico sería así la teoría de una economía más general. Análisis, por ejemplo, del carácter de la sustitución o del intercambio que se da en la *representación* política: el Estado-Presidente-Partido-Revolucionario y todo su juego de intercambio sustitutivos (del discurso a los cargos administrativos); análisis del discurso jurídico como sustitución: señalamiento de derechos y de deberes; análisis de los mecanismos sustitutivos en los discursos de la moral, de la filosofía o de la



ciencia; análisis de la sustitución en las relaciones intersubjetivas y en las formas de supletoriedad que toma la sexualidad (aquí encontraría pertinencia todo el trabajo de W. Reich). Como se ve, "la *sustitución*" (o mejor, el sustituir) compromete todos los aspectos de la organización social" (A. Goux, *Economie et symbolique*, Seuil, París, 1973, p. 20)²⁷.

En el caso concreto del MPC, el funcionamiento de la explotación se asegura mediante una *compleja economía de la equivalencia* que encuentra especificidades en las formas diversas de la sustitución: jurídico-política, mecanismos ideológicos diversos. Así, la economía de la sustitución no debe defenderse como economía sustitutiva de término a término, sino a forma de *regiones sustitutivas* que poseen una especificidad propia: regiones de sustitución que permiten el funcionamiento general de la explotación, pero atravesados, al mismo tiempo, por los diversos efectos que produce la lucha contra la explotación capitalista.

Se presentan aquí dos problemas.

Se puede plantear así el primero: ¿Qué es lo que se intercambia o qué es lo que en el intercambio se sustituye? Se puede plantear así el segundo: ¿Qué es lo que determina la forma del intercambio o la forma de la equivalencia?

El primer problema, o sea, la pregunta acerca de lo que se intercambia, es un problema lleno de peligros. Se pueda responder, escueta y lacónicamente lo siguiente: lo que se intercambia son las *formas diversas de poder*. En

cuanto al segundo problema que consiste en la pregunta acerca de lo que determina las formas diversas del intercambio, se puede contestar más ampliamente. Es el modo específico del intercambio en el MPC el que determina la forma de todos los intercambios en tal modo de producción. El modo específico del intercambio en el MPC está determinado, como se vio ya, primero, por el hecho de que los productos del trabajo tienen la *forma mercancía*, segundo, por el hecho de que la FT se dé únicamente como *explotación*.

Aparecen como constitutivos de la economía del intercambio dos funcionamientos específicos: el de la economía de la equivalencia y el de la economía de la contradicción. El intercambio funciona siempre como equivalencia de los términos de la contradicción. Esta estructura del intercambio al nivel de la instancia económica se encontraría entonces en todas las otras formas del intercambio. La *equivalencia-contradicción* entre capital y trabajo, entre FT y explotación, que constituye al MPC, determina la forma específica de "*sustituibilidad*" (Ch. Bettelheim, *op. cit.*, p. 23)²⁸, que interviene en todos los actos de intercambio que se dan en la práctica social. O dicho de otra manera: de acuerdo con la "*forma económica específica* según la cual el sobretrabajo no pagado es sustraído a los productores inmediatos", es como se organiza la estructura política y la estructura de los diversos mecanismos ideológicos. (*Le Capital* 8, p. 170).²⁹ O todavía: las relaciones de producción que en el proceso de producción capitalista constituyen lugares-sostenes, lugares-soportes (Träger), es decir, lugares de explotados y lugares de explotadores, *inducen* al mismo tiempo "*posiciones subjetivas*" (M. Tort, *La psychanalyse dans le matérialisme historique en Incidences de la Psychanalyse I*, 1970, p. 155)³⁰, o sea, *posiciones de sujeto* mediante las cuales sujetiza el lugar-soporte, el lugar-sostén, o lo que es lo mismo, mediante las cuales produce al *sujeto ideológico*.

Esta *inducción de posiciones subjetivas*, este requerimiento, sólo es posible, precisamente, mediante la *estructuración* del funcionamiento general del *significante* de acuerdo a la forma específica del intercambio en el MPC. Es aquí, en relación con esta estructuración determinada del funcionamiento general del *significante*, en donde encuentra su pertinencia el concepto de *formaciones discursivas ideológicas*. El lenguaje es una forma privilegiada del intercambio, y como tal, "la materialidad específica en la que se produce la ideología, y más específicamente, la significación" (J. Kristeva, *Réponse a Cinethique*, no. 9-10)³¹.

La teoría de las ideologías, configuración teórica que pertenece a la teoría de las formaciones sociales, produce la *tópica* (la topología) de las diversas formaciones discursivas ideológicas, indicando al mismo tiempo los *aparatos* en los que estas formaciones discursivas encuentran su existencia política: los AIE al interior de los cuales se dan luchas específicas de clase. Por otra parte, las diversas formaciones discursivas ideológicas, pensadas en términos de lugares de intercambios específicos y, por lo

tanto, trabajadas por el doble movimiento que permite todo intercambio, el movimiento de la equivalencia y el movimiento de la contradicción, permiten "ver" el desarrollo específico de las *contradicciones* en una formación social concreta.

De esta manera, el concepto de *formaciones discursivas ideológicas* y el concepto de AIE en los cuales éstas ejercen su eficacia, permiten pensar la relación específica que existe entre infraestructura y supraestructura, o lo que es lo mismo, permiten pensar la relación política entre infraestructura y supraestructura, es decir, permiten pensar la *lucha de clases* en el todo social. Esos mismos conceptos muestran que no hay ningún terreno que no esté ocupado por la lucha de clases, lo que no quiere decir de ninguna manera que este último concepto, el de *lucha de clases*, nos sea dado de antemano. El concepto de lucha de clases es un concepto problema: sólo puede definirse mediante el análisis objetivo de las formas diversas que toma la lucha de clases y las diversas articulaciones de esta lucha en una formación social dada.

Notas

¹ *Le Capital* I, Edit. Soc., Paris, 1971, p. 51. Son sobre todo los marxistas italianos los que han discutido ampliamente los diversos aspectos teóricos de la forma valor y sus distintas implicaciones. Ver: U. CERRONI, *Esiste una scienza politica marxista? in Crisi ideale e transizione al socialismo*, Riuniti, Roma, 1977, p. 89-114; G. PRESTIPINO, "*Crisi del marxismo*" e storicità delle forme-valore in *Critica Marxista*, no. 3, 1978, p. 37-38; R. RACINARO, *Economia e politica nel marxismo* in *La crisi del marxismo*, De Donato, Bari, 1978, p. 239-258.

² *Un chapitre inédit du Capital*, 10/18, Paris, 1971, p. 74.

³ *Ibid.*, p. 74.

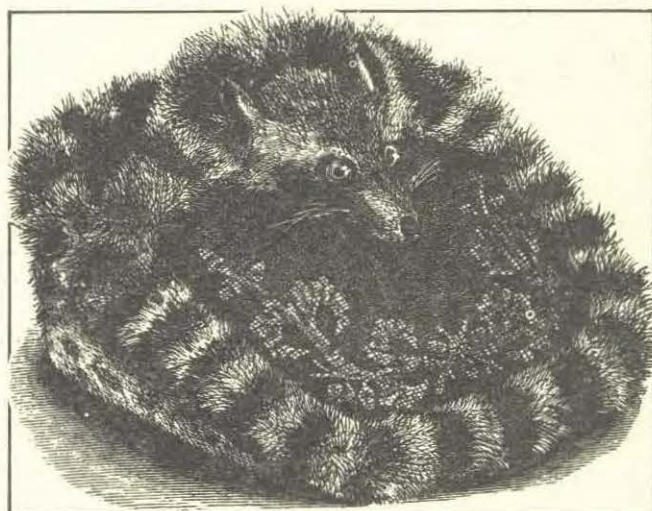
⁴ *Glosas Marginales* in *Le Capital* 3, p. 241.

⁵ *Ibid.*, p. 241.

⁶ Cf. *Ibid.*, p. 246.

⁷ *Salario, precio, ganancia*, Edit. Soc., Paris, 1973, p. 33.

⁸ "La forma valor del producto del trabajo es la forma más abstracta y la más general del modo de producción actual, que adquiere por eso mismo un carácter histórico: el de un modo particular de producción social. Si se comete el error de tomarla por la forma natural, eterna, de toda producción y de toda sociedad, se pierde necesariamente de vista el lado específico de la forma valor y, por lo tanto, de la forma mercancía, y a un grado más desarrollado, de la forma dinero, forma capital, etc."



Sobre el abismo de la escritura

*El hombre sólo puede dar aliento
a lo que no conoce*

T. Mann

*Toda la felicidad de los hombres
está en su imaginación*

Sade

Hay días en que no soporto la realidad sino transformándola o intentando torcer la imagen del cisne o el signo que de él tenemos. Hay días en que entiendo la creación como un deicidio: un desafío al poder de los dioses en su propio campo, el de la Creación. Este raptó, la latencia de este parto, tiene, así lo siento, su raíz en los sueños o en la locura.

Reconozco allí la combustión del origen.

La escritura opera entonces como una liberación de aquellos pensamientos conscientes o inconscientes. Estimo que buena parte de lo que escribo —o se escribe a través de mí: ¿qué es este *mí* sino un eje cribado por rayos infinitos?— está cercano, quizás, a la locura y a los sueños. Digo locura por abulia o por bulimia o por una comodidad que, cuando menos, reconozco como peligrosa. Acaso debí decir ¿una *insólita* manera de relacionarnos con la naturaleza y con los otros? El más reverberante juego de las obsesiones? Tal vez torturas psíquicas: estar sometido al desplazamiento de un ritmo moroso, a veces, y hasta enfermante, sobre el universo de objetos y gestos que nos rodean. Padecer temores có(s)micos: divertimento en la contemplación de un microcosmos enervante e hilarante. Desgaste y carga de la batería: perpetuo rodeo verbal de un centro que quizás no existe sino en la utopía del hipérbaton. ¿Operaciones mentales como articulación y fijación de otro tipo de contacto con la realidad?

Sueño y vigilia como algo tangible e inefable desde donde se puede establecer el contacto con el mundo. Los límites, pues, son imprecisos. Parto de una visión que, pienso, sólo puede ser instalada en el lenguaje por obra y gracia o desgracia de la imagen poética, del encuentro no fortuito (¿debí decir fortuito?) de la máquina de coser y del paraguas sobre la mesa de disecciones. Imagen concebida como un tejido de analogías (correspondencias y distancias) con todo aquello que nos rodea. Relación inusual a partir de lo sólito: los sentidos, libres —eso bus-

co— del sistema intelectual de conocimiento. Acortar, hasta donde fuese posible, el viaje entre el sentido y la palabra que lo expresa. La palabra no entendida como un simple intermediario entre nosotros y las cosas, sino la palabra autónoma con vocación de constituirse, a partir de su esencia de cuerpo sensible, en un átomo sensual y bello, en una obra de arte.

Persigo enriquecer la realidad global, aun cuando las destrucciones ligadas a esta tentativa no siempre, lo reconozco, conducen a la resurrección. Pero qué diablos: el placer de la aventura es insospechable. Esta búsqueda de buzo ciego, o, cuando menos, tuerto, se convierte en una gozosa y dolorosa experiencia. Búsqueda de un ahondamiento en la realidad que, luego del proceso de la escritura, contiene, parcialmente, lo verificable (el sí mismo del lenguaje) y hasta puede apuntarlo en el lomo del misterio como el elefante sostiene al mundo dentro de la cosmogonía de la India.

Quisiera detenerme un instante y recordar al poeta José Lezama Lima, para quien la imagen sirve de impulso “a las más frenéticas o cuidadas expediciones” humanas. La fuerza de la *imago* desata el afán tembloroso del descubrimiento, y el autor de *Paradiso* parece confirmarlo desde su antigua casa de la calle Trocadero, en la Habana vieja, donde ahora solamente quedan sus huellas: “En los últimos años, de Spengler a Toynbee —escribe Lezama Lima—, el tema de las culturas ha sido en extremo seductor; pero las culturas pueden desaparecer sin destruir las imágenes que ellas evaporaron. Si contemplamos una jarra minoana, con motivos marinos o algunos de sus murales, podemos, por la imagen, sentir su vivencia actual, como si aquella cultura estuviese intacta en la actualidad, sin hacernos sentir los 1.500 años a. de C. en que se extinguió. Las culturas van hacia su ruina, pero después de la ruina vuelven a vivir por la *imagen*. Esta aviva las pavesas del espíritu de las ruinas. La imagen se entrelaza con el mito que está en el umbral de las culturas, las procede y sigue su cortejo fúnebre. Favorece su iniciación y su resurrección”.

Creo que el arte es inmersión y expresión. El poeta se sumerge y penetra en un mundo de pesadillas y visiones. Luego se levanta y aparece, entonces, el instante de la creación, de la expresión artística. Estamos en presencia de una presión *hacia afuera*. De allí el efecto libérrimo y catártico de la creación estética. Pienso que el loco, por el

contrario, va hacia la locura y se hunde en ella pero no regresa, no sale de ella para iniciar el camino de la fábula. Pienso, también —y ruego me disculpen por la inexactitud científica de mi juicio—, que no todo el que sueña se libera: siento que los sueños no siempre son deseos cumplidos en el interior del sistema onírico. Tampoco estoy muy seguro de que aclarar un sueño sea el principio de una liberación. Hace algún tiempo, al comentar la vida y la obra de Octavio Paz, el poeta Luis Cardoza y Aragón escribía: “Para entenderlo, lo pongo más oscuro”. No se trata de una oscuridad oscura sino de una oscuridad estéticamente fulgurante.

¿No producirán los sueños un campo de represión? ¿O todo sueño es energía liberadora?

Vuelta sobre lo mismo: toda obra de arte crea una nueva realidad. La obra no es sólo una imagen del mundo sino, ciertamente, se convierte en estructura de ese mundo. He ahí su riqueza: la multiplicidad de su carácter. Registro y proyecto de una realidad que no existe fuera de la obra o antes de ella. Todo conocimiento, toda belleza es praxis, anagnórisis que se gesta en el impulso obsesivo, circular, aleatorio. Azarosamente, diría que escribir es como comerse las uñas de la mano invisible.

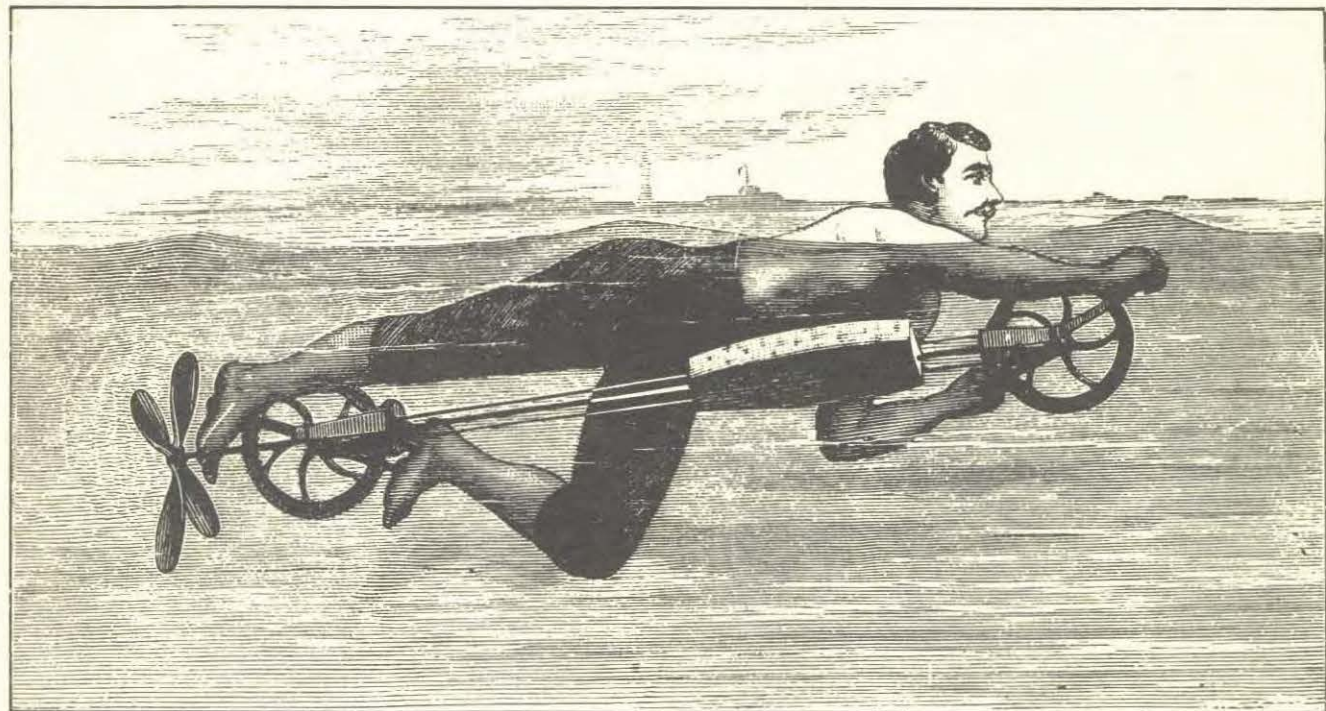
Este ritual habrá de consumarse a través del lenguaje demótico. He aquí el desafío: todo gran poeta dignifica el lenguaje de su tribu, densificándolo, multiplicándolo, otorgándole profundidad. En ocasiones, esta destilación ha de efectuarse en el alambique de las impurezas o de las contaminaciones que ofrece la lengua cuando es concebida como un animal múltiple, imperecedero, acumulativo, reuniendo en su vértigo toda la memoria de la especie. Existe un lenguaje de todos los días y existe un lenguaje o ética de los estados (el campo semántico de la autoridad), habiendo, por cierto, otros niveles lingüísticos.

Pienso que el poeta no tiene más remedio que presentar, frente al lenguaje de la taxidermia, el vigor del lenguaje como testigo de la vida. Thánatos cede el sitio a Eros pero este Eros, visto como lenguaje, está también envuelto en una atmósfera letal. La lengua demótica es presa de manipulación, y paulatinamente se desgasta y pierde su energía libérrima.

Entonces, ¿qué hace el poeta?

Sumergirse en ella para oxigenarla, humedecerla, hacerla regresar del estado sólido a la mutante liquidez de los orígenes. Este maravilloso ataque se da en dos articulaciones: la del eje paradigmático, allí donde —pudiésemos decir— las palabras están fijas como en un sistema compuesto de modelos platónicos, y la del eje sintagmático de combinación. Doble juego. Desplazamiento simultáneo: selección de nuestro plasma verbal y combinación. Estimo que mientras exista una mayor energía (transmutación) dentro de este apasionante atentado, los productos serán, o podrán ser, mucho más ricos.

El proceso de la escritura con intención de constituirse en obra de arte —su literariedad— realiza un despliegue erótico destinado a producir la síntesis intuitiva donde se asocian y se conectan realidades aparentemente distintas o, incluso, contrarias. Creo que la poesía, en cualquier género que se dé, es universal porque es privada y es privada por ser universal. Dentro de la poesía el hombre se escucha a sí mismo: puede ir de lo testimonial a lo confesional, y de allí a lo testamentario. La poesía, como la filosofía, es una preparación para la muerte. No siempre el hombre tiene la posibilidad de desnudarse en privado y





en público: la poesía le ofrece esta posibilidad. Al oírse a sí mismo, el poeta escucha el rumor de la humanidad que fue. De un modo simultáneo, detecta los pasos de aquella que aún no ha sido. Se convierte en el profeta del pasado y puede intuir el ritmo equívoco y esquivo del presente cuya finitud es el futuro.

La novelista Doris Lessing advierte que, acaso, sólo hay el vértigo de un viaje interminable: la caída, la resurrección, y el exilio hacia nuestro espíritu. Pudiera decirse que este es el fin de un viaje infinito. Cuando iniciamos la aventura estamos solos: he llegado a creer que esta soledad permite el deslizamiento hacia la solidaridad. Inmersión, buceo permanente en el insondable océano del yo. Casi todo es allí misterioso: poco, aún, es allí detectable. ¿Cómo alterar la sintaxis de cada cadena genética? ¿Podrán, y hasta qué grado, las diálisis reiteradas —purificaciones sanguíneas— producir cambios en nuestras visiones y en nuestros sueños? ¿Llegaremos, algún día, a controlar los sueños o a condicionarlos? ¿Qué sucederá cuando el dominio de la química interna o el dominio de la química de nuestro cuerpo sea capaz de provocar insospechados cambios? ¿Subsistirá, entonces, una caracterología de base? ¿Qué ocurrirá con la psicología del comportamiento?

Vuelvo a la literatura y reflexiono: condenado a la cadena perpetua del lenguaje, tal vez la mayor conquista de un poeta consiste en alcanzar aquel terreno desconocido donde las palabras se aproximan hasta fusionarse, o bien se distancian en un arrebató mortal. Todo poeta sufre las fidelidades e infidelidades del verbo. ¿Cómo conseguir que el lenguaje nos restituya el fuego del parto de la especie, concediéndonos toda la plenitud y situándonos, nuevamente, como en el principio, dentro del tejido de relaciones cósmicas y terrenales?

Fisión, desgarradura, salto en el regreso al origen. Vacío y dominio en la búsqueda de futuro. Las palabras se desangran al descubrir y tocar el abismo que, poco a poco, con ceremonia o sin ella, las separa de las cosas. Hay crisis entre las palabras y aquello que designan. La identidad primitiva no es más que el turbio reflejo de una sombra sobre otra. Se violenta el lenguaje en un arcádico anhelo de restitución. Sombrias, de pronto, las palabras se agrietan y chillan queriendo recobrar la carnadura del origen. Diré que la función poética del lenguaje pone en evidencia y profundiza la dicotomía esencial entre el signo y el objeto. Esta función proyecta el principio de equivalencia del acto de la selección sobre el eje de la combinación. Un ejemplo: el *tren se arrastraba* velozmente. En tal caso, la función poética resulta de la proyección del primer campo sobre el segundo. Si se toma la palabra *tren*, aisladamente, se puede disponer de un cierto grado connotativo que irá ampliándose cuando se combine con otras palabras; en nuestro ejemplo, con *se arrastraba*. Dicha combinación, si se efectúa bajo una vocación poética, producirá el enriquecimiento de nuestro discurso. Estaremos en el terreno de la polisemia, pasando por un riquísimo despliegue fonológico y sintáctico. Estaremos, dicho de otra forma, en presencia de la poesía o de la función poética o estética del lenguaje. Este ya no será un vehículo transmisor de ideas sino que, además de ello, y fundamentalmente, veremos al lenguaje como “un tipo de discurso enteramente *organizado* para la obtención de un fin estético”. ¿Cómo se manifiesta la poeticidad? En que la palabra —a juicio de Roman Jakobson— es sentida como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado ni como explosión emotiva. Es decir, “en el hecho de que las palabras (su forma externa e interna: su sintaxis, su significación) no son meros índices indiferen-

tes de la realidad sino que poseen su propio peso y valor". ¿Y por qué es necesario subrayar que el signo no se confunde con el objeto? El mismo lingüista respondía: "Porque al lado de la conciencia inmediata de la identidad entre signo y objeto (A es A¹) es necesaria la conciencia inmediata de la ausencia de identidad (A no es A¹); esta antinomia es inevitable ya que sin contradicción no hay juego de conceptos, no hay juego de signos, la relación entre el concepto y el signo se hace automática, el curso de los acontecimientos se detiene y la conciencia de la realidad muere".

Avanzar, diría, del reconocimiento a la visión, del referente a la visión, de lo verificable a la visión. Singularización de los objetos: acentuar la dificultad (Viktor Sklovski) y la duración de la percepción, ya sea mediante el oscurecimiento de la forma o, cuando menos, intentando conquistar campos combinatorios inéditos dentro del tejido de la obra. Dicho de otro modo: "el extrañamiento de los objetos representados, su ubicación en un contexto inhabitual, que implica, a la vez, una infracción al código de la lengua práctica y un desplazamiento semántico..." Ya en 1928, el propio Jakobson señalaba: "La poesía nos protege de la automatización, de la herrumbre que amenaza nuestra fórmula de amor y de odio, de rebelión y de reconciliación, de fe y de negación".

Autonomía del lenguaje que, como conocimiento, dispone de dos flechas: una que apunta a la razón y otra que se dirige a los sentidos. Pero, ninguna de ellas se dispara o se dispersa por sí sola. Aquí el vuelo es simultáneo como es múltiple la realidad por aprehender y conocer. Debí decir que la captación —conquista y pérdida— es simultánea. Pienso que desde el instante en que el hombre se apropia de la realidad a través de sus sentidos, éstos son un producto social e histórico: es decir, cultural. Veo y escucho lo que sé ver y aquello que sé escuchar. Veo y escucho lo que creo que sé ver y aquello que creo que sé escuchar.

Dentro de la poesía, pienso que el poema avanza tras su esencia cuando los planes son transgredidos por el lenguaje cuyo eje oscila entre el nivel denotativo y su gradación connotativa. Cuando nuestro lenguaje transgrede, o trasciende, se desconoce el impulso previo a su propio desarrollo. Así, la poesía surge como un post-cepto y no como un pre-cepto. Cuando esto no acontece, obligamos al texto a decir, jerárquicamente, aquello que nosotros deseamos que diga y no aquello que el poema quiere decir o silenciar. Sólo es posible conocer nuestra creación una vez que ésta puso en desarrollo su ley interna. Recordemos a T. S. Eliot cuando dice: "Hay primero un embrión inerte o germen creativo y, por otro lado, el lenguaje, los recursos de las palabras bajo el imperio del poeta. Este tiene algo germinando dentro de sí, para lo cual debe encontrar palabras; pero no puede saber qué palabras quiere hasta que las ha encontrado; no puede identificar este embrión hasta que ha sido transformado en una disposición de las palabras justas en el orden justo. Cuando se tienen palabras para ello, la *cosa* para la

cual las palabras tenían que ser encontradas desaparece sustituida por un poema".

Diré, por último, que el hombre es lógica. Y, cervicalmente, es y será Mito. Vivimos una encrucijada a la cual nos condujo la filosofía del progreso ininterrumpido. Vivimos sobre y bajo las cenizas de la revolución industrial. Pájaro raro aquel que ponga en duda el avance de la ciencia. La ciencia progresa. La historia de la filosofía es o parece ser —como algunos vienen reiterándolo— la historia de los errores de la filosofía. ¿En dónde está la sangre del espíritu?, como advirtió Unamuno. La literatura no progresa: es totalizante, acumulativa. No hay progreso en el *Ulysses* de Joyce, si lo comparamos con el Ulises homérico. Sin embargo, las matemáticas pitagóricas no son lo mismo que las matemáticas actuales. Pero bien podemos detectar un espíritu semejante, o hasta el mismo impulso, en un texto de algún poeta náhuatl como en un poema de algún poeta actual. Ambas obras son contemporáneas entre sí, ambas pueden alimentarse de una misma esencia.

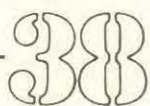
Pienso que la literatura nunca abandonó al hombre, aun cuando a veces pareciera volverse en su contra. No existe, al fin, literatura o creación artística sin el hombre, como no existe desarrollo del psiquismo —sea en la zona higiénica, sea en la mórbida— sin el hombre. En cada texto literario está el deseo —no siempre conquistado— de Absoluto. He ahí el hombre desnudo con sus miserias sus luchas, sus grandezas, sus júbilos, sus fobias, sus fantasías, sus teofobias, sus deicidios, sus ceremonias, sus afanes de dominio, sus melancolías, sus excrecencias. Por ello, la literatura es una espléndida fuerza de reconstrucción del hombre: presencia de un ser que, en su deseo de conquistar el reino despótico de la razón sin razón-pura-impura, ha estado próximo a dejar de serlo.

Durante una tarde del verano de 1938 se reunieron, en Montevideo, Alfonsina Storni, Juana de Ibarborou y Gabriela Mistral, para contar cómo escribían sus versos. Entonces, Gabriela dijo:

—La poesía es en mí, sencillamente, un regazo, un sedimento de la infancia sumergida. Aunque resulta amarga y dura, la poesía que hago me lava de los polvos del mundo y hasta de no sé qué vileza esencial parecida a lo que llamamos el pecado original, que llevé conmigo y que llevo con aflicción. Tal vez el pecado original no sea sino nuestra caída en la expresión racional y arrítmica a la cual bajó el género humano y que más nos duele a las mujeres por el gozo que perdimos en la gracia de una lengua de intuición y de música que iba a ser la lengua del género humano".

Con la adarga al brazo, hasta descubrir el cambiante rostro del antifaz: los espejos no siempre irradian imágenes unívocas. La poesía se enriquece en el juego de la multidimensionalidad. He ahí la derrota y el triunfo del poeta: robar y perpetuar el fuego cuando creíamos haberlo perdido todo.

Cualquier vestigio es futuro: huella indeleble de la Utopía que resplandece ante nuestros ojos y que, ecuménicamente, nos deja ciegos.



La obra literaria como signo

...the work of art is a sign, and as such exists only in a process of semiosis...

Ch. W. Morris¹

En lo siguiente hemos de ocuparnos de ciertos aspectos de la literatura, aplicando algunas ideas de Ch. W. Morris y de Roman Ingarden al análisis de lo que se conoce como "obra de arte".

Consideraremos la obra de arte literaria, de acuerdo con Morris, como el producto que surge de la interpretación estética de un sistema de signos.

¿Qué es lo que constituye la obra de arte? ¿Es la obra de arte meramente el vehículo perceptible —sonidos, palabras, color— o ésta se encarna en él, surge de él?

Queremos sostener que aquello que hace artístico a un objeto (entendido como vehículo material del signo artístico) no radica en el objeto mismo, sino que éste más bien lo representa o constituye por primera vez, de la misma manera en que un signo constituye y da vida a su significado. En otras palabras: la obra de arte depende de su vehículo material, como el sentido de un signo depende de la materia que lo constituye, pero en igual medida que en este último caso, la obra de arte —como el sentido— no es únicamente el objeto, no se agota en él, sino que es el producto de una interpretación.

De esto se desprende con claridad la enorme importancia del papel que desempeñan el intérprete y el proceso de interpretación en la constitución del objeto artístico.

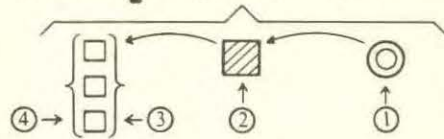
Estos puntos de vista se encuentran representados en el escrito de Ch. W. Morris "Esthetics and the Theory of Signs" el cual analiza las características signicas de la obra de arte desde la perspectiva semiológica: "From this point of view, the work of art is conceived as a sign which is, in all but the simplest case, itself a structure of signs."² Dado que tanto Morris como nosotros consideramos a la obra artística como un resultado de cierta interpretación de un sistema de signos, será necesario que nos ocupemos de los conceptos de signo e interpretación.

El signo y los procesos semióticos.

Morris define la situación signica —a la que también se refiere como proceso semiótico o semiosis— como un proceso que consiste en "dar cuenta de algo mediatamente", esto es, el fenómeno que ocurre cuando alguien se da cuenta de algo a través de otro objeto.

Veamos el siguiente esquema:

SEMIOSIS O PROCESO SIGNICO
(mediated taking account of) (5)



Para explicar el esquema, Morris pone el siguiente ejemplo: supongamos que escuchamos un cierto silbido, por medio del cual nos damos cuenta de que un tren se aproxima. En este caso, el sonido *significa* el tren que se aproxima para la persona que lo escucha e interpreta como tal. Aquello que opera como un signo (es decir, lo que funciona de manera significativa) es llamado vehículo del signo (*sign vehicle*) y está representado en el esquema con el número 2; el acto de darse cuenta inmediatamente de algo, llevado a cabo por el intérprete, es la interpretación (*interpretant*, número 5); aquello que se percibe de manera mediata lleva el nombre de *designatum* (número 3).

Hemos representado el *designatum* como un par de llaves ya que Morris afirma que éste está constituido por una clase de objetos, la cual puede tener elementos que pertenezcan a ella o no; puede ser una clase vacía, en la terminología lógica.

En el caso de que esta clase tenga miembros, éstos serán lo que Morris llama *denotata*, que marcamos con el número 4. Para referirnos a nuestro ejemplo anterior, nos dice Morris, uno puede creer que un tren se aproxima por haber escuchado un silbido que lo *designa*. Pero si en realidad no hay tal tren, el signo no *denota*. Así pues, todo signo, por definición, tiene que designar, esto es, debe tener un *designatum*, pero puede no denotar realmente nada, puede no tener *denotata*, si la clase que designa carece de miembros.

Un *designatum* es entonces una clase de objetos, determinada por ciertas propiedades definitorias; los *denotata* son los miembros —si los hay— de esta clase en cuestión.

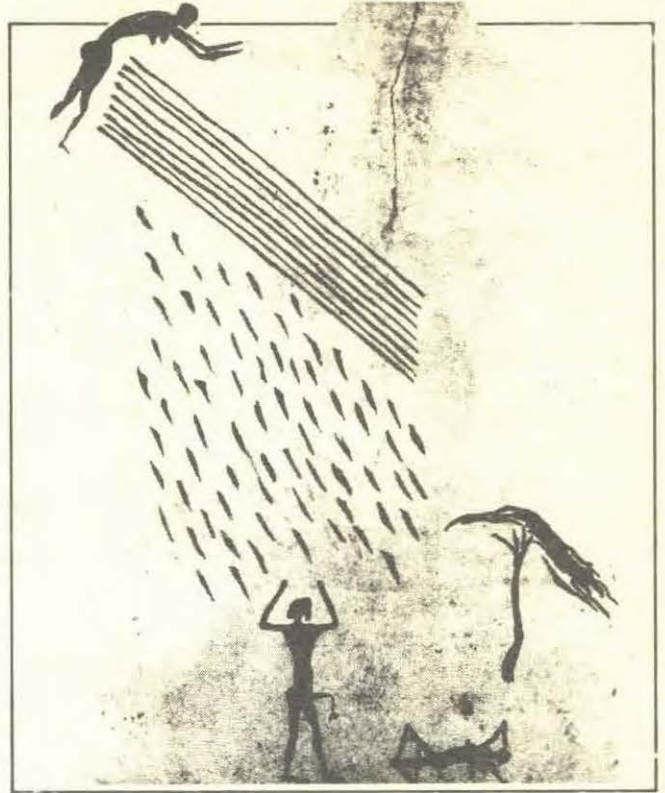
Así pues, si hemos de concebir la obra de arte como un signo de un tipo especial (signo estético, según Morris), también debemos hacer una distinción entre la obra de arte propiamente dicha y el vehículo en el cual toma cuerpo: "The work of art, so conceived, must be distinguished from the vehicle which serves as the basis for the sign structure; (...) but where precision is wanted the terms 'est-

hetic sign' and 'esthetic sign vehicle' are preferable."³

Aunque hasta ahora habíamos hablado de la obra de arte como resultado de la interpretación de un signo, también puede sostenerse, con igual corrección y de manera más apegada a la terminología de Morris, que la obra de arte es un signo estético, ya que el signo, como bien diría Saussure, no es sólo el significante o sólo el significado, sino ambos, en fusión indisoluble, mutuamente determinante y necesaria. Un signo es, necesariamente, un vehículo material, pero con la misma necesidad es igualmente un significado. Por lo tanto, la obra de arte misma no es sólo el vehículo material, pero éste le es indispensable.

Podemos utilizar el término "obra de arte" en dos sentidos: refiriéndose al vehículo material o designando la función representativa de este vehículo, condicionada por una interpretación. En este último sentido es en el que nosotros usamos el término, la obra de arte de la cual Morris pudo afirmar que sólo existe en el proceso de interpretación: "*The work of art in the strict sense (i.e. the esthetic sign) exists only in a process of interpretation which may be called esthetic perception...*"⁴

Por todo lo dicho anteriormente, resultará claro que un análisis del signo artístico, o del signo literario, en este caso, no puede limitarse a una descripción del vehículo material, sino que tiene que verse comprometido con la interpretación que en cada caso se realice con respecto a dicho vehículo; esto implica una investigación de la participación que el autor y el lector



tienen en el proceso de recreación de la obra a partir del esquema que es el vehículo.

El papel del autor.

El autor provee la base material en la que se realiza lo que Morris llama "experiencia consumatoria". Esta base es el vehículo material del signo estético, cuya interpretación tiene como resultado una obra de arte que se realiza en una experiencia estética: "*The artist is the person able to so form objects that esthetic perception is facilitated, intensified and perfected, but in the strict sense there is a work of art wherever something is the object of esthetic perception...*"⁵

El objeto es solamente un medio, provisto por el artista con la finalidad de facilitar la experiencia consumatoria del espectador, experiencia en la cual éste realiza la obra de arte, esto es, lleva a cabo la consumación estética. En este sentido, el artista no es capaz de realizar él solo la obra: él puede proveer la base material sobre la cual ha de desarrollarse la actividad del espectador, pero esto es sólo parte del complejo proceso representativo. Si queremos plantearlo en términos saussurianos, el artista produce el significante; al lector compete llenarlo con (relativamente) distintos significados en cada caso: "*The esthetic sign vehicle exists as a means to the realization of a work of art (as a way of producing esthetic perception).*

Hence the work of art itself has only the type of existence which a sign has..."⁶

Cualquier objeto que sea sometido a una interpretación estética puede convertirse en obra de arte. Sin em-



bargo, es probable que los objetos creados expresamente para ser sometidos a una interpretación estética sean más fácilmente interpretables en este sentido. El autor crea los signos artísticos con el fin de que el espectador obtenga de ellos una experiencia estética. Esto por lo menos podemos sostenerlo para un buen número de los casos, aunque puede haber artistas que den vida a sus obras para disfrutar ellos mismos la experiencia estética. En estos casos, el hecho de que otros también tengan esta experiencia no formaba parte de las intenciones del creador.

Pero debemos preguntarnos cuáles son las características que hacen que un objeto sea adecuado para llevar a cabo una experiencia estética. Debemos aclarar en qué radica la capacidad de ciertos objetos de despertar en nosotros una respuesta artística, o —mejor— estética.

En primer lugar, una de las características más importantes de los objetos artísticos es su carácter incompleto. Anteriormente hemos hablado del vehículo artístico como de un esquema cuya realización e integración compete al espectador. Señalar esto me parece de gran importancia. La obra de arte, en su dimensión material, es un complejo sistema de signos que como tal solicita del espectador, o del lector en el caso de la literatura, una interpretación activa.

En efecto, la obra misma invita al espectador a completarla, a eliminar pasajes indeterminados por medio de la interpretación. No sería desatinado calificar a la obra de arte como un *compuesto*, surgido de la interpretación, de la intervención activa que tiene el espectador frente a las señales contenidas en el vehículo material de una obra artística.

Señalamos entonces, como primera característica de dicha obra, la de ser un sistema de signos incompleto, potencialmente integrable.

La tendencia que tiene la percepción humana a suplir lo que falta en un esquema, con el fin de convertirlo en una estructura comprensible y asimilable, puede ser la explicación del impulso que induce al contemplador a participar activamente en el proceso semiótico, completando los objetos mediante interpretaciones que los integran a sus esquemas generales, haciéndolos comprensibles.

En segundo lugar, debemos destacar que los objetos que se ofrecen a la contemplación artística son de una gran complejidad, y sus elementos están interna y mutuamente determinados.

En concreto, en el caso de la prosa literaria existe una enorme diversidad de elementos que se refieren unos a otros, constituyendo un texto. Un elemento que aparece en la primera página, digamos, puede convertirse en la clave que proporcionará la solución de la trama; pero esto sólo se hace evidente hasta que terminamos de leer el relato. O bien, a lo largo del relato aparecen descripciones diferentes del mismo hecho, desde distintos puntos de vista, por distintos narradores, etc. Al lector toca, como hemos dicho, dilucidar esta indeterminación y dar (darse) una versión congruente de la anécdota, libre de contradicciones y comprensible (aunque también puede

haber relatos cuyo objetivo es precisamente lo opuesto: dar una sensación de absurdo, dejando al lector perplejo. En estos casos, la función que el autor espera del lector no es la de “completar” la obra, sino la de hacerse cargo de la paradoja que se le presenta y dejarla indeterminada).

Los objetos artísticos usualmente se constituyen en complejas estructuras representativas, y su correcta percepción o “desciframiento” se ve forzada a integrar estos signos unos en función de los otros:

*“A complex sign structure is operative in such esthetic perception, and the interpreter (including the creator) performs a complex perceptual activity, passing from part to part of the art object, responding to certain parts as signs of others, and building up a total response (and so a total object of perception) in terms of the partial responses.”*⁷

Acerca de la determinación recíproca de los elementos en el interior del sistema representativo que constituye la obra artística, veamos esta cita de Morris:

*“This vague and general statement can be made somewhat more concrete in considering complex esthetic semiosis in terms of the perceiving interpreter. In looking at a picture or hearing music or reading a poem there is a connected tissue of references in which one aspect of the work sets up demands and expectations which are met, or partially met, by other aspects, these other aspects in turn functioning in a similar manner— and in this process the character of the whole is built up in terms of the character of the parts; a certain rising series of notes determines to some degree the succeeding notes; a certain type of rhyme in the earlier parts of a poem sets up expectations as to the type of sound sequences which are to occur in the remaining portion; certain lines in one part of a painting prepare the interpreter for the kind of line to be encountered elsewhere.”*⁸

Estas dos características de la obra artística, la indeterminación y la referencia recíproca de sus elementos, se ven representadas de manera muy especial en la literatura.

Las investigaciones que *Roman Ingarden* ha llevado a cabo al respecto son una buena aportación al tratamiento de este tema. Un concepto central de Ingarden, lo que él llama “lugares de indeterminación” (*“Unbestimmtheitsstellen”*) aparece en un escrito suyo titulado “Concretización y reconstrucción”, y ha de sernos muy útil.

En directa relación con lo que afirmábamos más arriba con respecto a la determinación mutua de los elementos de una obra (en este caso, de un texto), Ingarden afirma que la obra literaria es un producto constituido por varias capas o niveles. En ella se encuentran contenidos (a) el nivel de los sonidos de las palabras, (b) el de las unidades significativas, el sentido de las oraciones y el sentido de contextos más amplios; (c) el nivel de las imágenes esquematizadas (*Ansichten*), a través de las cuales aparecen los objetos contenidos en el relato; y (d), el nivel de las objetividades representadas. Estos niveles se integran en un contexto total que constituye la obra.

Un importante concepto de Ingarden es el de la *con-*

cretización. La concretización tiene lugar cuando el espectador integra y completa mediante su interpretación la estructura representativa, relativamente indeterminada, que el autor le presenta. De una obra son posibles múltiples concretizaciones.

No solamente cada persona puede realizar una nueva concretización de una obra literaria, sino que la misma persona puede realizar diferentes concretizaciones, dependiendo de los diferentes estados de su desarrollo, de su educación en aumento, e, incluso, de su distinto estado de ánimo. La misma persona pudo haber percibido ciertos aspectos en una obra cuando tenía, pongamos por caso, 20 años. Pero si este lector retoma la obra 30 años después, es casi seguro que no surgirá lo mismo de la combinación del esquema y su interpretación, dado que ésta raras veces será la misma que anteriormente. Como habíamos dicho, la obra es resultado de dos factores: por un lado, el lector, con todas sus experiencias anteriores, su mayor o menor conocimiento del tema, su habilidad y su capacidad imaginativa, su ideología, su clase social y hasta su estado de ánimo del momento, y por el otro, el esquema, hasta cierto punto indeterminado, que el autor le presenta. De la unión de estos dos factores, o, en otras palabras, la interpretación del signo estético, dependerá la naturaleza del producto. Si uno de los componentes varía, el resultado también ha de ser diferente; en términos de Ingarden: la concretización será otra.

“La obra de arte literaria —nos dice Ingarden— (como también en general cualquier obra artística) debe distinguirse de sus concretizaciones, las cuales surgen en las lecturas individuales de la misma (y eventualmente también en su representación en el teatro y su captación por el observador).”⁹

Al igual que nosotros lo hemos venido sosteniendo en apoyo a Morris, Ingarden afirma que la obra de arte literaria es —a diferencia de sus concretizaciones individuales— una estructura esquemática. Esto significa que algunos de sus niveles, en especial el de las objetividades representadas y el de las imágenes, contienen “lugares de indeterminación”.

Estos pasajes indeterminados deben ser eliminados total o parcialmente, mediante la interpretación, esto es, durante la concretización. ¿Cómo se lleva a cabo esta concretización? ¿Cómo se eliminan las indeterminaciones que caracterizan al texto literario? En cada una de las mencionadas concretizaciones, los pasajes indeterminados se eliminan colocando en su lugar una determinación mayor o más aproximada del objeto del que se trate, y de esta manera —como lo expresa Ingarden— el lugar de indeterminación es “llenado”, “completado”, por así decirlo.

Sin embargo, debe señalarse que esta concretización no es la única posible, por lo cual pueden surgir diferentes versiones del relato, por lo demás igualmente justificadas, completando el sentido del pasaje indeterminado de distinto modo.

Esto hace posible que el texto tenga una identidad pro-

pia y sea posible reproducirlo, y que, simultáneamente, pueda ser entendido por cada uno de manera relativamente distinta.

Ingarden proporciona una definición más detallada de los lugares de indeterminación. Afirma que semejante lugar se muestra cada vez que —sobre la base de las oraciones que aparecen en el texto— no puede decirse de un objeto determinado o de una situación objetiva, si posee o no una determinada cualidad.¹⁰

Podemos citar el ejemplo utilizado por Ingarden, aunque no es difícil encontrar otros muchos en cualquier obra literaria: por ejemplo, nos dice, si no se mencionara en los Buddenbrooks el color de ojos del cónsul, esto no estaría determinado, aunque por el contexto, y dado que era un hombre, sus ojos deberían tener algún color; sólo cuál, esto es lo que no estaría definido. Y continúa: “el aspecto o característica del objeto representado, respecto a los cuales no puede saberse con exactitud en base al texto cómo está determinado el objeto, lo llamo “lugar de indeterminación”.

Es importante señalar que la existencia de los lugares de indeterminación no es algo casual ni —digamos— la consecuencia de una falla en la composición (seguimos exponiendo a Ingarden). Como ya lo hemos visto anteriormente, la indeterminación del signo artístico no es privativa de la literatura, sino que aparece también en los demás tipos de arte, donde el espectador tiene como tarea integrar el signo en sus diferentes partes por medio de la interpretación, llenando los espacios y completando los elementos que así lo solicitan.

La mayor parte de las veces, el procedimiento por medio del cual completamos el sentido de un texto no nos es conscientemente accesible. De hecho, simplemente llenamos los lugares de indeterminación con elementos que pueden integrarse al conjunto de manera lógica y significativa, sin ver los espacios vacíos como tales. Es probable que la percepción de situaciones sólo pueda llevarse a cabo cuando hay un mínimo necesario de congruencia y sentido; por ello, con la finalidad de comprender el texto, agregamos inconscientemente los elementos necesarios que ayudan a constituir una totalidad significativa. Sin embargo, también es posible, como lo hemos mencionado, que el lector se esfuerce por dejar intactos los huecos que la obra muestra, y así la perciba en su peculiar incompletitud. Con todo, en la mayoría de los casos, el lector lee “entre líneas”, y completa el sentido de elementos aislados, frases o párrafos enteros.

De esta manera es como se manifiestan la propia actividad creadora del lector, su iniciativa y su imaginación, a partir de las cuales “llena” los lugares de indeterminación con diversos aspectos. Asimismo, usualmente tampoco es voluntaria la elección de cuáles han de ser estos aspectos que darán cuerpo a la obra. El lector solamente deja libre su fantasía, y completa los objetos de que se trate con una serie de nuevos aspectos, de manera que aquellos parezcan completa y correctamente determinados.

Desde el punto de vista de la congruencia interna de la obra, las diferentes concretizaciones son igualmente ad-

misibles. Sin embargo, respecto a los valores estéticos que la obra puede constituir en cada una de sus instancias, algunas serán más recomendables que otras. Hay ciertos rasgos que pueden ser completados de manera más o menos arbitraria, sin que el valor estético de la obra se vea disminuido, como sucede frecuentemente con las características físicas de los personajes: no es muy relevante que el color de los ojos de Hamlet sea azul o café, ni tampoco afecta gran cosa la fuerza del argumento el que nos lo imaginemos en una u otra posición cuando hablaba con el cráneo de Yorick en la mano, como tampoco es muy importante el que demos a su voz un cierto tono en lugar de otro. En cambio, hay ciertas características que pueden cambiar completamente el efecto estético de la obra, por ejemplo, lugares de indeterminación referentes al carácter del personaje, a su sensibilidad, a la profundidad de sus pensamientos y su emotividad, etcétera.

Tales características, tales lugares de determinación, hábil e imaginativamente completados, pueden enriquecer singularmente la obra y darle mayor valor que —incluso— el proyecto original de su autor. Podemos afirmar, por ejemplo, que hay lectores que ante una obra obtienen una experiencia más rica que la del mismo autor. Asimismo, una buena puesta en escena de un argumento puede contener mucho más en sugerencias y valor estético que el mero texto del que fue tomada.

Pero no sólo es posible profundizar y hacer más original una pieza con un adecuado tratamiento de los lugares de indeterminación, sino que también se la puede aplanar bastante con una interpretación pobre.



Por lo tanto, aunque varias concretizaciones son posibles, no todas tienen el mismo valor, ya que algunas pueden contener mayores cualidades estéticas que las otras.

Dentro de los niveles de la obra literaria que hemos señalado, la actualización y concretización de las imágenes es frecuentemente el componente menos perfeccionado de la capacitación estética, y también se presentan ahí las mayores desviaciones respecto al contenido de la obra.

Roman Ingarden afirma que el nivel de las imágenes desempeña en la obra literaria un papel muy importante, en especial cuando se trata de la constitución del valor estético en sus concretizaciones.¹¹

Estas imágenes (Ansichten) se encuentran contenidas en el texto, pero sólo de una manera potencial. Ingarden las define como “aquello que es experimentado por un sujeto que percibe un determinado objeto”¹²

Así pues, es necesario que el lector realice una actividad representativa al momento de leer. Mediante ciertas señales contenidas en el texto, el lector debe poner a funcionar su imaginación para recrear las sensaciones e imágenes cuya experiencia el texto necesita para ser entendido y valorado estéticamente. Afirma Ingarden: “Si las imágenes han de ser actuales para el lector durante la lectura de una obra, y de esta manera han de pertenecer al contenido de la obra leída, dicho lector tiene que llevar a cabo una función análoga a la percepción, dado que los objetos representados en la obra a través de las situaciones, en general no son efectivamente perceptibles.”

Estas imágenes deben ser constituidas por una intensa actividad imaginativa simultánea al acto de lectura; el lector debe experimentar activamente estas sensaciones que él mismo produce, siguiendo las sugerencias de la



obra. El buen lector debe esforzarse por tener una actitud receptiva ante estas sugerencias, con el fin de alcanzar una reconstrucción que en cada caso se considere fiel al original, nos dice Ingarden. Si el lector se propone reconstruir la forma peculiar y propia de la obra en la concretización que realiza, es importante que no proceda de manera arbitraria, sino que ha de dejarse guiar por las sugerencias y directivas que surgen de la obra, y no debe actualizar cualquiera, sino sólo las imágenes que la obra le sugiera. Aunque la dependencia que el lector tiene de la obra no es absoluta, si se olvida por completo de dejarse guiar por ella, su captación será, seguramente, inadecuada.

En este momento rozamos la idea de interpretación correcta o adecuada de una obra: ¿es que hay una concretización *correcta*, y otra *incorrecta*? ¿No acabamos de decir que hay varias interpretaciones posibles de la misma obra?

Definitivamente, Ingarden sí habla de interpretación correcta: en primer lugar, es necesario dejarse guiar por las señales contenidas en la obra al realizar la concretización: "Uno tiene que 'concretizar' estos objetos cuando menos hasta un cierto grado y dentro de los límites exigidos por la obra misma."¹⁴ En otro sitio, tras recordar que las captaciones estéticas de una y la misma obra pueden ser varias y diferentes, debido a sus varias reconstrucciones posibles, afirma que aun las concretizaciones estéticas *fieles a la obra*, aunque igualmente válidas, pueden distinguirse bastante unas de otras, y hacer aparecer muy distintas cualidades estéticas, y por lo tanto también distintos valores estéticos.

Según nuestro parecer, lo más que se podría afirmar es que hay concretizaciones que se apegan más a lo contenido en el texto, y otras que son más bien una invención de la fantasía del lector, quien agrega una gran cantidad de determinaciones para las cuales el texto no lo autoriza. En este sentido podría hablarse de versión "adecuada" o "inadecuada".

Creo que no se debe confundir este asunto con la cuestión del valor de cada una de las concretizaciones. Las concretizaciones se realizan llenando o completando los lugares de indeterminación. Estas determinaciones pueden ser artísticamente irrelevantes, como en el caso de ciertos detalles físicos de los personajes, o bien pueden ser artísticamente significativas, lo cual puede tener lugar en dos sentidos: la determinación puede ser positiva, contribuyendo de alguna manera a la constitución de ciertas cualidades estéticamente relevantes; o bien puede ser negativa, obstaculizando la constitución de tales cualidades, o constituyendo una cualidad que entra en conflictos con las restantes cualidades con valor estético.

Respecto a la valoración, afirma Ingarden, es necesario tener bien claro que ésta puede estar dirigida a dos ámbitos completamente distintos: o bien valoramos la obra misma como condición material, o valoramos sus varias concretizaciones.

En cada caso se trata de un tipo distinto de valor. Cuando hablamos del valor de una obra nos estamos refiriendo al valor artístico, y cuando se trata de las dife-

rentes realizaciones, hablamos de valores estéticos.

Sin embargo, ambos valores se dan en la misma obra, dado que ésta, como vehículo material, se encuentra contenida en calidad de esqueleto en la reconstrucción de que se trate en cada caso. "El valor artístico le corresponde a una obra cuando contiene en sí la condición, necesaria pero no suficiente, para la actualización de un valor diferente, esto es, el valor estético." Así pues, el valor artístico es el valor de un medio, de una herramienta, la cual tiene la capacidad de hacer que se manifieste un valor estético bajo condiciones favorables. En este caso, las condiciones favorables están constituidas por el observador con habilidad suficiente como para realizar la concretización adecuada.

El valor artístico es un fenómeno marcadamente relacional, lo cual significa que es la condición del valor estético, que a su vez proporciona al primero su valor. En otros términos, el valor estético es absoluto, y su cualidad axiológica se agota en sí misma, mientras que el valor artístico existe solamente cuando se constituye en la condición de un valor estético: si no se realiza el valor estético, a través de la interpretación, no hay manera de saber si la obra posee o no valores artísticos. Debido a esto, Ingarden afirma que el hecho de que el valor artístico le corresponda efectivamente a una obra, está determinado por la conducta del lector. El valor artístico descansa en el hecho de que en la obra de que se trate existe una cierta provisión de cualidades, la cual es la base óptica indispensable para la constitución de una selección de las cualidades estéticamente valiosas en una cierta concretización de la obra artística, cualidades que a su vez son el fundamento de los valores estéticos.¹⁷

Notas

1. "Esthetics and the theory of signs", p. 137.
2. Ch. W. Morris, "Esthetics and the theory of signs", p. 131.
3. *Ibidem*, p. 132.
4. *Ibidem*, p. 132.
5. *Ibidem*, p. 139.
6. *Ibidem*, p. 145.
7. *Ibidem*, p. 138.
8. *Ibidem*, p. 138.
9. Roman Ingarden: "Konkretisation und Rekonstruktion", p. 43.
10. Cf. Ingarden, *op. cit.*, p. 44.
11. Cf. Ingarden, *op. cit.*, p. 50.
12. Cf. Ingarden, *op. cit.*, p. 50.
13. *Ibid.*, p. 51.
14. *Ibid.*, p. 44 (El subrayado es mío).
15. *Ibid.*, p. 56.
16. *Ibid.*, p. 62.
17. *Ibid.*, p. 63.

Referencia bibliográfica

Se consultaron los siguientes artículos:

a) Morris, Ch. W.: "Esthetics and the theory of signs", Journal of Unified Science 8 (1939), p. 131-150.

b) Ingarden, Roman: "Konkretisation und Rekonstruktion", en: Warning, Rainer: *Rezeptionsästhetik*, München, Wilhelm Fink, 1975 (UTB), p. 42-70.

CARMEN CHUAQUI

La poesía de Yannis Ritsos

A pesar del enorme prestigio de la poesía griega, desde Homero hasta los premios Nobel Seferis y Elytis, el número de lectores y concededores de dicha poesía es, con seguridad, increíblemente pequeño en relación con su larguísima trayectoria y el papel fecundador que ha desempeñado en la gestación de las literaturas de Occidente. Y si se conoce mal el quehacer poético de la antigüedad clásica —que a tantos obliga al elogio y a no pocos al recuerdo de oscuras y tediosas lecciones escolares— peor es el conocimiento que se tiene de los poetas griegos contemporáneos. Sólo quienes se interesan verdaderamente en el desarrollo del arte poético en el mundo actual se dedican a investigar qué es lo que escriben los poetas que habitan la periferia —es decir, los no europeos y los no norteamericanos— aunque únicamente puedan acercarse a ellos a través del inglés o el francés. Para Occidente, con nosotros los latinoamericanos en la trastienda, los nombres se restringen por lo general a tres: los dos ya mencionados y Kavafis, quien ha sido muy bien acogido en ciertos círculos, pero parece estar destinado a contemplar, en múltiples y políglotas antologías, “como un valiente... la Alejandría que se va”.

En Grecia —en lo que va del siglo— ocurre algo semejante a lo que se da en México: casi no hay jóvenes con ímpetus literarios que no intenten dedicar su pluma a la poesía. La calidad de lo que se produce, como era de temerse, en bastantes casos no sobrepasa los límites de lo decoroso: a muchos los pierde el afán de hacer labor de protesta y a otros el prurito por parecer modernos a toda costa. Sin embargo, en una y otra latitud, existen poetas de gran valía que, desgraciadamente, son muy poco conocidos fuera de sus fronteras. Entre los poetas helenos, de la misma estatura que los tres ya citados y con una voz de acusada originalidad, se cuenta Yannis Ritsos (n. 1909), oriundo de Laconia y muy conocido en Grecia —entre la mayoría de lectores por su calidad y entre los militares por su posición política—.

El deseo de conocer la obra de poetas tibetanos, senegaleses o coreanos, pongamos por caso, no siempre resulta fácil de satisfacer, pues son escasos los libros o las antologías que hay en el mercado. Por otra parte, quienes presentan a autores desconocidos a un público occidental tienden —llevados por su cultura eurocéntrica— a cargar las tintas sobre las influencias que los escritores (y los artistas en general) de la periferia han recibido de Eu-

ropa o de los Estados Unidos. Quizá el lector preferiría identificar por sí mismo las escuelas, corrientes, ideologías, etc. que forman parte de su cultura, y que se le explique con mayor detenimiento cuáles son los rasgos y peculiaridades de la cultura que desea conocer. Es obvio el predominio que la cultura francesa tuvo en los círculos intelectuales helenos, como son obvias las huellas que ciertas lecturas —muy bien hechas, por lo demás— de poetas franceses dejaron en la poesía griega. Pero, ¿para qué encasillarlos en simbolismos y surrealismos o pretender que descubrimos lo que claramente está ahí? Si de buscar raíces se trata podría resultar más fructífero sacar a la luz las propias raíces griegas: qué hay de los líricos clásicos, qué de los bizantinos, cuánto de los escritores del diecinueve que renovaron el quehacer literario en Grecia. Remitámonos a las propias palabras de Ritsos:

“A veces las palabras casi brotan solas, como las hojas
en los árboles(...) seguramente las raíces —invisibles—, la tierra, el sol, el agua también han ayudado también ayudaron las hojas podridas del pasado”¹

Es casi imposible presentar la obra de un autor helénico (sea en prosa, verso o prosa poética) sin antes decir algo —así sea somerísimamente— sobre las peculiaridades de la lengua griega. Los antiguos tenían que haberse las con la diversidad dialectal y con las normas que debían regir los distintos géneros (épico, dramático, satírico, etc.); después ciertos alejandrinos —con Calímaco a la cabeza— trataron de liberarse de los moldes clásicos y de hacer un nuevo tipo de poesía: no sólo en cuanto a los temas o la nueva visión del mundo que la cultura griega había adquirido desde el lado sur del Mediterráneo, sino, casi obligadamente, porque la lengua griega perdía ya la diferenciación entre vocales largas y breves, cambiando así ritmos y acentos; y por último, los literatos de los siglos XVIII y XIX se enfrascaron en una encarnizada polémica —que aún no acaba de morir— en torno a la diglosia: la existencia de una lengua culta de raigambre ática (katharévusa) y de otra coloquial (dimotiki), entre las cuales no siempre resulta fácil demarcar fronteras. Los puristas pretenden que la literatura se mantenga dentro de los seguros e incontaminados límites de la lengua culta; los demotocistas defienden su derecho a expresarse

por medio de una lengua viva, la que el pueblo emplea cotidianamente. A pesar de que el segundo grupo ganó oficialmente la contienda, la verdad es que los griegos se enfrentan, texto por texto (libros escolares, periódicos, revistas, escritos legales, etc.) a una mezcla de lenguas y de niveles de lengua que para ellos a veces puede ser problemática y para un extranjero puede convertirse en un laberinto insalvable. El lenguaje de Ritsos, aunque se inscribe dentro de la corriente demótica, nos coloca ante una mezcla constante de lo culto y lo popular y, en verdad, resulta mucho más elevado y complicado de lo que parece a primera vista: el poeta se mueve dentro del mundo de lo cotidiano, entre todos los insignificantes enseres y objetos que nos rodean, hasta tal punto que nos hace creer que su lenguaje es igualmente sencillo y familiar:

Detrás de las cosas simples me escondo, para que encuentres;
si no me encontraras, encontrarás las cosas (...)
Cada palabra es un umbral para un encuentro —a veces cancelado—
cuando persiste en el encuentro entonces la palabra se vuelve verdadera.²

Pero no sólo se esconde detrás de las cosas, también se oculta detrás de su propia poesía, pues este es uno de los contados poemas en que habla en primera persona; en general la voz la lleva una tercera persona, vaga, innominada: alguien que “dice”. Quizá sea porque el poeta sabe cuán azarosos son los medios de comunicación, y aunque está seguro de la necesidad de la palabra y, sobre todo, de la palabra poética (se pregunta: “¿Cómo viven los hombres sin poesía?”) sabe que en estos tiempos difíciles ni siquiera las palabras de los poetas están a salvo (su obra estuvo prohibida durante muchos años en tierra griega).

La otra ciudad

Existen muchas soledades que se entrecruzan —dice— encima o debajo y otras por el medio: diferentes o parecidas, forzadas, vigiladas o como si fueran elegidas o libres... siempre entrecruzadas. Pero al centro, en lo profundo, sólo aparece la única soledad —dice:
de anuncios eléctricos multicolores, tiendas, motocicletas,
con una luz banquescina, vacía, brumosa, interrumpida
por chispas de significados desconocidos. En esa ciudad habitan desde siempre los poetas. Caminan en silencio con los brazos cruzados, recuerdan sucesos indefinidos, olvidados, palabras, lugares, ellos, los consoladores del mundo, siempre inconsolables, perseguidos

por los perros, los hombres, las polillas, los ratones, las estrellas,
perseguidos también por sus propias palabras, las pronunciadas o las no pronunciadas.³

La obra de Ritsos, con ser consecuente y repetidamente militante, nunca cae en excesos o en tonos panfletarios; cosa bastante común (y comprensible) en la época en que los griegos lucharon por la liberación, contra el nazismo, contra la dictadura de Metaxas o contra el gobierno de los coroneles.

Contradicciones acostumbradas

Las palabras —dijo— las silenciosas palabras, nuestra única compañía;
las estudiamos, las desplegamos, nos despliegan, el lugar se hace más profundo;
no sólo descubres esqueletos, sino hermosos cuerpos y alas...
detrás de las puertas, detrás de muros altos, humedecidos. Lo sabes...
este es el único medio de comunicación. La partición de madera
junto con los insectos de la noche alrededor de la lámpara clandestina.⁴

A partir de la caída de Grecia ante el poderío romano, la historia de la Hélade es una sucesión de guerras y dominaciones. Generalmente sólo se recuerda la dura estancia del Turco en suelo heleno y el alto costo en vidas humanas de la liberación, pero pueden ser más terribles y más crueles las muertes de hombres griegos a manos de los propios griegos.

Dos muertos, cinco muertos, doce —y uno y otro más—.
Cada hora tiene su muerto.
(...) que no escucha nuestras excusas —no se digna escuchar nuestras canciones— solo, solo,
solo, aislado, indiferente ante la condena o la venganza.⁵

A pesar de la profundidad y solidez de las propias convicciones y de la justicia de los fines que se persiguen, el hecho de morir, no a manos del enemigo turco o fascista, sino a manos del hermano hace aún más inadmisibles, absurda e incomprensible la muerte.

FloreCIMIENTO artificial

Quería gritar —ya no soportaba más—. No había nadie que escuchara;
nadie quería escuchar. Tenía miedo hasta de su voz,
la ahogó dentro de sí. Su silencio explotó. Pedazos de su cuerpo

salieron volando por el aire. Los reunió con gran cuidado. Sin ningún ruido, los puso de nuevo en su sitio para tapar los huecos. Y si encontraba casualmente una amapola, un lirio amarillo, también los recogía, los colocaba en su cuerpo, como si fuesen pedazos suyos: así horadado, extrañamente florecido.⁶

En 1944 Ritsos y el conocido músico Theodorakis coinciden en un "centro de reeducación" en Makronisos y, diez años más tarde, éste musicaliza ocho poemas de *Epitafios* (escrito en 1936). El fenómeno Theodorakis es muy interesante: logra que todo un pueblo cante los poemas, no sólo de las mejores plumas de Grecia, sino también los del hombre común que poco o nada tiene que ver con la literatura y que surgen espontáneamente en calles y prisiones; dichos poemas —de la más disímil calidad— van aunados a una música conformada con elementos de muy diversa procedencia: cantos de la liturgia ortodoxa, canciones populares al estilo de la época, música culta de vanguardia y, muy destacadamente, música folklórica, que introduce con todo y su instrumento correspondiente: el *buzuki*. Esta mezcla resultó explosiva y desató una polémica nacional similar a la de puristas y coloquialistas. El éxito de los poemas-canciones como los de *Epitafios* (donde una madre entona un treno por su hijo muerto en una manifestación que la policía reprimió en Salónica) fue tan grande que el gobierno se vio obligado a prohibirlos, y no fueron pocos los griegos que sufrieron cárcel por tener discos de Theodorakis. Pero la importancia que tuvieron las discusiones musicolingüísticas se vieron disminuidas ante la magnitud de la represión y sus

consecuencias: ¿En realidad se justificaba el sacrificio de tantas vidas jóvenes? Si la muerte puede ser absurda e incomprensible, también parece serlo en ocasiones la militancia misma.

Solo con su deber

Cabalgó solitario toda la noche, frenético, espoleando los flancos de su caballo. Lo esperaban —dijo— sin piedad, con imperiosa necesidad. Como llegó cuando amanecía nadie lo esperaba, no había nadie. Miró en torno suyo. Casas desiertas, cerradas con llave. Dormían. Escuchó a su lado a su caballo jadeante: espuma en la boca, heridas en los flancos y el lomo desollado.

Abrazó el cuello de su caballo y empezó a llorar. Los ojos del caballo, grandes, ensombrecidos, moribundos, eran dos torres que le pertenecían, lejanas, en un lugar donde llovía.⁷

La acumulación de las dolorosas experiencias de esos años formaron en Ritsos la imagen que tiene del hombre común y corriente: un ser magnífico y digno. Si para la tragedia griega las grandes interrogantes acerca del destino, la relación entre hombres y dioses, etc. sólo pueden ser representadas por unos cuantos individuos de gran talla —que servirán de paradigma al pueblo en general— para Ritsos nadie mejor que los pequeños hombres y mujeres de los pequeños poblados griegos para acercarse a





las respuestas. Ellos, inmersos en sus intrascendentes quehaceres cotidianos, en el silencio de sus pueblos sin jóvenes, se enfrentan a la ausencia, a la incertidumbre, a la soledad.

Un hombre

Extraño hombre, en verdad, de mirada invertida,
de andar trastornado. Dentro de su cuerpo (lo sabemos de cierto)
había reunido, no imágenes, tampoco copias, sino las cosas mismas:
esas hermosas montañas cubiertas de pinos, la colina de las tres columnas,
los viñedos al pie de la colina, el caballo alazán, los escalones
cavados en la piedra que ascienden hacia la casa que humea,
junto con los dos vasos sobre la bandeja plateada.
Cuando lo encierran
sube las montañas cubiertas de pinos (dentro de su cuerpo), se sienta en la piedra,
mira el mar, acariciando una larga hoja de sicomoro sobre sus rodillas,
como si alisara una carta, que arrugara una mano con ira o con tristeza.⁸

Los personajes ritseanos suelen estar atormentados, solitarios, temerosos; sin embargo, siempre se mueven en atmósferas luminosas, llenas de color, quizá porque a pesar de las sombras de los muertos que no se desprenden de sus casas y sus objetos, los vivos parecen querer pro-

longar un día más su vida, por mortecina que ésta parezca. Esas casas y esos objetos y el paisaje mismo parecerían estar inmobilizados, suspendidos en el tiempo, esperando pacientemente el retorno de los que se fueron y la llegada de días menos infelices.

Por costumbre

De nuevo los colores... ahora más oscuros: los secos viñedos —amarillo muerto, verde olivo—, techos quemados y arriba las nubes coaguladas, grasosas, pegajosas, como la crema del frasquito blanco que abre, ya tarde, la envejecida mujer, y que distraída, lentamente se pone en el rostro, aunque sabe que las arrugas no se borran, que hasta los versos mueren, que sólo el espejo vertical es su esposo —oscuro, carente de hijos—; erguidos ambos, uno frente al otro, todavía enamorados, aunque nunca hagan el amor; escondieron sus anillos dentro del viejo reloj de péndulo, que desde hace tantos años también se detuvo.⁹

En los poemas de Ritsos, casi siempre breves —alrededor de diez versos de prosa poética no rima— se recrea con asombrosa concisión un mundo, una escena, un paisaje completos. Por lo general re-

curre a una enumeración: una serie de frases cortas —a menudo contradictorias o aparentemente inconexas— que cierran con un elemento de sorpresa, de indecisión, de ambigüedad. Cada renglón es una imagen o una figura nitidamente delineada que, a primera vista, parecen ser autónomos o no estar ligados entre sí, pero siempre hay un hilo sutil y casi invisible que los une, los equilibra y los pone en relación. Además, los mundos así contruidos presentan siempre un colorido extraordinario y parecen estar poseídos por el paisaje circundante. Ritsos puede diferenciarse mucho del resto de los poetas griegos en cuanto a su temática y la forma en que la desarrolla, pero comparte con ellos la pasión ancestral por la naturaleza, una obsesión por el mar y por la luz. Quizá sólo los artistas japoneses y los griegos han sabido plasmar en sus obras esa absoluta inmersión de los seres en la naturaleza, ese girar en torno a las estaciones, ese sentido de permanencia revestido de incesantes cambios.

Después de la lluvia

Al acabar de llover las voces de los pájaros son más
 acentuadas,
 dispersas, solitarias. Repentinamente las montañas
 parecen haber crecido,
 al igual que las nubes. Los colores humedecidos se
 agrandan
 en las paredes de las casas: rosa, verde musgo, ocre, celeste,
 el rojo tordo del café. Las gotas de lluvia en los árboles
 cada una con diferente duración, con otro ritmo,
 como los viejos relojes,
 los grandes relojes de madera que cuando los abrían
 para arreglarlos
 mostraban todo su mecanismo: ruedas y más ruedas,
 pequeños engranajes, movimientos suspendidos, resortes, ecos;
 todo descoordinado, abandonado por inservible. ¿Qué
 palabra hubiera
 podido restablecer en esos relojes descompuestos el
 movimiento justo
 y sus torturadas entrañas dentro de círculos completos?¹⁰

Una de las constantes en la poesía de Ritsos es el distanciamiento, una buscada objetividad para contemplar y describir *lo otro*, los sujetos que se encuentran fuera de su yo; como si fuese más legítimo o verdadero detallar las experiencias de los demás, aun cuando en realidad esos otros, fuera de él, son como espejos de sí mismo: participan en los mismos hechos, conviven con la misma naturaleza, están sujetos a las mismas presiones; pareciera que sólo habla de la gente, los sentimientos, los lugares que le son afines. A pesar de que no cesa de presentar los efectos que la guerra produce sobre los griegos, nunca menciona directamente quién o quiénes son los culpables de la represión, o dónde está el frente o cómo se vive en las cárceles. Prefiere no mostrar esa fuerza oscura, omni-

presente, y pintar las consecuencias en pequeños retablos provincianos, casi bucólicos (en los que se desdramatiza para mejor mostrar) y que son una serie de variaciones sobre el mismo tema.

Este desprendimiento del yo para proyectarse en los otros deja poco espacio para la expresión de otros sentimientos que no sean los de solidaridad. En el autor coexiste una doble actitud hacia sus personajes: la necesidad de demostrarles su simpatía —en el sentido más griego del término— y la de presentarlos con la mayor objetividad posible para no caer en el sentimentalismo: sólo cuando habla de niños muy pequeños o de ancianos, sobre todo si son mujeres (como en el caso de la muerte de la abuela, en “Ternura olvidada”, *Paréntesis* 1950-61), suelta un poco la mano y se descubre. De ahí también su reticencia a escribir poesía amorosa: en su obra aparecen a menudo muestras de amor filial y paternal o de la penetración de las parejas, pero pocas veces la expresión del amor físico. En contadas ocasiones el poeta —siempre oculto— deja constancia de un instante, ya lejano, en el que más que el sentimiento amoroso hace su aparición la ausencia del ser amado.

Desnudo

Aquí, en el desorden del cuarto,
 entre los libros polvorientos
 y los retratos envejecidos,
 entre el sí y el no de tantas sombras,
 una columna de luz inmóvil,
 aquí, en este lugar
 donde te desnudaste una noche.¹¹

La actitud vital de Ritsos —su distanciamiento, su impassibilidad, su sosegada aceptación de las cosas como son— se inscribiría muy bien en una visión oriental del mundo: a veces recuerda a un monje budista en contemplación. Su percepción no es maniquea: no hay bueno/malo, dolor/placer, etc., sólo existe la unidad y en ella se conjugan y equilibran todos los elementos. Es muy probable que la mentalidad ritseana no se nutra en fuentes orientales; su compasión puede provenir de su militancia y de la dura convivencia con los prisioneros de los campos donde estuvo detenido (entre 1948 y 52 y en 67) y, muy especialmente, de los largos períodos de forzada introspección que pasó en diversos hospitales, debido a la tuberculosis que lo aquejó desde los diecisiete años; quizá se deba a esta Montaña Mágica particular el sentido de apacibilidad que permea la obra de Ritsos.

Notas

- ¹ “Disolución”, *Gestos*, 1972.
- ² “El sentido de la simplicidad”, *Paréntesis*, 1946-47.
- ³ y ⁴ *Gestos*, 1972.
- ⁵ “La tarde”, *Paréntesis*, 1946-47.
- ⁶ *Gestos*, 1972.
- ⁷ *Testigos-A* 1957-63.
- ⁸, ⁹ y ¹⁰ *Gestos*, 1972.
- ¹¹ *Notas al margen del tiempo*, 1938-41.

GUADALUPE AVILES MORENO

Bases conceptuales e históricas del arte mudéjar

El arte mudéjar constituye una realidad histórica-artística de la España de los siglos XII al XV; las hondas raíces que tenía lo musulmán en suelo español hicieron posible el nacimiento de esta manifestación artística tan peculiarmente hispánica.

Con la caída del poder almohade, el arte hispanomusulmán no se extinguió sino que continuó viviendo y sus formas se adaptaron e insertaron en las nuevas manifestaciones artísticas; es difícil que los cambios políticos modifiquen a fondo las realidades culturales situadas por encima de ellos. "En España hubo arte mudéjar porque el hispano-musulmán, tan nuestro como cualquier otro, no podía morir por la sola voluntad de una clase dominante o el hecho de una victoria política. La tolerancia medieval siguió vigente en el terreno del arte, último reducto que se dejó conquistar."¹

El arte mudéjar es uno de los signos más elocuentes de lo que fue la Edad Media en España; el contacto cercano y continuo entre musulmanes y cristianos había fundido modos de vida y culturas, constituyendo un fuerte sedimento en la formación de la España moderna, y precisamente en la etapa de su gestación, apareció esta manifestación artística que como "barro fresco" recogió el sentir de ese momento histórico. Por eso, el mudéjar fue un hecho tan peculiar y netamente hispánico; otros estilos con el románico, el gótico o el renacentista, fueron adquiridos por adopción, pero "el mudéjar es algo entrañablemente nuestro, anclado en las peculiaridades de nuestra historia".²

El término "mudéjar"

Antes de entrar de lleno al tema que nos ocupa, consideramos importante hacer algunas observaciones sobre la denominación de "mudéjar" que se le ha venido aplicando a este arte.

En tiempos de la Reconquista a los musulmanes que permanecieron viviendo en los dominios cristianos se les llamaba moros, nombres que ellos mismos utilizaban en documentos públicos donde se leían sus nombres, oficios y condición social.³ La palabra mudéjares aparece ya en algunos textos del siglo XVI y más adelante los cronistas de los Reyes Católicos la emplearían al referirse a los musulmanes sometidos.⁴

El término mudéjar deriva del vocablo árabe *mudayan* o *mudaggan* que significa tributario, sometido, aquél

a quien se le ha permitido quedarse en un sitio y que permanece supeditado al poder invasor.⁵ Debido a que la pronunciación en árabe era *mudeggen*, terminación desusada en castellano, se hizo necesario sustituirla, y así fue como *mudeggen* derivó en *mudéggar* y *mudéjar*.

De acuerdo con esto, se denomina mudéjares a los musulmanes que se quedaron en los territorios conquistados por los cristianos o a los que por medio de pactos vinieron a habitar en ellos en calidad de vasallos, conservando su religión, usos y costumbres. En el siglo XVI (1502) se les obligó a bautizarse, y así a los mudéjares convertidos se les llamaba moriscos, nombre que desde entonces se utilizó como sinónimo de mudéjar.⁶

En el terreno artístico, no fue hasta el siglo XIX cuando el término salió a la luz oficialmente y se generalizó. Los investigadores del arte, ahondando en el estudio del período histórico comprendido entre los siglos XI al XVI, tomaron conciencia de las peculiaridades que ofrecía su arte: mezcla de elementos cristianos e hispanomusulmanes con un sello propio y distintivo. La búsqueda de un nombre acorde con sus características, no sólo formales sino también históricas, los llevó a acuñar distintos vocablos como morocristiano o cristianomahometano,⁷ demasiado largos, difíciles de asimilar y muy vagos en su definición.

Aunque D. Manuel de Assas, en un artículo que publicó en el *Semanario Pintoresco Español*,⁸ apuntaba que estas obras podrían llevar el apellido de mudéjar, se considera a Amador de los Ríos como el autor que le dio vida a la denominación en su discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tituló *El estilo mudéjar en arquitectura*, leído el 19 de junio de 1859. En él afirmaba: "Al bosquejar en la segunda parte de mi 'Toledo pintoresca' la historia de la arquitectura árabe, señalé bajo el título de 'Arquitectura mozárabe' todos los monumentos que guarda la ciudad imperial, debidos a sus alarifes mudéjares. Nuevos estudios, examen más detenido de aquéllas y otras fábricas de igual índole y naturaleza, así como también largas y muy provechosas consultas con los más entendidos arqueólogos de nuestra patria, me han movido a rectificar aquella clasificación, dando a dicho estilo arquitectónico el nombre de mudéjar, único que se adecua a su origen y a su sucesivo desarrollo. Los hombres doctos en la historia nacional, decidirán hasta qué punto acertamos al establecer esta denominación crítica para la historia de las artes."⁹

La propuesta fue bien recibida por algunos, a la vez que fuertemente combatida por otros, y no sólo se discutió el nombre, sino también la existencia, límites y caracteres de este arte; se dudaba de la exactitud del término por sus limitaciones en el contenido. Ciertamente hay que afinar la significación del arte mudéjar pues si lo traducimos textualmente podría pensarse en un arte realizado única y exclusivamente por musulmanes sometidos, no conversos, al servicio de los cristianos. La realidad nos muestra que los moriscos e incluso los cristianos adiestrados por los musulmanes, practicaban dicho arte; por consiguiente, no se reduce a un arte producto de un grupo social determinado pues en tal caso, a partir de la conversión forzosa de los mudéjares en el siglo XVI, tendría que denominarse morisco. Es absurdo e imposible separar las obras de influencia musulmana construidas antes o después de esa fecha, lo que no tendría ninguna utilidad puesto que el cambio brusco de religión no supuso mudanza artística.

Indudablemente que sus creadores fueron los mudéjares así como "los que lo propagan, directamente por enseñanza suya;"¹⁰ a este respecto, los críticos del presente siglo insisten en que no se trata de definir el estilo por sus autores sino por las obras, es decir, que aquellos podían ser cristianos, pero éstas están incluidas dentro de la tradición de la arquitectura hispanomusulmana.¹¹ Apropiado o no, lo cierto es que el término ha hecho fortuna y el buscar otro sería una tarea trivial.¹²

Sin perder de vista sus limitaciones, creemos que la denominación de arte mudéjar es muy significativa y un reflejo de esa realidad histórico-artística que lo engendró y alimentó, por lo tanto es aceptable para designar a todas las obras que se realizaron en territorio cristiano español y que combinan los elementos del arte musulmán y del cristiano en proporciones variables, así como también para las que con el mismo carácter, aparecieron en Berbería e Hispanoamérica por influencia de las mudéjares españolas.¹³

El arte mudéjar.

El arte mudéjar constituye una verdadera síntesis de dos mundos diferentes —el cristiano medieval y el Islam occidental— que vivieron estrechamente unidos durante el Medioevo español. Al ser un reflejo de toda una etapa histórica, su importancia es fundamental y su estudio ineludible; en la historia del arte debe tener necesariamente un lugar destacado pues puede considerarse que desde finales del siglo XII hasta el XIV inclusive, es casi el arte nacional de España, como lo define Lambert.¹⁴

En esencia el mudéjar está compuesto por la mezcla de las formas de dos movimientos artísticos de características divergentes: por un lado, el hispanomusulmán, nacido en Andalucía de semillas orientales, y por otro lado, el arte importado de occidente que llega ya formado desde los países vecinos.¹⁵ Es muy importante resaltar que no todas las manifestaciones artísticas realizadas en territorios cristianos y en las que se advierten elementos hispanomusulmanes, forman parte del repertorio mudé-

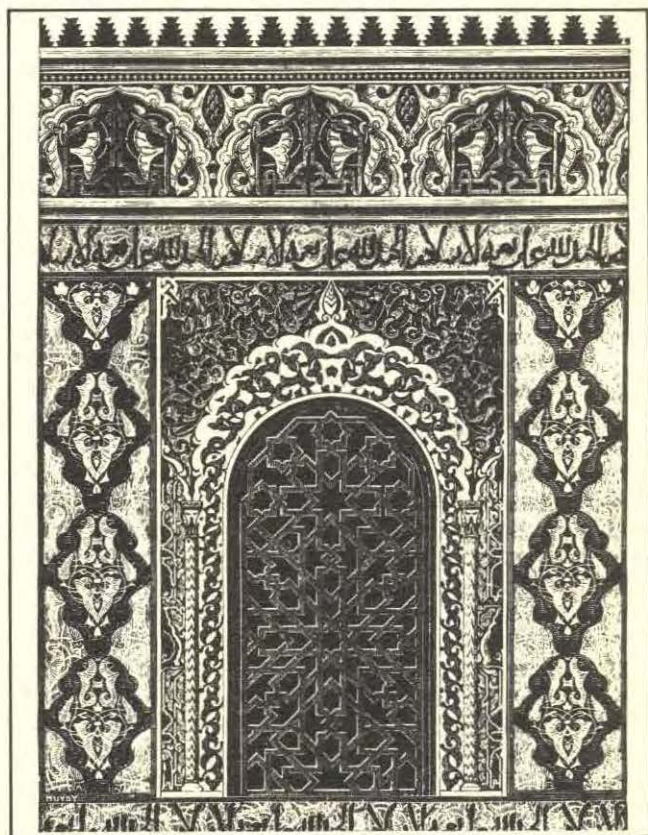
jar. Hay obras donde la combinación de elementos es muy desigual, presentan escasos motivos decorativos o constructivos que proceden del arte musulmán, podríamos decir que sólo detalles, y en este caso es indudable que no pueden englobarse en esa serie de construcciones; habrá que colocarles dentro de los estilos cristianos: románico, gótico, plateresco o renacentista, según al que correspondan sus características, haciendo hincapié en que conservan reminiscencias musulmanas. En cambio, en las obras donde existe un equilibrio entre los dos componentes, puede hablarse con verdadera razón de un arte mudéjar, habiendo entre éstas algunas que constituyen la madurez dentro del estilo.¹⁶

La gran persistencia que tuvo este arte se explica por las profundas raíces que logró echar en suelo español y muestra, por otra parte, hasta qué punto es difícil arrancar aquello que se ha hecho consustancial a un pueblo.¹⁷

La falta de unidad que presenta se debe en gran parte a la variedad de estilos extranjeros llegados a la península —románico, gótico y renacentista— con los que convivió. Con cada uno de ellos se mezcló el hispanomusulmán y por consiguiente produjo obras muy diversas; en algunas ocasiones el material y la técnica eran musulmanes y las formas cristianas, en cambio en otras sucedía lo contrario, incluso hubo obras de temas totalmente occidentales pero tratados con el espíritu y ritmo orientales.¹⁸

Los elementos que lo forman no se compenetran totalmente perdiendo su personalidad, sino que se funden en ese concepto estético nuevo y rico.¹⁹

Como característica fundamental del arte mudéjar

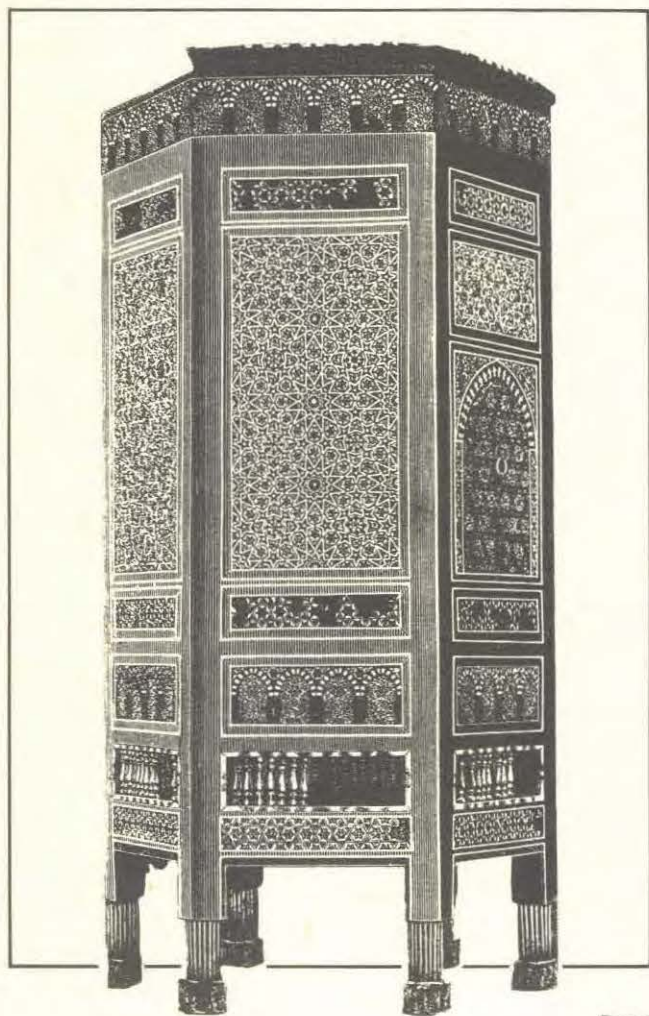


señalaremos su marcado anticlasicismo que se manifiesta en el menosprecio a toda regla; junto a la fecundidad de concepción goza de una excesiva libertad pasando de "los más inesperados aciertos a las mayores equivocaciones".²⁰ Al igual que en el hispanomusulmán del que deriva, emplea la ornamentación para ocultar las formas y por cierto, con una gran riqueza de color. Todo ello contribuye a que sea una expresión genuinamente hispánica, identificada con este pueblo de tal manera que algunos de sus elementos persisten, tanto en España como en América, hasta entrado el siglo XVIII.²¹

La mayoría de las obras son anónimas y de las que se conocen los autores, casi siempre son mudéjares, aunque hay algunas que se deben a cristianos españoles e incluso otras (las menos) a maestros extranjeros que trabajaron en la Península y se dejaron seducir por el arte oriental que había en ella.²²

Como todos los estilos, el mudéjar tuvo sus períodos de formación, apogeo y decadencia, que estuvieron sujetos a las distintas influencias provenientes de lo cristiano y lo musulmán, pero teniendo un desarrollo muy poco progresivo.²³

Es evidente que no sólo se manifestó en la arquitectura sino que tuvo múltiples aplicaciones en las artes suntuarias, según lo exigían las costumbres de la época; así tene-



mos que sus elementos y decoraciones enriquecieron desde las fábricas monumentales hasta los muebles, trajes, y otros objetos indispensables para satisfacer las necesidades de la vida de aquellos tiempos.²⁴

Algunos autores, entre ellos Lampérez y Camón Aznar, han querido identificar la arquitectura mudéjar con arte popular, alegando como razones el empleo de material y mano de obra baratos, frente a la costosa labor de los arquitectos cristianos y el uso de la piedra en los grandes estilos europeos del momento. De esta manera, dividen las obras; por un lado, las fábricas góticas y platerescas, impulsadas por la nobleza y el rey y por otro lado, las mudéjares, producto de la iniciativa del pueblo.²⁵

Existen en esta afirmación varias contradicciones que se ven patentes, sobre todo en el caso de Andalucía: en primer lugar, si alguien se encargó de promover la construcción de los ejemplares más insignes del mudéjar, fue la monarquía y los nobles.²⁶ En segundo lugar, el gótico tardío andaluz (fines del XV— principios del XVI) se desarrolló precisamente en las ciudades donde los Consejos habían alcanzado importancia — Sevilla, Utrera, Carmona, etc.— en cambio, en las tierras de Huelva y Sevilla pertenecientes a los señoríos de la nobleza, el mudéjar continuó utilizándose en las construcciones. En tercer lugar, los materiales aun siendo parte esencial en la construcción, no determinan la forma de los templos o la decoración de los palacios y sí hablan del gusto por lo oriental de estas clases sociales.²⁷

Por consiguiente, no se puede separar el arte de la nobleza —gótico y plateresco— de un arte popular mudéjar, ni fijar límites entre ambos estilos pues "el mudéjar siempre se reviste con ropaje occidental sea éste románico, ojival, renacentista e incluso barroco."²⁸

El estilo mudéjar.

La problemática de si el arte mudéjar alcanzó o no la categoría de estilo y si debe ser considerado como tal dentro de la historia del arte, ha llamado la atención de los principales estudiosos del arte español, quienes han tratado de analizar y resolver la cuestión.

En opinión de Fernández Giménez, se pueden distinguir dos etapas dentro de la arquitectura "cristiano-mahometana": la primera es la mozárabe en la cual hay una coexistencia de elementos pero que no llegan a amalgamarse, y sólo se confunde lo árabe con lo cristiano. En cambio, en la segunda, los acontecimientos militares y políticos traen consigo algunas variaciones: los moros se convierten en vasallos o mudéjares y crean un estilo verdaderamente mixto en el que los dos componentes participan por igual. En la creación del estilo mudéjar aparece como primer elemento el "árabe" y el cristiano se presenta como invasor, manifestándose primero en obras de carácter civil y militar y una vez formado, en las construcciones religiosas.²⁹

En contraposición con estas afirmaciones, Gómez-Moreno apunta que "el arte mozárabe es sustancial; dentro de una flexibilidad enorme para adoptar formas y

procedimientos variados, flota un principio de originalidad que da su fisonomía a todo el grupo; no se confunde con lo musulmán, no sigue la marcha acompasada, progresiva, unilateral de lo europeo; tiene una frescura de invención, un individualismo, que al parecer se dio antes en el arte visigodo y que no volveremos a descubrir sino en Oriente; pero también sigue dando carácter a lo español de tiempos más modernos, en cuanto se pierde el respeto a las reglas transpirenaicas. El arte morisco o mudéjar es unas veces moruno puro y otras no conserva de tal sino la envoltura, la técnica o el ritmo, injertos en un organismo cristiano y septentrional; le falta alma, poesía; y, mientras el contacto de lo gótico no lo hizo fecundo, mantúvose durante siglos como arte esclavo, que no se engalana para lucir sino para dar gusto a gentes extrañas y antojadizas."³⁰

Ambos autores caen en los extremos, y aunque Gómez-Moreno da un juicio demasiado duro y radical, contribuyó a despertar el interés por el estudio del mudéjar, que hasta entonces era visto con indiferencia por los historiadores del arte.

Por su parte, Lampérez y Romea considera que si la definición de estilo, desde el punto de vista de la filosofía del arte es, en su más perfecta y elevada acepción, "la conformidad de la forma con el material", indudablemente que "en el aparejo de los arcos de ladrillo, en los muros de este material solo o de ladrillo y cerámicas de Aragón..., en las armaduras de artesón y lazo de Toledo, la forma está en perfectísima conformidad y unión con el material". Por lo tanto, la convivencia de elementos del arte cristiano e hispanomusulmán, al confundirse, crea algo nuevo, donde la armonía de la forma con el material está patente. Asimismo afirma que la dificultad para marcar los límites de la arquitectura mudéjar, por su vaguedad, "no puede ser obstáculo para la existencia de un estilo, pues la misma se observa en todas las artes, en todos los países y en todas las épocas."³¹ No debemos olvidar que Lampérez defendió junto con Gómez-Moreno, la consideración del arte mozárabe y del mudéjar dentro de la historia de los movimientos artísticos.

Para Gestoso, durante la Edad Media y los primeros siglos de la moderna, la sociedad española atravesó por circunstancias muy especiales que "hicieron brotar en nuestra patria un estilo artístico genuinamente español, formado de la fusión de elementos cristianos y sarracenos, que, a falta de otra más apropiada denominación, distínguese actualmente con la de mudéjar."³² Para el citado autor, no sólo es un estilo artístico, sino que subraya que se trata de algo profundamente arraigado en el alma hispana, que nace de ella en un momento clave de su historia.

Los estudios realizados por Torres Balbás en este aspecto lo llevaron a la conclusión de que el arte mudéjar no alcanzó la categoría de estilo, si por éste se entiende "un conjunto de características comunes a varias obras, que se desarrollan y evolucionan gradual y orgánicamente". Fue el resultado de la amalgama de dos grandes estilos: el occidental cristiano y el hispano-

musulmán, pero que no cuajó; tan sólo dio vida a "una serie de obras aisladas de prodigiosa variedad, sin más nexos muchas veces que su común orientalismo hispánico". Expone múltiples razones, como el aislamiento de artesanos mudéjares en las villas y ciudades que, viviendo en aljamas, desligados de su civilización y cultura guardando celosamente sus tradiciones, no tuvieron posibilidad de renovarse más que asimilando las formas occidentales; también la condición humilde de sus cultivadores y la pobreza del material empleado, las considera razones importantes. De esta manera, sólo se formaron centros aislados de arte mudéjar arcaizante, donde las prácticas artísticas se transmiten de padres a hijos, tradiciones del arte almorávide o almohade y reflejos del granadino. Únicamente en Toledo es posible seguir la evolución de algunas técnicas orientales hasta mediados del siglo XVI.³³

Jiménez Placer hace la observación de que más que un estilo estrictamente hablando, en donde lo constructivo y decorativo se unen armoniosamente, el mudéjar es "el empleo de fórmulas ornamentales derivadas de lo musulmán, aunque mediatizadas e interferidas por motivos del gótico internacional preponderante". Las circunstancias del siglo XIV, críticas en lo político y social, ayudaron a que afloraran las modalidades musulmanas que habían permanecido latentes "en la corriente de lo subhistórico" y de este modo el ambiente se impregnó de fermentos islámicos.³⁴

Otro de los autores que aborda el problema es Andrés Calzada; él afirma que los moros sometidos, al efectuar las construcciones, siguen en ocasiones lo musulmán puro y en otras se adaptan a los estilos cristianos en boga. "Por esto el arte mudéjar no constituye en rigor un estilo, sino una manera especial de sentir e interpretar los estilos en que se entreveran elementos y notas de arte moruno"; hay obras que pertenecen a un estilo cristiano pero denotan en algún rasgo o detalle, apenas esencial, el influjo musulmán. Así surge un románico-mudéjar patente en las bóvedas de crucería sarracenas, en los arcos de lóbulos y en la arquitectura de ladrillo que en algunas regiones se implanta por la falta de piedra y la abundancia de mazarifes o ladrilleros moriscos.³⁵

No es posible aplicar, como se ha pretendido, caracteres específicos de un proceso reflexivo a un fenómeno difuso e intencional, expresado al respecto Chueca Goitia. Nos encontramos no ante un estilo histórico sino meta-histórico, entendiendo por metahistoria "una historia no formalizada en hechos concretos y positivos, sino referida a profundas intuiciones genéricas de la especie humana". En este sentido, el mudejarismo es una actitud de la sociedad hispánica que se refleja en el arte, pero sin llegar a formalizarse, a convertirse en una norma o actividad de escuela, como sucede en todo clasicismo y por ende, en todo estilo formal, ya que un estilo, estrictamente hablando, es el resultado de una tendencia al clasicismo. La actitud mudéjar es como en todo, más intencional que formal, que encierra en el fondo múltiples estilos: por regiones (estilos geográficos), por épocas (estilos cronológicos), otras veces por el arte cristiano coetáneo

(romántico—mudéjar, gótico—mudéjar, etc.) El estilo varía también si se trata de una edificación civil o una religiosa, pues no presentan las mismas características formales, como suele suceder cuando un estilo formalizado adquiere supremacía. El querer coordinar tan distintas manifestaciones con un criterio formal riguroso, "es algo contradictorio a la propia esencia de la actitud mudéjar".³⁶

Por último, para Santiago Sebastián, el mudéjar no alcanzó la categoría de estilo, sino que es más bien una moda o arte, un subestilo de carácter netamente popular que, desde su punto de vista, no abarcó a toda la sociedad, ni respondió a un ambiente espiritual como sucede en los verdaderos estilos, es decir, no se hizo extensivo a otras manifestaciones de la vida y de la cultura medievales. Además careció del "poder suficiente para crear nuevas estructuras, que necesariamente hubieran contemplado la creación espacial de un nuevo tipo de edificio al menos". Por consiguiente, "lo mudéjar hay que admitirlo como tradición popular de raigambre hispanomusulmana".³⁷

Apoyamos las opiniones de Gestoso, Lampérez y Chueca Goitia, aunque no estamos de acuerdo con este último en denominar "estilos" a las modalidades regionales o cronológicas.

Nos encontramos ante un fenómeno poco corriente, resultado de un momento histórico peculiarmente hispánico y al que no es posible encasillar con cánones y reglas rígidos; habrá que definirlo con un criterio flexible y comprendiendo su esencia histórica y artística.

Ciertamente el arte mudéjar constituye un estilo que se inició con la interferencia de elementos hispanomusulmanes en la arquitectura cristiana, y que llegaron a fundirse de tal manera con ella, que dieron por resultado obras armoniosas donde la compenetración de las formas con el material y decoración, establece una unidad arquitectónica, creando estructuras que le son peculiares. Tuvo su evolución, pero muy reducida, debido al aislamiento de los núcleos musulmanes y a la falta de fuentes donde renovarse exceptuando, desde luego, el Reino Nazarí que ejerció su influjo, aunque también con las limitaciones de su caso. Con la caída de Granada, va desapareciendo como estilo pues esa actitud de la sociedad, como la denomina Chueca Goitia, varía al ritmo de los acontecimientos históricos, sólo se le ve reaparecer de vez en cuando, en la arquitectura civil. Sin embargo, su influencia y reminiscencias alcanzaron hasta entrado el siglo XVIII y rebasaron las fronteras peninsulares llegando a América en el siglo XVI.

Notas

1. Chueca Goitia, Fernando. *Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua y Edad Media*. Madrid, Editorial Dossat, 1965, p. 502.
2. *Ibidem*, p. 466.
3. Galiay Sarañana, José. *El Lazo en el Estilo Mudéjar. Su trazado simplista*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico de la Excm. Diputación Provincial, C.S.I.C., s.f., p. 4.
4. Torres Balbás, Leopoldo. *Arte Almohade, Nazarí y Mudéjar*. "Ars Hispaniae", T. IV. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1949, p. 237.
5. Chueca Goitia, *Op. Cit.*, p. 467. *Vid* también Fraga González, Ma.

del Carmen. *Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucía*. Santa Cruz de Tenerife, s.e., 1977, p. 17, nota 1.

6. Collantes de Terán, Francisco. *Sevilla Mudéjar*. Incluido en "Historia del Urbanismo Sevillano", pp. 49-68. Sevilla, Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungria, 1972, pp. 49-50.

7. Lampérez y Romea, Vicente. *Arquitectura Mudéjar*. "Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media", T. III, pp. 479-579. 2a. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1930, p. 484, apunta que quienes crearon estos términos fueron Fernández Giménez y Font y Gumá.

8. Assas y de Ereño, Manuel de. *Nociones fisonómicas-históricas de la Arquitectura en España*. Trece artículos aparecidos en el "Semanao Pintoresco Español", Núm. correspondiente al 8 de noviembre de 1857. *Apud* Fraga González, *Op. Cit.*, p. 19, nota 5.

9. Amador de los Ríos, José. *El Estilo Mudéjar en Arquitectura*. Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, T. L. Madrid, 1859, pp. 3-4. *Apud*, Fraga, González, *Op. Cit.*, p. 18, nota 2.

10. Chueca Goitia, *Op. Cit.*, p. 467.

11. Fraga, González, *Op. Cit.*, p. 107. En este punto Santiago Sebastián, *Revisión del Concepto de Mudéjarismo*. Incluido en *Formalismo e Iconografía*, pp. 17-20. Ponencia presentada en la Escuela de Churubusco. México, 1979, p. 17, afirma que el tremendo error al fijar el concepto mudéjar fue que se colocaron unidos lo étnico y lo estético y un estilo nunca se determina por sus artifices sino por sus características propias.

12. No olvidemos que en la historia del arte, los nombres que se otorgan a los estilos y modalidades no siempre son los más adecuados, un buen ejemplo es el del gótico.

13. Torres Balbás, *Op. Cit.*, p. 238.

14. Lambert, Elie. *L'Art Mudéjar*. "Gazette des Beaux Arts", T. 75, vol. I. París, 1933, p. 18.

15. Torres Balbás, *Op. Cit.*, p. 238.

16. Chueca Goitia, *Op. Cit.*, p. 271, y Fraga González, *Op. Cit.*, p. 69.

17. Torres Balbás, *Op. Cit.*, p. 238 y Chueca Goitia, *Op. Cit.*, p. 502.

18. Torres Balbás, *Op. Cit.*, pp. 245-46.

19. Calzada, Andrés. *Historia de la Arquitectura Española*. Barcelona. Editorial Labor, 1933, p. 123.

20. Torres Balbás, *Op. Cit.*, p. 246.

21. *Ibidem*.

22. *Ibidem*, p. 237.

23. Lampérez y Romea, *Op. Cit.*, p. 489.

24. Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Sevilla, Oficina de la Andalucía Moderna, 1899-1909, T. I, p. XIII.

25. Lampérez y Romea, Vicente. *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*. Madrid, Espasa-Calpe, 1930, T. III, p. 166, y Camón Aznar, José. *Arte Mudéjar y Mixtiárabe*. Incluido en "Las Artes y los Días", pp. 122-24. Madrid, 1965. *Apud*, Fraga González, *Op. Cit.*, p. 32, nota 47.

26. A su patrocinio se deben las parroquias sevillanas y muchas de las capillas funerarias de dichas iglesias que pertenecieron a familias de alcurnia; asimismo los claustros de San Isidoro del Campo (Condes de Niebla), el Monasterio de Santa Paula (Marquesa de Montemayor) y el Alcázar de Sevilla (rey D. Pedro), entre otras. *Vid*, Fraga González, *Op. Cit.*, p. 60.

27. *Ibidem*, pp. 60-61.

28. *Ibidem*, p. 61.

29. Fernández Giménez, José. *De la Arquitectura Cristiano-Mahometana*. Tres artículos en "El Arte en España", T. I, pp. 11-16, 21-23 y 274-280. Madrid, 1862. (Revista quincenal de las Artes del Dibujo), *Apud*, Fraga González, *Op. Cit.*, pp. 21 (nota 12) y 22.

30. Gómez-Moreno y Martínez, Manuel. *Iglesias Mozárabes. Arte Español de los siglos IX al XI*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919, p. 2.

31. Lampérez y Romea, *Op. Cit.*, p. 485.

32. Gestoso y Pérez, *Op. Cit.*, p. XIII.

33. Torres Balbás, *Op. Cit.*, p. 245.

34. Jiménez Placer, Fernando. *Historia del Arte Español*. Barcelona, Editorial Labor, 1955, T. I, pp. 345-346.

35. Calzada, *Op. Cit.*, p. 72.

36. Chueca Goitia, *Op. Cit.*, pp. 466-467.

37. Sebastián, *Op. Cit.*, p. 18.

Sobre la consigna democracia

Cuando la reflexión se ve tocada por la política suele desvariar o aburrirnos: o vaga retórica o minuciosa propaganda. Los trabajos de Carlos Pereyra evitan esos abusos. *Política y violencia*,¹ su primer libro, razona una crítica a la violencia represiva, la violencia del Estado represivo y a su resultado y cómplice, la violencia subjetiva de pequeños grupos, la violencia aventurera, el terrorismo. Pero este primer trabajo de Pereyra no pretende simplemente formular un juicio sensato; intenta algo más: explorar lo que es y debe ser la política a partir de lo que es la historia. Su segundo libro, más ambicioso, *Configuraciones: teoría e historia*² emprende precisamente esta tarea: esbozar una teoría de la historia que dé bases a una política sin los males ya indicados, Estado represivo, oposición delirante y su *supuesto común*, la historia como un "artefacto" que se puede hacer funcionar por medio de decretos o bombas. ¿Qué decir de este intento?

Pereyra no confunde la tarea de reflexionar, o hacer ciencia, con la de instalar una sucursal, rehuye el "juego de invocaciones y de citas rituales" (p. 9), no piensa que las Casas Centrales del Pensamiento estén en otra parte, y que nosotros (en este barrio olvidado, América Latina) a lo sumo, podamos aspirar a recibir sus productos con retraso.

Esta precaución, sin embargo, tampoco lo hace confundir originalidad con aire de provincia... La lista de elogios podría proseguirse. Por eso, precisamente, estos trabajos se merecen algo más que esa facilidad, piden la lectura cuidadosa, desafían a una discusión. Esta nota busca comenzarla.

En primer lugar, anoto una serie de dificultades en la argumentación de Pereyra. Estas, sin embargo, no me interesan en tanto tales, sino como índices de un problema que considero mal planteado: Pereyra, creo, malentiende lo que es o puede ser la argumentación práctica y en consecuencia malentiende lo que es o puede ser la argumentación política.

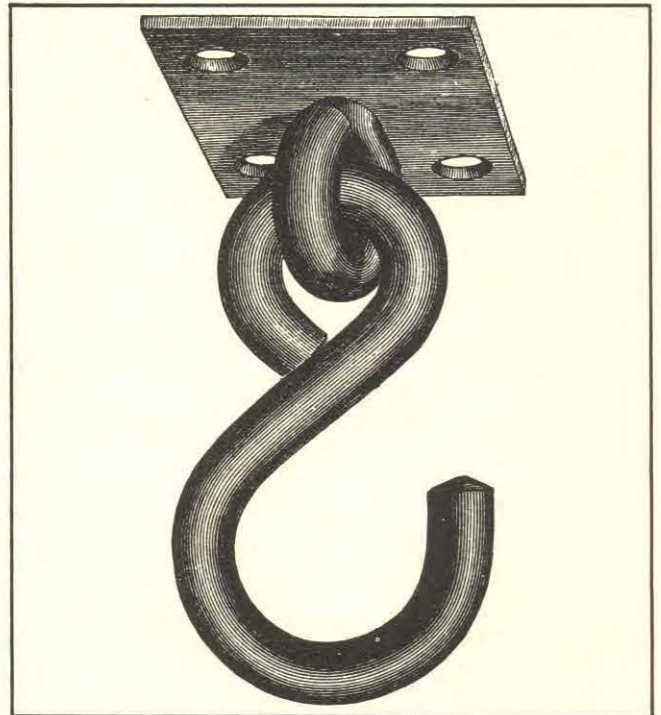
En segundo lugar, para discutir en qué tradición puede ubicarse esta posición de Pereyra, introduzco una de sus alternativas.

Una incompreensión relativamente generalizada de la investigación científica (explicable en parte por el carácter de fetiche que la recolección de datos empíricos tiende a tener desde el siglo XIX) ha contribuido a descalificar

el trato con conceptos generales. Pereyra no se deja llevar por esta mala costumbre; en sus trabajos encontramos, una y otra vez, la discusión minuciosa de cuatro conceptos de alta generalidad: filosofía, ciencia, ideología y determinismo. Comenzaré razonando el uso reduccionista que Pereyra hace de los tres primeros conceptos (filosofía, ciencia, ideología) para analizar luego algunas consecuencias negativas que tiene su discusión del último de estos conceptos (determinismo).

a) *Filosofía, ciencia, ideología*

Pereyra comienza sustituyendo lo que considera un concepto confuso, filosofía, por dos conceptos supuestamente más precisos, pero igualmente generales, ontología y epistemología. En esta sustitución no queda claro si se defiende la tesis fuerte de que la filosofía se reduce a esas dos disciplinas o la tesis débil de que es necesario distinguir entre el nivel epistemológico y el ontológico.



La tesis fuerte es interesante pero falsa; la débil, en cambio, es verdadera y, desde Kant por lo menos, generalmente aceptada. La tesis fuerte es falsa en dos sentidos: postular a la ontología como una disciplina es proponer que hay posibilidades de discurrir sobre la realidad en sí, *a priori* de las investigaciones científicas y de nuestras experiencias cotidianas. No me imagino cómo este “ir a las cosas mismas” es posible.³ De más peso, sin embargo, me parece la reducción que se hace en la tesis fuerte de la filosofía a lo que en términos kantianos llamaríamos el ‘discurso de la razón teórica’. La pregunta es entonces: ¿cómo se usa esta sustitución inicial de la filosofía por la ontología y la epistemología? Respuesta: Pereyra por un lado recoge la tesis débil (expresada en la distinción entre objeto real y objeto de conocimiento) que no necesita preocuparnos y por otro, retiene una parte de la tesis fuerte, la reducción de la filosofía a un discurso teórico. Anoto esta reducción como primer índice.

Índice 1: Se reduce filosofía a filosofía teórica.

Con respecto al concepto de ciencia, las dificultades son mayores, ya que Pereyra explícitamente se contradice.

En el capítulo I, Pereyra defiende la tesis althusseriana. Se trata de una tesis inmanentista donde se desconocen criterios genéricos válidos para cualquier discurso científico: cada ciencia tiene sus propios criterios inmanentes, la prueba lógica y la prueba empírica no tienen por qué ser constituyentes necesarios de cualquier investigación científica. Pero ¿no conduce ello a vaciar el concepto de ciencia de cualquier contenido?, ¿acaso cualquier discurso porque se autodenomine científico ya lo es? Por otra parte, Althusser oscila entre afirmar que hay tres clases de ciencias (los tres “continentes científicos”) o una multiplicidad de prácticas científicas específicas, diferentes y desigualmente desarrolladas. Pero si no tienen nada en común estas prácticas ¿por qué se usa para designarlas una misma palabra, a saber, “ciencia”? Además están las dificultosas prácticas de la tesis. Por ejemplo, con respecto a las polémicas en psicología y lingüística ¿cómo intervenir? Althusser decreta aquí y allá lo que considera científico: a Althusser le “gusta” el psicoanálisis lacaniano, parece no “gustarle” Chomsky... pero si otro tiene otros “gustos”, ¿entonces, qué? Althusser no nos da ningún criterio o argumento que apoye sus decretos.

En el capítulo II, Pereyra presenta, en cambio, el concepto positivista de ciencia. Por “ciencia” se entiende “cierto tipo de discurso descriptivo-explicativo cuya estructura lo diferencia de cualquier otro tipo de discurso” (p. 31) y se condena “todo intento de distinguir procedimientos científicos extraños entre sí” (p. 27), por ejemplo, los intentos de distinguir dos “continentes” o “conjuntos” de ciencias (el dualismo tradicional entre ciencias de la naturaleza y ciencias sociales). Como criterios genéricos válidos para cualquier discurso científico, Pereyra propone criterios sintácticos y semánticos: “La verdad o falsedad de un conjunto de enunciados ha de ser demostrada por la vía de un análisis sintáctico-

semántico de ese cuerpo lingüístico” (p. 29). Si por “análisis sintáctico” se entiende “análisis lógico” hablar de un criterio sintáctico no es otra cosa que re-bautizar las viejas pruebas lógicas. Estas pruebas (no contradicción...) son, sin duda, condiciones necesarias de cualquier discurso científico pero condiciones suficientes sólo para las ciencias formales. Por “semántica” habitualmente se entiende “teoría del sentido”. Por ejemplo, los enunciados “en la luna hay habitantes” y “frente a *El Colegio de México* nunca se construirá una catedral” son enunciados del castellano claramente comprensibles. Desde el punto de vista sintáctico o semántico no hay nada, pues, que reprocharles: cualquiera de esos enunciados está construido correctamente y en ningún caso se “abusa” del sentido de alguna de las palabras. Eso sí: ni son enunciados científicos ni tampoco verdaderos (el primero es falso, al segundo no le podemos atribuir condiciones veritativas). Sin duda, Pereyra puede darle *otro* sentido a la palabra “semántica” —el lenguaje no tienen por qué tener policías (ni los usos tradicionales ni la lógica)— pero ¿cuál? Pereyra afirma: “La semántica analiza las reglas de correspondencia entre los signos componentes del discurso científico y sus referentes” (p. 29). Si aceptamos esta convención ¿hablar de un “criterio semántico” no es acaso meramente una manera avergonzada de proponer los viejos criterios de contrastación de la tradición empirista, verificación y falsación?

En esta reflexión no interesa, sin embargo, discutir cuál de estas teorías de la ciencia —la inmanentista de Althusser o la positivista— es correcta (considero que ambas son incorrectas). Quiero, en cambio, subrayar la imposibilidad lógica de sostener ambas al mismo tiempo. Pero ¿por qué Pereyra oscila entre dos teorías incompatibles? Por lo pronto es necesario recordar lo que ambas teorías tienen en común: para las dos teorías fuera de la ciencia no hay racionalidad. He aquí, pues, nuestro segundo índice.

Índice 2: Se reduce racionalidad a científicidad.

Vayamos al concepto de ideología. Se trata de un concepto inevitable a cualquier teoría de la explicación histórica pero enmarañado, particularmente bloqueador. En estos casos es necesario un vigoroso trabajo reflexivo: tenemos que abrir la argumentación con reconstrucciones. Con respecto a las discusiones en torno a “una teoría de la ideología” considero que una reconstrucción semántica nos puede hacer dar un paso adelante. Llevar a cabo una reconstrucción semántica de la expresión “una teoría de la ideología” quiere decir:

- a) dejar de usar esa expresión; y
- b) discutir algunos sentidos diferentes en que pueda usarse esa expresión.

Una teoría ‘normal’⁴ sobre la ideología debe plantearse, creo, entre otras, por lo menos las siguientes tres alternativas.

En primer lugar, debemos preguntar si esta teoría es práctica o mixta. Con una teoría práctica de la ideología

se piensan relaciones de poder, no de verdad y falsedad. A la crítica ideológica no le interesará, en una teoría práctica de la ideología, si una teoría es falsa, sino por qué en determinada época un grupo social defiende una teoría falsa. Con una teoría mixta, en cambio, ambos problemas —el de la verdad y el del poder— pueden ser pensados en una teoría de la ideología. En segundo lugar, esta teoría puede ser parcial u holista (totalista). Una teoría parcial es aquella donde sólo algunos discursos prácticos son ideológicos; en una holista, en cambio, todos los discursos prácticos son ideológicos. En tercer lugar, una teoría de la ideología puede considerarse como crítica o descriptiva. Para una teoría crítica de la ideología es necesario atacar al discurso ideológico, y en su lugar, elaborar el discurso práctico que usurpaba aquel discurso ideológico. Para una teoría descriptiva el discurso ideológico es una formación necesaria de cualquier sociedad, valorativamente neutral. Si expresamos lo anterior en un cuadro, tenemos:

Cuadro 1: Teorías de la ideología

Prácticas	Mixtas
Parciales	Holistas
Críticas	Descriptivas

Mi conjetura: una buena teoría de la ideología debe ser práctica. Sospecho que esa conjetura es algo más que controvertida. Por lo pronto Pereyra no la comparte. Discutiré su propuesta a partir de los conceptos del cuadro 1.

En primer lugar, Pereyra esboza una teoría mixta de la ideología. Distingue entre un concepto epistemológico y uno sociológico. Como concepto epistemológico “ideología” se refiere a “representaciones, ideas o creencias no justificadas teóricamente, expresadas a través de enunciados no fundados en razones suficientes”, estando los primeros sostenidos y los segundos formulados “por motivos extrateóricos, es decir, en virtud de intereses económicos, políticos, de clase, nacionales, raciales, etc.” (p. 24). Como concepto sociológico, “ideología” describe “la relación existente entre un discurso, sin importar la verdad o falsedad del mismo, y sus usuarios (receptores o emisores)” (p. 25); en este caso la palabra “ideología” no refiere a “enunciados, sino a los propósitos y aspiraciones de una clase o grupo social” (p. 25-26). Los propósitos y aspiraciones de individuos o grupos sociales también se expresan con enunciados, por eso la distinción entre enunciados y *otra cosa*, en este sentido, no es válida. Si esta objeción es correcta, la distinción de Pereyra se desvanece. “Ideología” es sólo lo que él llama un “concepto sociológico”.

En segundo lugar, Pereyra tiene una teoría holista de la ideología. La totalidad de enunciados teóricos se dividen, según él, en científicos e ideológicos, de ahí que necesariamente la totalidad de los enunciados prácticos tenga que estar compuesta por enunciados técnicos e ideológicos. Este aspecto es, para nuestra reflexión, decisivo. Lo recojo como un nuevo índice.

Índice 3: Se reduce la totalidad de enunciados a dos conjuntos excluyentes, enunciados científico-técnicos y enunciados ideológicos.

Pereyra afirma: “Los agentes históricos viven a través de una cierta ideología la manera según la cual se inscriben en el conjunto de las relaciones sociales” (p. 26). El discurso en que se introduce esta afirmación sugiere que con “los agentes históricos viven necesariamente...” Cualquier experiencia vivida es, pues, para Pereyra una experiencia ideológica. Una teoría parcial de la ideología, en cambio, sólo calificará como ideológicas *algunas* creencias prácticas, *algunas* experiencias vividas, *algunos* razonamientos que conciernen nuestras acciones: aquellos que sólo expresan, en último término, una relación de poder no justificada.

En tercer lugar, Pereyra defiende, sin embargo, una teoría crítica de la ideología; cuando habla de ideología constantemente alude a discursos no fundados, no justificados. Pero defender una teoría holista y crítica de la ideología conduce a incoherencias porque ¿desde dónde puede llevarse a cabo la crítica? Cierta tradición cristiana suele decir que nuestras vidas son un valle de lágrimas. Parece que algunos marxistas quieren enriquecer esta tradición calificando nuestras vidas también como un inevitable valle de errores.

Pasemos, pues, a examinar las leyes que rigen este valle de lágrimas y de errores.

b) *El determinismo y el problema de la acción.*

Quien reflexiona está a la búsqueda. Sus itinerarios son múltiples: lecturas de juventud; deseos, polémicas enérgicas, coqueteos, luchas, investigaciones científicas, viejas antipatías. En esos itinerarios incluso el pensador más sistemático dice y se desdice, su desarrollo, se pierde, se vuelve unilateral, se corrige, se recobra. Después, estos laberintos se olvidan y se construyen antologías y manuales “exactos”, donde se borra cualquier huella de pasión o de esfuerzo de pensamiento. Un poco después aún, las ortodoxias decretan que buscar es repetir esas pálidas fórmulas. Marx no ha escapado a estas heterogéneas vicisitudes.

Llamo marxismos M_1, M_2, \dots, M_n a aquellas doctrinas construidas mediante la combinación de citas o lecturas de Marx, Engels o Lenin y que tienen como apoyo *única*mente esas citas o lecturas, esto es, argumentos *ad dominem*. Como enseñan los calidoscopios, si se combinan de distinta manera un cierto número de elementos se obtienen las más sorprendentes constelaciones; algunos de estos marxismos M_1, M_2, \dots, M_n no son sólo sorprendentes, sino también muy populares. Me limito a atender a uno solo de ellos; se lo ha llamado marxismo monista o determinista, y también economicismo; prefiero llamarlo simplemente M_1 .

M_1 puede resumirse *grosso modo* de la siguiente manera:

Las diversas formaciones sociales se derivan de las diversas formas de trabajo productivo; la historia de la humanidad es, pues, básicamente, la historia del desarrollo de las fuerzas de producción, lo que desde el siglo XVII es otra manera de decir, la historia del desarrollo científico-técnico; este desarrollo científico-técnico o desarrollo de las fuerzas de producción encuentra en cada época trabas en las formas de circulación, en las relaciones de producción; fuerzas y relaciones de producción entran entonces en "contradicción". Pero tarde o temprano aquel desarrollo de las fuerzas de producción hace explotar las trabas que intentan hacerlo retroceder, o al menos desviarlo, produciéndose de esta manera el paso a una formación social superior a la anterior.

Contra M_1 , Pereyra, vinculando ciertas propuestas de la Escuela de los *Annales* (L. Febvre, F. Braudel...) con algunas ideas de Althusser, propone una crítica que considero precondition necesaria para cualquier teoría en historia:

"El objeto de la economía política es uno de los momentos que conforman la totalidad social, mientras que el objeto de la historia es esa totalidad. La historia no es la dialéctica de las fuerzas productivas y las relaciones de producción, sino la dialéctica de las diferentes estructuras de la totalidad social; el motor de la historia no es la contradicción simple entre fuerzas productivas y relaciones de producción, sino una contradicción sobre-determinada; el nivel económico no es absolutamente determinante, sino sólo determinante en última instancia; los otros niveles no son absolutamente determinados sino relativamente determinantes." (p. 37).

La manera con que Pereyra formula su crítica a M_1 es ambigua; como veremos, puede entenderse como una variación más del paradigma funcionalista. Pero, incluso en su ambigüedad, esta crítica constituye un avance con respecto a M_1 , por lo menos en lo que concierne a la idea de una totalidad.

La totalidad de M_1 es lo que llamo una totalidad homogénea: un vasto espacio unitario, movido todo él por una palanca. En este sentido, M_1 es la simétrica inversión de la totalidad hegeliana; la única diferencia entre ambas totalidades está dada por el contenido de la palanca, en un caso la economía, en el otro el Espíritu. Precisamente, es esta "totalidad" la que usan dos postulados centrales de la tradición:

Primer postulado). La historia —personal o social— es un todo homogéneo.

Segundo postulado). La historia —personal o social— está o puede estar a disposición de la voluntad de los individuos.

A la totalidad desde la que se habla en la crítica de Pereyra llamaré, en cambio, totalidad heterogénea. Podemos caracterizarla de la siguiente manera:

a) Se trata de un proceso articulado de elementos heterogéneos.

b) En el caso de esa totalidad heterogénea que es la historia, esos elementos son una pluralidad de historias

h_1, h_2, \dots, h_n con desarrollos en tiempos desiguales t_1, t_2, \dots, t_n

c) Entre esas distintas historias se plantean distintas clases de relaciones (entre otras, la "acción recíproca").

Si se aceptan (a), (b) y (c) entonces ninguna modificación A en una historia h_1 tendrá un desarrollo en t_1 y t_2 en t_2 ; "Una revolución política, por ejemplo, no implica la modificación de los esquemas y patrones de explicación científica. La quietud y marasmo que pueda haber en una forma de la práctica social no es incompatible con la fluidez y convulsión que puedan registrarse en otros lugares del sistema social". (p. 107).

Pereyra, además, no sólo critica teóricamente a M^1 —una versión del primer postulado— también defiende una contrapropuesta a las consecuencias prácticas de M_1 , esto es, una contrapropuesta al fatalismo economista que necesariamente se deriva de M_1 .

"En cualquier circunstancia histórica se abren numerosas alternativas más o menos probables. La realización de unas u otras depende de la práctica social. El marxismo sostiene la idea de la historia como un proceso dialéctico abierto, precisamente porque así como hemos hablado de la sobredeterminación o contradicción compleja podemos hablar del sobrecondicionamiento o condicionamiento complejo que abre numerosas "respuestas". Nunca está predeterminado, en ninguna parte puede leerse cuál de ellas se realizará. Es evidente que cuando se hace un examen del pasado histórico ya se conoce qué "respuesta" se realizó. En este caso, el problema consiste en investigar por qué se realizó esta "respuesta" y no otra. La cuestión es más compleja cuando se trata de examinar el presente histórico, cuando se ignora qué "respuesta" se realizará. Aquí se hace más obvio el carácter abierto del proceso, la multiplicidad de alternativas que se presentan", (p. 43).

A esta prometedora reflexión para construir una ciencia de la historia, no le siguen, sin embargo, otros pasos igualmente satisfactorios. Y lo que es más grave, en su discusión del problema del determinismo, Pereyra a menudo incurre en regresiones a M_1 , se enreda en las viejas unilateralidades que su crítica parecía ya abolir. ¿Por qué?

Pereyra parece no querer darle al concepto de acción el peso que tiene. Pero en esta área de dificultades —la construcción de una ciencia de la historia— el problema de la totalidad y el del determinismo son inseparables de una teoría de la praxis. Atendamos.

Los conceptos de legalidad natural y responsabilidad humana son, al mismo tiempo, correlativos —ambos se constituyen cuando el mito se hace pedazos— y contradictorios; la tragedia griega fue la primera respuesta estricta a este conflicto que parece no admitir otra solución —ilusoria, para los trágicos— que suprimir uno de los términos. Siglos más tarde, Kant, hacia el final de su *Crítica de la Razón Pura*, en su *Tercera Antinomia*, razona que, tanto el concepto de determinismo como el de libertad son teóricamente posibles, y que, desde cualquiera de ambas perspectivas se puede responder a cualquier obje-

ción. No conozco ningún dato o argumento que hayan debilitado su planteo. Por otra parte, tampoco las consecuencias prácticas que Kant sugiere parecen demasiado desatinadas: en el discurso de la razón teórica lo más provechoso es hacer *como si* el determinismo hubiese sido probado, en el de la razón práctica, *como si* la libertad hubiese sido probada; (Kant usa sus palabras en sentido estricto, su concepto práctico de libertad no excluye los condicionamientos sino sólo el determinismo). El argumento de Kant es razonable pero tiene un aire de "arreglo" provisorio que molesta y hasta irrita el pensamiento; las respuestas a este desafío han oscilado entre la unilateralidad y la contradicción. De ahí que no es raro que Pereyra apenas aborda este problema, comienza a desdeñarse. Primero recordaré sus argumentos a favor del determinismo. Pereyra afirma que sostener el principio ontológico de la determinación histórica: "equivale a la aseveración de que: a) para todo acontecimiento existen condiciones suficientes de su realización sin importar cuán complejas y diferenciadas sean las causas que intervinieron en su producción y b) para todo acontecimiento existen condiciones tales que, dadas éstas, ninguna otra cosa podía haber ocurrido". (p. 93).

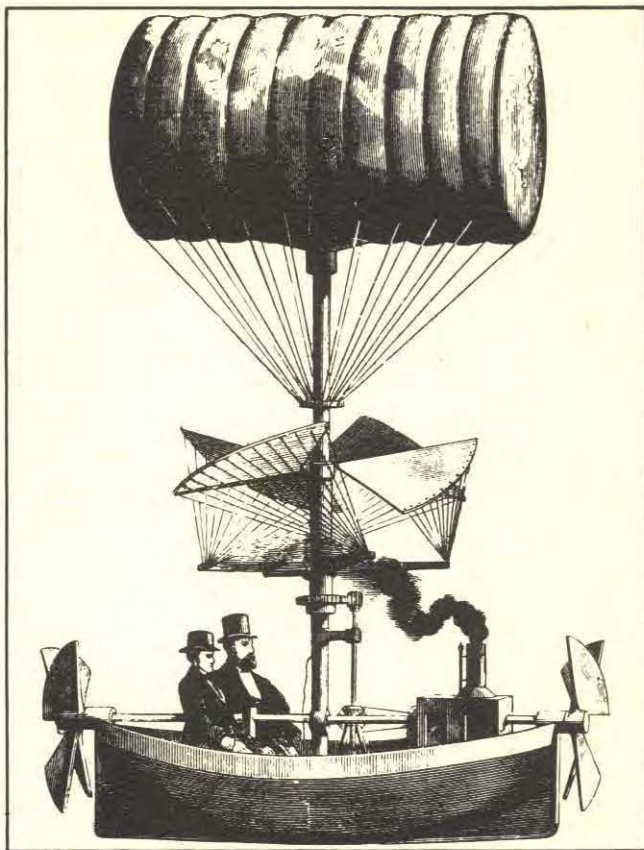
La afirmación del principio de la determinación histórica parece contradecir lo dicho acerca del "carácter abierto del proceso" histórico, la "multiplicidad de alternativas que se presentan" en las distintas situaciones.

Tampoco ayuda afirmar que el desarrollo del proceso histórico "no es arbitrario sino legal" (p. 93), porque ¿de qué legalidad se trata? ¿la ciencia de la historia tiene la misma clase de legalidades que la física? Según el principio de determinación histórico parece necesario tener que responder afirmativamente; según la crítica hecha a M_1 se impone una negativa.

Las dos citas anteriores indican, pues, a Pereyra como defensor del determinismo y por lo tanto, indirectamente, de M_1 . También, sin embargo, encontramos defensas de su crítica a M_1 , por ejemplo, Pereyra reconoce que: "la teoría de los cambios históricos ha sido entorpecida por el empleo confuso de la noción "leyes generales de la historia"... (en tanto)... senderos inevitables que rigen el curso del proceso, el cual se desenvuelve de manera inexorable hasta desembocar en las situaciones decididas por esas leyes imaginarias" (p. 116).

Pereyra concluye: "no existen leyes de la historia en el sentido en que habitualmente se entiende esta expresión... no puede establecerse la conexión entre C y E (causa y efecto) haciendo abstracción de la estructura total en la que esa conexión se inscribe" (p. 116).

Junto a estos pasajes a favor y en contra del determinismo, en otros, Pereyra cree poder concluir lo que, en realidad, según sus premisas no es posible. Pereyra cita con aprobación a A. Grünbaum cuando éste señala: "El fatalista dice que a pesar de lo que hagamos, el resultado será el mismo. Por contraposición, el determinista dice que *si* hacemos tal y cual, *entonces* el efecto será éste y aquél". Es decir, el fatalista profesa el principio ontológico del determinismo, en cambio el determinista de



Grünbaum, sostiene un principio metodológico práctico: si se hace x el efecto será e , pero también se podría hacer x_1 y el efecto sería e_1 ; el determinista de Grünbaum no es, en sentido estricto, ningún determinista. Pereyra tampoco se olvida de anotar: "El determinista histórico no niega el papel de la intencionalidad, la decisión y la voluntad." (p. 136) Pero ¿realmente puede dejar de negarlos? Y si no los niega ¿cómo los integra en su marco conceptual?

Recuérdese, sin embargo, que cuando señalo estas dificultades no estoy simplemente formulando una crítica, también estoy elogiando a Pereyra por no suprimir arbitrariamente datos. Los defensores del determinismo a menudo ni siquiera toman en consideración el dato de que los hombres *también* actúan, y por lo tanto, sus discursos pueden discurrir con la facilidad y coherencia de quien ignora los argumentos que los contradicen. Ello a veces también le ocurre a Pereyra cuando a partir de este esbozo de teoría del determinismo saca consecuencias para una teoría de la praxis. Pereyra con respecto a la práctica, razona como si el determinismo ya hubiese sido teóricamente probado, como si una teoría determinista de la historia no tuviese la menor dificultad:

"Quienes participan en el proceso desprovistos de la información requerida para conocer con precisión su dinámica, pueden considerar que exista una variedad de opciones y alternativas, cuya realización dependerá del propio y libre comportamiento. Si la ponderación limitada del conjunto complejo de determinaciones produce la

pluralidad de opciones, el conocimiento exhaustivo de tales determinaciones cancela esa ilusión" (p. 81).

La historia se lleva a cabo, pues, a espaldas de sus agentes (M₁). Pero entonces ¿es posible acaso otra tarea que la de conocer la historia en el mismo sentido que conocemos la naturaleza para manipularla técnicamente? *No es posible*, sin duda. De esta discusión sobre las relaciones entre el determinismo y la acción *ésta* es precisamente la consecuencia que quiero retener: para Pereyra el lenguaje normativo legítimo se reduce al lenguaje técnico. En este sentido es muy relevante el cuidado que tiene Pereyra con sus adjetivos en relación a la palabra "política": Pereyra habla sólo de una dirección política "incorrecta o inadecuada" (p. 138). Decimos que la planeación de una calle fue "incorrecta" o que este motor es "inadecuado" para este auto. Las palabras como "incorrecto", "inadecuado" son palabras normativas preponderantemente de uso técnico. Tenemos, pues, un nuevo índice:

Índice 4: Se reduce el lenguaje normativo legítimo al lenguaje técnico.

Recuérdese que Althusser aclara que cuando afirma de una práctica que es "justa" no alude a la "justicia" sino a la "justeza", en el sentido en que un mecánico puede "ajustar" un auto. Pereyra también parece hablar de "práctica política justa" (p. 137) en este sentido. De manera similar al mecánico, los dirigentes políticos "ajustarían" las prácticas a un proceso histórico que, como el natural, puede prescindir de cualquier *intervención*, porque inexorablemente se cumple "a solas". La palabra "política" cobra de esta manera un sentido distinto al que, por lo menos desde Sócrates, se le atribuye tradicionalmente. Actuar racional práctico es sólo el actuar de los técnicos. Por lo tanto, una "política racional" es otra expresión para "ingeniería social".

Interrumpo en este momento mi discusión con Pereyra; antes de proseguirla quiero retomar ese otro sentido —tradicional— de política y en general, de argumentación práctica. Sospecho que ello nos permitirá una provechosa comparación.

Cómo caracterizar la argumentación práctica? ¿qué pone en juego su producción y circulación? Por lo pronto es necesario distinguir dos regímenes en que cualquier discurso se constituye. La distinción entre un régimen básico y un régimen reactivo puede confundir si se la piensa con estática, como dos clases de discurso. Pero en una distinción relevante apenas le introducimos dinámica, contrapunto. En régimen reactivo un discurso va recortando aquí y allá los agujeros de los otros discursos, sus oscuridades, sus límites, el juego negativo y hasta "perverso" al que está sometida su producción. En el régimen básico, en cambio, un discurso afirma. Ciertamente, el régimen básico puede desplegarse de muchas maneras, desde la rotunda declaración de un programa hasta la silenciosa alternativa que se va esbozando en el transcurso de una objeción. Pero, dogmático, razonador o dubitativo, en cualquier caso, un dis-

curso en régimen básico afirma. ¿Son inevitables estos dos regímenes? La idea de una producción de discursos sin régimen básico puede compararse a la idea de un sistema monetario donde sólo circula moneda falsa, ninguna original.

Limitémonos a la comprensión de la argumentación práctica en régimen básico. Tenemos dos propuestas. La primera se formula desde lo que podemos llamar *tradición de la razón práctica*.

Aristóteles distingue entre "techne" y "praxis", entre un actuar racional contextual o profesional y un actuar racional práctico. El profesional (mecánico, médico, artesano, militar...) tiene sólo competencia en el contexto donde trabaja, fuera de él carece de juicio, de "techne". Pero el ciudadano desarrolla su "praxis" en relación a la totalidad de la sociedad y las reglas de esta "praxis". —que a partir de Aristóteles en la tradición se llaman "virtudes": ser justo, ser honrado, ser valiente... —son competencia de cualquier ciudadano. Por eso Aristóteles puede pensar la sociedad como un sistema político cuyas reglas son esas "virtudes". Tradicionalmente la legitimación de los cambios sociales se ha hecho al amparo de estos conceptos y aunque las formas que ha tomado esa legitimación son distintas —derecho natural, contrato social... — comunes a ellas son esas "virtudes", y ante todo entre éstas, el concepto de justicia como criterio normativo. En este sentido se lucha contra una política o contra un gobierno no porque éstos contradigan alguna ley de la historia, sino porque *son* injustos. La crítica social, que es una de las características más distintivas de esta tradición, halla, pues, su lugar en la distancia entre lo que socialmente es y lo que, según la racionalidad práctica producto de esa misma sociedad, debe ser, descubriéndose, además, en muchos casos, que esta distancia es una distancia ideológica. Quizás quede menos confuso lo que quiero decir si evoco dos o tres fechas de esta tradición.

Una primera fase, el "descubrimiento de la razón práctica", suele fijarse alrededor del siglo V griego: las vicisitudes de una estructura tan contradictoria como es una "democracia esclavista" no pueden empañar lo insólito de la introducción de un concepto hasta entonces inédito: el de democracia. Es claro, la "vida pública" se podía ejercer entre unos pocos, y más allá de ciertos límites, la crítica costaba demasiado caro. Pero también es necesario recordar que, por ejemplo, a Sócrates fuera de Atenas no se le hubiese hecho un proceso ni permitido una defensa (un proceso perdido por unos cuantos votos), se lo hubiese simplemente arrojado pirámide abajo. Y entre ambos "procedimientos" seguramente hay una diferencia. De una segunda fase de esta tradición de la razón práctica suele hablarse con respecto a la "democracia burguesa": alrededor del siglo XV y hasta el siglo XVIII poco a poco se va reconstituyendo "la vida pública". Nuevamente la participación política está limitada a un grupo, o más precisamente, a una clase. Pero ya se tienen que ocultar esos límites, no se los puede legitimar públicamente y esa ocultación es "el eslabón más débil" del cual parte una y otra vez al movimiento socialista como buscando romper definitivamente ese cerco, y producir

las condiciones materiales que permitan construir una “democracia popular” —esa tautología— ensanchando la “vida pública” a todos los hombres y haciendo de las “armas de la crítica” un derecho de cualquiera.

Sin duda: nada más sencillo que subrayar aquí y allá las ilusiones de estas “democracias”. No voy a negar la legitimidad y el valor con que se han desenmascarado, desde el siglo XVIII, las ilusiones de la burguesía triunfante de representar, o simplemente, de ser la humanidad. Como discurso reactivo, esta crítica ha sido invaluable. Pero ¿desde dónde se dice esta crítica? esto es ¿qué discurso básico subyace a estas destrucciones?

Frente a la tradición de la razón práctica desde el siglo XIX se constituye una alternativa radical, la podemos denominar la *tradición funcionalista*. Para ésta, los postulados de la razón práctica son puramente ilusiones. En verdad, sólo disponemos de una racionalidad formal o técnica.

Max Weber, por ejemplo, no entiende por “racionalidad”, los ensayos de producir una sociedad cada vez más democrática, sino los de producir una sociedad “modernizada”: “racionalizar” es modificar nuestra actitud tradicional de enfrentar situaciones y resolver problemas guiándonos por consideraciones normativas y, en lugar de ello, aprender a actuar sólo de acuerdo con criterios contextuales basados en la investigación científica, esto es, con criterios formales y técnicos.

Siguiendo una versión actual de la tradición funcionalista, la teoría de los sistemas, la sociedad es caracterizada como un precario sistema conformado por una serie de subsistemas: el subsistema familiar, el político, el eco-

nómico, el legal, el cultural... Cada uno de estos subsistemas tiene cierta autonomía con respecto a los otros, por decirlo así, una dinámica propia. (Algunos autores dan, sin embargo, a algunos de estos subsistemas —el económico suele ser el favorito— una cierta dominante sobre los otros). La tarea política relevante es reparar esos subsistemas cuando su funcionamiento se deteriora o sustituirlos cuando se vuelven ineficientes —como un mecánico repara o substituye una máquina, un “artefacto” cuando éste ya no funciona o es obsoleto. Los “viejos” criterios —las “virtudes”: ser justos, ser leales... son fetiches que deben, en principio, dejarse de lado. Según las situaciones pueden quizás ser funcionales o disfuncionales al sistema, y en el primero de los casos, se usarán, pero son irracionales, dependen de elecciones privadas, arbitrarias. La dinámica de la “racionalización” es la dinámica de un proceso donde cada vez más situaciones son contextualizadas (formalizadas o tecnificadas). En un sistema “racionalizado” sólo subsisten las relaciones estratégicas entre los individuos. Cada individuo trata de “maximizar” su utilidad propia, los otros aparecen sólo como medios para realizar ese propósito o como competidores. Ninguna otra consideración debe tener cabida, el único criterio es la eficiencia.

Recuérdese, por otra parte, que nuestro punto de partida fue la necesidad de evitar *al mismo tiempo* la política represiva y la política aventurera y su supuesto común: la historia como un “artefacto”. Con la tradición funcionalista —indirectamente— regresamos a ese supuesto.

Comparemos ambas tradiciones en el siguiente cuadro:

Cuadro 2: Modelos de la argumentación práctica

<i>Modelo de la razón práctica</i>	<i>Modelo racionalista</i>
1. Actuar: dos clases. El actuar contextual (techne) es derivado del actuar práctico (praxis).	1. Actuar: sólo en el actuar contextual es posible dar razones, esto es, argumentar racionalmente. El actuar práctico es privado e irracional.
2. Competencia social: doble, en cuanto ciudadano y en cuanto profesional.	2. Competencia social: simple, sólo en tanto profesional tiene sentido hablar de ‘competencia’.
3. Reglas sociales: prácticas (“virtues”), ideológicas y técnicas.	3. Reglas sociales: ideológicas y técnicas.
4. Legitimación de los cambios sociales: a través de enunciados prácticos e ideológicos.	4. Legitimación de los cambios sociales: enunciados ideológicos y técnicos.

A partir del modelo funcionalista no tiene sentido, pues, hablar de una sociedad justa en el sentido "viejo" de "justicia" y mucho menos tiene sentido la mal usada consigna: producir una sociedad democrática. Por el contrario, los discursos que hablan de una "voluntad popular" capaz de articular las "necesidades individuales" (los discursos democráticos) aparecen más bien como peligrosos fuegos artificiales. La sociedad es un "artefacto" demasiado complejo como para que cualquier ciudadano —y mucho menos quienes pertenecen a la clase obrera— puedan opinar acerca de su funcionamiento. A los "ingenieros sociales" (Popper) o a los "ingenieros de hombres" (Stalin), esto es, a los tecnócratas y burócratas les compete esa tarea. "Actuar racional" significa: encontrar los medios más eficientes para realizar propósitos pre-definidos. "Racionalidad" es otra palabra para manipulación tecnológica y planeamiento y control burocrático.

¿En cuál de estas dos tradiciones se sitúa Pereyra y en cuál de ellas sitúa al marxismo?

Recordando aquellos pasajes donde se caracteriza a la historia como un proceso abierto a multiplicidad de alternativas que se van decidiendo a través de las prácticas sociales, es posible incluir a Pereyra en lo que he llamado tercera fase de la tradición de la razón práctica. Por otra parte, si leemos sus lúcidos artículos periodísticos, donde semana a semana nos da una lección de lo que significa "análisis concreto de la situación concreta" (esto es, reflexión que busca iluminar cada dato particular en relación a marcos teóricos generales, los que, a su vez, se van modificando con el aporte de estos datos) esta inclusión se confirma. Si, en cambio, reunimos los índices ya recogidos y los comparamos con el cuadro 2, el resultado es que Pereyra se sitúa a sí mismo y al marxismo dentro de la tradición funcionalista. En efecto:

- 1) Se reduce filosofía a filosofía teórica.
- 2) Se reduce racionalidad a científicidad.
- 3) Se reduce la totalidad de enunciados a enunciados científico-técnicos y a enunciados ideológicos.
- 4) Se reducen los enunciados prácticos legítimos a los enunciados técnicos.

A través de estas cuatro reducciones se bloquea sistemáticamente cualquier argumentación normativa sobre el propósito de nuestras acciones. Los razonamientos prácticos se reducen a ideológicos o técnicos. Un enunciado ideológico se critica, se desenmascara; un enunciado técnico se prueba analizando si se basa en un enunciado empírico verdadero. No queda, pues, ningún lugar para la argumentación práctica, para articular y discutir los programas sociales —y personales— y constituir a partir de ellas una "voluntad general": la democracia es una ilusión.

Hoy —jueves 29 de noviembre de 1979— leo en el periódico la siguiente noticia. Quizás reflexionar sobre ella aclare un poco qué estoy defendiendo. Bajo el titular, *El*

muro de la Democracia de Pekín "afecta la modernización china" se lee: El parlamento chino reclamó hoy enérgicas medidas con el llamado Muro de la Democracia, indicando que el Partido Comunista Chino (PCCH) había decidido limitar o clausurar dicho medio de expresión porque "es usado por gente mala con motivos de perturbar el orden social y la seguridad y afectó adversamente la modernización". Los oradores citados por la prensa oficial señalaron que "no podemos dejar que las críticas (contra el gobierno chino) continúen en la pared en pleno centro de Pekín". Manifestantes se reunieron para analizar el retiro del único centro de expresión en China. Un manifestante escribió un cartel de despedida: "Hay algunas personas que piensan que el muro de la democracia es algo que ellos pueden conceder al pueblo y si la gente no se porta bien, lo pueden retirar. Por supuesto que el muro tiene sus defectos, pero la gente es la que está en condiciones de decidir sobre él. No necesitan que se lo digan".

Probablemente Max Weber o Pereyra no estarían de acuerdo con esta medida. Pero, por distintas razones, las perspectivas teóricas que defienden podrían justificarla. Escribir en un muro público necesidades individuales y sociales o crítica política es un gesto subjetivo, arbitrario, no científico; según la perspectiva funcionalista, no puede constituir una acción racional: La gente no está en condiciones de decidir sobre lo que está bien o lo que está mal, la gente tiene que "portarse bien" y "modernizarse"; lo que los "oradores citados por la prensa oficial" tienen en mente seguramente se basa en planes "científicos", en tecnologías altamente elaboradas. Es necesario, por lo tanto, callar y obedecer.

La línea de argumentación que conduce a tales conclusiones parte de una crítica necesaria: la crítica al voluntarismo y a su consecuencia práctica, la política aventurera. Pero la alternativa propuesta conduce a una política que en no menos grado exige la crítica: la política burocrática, represiva. No se corrige un error con otro. La sociedad no está a disposición de ningún individuo o grupo de individuos pero tampoco es un "artefacto" con funcionamiento legal y por lo tanto autosuficiente e inmune a cualquier intervención reflexiva.

En una argumentación práctica no se trata sólo de analizar qué clases de intervenciones son posibles, de calcular formal y técnicamente ciertas maneras de actuar, sino de, a partir de éstas, también discutir cuáles entre ellas contribuyen más a lo que desde Sócrates se llama, no sin cierta inocencia ni vaguedad pero con razón, una "vida digna", una "vida feliz". Y esta última exigencia, que es también un modo de formular una política democrática —el "viejo" problema de vincular derechos, necesidades individuales y bien social, esto es, el problema de construir la posibilidad social de articular y razonar los derechos y las necesidades individuales— ¿puede dejar de ser una característica de cualquier reflexión práctica y el tema de un discurso político?

EDUARDO GARCIA MAYNEZ

El problema de la libertad moral en la ética de Hartmann

Planteamiento. —El problema de la libertad —dice Hartmann— es el más arduo de la ética, su verdadero *exemplum crucis*. Es, también, el de mayor trascendencia, ya que de su solución dependen el sentido y valor de nuestra vida.

Si la libertad de la voluntad existe, la conducta humana tendrá una significación moral plena; si, por el contrario, es ilusoria, no podrá el sujeto responder de su comportamiento, ni merecer el nombre de persona.

El libre albedrío constituye una *conditio sine qua non* de la moralidad. Todas las teorías que eliminan o ignoran ese atributo implican una negación de ésta. Tal cosa ocurre, por ejemplo, en el determinismo intelectualista de Sócrates. Para ser feliz —pensaba el moralista griego— es menester ser bueno, y para ser virtuoso hay que ser sabio. El conocimiento del bien determina el ejercicio del mismo, y la práctica de la virtud conduce a la ventura. Corolarios: no hay malos; sólo podemos hablar de “ignorantes”; quien hace el mal, no lo realiza por perversidad, sino por error.

Supongamos que la tesis del filósofo helénico fuese correcta. El conocimiento y la práctica del bien se enlazarían de manera indefectible, como se relacionan las causas y los efectos en el ámbito de la naturaleza. Y el proceder individual perdería todo relieve ético. No sería bueno ni malo. Resultaría amoral.

El hombre ocupa una posición intermedia entre la realidad y los valores; pero la determinación que de éstos proviene nunca es absoluta. Los valores no se imponen irresistiblemente, como las leyes ontológicas; su deber ser ideal existe independientemente de la realización o el incumplimiento.

El individuo no es un intermediario completamente fiel entre el reino de lo valioso y el mundo de los hechos. Un autómatas —si lo hubiese para tal fin— sería superior al hombre. Pero esta debilidad acaso condicione la grandeza moral del ser humano. Podríamos declararlo sin ambages, si llegásemos a descubrir que tal imperfección es una de las manifestaciones de su albedrío.

Errores más frecuentes en el estudio del problema de la libertad. —Son tres las principales fuentes de error en el tratamiento de la cuestión que nos ocupa.

La primera estriba en confundir la libertad moral con algún otro concepto más o menos afín. Tal confusión es

singularmente favorecida por la equivocidad del vocablo. Suele éste aplicarse a objetos que nada tienen que ver con el libre albedrío. La tarea primordial del pensador consiste en plantear la cuestión de manera correcta, teniendo cuidado de no atribuir a aquel término significados que no le corresponden. Cuando se malentiende o substituye por otro el concepto de libertad, incídese en la falta que los lógicos llaman *ignoratio elenchi*.

Otro de los errores posibles es el cometido por los filósofos que complican el problema en forma artificial, recargándolo con un lastre metafísico o psicológico innecesario.

Puede suceder, por último, que una vez limitada críticamente la noción se falle al argumento. La más común de las faltas de este tipo estriba en postular inconscientemente aquello que quiere probarse, y ofrecer una demostración aparente. Se cae así en el *circulus vitiosus*. Y si el círculo no se cierra de modo perfecto, queda como falacia posible la *petitio principii*.

Por el momento examinaremos la primera fuente de error. A las dos últimas habremos de referirnos más tarde.

Libertad moral y libertad jurídica. — El más burdo error consiste en confundir la libertad moral con la jurídica.

La segunda es una facultad puramente normativa. La ley no sólo ordena y prohíbe, sino que deja a las personas un cierto radio de acción. Este sector es el ámbito de la libertad como derecho. La zona de lo jurídicamente permitido no es la voluntad del hombre, ni una instancia decisiva del sujeto, sino un espacio de actividad exterior, que la ley limita y protege.

La libertad jurídica no es, ni puede ser un hecho. Es una facultad derivada de una norma. La libertad moral, en cambio, sí es concebida como un hecho o atributo real de la voluntad. La jurídica termina donde el deber principia; la moral es pensada como un poder capaz de traspasar la linde de lo permitido.²

Libertad de acción y libertad de la voluntad. — Tampoco hay que confundir el libre albedrío con la libertad de acción. Esta última no es la libertad del querer, ya que no se refiere a la voluntad misma, sino a la *ejecución* de lo que el sujeto quiere.

Determinar los límites de la libertad de acción es problema que no carece de trascendencia práctica, pues ningún ser inteligente se propone, como meta de su esfuerzo, lo que no se halla en en su poder.

* Este artículo se publicó en el número 7 de *Filosofía y Letras*, correspondiente a julio-septiembre de 1942.



La libertad de acción depende unas veces del poder físico; otras del intelectual. Así como los límites del vigor corpóreo definen la fuerza del individuo, las facultades espirituales circunscriben el poderío de su inteligencia.

La libertad de acción tampoco coincide con la jurídica. Esta clava los jalones de lo permitido; aquélla fija el sector de lo que cada voluntad concreta puede lograr.

El ámbito de lo posible no concuerda con el de lo lícito. Varias cosas permitidas son irrealizables; muchas posibles hállanse vedadas.

La libertad de acción es independiente de la libertad del querer. La primera atañe a la ejecución de los propósitos, en tanto que la última es concebida como un atributo de la decisión.

“La voluntad puede ser libre en una acción forzada, y la voluntad forzada puede enlazarse a una acción libre. La primera posibilidad encuentra su caso límite en el anhelo impotente de lo inasequible; la segunda, en la voluntad enferma, la incapacidad de decisión o la cobardía moral ante lo que es fácil conseguir.”³

La mal entendida libertad exterior.— La libertad de acción es una especie o clase de la llamada libertad externa. Tal noción aseméjase al concepto de la libertad moral, pero no se confunde con él. Por libertad exterior entiéndase la autonomía de la voluntad frente a las situaciones reales. A este concepto contrapónese el sometimiento del sujeto a la circunstancia en que se mueve.

La creencia en la libertad exterior es ilusoria. La decisión del querer no puede ser independiente de las posibilidades y características que la situación ofrece. El individuo debe tomar en consideración la circunstancia en que se encuentra y ponderar las urgencias y escollos que de la misma derivan. Una voluntad que no aquilata la estructura de las situaciones concretas, es un querer pueril, ciego a la realidad. La voluntad genuina surge de la situación, y de antemano sabe que ha de moverse dentro de sus cauces. La circunstancia señala al albedrío sus posibilidades de orientación y desenvolvimiento. Para que la libertad exista, debe quedar al sujeto un radio de acción propio; mas este radio tendrá que hallarse engarzado en la trama real de los sucesos.

Si la libertad del querer no es un mito, sin duda constituye algo diverso de la supuesta libertad exterior. La conformación peculiar del acaecer cósmico, la circunstancia o el conflicto, en una palabra: el caso, con todas sus determinaciones éticas y ontológicas, pesa sobre el albedrío y recorta sus horizontes. En este sentido, aun cuando perezca paradójico, la voluntad encuéntrase condicionada por los perfiles de la circunstancia; si en algún otro sentido tiene libertad, es cuestión que habremos de estudiar más tarde.

“Para que el querer sea libre, bastará con que a las determinantes de la situación externa pueda unirse una determinación de oriundez distinta, un factor interno, propio del sujeto. Mas no hay que olvidar que si el hombre es libre y creador en la decisión voluntaria, su poder de creación se dará siempre dentro de la circunstancia, y habrá de apoyarse en ella.”⁴

La mal entendida libertad interior, o psicológica.— Hemos llegado a la conclusión de que si la libertad es real,

no podrá definirse como independencia de la voluntad frente a la situación externa. ¿Quiere ello decir que habrá que buscarla en el fuero interno del hombre? Este interrogante suele llevar a otro error no menos deplorable. Pues el mundo del acontecer interno se halla sujeto a una legalidad necesaria, lo mismo que el exterior.

Algunos conciben la libertad moral como una forma de independencia ante el ir y venir de los sentimientos, impulsos, motivos, afectos y poderes psíquicos de toda laya que parecen burlarse del arbitrio individual y poseen un origen hondamente oculto. Esta idea es tan falsa como la de la pretendida libertad frente a la circunstancia. Pues hay asimismo una circunstancia íntima, compleja cual la otra, cuyas determinaciones gravitan sobre la voluntad de la persona.

Quien espere de la psicología una solución positiva del problema de la libertad, se verá defraudado. Los pensadores dotados de espíritu crítico lo predijeron mucho tiempo antes de que la auténtica psicología científica esclareciese el fenómeno. Recuérdese, por ejemplo, la doctrina de Spinoza sobre la “sucesión matemática” de los modos en el atributo de la *cogitatio*, o la frase de Kant según la cual una acción humana podría ser prevista con tanta exactitud como un eclipse lunar, si de antemano fuese dable conocer todos los factores psíquicos que la determinan.”⁵

Sea cual fuere la legalidad del devenir interno, es indudable que la libertad del querer no es la independencia de éste frente a la situación íntima. Al lado de la circunstancia externa, existe otra, de la que el hombre no puede evadirse. El hecho no sufre alteración aun cuando el sujeto desconozca la constelación de motivos que influyen en sus decisiones.

Se ha pretendido empañar este fenómeno con la adopción de una fórmula unitaria, la llamada “ley de la motivación”. De acuerdo con dicha idea, toda decisión hállase determinada fatalmente por un conjunto de resortes que la orientan en un sentido especial. La motivación resulta de este modo una especie de “causalidad psicológica” muy semejante al nexo que une unos hechos con otros en el mundo físico. El vocablo “motivación” es en realidad muy impreciso, pero el pensamiento que encierra implica un acierto indudable. La persona no es capaz de querer fuera de la situación interna. Su voluntad sólo tiene sentido dentro de ésta. El sujeto no es independiente de las situaciones, sino que debe enfrentarseles. Lo dicho no significa que haya de convertirse en su esclavo. Por el contrario, ha de dominarlas, introduciendo en ellas su propia determinación.

Comenzamos a presentir que el único concepto aceptable de la libertad, desde el punto de vista ético, es distinto de las otras nociones que hemos discutido. La libertad moral no podrá consistir en una diferencia negativa, sino en una determinación positiva, que emane de la voluntad misma.

La libertad, en sentido positivo, no es, como la negativa, un *minus*, sino un *plus* en determinación. El nexo causal no tolera excepciones. Si el libre albedrío existe, no podrá ser una laguna del orden fenoménico. La libertad tendrá que definirse como determinación *sui-*

generis, compatible con la causal, pero diferente de ella por su origen. La determinación voluntaria no destruye la ley de causalidad, pero puede desviar el encadenamiento de los hechos. Cuando aquélla aparece, el curso de éstos varía, es decir, toma una dirección distinta de la que habría seguido sin la concurrencia de las determinaciones acausales. Las causas que integraban el tejido del proceso originario no dejan por ello de ejercer su influencia; pero su eficacia conjúgase con la de los nuevos factores.

El mismo fenómeno puede expresarse así: la voluntad del hombre es un hecho entre otros hechos y, consecuentemente, hállase sujeta a la influencia de múltiples series causales que en ella se cruzan. Esta determinación fenoménica no excluye, sin embargo, la posibilidad de que otros elementos intervengan en las secuencias primitivas. Si tales elementos existen, nos encontraremos con una determinación compleja, síntesis de fuerzas causales y acausales. Las primeras serán una manifestación de la legalidad natural; las segundas nacen en la voluntad y siguen luego el curso del devenir cósmico, dentro del cauce peculiar de éste.

El planteamiento del problema de la libertad en la ética kantiana tiene valor por sí mismo, independientemente de las arbitrarias construcciones metafísicas que le sirven de fondo. Ese planteamiento resulta correcto aun cuando se prescinda de la antítesis entre ser de naturaleza y de razón, o de la doctrina que hace del mundo físico una mera apariencia tras de la cual se oculta la realidad auténtica.

La solución que da Kant a la tercera antinomia puede ser dissociada de los supuestos filosóficos en que se basa. La grandeza del pensador de Koenigsberg consiste en que el vigor de los problemas que plantea es mucho más grande que la fuerza de su sistema. No sólo es posible, sino indispensable, quitar a la tercera antinomia los grilletes del idealismo trascendental. Las distinciones entre fenómeno y número, mundo sensible e inteligible, ser de naturaleza y de razón, en nada contribuyen a la solución de la aporía y sí, en cambio, la obscurecen. El que la causalidad sea o no fenómeno es cuestión sin trascendencia relativamente al problema que consiste en establecer si la legalidad de la naturaleza permite la intervención de determinaciones heterogéneas, provenientes de la voluntad.

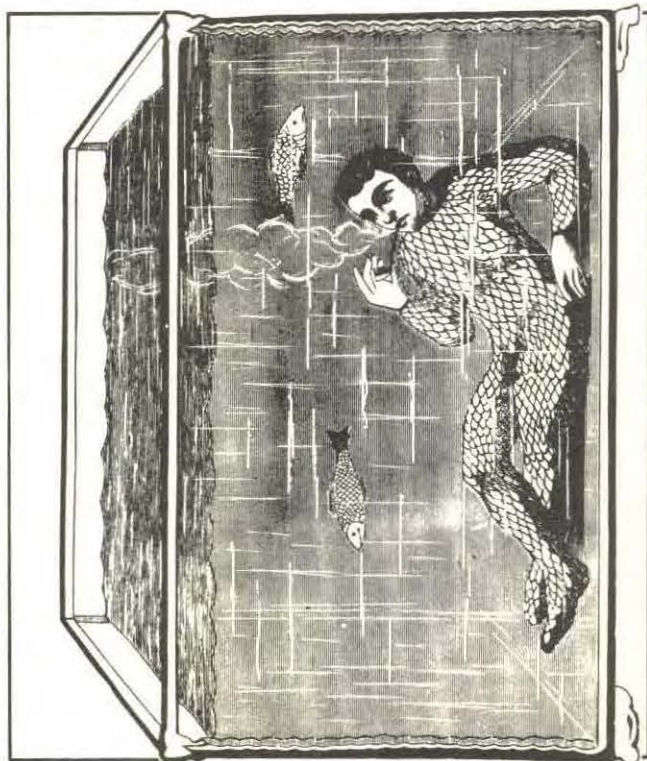
El dualismo *mundo sensible — mundo inteligible*, también es inesencial a la solución de la antinomia. Lo importante es demostrar que en la realidad hay dos legalidades diferentes, y que ambas se dan en el mismo mundo en que vivimos y se revelan en el hombre. Poco interesa que una de ellas sea oriunda del mundo inteligible o de la razón práctica, o tenga cualquiera otra fuente.

Los errores del indeterminismo.— En épocas anteriores a la aparición de la *Crítica de la Razón Pura*, se creyó ingenuamente que para demostrar la existencia del libre albedrío era indispensable echar por tierra la teoría determinista. El interés en la demostración de la libertad dio de este modo origen al indeterminismo.

Esta última tesis deja un hueco al azar y hace posible una excepción al principio de la causa.

Lo casual es postulado como algo real que no se halla, sin embargo, condicionado por antecedente alguno. En contra de esta noción puede invocarse la ley de las modalidades ontológicas. Si lo casual es real, tendrá que constituir, como toda realidad, una síntesis de lo posible y lo necesario. Todo lo real es ontológicamente posible. Pero la posibilidad ontológica no es solamente, como la lógica, ausencia de contradicciones, sino concurrencia de una serie de elementos necesarios. Por esta razón, lo casual no puede escapar al principio de la determinación absoluta.

Determinismo y finalismo.— En los supuestos de la tesis kantiana existe una laguna. El filósofo de Koenigsberg afirma que la determinación del mundo es de índole causal. En las "analogías de la experiencia" demuestra el pensador que la ley de causalidad tiene validez,



mas no que sea el único nexo entre los fenómenos naturales. El principio según el cual lo existente hállase determinado, no significa que la determinación cósmica sea de una sola especie. Aquel principio no define el tipo de la legalidad del Universo. ¿No es concebible acaso una forma de determinación enteramente distinta de la causalidad? ¿Por ejemplo, una determinación finalista? La historia del pensamiento filosófico enseña que, después de Kant, renace la concepción teleológica, especialmente en Schelling, y predomina en las grandes construcciones del idealismo alemán. Históricamente, esa concepción del acaecer natural es muy anterior a las doctrinas del pensamiento prusiano. Brota en los libros de Aristóteles y, a través de las últimas etapas del pensamiento antiguo y la filosofía medieval, llega a los tiempos modernos. Las teorías materialistas constituyen la única excepción.

Si se toma en cuenta el vigor de la concepción teleológica, resulta indispensable reconsiderar, a la luz de aquella postura intelectual, los resultados de la tesis kantiana. El problema es el siguiente: ¿Puede existir la libertad, en la hipótesis de que el acontecer natural no se encuentre determinado causal, sino teleológicamente? ¿Cabe, en el marco de aquella concepción, la libertad en sentido positivo?

El error del determinismo finalista.— La solución de las interrogantes anteriores debe buscarse en la misma estructura del nexa final. ¿Tolera éste, sin verse desgarrado, una determinación diversa de la suya?

Ya hemos visto cómo, en relación con la causalidad, si es posible la intervención de una legalidad heterogénea. Los procesos causales no constituyen una totalidad cerrada, sino que permiten la aparición de nuevas deter-



minantes, capaces de desviar el sentido de aquéllos. Tal interferencia es posible, en cuanto el devenir natural no se halla ligado a un estadio final de determinación, sino que sigue su curso indiferentemente, siempre abierto a la influencia de nuevos factores. Los elementos presentes en un proceso causal cualquiera, condicionan los estados que siguen, pero éstos pueden resultar modificados por la intervención de fuerzas heterogéneas. Se produce entonces una desviación del proceso originario, lo cual significa que éste no se orientaba fatalmente hacia un punto preestablecido. El acontecer causal es susceptible de sufrir desviaciones, cabalmente porque no tiende a una meta. Cosa distinta ocurre con el nexa final. La finalidad supone la previa fijación de un punto de llegada. El planteamiento del fin es el primer momento en todo proceso de ese tipo. Viene luego la selección de los

medios, de acuerdo con la índole del propósito y, por último, la realización de éste. La última etapa constituye un proceso causal, pues el medio, obrando como antecedente, provoca el fin querido. El "novum categorial" de la teleología radica en la determinación "retroactiva" de los medios por las finalidades. Háblase de retroactividad porque el planteamiento del propósito es anterior a la elección del camino que a él conduce, a pesar de que, en el momento de la realización, el fin es cronológicamente posterior. Pero el segundo determina al primero, en cuanto la índole de los medios necesariamente depende de la naturaleza de los fines.

Nuestro problema consiste ahora en saber si esa determinación retrógrada permite que en el proceso teleológico intervengan, sin destruirlo, determinaciones de diversa índole. Dicho de otro modo: ¿es posible desviar el sentido de un enlace finalista? Esta pregunta debe ser contestada negativamente, ya que una desviación del proceso significaría su aniquilamiento, la no realización del fin. En un mundo teleológicamente ordenado no podría existir una voluntad libre, pues los estadios de su devenir encontraríanse fijados de antemano, y no tolerarían la intervención de nuevas determinantes, que destruirían su estructura peculiar.

Las leyes categoriales de dependencia.— Tanto el determinismo causal, como el final, resultan falsos si se les toma en sentido absoluto, es decir, si de ellos se hace la única legalidad del Universo. El primero convierte al ser humano en un simple aspecto de la naturaleza y, consecuentemente, lo rebaja; el segundo, por el contrario, exalta lo natural, para colocarlo a la altura del hombre. Ambos refieren lo existente a un común denominador y, al hacer tal cosa, suprimen la libertad. Pues ésta sólo es concebible como forma superior de determinación, capaz de filtrarse en la legalidad inferior. Conviene, en este punto, recordar las leyes categoriales de dependencia:

1. *Ley de las fuerzas.*— El tipo más alto de determinación es dependiente del más bajo, y no a la inversa. El superior es siempre el más determinado y, en tal sentido, el más débil. El inferior es más elemental y, por ende, más poderoso.

2. *Ley de la materia.*— Todo tipo inferior de determinación es, relativamente al que sobre él se eleva, simple materia. Y como el inferior es más fuerte, la dependencia del más débil sólo llega hasta el punto en que su radio de acción se encuentra recortado por las peculiaridades del primero.

3. *Ley de la libertad.*— Todo tipo superior de determinación representa, frente a los inferiores, un *novum categorial*. Como tal, posee un radio libre de acción sobre aquéllos.

Las leyes arriba expuestas permiten establecer los vínculos que median entre los nexos teleológico y causal. El segundo es incuestionablemente el más bajo; el final, el más alto. Semejante situación se trasluce desde luego en la sencillez de aquél y la complejidad de éste. La causalidad es una forma simple de enlace entre dos fenómenos, antecedente y consecuente; el proceso teleológico, en cambio, comprende tres relaciones o momentos

diversos: 1) el planteamiento del fin; b) la determinación retroactiva de los medios en función de la finalidad; c) la realización de ésta. Además, el nexo final es una forma de dependencia más completa y rígida. El análisis categorial lo demuestra, al descubrir que aquél no puede ser desviado, ya que una desviación del mismo equivaldría a su aniquilamiento. El sistema de las determinantes es en cada estadio del proceso un sistema cerrado, que no cabe modificar. En cambio, el devenir causal tolera la intervención de nuevas determinantes de índole heterogénea, y puede sufrir desviaciones que indudablemente cambian su sentido originario, mas no destruyen su estructura característica.

Síguese de lo expuesto que el nexo de causalidad es más elemental, más fuerte y, en consecuencia, inferior al otro, que tiene sobre él un margen de libertad. La relación entre los dos tipos de enlace aparece cristalinamente en el tercer estadio del nexo final. En el momento de la realización, asume ésta forma causal. El medio obra como causa y el fin resulta a la postre un efecto. En este sentido, la finalidad depende del nexo causal, lo que equivale a declarar que el logro de un propósito sólo es posible en un mundo en que los fenómenos se ligan causalmente. Es claro que en un mundo acausal podría existir el anhelo impotente, orientado hacia la consecución de una meta inalcanzable; pero semejante anhelo no sería voluntad genuina, ya que todo querer implica la determinación de los medios de acuerdo con los fines. Ahora bien: esta determinación sólo puede existir en función de la causalidad. La selección de los medios, en la segunda etapa del proceso teleológico, es selección de causas.

En el tercer momento, las causas que el sujeto elige deben producir el resultado que se quiere. De aquí se desprende que el nexo final —nexo providente— y con él la voluntad, la actividad y el poder creador de ser un teleológico, se desenvolverán tanto más vigorosamente cuanto más fuerte y absoluta sea la determinación de los procesos reales. Un nexo teleológico que flotase en el aire sin base causal, sería pura abstracción, una imposibilidad categorial. El nexo finalista sólo es posible en un mundo causalmente determinado.⁶⁶

La libertad humana revélase como una función ontológica de la posición singularísima que el hombre ocupá entre los dos tipos de determinación. El individuo encuéntrase sometido a una doble influencia. Como ente natural hállase causalmente determinado por sus tendencias, afectos e inclinaciones; como "persona" es portador de otra determinación oriunda del reino ideal de los valores. Ahora bien: la segunda exteriorízase en la actividad teleológica del sujeto, pues normalmente éste sólo se propone, como finalidad de su conducta, lo que considera digno de ser logrado.

Cuando cualquiera de las dos formas de determinación es postulada como legalidad exclusiva, en contra de las leyes categoriales de dependencia, incúrrase indudablemente en una falsificación de la realidad.

El monismo causal, o concepción mecanicista del Universo, implica el desconocimiento de la ley categorial de la libertad, ya que hace del nexo causal la única forma de determinación y pretende referirla a órdenes en los que reina una legalidad diferente. De este modo niega la existencia del nexo teleológico y la posibilidad de una orientación voluntaria de los procesos naturales en un sentido especial.

En el monismo finalista ocurre precisamente lo contrario. Esta tesis desconoce el principio categorial de las fuerzas. De acuerdo con ella no existe en el mundo una serie causal que no se halle supeditada a un nexo teleológico y no sea, en el fondo, proceso finalista. El suceder natural queda en todo caso ligado a fines ya establecidos y, por tanto, no es susceptible de sufrir desviación



ninguna. Pero este absoluto dominio de la determinación final implica el aniquilamiento de la libertad. En efecto: ésta sólo es concebible como *novum categorial*, supraordinado a la legalidad causal. Si los procesos naturales tuviesen ya una orientación inmodificable hacia metas prefijadas, a la teleología del hombre no le quedaría ningún margen de desenvolvimiento, y el individuo tendría que plegarse dócilmente ante las finalidades cósmicas. No podría desviar el curso de los sucesos en provecho de sus fines, y la naturaleza haría imposible toda iniciativa personal.

Habría aquí una inversión de la ley categorial de las fuerzas, según la cual la determinación superior jamás domina totalmente a la que le está subordinada, en tanto que la segunda siempre es supuesto de la otra. El nexo causal podría existir por sí mismo, aun cuando no hubiese seres capaces de orientar el devenir natural ha-

cia la consecución de miras arbitrarias. El nexo finalista descansa siempre sobre una base causal. La realización de lo propuesto sólo es posible en un mundo determinado causalmente. Tal realización implica la actividad de una criatura providente, sensible al valor, capaz de dirigir el curso de los hechos en el sentido de sus anhelos. La libertad positiva es atributo de un ser teleológico en un mundo ateleológico, sujeto a la legalidad causal.

El monismo finalista pretende poner de cabeza la ley categorial fundamental. La determinación superior, que es la menos enérgica, aparece en esa concepción como la más fuerte y general. Y la que realmente es más poderosa resulta más débil.

Desde el punto de vista de las relaciones categoriales, la libertad moral nace de la concurrencia de dos legalidades en la voluntad del hombre. Cada una de esas legalidades tiende a la dominación total. La determinación causal y la teleológica encuentran en la voluntad humana la liza en que se desenvuelve la lucha entre ambas. La victoria cabal de cualquiera de ellas haría del individuo un ser unitariamente determinado y, por ende, le quitaría su libertad. Si el nexo causal dominase de manera absoluta, el sujeto quedaría convertido, como quería Lamettrie, en una máquina; si, por el contrario, el finalismo reinase soberanamente en la naturaleza, las finalidades macrocósmicas y omnipotentes del Universo aplastarían los débiles *desiderata* del hombre. Veriase éste oprimido, predestinado incluso en los más secretos impulsos de su corazón, y la trayectoria de su existencia resultaría indisolublemente vinculada al derrotero fatal del acaecer cósmico.

Esta inversión inadmisibile de la ley categorial de las fuerzas manifiéstase con gran diafanidad en el panteísmo. "Dentro de esta concepción, la teleología del ser humano es referida al arbitrio divino, y el devenir universal conviértese en el proceso de realización de las miras de Dios, sin que le quede al hombre más papel que el de una marioneta sobre la escena de la comedia del mundo."⁷

La antinomia del deber. — Una antinomia que tiene solución no es verdadera antinomia. Kant tuvo el mérito de revelar que entre causalidad y libertad no existe oposición ninguna, ya que el libre albedrío es compatible con la legalidad de la naturaleza.

La libertad en sentido positivo, como determinación ético-teleológica de la voluntad de acuerdo con principios de valor, no encuentra obstáculo alguno en la legalidad natural, ni en ninguna otra forma inferior de determinación. De este modo queda asegurada la autonomía de los imperativos morales en la esfera ética real.

Pero ello no constituye una solución del problema que nos preocupa. Este no sólo guarda relación con el nexo causal y las formas subordinadas de determinación, sino que presenta muchos otros aspectos.

Al declarar que la voluntad debe hallarse más determinada que el orden fenoménico, estaba Kant en lo justo. En vez del postulado indeterminista, hay que reconocer la determinación interior de la voluntad. Pero como esta determinación interior corresponde en la doctrina kantiana a los principios morales, descubrimos

aquí un desplazamiento del problema. La libertad radica, según el pensador de Königsberg, en la autonomía de los principios. La ley moral es la autolegislación de la razón práctica. Cuando cumple las máximas que de ella misma emanan, hace patente su libertad. O expresado en otro giro: al someterse la voluntad a su propia ley, determinase a sí misma. Por ello la autonomía de los principios morales es a la vez su autonomía.

Estas afirmaciones ocultan una serie de supuestos arbitrarios. Los principios éticos no provienen de la razón práctica. Y aun admitiendo que así fuese, sólo quedaría demostrada la "libertad trascendental" de la razón, no el libre albedrío de la persona individual. La razón práctica de que habla el filósofo prusiano no es la voluntad del hombre, sino un querer trascendente. De manera análoga, las doce categorías son principios de una conciencia teórica absoluta (*Bewusstsein Uberhaupt*). La libertad trascendental no es, por ende, libertad moral de la persona. No debe olvidarse que el libre albedrío es concebido como esa independencia del ser humano que hace posible atribuir a éste responsabilidad por los actos que ejecuta. Ahora bien: si la instancia decisiva no radica en el sujeto individual, sino en una razón práctica universal, lo que aquélla realice deberá imputarse a éste, y el hombre no podrá ser considerado como ser responsable, es decir, como persona auténtica. Kant quiso demostrar la libertad moral, mas no se percató de que sus razonamientos tendían a la demostración de algo enteramente distinto: la autonomía de los imperativos éticos. Esta demostración no roza siquiera la médula del problema. Lo que al hombre interesa no es inquirir si un sujeto trascendental o conciencia absoluta tiene o no libertad; lo que le preocupa es cerciorarse de que él mismo es libre.

Hay otra reflexión que hace aún más patente el error kantiano. La voluntad se da a sí misma sus normas, mas no se ve forzada a cumplirlas. Los principios éticos representan una exigencia, postulan un deber ser. Y la exigencia dirígese a la voluntad individual. La ley moral no determina al albedrío en la misma forma en que las cosas son determinadas por las leyes naturales, precisamente porque no es un principio necesario, sino obligatorio. La posibilidad del incumplimiento es de la esencia de toda obligación. Ello significa que la persona no está indefectiblemente vinculada a la exigencia ética. Puede, en efecto, realizar ésta, o, por el contrario, desobedecerla. En la última hipótesis encuéntrase determinada por otros factores, fuerzas naturales o exigencias normativas más enérgicas. Si la voluntad se viese forzada por el deber, no sería querer moral, y sus decisiones no podrían imputarse al sujeto. Este es responsable sólo en cuanto no se haya constreñido o, lo que es igual, en cuanto tiene la posibilidad de pronunciarse en favor o en contra de la norma. Por ello es que la libertad, para ser libertad moral genuina, debe existir no solamente frente a la determinación natural, sino también frente a los imperativos éticos. Deber y querer no son conceptos equivalentes. Pero tampoco opuestos.



Encontramos así, más allá de la antinomia causal, la antinomia del deber y la voluntad. Podemos darle desde luego el nombre de antinomia del deber. Esta antinomia marca el comienzo de un nuevo estadio en el problema que estudiamos.

La libertad ante la ley moral debe ser, también, libertad positiva. No podrá consistir en una forma de indeterminación, sino en un tipo *sui generis* de determinación. La voluntad moral ha de ser, en este aspecto, voluntad normativamente determinada. Su libertad podrá radicar únicamente en una instancia diversa de los principios éticos, capaz de añadir, a la determinación que éstos ejercen, una determinación nueva.

El error en que relativamente a este punto inciden las teorías sobre la libertad, proviene de la creencia de que una voluntad vale tanto más, éticamente hablando, cuanto más determinada se halla por los valores morales. Pero esta tesis es verdadera sólo en el supuesto de que la decisión del individuo haya sido libre. En ausencia de tal supuesto no cabe hablar de moralidad. Un querer absolutamente determinado no puede ser bueno ni malo. Hallaríase sujeto a la norma moral en la misma forma en que los hechos físicos se encuentran sometidos a las leyes naturales.

Cuando se dice que los valores éticos refiérense a la libertad, no quiere aludirse únicamente a la que el hombre tiene frente al devenir natural, sino a la que debe tener ante los valores. Tropezamos aquí con una antinomia que yace en la misma esencia del deber moral. El deber ser, en tanto en cuanto rige para el individuo, significa, por un lado que su conducta ha de ser en todo caso como el deber ordena; y, por otro, implica necesariamente la posibilidad de que la persona no sea como debiera.

A los ojos de Kant, la cuestión no ofrecía gran dificultad. Aquél no pensaba en la persona individual, sino en un sujeto absoluto o trascendente. El pensador alemán no se planteó el problema esencial, es decir, el que atañe a la voluntad de cada individuo. La filosofía escolástica había incurrido en un error completamente distinto. La

ética religiosa de la Edad Media concibió la libertad del ser humano como libertad frente a la providencia y la predestinación divinas. Kant tuvo el mérito de disociar el problema ético del religioso, mas no supo utilizar el certero pensamiento de la libertad del hombre ante Dios. De lo contrario, habría comprendido que la libertad no debe establecerse solamente en conexión con la legalidad causal, sino relativamente a los valores éticos. El pensamiento moderno debe tener presente el doble sentido de la idea de libertad, sin sacrificar la conquista lograda en la tercera antinomia. El contenido de aquella idea sólo podrá alcanzarse en plenitud gracias a una síntesis de la enseñanza escolástica y las doctrinas del gran pensador prusiano.

La nueva situación del problema.— Volviendo la mirada hacia el camino que ha quedado atrás, podemos resumir así los resultados ya obtenidos:

1. La discusión de la antinomia causal demuestra que la libertad moral debe definirse como una determinación peculiar, emanada de la voluntad misma.

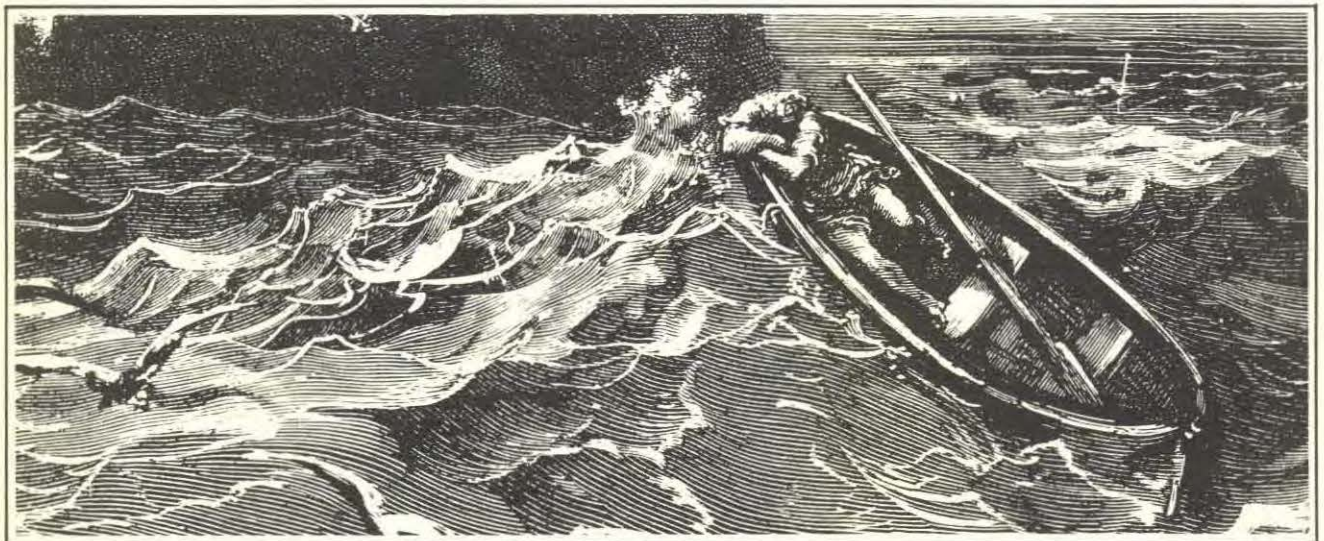
2. Esa determinación no ha de hallarse situada fuera del sujeto, por ejemplo, en ciertos valores o principios.

3. Tampoco debe provenir de una conciencia supraindividual, por ejemplo, de la razón práctica a que alude Kant, sino de la voluntad del individuo.

4. Debe ser libertad en un doble sentido: relativamente al nexo causal y demás formas inferiores de determinación, y frente a los valores morales y las normas que en éstos se fundamentan.

a) *Aporías de la libertad moral.*— Los desenvolvimientos que hemos realizado en las precedentes páginas nos permiten formular con toda precisión las aporías o dificultades que presenta el problema ético de la libertad.

Primera aporía. ¿Cómo puede existir la libertad del querer en un mundo absolutamente determinado? Esta cuestión quedó ya resuelta en lo que concierne al nexo causal y a los tipos subordinados de determinación, pero permanece abierta en lo que toca a la determina-



ción axiológica, ya que esta última es una de las especies de la determinación universal.

Segunda aporía. ¿Cómo puede la voluntad ser libre frente a los principios a que debe hallarse sujeta, para ser moralmente buena? ¿No significa esto que ha de verse, al propio tiempo, determinada e indeterminada por aquellos principios? ¿El sentido de la libertad no destruye acaso el del deber mismo? Pues éste supone la libertad de la voluntad, pero tiende a la determinación incondicional del albedrío humano.

Tercera aporía. Admitiendo que la segunda aporía pudiese resolverse plenamente, quedaría, en la primera, un saldo problemático insoluto. El estudio de la antinomia causal nos condujo a la conclusión de que en un mundo totalmente determinado, la libertad sólo puede existir como libertad positiva, es decir, como forma específica de determinación. Tal determinación, para poder ser considerada como de orden moral, debe provenir de los principios éticos (normas y valores). Pero si de acuerdo con la antinomia del deber, la libertad humana ha de existir frente a la ley moral, ésta queda eliminada como factor determinante de nuestra conducta. Pues si la voluntad libre maniéstase al optar entre el cumplimiento o la desobediencia de los imperativos morales, no puede hallarse, al propio tiempo, determinada por ellos. La solución de la antinomia causal contraría, por ende, el sentido de la antinomia del deber. La voluntad determinada por la norma no es libre frente a ésta; y si la norma no la determina, carece entonces de libertad frente a la legalidad de la naturaleza.

Cuarta aporía. ¿Cómo puede la libertad frente a los principios morales ser libertad positiva? Pues si la concebimos como posibilidad de optar entre la observancia y la infracción de la norma, resulta libertad negativa y, consecuentemente, una falsa libertad. La voluntad libre, dijimos antes, no ha de ser indeterminada. La antinomia del deber exige, sin embargo, que la libertad consista en la indeterminación de la voluntad por la exigencia ética.

Quinta aporía. Suponiendo que la tercera y la cuarta aporías tengan solución, quedaría en pie el problema que consiste en determinar cómo puede la libertad positiva ser individual. De acuerdo con la antinomia causal, la libertad positiva radica en la determinación de la voluntad por principios éticos. Pero estos son generales, ya se trate de valores o de normas. Ahora bien: la libertad moral ha de ser libertad de la persona individual. De lo contrario, no sería ésta responsable de sus actos. El sujeto debe tener, en consecuencia, autonomía propia, diversa de la de los valores éticos. Tropezamos así con la *antinomia de las dos autonomías*. Pero como el problema del libre albedrío refiérese a una sola determinación de una sola voluntad, surge esta pregunta: ¿cómo pueden ambas autonomías coexistir en el sujeto?

Sexta aporía. ¿Con qué fundamento se afirma que la libertad ha de ser autonomía de la persona individual frente a los principios morales?... Lo único que cabe contestar es que los fenómenos éticos sólo pueden explicarse si se acepta aquel postulado. Pero los fenómenos, como tales, nada demuestran. Mirados desde el ángulo ontológico pueden incluso ser ilusorios. ¿Cómo llegar

al ser de la libertad moral, sobre la base insegura de las manifestaciones fenoménicas de la conciencia ética?

La tercera antinomia de la libertad.— De las seis aporías anteriormente enumeradas, sólo la última existe independientemente; las cinco primeras son la expresión de diversos aspectos de la antinomia del deber.

El problema central revélase con claridad mayor en la quinta aporía. Si la libertad moral existe, tendremos que admitir una autonomía doble: no sólo la de los principios éticos relativamente a la legalidad natural, sino la del sujeto frente a aquéllos.

Y la autonomía de la persona únicamente podrá concebirse como forma específica de determinación, además de la axiológica. ¿De qué índole es esa determinación? ¿Es inflexible, como la que ejercen las leyes naturales? ¿Puede equipararse, por el contrario, a la que emana de las normas éticas? En el primer supuesto, la determinación personal confundiríase con la ontológica y la antinomia de las dos autonomías quedaría reducida a una nueva antinomia. En la segunda hipótesis, habría entre ambas una oposición irreductible, pues dos deberes distintos suponen diversas finalidades, y se excluyen recíprocamente.

Uno de los yerros más frecuentes en las teorías sobre la libertad moral es precisamente el que estriba en el desconocimiento de esa oposición. Pues libre albedrío sólo tiene sentido como autonomía de la persona frente a la autonomía de los valores.

Si reconsideramos las aporías números 3, 4 y 5, descubriremos que en la exposición de la segunda antinomia (antinomia del deber) maniéstase una tercera, en cuanto aquella aparece en relación de oposición con la antinomia causal. La tercera antinomia ofrece las facetas siguientes:

1. De acuerdo con la antinomia causal, la determinación debe partir de los principios morales; de acuerdo con la antinomia del deber, la voluntad ha de ser autónoma frente a tales principios. Luego el sentido de la segunda se contrapone a la solución de la primera. ¿Es posible superar este escollo?

2. Atendiendo a la antinomia causal, la libertad del querer ha de ser libertad en sentido positivo; atendiendo a la segunda antinomia debe ser libertad en sentido negativo. Luego también desde este punto de vista hay una oposición.

3. De acuerdo con la antinomia causal, la libertad del querer no debe ser individual; de acuerdo con la otra antinomia, sólo puede consistir en la autonomía del individuo. Consecuentemente, la autonomía de la persona contrapónese asimismo a la de los principios.

Indemostrabilidad de la libertad de la voluntad.— Si se pondera la importancia metafísica de las aporías arriba enumeradas, resulta fácilmente comprensible por qué las supuestas “pruebas” de la libertad moral carecen de valor. Las dificultades y complicaciones, siempre crecientes, del asunto, hacen pensar que acaso el problema no tenga solución. Si la oposición de las antinomias que hemos expuesto es insuperable, habrá que reconocer, con toda franqueza, la imposibilidad de una “demostra-

ción" del libre albedrío. Tal imposibilidad puede obedecer a cualquiera de estas causas: o bien hay en la cuestión un fondo irracional irreductible, o el estado actual de la investigación no permite vislumbrar la clave del enigma.

Pero semejante indemostrabilidad no implica, sin embargo, una negación de la libertad moral, como generalmente se cree. Hay que tener presente que el objeto a que todo ensayo de demostración se refiere, existe (o no existe) independientemente del proceso demostrativo. De manera análoga, las falsas demostraciones no implican la realidad de aquello que se pretende probar. Las "pruebas" de la existencia divina, en la teología racional, son argumentos falaces; pero sería ridículo negar por ello que Dios existe. Lo propio ocurre con nuestro problema.

La libertad de la voluntad es una cuestión metafísica. Pero las cuestiones de esta índole no son *demostrables ni refutables*; sólo son *discutibles*. Relativamente a ellas nunca debe esperarse una solución fácil y pronta. En todo problema genuinamente metafísico hay un saldo de irracionalidad. Y este saldo permanece invariable ante los avances del espíritu investigador. La limitación o localización de ese fondo irracional es, empero, de gran importancia, y en ocasiones constituye la única conquista que el filósofo puede lograr.

La filosofía es capaz de tratar los problemas de tal clase, mas no de resolverlos en plenitud. Cada paso que acerque al pensador hacia la solución de los mismos, o a la limitación precisa de su saldo irracional, deberá ser visto como un adelanto. La antinomia del deber, por ejemplo, representa un progreso en relación con la causal y, sin embargo, descubre ante nosotros una nueva perspectiva, en la que aparecen, formando larga serie, dificultades nuevas.

El tratamiento de los problemas metafísicos debe quedar reducido, según Hartmann, a tres puntos esenciales:

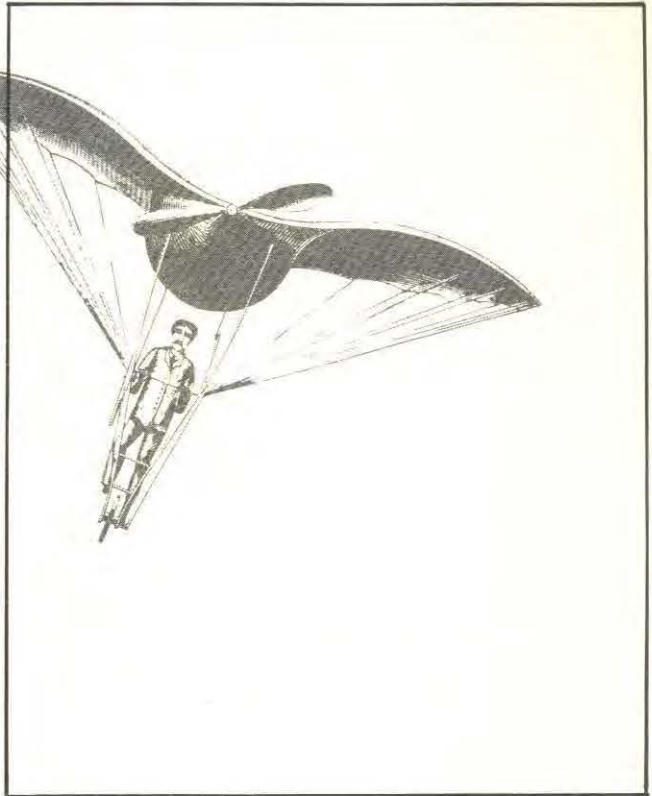
1. El establecimiento de los hechos que sirven como indicios del objeto que se busca.

2. La investigación de la posibilidad ontológica de éste, de acuerdo con las relaciones ya conocidas.

3. Por último, la formulación hipotética, sobre la base de las dos primeras inquisiciones.

Los hechos éticos capaces de servir de punto de partida de una argumentación de tal índole, en relación con el tema de la libertad, divídense en tres grupos: a) la conciencia de la autodeterminación; b) la responsabilidad y la imputación morales; c) la conciencia de la culpa. Como fenómenos complementarios podemos citar: la referencia de los valores éticos a la libertad, y la oposición entre deber y querer, esencia del conflicto moral.

La conciencia de la autodeterminación.— Los objetos metafísicos nunca se dan directamente. No hay fenómenos en los cuales se manifiesten de un modo inmediato. Pero sí hay hechos que es posible invocar como "indicios" de su existencia. Claro es que en ellos no debe buscarse el fundamento de una demostración. Pero pueden conducir, después del rodeo de la argumentación hipotética, a una convicción más o menos sólida.



El primero de los fenómenos de ese tipo, es el de la conciencia de la autodeterminación.

Este fenómeno aparece como manifestación complementaria en todas las acciones del hombre. Lo anterior no significa que en cualquier proceder humano exista explícitamente un "saber" acerca de la autodeterminación. Por regla general, las acciones e intenciones del individuo no son reflexivas, y cuando aparece una reflexión sobre el acto o, más precisamente, sobre la propia decisión con facilidad se incurre en una falsificación del fenómeno. Más que de un "saber" acerca de la facultad de autodeterminarse, deberíamos hablar de una "convicción" del individuo. Mas no se trata de una de esas convicciones que se expresan y defienden, sino más bien de un convencimiento latente, que aparece en la conciencia cada vez que el individuo se halla ante una alternativa o un conflicto. En semejantes ocasiones, tenemos la certeza de que somos capaces de obrar en tal o cual sentido, pero también de proceder de manera diversa o, dicho con otras palabras: abrigamos la seguridad de que la decisión, en el caso concreto, *depende de nosotros*. Este convencimiento es lo que hemos denominado conciencia de la autodeterminación.

El fenómeno debe ser considerado como una manifestación psicológica general, ya que existe en toda conducta, como convicción inexpresada y oscura. Para convencernos de ello basta un momento de reflexión. Y cuando meditamos sobre el fenómeno, la autodeterminación aparece ante nosotros como algo evidente, como un hecho del que, colocados en una posición natural,



antes del planteamiento de las diversas aporias, no solemos dudar. La conciencia de la autodeterminación es tan intensa, frente a la actitud ingenua, que cuando la persona se siente movida de algún modo por factores ajenos a ella, considera esa determinación como un obstáculo o impedimento y, en casos extremos, como coacción o violencia, es decir, como ataque a su libertad.

¿Puede el fenómeno universal de la conciencia de la autodeterminación justificar la tesis de la autodeterminación de la conciencia? O, dicho de un modo más sencillo: ¿demuestra la conciencia de la libertad la libertad de la conciencia?... Evidentemente que no. Pues la conciencia de la autodeterminación podría ser una ilusión, un autoengaño. Por otra parte, si tratásemos de demostrar la autodeterminación de la conciencia sobre la base del fenómeno que analizamos, volveríamos al viejo esquema del argumento ontológico, sin poder evitar sus fallas.

La conciencia de la autodeterminación, como fenómeno psicológico, engendra una certeza subjetiva. Si ésta fuese al propio tiempo objetiva, la libertad de la voluntad no podría ponerse en tela de juicio. Pero es el caso que la aludida convicción no demuestra necesariamente el hecho que con ella pretende establecerse. La reflexión, a posteriori, sobre un acto cualquiera, pone al descubierto una serie de determinantes y motivos de los que al obrar no tuvimos conciencia. Esto indica que la conciencia de la libertad puede ser engañosa. Sin embargo, no hay que olvidar lo siguiente: todo lo que existe posee una fundamentación que explica por qué cada realidad es como es y no de otro modo. La conciencia de la autodeterminación es un hecho real de la vida ética; debe tener, por ende, un fundamento real. Ahora bien: la explicación más adecuada que cabe ofrecer de tal fenómeno es precisamente la que consiste en referir la conciencia de la liber-

tad a la libertad misma. En este sentido, lícito es considerar a la primera como indicio de la otra.

Un indicio no forma, empero, la certeza objetiva. Hay múltiples ejemplos de explicaciones análogas que a la postre resultaron falsas. Piénsese, verbigracia, en el *horror vacui* y la *lex parsimoniae naturae* de la vieja física, o en el argumento ontológico de la existencia divina. El concepto y la conciencia de esta última, por ejemplo, no implican, con forzosidad, que Dios exista. El fundamento de un fenómeno psicológico no es, ineludiblemente, la realidad a que el propio fenómeno parece hallarse referido. Es indudable que la conciencia de la libertad tiene un fundamento real; mas ello no significa que ese fundamento no pueda ser algo diverso del libre albedrío.

De la conciencia de la autodeterminación no se infiere, con necesidad, que la libertad del querer exista; pero tampoco se sigue lo contrario. La alternativa: ser o no ser, permanece abierta.

¿Qué posibilidades tiene en su favor el otro lado de ésta? ¿A qué consecuencia llegaríamos, en la hipótesis de que la conciencia del libre albedrío fuese engañosa? La aceptación de tal punto de vista conduciría, fatalmente al escepticismo ético, e implicaría, igualmente, la negación de la moralidad.

El escepticismo moral no es puramente negativo. Postula en realidad un hecho positivo, de trascendencia incalculable. Declara que la conciencia de la libertad es ilusoria. Es decir: hace una afirmación que no demuestra, y pretende invertir la carga de la prueba.

La demostración de la tesis escéptica es todavía más difícil que la de la doctrina rival, porque los fenómenos de la vida ética ofrecen varios indicios favorables a la segunda, y se oponen en cambio a la primera. Si la libertad es apariencia: ¿cómo explicar la convicción de su realidad? ¿Qué factores determinan esa apariencia? ¿En qué hechos se funda?

Responsabilidad e imputación.— Otro de los indicios de la libertad moral lo ofrece el sentido de responsabilidad.

La responsabilidad no es sólo apariencia o fenómeno, sino un hecho real de la vida ética. El sujeto responde de sus actos, sean de la especie que fueren, y voluntariamente acepta las consecuencias de los mismos, incluso en la hipótesis de que contraríen sus inclinaciones y afectos o se manifiesten en forma dolorosa.

Desde este punto de vista, la existencia del sentido de responsabilidad y, sobre todo, de la responsabilidad misma, tiene un valor más grande como indicio del libre albedrío, que el fenómeno de la conciencia de la autodeterminación. No hay un fenómeno inmediato de la autodeterminación, sino solamente el fenómeno de la conciencia de la libertad. En cambio, la responsabilidad y la imputación morales sí existen como fenómenos inmediatos de la experiencia ética, y no sólo como conciencia o sentimiento de la responsabilidad y la imputación. Además, parecen hallarse necesariamente referidas a la libertad de la persona individual, ya que ésta es la que responde, con todo su ser, de sus propios actos, aun antes de conocer a ciencia cierta el alcance y la trascenden-

cia de los mismos.

En el hecho de la responsabilidad moral encontramos siempre dos instancias distintas: la que responde del proceder y aquella frente a la cual la responsabilidad existe. La primera es la persona misma, que revela su capacidad de cumplir o violar las exigencias morales, la segunda está constituida por los valores éticos.

Si el sujeto se encontrase colocado bajo la ley moral como bajo una ley de la naturaleza, no tendría autonomía ninguna ante aquélla, sino que sería su esclavo. Precisamente en cuanto puede violarla, reconócese a sí mismo como autor de sus actos y acepta las consecuencias que éstos pueden engendrar.

Intimamente ligado al hecho de la responsabilidad encontramos el de la imputación moral. Cuando un acto ha sido ejecutado, intuimos que su autor es responsable del mismo, y debe dar cuenta de sus actos. El juicio de imputación no ha de ser confundido con los de aprobación y censura. Cuando imputamos a un sujeto determinado proceder, no juzgamos necesariamente acerca del valor ético de éste, sino que nos limitamos a señalar al autor.

En este fenómeno cabe distinguir tres series de hechos:

a) En primer término, *el acto mismo de imputar*. La atribución de un comportamiento a un sujeto puede realizarse en relación con la persona ajena o con la propia. La imputación no es un acto puramente individual, una operación que sólo ciertos sujetos sean capaces de realizar. Es un fenómeno común, intersubjetivo, universal, que podríamos comparar a la universalidad del conocimiento teórico. Esto quiere decir que cada vez que una persona obra, en tal o cual sentido, existe en los demás la convicción de que el autor es responsable de sus actos. Y esta convicción no expresa un deber ser, sino un tener que ser, una necesidad.

En el fenómeno de la imputación hay una relación apriorística fundamental. Cada quien juzga las acciones —propias o ajenas— desde el ángulo de la libertad. El que juzga no experimenta su libertad, sino que la supone, como antecedente necesario de toda experiencia. Es por ello que los actos del sujeto aparecen ante él como una conducta, sus impulsos como un querer y su comportamiento como actitud dotada de relieve ético.

b) Un segundo hecho es la *capacidad de imputación de la persona*.

Tal capacidad es un supuesto del juicio de imputación. En ausencia de ella, la imputación constituye un error. El error existe en todo caso de inimputabilidad. En tal hipótesis, tampoco puede hablarse de libertad.

c) El tercer aspecto del mismo hecho es la *pretensión de la persona de que sus actos se le imputen*. Esta exigencia, que implica el espontáneo reconocimiento de la propia responsabilidad, es uno de los más fuertes indicios que cabe invocar en apoyo de la tesis liberearbitrista. El hombre que ha alcanzado un alto grado de desarrollo moral, no sólo confirma la imputación que otros le hacen, sino que exige se le reconozca como autor de sus actos; es más: se siente herido en su dignidad humana si éstos no le son atribuidos. Semejante actitud es conside-

rada por él como declaración de irresponsabilidad, como negación de su ser moral y, consecuentemente, como una especie de degradación o rebajamiento. El hombre moralmente maduro rechaza incluso con todo derecho la excusa bien intencionada, ya sea que para fundarla se invoquen circunstancias externas o psicológicas. Quiere ser responsable, si se siente responsable. De aquí que vele por el reconocimiento de su propia imputabilidad. El valor fundamental de su persona, su libertad misma, están en juego.

La conciencia de la culpa.— El fenómeno de la conciencia de la culpa no constituye, propiamente hablando, la base de un argumento especial. Se encuentra íntimamente ligado con el complejo fenoménico de la responsabilidad y la imputación. La conciencia de la culpa es algo más concreto que la responsabilidad. Ésta acompaña a todo acto ético; existe antes de la acción como después de ella. La culpa aparece sólo como consecuencia, y nace de la violación moral. El que ésta consista en la actividad exterior o en la toma interior de posición, es indiferente desde aquel punto de vista.

En este fenómeno especial hallamos una agudización de algo que existe ya en la responsabilidad, la culpabilidad de la persona y la necesidad de llevar el castigo. El hecho se da aquí en forma más tangible y elemental y, al propio tiempo, de un modo fatal e inevitable. El sujeto puede aceptar o rechazar la imputación, pero la culpa no puede ser echada a un lado; levántase amenazante y cae sobre la persona con todo su peso, oprimiéndola. Es más, puede aplastarla moralmente de tal manera que no le sea posible rehacerse. Puede conducir al hombre a la desesperación y a la renuncia de sí mismo. Pues su capacidad de sufrimiento es limitada.

La culpabilidad no es algo imaginado o supuesto, sino algo real, que se experimenta y se sufre. "Irrumpe como una fatalidad en la vida humana. El sujeto no puede librarse de ella. Aparece de súbito, juzgadora, negativa, dominante. Y el hombre no experimenta esta irrupción como algo extraño. En su propio ser hay una instancia que lo delata. Lo que en la responsabilidad se encontraba ya preparado, la situación interna del tribunal ante el cual el individuo comparece, encuentra en la conciencia de la culpa su forma más drástica, su realidad interior más convincente."⁸

La necesidad o inexorabilidad del sentimiento de la culpa hacen de éste un testimonio de la existencia de la libertad mucho más valioso que el que ofrecen los fenómenos de la responsabilidad y la imputación.

La culpa se halla directamente referida a la autodeterminación de la persona. El sentimiento de que hablamos contradice enérgicamente las tendencias naturales del individuo. La culpa no se acepta de buen grado. En ello difiere del sentido de responsabilidad. Puede haber alegría o satisfacción en el acto en que asumimos la responsabilidad de nuestra conducta, mas no se concibe la aceptación alegre de la culpa. Y si hay una voluntad orientada hacia ella, tal fenómeno es el mejor indicio de la existencia de la libertad, pues no es voluntad orientada hacia la culpa "por la culpa misma, sino por la libertad que su aceptación implica".

NOTAS Y RESEÑAS

Estudios de Historia de la Filosofía en México

Varios autores

Por Vera Valdés
Lakowsky

La obra *Estudios de Historia de la Filosofía en México*, ha sido reeditada por tercera ocasión en 1980. Su primera edición data de 1963, año en el que se celebró el XIII Congreso Internacional de Filosofía en México. Nueve ensayos de notables maestros de la Facultad de Filosofía y Letras, la integran, conformando en el lector una visión panorámica del pensamiento filosófico mexicano, desde la etapa prehispánica a la era actual. En sus orígenes hubo de propiciar la concientización del mexicano en cuanto al crisol cultural de que es producto, como lo indica Mario de la Cueva en su prólogo a la primera edición, diciendo: "Las dos culturas, la del continente que no estaba bautizado y la española, se fusionaron en una síntesis que es el alma y la vida del hombre mexicano" (p. 8).

Cada ensayo reviste un triple carácter: la gama de concepciones inherentes a cada autor, la diversidad temática y la fusión entre historia y filosofía. De modo que entre las peculiaridades de pensamiento, la amplitud de los temas y el doble enfoque disciplinario, su reseña resulta

labor ardua. Empero, en un afán de evitar la confusión, quien esto escribe abordará prioritariamente su carácter histórico. Veamos las particularidades:

1. "El pensamiento prehispánico" de Miguel León-Portilla, pp. 11-62.

Este ensayo, abre los *Estudios de Historia de la Filosofía en México* destacando en él, la amplia preocupación del autor por esclarecer el método de investigación que ha utilizado, señalando la importancia de la "invención" a partir de la interpretación minuciosa de las inscripciones, códices y textos de la cultura náhuatl. De esta manera, el autor nos presenta magníficas explicaciones —con un amplio sentido didáctico— sobre la hermenéutica y la heurística, pero se abstiene de definir las como tales. Como ambos métodos son reconocidos por las humanidades, creemos que su mención esclarecería su identidad, especialmente ante lectores legos en la materia. Por otra parte, existe en el artículo el resumen del pensamiento del autor en cuanto a la conciliación entre lo particular mexicano y las premisas filosóficas universales, esbozando la necesidad de crear categorías propias para abordar el pensamiento prehispánico. Prácticamente su posición teórica se acerca al historicismo al señalar que "todo proceso de comprensión de hechos históricos de una cultura distinta, implica en realidad una peculiar forma dialéctica interna" (p. 15), teoría que aplica analizando la sociedad náhuatl y las fuentes tales como los *huehuetlatolli* "dis-

cursos de los ancianos" y los discursos de los *tlamatinime* "los que saben algo", esclareciendo así las especificidades del pensamiento náhuatl, que corresponden entre otras a la problemática religiosa, la dualidad de las deidades, el sentido y la misión del hombre sobre la tierra y la transitoriedad de la vida; elementos que conjugándose en el pasado, representan las inquietudes, si no es que la angustia existencial —eterna— del hombre.

2. "América" de Eduardo O'Gorman, pp. 63-91.

"América", surge como síntesis de la obra *La idea del descubrimiento de América*, UNAM, 1951. Aborda la constitución ontológica de América, combatiendo al eurocentrismo en sus propias raíces. Su método se apega estrictamente a la lógica filosófica y a la corriente historicista en cuanto a interpretación, con la consabida solidez y grandilocuencia en sus apreciaciones. La preocupación central del autor gira en torno a la desmitificación del concepto "descubrimiento de América", a partir de los orígenes de dicha concepción que se iniciara con la creencia colombiana de haber arribado a costas asiáticas y continuando con la aparición esquemática, definitiva, del continente en el mapamundi Waldessemüller. Etapa en la que se inicia el ser espiritual del continente, mismo que fue diseñado para llegar a constituirse en un mundo histórico a "imagen y semejanza" del europeo, como una posibilidad de "actualizar la forma de vida histórica del Viejo Mundo" (p. 83). Dicha posición negó al continente la

capacidad de elaborar su propia historia y con ello, prácticamente le fue negado el sentido de identidad. Identidad cuya búsqueda se inicia afanosamente al gestarse la independencia.

3. "La filosofía en México en los siglos XVI y XVII" de José Ma. Gallegos Rocaful, pp. 93-120.

Predominan en este estudio los problemas propios de la colonización, dejando al descubierto que las especulaciones en torno a la naturaleza del indio, la incorporación de éste a la cultura hispana a partir de la religión y el complejo jurídico, constituyen la problemática esencial en la conformación de la sociedad mexicana. Así, señala que la vida en la Nueva España fue un perpetuo esfuerzo por hacer asimilar la cultura española y permitir que el pensamiento autóctono se desarrollara dentro de éste, a partir de la evangelización. Este último resulta un elemento de sumo interés, puesto que cabría la pregunta de si en realidad se permitiría el desarrollo del pensamiento autóctono, pues debido al europeocentrismo imperante, se haría prácticamente imposible la existencia de niveles de tolerancia, por lo menos a partir de pautas directrices estatales, lo cual, en todo caso surgiría de la cotidianidad, que no de propósitos deliberados. Casi con seguridad podríamos afirmar que elementos de esta naturaleza, que presentan una cierta polaridad hacia el "deber ser", podrían proceder del carácter de las fuentes utilizadas y de alguna manera, a la aplicación de la heurística a fuentes en principio religiosas, difíciles en su manejo y conceptualización. El artículo continúa presentando alusiones a la posición de Motolinía, Las Casas, y en general a las tesis jurídicas que versan sobre la soberanía española.

4. "La filosofía moderna en la Nueva España" de Rafael Moreno, pp. 121-167.

La transición del pensamiento escolástico al moderno, es el objeto de este ensayo, misma que se ha hecho patente en la obra de Sor Juana, Si-

güenza y Góngora y los jesuitas expulsados en 1760. La modernidad —afán de saber y explicar, encuentro con la ciencia— radica en estos pensadores, en la importancia que brindan al conocimiento, como actividad suprema del alma, al combate en contra del principio de las "autoridades" propias de la escolástica, en la búsqueda de un método discursivo de conocimiento. Empero, al fin y al cabo filosofía de transición, será la fe la fuerza vital que supere las limitaciones del conocimiento humano. La sensibilización histórica del autor se manifiesta al expresar los matices de transición en el pensamiento mexicano y se esfuerza sutilmente en esbozar su criterio en torno a realidades cambiantes, diciéndonos: "en realidad no hay continuidad entre el pensamiento moderno y la filosofía tradicional; aunque siempre haya conciliación entre la fe y las doctrinas modernas" (p. 149). Y concluye señalando que en el *tempo* histórico del siglo XVIII, la transición y apertura a la demostración racional y a la universalidad del conocimiento científico, haría emerger la conciencia del hombre americano.

5. "Las corrientes ideológicas en la época de la independencia" de Luis Villoro, pp. 169-199.

Si bien en los ensayos ya citados, la fusión entre historia y filosofía se hace patente, el texto del autor Villoro, parte propiamente de las condiciones históricas de la revolución de independencia como sustrato propiciatorio de la desaparición de la filosofía especulativa. Sus fuentes, nos dice, serán el manifiesto, el artículo, el ensayo político e histórico. Tal vez por las características y fuentes del periodo estudiado, el autor recibe una retroalimentación y se advierte en él la tendencia a separar virtualmente lo histórico de lo filosófico, para, hacia el final, fundirlos en un todo valorativo que afirma al siglo XIX como etapa de razonamiento pragmáticos que afianzan la nacionalidad. Los ideales del periodo se resumen en la libertad, ligados a las premisas de la ilustración y enarboladas por los criollos, que conforme las circunstancias políticas apre-

mian, se abocan a la esfera de lo nacional, desligándose del localismo étnico que les era inherente. En primera instancia romperán con el pasado hispano, pero difícilmente existirá la unidad de pensamiento, puesto que la confrontación entre conservadores y liberales propiciará la existencia de concepciones antagónicas sobre la libertad en la historia.

6. "El liberalismo mexicano" de Abelardo Villegas, pp. 201-225.

El estudio del Dr. Villegas, recién introducido en la tercera edición de la obra que nos ocupa, y con acierto, penetra y desglosa la actitud liberal. Señala la negativa de esta última a identificar la voluntad general con la opinión de la mayoría ignorante, dando por resultado, en vez de democracia, paternalismo: "al pueblo se le ha de conducir, no obedecer". Analiza también la contraparte conservadora, para retornar al énfasis liberal en el desarrollo de la humanidad a partir de la educación, la revisión del papel de la iglesia, de la que se desprende durante el siglo XIX la aceptación de una doble moral: la social y la individual. Aquí encontramos por vez primera dentro de la historia de la filosofía mexicana, mención a aspectos sociales; hecho que nos remite a considerar tanto a la etapa analizada, como al autor de la misma, como situados en esferas cognoscitivas ligadas más a las tendencias de interpretación histórica contemporánea, que contemplan inquisitivamente lo social. En este sentido, resulta de especial interés la contradicción existente dentro del liberalismo, pues margina a la mujer y la somete a la tutela del mundo masculino al imposibilitársele el sufragio. Así, luego del análisis acucioso de la obra de Mora, la "empleomanía" y el federalismo, el ensayo finaliza reafirmando el inicio de una filosofía social dentro del pensamiento mexicano.

7. "El positivismo" de Leopoldo Zea, pp. 227-247.

También sinopsis de obras previas ya consagradas, el Dr. Zea aborda en este ensayo la búsqueda que du-

rante el siglo XIX se llevó al cabo en pos de medidas pragmáticas, que actualizaran los principios liberales: "el liberalismo triunfaba, pero ahora tenía que realizar una tarea de orden para el progreso", en la que el estado debería reglamentar el orden político y permitir el libre desarrollo de la economía. Así, la educación bajo las premisas positivas se convierte en meta principal. Este periodo reviste, a nuestro modo de ver, especial interés, puesto que el pensamiento positivo surgido del ideal científico, reforzó y fue reforzado por las estructuras gubernamentales, es decir, se convirtió en sistema y se institucionalizó prácticamente. De ahí que la interpretación histórica sea el punto de partida que cede el paso a la interpretación propiamente filosófica en el caso de este ensayo, que resume a su vez, el pensamiento positivo desde Gabino Barreda a Justo Sierra. Asimismo, el Dr. Zea analiza también la asociación entre ideología y poder político como centro del régimen porfiriano.

8. "Los filósofos mexicanos del siglo XX" de Fernando Salmerón, p.p. 249-293.

Fernando Salmerón, parte en este análisis de la etapa en la que el positivismo es rechazado por el propio Justo Sierra, resumiendo el escepticismo colectivo frente a la inoperancia de sus tesis. Aquí, el pensamiento filosófico se diversifica y polariza en las obras de Vasconcelos, Caso, Reyes, Henríquez Ureña entre otros; pero aceptando un parámetro global efectúan la crítica a los trabajos de Comte, pretenden superar la ambigüedad que el positivismo creó al unir elementos escolásticos y empíricos, propenden a una visión totalizadora del universo, para lo cual, elementos tales como el arte, la religión, la vida, vuelven a ser objeto de interés y reconsideran métodos a los tres estados de desarrollo humano planteados también por el positivismo. Retornan así a la metafísica, a la exaltación de lo humano como valor universal, se postulan contra el fetichismo de la ciencia y exigen la libertad intelectual. El autor finaliza su disertación retomando el hito histó-

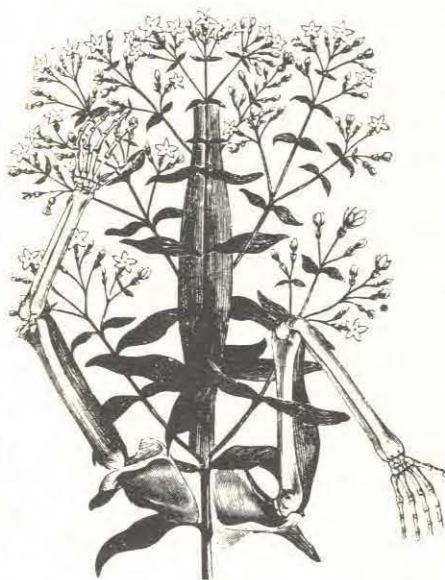
rico: la revolución mexicana influye en el pensamiento mexicano volviéndolo al antiguo cauce político.

9. "Los españoles transterrados" de Ramón Xirau. pp. 301-318.

Corresponde a R. Xirau, efectuar una semblanza sinóptica del pensamiento filosófico de los españoles que llegan a México a consecuencia de la derrota de la República española, los cuales, dada su diversidad y multiplicidad de corrientes son listados y enunciadas sus tendencias. La fenomenología, el cristianismo, la problemática del ser, la existencia de una filosofía de la filosofía, la creciente importancia de la filosofía de la historia, resumen genéricamente su pensamiento. Dada la brevedad del ensayo, el lector quisiera saber algo más sobre los filósofos transterrados, especialmente en cuanto a su repercusión en el pensamiento mexicano.

*

"*Estudios de historia de la filosofía en México* constituye como se ha visto una bien estructurada compilación de ensayos que en su mayoría sintetizan los resultados de investigaciones previas de cada autor, ya consagradas en textos de amplia aceptación. Puede decirse que la inquietud de los autores por la esencia del pensamiento mexicano, al cual arriban conjuntando historia y filo-



sofía, aun en el método, obedece a que nuestros autores, de alguna manera han sido pioneros en la interpretación de la esencia de los mexicanos, de su pensamiento. De ahí también la constante en la utilización de la historia política como punto de partida. Elementos todos que requieren —y quede lo que sigue como sugerencia para posteriores reediciones— ciertamente de revisión y justificación en una sección introductoria, que facilite al lector la asimilación de los conceptos, que, brillantes y originales, han conformado la visión y el sentir de lo mexicano, para los propios mexicanos; especialmente porque nuestros autores, en su carácter de iniciadores son de hecho los responsables de interpretaciones posteriores sobre la misma temática. En primera instancia creemos, debe examinarse la relación coyuntural entre historia y filosofía, y por ende su derivación en historia de la filosofía, a fin de advertir al lector sobre las posibilidades y limitaciones del texto, así como sobre las virtudes de la interdisciplinariedad implícita en el mismo. Y en segunda, revisarse la llamada historia política como punto de partida, que especialmente en el caso del siglo XIX mexicano, ha llegado a niveles de minimización interpretativa en cuanto a la actuación de los grupos liberal y conservador.

Ahora que de otra parte, la presentación del pensamiento mexicano a partir de la etapa prehispánica hasta la contemporánea, al haber quedado a cargo de especialistas en cada periodo, contener bien logradas sinopsis de obras reeditadas consecutivamente, la asequibilidad de los conceptos vertidos, el énfasis en la conciliación de lo particular mexicano con categorizaciones filosóficas en la figura del hombre, hacen de *Estudios de Historia de la Filosofía en México*, una **obra clásica**, indispensable para los estudiosos de las disciplinas sociales, pues de hecho, se ha conformado una antología selecta, mientras que los autores, dado el grado de desarrollo de la historia, la filosofía y la historia de la filosofía, se han convertido a su vez, en objeto de estudio del pensamiento contemporáneo en México.

Gaos el hombre y su pensamiento

de Vera Yamuni

Por Laura Mues

Poco antes de terminar el año 1980, en la mismísima semana, dos de los maestros más importantes de México por la influencia que han tenido sobre nosotros (los estudiantes de filosofía de las generaciones de 1946 y posteriores) han sido merecidamente distinguidos por sus grandes méritos ante el público mexicano: El día 11 de diciembre sale de la imprenta de la UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, el primer libro que trata a fondo los problemas personales, que son a la vez filosóficos, de nuestro maestro José Gaos. Debemos el hermoso tomo, en el cual el lector revive la presencia de Gaos, a su brillante alumna y después amiga cercana, Vera Yamuni, quien lo intitula *Gaos, el hombre y su pensamiento*.

Y un día después, el 12 de diciembre, la República Mexicana otorga a nuestro maestro Leopoldo Zea, a su vez discípulo de Gaos, el Premio Nacional de Filosofía por sus extensos estudios latinoamericanos, realizados por él durante más de tres décadas, en el curso de las cuales publica alrededor de treinta libros y una infinidad de artículos. En su discurso de agradecimiento, Zea menciona expresamente a su maestro Gaos, trayendo a la memoria la alegría que éste solía expresar cuando el esfuerzo de sus alumnos no había sido vano. Gaos ciertamente hubiera estado orgulloso por el premio otorgado a su discípulo distinguido. A su vez, Zea es consciente de la importancia que tiene Gaos para nuestra formación, tanto por su estímulo cotidiano como por la confianza que puso en él.

Las primeras investigaciones de Zea se hacen a partir de una nueva conciencia, de una nueva actitud del pensador en México: es una investigación basada en la reflexión acerca de la realidad sociopolítica de un "yo" pensante concreto y, por eso, de un "yo" pensante en situación. Tal situación se constituye por las relaciones que ese "yo" tiene con otros "yo" pensantes concretos y sus ideas. Dicho punto de partida, base de la investigación filosófica del pensamiento en Latinoamérica, da a su historia una perspectiva nueva: Quien ahora estudia, interpreta y evalúa nuestro pensamiento y con él su historia, no es ya un extranjero que lo juzga desde un punto de vista externo y le aplica categorías y tablas de valores ajenas al pensamiento propio; ahora la interpretación es llevada a cabo por un pensador mexicano —o latinoamericano, si se quiere— quien, por conocer la lógica de su propia situación, los propósitos e intereses que se persiguen con ese pensamiento, es capaz de comprenderlo en su inherencia a través de él mismo. El hábito de estudiar las ideas desde tal perspectiva, el investigar el pensamiento, la filosofía y aun la historia misma desde el punto de vista de quien los produce, lo debemos en parte al trabajo docente de José Gaos.

Sabemos de Gaos que en vida fue el brillante maestro de filosofía que, por su claridad al exponer la problemática filosófica, condujo a los estudiantes a entenderla y replantearla, en vez de simplemente memorizarla; el director y guía de investigaciones acerca del pensamiento en México no hechas hasta entonces; el compañero de diálogo que, aunque autoridad en su materia, nunca desdeñó puntos de vista y concepciones distintas a las suyas; el filósofo que incitó —por no decir "obligó"— a sus alumnos a leer los textos de los clásicos en su versión original, razón por la cual llevó a sus alumnos a interpretar ellos mismos esos textos, lo que tiene por consecuencia que los textos aparezcan bajo una luz nueva: la nuestra; fue, en fin, el pensador que tuvo clara conciencia de esa realidad ideal que Hegel llamara "Zeit-

geist", traducida erróneamente por "espíritu de su tiempo" en vez de "conciencia de su época". Por esto, Gaos nos enseñó a hacer filosofía basándonos en nuestra propia realidad, reflexionando acerca de las razones filosóficas y los motivos extrafilosóficos que tuvo un pensamiento para desarrollarse de la manera en que lo hizo.

Bajo la dirección de Gaos, Zea hace la primera investigación seria y a fondo sobre el positivismo en México; sobre *Los Grandes Momentos del indigenismo en México*, de L. Villoro; sobre *La Idea del Descubrimiento de América*, de E. O'Gorman; sobre *La Génesis de la conciencia liberal en México*, de F. López Cámara, y sobre muchas otras obras. En todas estas investigaciones está presente el supuesto básico de Gaos: el filósofo piensa siempre, y en cada caso arrancando de su propia circunstancia. Por eso, la filosofía de cada pensador es también una autobiografía filosófica; pero también por eso la pretensión de establecer de manera radical y total una filosofía que tenga validez universal absoluta, que sea eterna y ahistórica, no se ha cumplido jamás.

El libro de V. Yamuni sobre Gaos expone, de manera explicativa, las razones filosóficas que llevaron a Gaos a esa intelección. Pero no sólo nos las explica; también nos remite a las obras de Gaos mismo y nos muestra, en base a algunos textos inéditos de Gaos que ahora ella ha revisado, las razones de que éste llegara a formular dicho supuesto básico y la manera en que lo hizo.

Por eso el libro sobre el maestro no es una biografía en sentido estricto, aunque en la primera parte se esbocen a grandes rasgos su vida y su muerte. Si bien el capítulo inicial está dedicado a la "parentela" del maestro, y el capítulo segundo se ocupe de su "niñez y adolescencia", lo que se presenta al lector no es un relato detallado, cronológico y escueto de su vida cotidiana, las circunstancias externas que la acompañaron y las personas con quienes Gaos estuvo relacionado a lo largo de sus sesenta y nueve años de vida. Lo que Vera Yamuni expone, nove-

dosos para quienes no tuvimos la suerte de poder acompañar a Gaos en sus últimos años, es la vida interior, intelectual y anímica, del hombre privado que existió también fuera de la cátedra. El libro de V. Yamuni reproduce además algunas poesías traducidas por Gaos, y que eran probablemente sus poemas predilectos. "Los temas de los poemas... se refieren ante todo al amor, a Dios, al misterio... y a la muerte." El libro contiene también, inéditos hasta ahora, algunos poemas de Gaos mismo. Un soneto, cuya temática es característica en su autor, dice:

"No me mueve, mi Dios, para quererte
el cielo que me dicen prometido,
ni me mueve el infierno tan temido
para huir lo que dicen ofenderte.

Tú me mueves, mi Dios; Tú, no el creerte
clavado en una cruz y escarnecido,
no el creerte en tu cuerpo tan herido,
ni el creer en tus afrentas y tu muerte.

Muéveme tu amor sólo o en manera
que aunque no hubiera cielo yo te amara,
y ni aunque hubiera infierno te temiera.

No tienes que dar más porque te quiera,
pues aunque lo que no espero esperara,
más que te quiero, ya no te quisiera."

(enero de 1956)

Por eso es interesantísimo leer los fragmentos, inéditos hasta ahora y que forman un apéndice del libro, que se refieren al problema de Dios. Porque quienes tratamos a Gaos como sus discípulos, nos quedamos con la impresión de que él, si no era ateo o agnóstico, por lo menos en el campo de su filosofía no echó mano del recurso y principio ontológico de "Dios para superar el historicismo a que había conducido su filosofía. Gaos nunca usó a Dios para salvar la relatividad de la verdad histórica y de la historicidad de la verdad; pero cuando mencionaba a Dios en clase, lo hacía tan sólo en su referencia metafísica, ya sea que lo postulara como el ser supremo en la jerarquía de los entes, ya sea que lo comparara con un ente meramente propuesto, teórico, no cristiano, de tal manera que, por ejemplo, el ego trascendental de Husserl le parecía análogo al principio del espíritu absoluto, i.e. al

Dios del idealismo alemán. El que Gaos haya concebido el nombre propio de un Dios con algunos de sus atributos en el sentido de una persona divina, trascendente al cosmos y a la vez tan personal como capaz de ser pensado con el pronombre "TU", es sorprendente. La autora nos muestra con todo rigor cómo la idea de Dios se le convierte a Gaos en un objeto conceptuado que el hombre necesita pensar, por motivos psicológicos y por razones éticas. Por esto, Gaos no puede considerar a Dios como el demiurgo omnipotente y omnisciente, creador del universo —y con este universo, creador del Bien (o la Bondad) y del Mal (o la Maldad). Sólo lo concibió como idea regulativa necesaria que permite comprender el Bien en general, tanto el bien de nuestras motivaciones y de nuestros actos, como el bien recibido. Gaos considera a Dios, más bien, como aquella instancia hacia quien se dirige el agradecimiento por el bien recibido. Pero con esto, Gaos transforma la idea de Dios en el supuesto de que es un Dios Persona, responsable —por decirlo así— del bien recibido y del bien de nuestros actos. Dice: "Dios no existe sólo en la concepción del Bien, sino también, y principalmente, en los impul-

dos de bondad como los de la caridad de los santos, y en éstos no es un ideal, sino una realidad en el mundo." "La única prueba de la existencia de Dios es su existencia en el hombre, pero no precisamente en la mente de quienes lo conciben, sino en la vida de aquéllos cuya santidad se realiza." Con respecto a Dios, vemos que Gaos es kantiano hasta la médula, pues no basta que el Bien o la Bondad sean pensados: es también necesario quererlos de buena voluntad y realizarlos en esta tierra para que Dios exista de facto; así, Gaos concibe a Dios como el "Summum Bonum". Esta problemática, lúcida-mente ahora publicada en el tomo de V. Yamuni, aparece en su pensamiento desde 1947 y se conserva, a pesar de tantas transformaciones, hasta el año de su muerte, 1969.

También el problema de la muerte (y con éste el problema de la inmortalidad del alma) ocupan a Gaos desde los años cuarenta, mientras realiza la traducción de *Ser y tiempo*. Sin embargo, el problema de la muerte, i.e. la pregunta de si la muerte puede ser pensada solamente en términos biológicos, o si, además de eso, es un acontecimiento real necesariamente por venir que concierne individualmente a todos y cada uno de los hu-



manos vivos, no aparece en la temática de Gaos sino durante los últimos diez años de su vida —después de haber sufrido el primer ataque cardíaco. Y unida a esta temática, está la cuestión de la “Culpa” propia —la culpa por los “pecados” que cree haber cometido, y el deseo desesperado de no ser “malo”. Desde luego, el lector se pregunta si los “pecados” de Gaos merecen ser mencionados... él, que sólo fue movido por un ansia insatisfecha de verdad y por una generosidad ejemplar. Los fragmentos mencionados nos hacen desear que la próxima publicación de las *Obras Completas* de Gaos nos ofrezca más material sobre estos temas, no sólo porque Gaos los haya reflexionado a fondo, sino también porque no existe en la filosofía contemporánea ningún autor que discuta la muerte desde la perspectiva del hombre concreto que es en el mundo. Pues es de pensarse que el problema de la muerte nos importa a todos los mortales, o debería importarnos.

El trabajo de V. Yamuni ciertamente tiene el mérito indiscutible de haber ordenado, expuesto e interpretado el material —o parte de él— que Gaos legara. La lectura del libro, y eso lo podrán confirmar quienes lo conocieron, revivió a Gaos, y además lo hizo presente ante mis ojos. Quien no haya conocido a Gaos, el hombre, se enriquecerá con esta lectura. Quien se interese por su filosofía, encontrará aquí una cantidad inagotable de material.

Sin embargo, me parece que el diseño que hace Vera Yamuni del hombre Gaos no es completo. Siguiendo el supuesto de Gaos, a saber, de que la filosofía se desarrolla siempre a partir de la situación de quien lo piensa, y por eso es siempre también autobiográfica, faltan por ser esclarecidos algunos elementos que constituyeron la situación de Gaos durante su vida como transmigrado en México —que es el periodo de su vida en que ejerció mayor influencia. A su biografía filosófica pertenece el hecho de que él nunca vivió como ermitaño en el desierto, desentendido del diálogo constante y recíproco con sus amigos y con sus discípulos; al contrario, precisamen-



te en sus últimos años; ya sin el trato cotidiano de sus alumnos como L. Zea, E. O’Gorman, F. Salmerón. L. Villoro, A. Rossi y otros más, Gaos permaneció en relación con ellos, aunque tales relaciones hayan sido distantes en el espacio, pues debido a que Gaos siempre estuvo dispuesto al diálogo y prestaba oído a sus semejantes, su posición y sus aseveraciones filosóficas fueron alguna vez un reto para sus discípulos; pero no hay reto en el vacío. Algunos de ellos, jóvenes de una nueva generación, retaron a su vez a Gaos. Insatisfechos con su temática y con su método de explicar la filosofía, y ajenos ya a la problemática que inquietó la generación del maestro, lo incitaron a poner en cuestión y a reconsiderar la filosofía tradicional que se practicaba en México. La escuela de Wittgenstein, la filosofía de Russell y el positivismo lógico les parecieron más emparentados con su propio cuestionamiento. Hubiera sido interesantísimo para el lector conocer las razones filosóficas que tuvo Gaos para persistir en su propia posición y no abandonar la filosofía tradicional de que se ocupó toda su vida, aun después de haberse familiarizado con el pensamiento actual de la filo-

sófia anglo-sajona. Hay en el tomo de V. Yamuni una cita que podría equivaler a la opinión que expresó Gaos en 1962 en una charla que tuve con él. A mi pregunta acerca de las razones por las que algunos de sus alumnos abandonaban la filosofía como se venía haciendo en la academia, Gaos replicó: “Por razones políticas. La verdad ha sido siempre implantada por los poderosos.” Dicha cita está ya en sus “Confesiones profesionales”, y dice: “El filósofo es el que sabe todas las cosas, no porque sepa de cada una de ellas en particular, sino porque es dueño de los principios que las dominan, y (...) este saber es realmente un saber de dominación, pues al sabedor o dueño de los principios incumbe mandar a los demás y no ser mandado por ellos, lo que se le confirmó decisivamente (a Aristóteles) cuando cayó en la cuenta de la epistemología de la palabra ‘principio’ o de lo que por ella se traduce, ‘arché’, que son palabras en que figuran arconte y príncipe.”

Gaos, el hombre y su pensamiento es un libro que debería ser leído por todos los estudiosos de la filosofía en México.

COLABORADORES

JOSE PASCUAL BUXO. Doctor en Letras por la Universidad de Urbino, Italia. Es director del Seminario de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas. Lugar del tiempo (poesía), *Muerte y desengaño en la poesía novohispana e Introducción a la poética de Roman Jakobson* (ensayos) son sus publicaciones más recientes.

JEAN PIERRE VERNANT. Está considerado como una autoridad en estudios clásicos. Es autor de *Los orígenes del pensamiento griego, la trilogía, Mito y tragedia en la Grecia antigua, Mito y sociedad en la Grecia antigua y Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Su trabajo más reciente es *La cuisine du sacrifice*. En meses pasados participó en una mesa redonda en la Facultad.

BERNABE NAVARRO. Maestro en Filosofía y en Letras Clásicas y doctor en Filosofía. Investigador del Instituto de Investigaciones Filosóficas. Entre otras obras, es autor de *Introducción de la filosofía moderna en el siglo XVIII*.

LIZBETH SAGOLS. Licenciada en Filosofía. Es profesora de la Facultad. Ha dictado varias conferencias y ha publicado artículos y reseñas en diversas revistas. Ha trabajado sobre la filosofía de Hegel y de Nietzsche.

MARTHA MARTINEZ. Doctora en Letras. Es directora del Departamento de Letras Eslavas de la Universidad de Ottawa, Canadá. Organizó en Tercer Congreso Interamericano de Escritoras. Autora de numerosos ensayos. Ha sido profesora visitante de la Facultad de Filosofía y Letras.

ENRIQUE HÜLSZ PICCONE. Pasante de Maestría en Filosofía. Es profesor de filosofía griega en la Facultad. Ha publicado ensayos en *Dianoia* y otras revistas. Prepara un trabajo sobre dialéctica y ontología en la filosofía de Platón.

CESAREO MORALES. Doctor en Filosofía por la Universidad de París I (Sorbonne) y candidato al doctorado en Sociología en la Escuela Práctica de Altos Estudios de París. Es profesor en la Facultad. Ha publicado ensayos, en *Dialéctica, Cuadernos de comunicación, Historia y Sociedad, Thesis*.

HERNAN LAVIN CERDA. Escritor. Licenciado en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile. Es profesor de la Facultad. Entre sus libros: *La conspiración* (cuentos), *Los tormentos del hijo* (narrativa), *Ciegamente los ojos, Ceremonias de Afaf* (poesía). Está en prensa su novela *Pecar con todo el cuerpo*.

MARCOS ROMANO. Licenciado en Filosofía. Es profesor de alemán y traductor. Ha publicado las siguientes traducciones: *Aspectos sociales del psicoanálisis* del Igor Carusso, *Política económica y crisis* de Elmer Altwater y *La literatura española de la crítica francesa* de Dietrich Rall (en prensa).

CARMEN CHUAQUI. Licenciada en Letras Clásicas por la UNAM. Hizo estudios de griego moderno en el Centro de Enseñanzas de Lenguas Extranjeras, y de culturas orientales en El Colegio de México, donde ha sido profesora. Recientemente se publicó su traducción de unos poemas de Angelos Sikelianós.

GUADALUPE AVILES MORENO. Licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y letras, UNAM, y doctora en Arte por la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Es profesora en la Facultad.

CARLOS PEREDA. Doctor en Filosofía. Hizo estudios en Uruguay, Francia y Alemania. Es profesor de la Facultad. Autor de "Utopías lógicas", *Sobre el concepto de prueba y Zum Theorie des Argumentation*, publicado en Alemania.

EDUARDO GARCIA MAYNEZ. Doctor en Derecho. Maestro emérito de la UNAM. Fue director de la Facultad de Filosofía. Entre sus obras: *Los principios de la ontología formal del Derecho y su expresión simbólica*.

VERA VALDES LAKOSWKI. Licenciada en Historia y becaria del Colegio de Historia para la maestría. Profesora del Sistema de Universidad Abierta. Es autora de varios artículos y ponencias, y del libro *Vinculaciones sino-mexicanas* (en prensa).

LAURA MUES. Doctora en Filosofía por la Universidad de Tübingen, R.F.A. Es profesora en la Facultad. Autora, entre otros libros, de *Interpretación del concepto de experiencia en los prolegómenos*.

