

Abdón Ubidia

REFERENTES

(La rebelión de la realidad)

ENSAYOS

www.ubidia.editoriaelconejo.com

INDICE

Referentes

I. TEMAS DE LA CULTURA ACTUAL

- 1.- De la modernidad y la posmodernidad.
- 2.- De la democracia, la cultura y la cultura de masas.

II. TEMAS DE LA CULTURA DE MASAS

- 3.- De la pornografía y el erotismo.
- 4.- Del libro y la televisión.
- 5.- Del cine y la literatura.
- 6.- Del periodismo y la literatura.

III. TEMAS DE LA CULTURA POPULAR

- 7.- De la literatura popular y lo popular en la literatura.
- 8.- Del cuento popular e indígena
- 9.- De la poesía popular.

IV. TEMAS DE LA CULTURA CULTA.

- 10.-De las poéticas opuestas
(El caso de Borges y Cortázar).
- 11.-De la literatura y el psicoanálisis.
- 12.-De la crítica a la crítica.
- 13.-De “La Mujer” y la literatura.
- 14.-De los nuevos talleres literarios.

Bibliografía

REFERENTES

Vivimos una época de veladuras dirigidas y misterios elegantes. Hay filósofos que sostienen que hemos abandonado la realidad, que el sentido no existe, que el mundo entero se ha vuelto una pura representación. Hay antropólogos que afirman que lo híbrido ha devorado los conceptos de lo culto, lo popular y lo masivo. Hay sociólogos que definen la llamada globalización como un proceso fatal y avasallante, unitario, sin globalizadores ni globalizados. Hay filósofos que han decretado el fin de la historia, economistas que reducen la economía a los juegos financieros y politólogos que no encuentran diferencias entre izquierda y derecha.

Demasiadas coincidencias. Unos y otros olvidan los viejos *referentes* que la humanidad, con paciencia, dolor y esperanza, ha construido en los últimos siglos. Es cierto: muchos sujetos han declinado o se han modificado. Pero otros se mantienen y otros nuevos han aparecido en la siempre cambiante faz de la tierra. Es cierto también que la profusión de representaciones, tan propia de la cultura de masas, ofusca lo representado o lo pervierte. Pero eso no anula el problema de lo verdadero y de lo falso sino que lo actualiza. Es evidente, además, que las hibridaciones culturales afirman sus nuevas realidades, pero es demostrable que las culturas culta y popular tradicionales sobreviven y que nuevas culturas populares urbanas remozan la pugna entre lo dominante y lo resistente. Es real que la modernización nos revela su fuerza imperiosa e imperial, pero no lo es menos que su avance deja también beneficiarios y perjudicados muy concretos, es decir, partidarios y detractores de ella.

¿Hemos perdido entonces todos los *referentes*? ¿Hemos perdido el sentido? ¿Los términos realidad y verdad ya no significan nada? No por cierto. En nosotros está el que queramos o no encontrarlos o convalidarlos más allá de la maraña de símbolos engañosos que los ocultan o difuminan.

Los ensayos reunidos en este libro tienen, por sobre todo, ese propósito, pretencioso o modesto, según se lo mire: recuperar *referentes* válidos, volver la mirada hacia lo concreto, tratar de percibir la fuerza de las cosas, al menos de las que nos atañen.

Su mérito radica, pues, en sus intenciones.

Pero este libro tiene, de otro lado, grandes defectos. Uno: es un libro libresco. Está hecho de años de lecturas a veces dispersas y eclécticas. Otro: no lo compuso un filósofo y ni siquiera un antropólogo sino un escritor. Lo cual quiere decir que entre sus objetos preferentes de análisis estarán aquellos ligados a una cierta sensibilidad literaria y a la temática, muy variada, de la cultura actual.

La verdad siempre es concreta, decía Brecht y Machado ratificaba: *La verdad es lo que es/ y sigue siendo verdad/ aunque se cuente al revés*. Desde sus limitaciones, este libro pretende adherirse a esa actitud.

Con la fatiga de tanta retórica fastuosa, de tanto hedonismo conceptual, de tanta representación exaltada y falsificada, acaso sea hora de volver a lo que creemos y queremos verdadero; hora de recordar el simple *referente* de la escala humana y sus demandas básicas; hora ya de escuchar *el clamor de las cosas*, la rebelión de las formas concretas del mundo; contundentes cosas, datos, hechos, definiciones, realidades: el clamor de todo aquello que, durante las décadas finales del siglo XX, con tanta aplicación ha sido acallado.

El autor

I

TEMAS DE LA CULTURA ACTUAL

DE LA MODERNIDAD Y LA POSMODERNIDAD

UNO

“Cuando los dioses ya no existían y Cristo no había aparecido aún, hubo un momento único, desde Cicerón hasta Marco Aurelio, en que solo estuvo el hombre”. La frase la escribió Flaubert y es citada por Margarita Yourcenar en su cuaderno de notas acerca de las *Memorias de Adriano*.

Los hombres solos en el mundo, sin dioses.

Uno podría añadir que en aquel momento único, pese al vacío, la desolación y orfandad que esos hombres deben haber sufrido, ellos, de todas maneras, fueron libres.

La soledad como vacío y desolación, sí. Pero, antes que nada, como libertad.

Uno podría creer que la Yourcenar, al citar esa frase, presagiaba este cambio de siglo.

El Este socialista se ha hundido y el capitalismo se ha vuelto más cruel y cínico. El arte moderno ha agotado sus claves. Y la llamada posmodernidad no ha podido ser un proyecto. Estamos pues, de nuevo, solos en el mundo, sin dioses.

Sentimos, de nuevo, el vacío y la desolación, sí. Pero ese quizá sea el aterrador precio que debemos pagar por nuestra libertad.

Libres. Quiere decir libres “nosotros” para afrontar ese vacío como a bien tengamos. Libres como para pensarlo todo, de nuevo, otra vez. Aunque este sujeto “nosotros” deba ser redefinido también.

Libres como para entender, entre tantas otras cosas, que lo posmoderno no es un proyecto, una era, o una filosofía coherente sino un momento de ansiedad o reposo, según se lo mire, en el cual las categorías y valores que rigieron imperiosamente la modernidad ya no son suficientes para pensar el mundo. Un momento nada más. Mejor: una actitud, y no la única posible, para llenar ese vacío, libres para señalar sin complejos los *referentes* que nos importan.

DOS

En la Babel bíblica, la ambición humana de alcanzar los cielos fue castigada con la confusión. Los hombres no podían entenderse porque hablaban diversas lenguas.

Miles de años después, cuando ya hemos alcanzado los cielos, el castigo parece ser el mismo. Solo que más sarcástico. En plena era global, estamos igualmente condenados a la confusión, pero hablando la misma lengua. Es más: usando las mismas palabras: globalización, modernización y, entre otras, posmodernidad.

¿Qué significa la palabra posmodernidad? ¿Es la posibilidad de completar el proyecto incompleto de la modernidad que quiere Habermas? ¿Es la liquidación total –y añadiríamos: trágica– de ese proyecto, como dice Lyotard? ¿Es la “nueva superficialidad”, propia del capitalismo tardío, como la define Jameson? ¿Es el final de los ideales burgueses, como escribe Daniel Bell? ¿Es la pérdida del sentido en aras del simulacro total que proclama Baudrillard? ¿O el fin de la Historia de Fukuyama? Y aunque él no lo admitiría así ¿es la tercera ola de Alvin Toffler? ¿Es el presagio de la revolución social y apocalíptica que vaticina Mamfredo Tafuri? ¿Es el aprovechamiento cínico de un mundo que se solaza consumiendo sus propios escombros, como lo señala Bolívar Echeverría? ¿Es la necesaria reaparición del “sujeto”, que reclama Alain Tourraine?

Si algún acuerdo podemos encontrar entre todos quienes intentan definir la posmodernidad, está en el obvio e imprescindible *referente* de este término: la modernidad. Lo cual indica dos cosas: a) que la posmodernidad es todavía una noción insuficiente y contradictoria, y b) que la modernidad es un hecho tan consumado y “envejecido” que ya puede ser entendido sin dificultad. A condición, por cierto, de que desglosemos bien sus variantes y las entendamos en sus diferencias.

Siguiendo, muy a nuestro modo (es decir, desde la periferia), una vieja idea de Habermas, diremos que no serán sinónimos:

la modernidad
la modernización
lo moderno
el modernismo.

TRES

LA MODERNIDAD.

Jurgen Habermas, en *La modernidad, un proyecto incompleto*, hace un recuento del uso de este término que tiene una larga historia. Ya en el siglo V la expresión latina “modernus” diferenciaba el presente cristiano del pasado pagano. No fue, pues, una creación del Renacimiento. Pero sólo 13 siglos después, lo moderno adquiere la noción de lo nuevo que de muchas maneras lo caracteriza.

Para ponernos de acuerdo en el uso del término, diremos que la modernidad ha sido, por derecho propio, toda una era en la historia humana. Aníbal Quijano, en *Modernidad, identidad y utopía en América Latina* dice que en el comienzo de la modernidad estuvo el Descubrimiento de América, tanto en lo económico como en lo ideológico*. Pero además sabemos que, prefigurada en el Renacimiento, ya adquirió sus perfiles propios a partir de la filosofía ilustrada del s. XVIII: secularización de la sociedad, ascenso de la burguesía, capitalismo mercantil y monopólico, universalización, humanismo, afirmación del individuo, racionalismo, consagración del “sujeto” como eje de la teoría, ideal del cambio, búsqueda de un mañana y de utopías posibles, revolución o reforma social, afirmación de los estados nacionales, democracia y libertades individuales, progreso y desarrollo, lo nuevo como valor absoluto, la ciencia y la técnica como claves redentoras del reino del trabajo y de la necesidad, el futuro como promesa; en la modernidad han cabido desde los socialismos hasta los fascismos más diversos; desde la ciencia ficción hasta las añoranzas utópicas de los románticos.

Revolucionaria y crítica, la modernidad pudo bien volverse contra sí misma y poner en tela de juicio sus axiomas más caros: el del “sujeto”, por ejemplo. Hacia los sesentas, Lèvi-Strauss, Foucault, Althusser, declaraban que “el hombre” no existía. Y desde esos años, otros sujetos históricos serían cada vez más desconocidos como verdades absolutas: el “estado nacional” –que bien puede decirse ordenó la geografía política del mundo y los ideales de progreso–, “la burguesía” y el “proletariado” como agentes del cambio.

A fines de milenio, el mundo es distinto en verdad. Capital transnacional, informática, comunicaciones satelitales, globalización, la realidad virtual como una metáfora más de la despersonalización de las relaciones humanas y la distancia cada vez más grande entre las cosas y sus representaciones.

La otra cara de la modernidad radica en la mentira de la democracia “real”, en la destrucción de la naturaleza, en el brutal reordenamiento económico del mundo entre los pocos beneficiarios de su complejización y la inmensa mayoría de los excluidos de ella, en el imperio de la tecnociencia como garante de la victoria del capital, en el fracaso de las utopías, en la aceptación cínica de las desigualdades humanas.

La gran pregunta es esta: ¿Nosotros, que de todas maneras, hemos bebido de la modernidad, y hemos sido hechos a la medida de ella, seremos capaces de renunciar a todos los sueños que, a pesar de sus fraudes, ella también nos prometió?

CUATRO

MODERNIDAD Y MODERNIZACION.

(La sabiduría de Ursula Iguarán)

Ursula lo sabe bien: el tiempo da vueltas. El tiempo para ella simplemente no es lineal. No es un camino tendido hacia un Norte definido. Su meta no es un futuro puntual. El tiempo no es progresivo ni unívoco. Tampoco tiene que ver con la doctrina del *Eterno*

retorno de Nietzsche. No. Su sabiduría la ha extraído de las tradiciones orales que la alimentan tanto a ella como a todo el realismo mágico latinoamericano. Al punto de que este último no es sino la escrituración, la literaturización de aquellas. García Márquez pintó a Ursula así, reinando en un sistema de representaciones que pudo permanecer ajeno a las premuras de la modernidad. Seamos exactos: de la modernización.

La *intelligentzia* latinoamericana de los años veinte pensaba otra cosa. La modernización era su fe y su meta. Civilización o barbarie era su dilema. La barbarie vernácula como un estadio anterior, retrasado, arcaico de la civilización, de la única, la occidental, por supuesto. Ir de la una a la otra era avanzar desde el pasado hacia el futuro. Epoca de certidumbres inapelables, el tiempo no podía ser sino un haz rectilíneo que mostraba una sola dirección: el progreso, el desarrollo, en una palabra: la modernización. Es decir, el norte estaba indudablemente en el Norte de la tierra, en esos países. Nosotros vivíamos un tiempo retrasado con respecto al tiempo europeo o gringo. A decir verdad, Rómulo Gallegos, Güiraldes, Eustasio Rivera, amén de casi todos los políticos y pensadores nuestros, no hacían sino retomar una vieja tradición que venía de 1845 con el famoso *Facundo* de Sarmiento. Y que, a saltos, olvidos y actualizaciones bruscas, ha alimentado el discurso político de Latinoamérica hasta nuestros días.

Desde entonces, nos estamos modernizando. Solo que ahora, el norte está más lejos que nunca de nosotros. La brecha tecnológica es insalvable y, deuda y polución ambiental incluidas, podemos ya ver bien, si queremos, por cierto, el rostro caricaturesco de nuestra modernización. El desarrollo transformado en subdesarrollo. La urbanización transformada en suburbanización.

Digámoslo de una vez: la modernización, ahora, no es sino el fetiche engañoso, demagógico, equívoco de la modernidad. Un fetiche hecho a la medida del Tercer Mundo. Pues en su mismo interior conlleva la idea segregadora del retraso.

La modernización trajo a Macondo, por la vía del ferrocarril, un rostro nuevo de la desgracia. Y destruyó los manglares de *Don Goyo*. Sería hora de hacer un balance de costos y beneficios de lo que la modernización ha significado en verdad para América Latina: bastaría empezar por un uso modernizador muy concreto: la inmisericorde destrucción de las arquitecturas tradicionales, mal que bien respetuosas de su entorno y de un gusto estético consolidado durante siglos, y su reemplazo con bodrios de concreto dizque “modernos”. Qué decir de algo más terrible aunque más oculto: la devastación de etnias aborígenes y de su hábitat. Qué, de la masiva tala de bosques, la consiguiente desertificación y la polución de ríos. Qué, de la importación indiscriminada de tecnologías obsoletas y contaminantes. Qué de los grandes atracos de las últimas privatizaciones que se escudan con ese nombre. Ciento cincuenta años de modernización ya son suficientes para saber si nos hemos modernizado o no.

Ursula y su Macondo pudieron vivir, al igual que la mayor parte del Tercer Mundo, al margen del proceso modernizador. Entendieron el tiempo de otra manera y no olvidaron el sujeto social, colectivo. Ahora la globalización, que deja enormes huecos que no puede integrar, o que —en palabras del magnate George Soros— los “expulsa” de ella, dejará

muchos macondos de lado, incluso en el mismo primer mundo. No es creíble que ellos renuncien a su derecho a existir.

CINCO

LA MODERNIDAD Y LO MODERNO

El concepto de “lo moderno”, históricamente anterior al de “modernidad”, como anota Adorno, saltó sobre éste último, en la segunda mitad del siglo pasado, hasta colocarse como un sinónimo de “lo actual” y lo “contemporáneo”.

Pero en donde puede verse con más fuerza y claridad la idea de “lo moderno” es sin duda en el arte y, en particular, en el caso de la arquitectura y el diseño. Por definición todas las vanguardias, incluidos todos sus ismos, son modernos. Pero ya en el siglo XX, “lo moderno” reniega en estos campos del “modernismo” adornado y esteticista conocido con ese nombre y designa, en cambio, a lo funcional y descarnado de la Bauhaus, la arquitectura de Wright, Le Corbusier o Gropius. En el arte, lo exclusivamente moderno comprende la pintura de Picasso, Mondrian, etc; la música atonal, electrónica o concreta, la literatura experimental de Joyce, etc. “Lo moderno”, asoma así como una geometrización, una síntesis, acaso un resecamiento extremo de la modernidad.

En el tercer mundo y en toda la periferia, “lo moderno” adquiere un carácter ambivalente. Es el arte que, a nivel popular, “no se entiende”, pero también —o por eso mismo—, es el amparo ideológico de las clases en ascenso, fatigadas de pasado y valores tradicionales: a mediados del siglo, se prefieren las lozas de concreto y los ventanales de hierro, la pintura expresionista o abstracta, y el modo de vida americano. Por vía del esnobismo, la economía familiar y el salvoconducto de lo moderno, dichas clases preparan ya, con años de anticipación, su entrada en la “aldea global”.

SEIS

MODERNIDAD Y MODERNISMO.

Dos palabras sobre el modernismo. Dado que el sufijo “ismo” sirve bien para caracterizar los estilos, modas y corrientes de la arquitectura y el arte, parece lógico aceptar el modernismo, en su acepción historicista, y nada más; es decir como el estilo adornado y proliferante que estuvo de moda a fines del siglo pasado y comienzos de este siglo: el *art nouveau*, secesionista, etc., que incluye a Gaudí, en la arquitectura y a Mucha y Klimt en la plástica.

En la literatura estarían comprendidos Darío, Larreta, Lugones, Martí, Silva, etc., es decir, aquellos escritores hispanoamericanos que, en palabras de Michael Handelsman “en una época intensamente mercantilista (...) pretendieron crear una contracultura en la que reinaban la belleza y los valores eternos”; un “arielismo” que a la altura de estos últimos años, cuando la palabra modernización ha adquirido un tinte neoliberal, no dejaría de invitar a cierta relectura como una actitud de respuesta y resistencia frente a algo que ayer “globalizaba” el mundo con argumentos y propósitos parecidos a los de hoy. De todas maneras Darío, Martí, Lugones, dejaron una huella perdurable y una corriente estética cierta. Y son conocidos como “modernistas”*.

Si el modernismo es un término ceñido a su significado epocal y estilístico, acaso pudiésemos ahorrarnos unos cuantos malentendidos si lo extrapolamos (como un “ismo” más) a nuestro tiempo: así “posmodernista”, diríamos es el estilo arquitectónico, musical (*new age*), etc., de moda en las últimas décadas del último siglo del segundo milenio. De esta forma, la relación (y diferencia) entre los conceptos posmodernidad y posmodernismo sería más manejable.

SIETE

LA POSMODERNIDAD Y “NOSOTROS”.

A pesar de la ya comentada crisis de la modernidad y de las especulaciones muy bien fundamentadas acerca de su muerte, si nos alejamos del discurso intelectual y miramos con nuestros propios ojos lo que ocurre en la “realidad real” del mundo de hoy, hemos de reconocer que los presupuestos modernos, aunque sea por vía de la demagogia y la mentira, permanecen, sin embargo, muy presentes en el discurso político oficial e incluso en el de sus detractores. Las proclamas acerca de la democracia y el mañana mejor son obligatorias. El “cambio” como eslogan y promesa no lo es menos. Y qué decir de la meta de la “justicia social” o el “pan con libertad”. Incluso la vigencia de los estados nacionales, como sujetos económicos, a pesar de los afanes dizque “modernizadores” que quieren casi anularlo, está garantizada para largo rato, pues, como bien anota Paul Kennedy en *Hacia el Siglo XXI*, no ha surgido ningún sustituto adecuado para reemplazarlo. En el plano del arte, la “originalidad” y “lo nuevo” siguen siendo las categorías supremas.

Quiere decir que las consignas de la modernidad y sus polémicas realizaciones, permanecerán por mucho tiempo en nuestro imaginario social.

Todo esto mientras lo posmoderno, como hemos dicho, carece aún de una definición satisfactoria o consensual. Lo cual, por cierto, no nos exime de la responsabilidad de reconocer ciertos hechos y prácticas que no pueden ser sino llamadas “posmodernas”. En la arquitectura, por ejemplo, lo posmoderno tiene planteamientos nítidos en su propósito de renunciar a los exabruptos modernos e integrarse, de modo discreto –sea con vidrios espejados, sea con yuxtaposiciones que juntan lo antiguo y lo nuevo– al entorno urbano. De otra parte ¿cómo podemos llamar, sino posmoderno, al pastiche de la cultura actual, a ese forzado eclecticismo que disuelve lo culto y lo popular en lo masivo y que los *mass media* nos quieren imponer?

¿Y de qué otra manera podríamos calificar a la súbita irrupción de sujetos sociales que la modernidad no admitió: los indios, las mujeres, los negros, los *gays*?

Quiere decir que lo posmoderno puede integrar selectivamente lo anti moderno, lo ultramoderno y, desde luego, lo no-moderno.

Lo no-moderno. Allí Ursula y José Arcadio Buendía tienen algo que decir. Porque son nuestra memoria y nuestra verdad de postergados. ¿No será hora de soñar en un “nosotros” que los convoque tanto a ellos como a los nuevos sujetos que han aparecido

en el mundo? ¿En un “nosotros” que sea a la vez no-moderno, anti, ultra y también moderno en todo aquello que modernidad dejó trunco o no reconoció?

¿Un “nosotros” que aún carece de nombre –y es mejor que así sea– pero que tiene ya un sitio garantizado en la pura necesidad de su existencia? ¿Un “nosotros” que aún luce sin rostro o permanece enmascarado y cuyo lugar geométrico bien puede ser esto que hemos aceptado como posmodernidad?

OCHO

ARTE MODERNO Y ARTE ACTUAL

Según Habermas, es solo a partir del romanticismo cuando lo moderno asume “lo nuevo” para superar los estilos obsoletos. Con Baudelaire, el arte moderno adquiere ya sus contornos definitivos. Y se afinsa en las vanguardias, en la invasión del territorio desconocido del futuro. Su camino es la rebelión en contra de toda norma. Y la radicalidad de los “ismos”, se explica así.

¿Quién no podría ahora describir bien los rasgos del arte moderno? Vanguardia, anticipación del futuro, novedad, antinormatividad, amén de un juego de valores claves: lo feo como fuente de lo bello, lo no-acabado por sobre la *ars finita*, lo original contra lo vulgar, lo culto frente a lo popular.

Ya en los sesentas Umberto Eco habla de la muerte del arte, pues este ya no valora la obra en sí, sino su interpretación. El placer estético ha dejado lo emotivo e intuitivo para volverse intelectual. Cada obra moderna no sería sino un ejemplo más de una actitud poética. En los diferentes ismos, se juzga la teoría por sobre el objeto artístico. Triunfa el concepto sobre el oficio. ¿Pero hasta cuándo?

En 1970, Theodor Adorno en su *Estética* salva la idea de lo nuevo como “lo históricamente necesario” y muestra el peligro de fetichización que asedia a lo nuevo, cuando no es más que una fórmula repetidora de un modelo encubierto de la mercancía.

En 1972, Octavio Paz, en *Los hijos del Limo*, advierte que los artistas guiados por la búsqueda de lo original y novedoso, agotan demasiado pronto los caminos que ellos mismos abren. Los cambios son tan numerosos que ya nadie los percibe. “En el hormiguero se pierden las diferencias”, dice.

En la década de los ochentas, Daniel Bell en *Las contradicciones culturales del capitalismo*, desde el neoconservadurismo, proclama que el arte del último siglo, *expresión anticonvencional de la sociedad burguesa*, en la medida en que esta ya no lo es –es postindustrial–, ha perdido sentido, *se ha desordenado y desestetizado*. Y Lyotard (*La posmodernidad explicada a los niños*) y Jameson (*Teoría de la posmodernidad*), desde la izquierda, hacen ver las razones de ese agotamiento en la cesación completa del proyecto moderno.

En los noventas ya es el laberinto. Todo se ha intentado en el arte moderno. Desde el urinario de Duchamp, el expresionismo abstracto de Pollock, los *posters* de Warhol, las instalaciones de Beuys, los edificios y puentes forrados de Christo; collages, esculturas

hechas de luz, musicales; arte conceptual, *happenings*, performances, más instalaciones. La superficie de dos dimensiones ha sido, poco a poco, abandonada y los experimentos se multiplican sin tregua, dejándonos, por desgracia, con unas pocas excepciones, ni siquiera disgustados, sino indiferentes.

¿Qué puede hacer en estas condiciones un artista no-metropolitano? Al menos dudar. Aceptar su derecho a la duda. No copiar por copiar. No trasladar performances ni instalaciones sin un cuestionamiento previo. Y, desde luego, replegarse sobre sus propios recursos, aquello que nadie podrá quitarle jamás. Volver al vacío y desde allí beber de sus fuentes originarias: su oficio, su espontaneidad, su coherencia interior y, por sobre todo, su gusto, su propio “gusto”. Porque en él, en ese “gusto”, se refundirán también lejanas memorias ancestrales, reclamos profundos de su deseo e incertidumbres, así como también las adquisiciones culturales que desde su pura honestidad, acepte.

DE LA DEMOCRACIA, LA CULTURA Y LA CULTURA DE MASAS.

1. –Democracia y democracias.

El concepto de democracia es huyente y untuoso. Se nos pega en las manos pero cuando creemos tenerlo se nos escapa. La democracia griega excluía a los esclavos. Y los regímenes más tiránicos de la historia contemporánea se han definido democráticos. Basta pensar en el de Pol Pot y las dictaduras del cono sur latinoamericano. También el fascismo italiano y el nazismo alemán. Caben en ese concepto los más diversos sistemas y estilos políticos. La Unión Soviética y todos los regímenes del socialismo real se calificaron siempre como democracias populares. La cruzada macartista se llamó democrática. Y, sin que la contradicción semántica implique dificultad alguna, las monarquías europeas son también, por supuesto, democráticas.

Ante la imposibilidad de definir lo que es todo y nada al mismo tiempo, no nos queda más remedio que optar por la vía pragmática y asumir, sin consideraciones ideológicas ni etimológicas –si tal cosa es posible–, el vago concepto que maneja el lenguaje oficial contemporáneo. Llamaremos democracias a las que se autodenominan así. Llamaremos, entonces, democracia representativa al sistema que proclama ciertas libertades básicas como las de expresión, de asociación, de cultos, etc. y renueva gobernantes mediante consultas electorales.

La primera hipótesis de este texto es que la democracia representativa es, antes que nada, una pura representación; una más de las representaciones posibles de la sociedad y de la cultura de masas.

La segunda hipótesis, apoyada más en Bourdieu que en Baudrillard, es que, al final del gran siglo de la técnica y de la ciencia, la sociedad actual, moderna, de masas, sigue penetrada de hábitos mágicos que sostienen su sistema de representaciones. Es decir, que vivimos (o aún continuamos viviendo), a pesar de las proclamas racionalistas y positivistas, una cultura mágica, hecha de *discursos autorizados*, hechizos y rituales (la “opinión” de los *líderes de opinión*, la publicidad, los espectáculos, las campañas electorales, etc.) en los que todos creemos o fingimos creer, sin que exista una conexión lógica y racional que los retrotraiga del puro universo virtual de las representaciones al de las crudas realidades de los hombres.

Una cultura mágica, en el sentido etimológico, latino, de la palabra. Sin asumir los excesos del último Baudrillard, experto ilusionista, brillante sí, hábil en hacer desaparecer las cosas, diremos que para nosotros el problema radica en la “mala fe” de ciertas

representaciones falseadas expresamente, es decir, en la *voluntad* de representar otra cosa que lo que se dice representar. Baudrillard renuncia a los *referentes* y así sus representaciones cobran vida autónoma y vuelven el mundo una pura imagen virtual. Pero si no renunciamos a esos *referentes*, en primer lugar, a la escala humana, a la vida humana y sus demandas esenciales, entonces sí es lógico buscar un contenido “real” en la representación o al menos exigir que la representación tenga un sentido cierto, si tenemos la *voluntad* de encontrarlo, por supuesto. Bastaría un paseo nocturno por un barrio latinoamericano y sobrevivir a él, para decidir si la realidad se ha vuelto una pura representación o no. Existen pues, representaciones “falsas” y “verdaderas”. Para nosotros, la cultura de masas es propia del capitalismo tardío –así llamado por Mandel, Habermas y Jameson– y es una enorme proyección virtual, globalizante a su manera, del mundo real.

La tercera hipótesis es que la cultura de masas ha desplazado tanto a lo que se llamó la cultura culta como a la cultura popular a un mismo espacio de confinio. Pero, a cambio, ha generado su propia réplica: una cultura popular nueva, urbana y marginal.

La única tesis del presente ensayo es la de que existen maneras, efectivamente democráticas, de contestar el poder avasallante de la cultura de masas.

2. –Cultura culta y cultura popular.

En tiempos pasados, era relativamente fácil demarcar campos entre la cultura “culta” y la cultura popular. Entonces, cada una de ellas pertenecía a ámbitos bien diferenciados. Aunque siempre se mostraron relativos, complementarios y vecinos.

Si la cultura culta era dominante, metropolitana, escriturada, erudita, renovadora, urbana, individual, generadora de productos originales y únicos; la cultura popular, por el contrario, era resistente, oral, tradicional, rural, anónima, colectiva.

La diferencia no estaba dada por la complejidad de sus creaciones. Un cuento folklórico, por ejemplo, como lo ha mostrado Propp, puede obedecer a reglas de composición tan refinadas como las de una sinfonía.

Y tal diferencia, que en las épocas clásica, romántica y parte de la contemporánea, pudo ser abismal, no existió siempre. Se sabe que, hasta el siglo XII, tanto clérigos como juglares se apropiaban, sin mayor dificultad, de los versos de unos y otros. Eduardo Romano, en *Voces e imágenes de la ciudad*, señala que lo mismo pasaba en toda Europa. En tal sentido ni las *mediaciones* ni las *hibridaciones* son muy nuevas. Y, como para cerrar todo un ciclo histórico, en el presente siglo, no son infrecuentes los casos en que los creadores más consagrados de la cultura culta tornen la mirada hacia los productos del arte popular: Borges y su recreación de las milongas y las coplas arrabaleras; Asturias, Guimaraes Rosa y García Márquez, que indagan en el rico mundo de las tradiciones orales; Bartok y sus aplicados estudios de la música folklórica.

Cultura culta y cultura popular. Cultura dominante y cultura resistente. La demarcación bipartita de estos ámbitos ya no tiene sentido en el mundo actual. La avasallante presencia de la cultura de masas, ha venido a trastornar este esquema.

García Canclini, a quien tanta luz debemos (o debíamos) en ciertos temas relacionados con la cultura popular, sugiere, en *Las culturas híbridas*, que ya no tiene sentido ni siquiera la división tripartita entre cultura culta, popular y de masas.

Sin embargo de lo agudo y minucioso de sus observaciones, nosotros pensamos que este esquema no solo debería conservar separados sus componentes, sino incluir uno más: el de las *nuevas culturas populares urbanas y marginales*; componente que excede al concepto de *culturas híbridas*, porque no es seguro que todos los espacios de tradición, resistencia, réplica y confrontación se hayan extinguido como lo prueban desde la gastronomía popular, las llamadas músicas nacionales y regionales, el teatro de la calle, los cuenteros orales, los grafiteros y hasta esa ideología de la tragedia y la violencia que está en la base tanto de las canciones de la cantina como en los circuitos de los pequeños artesanos actuales, herederos de la cultura *hippie*, no siempre desligados de las redes de las pandillas y los pequeños traficantes de droga, que constituyen por sí mismos, un mundo aparte, como dice Xavier Andrade en *Pequeños traficantes*.

Separadas, sí. En principio, porque los conceptos de cultura culta y cultura popular tienen sus connotaciones históricas propias, sus correlatos sociales, sus claros rasgos diferentes y, por cierto, sus herederos muy calificados y muy actuales. En segundo término, porque si bien la cultura de masas conlleva hibridaciones evidentes, las culturas culta y popular *tradicionales*, sea en museos, salas de concierto, galerías, cenáculos, y además en prácticas intelectuales vigentes; sea en el folklore, en los pueblos perdidos, en mil memorias, existen como hechos muy reales a pesar de ser minoritarios. Y luego porque en el propio seno de las hibridaciones, en sus propios cruces, siempre será posible retornar a las fuentes previas, o preservarlas de un modo paralelo. El propio García Canclini cita el caso de un artesano zapoteco *que se mueve sin demasiados conflictos entre tres sistemas culturales diferentes*: el popular, el culto y el masivo.

Lo cual no quita que reconozcamos el estatuto dominante de la cultura de masas y, aún más, su *voluntad* de ser *enajenación* simple y llana. No se trata de defender esencias ni *objetos puros*, sino de no perder *referentes* ciertos. Se trata, en el fondo, más allá de las hegemonías, de no disolver ni ignorar las actitudes sociales de dominación o resistencia.

3. – La sociedad de masas.

La sociedad de masas es obra del siglo XX. Es el producto natural de muchos factores paralelos. Entre ellos, quizá en primer lugar, del tenaz desarrollo de los *mass media*.

La sociedad de masas es la sociedad del consumo, sí, pero también del deseo insatisfecho. Nunca antes tantos bienes estuvieron tan cerca de tantos, pero, a la vez, tan lejos. A decir verdad, son inalcanzables. Al menos: huyentes, fugitivos. Porque son innumerables. Porque la vertiginosa moda pronto los vuelve obsoletos o anacroniza.

Porque, para las mayorías, apenas son imágenes. Porque, muchas veces, son inútiles, hechos expresamente para satisfacer necesidades innecesarias, inventadas por un marketing eficaz.

En momentos en que la ideología neoliberal es el discurso dominante, puede decirse que el modelo básico de la sociedad de masas ha sido acomodado a una sola de las actividades humanas: el mercado.

Importantes teóricos han señalado la tremenda y arbitraria reducción que soporta el rico fenómeno humano al ser representado, de modo totalitario, por una sola de sus facetas.

En términos teóricos, el proceso reduccionista es, desde luego, sucesivo y escalonado: la vida social se la reduce a tan solo a la vida material; ésta a la economía y, por último, toda la vida económica, al mercado.

Se habla, entonces, de mercados perfectos, los cuales, en la práctica, no existen en ninguna parte. Como lo ha señalado con gran acierto, en *La dinámica del capitalismo*, Fernand Braudel, hasta ahora no se ha demostrado que los grandes negocios del capitalismo, los verdaderos, puedan hacerse al margen del Estado, siendo éste el que, por otra parte, con todo su aparato jurídico, político, represivo y educativo, garantiza la eficacia de tales negocios. Paul Kennedy, en su libro último, *Hacia el siglo XXI*, reconoce que a pesar de que las funciones del estado nacional hayan sido erosionadas por las tendencias transnacionales, *éste sigue siendo para la mayoría el lugar primario de identidad (...) y no ha surgido ningún sustituto adecuado para reemplazarlo como unidad clave a la hora de responder al cambio global*.

¿Cuánto de Estado existe en las economías de Francia, el Reino Unido o Italia, si el gasto de sus administraciones centrales se lleva más del 47, 43 y 50% de su respectivo Producto interno bruto?

¿Cuánto de Estado hay en los negocios de alta tecnología que son directa e indirectamente generados por la NASA, el Pentágono o el gobierno federal de USA?

¿Cuánto de Estado hay en la economía chilena –ejemplo feliz del neoliberalismo, según dicen–, si casi la mitad de las exportaciones dependen del cobre, un bien estatal?

¿Cuánto de Estado hubo en el masivo “salvataje” de los bancos mexicanos, en 1994, y de los ecuatorianos en 1999?

¿Cuánto de Estado hay en el control del –vamos a llamarlo así– mercado natural de la droga?

¿Cuánto de Estado hubo, para colmo, en la política de Reagan contra las importaciones japonesas? Al respecto el célebre lingüista y pensador norteamericano Noam Chomsky, en *Autodeterminación y nuevo orden*, lo dice bien: *Si hubieran permitido funcionar las fuerzas del mercado que tanto reverenciaban en público, hoy no habría coche o acero que hubiera sido manufacturado en Estados Unidos; ni semiconductores, ni ordenadores, ni muchas cosas más*.

El mercado perfecto, es pues, un mercado imaginario, irreal. Ideología, mentira compartida, es, sin embargo, la verdad suprema de la sociedad contemporánea.

Esto, en el terreno fáctico. En el de la estructura y funcionamiento, la naturaleza “virtual” del mercado de la sociedad de masas es ya completa.

Los *mass media*, abanderados de la sociedad de masas, viven de ese mercado virtual. Son su correlato y su garantía. Bien vistas las cosas –ya lo dijimos–, la verdadera sociedad mágica, es la sociedad de masas. Tanto sus bienes como las representaciones de estos son evanescentes, están y no están en donde creemos verlos.

En función de ese mercado virtual, el productor confía en que su producto será demandado de modo masivo, sin que importe mucho la necesidad concreta que satisfaga. Puede vender aire envasado, o las acciones de ese negocio; vender la gestión de venderlas, vender el interés que generan o comprarlas con otros papeles tan fantasmales de otro negocio también fantasmal que un día pueden valer 100 y al siguiente 10.

Para ello cuenta con dos aliados inseparables, pues no tienen sentido el uno sin el otro: el marketing y la publicidad. Los *mass media*, iniciarán entonces –de modo directo o subliminal–, la campaña hipnótica. Por medio de mensajes e imágenes implacables, convencerán a la masa así hechizada, de las bondades del nuevo producto. Al final, dentro de sucesivos envoltorios que no empiezan con la funda vistosa, ni el papel de regalo, ni el estuche, sino mucho antes, con la imagen que de ellos se oferta, el consumidor encontrará, escondido al fondo de tanto oropel, un bien que puede ser innecesario.

Echando a andar los festivos mecanismos del juego y del simulacro, la sociedad de masas ha logrado, de otra parte, ordenar y volver rentables esos ciegos movimientos instintivos de *la masa*, que tan detenidamente examina Elías Canetti, en ese libro alucinado, paranoico y brillante, que es *Masa y poder*. Vuelta una mercancía más, entre la fiesta y el paroxismo, *la voz de la masa* demanda su propio fraude.

¿Con qué trabajan los *mass media*? Con representaciones, por supuesto. Lo cual no es nada extraordinario pues son precisamente *medios*. El problema está en que tales representaciones, son engañosas. Sobre todo las que maneja la publicidad. Las cosas no corresponden así a sus representaciones. Nunca antes hubo tanta distancia entre contenidos y formas, entre significados y significantes, entre verdad e información.

También entre producción y moneda. Matriz causal o correlato de un mundo falso, la economía mundial sigue el mismo patrón. En *La crisis asiática*, Jürgen Schuldt reproduce un dato asombroso: a nivel mundial, en un año, *los movimientos financieros son 365 veces superiores a los de las mercancías*. No diez ni cien: ¡trescientas sesenta y cinco veces más!

Y el problema está en que la inmensa avalancha de esas mentiras evidentes pasan a ser, con fuerza, la “verdad” de nuestras vidas. Solo que tal “verdad” está direccionada y deja intacta la relación entre dominadores y dominados. Pues la inflación, el *exceso virtual* de las representaciones sirve de paso para distraer, como en el mejor momento de la escolástica tardía, las reales relaciones de poder que se dan entre la metrópoli y la periferia, las nuevas clases sociales y, desde luego, entre los individuos de este sufrido mundo.

4. –La cultura de masas.

Las telecasas están conectadas a un mundo de representaciones, y por lo tanto, a un mundo abstracto, dice el filósofo vasco Javier Echeverría, quien acuñó el término telépolis para designar a las ciudades actuales dominadas por las tecnologías electrónicas y audiovisuales.

La cultura de masas es, por sobre todo, eso: una cultura hecha de representaciones, de sintetizaciones extremas, una cultura abstracta que ha promovido la ideología de la imagen por sobre el texto. La imagen atrae y distrae, pero también hipnotiza. Los objetos, reducidos a su mera apariencia pasan por ser verdaderos. Olvidamos así que lo que nos muestra la Tv., o pone ante nuestros ojos el Internet, o lo que provoca nuestro deseo en la prensa gráfica, solo son representaciones. Anónimo, masificado, inmóvil, preso en las cuatro paredes, el ciudadano medio cree poseer el mundo, cuando lo que tiene ante sí son puras imágenes, direccionadas además con propósitos muy bien disfrazados. Pero su inmovilidad, lo delata. Está hechizado. Ha cambiado su libertad por el sueño de su libertad.

Pero, antes que nada, ha olvidado. *Es el hombre del olvido*. La Tv., el gran templo de la sociedad de masas, propaga la cultura del olvido. La noticia que nos estremece, en cuestión de minutos será reemplazada por un programa de variedades o una telenovela o una serie policial y, a la semana siguiente, por otra noticia también estremecedora pero que sepultará a la anterior. Ese hombre, en el sueño de las representaciones, ha olvidado el mundo real y concreto. Está hechizado. Hipnotizado. Cuando el mundo real y concreto le presione, será *el hombre de los bruscos despertares*. Tendrá la urgencia de corromperse, incluso, la urgencia de ser violento: robará o matará, según fórmulas que por lo demás ha aprendido en la propia Tv., mientras duró su sueño. O comprará todo lo que no puede ni quiere comprar. O se refugiará en la neurosis y en la tristeza. O, más comúnmente, tratará de retomar su sueño televisivo y accionará, afanoso, histérico, el control remoto de la tele –o naufragará tal vez en el infinito internet–, buscando ese preciso sueño que quedó interrumpido en alguna parte pero que ya no está más ante sus ojos.

Cultura de masas. Cultura de la pereza mental de las masas. La Tv. secuestra el tiempo libre de los ciudadanos. Les niega su derecho a la lectura.

Porque los libros obligan a la reflexión. Cada lector ajusta su velocidad de comprensión al ritmo de su lectura. Vuelve y revuelve el texto. Subraya. Memoriza. Reflexiona. Usa su soledad. Usa su libertad. La tele, por el contrario, inventa un espectador promedio, abstracto, que recibe mensajes a una velocidad uniforme. Como no puede igualar por lo alto, iguala por lo bajo. Con excepciones, mediocriza a ese espectador abstracto. Lo adocena.

La cultura de masas inventa el best-seller y la literatura light. Light, como su nombre lo indica: ligera, breve y superficial como una imagen en una pantalla, fácil de aceptar como un *spot* publicitario y, como él, hecha de lugares comunes.

La cultura de masas difunde las telenovelas lacrimosas y los supuestos programas de debates, estilo Cristina y Sevsec, que solo representan la vida de un modo escandaloso y tonto.

No tendría sentido sin ella tampoco la denominada *prensa amarilla*, que descontextualiza los temas propios de las culturas populares urbanas y marginales (y de la realidad que los sustenta) y los reduce a mercancías sangrientas y morbosas.

La cultura de masas promueve de forma arrolladora sus rituales mágicos: grandes escenarios a modo de templos, tarimas con luces, nieblas, músicos, micrófonos, parlantes, y en el centro de ese verdadero altar, la figura mesiánica, sagrada, del cantante que embruja, hasta el paroxismo, a multitudes tan exactas e intercambiables como el mismo cantante, pues lo que importa es el rito y no su contenido: el medio y no el mensaje. Vale decir: la representación y no lo representado.

El medio es el mensaje. Ahora sabemos que el aforismo de McLuhan era, antes que nada, una declaración de guerra.

5. –La democracia representativa.

La democracia no puede existir sin ser representativa, por tanto, sin que la elección entre gobernantes corresponda a la defensa de intereses y opiniones diferentes. Para que la democracia sea representativa, es preciso que la elección de los gobernantes sea libre, y que los intereses sociales sean representables, dice Alain Touraine, tan agudo en algunas cosas y tan ingenuo en otras, en su *Crítica de la modernidad*. ¿Es así?

Representatividad. Representabilidad. Representación. ¿Qué pasa si, en el acto electoral, yo no voto? De seguro que aquello no significará nada en el conjunto de la votación. De todos modos, si lo hago, mi voto solitario no alterará el resultado final, ya determinado por grandes tendencias, que representan sí –y todos lo sabemos–, el poder económico de los candidatos y de quienes están detrás de ellos. Las costosas e inmisericordes campañas políticas lo dicen bien. ¿Qué representatividad tiene mi voto solitario en este proceso? ¿Cómo se representa mi voluntad individual en el seno de un espejismo colectivo que solo legitima al más fuerte? ¿No puede acaso el marketing político reciclar a feroces dictadores –Bánzer, por ejemplo– como gobernantes democráticos?

Añado otra duda. ¿Mi candidato me dice la verdad? ¿Quiere cumplir lo que ofrece? ¿No está obligado, por la fuerza del marketing político, a decirme lo quiero escuchar de él? ¿Cómo puedo establecer un nexo –que no sea mágico ni librado solo a la buena fe–, que ligue, de un modo seguro, mi voluntad con la de mi representante? ¿Fujimori, primero ocultando y luego cumpliendo el plan neoliberal de Vargas Llosa, no es, entre mil, una prueba suficiente? *Solo podemos confiar en aquellos gobernantes que traicionen*

sus campañas electorales, declaró en Quito, de modo elocuente, a Andrés Carrión, el periodista Carlos Alberto Montaner.

Otra duda. ¿Siempre tiene razón la mayoría? ¿Qué fundamento racional confiere a la mitad más uno de los votantes el poder de decidir lo que es inteligente o equivocado?

La mayoría no siempre acierta. Lo prueba el consenso que respaldó a Hitler y a cuántos populismos diversos. No, la mayoría no garantiza nada. Y así, el acto electoral, solo resulta ser, en la práctica, una convención precaria cuya lógica –para algunos sagrada– es más ilusoria que real. Quizá por esto, en los países en donde se practica el voto voluntario, como en Colombia y los Estados Unidos, las abstenciones lleguen al 50% y 70%, respectivamente.

Tal vez ya sea hora de aceptar que esa costumbre esencial de la democracia representativa, no es sino la pura representación de algo que, en el fondo, es distinto: un mecanismo, válido como un sorteo, que sirve para reemplazar unos gobernantes que, por cierto, no siempre actúan de modo diferente. *Es preciso que algo cambie para que todo siga igual*, escribió Lampedusa.

Pero lo que decimos del acto electoral, emblemático de la democracia representativa, es extensible a ella misma. La democracia representativa es también una pura representación. Por debajo de ella existe un juego de poder muy concreto que poco tiene que ver con las proclamas y las ceremonias que lo encubren. Otra vez, en la representación no está lo representado.

Algo más que evidente en *Las democracias restringidas de América Latina*, como las llamó Agustín Cueva, en las cuales incluso la oposición democracia/dictadura no siempre es clara: Trujillo, con todo su aparato represivo y corruptor, se prolongó en el régimen de Balaguer como puede verse bien en *Galíndez*, de Vázquez Montalván; Pinochet –según algunos tecnócratas– fue necesario y funcional para el futuro económico de la democracia chilena; Fujimori, dando un autogolpe para legitimar su poder democrático y los regímenes de Centroamérica hablan por sí solos.

¿Qué representa la democracia representativa? Tal vez nada más que un uso cultural propio de la cultura de masas. La total dependencia y sensibilidad que ella tiene con respecto a los *mass media*, al marketing y a todos los rituales de la sociedad de masas, así lo demuestra.

6. –La cultura culta y la cultura popular como espacios de confinio de la cultura de masas.

Pavarotti, Carreras y Plácido Domingo, como si fuesen estrellas del rock, convocan al ritual sagrado del espectáculo de masas. Bien por todos. Sus hermosas voces estremecen a cientos de millones de personas. Ellos, sin duda alguna, vienen de la esfera más refinada de la cultura culta. Y, sin duda también, enriquecen el espíritu de un público mundial que, de seguro, sin tal espectáculo, mayoritariamente, los hubiese ignorado.

Algo se ha perdido en el camino, sin embargo. Entre la serie de viejas canciones célebres, constan algunas arias de óperas famosas. La pregunta nace sola. ¿En dónde están las óperas completas? No estarán nunca en un espectáculo así. Ellas tienen otros lugares exclusivos: los pocos teatros de las metrópolis, frecuentados por elites, y las tiradas reducidas de discos que se venden a la mitad de precio, porque se compran menos que cualquier “hit” del momento. Siempre fue así, desde luego. Pero ahora el público es inmenso. La proporción es desproporción. Es ocioso abundar en ejemplos como el citado. La cultura culta solo sale de sus reductos en fragmentos, en pastillas fáciles de digerir. Recuerdo de otra época, la cultura culta ya no es cultura dominante. Lo es, sí, y con largueza, la cultura de masas.

En el otro extremo, hay otra víctima. Esta, sí, en apariencia, amenazada de muerte. Es la cultura popular “tradicional”. Por lo menos la cultura culta sobrevivirá en sus museos de todo orden y, en ciertas áreas, hasta puede aliarse esporádicamente a la cultura de masas. La otra, en cambio, quiere ser aniquilada. Cuentos, mitos, leyendas, ritmos tradicionales, coplas, décimas, amorfinos, andareles, bombas, solo tienen sentido en el seno de una comunidad gregaria que, al calor de la viva comunicación oral, no necesita de intermediarios para reunirse. Son, desde luego, un producto del mundo rural, precapitalista y premoderno. Pero no solo eso. Ante todo, constituyen ese tesoro de la cultura, no muy distinto del “tesoro de la lengua” que describió Jakobson.

Y aquí hablo en primera persona. Es decir, habla el que fue, en su juventud, un recopilador de leyendas. Durante tres años fui testigo de la dificultad de recoger poemas populares o piezas narrativas íntegros y coherentes en las zonas urbanas y semiurbanas del Ecuador. Sobrevivían como “casos” o piezas fragmentadas. Pues los informantes eran y son cada vez más raros. La caja idiota de la tele, como bien la han llamado, habla por ellos. Propaga sus mensajes en una sola dirección. No tiene mucho sentido un grupo si, en el centro, reina ella. Por eso creemos que los trabajos de folkloristas apasionados como Paulo de Carvalho-Neto, un hombre folk, como se autodefine, o de Celso Lara, sirven para rescatar del olvido un “tesoro” cultural de los pueblos que no tiene por qué perderse. Al menos así piensan los nuevos “cuenteros” populares urbanos, cuyo propósito es rescatar y preservar la tradición oral. Fenómeno éste, impensable hace unos años, que viene a demostrar que las respuestas culturales de resistencia e, incluso, de confrontación, con respecto a los usos de la cultura de masas, existen. En el propio seno de la última tecnología de punta, los llamados *hackers*, con sus infestaciones en el Internet parecen erigirse como una metáfora desmitificadora de *El fin de la historia*, y sus diversas lecturas.

7. – Subdesarrollo y masificación.

Nuestro leitmotiv: el desarrollo como subdesarrollo. O desarrollo al revés. Al menos en términos relativos. Eso se ve bien en los últimos datos publicados al respecto por las Naciones Unidas. Sin embargo, en el tercer mundo, la cultura de masas, con sus

novísimas ofertas, irrumpe como en una tierra de nadie. Porque, ahora lo vemos bien, la cultura de masas es la cultura de la globalización forzada. De la furia modernizadora que no reconoce diversidades, que arrasa con lo vernáculo y lo tradicional, que uniforma gustos, demandas e informaciones.

Gracias a los *mass media*, las metrópolis parecen cada vez más cercanas. Las noticias, las iniciativas, las modas, los diseños, las ideas envasadas, vienen de allá y las tenemos ante nuestros ojos. Parece que fueran nuestras. Lo serán, en poco tiempo, de todos modos. Los periódicos de mayor circulación reproducen, fielmente, las páginas de los diarios de los centros financieros mundiales más importantes. La televisión nos trae tanto a los “ricos y famosos” como a los pobres y desdichados del primer mundo como si estuviesen acá. Solo que no es cierto. Pese a la decantada globalización, el primer mundo está allá. Y los ricos y famosos de allá, apenas si pueden ser remedados, de un modo caricatural, por los ricos y famosos de acá, que por lo demás solo sueñan con vivir allá. Rota la ilusión de la ilusión, resulta que, en los hechos, las distancias del mundo se han agrandado, si se miden en esperanza de vida, endeudamiento, economía real, pobreza, producción científica, mortalidad infantil y demás.

Pero la cultura de masas nace en el primer mundo con las necesidades muy reales de un capitalismo posindustrial que no reconoce fronteras ni límites de ninguna clase. Y es, a la vez, la resultante de un avance tecnológico sin par.

En el Tercer Mundo, la cultura de masas cobra otro cariz: es el albañil desnutrido que cambia, como almuerzo, la colada o sopa vernácula por una Coca-cola con pan; es el empresario sin iniciativa privada que compra, en paquete, con rótulos y logos incluidos, un negocio que hasta puede no ser muy rentable, pero que tiene el aire prestado del primer mundo; es el muchacho pandillero que canta canciones en un inglés que no sabe y que asalta y mata por una prenda de marca; es el demagogo populista que emplea los mecanismos más refinados del marketing político y de la comunicación de masas para ganar una elección.

8. – Democratización posible en la cultura de masas.

Hasta aquí hemos hablado de la cultura de masas casi en un tono de invectiva amarga. De algún modo teníamos razón porque no le corresponde al acusador señalar los méritos del acusado. La hemos descrito no solo en su naturaleza depredadora, invasora y alienante, sino en su juego ilusionista de representar siempre “otra cosa” que lo supuestamente representado. Hemos denunciado su “ideología de la imagen” como negadora del texto reflexivo y profundo. Su amor fetichista por “lo nuevo” en contra de tradiciones y usos culturales arraigados. Sin embargo, preciso es que reconozcamos dos cosas: una, que, en su condición actual de cultura dominante, es un hecho consumado que tenemos que aceptar. Y dos: que corresponde –distorsionándolo o no– a un universo tecnológico altamente desarrollado cuyos productos forman parte de nuestra vida

cotidiana, al punto de que podemos adaptarlos y alterarlos como ocurre, en gran escala, con el software informático.

Cultura dominante: cultura de masas. ¿Existe ahora, como en otros tiempos, una cultura resistente, una cultura popular que se le oponga? ¿Cuál es la nueva naturaleza de esa cultura popular? ¿Cuál, si el *referente* principal es la cultura de masas?

Hemos dicho que sí. Existe. En principio, porque la globalización del mundo no es una realidad incuestionable, ni es *el proceso social no proyectado*, sin partidarios ni detractores, sin beneficiarios ni perjudicados, que proclaman muchos cientistas sociales posmodernos. Pues el mundo globalizado de hoy se parece más a un enorme queso *gruyère* con grandes huecos irrecuperables por ese mundo. Estamos hablando de una América Latina, por ejemplo, que tiene un 60% de su población bajo la línea de la pobreza. Hablamos de extensas zonas rurales, a veces, y por suerte, aún rodeadas de una naturaleza no contaminada. Hablamos de ciudades hacinadas, cuyos servicios son deficitarios o inexistentes. Pero, sobre todo, hablamos de suburbios. Porque, en América Latina, urbanización quiere decir suburbanización. Hablamos, entonces, de villas miseria, pueblos jóvenes, barrios clandestinos, conventillos y demás –en cada país se los llama de otro modo–, que acogen a una inmensa población de inmigrantes que vienen del campo y no consiguen integrarse a las ciudades. Allí triunfa un gusto distinto del metropolitano. Boleros, merengues, guarachas, cumbias, vallenatos, valesitos criollos, canciones rocleras, sambas; en Ecuador: pasillos, albazos, yaravíes, cientos de ritmos regionales que se juntan a los propios temas del suburbio en los cuales asoman dichos, a veces de modo alegre, los *referentes* ineludibles: la violencia, el fracaso, un machismo adolorido; todo aquello que sin duda constituye el marco cultural de un orbe precario, marginal, arduo. Pero allí mismo, en esa aparente simplicidad y desaforado expresionismo, que puede escandalizar al gusto culto y provocar desdenes en el gusto masificado, afecto sin reservas a los cantantes internacionales estilo Julio Iglesias, existe una riqueza enorme de variantes y combinaciones posibles que lo vuelven un territorio digno de ser explorado. Aquel es un gusto que se guía por patrones completamente distintos, que instaaura una estética distinta, afincada más en la cercanía a la emotividad humana, en la sensibilidad directa hacia los hechos capitales de la vida; que busca, por sobre todo, ser directa e intelegible (la prueba es que está dicha en un contundente idioma latino), y que, por fin, aporta con giros propios que no pueden ser recuperados, sin pérdida de contenidos, por el aparato conceptual de la cultura culta.

Otra réplica digna de tomarse en cuenta la dan los nuevos escritores latinoamericanos: de hecho, los autores de las novelas que Nelson Osorio ha llamado *de la periferia*, rehuyen el Centro y especulan con temas propios de la oralidad popular urbana y, desde luego con motivos caros al bolero y al tango. En su hora, Asturias y García Márquez hicieron lo mismo con respecto a las tradiciones orales.

A lo cual hay que añadir la legión de trabajos teóricos, ensayos y reflexiones varias, que nuestros estudiosos han escrito acerca de los temas de la cultura popular en los

últimos tiempos, pues, si en algún campo el pensamiento latinoamericano ha mostrado su consistencia y creatividad, es en éste*.

Porque a estas alturas y más allá de los distintos puntos de vista, el solo hecho de *pensar* y pensar los temas de la cultura, ya es una manera de resistir los embates de la cultura de masas.

Todo esto prueba que sí existen maneras de replicar al afán depredador de la cultura de masas; sea de modo espontáneo desde la propia cultura popular, anidada en los suburbios o conservada aún en los pueblos perdidos; sea desde la cultura culta (los mismos libros escritos sobre la cultura de masas, no pertenecen a ella sino a la cultura culta), cuando sus intelectuales comprenden que hay maneras de resistir y crear desde las propias fuentes que los nutren con modos muy concretos y con sistemas simbólicos en los cuales la representación siempre quiere dar cuenta de lo representado.

Cabalmente de eso se trata: asumir una tarea difícil pero no imposible: practicar la democracia desde lo concreto, desde uno mismo, desde los derechos que debemos defender, entre ellos, los gustos y costumbres propios. En el mundo masificado, engañoso, virtualizado de hoy, solo así la palabra democracia cobra algún sentido.

El concepto de *ciudadanía* ayudará, sin duda, a condición de que, como dice María Fernanda Espinosa en la revista *Spiritus*, considere derechos no solo de individuos sino también de comunidades. Algo que para Pierre Bourdieu, en *Contrafuegos*, es fundamental, pues, en tiempos de la “utopía neoliberal” existe todo *un programa de destrucción metódica de los colectivos*, llámense estos Estado nacional, nación, sindicatos, cooperativas, e incluso, familia.

Por lo demás, siempre habrá maneras de aprovechar los propios mecanismos de la cultura de masas para denunciar sus abusos y trampas y, por cierto, para difundir a públicos más amplios los productos culturales que ella desdeña o acalla.

II

TEMAS DE LA CULTURA DE MASAS

DE LA PORNOGRAFIA Y EL EROTISMO

1.- EL AMOR HUMANO: ALMA Y CUERPO.

Sería ya hora de ensayar distinciones más acabadas: discriminar bien lo que son el amor, la pasión, la aventura amorosa, el erotismo, la pornografía, la obscenidad, la perversión, la sexualidad.

Entre tanto habría que reconocer que el amor humano es un vasto universo que muestra, en la mirada poética, dos polos fácilmente reconocibles: uno espiritual y otro material; uno sentimental y otro lujurioso; uno cultural y otro instintivo; uno ideal y otro carnal. Dos polos que ordenan estas oposiciones.

Más allá de que el materialismo y el psicoanálisis nos expliquen que el uno forma parte del otro y de que en cualquier historia amorosa siempre será difícil establecer el grado de influencia de cada uno de ellos, la vieja división griega entre alma y cuerpo (el ágape y el eros) sigue mostrando, en los hechos, toda su fuerza y su utilidad descriptiva. De otro modo, en la literatura no habría tantos amores platónicos y ascéticos ni, tampoco, al contrario, una pura carnalidad que es fuente de las travesuras sexuales más diversas.

Alma y cuerpo. Entre estos dos extremos se tejen todos los juegos del amor y, al menos, en apariencia, cada uno lleva, como una carga, su propia paradoja: el amor platónico más sublime no podría existir sino como negación total del *principio de realidad*, es decir, como un reconocimiento palmario de su existencia: mi amor es imposible porque (y aquí vine toda la serie de impedimentos *reales* que imaginemos); entonces lo sublimo y transporto a las regiones más alejadas de esa materialidad que me ha sido negada. La pasión romántica exploró bien tal paradoja.

De otro lado, la pornografía más burda y concreta, representación al fin, nunca terminará de atrapar al *oscuro objeto del deseo*, por más hiperrealista que pretenda ser ésta, porque su cacería de tal objeto (mostrarlo más, verlo más, descubrirlo más) no puede detenerse nunca sin perder significado: Baudrillard en su célebre libro *La seducción*, a propósito de un espectáculo en el que chicas con los muslos abiertos al filo de un escenario se exhibían frente a obreros japoneses “autorizados a meter sus narices y ojos hasta sus vaginas”, se pregunta si más allá del límite de la genitalidad, quedarán aún goces que pudieren resultar “de descuartizamientos visuales de mucosas y músculos íntimos”.

En efecto, puede decirse que la historia del erotismo y el porno del último siglo, ha sido un largo viaje en pos del descubrimiento del cuerpo; primero desde los cuellos y pantorrillas que la reina Victoria había cubierto en el siglo XIX, hasta lo que mostraron

las prendas cada vez más cortas, brazos y muslos desnudos, luego ombligos, luego pechos, nalgas y, por último genitales elocuentes.

Ha sido, pues, un largo *strip-tease* que ha durado un siglo. Y que, acaso, esté llegando a su final. Nuestra idea es que el desvelamiento total de los secretos sexuales, la obsolescencia de la censura moral, la designificación de los secretos de la pornografía, ha devuelto a ésta, de un modo natural y hasta ingenuo, al mundo abierto, admitido y celebrado del erotismo.

Entrados así en materia, dejaremos de lado, por fuerza, todo el hemisferio *espiritual* del amor; olvidaremos las finas distinciones que hacen los sabios entre amor y pasión; olvidaremos que, en Oriente, el amor tiene el carácter de algo que debe construirse a partir de la nada (a veces los novios no se conocen), a lo largo de toda una vida, para encararla y protegerse, para hacer la casa, tener hijos, madurar, envejecer y defenderse de los rigores del mundo; olvidaremos también que la pasión amorosa como lo dicen Denis de Rougemont y Sartre (*El amor y el Occidente* y *Situaciones I*), Albert Cohen (*El libro de mi madre*) y Octavio Paz (aunque en *La llama doble*, la denomine simplemente amor), es una auténtica creación, un mortal invento de Occidente, hecho para llevar el amor hasta la exasperación y la muerte (toda pasión nace para morir, dice Sartre); olvidaremos todo esto y nos centraremos en el hemisferio de *la carne*, del cuerpo; allí donde se alojan cómodamente, las nociones, a veces enemigas, del erotismo y la pornografía,

2.- EL EROTISMO Y LA PORNOGRAFÍA

Hasta los últimos días del siglo XX, se ha juzgado a la pornografía como el estadio mas bajo del erotismo, como un erotismo grotesco. Esta jerarquización de términos supone que toda pornografía es perversa y de “mal gusto” y que existe, comparado con ella, un erotismo culto y refinado. La verdad no es tan simple ni mecánica. Erotismo y pornografía no son términos que puedan excluirse entre sí. Al contrario, se implican, se convienen, y durante extensos períodos de la historia humana, fueron lo mismo. Todo dependió de la permisividad o la represión dominantes en cada uno de esos períodos.

Nuestra sociedad, que es, por sobre todo, una sociedad hipócrita, diferencia aún los ámbitos del erotismo y la pornografía, según el grado de sexualidad, o mejor, de genitalidad, que exhiben los productos culturales relacionados con el amor.

Pero incluso para esta sociedad existe, sí, una bella pornografía. Pensemos en los murales de Pompeya, en los últimos dibujos de Picasso. Pensemos en los textos de Cátulo, Marcial o Apuleyo ; en Rabelais; en ciertas páginas de Bataille, Lawrence o Miller, incluso en el aprecio, a veces exotista, que concitan los productos iniciáticos orientales: los pergaminos japoneses, el Kama Sutra.

De modo que la diferencia entre erotismo y pornografía no pasa por ningún patrón estético.

Pero si, de todas maneras, Occidente ha separado en dos lo que en el fondo es uno, preciso es que mencionemos en qué consisten los poderosos apoyos que soportan tal separación.

Veamos. El erotismo ha sido considerado como aquello que habla del amor corporal teniendo en cuenta su enorme complejidad, su variedad, los apetitos que están involucrados en él: el deseo, la seducción, la pasión carnal, los desnudamientos “artísticos” y hasta algunas “perversiones” cortesanas. Es cierto que las obras de arte tienden a privilegiar alguno de estos aspectos pero sin dejar de contemplar, aunque sea muy secundaria e implícitamente, los otros.

Sin embargo, en unas y otras, insistimos, el aspecto del amor material que han principalizado no es lo único que cuenta. Sea en la misma relación de los protagonistas, sea en historias paralelas de personajes secundarios; sea, si se trata de una pintura, en los ojos desmayados de una heroína desnuda, las otras facetas del amor son consideradas también. La razón puede ser doble: los autores de tales obras quieren fundar un mundo, ilustrar así su opinión acerca de la vida, remedarla en lo posible, de manera total, en su vastedad, en su multiplicidad. Pero, además, con todo ello y por ello, han reducido el ámbito de la genitalidad (pornografía actual) a una mínima expresión.

Aquí arribamos a una primera diferencia. Relegada, de esta manera, a un claro lugar de confinio, la pornografía asume su condena y la vuelve un absoluto: el sexo será su única materia y su único fin. Su lenguaje no es otro que el de los cuerpos. Y su tiempo único es el presente. La pornografía carece de memoria. No precisa de un pasado que evocar: de ninguna historia que la distraiga de su eterno presente. E incluso, alusiones, referencias, y antecedentes –si los hay– no procuran la explicación de un contexto determinado; pertenecen, más bien, a ese juego de exhibiciones y ocultamientos que caracterizan a toda la pornografía actual: ocultar es casi tan importante como mostrar el objeto excitante. En los velos que fragmentariamente cubren a una muchacha desnuda, en el *paneo* de la cámara que, cada tanto, elude los rincones secretos de un cuerpo; en la descripción del paisaje que abre un paréntesis en un acto de amor, hay una promesa, un ofrecimiento: los velos podrán descorrerse después, la cámara retornará al lugar de donde huyó y, luego de la descripción del paisaje, el relato retomará lo específico suyo.

Una segunda diferencia la podemos encontrar en la clase de emotividad que el erotismo y la pornografía despiertan en sus respectivos públicos. El erotismo, como todo arte complejo, afecta nuestros sentimientos de un modo indirecto. No padecemos las tribulaciones de un personaje. Ni gozamos, por entero, sus alegrías. Mantenemos hacia él una cierta distancia. Somos, ante todo, sus jueces o sus aliados. Nos conmueven sus logros y dificultades pero no olvidamos que no son los nuestros. Las aventuras de la *Justine* de Durrel, los juegos de la *Bella del Señor* de Albert Cohen, la coquetería de la *Lolita* de Nabokov, atañen a los personajes que las aman. Su apetitos llegan hasta nosotros transformados: nos estremecen, sí, pero poéticamente. Pues en esos personajes apenas hemos delegado lo que podríamos sentir y vivir. Su deseo y sus ansiedades son

una metáfora de los nuestros. La identificación se produce en el puro terreno de las analogías.

Pasa lo opuesto con la pornografía. Ésta nos implica directamente. Llega hasta nuestra emotividad sin intermediarios. Su misión es muy clara y delimitada: excitar nuestros instintos sin distancias ni metáforas posibles. La carne, el acto sexual, la información secreta están allí, ante nosotros. No requieren de claves que los representen. Ellos son su propia representación, sus propios signos, su propio lenguaje. No hay ninguna segunda intención que debamos decodificar.

Definidos así los campos, retomemos nuestra afirmación inicial: de hecho existe una bella pornografía. A la inversa, hay también una pornografía burda, mal hecha, masiva, tratada sin la menor elaboración ni coherencia. Pero, en el fondo, ese pobre producto poco difiere de las malas realizaciones de otros géneros: las películas violentas o los dramones cursis de Corín Tellado: en unas y otros, la vida está representada de un modo caricatural y torpe.

Ahora bien: hay un aspecto de la pornografía que hemos pasado por alto: su índole transgresora, desafiante.

Más allá del propósito de excitar nuestra sexualidad, la pornografía insiste en mostrar lo oculto, lo que se esconde; en desvelar lo prohibido. Y acaso ésa sea su profunda razón de ser. Porque no es legítimo hablar de ella sin examinar su término opuesto y complementario: la censura.

Censura y represión son los mecanismos que, en los últimos siglos, han configurado el sentido oscuro y vedado de la pornografía. En Grecia, donde se originó el término, significaba apenas “escribir sobre prostitutas”, algo que solo tenía una connotación picaresca.

Son, pues, la censura y la represión las que han refundido y reintegrado al ámbito de lo pornográfico –vale decir de lo prohibido–, lo que, en principio, no lo fue. Nos referimos al extenso y exhaustivo inventario erótico de culturas que no vieron en el sexo –al menos en ciertas épocas triunfales–, otra cosa que una posibilidad extrema de la alegría o de lo sagrado, de la risa o del éxtasis; culturas poseedoras de un arte erótico refinado: la china, la hindú, la japonesa. Y las precolombinas, como puede verse en el enorme fondo arqueológico que nos han legado.

Por cierto que lo que se ha tratado de reprimir no es la pornografía en sí misma. Lo que se ha perseguido y a veces –como en Europa del siglo XIX o en nuestros países todavía– hasta llegar a extremos ridículos, no han sido las representaciones demasiado directas de la sexualidad. Se ha perseguido y reprimido la propia sexualidad. En determinado momento de la historia su peligro era evidente: era el espacio incierto y libre que una sociedad hipócrita, obsesionada con la maximización del capital y la ganancia, no pudo tolerar. Michel Foucault, en su *Historia de la sexualidad*, ha demostrado que, en Europa, la edad de la represión tiene fechas muy precisas: nace en el siglo XVII, llega a su apogeo en el XIX y declina en el presente siglo. Es decir, que correspondería, punto por punto, al ascenso, poderío y decadencia de una clase social: la burguesa.

Lo cual exige una precisión: el puritanismo de las sociedades no-burguesas como las de la ex Europa del Este o las fundamentalistas tendría que ver, en el fondo, con las mismas razones: el fomento de la “moral del trabajo” y la afirmación de un orden autoritario.

En la actual ola permisiva que recorre el mundo (y que incluye toda una floreciente industria pornográfica: revistas, cine, videocasetes, Internet, etc.) podemos ver, acaso, un síntoma de distensión y decadencia de los sistemas sociales conocidos.

Pero el problema es muy complejo. Esta permisividad es sospechosa. Existe en la medida en que no contradice las reglas del mercado y en cambio lo estimula al hacer del sexo una nueva mercancía. Lo cual indicaría un ímpetu revitalizador de la sociedad burguesa, que ha encontrado la manera de controlar y asimilar lo que antes consideró un real problema. Pero ésta es una verdad parcial. Válida, además, al momento, solo para las metrópolis, porque es evidente, en el Tercer Mundo las cosas ocurren de otra manera.

Lo que sí es una verdad completa es que la existencia de un mercado pornográfico, de todos modos subrepticio y saturado de productos fáciles, no comporta para nada una auténtica liberación de los tabúes que pesan sobre el sexo. Éstos perduran a nivel de las conciencias, de la ideología, de la tradición, de instituciones como la Iglesia y el Estado. La manipulación ideológica del mercado pornográfico, por parte de ciertos sectores, solo es posible, precisamente, porque aquellos tabúes perduran con gran fuerza. Manipulación, por lo demás, explicable: los mecanismos represivos de la sociedad actual –finos o brutales– están ocupados en algo más importante: el control político y policíaco de un malestar más vasto: el descontento social.

Cinismo de por medio, se habrá constatado, al fin, que la pornografía no solo que ya no amenaza a nada, sino que más bien estimula a la institución familiar. Para nadie es un misterio la cantidad de matrimonios exhaustos que, gracias a los tan conocidos vídeos X, renuevan su gastado deseo y, con ello, defienden su gastada fidelidad.

En cuanto a la censura, nos permitimos una recomendación, dirigida sobre todo a los censores municipales y a las buenas señoras que, sin saber nada del arte, ni de la literatura, ni de la vida, se arrogan la potestad de decidir lo que sus semejantes deben saber o ignorar: leer un libro imparcial, la *Historia de la pornografía* de Montgomery Hyde. En él encontrarán datos muy interesantes, por ejemplo, el resultado de una encuesta realizada nada menos que en los años setenta, en la que se estableció que únicamente el dos por ciento de los jóvenes de un ciudad de EE UU se había enterado de asuntos relacionados con la prostitución y el sexo, por medio de material pornográfico y, en cambio, el noventa por ciento lo había hecho por conversaciones con amigos (ahora habría que añadir la tele por cable y el Internet). Lo cual viene a ratificar lo que ya sabemos: que existe una enorme pornografía oral (y ahora virtual) que ninguna censura puede controlar. Por ese libro se enterarán también de la extensa lista de grandes obras que, en su momento, fueron consideradas inmorales o prohibidas y que comprende desde una selección de citas de la Biblia hasta el *Ulises* de Joyce. Y si leen, además, la *Historia*

de la literatura erótica de Alexandrian, comprobarán también que, en términos históricos, siempre la censura ha sido vencida.

DE LA TELEVISION Y LOS LIBROS

Estos son tiempos malos para la lectura. Creemos que existen muchos factores fundamentales que conspiran contra ella. En primer lugar, está la televisión. Metáfora y referente de la cultura de masas, es el medio cabal de sus mensajes. O mejor: *en ese medio está su mensaje*: el buscado triunfo de la ideología de la imagen por sobre la del texto.

1. – El problema.

La presencia de la televisión es *masiva*. El hecho concreto es que la Tv., con todo lo que tiene de ilusionismo fácil, encandila con su resplandor a un enorme público que, por eso mismo, deja de lado los libros; es decir, deja de lado esos viejos objetos que, ante todo, demandan de su lector un esfuerzo intelectual inicial antes de descubrirle sus reales tesoros. En ese sentido, tal y como van las cosas, la Tv. y los libros son auténticos rivales. Ambos se disputan un mismo espacio precioso de la gente: su tiempo libre.

Allanados a esta certeza, no nos queda otro camino que puntualizar ciertos aspectos que, objetivamente, ahondan esa rivalidad.

2. – El uso de la soledad y la libertad personales.

La actividad de leer es solitaria. Implica un uso concreto de la soledad personal. O sea, la individual. En el fondo, ninguna lectura es fácil. Conlleva un acuerdo íntimo previo. Leo un libro porque busco cultura, placer, etc. Pero, sobre todo, porque quiero descifrarlo. Es mi reto. Y mi esfuerzo. Y, acaso, el precio que debo pagar para abrir sus claves. Lo cual me da un derecho. Ya dentro –valga la palabra– del libro, lo disfrutaré a mis anchas. Debatiré con el autor. Le opondré mis razones. Podré subrayar sus frases. Hacer anotaciones en sus márgenes o en un cuaderno apropiado. Memorizaré si quiero, alguna de sus sentencias.

Se trata de una auténtica fiesta individual, callada, solitaria. Es mi libertad la que allí triunfa. Y ese es un placer incomparable que solo me deja beneficios. Y que se constituye como un derecho. Porque la actividad de leer no es ni debe ser una obligación, sino un derecho. Con todas sus letras. Un derecho al que muchos han renunciado, porque, simplemente, no sabían que era suyo. Tanto como el de pensar. Un derecho que ha sido conculcado a la mayoría de la población. Y la pantalla de Tv. tiene que ver con esto. Un demonio burlón parece decirnos: “¿Para qué vas a abrir un libro, si puedes, con solo pulsar un botón, abandonar tu mundo o dejar de pensar en él?”

3. – El muro de vidrio.

Vemos lo que pasa al otro lado del cristal. Esa es su magia y su oferta. Pero no podemos traspasarlo. Estamos, frente a tal frontera, condenados al silencio. No podemos replicar, contradecir sus mensajes. La pantalla de la Tv. comunica en un solo sentido. Nos habla, nos exhibe sus escenarios, nos impone sus razones. Pero no podemos hablarle. Ni oponerle nuestros argumentos. La verdadera reflexión ante ella es difícil. La actividad del pensar pierde su naturaleza cadenciosa, reiterativa, auscultadora. La Tv. no nos concede tiempo para “darle vueltas a una idea”. En principio porque sus mensajes son avasallantes. Pues están reforzados con todo un juego muy grande de imágenes y sonidos: colores, efectos fantásticos, efectos sonoros. Y luego, porque sus mensajes contundentes, son borrados, sin misericordia, por los que vienen a continuación. Una noticia dolorosa o terrible es sustituida por un programa deportivo y después por un spot publicitario. Y estos por una telenovela o una serie policial. Es toda una cultura del olvido la que está en juego. Vemos para olvidar. Lo trascendente y lo banal han de ser siempre “lo mismo” en el vacío de una memoria exhausta. La interminable proliferación de imágenes sucesivas, omnipresentes, se agolpan en nuestra mente sin que podamos retenerlas bien. Es más, obligándonos, mediante el olvido, a deshacernos de ellas. Nos ratificamos: si el libro es memoria, la televisión es olvido.

4. – La banalización de los mensajes.

Cada lector ajusta, naturalmente, su ritmo de lectura a su velocidad de comprensión propia. O al intenso cuidado que demande el entendimiento de un texto. Así, puede volver sobre las páginas ya leídas. Detenerse cuanto quiera en ellas. O dejarlas para más tarde. No está atado a ninguna temporalidad impetuosa e ineluctable. Cada texto exige un ritmo más rápido o más lento de lectura, es cierto. Pero solo es cada lector, según sea su capacidad, su ánimo o su interés, quien lo escoge de acuerdo a su conveniencia.

Pasa todo lo contrario con la Tv. Esta inventa un espectador promedio, común, generalizado, masificado que, en el fondo no existe. El promedio anula las diferencias individuales. Las diferencias concretas. Es decir, que para la Tv., el individuo real y concreto no existe. Los mensajes en ella son emitidos a una velocidad para todos uniforme e implacable, sin que importen los requerimientos distintos de los televidentes. Porque en la mente de los realizadores de Tv., siempre estará presente un horizonte difuso de espectadores de rostro esquemático, sin emociones propias ni estados de ánimo diversos, ni diferencias intelectuales importantes, y a lo sumo clasificados por grupos de edad, sexo, o ingresos.

Y como es riesgoso igualar, por lo alto, a esa masa anónima que espía, inerme y silenciosa, lo que ocurre en las pantallas, es preferible igualarla por lo bajo. Entonces –y lo decimos salvando todas las excepciones posibles–, se adjudica, a ese espectador promedio, un atributo esencial: la mediocridad. El televidente, en nuestros días, es un

receptor de mensajes mediocrizados. Mediocrizado él mismo, llegará a fascinarse, a enviciarse, por ejemplo, con las lacrimógenas telenovelas venezolanas.

5. –La teleadicción.

La Tv. opera como un chantaje interminable en sus fanáticos. En su propia forma discursiva está la trampa. El televidente se halla atrapado en una cadena de imágenes que lo acosan con un sinfín de promesas. Así, cada instante será explicado por el que luego viene. Y es solo el arribo de la nueva imagen lo que dará sentido a la imagen actual y, por cierto, a la imagen pasada. Esto ocurre, desde luego, con todo discurso. Solo que en la *tele*, no hay frenos ni retrocesos posibles. Y un instante perdido se perderá para siempre. El televidente asiste, pues, o cree participar, en una carrera de vértigo. Una fuerza inercial lo mantiene incurso en esa carrera. Este quizá sea el verdadero resorte de la teleadicción. Pasivo, para colmo, en la noche, acostado en su lecho, quieto como un muerto, el televidente vive el vértigo de una velocidad ilusoria. Es un corredor inmóvil. Viaja a velocidades de espanto por mil lugares distintos que debe abandonar para ir en pos de otros nuevos. Pero, de verdad, está quieto. De modo que su viaje es también un viaje ilusorio. ¿Qué figura puede ser más parecida a esta que la de la drogadicción? Sin ese viejo prestigio de actividad marginal y búsqueda desesperada de experiencias vitales extremas, esta nueva droga virtual se conforma con alienar y adocenar a sus fieles. Hasta en ese nivel la medianía es su verdad.

En los últimos tiempos se ha constatado que, gracias al control remoto, un porcentaje muy alto de televidentes, “amplia”, en sentido “horizontal” ese vértigo, es decir, *hace zapping*. Cambia ansiosa, neuróticamente los canales. Salta de un programa a otro, acaso con la inconsciente certeza de que son equivalentes. Y hay mucha neurosis y mucha ansiedad en ese empecinamiento que traspasa, incluso, los umbrales del sueño. Porque la Tv. chantajea a su público. Su facilidad lo envicia. Y como la ansiedad creada por la droga solo puede ser aliviada con la droga misma, la Tv. se vuelve una necesidad imprescindible.

Pero esta no es sino la forma más visible de una sed, si cabe así llamarla, que tiene implicaciones más profundas y, si se quiere, filosóficas. Quien se droga quiere huir, sí, de una realidad concreta; pero quiere, además, llenar un vacío. El tiempo libre conlleva sus peligros. Y uno de ellos es que, precisamente, le tengamos horror al tiempo libre. Es decir, a nuestra libertad. Porque si no tenemos con qué llenarla puede mostrarnos el vacío esencial de nuestras existencias. Entonces, cualquier paraíso artificial, sirve para salvarnos artificialmente del horror que puede provocarnos nuestra propia libertad.

De esa trampa, se aprovecha muy bien la Tv. Y quizá esa sea la razón profunda de la teleadicción. No está en nuestro ánimo “demonizar” tal fenómeno. Pero sí debemos señalar que al robarnos nuestro tiempo libre, nos roba también nuestra libertad. Una libertad que, como hemos dicho y repetido ya, puede hallar su gran momento en la actividad reflexiva de leer.

Lo anterior no puede desconocer ciertas evidencias muy concretas.

En primer lugar está el hecho de que la televisión es ya, en el mundo de hoy, una realidad incontrastable, que no puede dejarse de lado.

En segundo término, tampoco podemos dejar de reconocer –a pesar de que la tónica general sea la mediocridad–, que existen programas televisivos de excepción, inteligentes y creativos, como algunos que presenta el *Discovery Channel*, por citar un ejemplo.

En tercer lugar, debemos considerar el real derecho que tiene el público a disponer de buenos espacios de entretenimiento y distracción, pues el extremo contrario sería la solemnidad rebuscada, la seriedad forzada, tan peligrosas como la propia banalidad. Y si somos tan apasionadamente partidarios de la lectura, es porque también somos partidarios de toda distracción.

Por estas tres razones, quienes, por diversos motivos, nos hallamos interesados en propugnar el hábito de la lectura, sin perjuicio de que combatamos con todo nuestro ardor la prepotencia de la Tv. como rival del libro, no podemos menos –de otra parte–, que intentar un entendimiento con este medio que, como lo advierten ciertos especialistas en comunicación, puede, en algunos casos, pasar de enemigo a aliado de la lectura. Está en nosotros, en la presión que podamos ejercer sobre la prensa y sobre los directivos de los canales de Tv., el que podamos conseguir algo al respecto.

Los programas de Antonio Skármeta de la televisión por cable, *El Show de los libros* y *La Torre de Papel*, son ejemplares. También el de Sánchez Dragó de la Televisión Española.

6. – El papel de los maestros.

Debemos insistir siempre en lo ya dicho: leer no ha de ser una obligación ni un aprendizaje tedioso. Es un derecho. Por desgracia, una mayoría cada vez más amplia de niños y jóvenes, no sabe que lo tiene. ¿Por qué un derecho? Porque leer significa muchas cosas. En principio, es una actividad que proporciona placer. Y en esto deben insistir los maestros. Se trata, de otro placer, distinto del que nos ofrece la televisión o el cine. Aunque el resultado final sea equivalente, en lo que respecta a la puesta en marcha (¡ese sacar a flote!) de nuestros más profundos deseos, miedos, incertidumbres y emociones de todo tipo.

Veámoslo: una película, una telenovela, no nos muestran, es obvio, actores, personas, seres de carne y hueso que vivan unos problemas verídicos y concretos. En el fondo, lo que “realmente” vemos son fotografías en movimiento, imágenes hechas de luces y sombras, muy bien aplastadas en pantallas de dos dimensiones. ¿Por qué percibimos esas figuras como si fuesen reales? La respuesta es una: nuestra imaginación les “añade” todo lo que les falta. Es ella que las recrea y les atribuye una carne, una corporeidad, una “realidad” que no tienen. Solo captamos signos visuales; aunque los carguemos de todos los contenidos que queramos ponerles.

Algo semejante pasa con los libros. Cuando los leemos, percibimos también signos. Solo que, en este caso, son signos escritos. Nuestra imaginación, sugestionada por la del autor, es la que los anima y transforma en personajes y hechos que pueden llegar a obsesionarnos.

Dentro de un libro ya no necesitamos mirar el rostro conocido de un actor o una actriz para aprehender el personaje que interpreta. Es suficiente nuestra imaginación para recrearlo bien. Con una ventaja: nunca una actriz o un actor –su cara, su voz–, pueden contradecir la idea que nos hacemos de un personaje. Este será según lo reinventemos nosotros. Lo “veremos” comoelijamos verlo. Igual ocurre con las historias. Las desencadenaremos conforme avancemos en su lectura. Dueños absolutos de nuestra libertad, nos volveremos, de un modo natural, colaboradores y cómplices del escritor en la producción de sus cuentos, poemas, novelas, crónicas, etc.

Lo cual nos devuelve un placer único: esa como sensación de embrujo, de hechizo, que tenemos cuando estamos muy metidos en la lectura de un libro, no puede ser igualada ni por el cine ni *la tele*. Por esa razón, García Márquez no acepta que *Cien años de soledad* sea filmada. El gran escritor colombiano sabe que la magia que genera la lectura de su novela, nunca podrá ser alcanzada por el cine.

Pero el placer de leer, entraña un aprendizaje. Allí el papel del profesor es clave. A nadie se le puede enseñar a la fuerza a disfrutar nada. Lo que conviene es una sabia labor de persuasión. Hay libros y libros. Cada edad tiene sus propios intereses. *El camino del lector*, de Hernán Rodríguez Castelo, lo muestra así. El profesor debe escoger los textos que sus alumnos “deseen” leer. Los poemas, cuentos, artículos que puedan disfrutar. Una atinada invitación –de eso se trata– a la lectura, pasa por una motivación previa. Los temas de la ciencia (y ciencia ficción), de los primeros amores, inclusive del sexo, son, en las edades tempranas, buenas puertas de entrada al mundo de los libros.

Deliberadamente hemos obviado hablar de los poderosos intereses económicos e ideológicos que manejan los medios audiovisuales. La cultura de masas tiene sus demiurgos interesados y sus expresiones propias. Sería motivo de otro análisis. Además, tal y como van las cosas, parece que la televisión, al menos de la manera que la conocemos hoy, cederá pronto su lugar de privilegio al Internet.

Y esto tampoco tiene que alarmarnos, pues, como bien lo anota Julio Neveleff en su agudo ensayo *Los ciberlectores*, el soporte del libro –papiro, papel o pantalla– no es lo principal en el proceso de leerlo e, incluso, en el de escribirlo: así lo muestran las cibernovelas que empiezan a circular en Internet.

Por ahora nos hemos conformado con señalar algunos aspectos que consideramos importantes y actuales. Aunque no únicos.

Porque, aparte de la *tele* y el papel a veces pasivo o errado de los maestros con respecto al tema que nos ocupa, hay que tomar en cuenta otras dificultades: la actual crisis económica y el encarecimiento y desabastecimiento de los libros, la reducción del tiempo libre del ciudadano actual y, a pesar de que no esté de moda decirlo, la ausencia de políticas culturales reales de los Estados.

DEL CINE Y LA LITERATURA

I. EL DISCURSO NARRATIVO

¿Qué es un discurso? Sabemos que es el eslabonamiento lógico de una serie de unidades de sentido: palabras, frases, párrafos, acápites, episodios, capítulos, tomas, secuencias, partes.

Esto quiere decir que puede ser descompuesto en dichas unidades.

Pero quiere decir también que solo puede “comunicar” su verdadero sentido gracias al encadenamiento sucesivo de tales unidades, ordenadas de un modo lógico y deliberado.

Si existen tantos discursos posibles (religiosos, políticos, filosóficos, cotidianos, publicitarios), ¿cuáles son los elementos que caracterizan, en particular, al discurso narrativo?

Son varios, pero los principales son dos inseparables: 1) Los personajes y 2) Las acciones.

Ligados a ellos se encuentran muchos más, que dependen, por cierto, del aparato analítico que estemos en posibilidad de manejar.

Veremos, por el momento y a modo de ejemplo, los que más nos interesan, tomando prestadas ciertas categorías del análisis literario formal:

3) El tema (núcleo central de ideas o contenido profundo); 4) La trama (Lo *qué*, efectiva y cronológicamente, *se ha contado* en la obra); 5) El argumento (El *cómo* un autor o director se las ingenia para contarnos la obra); 6) Los motivos (o mínimas unidades de sentido narrativo); 7) Los leitmotivs (o reiteración de motivos); 8) Las situaciones; 9) La intriga; 10). Los nudos; 11) Los vuelcos; 12) El desenlace, entre otros. Todos ellos tienen cabida en un elemento espacial imperioso: los escenarios.

Este es, desde luego, solo un ejemplo. Y, si tenemos el debido cuidado, podremos extrapolar otros sistemas de análisis literario al análisis cinematográfico. Cuidado, decimos, en no asimilar (como bien advierte Cristian Metz en *El cine: ¿lengua o lenguaje?*) la palabra a la imagen, ni la lengua al cine. La literatura y el cine no son lengua, a secas, sino lenguajes que operan en un segundo nivel. De allí que a éstos, en cambio, sí podamos homologarlos con relativa facilidad.

II. LITERATURA Y CINE: LAS FORMAS DIS-CURSIVAS

Para simplificar aceptaremos que el relato literario y el cine son dos formas discursivas específicas. El relato literario se apoya, en apariencia, solo en palabras. El relato cinematográfico se reparte, hoy, en otros discursos paralelos: uno esencialmente visual, otro sonoro y musical y otro literario, que, en un sentido amplio, es la guía fundamental

de los otros. No por coincidencia, descontando las excepciones, el relato fílmico necesita previamente ser escrito.

No por coincidencia tampoco, buena parte de las grandes obras maestras del cine han sido adaptaciones de libros. Si bien reprimimos nuestra tentación de repetir que el cine es, en el fondo, un nuevo género literario, al menos podemos sostener que el cine encuentra en la literatura una base natural.

Y podemos sostener también que hay más distancia entre dos géneros literarios como la novela y el teatro que entre el teatro y el cine.

Y acaso las dificultades de adaptación de un relato que va a ser llevado al teatro y al cine sean, si no similares, al menos equivalentes. El teatro y el cine tendrán que “representar” con actuación, escenarios, movimiento, luces, sonido, etc., lo que en el relato está “representado” solo con palabras.

De otra parte, es factible encontrar evidentes equivalencias entre los distintos géneros literarios y cinematográficos:

1. Novela y largometraje.
2. Cuento y cortometraje.
3. Ensayo y documental.
4. Poesía y cine o vídeo de arte no argumental.

Para el caso que nos ocupa diremos que tanto el relato literario como en el cinematográfico encuentran su lugar común en el *discurso narrativo*, que es, por sobre todo, en lo profundo, un discurso literario.

III. LA FUNCIÓN IMAGINARIA DEL RECEPTOR

Pensemos en un lector sumido en la lectura de una gran novela. Pensemos también en un espectador cautivado por una película. Ambos, a nuestros ojos, están cumpliendo un mismo rito hipnótico. Su realidad es la que tienen ante sí. El mundo exterior ha desaparecido. Ambos viven *otra realidad* que es ficticia. Y que se presenta ante sus ojos de una manera sumaria, sintética: en última instancia, tanto las palabras de la novela como las imágenes del filme solo *representan* un mundo, no *son* ese mundo. Tanto el lector de la novela como el espectador del filme tienen que completar en lo “imaginario” lo que, en concreto, la una y la otra apenas insinúan.

Un novelista como Graham Green, deliberadamente, no describe a sus personajes para que el lector los imagine. Pero ocurre que, de todos modos, por más minuciosa que sea una pintura literaria, nunca será suficiente: el lector de Proust, el maestro de la descripción, igual tiene que cargar de vida y sustancia, cargar de imaginación, imaginar como reales, a los personajes que el novelista apenas ha construido con palabras.

Igual, el cuerpo de Sharon Stone es cargado de vida y sustancia, de carne, de olor y existencia humana por parte del espectador porque, bien miradas las cosas, allí en la

pantalla, el personaje que representa Sharon Stone solo es un juego de luces y sombras, un espacio luminoso de dos dimensiones, un reflejo de luz en una sala oscura.

Con lo cual nos es posible afirmar que la función imaginaria del receptor de una novela y el de una película es, en esencia, la misma: ambos, en sucesivos momentos intensos, se “representan”, en una suerte de embrujo hipnótico, un universo que solo se les da a través de signos verbales o visuales. Ambos, como buenos voyeristas, miran el mundo a través del ojo de una cerradura. Lo demás lo pone su imaginación.

Ahora bien, ni una novela ni un filme pueden reducirse a una serie de imágenes porque, como hemos dicho, ambos relatos tienen un lugar común: el discurso narrativo, *la narratividad*.

¿En que consiste esa narratividad?

Pues consiste en un discurso ya “armado”, en un algoritmo que tenemos a nuestra disposición para enterarnos del avatar humano; en una forma vacía, sucesiva, que debemos llenar, ordenadamente, con una serie discreta de informaciones o respuestas que vamos dando a una serie de preguntas ya hechas: ¿Qué pasó? ¿Dónde fue? ¿Quiénes eran? ¿Qué hicieron? ¿Cómo empezó esa historia? ¿Cuál era el conflicto? ¿Cómo se desarrolló? ¿Cómo terminó?, etc.

Así, una característica de la narratividad, el “suspense”, tiene su explicación en esa serie de preguntas y respuestas.

Dada la naturaleza lineal, sucesiva del discurso, no podemos responder, a un tiempo, a todas las preguntas. Es preciso irlo haciendo de a poco, de una en una. Pero mientras lo hacemos, las otras preguntas se agolpan, ávidas, exigentes, reclamando su contestación, presionando nuestra curiosidad. A tal presión la llamamos *suspense narrativo*.

El discurso narrativo ha sido tema de apasionados estudios a lo largo de este siglo. Aparte de los formalistas, podemos citar, una vez más, el genial trabajo de Vladimir Propp acerca de los cuentos maravillosos rusos, en el cual demuestra que todos ellos obedecen a una fórmula común de 31 eslabones posibles –*funciones* las llamó– que mantenían un orden de aparición riguroso. Muchas décadas después, el estructuralista francés Claude Bremond, intentó ampliar el esquema de Propp a todos los discursos narrativos.

Con esto solo queremos indicar que un mismo discurso narrativo, básicamente literario, puede, por cierto, ser “dicho” en varios “idiomas”. Para el caso que nos ocupa, un mismo argumento puede ser hablado en el idioma del relato literario o en el del relato cinematográfico. Lo cual nos ubica entre quienes piensan que sí se pueden comparar los productos finales del cine y de la literatura, cuando tienen un mismo argumento. Por eso, aquellas clásicas afirmaciones que, a veces, oímos al salir de los cines: “El libro es mejor que la película” o, “La película es mejor que el libro”, nos parecen perfectamente legítimas.

Podemos mencionar unos cuantos ejemplos espléndidos: la adaptación que hizo Sjöberg de *La señorita Julia* de Strindberg; el filme de Buñuel *El oscuro objeto del deseo*, basado en una –esa sí– oscura novelita de Pierre Louis; las extraordinarias

películas de Visconti *La muerte en Venecia*, *El Gatopardo* y *El extranjero*, que recrearon los no menos extraordinarios relatos de Thomas Mann, Lampedusa y Camus, respectivamente; la película soviética *La gaviota*, adaptada de la pieza teatral de Chejov; la película *Blow up* de Antonioni, una versión muy libre del cuento de Cortázar *Las babas del diablo*; el filme *El tambor de hojalata* de Shlöndorff según la novela de Günter Grass; y, entre muchas muestras, las películas latinoamericanas *La ciudad y los perros* y *El lugar sin límites*, fieles versiones de las conocidas novelas de Vargas Llosa y José Donoso.

Como ejemplos contrarios, hemos de citar solo unas pocas catástrofes: la versión cinematográfica de la gran novela de Thomas Mann *Doctor Faustus* y los imperdonables filmes de un buen director como John Huston: *Freud*, un notable empobrecimiento del guión de Jean Paul Sartre y *Bajo el volcán* que, a pesar de los excelentes actores Albert Finney y Jacqueline Bisset, y del buen comienzo, termina por traicionar la genial novela de Malcolm Lowry con un final holliwoodense.

¿Qué puede exigir el lector-espectador de estos libros y filmes? En principio que la adaptación no traicione el tema de la obra, aquello que –como bien dice Tomachevski– pone a su servicio todos los recursos expresivos de la misma. Exigir que estén bien definidos su contenido profundo, su cosmovisión, su poética, su significado real, esas ideas nucleares que la animan y que no pueden ser dichas sino de un modo artístico. Se trata, pues, de entender un mismo contenido en otro idioma.

Situados, ahora, en el puro plano de los significantes, lo menos que podemos pedir entonces es una correcta sintaxis fílmica; una gramática que reemplace bien los significantes originales por los nuevos, los organice a su manera y conserve -no de modo forzoso en el mismo orden- las principales unidades de sentido de la obra literaria.

DEL PERIODISMO CULTURAL Y LA LITERATURA

Para algunas almas cándidas, o desenfadadas, o simplemente felices, no existe mayor diferencia entre un periodista y un escritor, sobre todo si el primero labora en la prensa escrita. Los ejemplos se multiplican apenas los buscamos. Hay quienes son, a la vez, escritores y periodistas, desde luego. Y García Márquez es un ejemplo excelso. Pero los ejemplos contrarios son legión. No en vano –y vale la pena sincerarse–, unos y otros se miran con recelo. Un escritor inventa y vale por sus ficciones, sean éstas poemas, cuentos o novelas. Un periodista, en cambio, no debe inventar, y sus noticias o reportajes deben ser veraces. La verdad del periodista es el presente. El aquí y ahora. Escribe o dice notas de prensa que valen en cuanto son actuales y oportunas. La verdad del escritor es el devenir, ese tiempo humano que se sedimenta, que no se agota en su presente, que, por el contrario, debe perdurar. El periodista ha de ser “rápido” y el escritor, acaso, “lento”. El escritor desconfía del periodista porque lo ve efímero, ejemplo vívido de la cultura de masas que es, en el fondo, la cultura del olvido. El periodista desconfía del escritor porque lo cree elitista o marginal –según los casos– y porque invade sus predios y de muchos modos le “roba” espacios; irrumpe en sus periódicos y magazines con entrevistas y reportajes que asoman a sus ojos como algo bastardo. De vez en cuando, unos y otros ejercen la venganza. Un célebre pensador español definía el periodismo como el “traspasio de la literatura”. Karl Krauss decía que el periodista es alguien que no tiene nada que decir y tiene que decirlo. El mismo Hemingway opinaba que el periodismo solo le sirve al escritor si se retira a tiempo de él. De otro lado, el periodista se desquita y a veces practica la crítica literaria y sentencia y da consejos. Habla de la “estructura de un cuento” como si existiese una sola. Cosas así.

Muchos piensan –y a ellos me sumo– que, en estos tiempos de vértigo, en un mundo cada vez más veloz e interconectado, las distancias entre el periodista y el escritor deberían acortarse. De hecho, eso ocurre ya. Conforme avanzan los embates de la masificación, existen periodistas más profundos y escritores más ligeros.

De todos modos, cuando hablamos así, en general, de “el periodista” y “el escritor”, corremos el riesgo de incurrir en abstracciones que poco aclaren, a uno y a otro, los temas muy concretos que les interesan a los dos.

Para conjurar tal riesgo, tal vez valga la pena ponernos de acuerdo en algunos conceptos:

¿Qué es la literatura? Ante todo un arte, en el sentido cabal del término. La literatura suma a “la realidad concreta” dos elementos claves: la creación (imaginación, ficción, etc.) y una marca poética que es propia de cada escritor. Un poema, un cuento, una novela, una tragedia o comedia, un ensayo –como lo entendió Montaigne, su creador,

antes de que este género tuviera la acepción actual de estudio especializado—, son textos literarios.

Flaubert partió de una crónica de periódico para escribir su genial *Madame Bovary*. La misma crónica le pudo servir a otro escritor para componer un poema o una pieza teatral o incluso otra novela que hubiese sido distinta de la que creó el escritor francés. En todo caso, con un talento igual o menor, ese otro escritor hubiese tenido que recrear la historia original a su manera, dibujar los personajes principales y secundarios, dotarles de un presente, un pasado y una sicología inequívoca; tejer relaciones entre ellos, describir escenarios, atmósferas, inventar un argumento, un nudo, un desenlace, es decir, contar la historia de modo lineal o fragmentario, o inverso, para asegurar una intriga que subyugue al lector; elegir un punto de vista, un tono narrativo, un Narrador que la refiera en primera o en tercera persona, entre muchos procedimientos afines.

Todo ello para que el lector viva, desde adentro, como nos ocurre con la *Madame Bovary* de Flaubert y tantos otros libros extraordinarios, conmocionado, una novela que no olvidaremos jamás, porque, más allá de su carga poética, ella querrá ser un estudio profundo de la condición humana.

Para resumir: la literatura es una forma artística, emotiva, poética, de la comunicación. Al contrario, el periodismo, antes que un arte, en la plena extensión de la palabra, es una técnica. En la literatura ha de primar lo subjetivo, en el periodismo, lo objetivo. En la literatura la verdad del autor; en el periodismo la del mundo. En la literatura, la creación; en el periodismo, la “realidad real”. Esto, dicho de un modo esquemático, apenas útil para la descripción. Por suerte, en los hechos, la distancia que existe entre estos dos géneros no es abismal. Lo comprobamos en esos bellos reportajes como *Relato de un naufrago* de García Márquez o *Fuego en la Luna* de Norman Mailer.

¿Qué es una obra literaria? Un objeto virtual. Una realidad inventada. Un mundo imaginario que necesita de un receptor adecuado –un lector– que lo habite y crea en él. Ese mundo está hecho de palabras. Es una construcción verbal. Pero esas palabras van más allá de sus puros significados básicos. El lenguaje literario está hecho de resonancias, de ecos, de sentidos superpuestos. Ese mundo puede ser visto de diversas maneras. Toda literatura es polisémica. O sea que contiene varios significados simultáneos. Los más importantes son aquellos que no aparecen, a simple vista en el texto, sino entre sus líneas, aquellos que fuerzan nuestra creatividad y nos exigen encontrarlos en un más allá de lo aparente. Si el lenguaje básico *denota*, es decir, asigna palabras a las cosas, las nombra; el lenguaje literario *connota*, es decir, hace que las palabras y las cosas, juntas, apenas sean los nuevos signos de un lenguaje más alto, de otro nivel, un lenguaje segundo como lo llaman los lingüistas. Si digo: *los ríos van a dar a la mar*, apenas *denoto* una realidad; si digo: *nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar*, entonces *connoto* una nueva realidad imaginaria y poética que me emociona. Porque la literatura es el lenguaje no de las puras palabras sino de las emociones. La obra literaria, por sobre todo, emociona. ¿Por qué? Porque se sitúa en los límites de la experiencia humana, al menos en los límites de lo que ella apenas puede comprender. En otra parte dijimos que las mejores páginas de la literatura universal tienen el ciego propósito de explicar lo inexplicable. El lenguaje periodístico, al contrario, trata de ser denotativo. Trata de explicar aquello que sí se puede explicar.

¿Quién es el autor? Con frecuencia se lo confunde con el Narrador de un cuento o una novela. El equívoco es general a pesar de que tanto críticos como escritores lleven ya casi un siglo tratando de aclararlo. El autor es un ser de carne y hueso. El Narrador, en cambio, es un personaje más –explícito o implícito– de un relato. Es quien lo refiere. Sea en primera o en tercera persona. El autor es como el arquitecto de una casa, el asesino de un asesinato, el santo de un milagro, o el padre de un hijo que no siempre se reconoce en él. Es alguien que, de todos modos, está fuera de la obra. El Narrador, por el contrario, se sitúa dentro de ella, pertenece a ella como un elemento literario más. Sin embargo, el autor es la marca de fábrica de la obra. Conforme mayores sean sus méritos, se le reconocerá con claridad por el espíritu, la huella personal que ha dejado en su creatura. Por su estilo y su poética. Un gran autor es reconocible por eso. Por lo que él fue, al momento de escribirla. Porque su obra habla por él, aunque haya muerto o no pueda escribir más. Borges, Cortázar, Onetti, García Márquez; Shakespeare, Hugo, Proust, son los “moldes” inconfundibles de sus obras. Al periodista, sobre todo si es un entrevistador, le interesa más el autor que su obra. Esta será el objeto de análisis de un crítico y no de un periodista. El autor, en cambio, con sus virtudes y miserias, está en la mira del periodista. Por lo general, los grandes escritores se sienten incómodos ante los periodistas. Lo cual se explica porque el escritor es un fisgón de su sociedad. Ve y juzga y no le gusta ser visto ni juzgado. Eso muestra bien el excelente libro de entrevistas de *The Paris Review*, que la Editorial Era de México tradujo con el nombre de *El oficio de escritor*. Allí, por ejemplo, Faulkner le advierte a su entrevistador: “No me gustan las entrevistas porque

suelo reaccionar con violencia a las preguntas personales (...) y si me hacen la misma pregunta al día siguiente puede ser que la respuesta sea diferente”.

¿Quién es el editor? Si el autor es el arquitecto, el editor es el constructor. Su trabajo es pragmático, material. Le interesa el libro en cuanto objeto. Se ocupa pues de trabajar su infraestructura. De todas maneras, sabe que está fabricando un bien para el espíritu. Entonces necesita la ayuda de intelectuales que le aconsejen y vigilen. Cuando un manuscrito llega a un editor serio, este lo pasa a un consejo de lectura. Los llamados “lectores” –escritores o intelectuales calificados–, le dan un informe acerca de él. Recomiendan o no su publicación. Luego el manuscrito pasa a un editor propiamente dicho, quien hace las debidas correcciones de estilo y, por desgracia, en muchas ocasiones, hasta corrige la ortografía y la sintaxis. Hay libros que requieren de muchas “ediciones” para ser presentables. Después el manuscrito pasa al “levantador” de textos. Luego de varias revisiones, con la anuencia del autor, el texto queda listo para ser “diagramado”. Mientras se elaboran las “artes finales” de las páginas interiores, un artista especializado diseña y diagrama la portada, ahora con métodos computarizados de alta tecnología. Entre tanto el editor ha resuelto todo lo referente a derechos de autor, *ISBN*, códigos de barras, créditos, etc. Solo entonces, se realizan las fases de fotomecánica, impresión y encuadernación, de lo que, por fin, y luego de muchos sustos e imprevistos, ya es un libro. Por último, el editor tiene que programar la promoción, el lanzamiento y la distribución de ese objeto, ya real y concreto, que, exceptuando el mercado de textos de enseñanza, es uno de los negocios menos rentables que existen. Si un periodista le pregunta a un editor si no le resultaría mejor especular con bonos o cultivar papas, fabricar muebles o vender autos, el editor le diría que sí, que por supuesto, pero que alguien debe ocuparse de fabricar libros, porque las cosas valen de verdad, a pesar del neoliberalismo y otras patrañas, no por su rentabilidad sino por las necesidades humanas básicas que satisfacen. Y si existen los bienes poco rentables es porque hay alguien –en este caso el pequeño editor de libros– que tiene la voluntad de que existan.

¿Quién es el crítico? La queja generalizada –tanto de los escritores como de los editores ecuatorianos– señala que los medios de comunicación masiva no siempre encargan el análisis de los libros que llegan a sus mesas de redacción a críticos especializados, reconocidos por su formación y profundidad de sus juicios. Muchas veces ocurre que periodistas, a veces muy calificados en su labor de reporteros o entrevistadores políticos, tienen a su cargo, como una tarea adicional y secundaria, el hacer reseñas de libros. Entonces sobrevienen los despropósitos. Con alguna frecuencia leemos ataques virulentos, gratuitos y empobrecidos en contra de un nuevo libro que apenas ha salido a circulación. Las notas no están firmadas o a lo mucho tienen iniciales. Son pues, en rigor, ataques anónimos o casi. Justas muestras de lo que nunca debe ser la crítica literaria.

Porque la principal misión del crítico ha de ser la de acercar y no alejar al libro de su público. Explicarlo sin adjetivos. Buscar sus claves secretas, todo aquello que una mirada superficial no encuentra. Explicar su razón de ser. Para ello cuenta con un instrumental

teórico adecuado. Las escuelas de la crítica tienen ya una larga tradición. En general podemos clasificarlas en cuatro grandes rubros: la *tradicional*, practicada sobre todo por los escritores y cuyos apoyos básicos reposan en la erudición y el llamado “buen gusto” literario; la *sociológica*, que trata de explicar la relación de la obra con el mundo real que la hizo posible y en la cual podemos encontrar posturas tan rígidas como las zdanovianas o tan refinadas como las de Lucács, Hauser y Goldmann; la *crítica textual* que considera el texto como un mecanismo autosuficiente, tramado de reglas internas e interconexiones, y que comprende vertientes tan importantes como el *formalismo*, el *estructuralismo* y la *crítica generativa*; y por último, lo que podríamos llamar un poco caprichosamente la *crítica alternativa* en donde tendrían cabida las escuelas muy actuales: la *feminista* y la *negra*, por ejemplo.

Pasa que Ecuador es un país de semianalfabetos en el que muy pocos compran libros; de entre ellos, una minoría lee literatura y una minoría aún más reducida lee a escritores ecuatorianos, y si son nuevos ni se diga. En Ecuador cualquier pretexto es válido para no leer. Entonces una mala crítica como aquella a la que ya nos hemos referido tiene efectos devastadores para el escritor y el editor de un libro nuevo.

Al respecto y con las debidas reservas vale la pena resumir la queja de un editor: cualquiera puede pensar que ese tipo de reseñas despiadadas que atacan –muchas veces sin motivo ni fundamento– a un libro que apenas aparece, sin concederle el menor mérito, están escritas por seres venenosos, cargados de amargura y frustraciones y que ven, en el anonimato que les concede el medio en el cual trabajan, una suerte de impunidad o patente de corso para resarcirse de las autocensuras que su misma oscuridad les impone, porque siempre será más fácil y seguro atacar –si de eso se trata–, por ejemplo, a un escritor primerizo que a un político corrupto pero poderoso. Nada de eso. No es así. Esas reseñas –y en Quito todo se oculta pero todo se sabe– las escriben jóvenes periodistas a veces inteligentes y prometedores que, desde el exceso de trabajo o la ignorancia acerca del verdadero papel de la crítica, creen salvar a la literatura universal de esa manera, sin percatarse del enorme daño que causan tanto al autor vilipendiado cuanto al mismo público lector que al menos debería tener la oportunidad de decidir si una obra le interesa o no.

Pienso que existen maneras de conjurar el peligro anotado. Una, que los medios encomienden la crítica de libros a personas calificadas, que puedan firmar sus textos y que sean dueñas de un aparato conceptual apropiado –en Ecuador ya existen muchos críticos profesionales de gran talento–. Y dos: que los jóvenes periodistas antes aludidos, comprendan que en lugar de destruir y dañar, bien pueden ayudar a quienes hacen libros –y que tanto lo necesitan–, con solo cumplir su papel de periodistas, es decir: informando, sin adjetivos, acerca de lo que un nuevo libro trae, describiéndolo objetivamente, ubicando su tema y sus propósitos.

Hasta se me ocurre una suerte de pacto o *modus vivendi* entre periodistas y escritores, o quizá, en el fondo, entre medios de comunicación y editoriales: en principio, si un libro sale al público, sería bueno que se informase acerca de él, según el procedimiento

sugerido en las líneas anteriores, y luego, si ese libro ya ha tenido la oportunidad de circular y de ser conocido al menos por los iniciados en la literatura; entonces sí valdría la pena que se lo evaluara con una crítica o reportaje dedicado ya, desenfadadamente, a él o a su autor. ¿Será mucho pedir algo tan fácil como esto?

III

TEMAS DE LA CULTURA POPULAR

DE LA LITERATURA POPULAR Y LO POPULAR EN LA LITERATURA

A pesar de que esté de moda centrarse solo en el ámbito de lo *híbrido*, fieles a nuestro propósito de recuperar *referentes* necesarios y útiles, con el auxilio de conceptos muy conocidos, vamos a ratificar, en lo que sigue, la idea de que lo popular no puede ser entendido sin su término opuesto: lo culto. Los dos ámbitos, dinámicos ambos, se limitan y definen. Se niegan y alimentan uno a otro. Son fuerzas que pugnan por prevalecer mediante desenfadadas resistencias y expropiaciones mutuas. Si el sello individual marca lo culto, lo anónimo persigue a lo popular. Pero nada puede ser o solo individual o solo colectivo. Ni tampoco totalmente original o totalmente anónimo. La sociabilidad reniega de estas antinomias. El poeta culto que proclama su yo en una extrema soledad habla, a fin de cuentas, con las palabras de los otros. Pero los otros hablan a través de su voz. Infiltran en ella, no solo su lenguaje, sino también, giros, modismos, imagerías, sensibilidades que incluso cuando son negadas, se afirman, aún más, en su propio ser. Si lo culto domina e impone, lo popular resiste y perdura. Contamina lo culto y lo renueva. Hay dos maneras de entender lo popular: uno, como el patrimonio de quienes no tienen poder. Y dos: como el gran fondo cultural que, a semejanza de aquel “tesoro de la lengua” tan celebrado por Jakobson, decanta para sí lo perdurable. Las dos instancias se complementan y superponen. Y enfrentan a lo culto desde dos perspectivas distintas: la resistencia y el entendimiento. Nuestra idea es que cuando lo culto ha dejado de ser dominante, y ha cedido el paso a lo masivo, hay, sin embargo, una *cultura popular marginal y urbana* que reedita, de otro modo, la vieja pugna de los viejos rivales: lo dominante y lo resistente.

Hubo una época en la cual la literatura popular era, por sobre todo, una literatura oral: coplas, décimas, mitos, cuentos, leyendas, “casos”, que se transmitían de boca en boca al calor de vivos contactos humanos. Y esa literatura fue la prueba decisiva del poder creativo del pueblo, ese conjunto social que no siempre puede definirse bien –al menos desde las perspectivas demasiado racionalistas–, por lo que es en sí, sino por lo que hace. En efecto, las complicadas reglas de composición que rigen los cuentos folclóricos –y Propp fue el primero en descubrirlas– no las creó ningún individuo en particular: son anónimas y tradicionales: las creó el pueblo en un largo proceso en el cual la conciencia colectiva ha tenido siempre la palabra. Igual ocurre –aunque su tiempo histórico y razón antropológica sean otros–, con los mitos. Lévi-Strauss demostró hace ya casi tres décadas, la refinada lógica que los articula en el seno de un pensamiento que dejó –gracias a él– de ser considerado ingenuo y primitivo. Y los mitos, sea como códigos de base de viejas culturas que siempre vuelven a ellos, sea transformados en relatos orales,

no tienen otro propietario que el pueblo que los recrea. Mitos, cuentos, leyendas, casos, coplas, décimas, se encarnan en individuos concretos, sí, en literatos populares que tienen una especial habilidad para ser fieles a una clara lógica de acciones –si son narradores–, o para componer rimas –si son poetas–, pero en quienes pesa más el gusto colectivo, la necesidad de una comunicación diáfana y espontánea, y no el desesperado forzamiento de las normas para la obtención de lo nuevo y original que caracteriza a los literatos cultos. En un período histórico muy bien determinado, las tradiciones orales son, de alguna manera, suficientes para legitimar la categoría *pueblo*. Pues al pueblo no lo conoceremos por su ser en sí, difícilmente cuantificable, sino por las manifestaciones con que se expresa. Somos, pues, partidarios de una fenomenología que entienda al pueblo como “la razón de la serie” –para acudir al lenguaje sartreano– de los fenómenos que produce y defiende.

Dicha literatura popular, aparte de ser oral, anónima y tradicional, se arraiga en nuestro siglo en sociedades precapitalistas y, además, rurales. Esa quizá sea la causa profunda que diferencia, en términos generales, y en lo que a literatura popular y culta respecta, los productos rioplatenses de los del resto de Latinoamérica. Pues si en la primera región de las nombradas, el proceso urbanizador se cumplió ya en las primeras décadas del siglo XX, en la segunda, en cambio, se alargó hasta ya muy entrados los años sesenta. A lo cual hay que agregar una circunstancia aleatoria: el crecimiento de las ciudades del Sur provino de migraciones exteriores y no interiores como pasó con el resto de ciudades latinoamericanas. No es muy difícil deducir, entonces, por qué la literatura culta rioplatense, por ejemplo, anticipó temáticas urbanas y cosmopolitas, en tanto que la literatura culta del Brasil, de los Andes o del Caribe, en cambio, “se daba más tiempo” para especular con los motivos de la literatura oral. En efecto, los escritores de estas regiones explotaron muy bien –acaso hasta la fatiga– el tesoro de las tradiciones orales. Ellas constituyeron la fuente, el sustento, o mejor, el “piso de verosimilitud” del realismo mágico, el realismo maravilloso y otras corrientes nacidas de la literatura popular. De otro modo, *Cien años de soledad*, *Pedro Páramo*, *Mulata de tal*, *Gran Sertón Veredas*, tantas grandes novelas, no hubiesen sido posibles.

Pero la apropiación declarada de las tradiciones orales no es la única manera que intentaron los escritores latinoamericanos para aproximar lo popular a lo culto. Antes estuvo la necesidad de nombrar, definir, inventariar, en términos objetivos, tanto las grandezas y miserias de los pueblos, cuanto su geografía e historia. El realismo social –*Huasipungo* de Icaza, *El mundo es ancho y ajeno* de Alegría, etc.–, se impuso esa tarea. Solo que en ella los temas de la literatura popular, por las limitaciones propias de esa corriente literaria no pudieron ser, como todos lo sabemos, asumidos desde adentro. En todo caso, tanto en el realismo social como en el realismo mágico, se evidencia la espontánea alianza del arte culto con el arte popular, e incluso, con las problemáticas populares (sociales) más acuciantes. Todo esto en un mundo agrario, rural, precapitalista, en el cual el pueblo –al menos para nuestros escritores– era un pueblo no urbano.

En América Latina, hacia el 2000, el proceso urbanizador se ha cumplido de manera contundente. El peso económico, demográfico y, además simbólico, de la vida cotidiana de nuestros países está, inequívocamente, en las ciudades. El capitalismo ha sentado sus reales en ellas. Una modernidad remolona y, a veces, caricaturesca, nos ha ganado, igualando, por lo bajo, las opciones políticas de nuestros pueblos. Crisis. Deuda externa. Masificación audiovisual. Marginalidad. Violencia. La cultura popular ha cambiado en la medida en que lo dominante ya no es lo que conocíamos como “cultura culta”, sino –y hay que reconocerlo– la llamada “cultura de masas”, propagada, de modo inmisericorde, por los *mass media*.

Vale, entonces, formularnos una pregunta: ahora que, en América Latina, las tradiciones orales tienden a extinguirse ¿se ha acabado el espacio natural de la literatura popular? Por cierto que no en los Macondos y Comalas que la modernización no ha integrado. Pero se ha transformado de modo radical en las ciudades. Veámoslo: en la mayor parte de nuestro continente *urbanización* ha querido decir también suburbanización. Tal ha sido el precio del crecimiento de las ciudades. Pero las villas miseria, arrabales, barriadas, ranchitos, favelas, barrios clandestinos, pueblos jóvenes, conventillos engendran sus propios habitantes. Ni ciudadanos ni campesinos inmigrados, ellos, establecidos al fin, habituados a un medio precario y difícil, y a veces muy violento, han hecho de ese medio un primer marco de reconocimiento e identidad. Y ése es el ámbito de un gusto estético muy especial. Cabe una precisión: *sub-urbano* no solo quiere decir *lo que queda en los confines de la urbe*, sino también lo que la urbe reprime y relega, lo que no quiere como suyo, la parte maldita y oscura de su ser. Allí gobierna una mitología hecha de mujeres traicioneras, promesas eternas, madrecitas santas, crueldades y dolorosas presencias: la cárcel, el alcohol, el juego prefigurado siempre como una apuesta a la desgracia; una mitología que se expresa en las letras de las canciones grabadas, en su mayoría, solo en casetes o en discos piratas “quemados” por cantantes apenas salidos del pueblo llano. ¿Es tan primario, empobrecido y fácil ese arte que liga literatura y música de modo tan estrecho? La tentación de decir que sí se nos escapa en el momento en que comprobamos que no disponemos de categorías claras que den perfecta cuenta del mismo, que lo agoten sin dejar ningún residuo que no deba ser desechado. No tenemos, pues, ningún sistema clasificador que jerarquice e integre todos los elementos que definen ese gusto popular. ¿Qué pasaría si tratáramos de adentrarnos en él? En principio no nos quedaría más remedio que emprender la búsqueda de las claves de ese *gusto*, a partir de una confrontación empírica y desprejuiciada. Estaríamos, entonces, metidos en el reino de lo Otro, de lo que a fuerza de despreciar (o apreciar de un modo esnob o vergonzante) hemos terminado por desconocer como propio.

Pues bien, situados en los dominios de lo Otro, descubriremos, desde adentro, sus códigos básicos; encontraremos una estructura (elástica y de límites imprecisos) que atraviesa el producto individual y lo refunde en un conjunto muy vasto que, a diferencia de lo que ocurre con el arte culto, no consagra el gusto estético como un orden austero ascético, deslindado, hasta cierto punto de la experiencia vital inmediata, según anotan

Thomas Mann o Arnold Hauser, sino, por el contrario, como un universo en donde lo sensual, “lo vivido”, lo sentido (“el sentimiento”), son sus patrones más importantes. Esto conlleva consecuencias directas: al ser integrado en una sola continuidad el arte al mundo que lo produce, los valores del arte serán los valores del mundo; no habrá divorcio entre ética y estética; cada texto será medido según el contexto en que se da y al cual retorna de inmediato. El valsecito, bolero, pasillo o salsa, “valdrán más” si refuerzan la alegría o la pena que el oyente, mediante su ayuda, busca en su interior. Así, los valores del arte culto, a saber, “la originalidad”, “la articulación”, “lo acabado” o “lo no-acabado” de una pieza artística tendrán apenas un valor muy relativo en ese gusto consagrado a afirmar una identidad: la de la pobreza.

Afirmar una identidad precaria. Esto explica la contradicción flagrante de que en cantinas –amén de billares, bares, bailaderos y demás– la trágica literatura de las canciones marginales se ponga, a la final, al servicio de la fiesta. ¿Cómo es que la tragedia se pone al servicio de la alegría? Quienes hayan asistido a un festival de esas canciones, quienes entiendan además, de paso, que la cantina no es solo el lugar de perdición que un antiguo prestigio oscuro ha querido ver, sino también el de la fiesta posible, un lugar en el cual el orden cotidiano de los pobres se rompe de un modo ilusorio y a la vez real –como en toda fiesta–, entenderán que ese arte se brinda precisamente en esa paradoja deslumbrante: todo dolor reclama su ironía: en el centro de la fiesta hay que invocar al dolor. Se baila, pues, sobre cadáveres y ríos de sangre. La sombra de la violencia y la sombra del fracaso, cotidianizados, signos claros de un orbe que se lumpeniza día a día, hablarán también desde la fiesta y, por cierto, desde esa literatura. Si, como decía Adorno, el arte es el lenguaje del dolor, hay que pensar que ese dolor ya ha encontrado su lenguaje.

En su hora, Asturias y García Márquez supieron respetar y universalizar los temas y modos de las tradiciones orales latinoamericanas. No son pocos los autores de hoy que, con el recuerdo de las inevitables anticipaciones rioplatenses, exploran los desconocidos matices de esta otra literatura popular de los suburbios, a la cual, hasta no hace mucho, desdeñábamos. Desde luego, con razones muy cultas y muy “razonables”.

Una fuente de esas novelas, entre las que se cuentan sobre todo muchas de las que Nelson Osorio ha llamado *de la periferia*, es la música popular. Al menos como *referente* obligado de algunos títulos memorables. Otra fuente es la recreación del lenguaje oral de las ciudades, con el añadido de que si hay algo popular, en el sentido más tradicional del término, es precisamente esa oralidad con sus indiscutibles implicaciones regionales y sociales. Lo cual quiere decir que en América Latina el *gusto* popular y el gusto literario continúan manteniendo, con vigor, las cordiales relaciones de siempre, sin que importe mucho si sus canteras son rurales o urbanas.

¿Cuál es ese *gusto*? En una encuesta que realizó el autor, hace unos años, entre algunos adictos a la música de las cantinas o “rocolera”, como se la llama en algunos países, obtuvo muchas respuestas que mostraban reenvíos múltiples: “Me gusta porque le gustaba a mi abuelito” . “Porque viene de las experiencias vividas por el compositor o el

cantante”. “Porque las letras de esas canciones son parecidas a la vida”. “Porque expresan los verdaderos sentimientos del pueblo”. Como se ve, ese gusto popular traza conexiones seguras: del compositor al oyente; del oyente a su familia, de un camarada a otro, de “la realidad” a la composición; de la letra a la música; de la emoción a su expresión más clara. Conexiones. Correspondencias estrictas. El ámbito de la música rocolera se define mejor si consideramos sus medios de comunicación naturales: las presentaciones en vivo, los casetes y, sobre todo, ciertas emisoras que transmiten en la onda media AM. Pues hay una barrera imaginaria que separa la frecuencia modulada FM de la banda AM. En la primera domina la música norteamericana y la de los grupos consagrados por un público internacional. En la onda AM, en cambio, y en esas precisas emisoras, campea el gusto popular. En la banda FM, la clase media sueña con lejanías y modernos esplendores. A través de lo masivo, y muy a pesar de él, el espectro social se reproduce y proyecta en el espectro de las ondas hertzianas. En el interior de cada grupo social, operan cerrados sistemas de exclusión y reconocimiento. El gusto popular busca armar, a su manera, como el otro, los suyos.

Pero hay algo que separa, con mayor vigor, lo popular de lo culto y que a veces infiltra lo masivo: es el *gusto por lo bonito*. Wittgenstein lo dijo muy bien: *Lo bonito nunca es bello*. Sí, porque lo bonito no conmueve, no *conmociona*, como quiere Adorno, porque apenas alivia, consuela o alegra. No ser *bonito*: esta es la verdad del arte culto. Quizá la que lo determina y da sentido.

Entonces, si *lo bonito* descalifica al arte culto, por el contrario, en ese otro universo que rige el arte popular, es un valor que, sumado o no a la *conmoción*, o incluso como puro valor autónomo e independiente de ella, caracteriza muy bien su gusto y sus productos. Las artesanías, el arte folklórico, las coplas de los carnavales, la músicaailable, son *bonitos* por definición. Allí existe la expresa voluntad de lograr *lo bonito* como meta ambicionada.

Lo popular y lo culto. ¿Por qué renunciar a estos *referentes* ciertos? ¿Qué ganaríamos a cambio? Tal vez no mucho más que la confusión. Si bien es cierto que las *hibridaciones* son hechos concretos potenciados por la actual cultura de masas, no lo es menos que, en el terreno teórico, al aceptarlas como una superación de los conceptos de cultura culta, popular y de masas, incurriremos en una trampa metodológica difícil de sostener: si “lo híbrido” desdeña lo popular y lo culto por considerarlos “puras esencias”, también lo híbrido corre el riesgo de volverse, en otro nivel, también una pura esencia, sin antecedentes ni contradicciones internas. Hay que recordar lo que en otro tiempo y de otro modo ocurrió con la figura ambicionada del mestizo, el de la raza cósmica de Vasconcelos, el *Mesías mestizo* como lo llamó Agustín Cueva. Terminó deshaciéndose solo, sin pena ni gloria. Desde luego que nadie pretenderá cantar hoy “lo híbrido” con igual fuerza ni fervor. No existen ni las condiciones ni los reclamos ideológicos (un poco sí) para que eso ocurra. Pero así como el *mestizo prometido*, tan soñado por el pensamiento liberal latinoamericano del siglo pasado, no logró resolver la simple contradicción social entre ricos y pobres; así también mucho tememos que *lo híbrido*, en

cuanto concepto cultural, no elimine ni supere tampoco los mundos dispares de lo culto, lo popular y ahora de lo masivo.

DEL CUENTO POPULAR E INDÍGENA

La literatura popular fue, originalmente, un producto oral. A esta característica debemos añadir otros dos rasgos importantes: es también una literatura tradicional (que se transmite de generación en generación) y anónima (puesto que no pesan en ella los autores individuales).

Los denominados *cuentos* ocupan un lugar privilegiado en la literatura popular. Con ese nombre genérico se conocen diversas manifestaciones del relato popular que no pueden calificarse, en estricto sentido, como *cuentos*. Los *relatos míticos*, tanto de las comunidades primitivas como los que sobreviven en las parcialidades indígenas de la Sierra ecuatoriana; las *leyendas urbanas* que a pesar de lo fantasioso de sus argumentos mencionan personas, hechos o lugares reales; los denominados *casos* o relatos fragmentarios, que narran supuestos testigos presenciales, mantienen, con los *cuentos propiamente dichos* notables diferencias de estructura e, incluso, de procedencia.

A partir de esta constatación y basándonos en trabajos anteriores, hemos elaborado una tipología que define, creemos eficazmente, esto es, sin riesgo de equívocos, cada uno de los rubros que Carvalho-Neto sugería ya en su obra *El cuento folklórico ecuatoriano*:

- 1) los cuentos propiamente dichos
- 2) las leyendas
- 3) los mitos
- 4) los casos

Las diferencias entre cada uno de estos géneros serán dadas, en lo que sigue, por el grado de “ficción” y de “realidad” que contienen y, desde luego, por la funcionalidad o razón de ser que presentan en el interior de los grupos humanos que refieren esta clase de relatos.

LOS CUENTOS

Las definiciones abundan. Y son muy diversas; prácticamente cada estudioso tiene la suya propia. Abundan también las clasificaciones. Igual ocurre con los métodos de análisis del cuento popular o folklórico.

Sin duda alguna, el más importante tratadista del tema es el ruso Vladimir Propp. Sus fascinantes trabajos *Morfología del cuento folklórico* y *Las raíces históricas del cuento maravilloso* son imprescindibles para comprender esta forma de la literatura oral tan difundida y persistente en todos los pueblos del mundo.

En la *Morfología*, Propp establece las precisas, complejas, refinadas leyes que guían la composición del cuento folklórico. En *Las raíces históricas*, en cambio, rastrea los orígenes lejanos de los diversos motivos que ese género evoca. En esta obra el autor define los cuentos, al menos a los maravillosos, como relatos míticos que han perdido su función sagrada.

Este aserto podría entenderse también como que los cuentos ya no mantienen una estrecha relación con la cultura que los produjo. O que han sido adoptados por otras culturas de una manera menos exigente, acaso burlona. Lo cual es verdad. Un *cuento popular* es, a primera vista, un objeto lúdico cuya principal misión parece ser la de entretener. Es cierto que un análisis detenido puede decodificar ciertos elementos ideológicos que perduran en una u otra sociedad, y que justifican la adopción por parte de un grupo humano de un cuento cuyos orígenes se encuentran en el otro extremo del planeta y, casi siempre, remontados a la antigüedad. Pero esto no desmiente, en un nivel primario, su carácter ligero, su impunidad, su desarraigo. Y no es ninguna coincidencia que en él no se mencionen lugares ni personajes reales: no importan. En apariencia es el puro ejercicio de la ficción lo que cuenta allí. Y, en ese sentido, su relativa independencia con respecto a la historia, le ha garantizado al cuento popular su universalidad, su difusión y la posibilidad de perdurar, en el tiempo, de un modo vivo y dinámico, cosa que no ocurre en lo que respecta a los *mitos* y a las *leyendas*.

Por nuestra parte, vamos a entender el *cuento propiamente dicho* con referencia a las otras formas de la literatura popular que ya hemos mencionado. Es decir que vamos a prescindir de las descripciones de estructura e historia –tan ricamente estudiadas en la actualidad– y a ubicar, en cambio, este género, dentro del conjunto de la narrativa oral, considerando, por cierto, sus conexiones con los hechos de la realidad.

En efecto *leyendas*, *mitos*, *casos* y *cuentos* mantienen relaciones diversas, con respecto a los *referentes* concretos, verdaderos. Como hemos visto en el *cuento* esa relación es nula. Predomina en él la dimensión imaginaria. Entonces podemos definirlo como *una composición que pone en escena seres imaginarios que efectúan acciones imaginarias en lugares imaginarios*.

Esta definición comprende únicamente a los *referentes* concretos: personas, sitios, acontecimientos. Los otros *referentes*, ideológicos y culturales, pueden ser detectados, desde luego, si se conoce bien el grupo humano donde se narran los cuentos. Pero en ese caso nuestra definición puramente empírica ya no es suficiente. Entendido así, el *cuento popular* pierde su inocencia: siempre será posible encontrar las razones por las cuales una sociedad produce o recepta un *cuento*. Razones profundas a veces; otras, la simple voluntad de un sector de esa sociedad que quiere ironizar, ridiculizar su propio código cultural.

En América Latina, en el Ecuador existe una abundante masa de *cuentos populares*. Ubicados convenientemente en sus coordenadas sociales y culturales, pueden servir de base a un rico estudio antropológico. Hay en ellos trasfondos muy sugestivos. Toda una gama de temas que afirman e impugnan, por ejemplo, nociones como el mestizaje, la

autoctonía, la no-autoctonía, la justicia de los débiles (héroes en la mayoría de los cuentos), la legitimidad de los poderosos, lo religioso, lo profano, etc. Existen *cuentos* de un triunfalismo que no reconoce sino la moral –antifilial, antirreligiosa– de la supervivencia, en los cuales el héroe miente, estafa y mata y vive tranquilo y feliz con el producto de sus fechorías. Y existen otros, por el contrario, que debidamente contextualizados –en la Colonia por ejemplo–, nos remiten a la afirmación de un código moral estricto que, en muchos relatos, desde el punto de vista de “los blancos”, prohíbe el mestizaje.

LAS LEYENDAS

A diferencia de los *mitos*, las *leyendas* son producto de lo que se conoce como Occidente. Y su tiempo histórico es el del precapitalismo. Las sociedades feudales europeas y las sociedades coloniales de América Latina, por ejemplo, son los típicos escenarios en donde tienen lugar los sucesos que estas narran. El mundo moderno las conserva sí, pero relegadas a su papel de antiguallas, como testimonios de un tiempo ya perdido.

Hay una tradición en el relato mismo de las *leyendas urbanas*. Se trata de un discurso que a fuerza de ser común y repetido debemos acatarlo así, como la manera propia, como la morfología específica de las *leyendas*. En principio, nos encontramos con una explicación cuyo propósito es fundamentar una cierta validez histórica. Lugares fechas, hechos, nombres de personas, son consignados a veces exhaustivamente. Algunos transcriptores emprenden verdaderas investigaciones históricas antes de empezar a referir sus relatos, de modo que el puro universo de la ficción encuentre así una encajadura real que lo califique como verosímil.

No siempre los informantes o transcriptores ponen énfasis en los elementos fantásticos de las *leyendas*. En muchas ocasiones, ocurre precisamente lo contrario: algunos elementos que parecían configurar una trama sobrenatural, son desmentidos con una explicación de absoluto corte realista. Lo cual nos lleva a admitir que el elemento fantástico es algo que debe ser confirmado o desmentido según sea la voluntad del informante. En determinadas *leyendas* el carácter “documental” es su única materia: acontecimientos pintorescos, personajes exóticos, gestas históricas son registrados allí, con el deliberado interés de desmitificar las fabulaciones populares que en torno a aquellos se hubieren creado.

En este punto estamos ya en condiciones de definir la *leyenda* como una *composición en donde por lo menos uno de sus elementos (seres, lugares o hechos) es probadamente real*.

Aparte de esa “función inicial” consagrada a fundamentar la validez histórica de los eventos narrados, existen en las *leyendas* otras dos funciones que son los auténticos soportes de su estructura: las llamaremos *Profanación* y *Castigo*.

Observemos algunos ejemplos en el siguiente cuadro.

Estas dos funciones, *Profanación y Castigo*, observables en todas las *leyendas* no-heroicas, nos permiten acceder al contenido profundo de esta clase de narraciones: ellas, a diferencia de los *cuentos*, afirman siempre los “valores establecidos” de una sociedad.

Y a propósito, cabe citar aquí una importante consideración de Bolívar Echeverría dicha en un seminario de *Esconsulta*, dictado en Quito, en 1983: “Un mito –al interior de la sociedad que lo creó– justifica y explica la vigencia de un código cultural, en su intento por aprehender lo natural. Por eso nos remite siempre a los orígenes de una cultura, al tiempo de la fundación de su código. La leyenda, en cambio tiende a reafirmar el código cultural, poniendo en escena sujetos que lo respetan”.

Así, lo anterior se cumple de una manera directa en el tipo de *leyendas heroicas*. En las *leyendas no-heroicas* (las historias de ultratumba, por ejemplo), que a nivel popular son las más difundidas, los protagonistas no solo “respetan” sino que se ven forzados, obligados a respetar un código cuya observancia en algún momento descuidaron. Tales protagonistas son, pues, una suerte de anti-héroes cuya voluntad transgresora siempre es vencida por fuerzas naturales o sobrenaturales que acuden en auxilio de los “valores establecidos”. En las *leyendas medievales europeas* y en las americanas de la Colonia, funciona el mismo esquema: un mundo impregnado de religiosidad somete y reeduca a los posibles descarriados.

En las historias de ultratumba hay una larga serie de motivos que se repiten con frecuencia: la espuma en la boca de quien presencia una aparición, el arrastrar de cadenas, los fuegos fatuos, la hora tenebrosa de las 12 de la noche, las *canillas* de muerto, la bella muchacha que no es sino una forma engañosa de la muerte, etc. Todos estos motivos configuran un universo específico en donde se cumplen otras leyes que las del mundo conocido. Pero, paradójicamente, esas otras leyes sólo se manifiestan cuando las de “este mundo” han sido violadas. La moraleja subyacente apunta, entonces, al fiel cumplimiento de estas últimas. Tal es en el fondo, el discurso de las *leyendas de aparecidos*.

En lo que tiene que ver con las leyendas recopiladas generalmente por escritores de oficio, cabe una aclaración. Dijimos antes que la literatura popular es fundamentalmente oral. Por ello, lo ideal sería compilar sólo las versiones orales de esta literatura, sin añadir ni enmendar nada. En general, esto es posible con los *cuentos*, los *mitos* y los *casos*. Con las *leyendas* –sobre todo urbanas–, por el contrario, nos vemos abocados a una dificultad: los transcriptores y recopiladores de estos relatos han hecho una tradición suya el recrearlos literariamente, ampliándolos como vimos, con datos históricos eruditos y adornándolos con malabares de estilo e incluso con latinajos. Cada ciudad latinoamericana tiene sus recopiladores célebres. Y sus libros son ampliamente difundidos en un gran sector de la población. Por eso no sería errado hablar, entre nosotros, de la existencia de una literatura popular *tradicional* especialmente “escrita” que conserva, empero, más allá de los tropos literarios, mucho de su sabor original.

LOS RELATOS MITICOS

En la actualidad, los *mitos* sólo funcionan con plenitud en el seno de las denominadas “sociedades primitivas”, ajenas por completo a la noción de “progreso” y que tienden a permanecer en sí mismas, sin modificarse. En ellas, los *mitos* conforman, según ha demostrado Lévi-Strauss en sus *Mitológicas*, un sólido cuerpo de ideas imbricado en la estructura misma de la organización social. Sagrados, incuestionables, los *mitos* se constituyen en la explicación necesaria de la procedencia de todos los seres del mundo conocido por estas sociedades. Justifican así el origen del agua, el fuego, el aire, la tierra, los montes, los ríos, las plantas, los animales, el hombre mismo, su nacimiento, su muerte, etc. Hay una historia que ilustra cada suceso cósmico. Y es más, en estas sociedades los distintos *mitos* conforman un gran mosaico armado con una lógica impecable: “los hombres siempre han pensado igualmente bien” dice Lévi-Strauss en su *Antropología Estructural*, para desmentir las aseveraciones de aquella caduca antropología para la cual en las sociedades primitivas regía una mentalidad infantil, prelógica.

Así, un *mito*, o mejor, el pensamiento mítico, se expresa de varias maneras: el rito, la danza, el canto, la plástica. Una de esas maneras es el relato mítico.

Definiremos entonces al *relato mítico* como *La expresión oral de un pensamiento – sagrado para quienes lo comparten– que explica el origen de los distintos seres y acontecimientos del mundo.*

El *mito* se estructura como un lenguaje. “El mito es lenguaje, pero lenguaje que opera a un muy alto nivel” señala Lévi-Strauss en la ya mencionada *Antropología Estructural*. En esa obra, el famoso etnólogo francés –a quien escogeremos como guía seguro en este campo–, expone un método de análisis de los *mitos* similar al del los lingüistas modernos: descompone el *mito* en las unidades o frases que lo constituyen. La relación que presentan unidades de un mismo tipo (hechos similares, etc.) con las de otro distinto, denotan, para Lévi Strauss, el sentido profundo de un *mito*. Generalmente, en él se trata de lograr mediaciones entre elementos contradictorios: vida y muerte, cielo y tierra, hombre y naturaleza, etc. Estas mediaciones, al combinarse nuevamente entre sí, establecen la coherencia del *pensamiento mítico*.

Como el lenguaje, la mitología es un hecho social cuya estructura compleja y vasta, comprende determinadas reglas de composición que, sin embargo, tal cual ocurre con la sintaxis de un idioma, permanecen ocultas en el inconsciente de quienes “hablan” estos *mitos*. Y como el lenguaje, los *mitos* configuran un sistema que llega a los individuos desde el exterior, desde la sociedad misma, diríamos que con prescindencia de los individuos aislados que la constituyen. “No pretendemos demostrar cómo piensan los hombres en los mitos, sino como los mitos se piensan en los hombres, sin que ellos lo noten...” Dice nuestro estudioso en su gigantesca obra *Mitológicas*.

En una entrevista posterior, Lévi-Strauss se queja de que los pueblos de la amazonía brasileña, que tan cálidamente retrató en *Tristes Trópicos* y cuyos mitos analizó con minucia en obras fundamentales, sobre todo en las *Mitológicas*, es decir, los bororo, los tupí, los nambiquara, etc., prácticamente han sido diezmados de la manera más cruel, y

cabe decir “salvaje”, por los colonos y supuestos civilizadores. Son millones y millones de indígenas a los que no sólo se les ha despojado de sus territorios y desbaratado su cultura, sino que hasta se les ha dado muerte.

En el Ecuador, si bien la violencia modernizadora no ha cobrado tales proporciones, no es menos cierto que los indios cayapas, colorados, quichuas “del Oriente”, secoyas, huaoranis, cofanes, tetetes, sionas, shuaras, se encuentran en franco peligro de extinción. En este aspecto, la labor del tristemente célebre Instituto Lingüístico de Verano, nombre académico de la secta religiosa Wycliffe, ha sido decisiva y las consecuencias de esa labor no siempre resultaron incruentas. Jorge Trujillo, en *Los oscuros designios de Dios y el Imperio*, anota que luego de la muerte de cinco misioneros del ILV por parte de los “aucas” (huaoranis), conocido suceso que se suele comentar omitiendo el hecho de que los misioneros portaban armas de fuego, en los quince sucesivos “asaltos” de los huaoranis los únicos muertos fueron indígenas miembros de ese pueblo. El mismo autor señala con razón que los misioneros del ILV eran para los huaoranis “tan extraños como los temibles caucheros que habían asolado la región amazónica hacia comienzos de siglo, sembrando el terror entre los grupos indígenas que fueron entonces sometidos a las más crueles formas de esclavitud y servidumbre y a las masacres más espantosas”.

Ahora sabemos que las comunidades primitivas son sociedades que han evolucionado a lo largo de los siglos hasta dotarse de una estructura actual que les garantiza la supervivencia. Esa estructura, fundada en un elaborado sistema de reglas de parentesco, rige la vida, las ceremonias de la muerte, el amor, la alegría, la pena, las relaciones con la naturaleza, la cotidianidad misma de los miembros de esas sociedades. Se trata pues, de “culturas” en el pleno sentido de la palabra. Esos “salvajes” han llegado a entender el mundo así, de esa manera. Destruir su cultura es destruirlos desde “adentro”, en lo más íntimo, en lo que los constituye como hombres.

Nada de esto importa, desde luego, a ciertos afanes modernizadores. Sobre todo si su objetivo concreto es el despojo de tierras aptas para la minería, la agricultura, o la simple explotación forestal. Por si fuera poco, la alternativa que se ofrece a los sobrevivientes de aquellas culturas, es la incorporación marginal a una sociedad en la cual muy contados dejarán de ser tratados como parias.

En nuestro país, quienes se han organizado mejor para hacer frente a tales amenazas, son los shuar y, en menor medida, los quichuas del Oriente y los cayapas.

Los mitos indígenas

Mención aparte merecen los mitos quichuas de la Región Andina, que son referidos en una importante extensión de lo que antes fuera el enorme territorio del Tahuantinsuyo.

Luego de cinco siglos de una dominación brutal, luego de que el pueblo quichua ha sido incorporado masivamente, en calidad de explotado, a modos de producción precapitalistas y capitalistas; después de haber sido sometido a drásticos procesos de reeducación profunda –en los cuales la Iglesia ha desempeñado un papel preponderante–,

resulta que las viejas tradiciones, las antiguas costumbres, los ritos y mitos inmemoriales, perduran; es decir, el conjunto de la cultura quichua sobrevive aún, y es más, evoluciona y se adecua a las nuevas circunstancias pero aferrado siempre a sus cánones primordiales.

Miles de kilómetros más al norte, pasa lo mismo en las comunidades mexicanas y centroamericanas.

Este es un hecho real que asombraría al antropólogo más escéptico. Un ejemplo son las fiestas indígenas. A su manera, sabiamente, la Colonia superpuso celebraciones religiosas católicas a las celebraciones vernáculas que tenían lugar, por ejemplo, con ocasión del comienzo de la siembra o el fin de las cosechas. En muchas parcialidades indígenas es posible ver, al cabo de los siglos y a pesar de que la fiesta haya sido rebautizada con un nombre cristiano, cómo emergen en ella claros indicios “paganos”, que son el recuerdo imborrable de los antiguos ritos.

Andrés Guerrero, en uno de sus extraordinarios trabajos sociológicos, *La semántica de la dominación*, analiza cómo, en las haciendas andinas del Ecuador, las prácticas festivas obligan incluso a los patrones, a acatar respuestas de resistencia que no tienen otro sentido que apuntalar la vida comunal de los indios.

Y Susana Andrade, en un trabajo aún inédito, demuestra que ni con la masiva conversión de los indios de la provincia del Chimborazo –de la Iglesia católica a la evangélica–, ellos han abandonado dichos hábitos comunitarios.

Se trata, pues, de una cultura todavía viva, “en resistencia”, que se resiste a morir. Con lo cual podríamos decir que en buena parte de la región andina, cultura quichua y cultura popular son términos sinónimos.

Como toda literatura popular, la del pueblo quichua es oral por excelencia. Y comprende *mitos*, *leyendas*, *cuentos* y una variada lista de *poemas* que se cantan al compás de ritmos característicos. Los esposos Costales en *El Quishihuar o el árbol de Dios*, y en los últimos años el padre Fausto Jara, Ruth Moya, Ileana Almeida, entre otros, han recopilado y transcrito muestras de esa literatura.

LOS CASOS

Remanentes fragmentarios de lejanos *mitos*, *cuentos* o *leyendas*, o simple relación de sucesos insólitos, los casos –al menos en países como el nuestro–, son ejemplos vivos de los poderes de la imaginación popular.

Los *casos* tienen un marcado carácter actual. Su tiempo histórico es el presente. Estos relatos inacabados de hechos extraños o sobrenaturales, son referidos por personas que se autoproclaman testigos presenciales de esos hechos. “Yo lo vi” es la expresión común que utilizan los informantes cuando describen una aparición fantasmal o un acontecimiento portentoso. Y no importa que el relato empate con conocidos cuentos de duendes y brujas. Aquel “yo lo vi” desbarata cualquier vacilación o duda por parte de quien los escucha. A su manera, es el mismo recurso propio de toda narrativa, un primer

paso que tiende a subrayar un nivel de verosimilitud que haga posible la coherencia interna del relato.

Si bien, en cierta medida, pudiera entenderse el fenómeno de los “casos” –que en la actualidad es masivo y muy variado en las clases populares– como propio de un momento en el que la literatura oral, sometida a los embates de los modernos medios de comunicación, empieza a desconstituirse, a fragmentarse, dejando sueltos los motivos que la componen, es posible suponer por eso mismo, que, en otro tiempo, los casos fueron justamente la materia prima, los motivos básicos que, al combinarse y organizarse entre sí, dieron origen a los *cuentos* y a las *leyendas*.

De cualquier forma, los *casos* son, ahora, parte entrañable de la “cultura popular”, ese espacio que ha sido definido como conflictivo, en donde se encuentran y pugnan tanto los apremios de la cultura dominante cuanto las resistencias e impugnaciones que ella misma engendra, amén de las tradiciones que no puede destruir.

Como en los *cuentos*, en los *casos* encontramos las señales de tal debate. Desde la ironía que “demoniza” a los poderosos hasta la aceptación dócil de la norma dominante.

Por último, hay que decir que una fuente inagotable para la aparición de nuevos y nuevos *casos* es el enorme fondo de creencias y supersticiones que tan difundidas están en nuestros pueblos.

DE LA POESIA POPULAR

1. LAS DEFINICIONES

Para hablar de la poesía popular debemos referirnos por fuerza a la poesía culta. Dado que es ocioso mencionar las diferencias de complejidad y refinamiento –obvias en el sentido tradicional de estos términos– y que sólo nos remitirían a una relación jerárquica, al juzgarlas con un mismo patrón que haría de la una apenas la simplificación y el empobrecimiento de la otra, nos ocuparemos en cambio de establecer límites y rasgos diferenciales que nos permitan entenderlas como dos especies diferentes, relativamente autónomas e identificables entre sí.

Vamos, entonces, en principio, a esquematizar. Vamos a hablar de la poesía “más culta”, si cabe el término, dejando de lado, para los exclusivos fines de la descripción, las aproximaciones populares de los poetas cultos (Maiakovski, Neruda, Lorca, Guillén).

Veamos. En el poeta hay un “yo” que afirma verdades particulares, muy suyas, como si fuesen verdades universales. Y las afirma de un modo no exhaustivo. No existen explicaciones en sus textos. Su mensaje –no podemos hablar de un discurso– es esencialmente connotativo. Se comunica con su audiencia a base de sobrentendidos, signos que pueden estar fuera de sus textos, no mencionados expresamente en ellos, analogías que exigen una lectura especial, una disposición muy especial para captarlas. En ese sentido sus afirmaciones son inapelables. No podemos someterlas a discusión. Y debemos acatarlas así. Para Apollinaire, el sol es “un cuello cortado”. Para García Lorca el viento es “verde”. Para Carrera Andrade su “sangre (está) llena de navíos”. Esto que observamos en el terreno de las imágenes, ocurre también en el de los conceptos. En todo caso, las verdades del poeta culto, fruto de percepciones a veces instantáneas, no pueden ser universales: ellas afirman es el “yo” particular del poeta.

Un “yo” que se expresa, pues, en un lenguaje particular. Así, no sería exagerado decir que el lector ideal del poeta culto es él mismo. Pues sólo él puede captar –al menos en lo que respecta a la poesía culterana, simbolista, hermética, surrealista, etc.–, sin pérdida alguna de contenido, todo lo que quiso expresar con una imagen, con un juego de palabras, con una metáfora.

A ese lenguaje único accedemos gracias a que la principal virtud del lector de poesía radica en su disposición creadora, o mejor, recreadora con respecto al texto poético. En su interior, decimos, habla el poeta de una experiencia muy suya. Y sus palabras despiertan en nosotros ecos y resonancias de experiencias muy nuestras. Porque aparte de la línea fundamental del poema hay en él zonas oscuras, vacíos que los lectores suplimos con aportes propios, con sobrentendidos sacados de nuestra propia creatividad que ha sido, si

se quiere, forzada. Lo que el poeta no ha denotado explícitamente, nosotros, implícitamente, connotamos. Tal es el doble fondo de la comunicación poética, y no es ninguna coincidencia que su figura mayor sea la metáfora tal y como la metonimia es la del relato.

¿Que hay detrás de todo esto? Antes que nada, una soledad que busca comunicarse con otra soledad. Es decir, un individuo que desespera de su condición pero que con su canto la afirma. La poesía culta es, pues, la poesía de los individuos.

La poesía popular entraña una actitud contraria. El yo individual, el sujeto, tiende a desaparecer en ella. En su lenguaje, completamente socializado, habla un yo colectivo a su comunidad. Casi todo es diáfano en él. Y cuando no lo es, se trata de un juego. Hay arquetipos, desde luego. Sus temas atañen a patrones establecidos: una manera establecida del amor y sus requiebros, o de las consejas y advertencias, o de la burla y los desdenes, o de los cantos a la tierra natal y a los elementos. Los puntos imprecisos que los oídos forasteros encuentran en la poesía popular de un lugar, se deberán sin duda a la presencia de elementos míticos de antigua procedencia o a la inclusión de sobreentendidos ya colectivizados entre los habitantes de ese lugar. Resumiendo diremos entonces que la poesía popular no es la poesía de los individuos. Esto que puede parecer mecánico y puramente teórico no lo es: basta comprobarlo en la revisión concreta de algunas de las muestras concretas de la poesía popular. Inclusive cuando asoman, en determinadas composiciones, referencias al autor de una copla o de una décima, nos es dable constatar que más allá de la engañosa irrupción de un individualismo más bien festivo, en el texto poético mismo nada hay que pueda parecerse a los repliegues y reticencias de ese lenguaje muy “original”, casi cifrado, característico de una conciencia sola que habla desde el centro mismo de su soledad.

Lo anotado anteriormente ha de pasar como una primera descripción: hemos definido dos términos opuestos que se contradicen entre sí. Hay que añadir que tal contradicción es también histórica. El abismo que en determinado momento existe entre la poesía culta y la popular se agranda –al punto de que la segunda tiende a desaparecer– conforme las costumbres del individualismo, vale decir de la burguesía, se afirman. Ahora bien, es sintomático que en el presente siglo, cuando la poesía popular en su forma tradicional declina o desaparece y, de otro lado, el mundo burgués se transforma, los poetas cultos retomen los antiguos procedimientos y abran un espacio en el cual la poesía culta no sólo que quiere ser popular sino que se nutre de ella: pensamos en Lorca, en Guillén, en las cuecas de Neruda, en las milongas de Borges. En los viejos tiempos hubo algo de eso, aunque sin esta expresa intención. Dámaso Alonso en su *Cancionero y romancero español* nos recuerda que “los poetas del Siglo de Oro se aplicaban infatigablemente a glosar los estribillos de antaño y tal vez a componer otros según fórmulas viejas, sin que sea posible separar lo tradicional y lo añadido”. Y mucho antes, en los albores de la literatura española, los juglares hicieron lo propio. A la par que creaban sus canciones, retomaban los largos versos de dieciséis sílabas de los letrados –los “clérigos”–, y los adaptaban a la palabra oral, es decir, los repartían en dos de ocho sílabas de rima alterna.

Como se sabe, ese fue el origen del “romance”. En el resto de Europa, como bien anota Eduardo Romano en *Voces e imágenes de la ciudad*, ocurrían los mismos intercambios protagonizados, en tales casos, *por minensägers alemanes, cantastorie italianos, kovzari y kaleki rusos, guslari serbios*, etc. Pero en ese entonces, como en el Siglo de Oro inclusive, la contradicción histórica entre “lo popular” y “lo culto”, no había sido definida aún.

2. LOS RASGOS DIFERENCIALES

Es hora ya de que sinteticemos los rasgos característicos de la poesía popular. Ellos serían los siguientes:

1. La oralidad.
2. La anonimia.
3. La simpatía o simbiosis de la poesía con la música popular.
4. El apego a una métrica más o menos estricta.
5. La funcionalidad de esta poesía.
6. La tradicionalidad.

Creemos que estos rasgos, que forman un sistema cerrado en el cual unos explican o complementan a otros, bastan para definir a la poesía popular como un conjunto independiente de aquel otro que comprende la poesía culta, y frente al cual, como ya anotamos, la primera es el término opuesto.

Debemos advertir, por cierto, que esos rasgos constituyen las tendencias principales de esta poesía; esto no quiere decir que necesariamente todos estarán presentes en cada uno de sus registros.

2.1 La oralidad

Cuando afirmamos que la literatura popular es oral por excelencia, nos referimos a que su manera de realización efectiva es la palabra hablada. Esto no impide, como bien anota Justino Cornejo, que en algunos casos el saber popular sea guardado en cuadernos que se heredan de padres a hijos. Evidentemente así ocurre. Sobre todo con los textos extensos. Tal es el caso de los *autos*. En los pueblos donde se los representa existe una persona que es la depositaria del manuscrito original. Demás está decir que en la representación, ese texto sufre variaciones notables. Pero el texto escrito existe. Igual ocurre con las extensas colecciones de amorfinos, coplas, adivinanzas que todos hemos visto alguna vez. Sin embargo, debemos comprender que la verdadera vida de la literatura popular es la palabra hablada, el instante en que se cuenta un cuento, en que se dice un poema, al calor de una comunicación que no viene de una fría página sino de la voz viva de un relator, y que compromete no a un solo receptor sino a un grupo de oyentes. Porque la literatura popular –al fin y al cabo obra de pueblos de tradición oral o de grupos humanos ajenos a la escritura–, está hecha para ser oída, y no leída. Y todos sus recursos apuntan a ello. En el caso de la poesía: su sonoridad, su musicalidad, su inmediatez. La palabra escrita es entonces sólo un recurso nemotécnico ocasional.

Y lo que decimos es fácilmente comprobable en lo que se refiere a los cuentos folklóricos. En otro trabajo, *El cuento popular ecuatoriano*, anotábamos que esos cuentos no eran afectados por la literatura escrita. Decíamos que los cuentos folklóricos vertidos, ‘traducidos’ a la escritura por Perrault, por los hermanos Grimm, por los escribas indios del Panchatantra, duermen en las páginas de los libros y hasta que alguien los lea y los cuente luego para que ellos retomen su forma pura, retomen la palabra hablada como suya, cobren nuevamente su verdadera vida en el discurso oral. Porque las innumerables, diversas variantes que de ellos – en distintas partes del mundo– se recogen día a día, así lo prueban.

En lo que respecta a la poesía popular es fácil entender que, sea cual fuere su vertiente –el amorfino, la copla, el chigualo, la décima, el auto, etc.– es en el acto de ser dicha cuando la oportunidad de la creación o recreación se presenta, esto es, cuando se producen, voluntaria e involuntariamente nuevas variantes, cuando se alteran los viejos registros y se inventan nuevos, si la ocasión es adecuada. Para retomar el ejemplo de los autos: estos, en la representación real, acaban enriqueciéndose con nuevos personajes y nuevos versos, al punto de que en muchos casos las fuentes originales son irreconocibles. Y esta es la razón (más allá del género que no es estrictamente dramático, más allá del claro antecedente español de los textos) que juzgamos válida para considerar, al menos la parte visiblemente profana o autóctona de los autos, como una auténtica muestra de la poesía popular.

De lo dicho se desprende que esta poesía más que un género es también un “acto” que solo cobra su cabal sentido en su propio presente, en el “acto” de ser hablada y escuchada. De otro modo no se justificaría un “valor” –que no siempre es del todo ingenuo ni cierto– que circula entre los poetas populares: la capacidad de improvisación de la que se ufanan unos y otros.

2.2 La anonimia

Los rastros de los poetas populares terminan por perderse. ¿Por qué se pierden? Puede ser porque simplemente no importan los autores. El contexto social que produce, recepta y conserva una copla significativa, puede prescindir del nombre del autor. Con el cuento folklórico ocurre algo que no es exactamente lo mismo. Los cuentos folklóricos durante un período de tiempo más o menos largo parece que van armándose solos, son el resultado de un proceso de cohesión de varios motivos dispersos en la tradición oral; proceso que culmina con el ordenamiento más lógico y coherente de esos motivos, es decir, con la adopción por parte del cuento folklórico de una forma óptima, cabal y completa que, desde luego, en el discurso oral se encarna siempre, según sea la habilidad del contador de cuentos para permanecer fiel a una clara lógica de acciones y secuencias. O sea que, en estricto sentido, el cuento folklórico es la manifestación “más anónima” de la literatura popular. No lo ha compuesto nadie. Lo ha compuesto el pueblo a través de las generaciones. Lo cual no es sinónimo de simplicidad o facilidad. Todo lo contrario. Vladimir Propp ha demostrado, en su famoso estudio, que los cuentos folklóricos

obedecen a ciertas reglas de composición tan rigurosas y complejas como refinadas – aunque no conscientes– en los contadores de cuentos–. Ellas le permitieron deducir la gran fórmula matriz que los engloba y cuyas variaciones explican la diversidad de esos cuentos. Estas reglas no las ha creado nadie en particular. Las ha creado el pueblo. Frente a tal complejidad, las reglas tradicionales de la métrica (y hablamos de métrica porque la poesía popular es notoriamente rimada) resultan elementales.

En efecto, toda métrica se guía por una lógica que combina las posibilidades sonoras y los ritmos de una lengua con una marcada economía de recursos; lo cual redundo en que las rimas (pareada, cruzada, etc.), y las combinaciones estróficas (cuartetos, décimas, etc.) que pueden lograrse de esta manera son, en verdad, poco numerosas. Entonces podríamos suponer, con sobrada razón, que las normas de la preceptiva popular, son también creaciones anónimas y espontáneas.

En este punto encontramos una diferencia sustancial entre la poesía y el cuento populares. Aunque las reglas de composición poética sean creaciones tan anónimas y espontáneas del pueblo como lo son las que rigen la composición de los cuentos folklóricos, lo cierto es que, a diferencia de estos, las realizaciones concretas de la poesía popular (el arrullo tal, la copla tal, la décima tal) parecen precisar de un autor individual: de alguien que componga los versos, los seleccione y los ordene. Al menos en esto están de acuerdo los entendidos. Desde Dámaso Alonso que afirma que todos los poemas recogidos en su *Cancionero y romancero* “tuvieron un autor aunque el pueblo colaboró en ellos filtrándolos a lo largo de muchos años”, hasta Justino Cornejo quien dice que “sería necio afirmar que hay versos que tienen una como generación espontánea”. Alguna décima esmeraldeña que integra en sus versos el nombre del “decimero” que la compuso, parece confirmar este aserto. Entonces el carácter anónimo de la poesía popular lo encontraremos en otro nivel. No en la génesis sino en su práctica. No en su producción sino en su consumo. Allí es cuando los rastros del autor se pierden o importan poco, sobre todo si se tiene en cuenta lo que ocurre con la poesía culta, en la que un autor determinado es más bien el nombre del conjunto de su obra: el nombre de un estilo, de una temática, de un lenguaje, de una poética, en definitiva, lo que vuelve reconocibles a cada una de sus creaciones particulares. El caso del decimero o coplero que registró su nombre es excepcional. Lo cierto es que él, de todos modos, compondrá conforme a las pautas de otros decimeros o copleros. No le interesará forzar ninguna forma, imponer ningún lenguaje individual. Y es más que seguro que algunos de sus versos sean retomados por otros poetas en otras composiciones: la poesía popular no reconoce la propiedad privada. Al respecto de las décimas esmeraldeñas, Juan García sostiene que no todos los decimeros son autores, puesto que algunos de ellos “solo aprenden de memoria un gran número de décimas del fondo común de sus predecesores”. Por si fuera poco, muchas de las redondillas que glosan tales décimas son, en realidad, coplas de incierta procedencia. Algo similar ocurre con los talladores de amorfinos. Ya iniciado el duelo poético, el “contrapunteo”, allí, en medio de las improvisaciones evidentes, asoman coplas que se conocen en puntos muy distantes del país. Y lo mismo pasa con los

“carnavales” de Guaranda y las coplas lojanas o del Carchi: sólo un cierto número de ellos poseen un carácter regional expreso.

Insistimos: la vocación anónima, gregaria de la poesía popular, se refiere también a la tendencia que manifiesta a no individualizar sus productos, lo cual es, de hecho, la condición necesaria, si no suficiente, que posibilita su fidelidad a la tradición. Hemos visto que existen creadores reconocidos y respetados en su comunidad. Pero, en sus creaciones pesan más el gusto colectivo, la norma, la tradición, que lo que en el arte culto se denomina originalidad.

Y volviendo a la práctica, al consumo, al aspecto de demanda de la poesía popular, hemos de decir que si los pueblos muestran mayor interés en el producto concreto, en los versos concretos antes que en los autores, ello se debe a la presencia de otro de los rasgos característicos de la poesía popular que veremos más adelante: su funcionalidad.

2.3 La simpatía o simbiosis de la poesía con la música popular

Andareles, alabaos, amorfinos, carnavales, zapateados, villancicos, chigualos, etc., son nombres de ritmos ecuatorianos regionales –o de ocasión– característicos. Pero al mismo tiempo son epónimos de los versos –generalmente coplas– que se cantan al compás de estos ritmos.

Con excepción de las décimas esmeraldeñas, las adivinanzas, los testamentos y alguna otra clase de poesía popular, casi en su totalidad se la canta o se la dice acompañada de un fondo musical típico. (Cabe indicar que en otras partes de América, en el Perú por ejemplo, las décimas tienen acompañamiento musical).

Entonces podemos preguntarnos si la música y la poesía populares no son sino –hablando en términos generales– los ingredientes de una simbiosis o, mejor, de una síntesis que es a la vez ambas cosas, sin ser del todo ninguna de ellas, si se las toma por separado.

La respuesta, desde luego, no es definitiva. En algunos casos sí: cuando es patente que las necesidades musicales fuerzan a los versos o alteran su sentido convirtiéndolos en elementos que sólo contribuyen a subrayar ciertos ritmos, como ocurre con algunas “bombas” del Chota, y otros cantos parecidos. También la respuesta es sí cuando la melodía se constituye en una suerte de guía significativa y reconocible de una especie poética determinada: tal es el caso de los cantares quichuas en los cuales la simple melodía pentatónica sostiene melopeas interminables como “La venada”, o el “jahuai” que es el canto de las cosechas, o los cantos de las siembras.

Pero la respuesta se complica cuando comprobamos que una misma copla a veces aparece cantada en ritmos tan diferentes como los carnavales de Guaranda, los Chigualos de Manabí, los amorfinos del Guayas. De cualquier manera, en muy raras ocasiones estas coplas carecen de acompañamiento musical.

En todo esto lo que queremos resaltar es que la poesía y la música populares se llaman una a otra como dos polos magnéticos de distinto signo. Y no sabemos si esa atracción o conveniencia se debe a las especiales oportunidades en las que estas manifestaciones

pueden expresarse, o a la presencia de otros factores que por el momento no estamos en capacidad de deducir. Pero esa conveniencia existe. Incluso se la puede sentir en los casos de excepción en los que la poesía popular prescinde de la música: la carencia de ella parece compensarse en las décimas, por ejemplo, con un mayor cuidado en la rima y en las cadencias de los versos.

2.4 El apego a una métrica más o menos estricta.

La poesía popular es muy fiel a la preceptiva tradicional. La constituyen versos rimados, en la mayoría de los casos octosílabos, agrupados en estrofas uniformes. Es cierto que no siempre están bien conseguidos. Pero eso es algo que debemos imputar a las dificultades literarias de algunos poetas populares y no a sus intenciones.

Es evidente que mientras la poesía culta ha ido abandonando la rima en aras de una mayor libertad de expresión, la poesía popular que, como todas las manifestaciones del arte al cual pertenece, tiene un tiempo histórico más lento, por ser precisamente tradicional, la retiene para sí, sin mayores variaciones.

Nosotros pensamos que esta característica, aparte de cumplir con una exigencia musical y, si se quiere, lúdica, cumple además una función estrictamente necesaria dado su carácter de manifestación oral: la de facilitar la memorización de los versos. Estos, armados en una estrofa, con correspondencias sonoras en la rima, con cadencias específicas, tratan de preservarse a sí mismos como diminutos sistemas, como diminutos universos que retienen a los distintos elementos que los conforman, gracias a una como fuerza de gravedad que interactúa en ellos.

La necesidad de memorizar no sólo los versos sino las mismas pautas de composición de estos, es patente entre los decimeros de Esmeraldas. Ellos han traducido las reglas de las españolas “décimas de pie forzado” –el antecedente directo de sus “décimas enteras”–, a una preceptiva que la conservan en una célebre copla.

2.5 La “funcionalidad” de la poesía popular.

Con excepción del gran arte religioso o litúrgico, el arte culto, sobre todo en la edad contemporánea, trata de ser autosuficiente. Se justifica a sí mismo. Una sinfonía, una ópera, un poema, un cuadro, en términos generales, valen por lo que son. No están al servicio directo de un hecho social expreso. Su papel al interior de la sociedad se cumple a través de mediaciones muy complejas y sutiles. Incluso habría que preguntarse si ese gran arte litúrgico no era, en el fondo, menos funcional de lo que parece; es decir, que si no era más bien la forma posible, la forma general del arte en un mundo donde todo estaba impregnado de la idea de Dios. Con el arte popular y, por tanto, con la poesía popular ocurre todo lo contrario. Es un arte utilitario. Es un arte funcional. Está al servicio de. Es siempre determinada celebración, determinada fiesta, determinado ritual, determinada actividad, las que demandan su arte propicio. Un arte verdad sometido a sus necesidades.

En el estricto campo de la poesía comprobamos que es el llanto del niño lo que reclama el arrullo; es la costumbre de los funerales indígenas la que impone los “lloros”, es la Navidad lo que provoca y exige los villancicos, o el “año viejo” sus “testamentos”, o la reunión negra o montubia sus décimas y amorfinos.

Y esto podemos observarlo con mayor detenimiento en el caso de la poesía quichua. Las siembras, las cosechas, el nacimiento, el matrimonio, la muerte, los ritos de cada comunidad tienen, cada uno, sus cantos característicos.

2.6 La tradicionalidad

Creemos que los rasgos señalados anteriormente apuntan a afirmar, tanto en lo que tiene de fondo común de un pueblo, cuanto en las necesidades de preservarlo, este último rasgo típico de la poesía popular: su tradicionalidad.

El arte culto supone dos cosas: o la ruptura con la tradición, o la asimilación de ella, su síntesis. Es decir, su superación. El arte popular, en cambio no conoce –desde su interior– fases de ruptura: tiende a preservarse en su ser, a insistir en la continuidad que le precede. Y en el caso concreto de la literatura popular, ésta sólo tolera los cambios y variantes que no amenazan su forma “tradicional”, y que de algún modo la confirman, la adaptan mejor a cada nueva época. Es como si la literatura popular se fuese formando y evolucionando paulatinamente a lo largo de los años, como lo hace la propia lengua de un pueblo que acumula y decanta aquel “tesoro de la lengua” del cual nos habla Jakobson. Sólo que ahora se trata de un “tesoro” de temas, motivos y giros regionales –rezagos de mitos vernáculos, adopciones de temas provenientes de otras culturas, etc.– que pasan a convertirse en el auténtico patrimonio cultural del pueblo y que, más tarde, convenientemente retomados por el gran arte culto que especula e indaga en ellos, esto es, que los universaliza, son la materia prima de las obras maestras como “Cien años de soledad”, por citar un ejemplo cercano a nosotros.

IV

TEMAS DE LA CULTURA CULTA

DE LAS POÉTICAS OPUESTAS (El caso de Borges y Cortázar)

Siempre habremos de lamentar que ni Jakobson ni Bakhtin hubiesen alcanzado a ocuparse –en sus aplicados y minuciosos estudios– también de dos escritores argentinos cuyas poéticas de muchas maneras se oponen, no solo en el contexto latino, sino en el universal: Borges y Cortázar.

Ascético el uno, sensual el otro; clásico el uno, experimental el otro; flemático el primero, emotivo el segundo; adusto aquel, juguetón éste; Borges: abstracto, reflexivo, idealista, estricto; Cortázar: sensorial, digresivo, carnal, torrencial, irreverente; la metafísica borgeana, metafísica pura, renacida de los libros, de los sabios, del oficio del pensar; la metafísica de Cortázar, producto de la pura vida, del amor y del espanto, de la alegría y el dolor del vivir más cotidiano.

Muy al uso de Umberto Eco, hablemos de *poéticas* diferentes.

Porque lo que nos queda de un autor, aquello que guardamos siempre, como un tesoro, en un rincón especial de nuestra memoria; aquello que, en el mar de la literatura y de las artes, es su marca particular; aquello que lo individualiza y vuelve reconocible, es su poética, es decir, el espíritu que anima a todas sus obras, lo que siempre estará por detrás de ellas, lo que las preside y da razón de ser, el verdadero sueño: el sueño rector de todos sus sueños.

“No hay diferencia entre forma y contenido. La forma no es más que la manera de mostrar un contenido”, decían los rusos. Y es verdad. Reconocemos a Leonardo, Picasso, Bacon, por su lenguaje. Es el lenguaje Van Gogh lo que triunfa en todos sus cuadros. Tanto sabemos de él que hasta podríamos imaginar una obra suya que jamás hizo. Lo mismo pasa con todos los grandes artistas. Los Mozart, los Chaikowski; pero también los Villa Lobos y los Piazzola. Los Shakespeare, los Proust, los Kafka; pero también los García Márquez y, por supuesto, los Borges, los Cortázar.

En la forma está el contenido y en el lenguaje el espíritu. Así, pues, la forma que adoptan las piezas literarias de cada autor, sus múltiples recursos expresivos, proclaman, a las claras, su intención fundamental, su mensaje principal, su poética

Siempre será, desde luego, muy arriesgado reducir la obra entera de un autor a un núcleo poético fundamental que dé cuenta de ella. Y, de todas maneras, cualquier afirmación de ese tipo tendrá una carga subjetiva muy grande. Sin embargo, cuando el autor tiene sus ideas, pasiones y gustos muy claros y fuertes, ese riesgo se reduce de modo notable.

Acaso sea posible reducirlo aún más, si contrastamos, sobre la base de algunos supuestos previos, las poéticas de dos autores característicos. En teoría, todos los autores serían contrastables. Pensamos en un procedimiento similar al que los lingüistas llaman *conmutación*. Sería hermoso oponer, por ejemplo, la Duras a la Yourcenar. Sería como oponer la *pasión* a la *sabiduría*. O contrastar dos vagabundos: Keruac y Miller. Así, las poéticas de cada quien brillarían con más fuerza.

Por lo pronto, opongamos Borges a Cortázar.

1.- BORGES: EL AGOBIO DEL PENSAR

Acaso lo original de la narrativa de Borges (su poesía implica otras premisas) radique simplemente en su *voluntad* de ser “otra” literatura, distinta de aquella a la cual estamos habituados. Si es así ¿en dónde estaría la diferencia? Una aproximación no muy escrupulosa a sus cuentos nos permite, en principio, establecer ciertas pautas que parecen regirlos. Hay en ellos una profusa erudición que, por supuesto, no es gratuita. Abundantes citas de libros y autores, a veces exóticos, enumeraciones de hechos históricos o entresacados de antiguas mitologías, referencias a filósofos y doctrinas con sus comentarios, paréntesis aclaratorios, incluso –algo inusual en un relato– llamadas al pie de página, amén de otros recursos similares, son el soporte necesario de un estilo inconfundible, estricto, elegante, inequívocamente “literario”, que no procede, en rigor, de la vida, de la experiencia vital aprehendida directamente, sino de los libros. Y cuando sus historias parecen ceñirse al patrón general del cuento, es decir, cuando refieren algo que puede ser fantástico o realista (con personajes, escenarios y una anécdota precisa que no necesita de la mención erudita de textos, filósofos y literatos), ocurre hacia el final de esos cuentos una transmutación que los devuelve a su verdadera naturaleza de historias deliberadamente “escritas”, que no deben confundirse con aquellas otras que provienen del mundo o de la sola imaginación de los hombres. En *Emma Zunz*, en *El muerto*, por ejemplo, en las líneas finales de estos cuentos, el Narrador “explica” las historias que ha contado. Les confiere un rumbo inequívoco: deberá leérselas así, como él la interpreta. De este modo el *asombro vivencial*, que provoca la venganza de Emma Zunz, o la trampa que su jefe le tiende al conspirador Otálora –a quien le permitió el amor, el mando y el triunfo porque desde el principio para él ya estaba muerto–, es superado por el *asombro intelectual* que nos proporciona su interpretación.

Muchos de los cuentos de Borges tienen la extraña apariencia de informes o ensayos eruditos. Pero esa apariencia delata su verdadero ser. El ser de toda su literatura. Son textos erigidos sobre otros textos. Su sabiduría no proviene de la existencia inmediata. Esa no es la literatura de la vida (la ciencia de la vida, como dirían los rusos). Es la literatura de la literatura. O de la filosofía. La escritura de la escritura. Para usar el lenguaje en boga: sus signos no nos remiten al mundo sino a otros signos.

Esta constatación nos ayuda a entender unas cuantas particularidades de la obra borgiana: su muy austera sensualidad, su carácter de especulación filosófica y la ausencia

de “personajes”, en el sentido tradicional del término, esto es, dueños de una psicología y un destino tan propios, que hasta puedan contradecir sus convicciones, como ocurre en Dostoyewski o en Faulkner. En verdad, un personaje clásico acaso deba cumplir esta regla: ser problemático, dual, contradictorio; negar, en los hechos, sus creencias íntimas.

En Borges, la sensualidad está relegada a la evocación, al recuerdo: una imagen querida, una tarde así, una casa, un jardín, un rincón de Buenos Aires. Pero todo eso en el pasado, en la memoria, en lo perdido, en la nostalgia de lo perdido. Es decir, como signos de algo que ya no está presente. Imposible concebir en su obra la descripción de un acto de amor –y *Ulrika*, cuento escrito hacia el final de su vida, es la juguetona excepción–, el detalle no estilizado de un diálogo, o la presencia viva del deseo, del goce del mundo, o inclusive la relación minuciosa de un dolor. Estos hechos están reducidos a las palabras necesarias. Son datos, quizás arquetipos. Lo cual repercute en la esfera temática de su obra: allí más importante será, por ejemplo, la defensa de una paradoja metafísica que el relato de un crimen o una traición, generalmente justificados en el texto, puesto que esta clase de actos garantizan y legitiman la identidad de los protagonistas con sus ideas.

Porque los personajes borgeanos son, antes que nada, eso, la encarnación de sus ideas. En estricto sentido, allí hay un solo personaje: es el mismo Borges. Pero “escrito”, “literaturizado”: es el “otro Borges”, como dice en uno de sus textos. Se trata de un Narrador omnisciente, que habla siempre, o casi, la misma impecable lengua, culta, llena de adjetivos y giros sorprendentes. A veces ese Narrador adopta la primera persona y por ella refieren su historia el Minotauro, o un mago azteca, o un prisionero nazi, o un supuesto crítico literario. Otras, el Narrador se llama Borges, con todas sus letras, lo cual no le impide declararse testigo de hechos portentosos como el descubrimiento del Aleph, esa diminuta esfera tornasolada en la cual se concentran todos los puntos del universo, o víctima de una extraña obsesión que le lleva a encontrar, por detrás de una moneda común y corriente, “el secreto nombre de Dios”. En uno de sus cuentos, Borges asiste a un desdoblamiento fantástico: ya anciano se encuentra en el asiento de un parque con el joven que fuera cincuenta años atrás; en el espléndido diálogo que mantienen, ambos comprueban que profesan creencias diametralmente opuestas.

Pero miremos más de cerca a este Borges-personaje. ¿Qué piensa ¿Cuál es su verdad? Digamos que su toma de partido es inequívoca. Sus remisiones constantes: Zenón, Platón, Berkeley, Schopenhauer. Apoyándose en esta línea, este personaje-filósofo convoca, nutridamente, doctrinas a veces contradictorias y distantes y las utiliza de tal modo que siempre sobre ellas se alza triunfante el idealismo más subjetivo. Pero ficcionado y con una postura muy especial: en el rico inventario borgeano “no importa” la eficacia de lo que se pensó, en concreto, a lo largo de los siglos: no importan las aberraciones ni las certidumbres: importa el pensar. Como los jugadores de ajedrez –de una de sus parábolas–, efímeros e intercambiables, que apenas son los instrumentos para que se cumpla el mismo combate de precisas reglas y combinaciones infinitas, así los filósofos y sus doctrinas solo ofician un mismo rito ineludible. Pero al igual que en el ajedrez, en donde cada jugada es definitiva, en el universo borgeano las demostraciones más dispares

son –si no verdaderas– sagradas e irreprochables: están destinadas, en su variedad, a confirmar la verosimilitud de ese universo, a definir su materia hecha de signos y leyes que no se pueden cambiar. Entre tales signos y leyes nuestro personaje se pasea contándonos sus aventuras, a veces deliberadamente absurdas y descabelladas, pero invocando siempre, en largas enumeraciones, el aval de los viejos sabios.

En todo esto, uno podría decir que la obra borgeana es el reducto necesario de una filosofía que se había cerrado sobre sí misma, en un momento en que nada nuevo tenía que ofrecer al mundo, aparte de la oportunidad de convertirse en literatura, en ficción. Pero esto apenas consuela. Porque más allá de esa filosofía –sucesivamente abandonada y retomada– está la soledad de miles de años del pensamiento de los hombres: el agobio, la angustia de su pensar, la dificultad de hacer que su pensamiento pueda dar cuenta cabal del mundo del cual proviene.

El hecho, la actividad del pensar, el hacer de esa actividad un orbe autónomo, autosuficiente, parece ser, pues, el móvil y la finalidad principal de Borges. A partir de este núcleo ordenador comprenderemos otras constantes suyas. Pero sobre todo una: el divorcio entre pensamiento y vida, que se encarna, además, en viejas figuras como el tema del doble, el de los espejos, el de lo mismo y lo otro, etc.

Pero dijimos al comienzo que la narrativa de Borges era “distinta”. Pues bien, esa narrativa aparte de ser, antes que nada, “una literatura de la literatura”, o “una literatura de la filosofía”, es también una literatura no-ética. Tal elemento básico la singulariza: no hay un mensaje moral en ella. Borges no defiende ningún bien ni condena ningún mal. Alguien podría decirnos: ¿Y acaso Kafka y Beckett no hacen lo mismo? Le responderemos que solo en apariencia, que la defensa, la compasión que estos autores vuelcan hacia sus protagonistas, encubre un muy sutil y complejo juego de valores que está muy lejos del frío universo borgeano en donde ni la muerte es un hecho desgarrador. En él, su autor se comporta como un dios indiferente, y a los dioses –según sus propias palabras–, no les conciernen los destinos humanos.

Si aún creemos –con Luckacs y Goldman– que en la narrativa moderna persiste una búsqueda de valores auténticos por parte de héroes problemáticos que se debaten en un medio degradado, debemos admitir también que en Borges aquella búsqueda no existe. Estamos, entonces, frente a “otra” literatura. Y no nos queda más remedio que reconocerlo así.

Tal evidencia inquieta y sobrecoge. Este ciego nos ha tomado desprevenidos. No imaginábamos ese reto. Al menos hasta cuando logramos comprenderlo bien. Porque durante un buen tiempo leímos y degustamos esas brillantes páginas suyas sin oponerles otra cosa que el asombro. Y mientras más seguros creímos estar del terreno posible de la literatura, de sus alcances y de sus límites, no nos dimos cuenta de que Borges, fuera y dentro de nosotros, con una infinita paciencia, había ido construyendo una obra que ponía en cuestión ese terreno, esos alcances y límites.

Pero más abrumadores aún son los interrogantes que la obra borgeana plantea. ¿Por qué aparece, o mejor, es aceptada sin reservas, llegando a incidir, incluso, en filósofos de

la talla de Foucault, justo en un momento en el cual los diversos humanismos parecen haber entrado en crisis? ¿Cual es el exacto punto de ruptura que, en el devenir del pensamiento moderno, esa obra señala e ilustra? Y en el específico campo de la literatura: ¿Qué rutas abre y cierra? ¿Qué espacios posibles supera y descarta? ¿Cuáles rescata y convalida?

Por nuestra parte nos sentimos inclinados a creer que Borges, en el cosmos de la literatura, permanecerá mucho tiempo como un gran astro helado y solitario. En su línea solo encontramos un discípulo reconocido: Umberto Eco. Pero el autor de *El nombre de la rosa* está a buena distancia del radicalismo de su maestro. Todo indica que en la literatura, la relación de conveniencia y atracción de los espíritus ético y estético, para bien o para mal, permanecerá todavía muy vigente.

El frágil hombre que fue capaz de crear la genial obra a la cual nos referimos, murió hace años. A decir verdad esa muerte no nos desgarró el alma. El mismo la venía anunciado desde hacía tres décadas. Ya en los sesentas un periódico londinense publicó la noticia de su deceso. Borges se limitó a decir que el informe no era falso sino prematuro. Tal vez esas palabras encubrían, más allá de la broma y la ironía, una convicción que compartimos. En su caso particular, la muerte no fue el hecho dramático que resulta ser para el común de los mortales. Todo lo contrario. Fue un inconveniente que nuestro autor superó sin problemas. Un resultado inmediato: tuvo más lectores.

2.- JULIO CORTÁZAR: EL JUEGO ESTÁ ABIERTO

Un día vino a Quito. Dijo que la ciudad le parecía una gran mano que se iba por entre las montañas. Muy alto, los ojos separados en la cara de niño eterno, nadie le hubiese dado los sesenta y tantos años que tenía. Entró en la casa prestada para una reunión informal con los entonces jóvenes plumíferos que lo admiraban.

Al comienzo nos pareció un ser demasiado tímido y pensamos que la charla iba a ser difícil. Fue solo una impresión momentánea. El formidable conversador que era pronto entró en calor. Entonces alguien arriesgó una pregunta. Luego, una muchacha hizo la suya. Yo también hice la mía. Le dije que sus cuentos me parecían como elaborados a partir de ideas abstractas y muy lógicas. Le pregunté por el proceso de encarnarlas, de dar a aquellas ideas esa consistencia terrena y cotidiana que volvía tan verosímiles incluso a sus relatos fantásticos. Didáctico, pausado, pero con la frescura de quien quiere ante todo comunicarse, me respondió que estaba en un error, que sus cuentos no partían de ideas, ni siquiera de sucesos, sino de imágenes, y que su labor consistía en ahondar en esas imágenes, recrearlas, dejarse llevar por ellas. Puso como ejemplo el cuento del hombre cuya conciencia transmigra hacia la del pez que está mirando en un acuario. Contó una anécdota. La advertencia era clara: su literatura provenía de la vida.

Del mismo modo claro, sencillo, respondió a todas las preguntas que le hicimos. Habló de libros, de política, de viajes. Habló durante horas. Tenía una conversación cálida,

fluida, y se entregaba a ella con la misma pasión que ponía en su escritura: un río de palabras diáfanas que corría ligero a través de paisajes siempre cambiantes. Parecía el contador de uno de sus relatos: el largo cuerpo inclinado hacia esa suerte de asamblea tribal que lo escuchaba absorta, las enormes manos planeando en el aire enrarecido, la voz suave, realmente hermosa, apenas dañada por unas cuantas *eres* francesas que se le habían pegado en su largo exilio. Ahora que lo recuerdo así, sé que era un escritor “vivencial” a tiempo completo, un artista completo. Esa reunión con un público anónimo y juvenil le resultaba tan importante como un verdadero acto creador, generoso, impetuoso tal vez: como para él debía ser el mismo acto de escribir.

Tantos lo han dicho ya: Cortázar era (y seguirá siendo en sus libros) un *homo ludens* de pura sangre. La verdad de su obra (y de su vida) está en el juego, en la necesidad de prolongar para siempre la infancia o de asumir, como actitud existencial, la empresa de dar valor a lo que es ensayo, tentativa divertida, entretenimiento ligero y gratuito, es decir, a todo aquello que los hombres graves, institucionales, plúmbeos, suelen repudiar o desdeñar, porque está muy lejos de su lujuria de dinero y poder.

Pero ocurre –al decir de Huizinga– que *los niños, los jugadores de fútbol y de ajedrez* juegan con *la más profunda seriedad*. Y es lógico que así sea: están convencidos de su juego. Atrapados por él. De modo que no había ninguna contradicción en la *seriedad* con que Cortázar asumía su papel de duende, de diablillo burlón, o de cronopio, para llamarlo con el nombre que él pusiera a toda una raza de personajes muy activos pero muy desinteresados, amantes de la libertad gratuita, de lo alegre, ligero e irresponsable de la vida.

Aquella *seriedad* explica la magnitud de la obra cortazariana, su coherencia impecable, la fidelidad que guarda a esa poética venida de Dadá y el surrealismo, pero que, por sobre todo, es el reflejo y la proyección del propio espíritu de su creador: la huella de Cortázar está en todos sus textos. Pasa con él lo que con Picasso: se lo reconoce hasta en el esbozo más simple.

Es extraño: en sus personajes nos muestra siempre la melancolía y el desdén del jugador que juega a perder. Horacio Oliveira quizá no sea mucho más que eso: sus reglas no convencerán a nadie, por la sencilla razón de que están hechas a su medida. El mundo es demasiado solemne como para concederle la impunidad. Jugar es perder. Oliveira lo sabe. Pero no logra vivir de otra manera. En lo hondo de la literatura cortazariana palpita esa misma desazón: no hay modo de ganarle a la vida. En ese sentido, más allá de los pasatiempos felices, de los trucos ingeniosos y los embelecocos existenciales y las fantasías, hay un Cortázar profundo que siempre juega a perder. Basta ver el destino que les asigna a los personajes de sus textos para comprobarlo. *Historias de cronopios y de famas* es la excepción.

Paradoja espléndida: este mismo Cortázar, creador de perdedores y quien fuera capaz de esperar pacientemente la madurez, en un cuasi anonimato, para publicar su primer libro, fue, en la realidad “real”, un gran triunfador: el peso de su literatura sigue siendo, sin duda, aplastante.

Estilo, situaciones, personajes, atmósferas: muy pocos escritores latinoamericanos nuevos han escapado a su influjo. Y en el caso de Ecuador tal vez no sería exagerado decir que buena parte de la literatura reciente ha salido de dos de sus textos más conocidos: el capítulo 7 de *Rayuela* y el brevísimo cuento *El río*, incluido en *Ceremonias*.

Y quien no le deba algo que arroje la primera piedra. Demasiado audaces y vastas fueron sus incursiones en la escritura, demasiados sus hallazgos, como para que su sombra le perteneciera solo a él.

Vale la pena robarle –una vez más–, a Dávila Andrade, su hermoso título: *Rayuela* es eso. Una *Catedral salvaje*. Una gigantesca construcción puesta al servicio de una sola idea. Pero de una idea traviesa y enloquecida. Una arquitectura magnífica, multiplicadora de espacios que la reproducen en todas las escalas. Pero espacios vitales, enérgicos, de regocijo o tragedia, como los que nos impone la vida misma. Porque esa catedral es, ante todo, un manifiesto de vida. Hay en ella toda una filosofía *materializada*, encarnada en hechos muy concretos: personajes y dramas que la ejemplifican, que la ilustran de mil maneras distintas: Juego, luego existo. Qué otro mensaje podíamos esperar de su autor. *Rayuela* lleva al extremo límite esa obsesión. La novela entera está armada como un juego. Si uno carece de prejuicios, ha de aceptarla así: puede ir y venir de un capítulo a otro, regresar en sus páginas y adentrarse en el formidable drama humano que, como un viento vertiginoso y cálido, brota de ellas.

Así es fácil decir, entonces, que el protagonista, el héroe de todas las aventuras cortazarianas, es un hombre específico: para variar: *el homo ludens*.

Y si el juego es el tema y el leitmotiv de su obra, hay que decir que es en ésta, su formidable novela, en donde tal idea, sospecha, certidumbre inapelable, o como quiera llamarse, alcanza ya la altura de un manifiesto estético, de una summa, incluso la misma forma concreta de un juego.

Empezando por su propio título: *Rayuela*. Y luego, por su caprichosa estructura que hace posible que el lector elija, a su libre voluntad, entre dos posibles lecturas. La una, diríamos, convencional, que sigue el natural pasar progresivo de las páginas; la otra, en cambio, que debe efectuarse, según un orden que obliga al lector a saltar –como en una auténtica rayuela– de un lado a otro del libro, avanzando o retrocediendo capítulos hasta quedar, al término de su lectura, literalmente entrampado en un capítulo, presumiblemente final, que insiste en reenviarnos a otro ya leído, como una invitación a reiniciar la partida.

Novela, artefacto, experimento verbal, rompecabezas, acertijo, laberinto, *Rayuela*, con sus tres partes –una de ellas “prescindible”, en palabras del Narrador–, propone varios “juegos” al lector. Uno de ellos, obviamente, es lingüístico. *Rayuela* es al idioma castellano lo que, en su hora, fue el *Ulises* al idioma inglés. Se trata de explorar todas las posibilidades expresivas, comunicativas de nuestra lengua. Otro juego es el matalingüístico. Porque, lo sustancial de la novela ocurre en un más allá del texto, en la pura esfera poética, allí donde trasciende y se convierte en un universo tan cabal y completo que nos deja la sensación de que alguna vez lo hemos habitado. Pues, luego de

que han pasado muchos años de su lectura, nos queda de ella una sensación casi física, un sabor, un estado de ánimo, algo que ya no pertenece más a su bello discurso literario sino que reclama un espacio, acaso no conceptual, sensorial, afectivo, en nuestros espíritus.

Es allí en donde ya no importa que Cortázar sea un erudito, ni un prestidigitador de las palabras, ni un maestro de la composición, porque sus creaturas ya no son personajes apenas, ni la elocuente, declarada, representación de ideas puras, sino personas de carne y hueso, a las que amamos y resucitamos en nuestro recuerdo, como ocurre con los parientes o amigos que hemos perdido pero que, una vez, inequívocamente, estuvieron muy metidos en nuestra vida.

Cortázar hubiese sido Cortázar aún sin *Rayuela*. Su vasta obra de cuentista lo demuestra. Pero la literatura latinoamericana no hubiese sido la misma sin esa novela.

Vale la pena, al cabo de los años, retornar a ella. Abrirla en cualquier parte y comprobar la inagotable inventiva de su autor: las increíbles posibilidades expresivas que explota. Sin embargo, todo eso queda atrás cuando empezamos a sufrir, de nuevo, la muerte de Rocamadour, o a comprender las razones de la Maga o, lo que es más grave, a sentir que todos, a pesar de las distancias, hemos sido alguna vez ese Horacio Oliveira siempre perdido en el mundo.

3.-LAS POETICAS OPUESTAS

En Borges y Cortázar, el trasfondo filosófico de sus obras es elocuente. Hemos dicho que el espectro del filósofo holandés Huizinga y su *Homo ludens*, se abate, pues, como un demonio acucioso, sobre la obra de Cortázar. El de Berkeley persigue, en cambio, la narrativa de Borges. Como ocurre siempre con los grandes escritores: como está Kierkegaard en Dostoyevski y Kafka. O Bergson en Proust. O Los filósofos Sartre y Camus, en los novelistas Sartre y Camus. O el espíritu bíblico en Faulkner. O el zen en el último Mishima. No se trata de repeticiones. No es solo que la filosofía invada los predios de la literatura. Queremos decir que la literatura es la forma antropomorfa, concreta, vital, vívida de unas cuantas ideas filosóficas (acaso sean pocas) que no se encarnan en las historias propias, individuales, de los *personajes* (eso solo es muy visible en ciertos casos y sobre todo en el de Borges) sino en los *temas* y en los *argumentos* íntegros de los propios *autores*. Lo que el filósofo dice en abstracto, el escritor cuenta en concreto: lo muestra, ejemplifica, en la totalidad de su obra. El escritor certifica y convalida al filósofo. Y viceversa. A veces los encuentros y reconocimientos son tardíos. A veces, no existe una filosofía conocida que respalde, de modo visible, los textos de un escritor. En tal caso, éste oficia de filósofo empírico y de cualquier manera infiltra su opinión *filosófica* en sus relatos. Y ocurre que en las culturas que no han edificado sistemas filosóficos acabados que estén a la altura de los de Alemania, Inglaterra o Francia, como sucede en Japón o Latinoamérica, el escritor asume esa tarea e impregna sus textos de una sabiduría sacada de las creencias populares, tradiciones orales o mitologías vernáculas o, más simplemente, de sus propias reflexiones. Solo que buena parte de los escritores

latinoamericanos tienen una formación europea. Y más aún los de Buenos Aires. Así, veremos como algo muy natural el que por detrás de Borges y Cortázar, combatan las sombras agigantadas de Berkeley y Huizinga.

Pero más allá de las filosofías –o mediante ellas– resalta la postura contradictoria de estos autores frente a lo que hemos llamado “la vida” (la *vida vivida*, decía Malaparte), expresión ésta que podría prestarse a cualquier cursilería o solemnidad rebuscada si no reducimos su alcance a una simple concepción pragmática. Es decir, si no entendemos, en términos literarios, como “vida” a todo el material empírico, no clasificado ni categorizado; ese material bullente, huyente, magmático, aleatorio, impensado aún, que proviene del simple existir humano: la verdadera sombra de cualquiera, su aura: amor y dolor, cuerpo e ilusión, gusto y repugnancia, alegría y pena, tragedia y salvación, historia y mito; en el fondo: su destino.

En Cortázar, la actitud de hundir su literatura en *la vida*, es más que manifiesta. Morelli, su alter ego en *Rayuela*, quiere escribir *un relato que sea lo menos literario posible*. ¿Qué quiere decir con ello? ¿Que la distancia entre lo vivido y lo narrado sea mínima? ¿Que no existan filtros entre la existencia y su relato? De seguro que sí. Poco más allá, el mismo Morelli afirma que sólo entiende la belleza como la identificación del *sentido de la condición humana con el sentido de la condición del artista*. Cortázar es la pasión, la carnalidad, la política, la sensualidad, la oralidad, las secreciones, cadencias y temperaturas del cuerpo y, desde luego, las tribulaciones más inmediatas del alma humana. Su tristeza será la de Morelli: incurrir en la paradoja de precisar de las palabras y los tropos literarios para testimoniar la vida inasible.

Borges, el prosista, el narrador, representa la paradoja contraria. Ya hemos visto con qué rigor construyó su *literatura de la literatura*, tan alejada de todo vitalismo, tan geométrica y filtrada de interpretaciones y conceptos. Pero la vida retorna a la vida por los caminos más extraños. Basta echar un vistazo a la “vida real” de Borges, en alguna de sus biografías que están de moda (*Borges a contraluz*, de Estela Canto, *Esplendor y derrota*, de María Esther Vázquez, *Borges: una biografía* de Horacio Salas o *Los dos Borges* de Volodia Teitelboim) para saber muy bien las razones que obligaron a Borges, el escritor de carne y hueso, a encontrar en la “literatura de la literatura” y en el idealismo más absoluto que la alimenta, su patria personal, su amurallada fortaleza de símbolos, el oasis feliz, el refugio, el exilio perfecto de aquello que buscó y rechazó neurótica y simultáneamente: la vida de cualquiera: amar y ser amado por una mujer, aunque en ello incluyese su horror a la cópula, a la carne, algo que lo acercó aún más a uno de sus ancestros naturales: Kafka.

De este modo, su narrativa, “literatura de la literatura”, imagen a contraluz, sombra china, reflejo especular, negativo fotográfico, vuelve y devuelve a su vida, por contraste, eso que negara. Aunque (ya lo advertimos) su poesía se guíe por otros patrones y en ella se infiltren, sí, contrabandos y reclamos vivenciales declarados, en sus cuentos y ensayos la voluntad literaria de negar “la vida” brilla impecable.

En Cortázar se cumple el movimiento inverso. Es la apoteosis, el deslumbramiento, la sensualidad, el jolgorio y el dolor de la vida lo que crepita en su prosa. Sin embargo esto no basta. Hay frecuentes deslizamientos de aquella pura sensibilidad hacia la reflexión más abstracta. Las notas de Morelli son eso. Solo que nunca nos sentimos obligados, en una primera lectura de *Rayuela*, a tomarlas tan en serio como ocurre con las abstracciones de Borges, los ejes indiscutibles de sus relatos.

Toda narrativa recorta el mundo. Eso ya lo sabemos. No se puede narrar desde la simultaneidad ni la ubicuidad. Preciso es hilvanar un discurso, desarrollarlo *en el tiempo*. También es necesario escoger –desde el Narrador– una sola visión sobre este mundo. Hacerlo con firmeza. Y descartar todas las otras posibles. Quizá los extremos polares de esas elecciones los señalen los muy nuestros Borges y Cortázar.

DE LA LITERATURA Y EL SICOANÁLISIS

¿Y si el sicoanálisis no fuese sino uno de los géneros más recientes de la literatura? ¿Y si la *boutade* de Borges nos impusiera una lectura difícil de rebatir? Desde luego, no se trata de una provocación gratuita. Nada de eso.

Por una razón: porque consideramos que la literatura tiene, en todo lo que a comunicación humana respecta, una condición de privilegio que no siempre se le reconoce bien. Nuestra idea es que la literatura es la más alta forma de la comunicación humana, puesto que no solo transmite una información múltiple, polisémica, desde un emisor a un receptor, desde el individuo a la sociedad, sino que actúa en el interior de los propios individuos, en sus capas más profundas, es decir, poniendo en contacto zonas que en apariencia se contradicen y niegan: el deseo y la culpa, los instintos o, mejor, las *pulsiones* y la moral; o, para entrar en materia, lo que Freud dividiría como el universo consciente y el inconsciente, amén de otras parejas de territorios rivales como las que el mismo maestro vienés llamó *ello* y *superyó*, *principio del placer* y *principio de realidad*, *Eros* y *Tánatos*, etc. Contactos subjetivos, íntimos y permanentes, que todo escritor, les dé o no estos nombres, conoce bien. Porque el papel del escritor es el de mantenerse en esas fronteras de conflicto, en ese campo minado. Shakespeare, Dostoyevski, Faulkner, lo muestran así. En tal sentido, todo escritor siempre será un corresponsal de guerra.

Comunicación eminentemente simbólica que siempre requerirá, más allá de la tautología obvia, de figuras literarias, si se quiere metafóricas, para poder existir.

A eso vamos. Nuestra idea es que el discurso sicoanalítico, es un discurso literario. Será muy fácil confundir la confesión de un *analizante* (con todas sus idas y venidas desde la ficción a la realidad) con un relato puramente literario contado en primera persona por un narrador-protagonista.

Existe, por cierto, una razón poderosa para que así ocurra: el relato literario es “el relato de todos los relatos”, la matriz de la que parten todas las historias. Porque es el modelo narrativo más antiguo. Está ligado al alfabeto inicial de cada lengua: *Al principio, está la fábula*, dice Mempo Giardinelli. Mitos y cuentos conforman el código de base, el *referente* inevitable de toda cultura. Las historias sagradas son, por cierto, relatos literarios, como lo prueban el *Antiguo Testamento* o el *Popol Vuh*. Se puede extrapolar una idea de Roland Barthes respecto de la semiología y el modelo lingüístico: no hay sistema semiológico más completo que el de la lengua. Y, por fuerza, a él han de

remitirse todos los otros sistemas. Tampoco existe un discurso narrativo más completo que el del relato literario. Es imposible escapar a esa trampa que junta, de modo obligado, denotación y connotación, mundo y símbolo. Su *referente* inmediato es la misma vida humana con un comienzo, un desarrollo y un fin. Un *referente* poderoso porque ante él fracasan todos los relativismos. Por lo demás, tal estructura es proteica. Se reproduce indefinidamente al interior del mismo relato: cada historia principal se divide y subdivide en unidades de sentido, paralelas o sucesivas, que tienen a su vez un comienzo, un desarrollo y un fin.

Si, como sugería Freud y ratificaría Lacan: “el inconsciente se estructura como un lenguaje”, y si el psicoanálisis es el relato de ese inconsciente, tal relato es, en lo profundo, un relato literario.

De otro lado, la labor del analista es la de un hermeneuta, la de un descifrador que interpreta, indaga, “lee” ese texto. De este modo, analizado (o *analizante* como prefieren llamarlo los profesionales) y analista se hermanan en un discurso que solo tiene sentido si es conjunto y que tiene mucho que ver con el que une al Narrador y al lector, al escritor y a su crítico, cada cual en su papel asignado de antemano. Se trata, en el fondo, de la misma batalla: la decodificación de un universo simbólico, reticente y oscuro, cuyos signos valen porque no son inmediatos, porque se esconden, porque solo existen en la pura connotación y en su difícil y golosa interpretación.

Algunos dirán: ¡Pero el psicoanálisis es una ciencia! Mas, de la literatura se ha dicho lo mismo: los posformalistas rusos la definieron como la “ciencia de la vida”, y, de hecho, las grandes escuelas de la crítica literaria (estructuralismo incluido) siempre pretendieron, cada una a su manera, construir una “ciencia literaria”.

Pero esto, sin embargo, acaso ahora no signifique mucho. Al final del siglo XX, el gran siglo de la tecno-ciencia, muchos han denunciado su estatuto religioso e insuficiente: la ciencia como una fe, como una creencia, antes que como el conocimiento austero, aséptico, positivista, que quiere ser. Uno de sus mayores críticos actuales, Feyrabend, dice que la insuficiencia científica para dar cuenta y razón de los hechos existentes, radica en sus propios fundamentos: si cada ciencia construye su método, pues ese método buscará una verdad predeterminada, o sea: buscará lo que quiere encontrar.

Pero ¿y la infinita variedad de lo no conocido, de lo innominado, de lo aún clasificable? ¿La infinita noche de lo que nadie busca ni quiere encontrar y que sin embargo existe?

Bachelard, más de medio siglo atrás, lo decía bien: “Todos los conocimientos científicos siempre han sido vueltos a definir”. Y otro filósofo añadía: “ Los grandes avances científicos han sido hechos al margen de la ciencia”.

Entonces: si tanta incertidumbre, tanta precariedad amenaza a las ciencias incluso exactas, ¿qué podremos decir de las que por su naturaleza no lo son? ¿Qué podremos decir de las ciencias humanas y del psicoanálisis entre ellas? No en vano el escritor preferirá ver al psicoanalista –y valgan todas las paradojas– como si fuese un pariente cercano, como a un colega, ora místico, ora inquisitorial, o mejor, como a un shamán

racionalista, preso de las imperiosas y rígidas reglas de Occidente: o como a un alquimista embrujado que busca tratos con lo misterioso, oscuro, siempre desconocido, de la naturaleza humana; en fin de cuentas: como a un auténtico explorador del alma humana; sea en el puro terreno del individuo, como, en gran medida lo hace Freud; sea en conexión con específicos hechos sociales y culturales como lo hacen Fromm y Reich. Vistas así las cosas, el escritor y el analista pelean en el mismo bando y por las mismas causas.

Por eso la literatura querrá que el psicoanálisis no olvide nunca las que fueron sus fuentes irrecusables: los modelos que el gran padre Freud escogió como puntos de partida de sus brillantes análisis: el Edipo de Sófocles, Narciso en la versión de Ovidio, el Hamlet de Shakespeare y, por cierto, sus memorables textos específicos acerca de Dostoyevski, Goethe, etc., a lo cual hay que sumar sus innumerables citas y menciones eruditas de los clásicos universales. (Después de todo Freud, en su juventud, ganó un premio literario y “la elegancia del estilo” en sus traducciones –incluso en la castellana–, le preocupó también).

Cultura literaria que, por otra parte, la exhiben los grandes maestros del psicoanálisis: Jung; Adler (quien basa su teoría de “los estilos de vida”, justamente en la observación atenta de célebres personajes de la literatura universal); el inevitable Jacques Lacan (Su *Seminario de La carta Robada*, toma su idea central del cuento homónimo de Edgar Allan Poe), quien, partiendo de la lingüística saussureana, “lee” el psicoanálisis tal y como la crítica estructural “lee” la literatura en esos mismos momentos. Y, desde luego, el extraordinario psicoanalista contemporáneo Igor Caruso, el de *La Separación de los amantes*, cuyas recopilaciones de los testimonios de sus pacientes y sus propias reflexiones nos recuerdan bien esa máxima de Teodoro Adorno: “El arte es el lenguaje del dolor”.

A la inversa, pero en esa misma línea, habría que recordar especialmente a quienes derivaron de la teoría lingüística hacia el psicoanálisis, como Julia Kristeva (*Historias de amor*) y en alguna medida Roland Barthes, el autor de *Fragmentos de un discurso amoroso*.

Sería necio, desde luego, no reconocer la influencia psicoanalítica en la literatura contemporánea. El mismo surrealismo se enriqueció con ella. Y hasta puede decirse que, si bien no nacieron de su seno, tanto el monólogo interior de Joyce y las narrativas de Kafka y Proust, fueron, en las letras, el correlato paralelo y complementario del mismo clima cultural que hizo posible la aparición de Freud.

Y a pesar de que ningún escritor puede ignorar hoy el psicoanálisis, y de que existe una literatura actual expresamente psicoanalítica (*Música*, de Mishima, por ejemplo), ningún escritor tampoco puede dejar de marcar distancias y señalar resquemores con respecto a él. Pero acaso tan solo como lo haría frente a la obra de otro escritor cuya poética no le convence del todo porque no es enteramente suya.

Y como no se trata de escapar el bulto, me permitiré, desde la pura empiria, marcar mi distancia, que, por cierto, tendrá un evidente tufo sartreano.

Y es esta: después de haber averiguado, a lo largo de los años, a muchísimas personas concretas, muy de carne y hueso, tratadas por muy diferentes especialistas, y llevado nada más por el mandato de nuestra extraña profesión de voyeristas, inquisidores, curiosos inveterados, o como quiera llamarse a los escritores, he llegado a la conclusión de que, en términos generales, y habrá excepciones, desde luego, el psicoanálisis concede poco crédito a la voluntad o libre albedrío de sus pacientes, caracterizados, *grosso modo*, por una “historia”, es decir, por la acumulación de hechos capitales de su pasado que les confieren una identidad, pero, si cabe decirlo, una identidad al revés, retrospectiva, construida desde un presente puntual hacia atrás, de modo que su vida queda definida por una serie de hechos traumáticos; procedimiento que suprime de un tajo toda la dimensión proyectiva del ser, todo lo que él tiene de proyecto, de elección constante, como diría Sartre: esa posibilidad de lanzarse hacia adelante, en el abismo del futuro, con el solo propósito de anular un presente farragoso que no siempre puede ser precisado más allá de la asfixia y el agotamiento suyos; elecciones radicales que podemos ver en quienes migran de un país a otro, abandonan o abrazan ideologías o religiones nuevas, deciden separaciones afectivas o laborales que darán un sentido impensado a sus vidas; atributo humano éste, el del libre albedrío, que permite no solo la redención personal, y a veces social, sino que, además, permite a la literatura aprehender la existencia humana en todo lo que de aleatorio, azaroso, enigmático tiene.

Para terminar solo debo reconocer, aparte de las pequeñas provocaciones anotadas, que no veo la manera de disociar el psicoanálisis de la literatura, a menos de que nos resignemos a olvidar los orígenes del psicoanálisis y olvidar también la permanente cercanía de los grandes psicoanalistas con la literatura. Por lo demás, los estudiantes que lean estas notas y que se animen a aceptar que el psicoanálisis puede ser también un arte y un culto más que una técnica o una profesión rentable, podrán aceptar la literatura como una compañera fiel de su profesión: al menos encontrarán en ella abundantes patologías, histerias, neurosis, psicosis, perversiones y demás, que nunca serán más numerosas que las que en el mundo de la “realidad real” existen.

DE LA CRÍTICA A LA CRÍTICA

“(Los críticos) nunca han tenido ningún efecto en mí, por la sencilla razón de que nunca los he leído (...) Los críticos no me interesan porque ellos se ocupan de lo que ya está hecho y pertenece al pasado”. Aldous Huxley

“El artista no tiene tiempo para escuchar a los críticos. Los que quieren ser escritores leen las críticas, los que quieren escribir no tienen tiempo para leerlas”.

William Faulkner

“Nunca me ha importado la crítica ni ha influido en mi obra. Creo que ésta es el producto de mí mismo”.

Juan Carlos Onetti

En realidad, la serie de comentarios de este tipo podría ser incrementada sin dificultad. Lo difícil sería encontrar testimonios de escritores que concedan a la crítica un papel preponderante en su obra o, al menos, en su formación. ¿Qué hay, pues, detrás de esta reticencia, de este recelo? Pienso que son varios los motivos que obligan a los escritores a desconfiar de los críticos. En primer lugar, el hecho de que su eminente papel de sujetos observadores se trueca, por la presencia del crítico, en el de objetos observados.

En segundo término, la real desconfianza de quien en su búsqueda –a veces desesperada– de una comunicación total y directa con “su lector”, que será siempre su lector ideal, aquel que está dispuesto a “entenderlo”, a conmoverse con “su mensaje”, pronto choca con un intermediario incómodo, con un traductor que filtra, censura o aplaude, pero filtra ese mensaje, lo ausculta, lo revisa, lo explica y, a veces, lo tergiversa.

En tercer lugar estaría la real constatación de que toda crítica parte de ciertos presupuestos que pueden ser, a su vez, criticados. Con lo cual, el círculo se cierra y lo que en algún momento pudo parecernos “la verdad”, la palabra definitiva, se nos escapa como un reflejo cuando cambiamos nuestro punto de observación. No existe crítica –por más científica que se proclame– cuyo código ideológico, a veces explícito, a veces secreto, no pueda ser descifrado, auscultado, revisado; es decir, cuestionado. ¿Cómo desligar, por ejemplo, el formalismo ruso del movimiento futurista y de la Rusia revolucionaria?

¿Cómo entender la crítica estructural sino en el interior de un pensamiento que – lingüística de por medio– penetraba casi todos los ámbitos del saber de los años sesenta, y buena parte de los setenta (la antropología de Lévi-Strauss, el psicoanálisis de Lacán, la filosofía de Althusser y de Foucault); un pensamiento esencialmente francés que llevó el racionalismo hasta un extremo límite en su propósito de crear modelos de interpretación del mundo que se pretendían casi perfectos, y que acaso no fueron sino la expresión de un momento de la historia en el cual la interpretación se autonomizaba de lo que ella misma quería interpretar?

Pero aún si solo consideráramos los indudables aportes científicos tanto de la crítica formalista como de la estructural, ¿no podríamos también cuestionarlas porque éstas no nos ayudan a satisfacer la simple y modesta demanda que cualquier escritor le haría a su crítico: que contribuya a acercar la obra al público y no a alejarla de él?

Tal vez allí radique, en el fondo, la causa del recelo de los escritores para con los críticos. Pues los primeros, si están bien convencidos de lo que dicen o quieren decir, si son dueños de un impulso poético propio, si creen que su obra es buena, exigirán que los segundos se constituyan en una suerte de cómplices teóricos de sus postulados. Cuando eso ocurre, las contradicciones desaparecen o, al menos, se atenúan: valga citar como ejemplo la buena relación que –en el Ecuador de los años treinta– mantuvieron los escritores de nuestro realismo social con su exégeta principal: Benjamín Carrión. Al contrario, cuando esto no ocurre, no es raro que los mismos escritores asuman, por cuenta propia, la tarea de críticos. Pero en uno y otro caso el problema sigue en pie: de todos modos la necesidad de explicar en términos abstractos y generales lo que de suyo es concreto, específico, vivo, esto es, la literatura, no será algo que se pueda aceptar sin reticencias.

Así pues, ¿cuál será el lugar ideal en donde el escritor y el crítico puedan encontrarse y desarrollar, acaso, una labor paralela y complementaria? O dicho de otro modo, ¿cuál es la crítica de un autor a su crítico?

Quizás una revisión somera de las principales corrientes de la crítica actual nos ayude, al menos, a “situar” esta pregunta.

Veamos, pues, cuáles son estas corrientes. Sin contar con los análisis filosóficos, psicoanalíticos, feministas, negros, etc., que, en Latinoamérica, son obra de contados especialistas, las clasificaremos en tres grandes grupos. Estos serían:

a) LA CRITICA ERUDITA

Es la más cercana a los escritores. Tal vez porque ella misma sea, en gran medida, un producto literario. Categórica o vaga, arbitral, sistemática o intuitiva, según los casos, sus presupuestos básicos son la erudición, el denominado “buen gusto literario”, y un eclecticismo teórico muy generoso. Casi todos los escritores la han practicado con mayor o menor fortuna. Borges, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, nos han dejado, en esta línea, hermosas páginas. Sobre todo Borges. Y descontando a los latinoamericanos, ¿quién

podrá olvidar los comentarios de Joyce, de Chesterton, de Beckett, de Miller, de Yourcenar, de cuántos más que alabaron o condenaron sin otro criterio que el de su propia visión del mundo? Hay que decir también que en Latinoamérica y España, los más renombrados críticos –con excepciones muy contadas– ejercitaron y ejercitan esta crítica erudita: Alfonso Reyes, Dámaso Alonso, Menéndez Pidal, Anderson Imbert, Luis Alberto Sánchez, Angel Rama, José Antonio Portuondo, Emir Rodríguez Monegal, etc*. Y no es ninguna coincidencia que el interés de algunos de estos ensayistas se haya centrado en los métodos de periodización de la literatura, antes que en la elaboración de un esquema que explique sistemáticamente sus logros y motivaciones. Sin que sepamos a ciencia cierta cuál es el objeto de su estudio, si el autor o su obra, la crítica erudita tiene una gran virtud: su frescura, su asequibilidad. Y un gran riesgo: en no pocos casos, su transparente, a veces directa identificación con las tendencias poéticas y políticas –por demás obvias– de quienes, de diversa manera, la ejercitan. Algo que está presente también en la más célebre de las obras eruditas de la crítica actual: *El canon occidental* de Harold Bloom.

b) LA CRÍTICA SOCIOLÓGICA

Su propósito es el explicar la obra literaria en el seno del mundo que la hizo posible. Impregnada del pensamiento marxista, cuenta a su haber múltiples vertientes a veces muy alejadas unas de otras. Hay una vertiente que podríamos llamar mecanicista que considera a la obra literaria como un reflejo directo del mundo real. Para ella la literatura no solo que imita la realidad, sino que además, “debe” retratarla con precisión. Responsable de obras sin duda importantes y generadora por influjo directo del indigenismo y realismo de denuncia latinoamericano, fue sin embargo, al convertirse en dogma, una camisa de fuerza que ahogó muchas vocaciones y creatividades. Sus mentores conocidos: Plejanov y luego, Zhdanov. Junto a este mecanicismo muchas veces grosero y muchas veces cruel, encontramos también vertientes algo cercanas pero inteligentes y muy elaboradas como la de Lukács, quien establece analogías entre las relaciones que se dan en el mundo real y las relaciones ideológicas que existen al interior de las obras literarias (así por ejemplo, para él, la novela está organizada como la búsqueda –hecha por un héroe problemático– de valores auténticos en un mundo degradado). Filósofo de gran talento, Lukács encontró un seguidor contemporáneo a nosotros, quien con ayuda del método estructural consiguió perfeccionar sus nociones básicas; se trata de Lucien Goldman, el autor de *Para una sociología de la novela*, obra en la cual establece con gran precisión el sistema de relaciones éticas que, en la estructura de la novela, homologan las relaciones económicas de la sociedad. (El valor auténtico es al valor degradado, como el valor de uso es al valor de cambio). Otra vertiente muy distinta de la crítica sociológica está representada por el húngaro Arnold Hauser, quien “imbrica” la obra literaria junto a los otros productos del arte en una gran matriz histórica en la cual se mueve con la gran soltura del erudito que es.

En Latinoamérica, desde Mariátegui hasta Fernández Retamar, y en el Ecuador, desde Ángel F. Rojas y Adoum hasta Agustín Cueva y Fernando Tinajero; siempre se ha practicado con matices la crítica sociológica.

Es nuestro criterio personal que quizá ninguna otra perspectiva como ésta, la sociológica, que hemos examinado tan brevemente, puede explicar con tal claridad y contundencia las motivaciones “objetivas” que dan origen a una obra literaria. Mas, a despecho de esta certeza, debemos reconocer también su dificultad para captar, sin dejar residuos renuentes al análisis, todos los múltiples mecanismos internos que la componen.

El mismo Agustín Cueva dijo alguna vez que las obras muy pobres en lo que respecta a sus valores estéticos son las que más fácilmente se prestan al examen sociológico.

c) LA CRÍTICA TEXTUAL

El siglo XX es, entre tantas cosas, también el siglo de la lingüística. En sus primeras décadas: Saussure, el Círculo lingüístico de Moscú, el Círculo lingüístico de Praga, y más tarde, empezada la segunda mitad de este siglo, el estructuralismo, la semiología, el redescubrimiento de Propp, los aportes de Jakobson, Hjelmslev, Chomsky son suficientes ejemplos de lo dicho. Hay, entonces, varias escuelas estrechamente vinculadas a los tales aportes lingüísticos. Nos ocuparemos de las dos más conocidas:

1. EL FORMALISMO, del que ya hablamos algo, en esencia se ocupa de lo que considera “lo específico literario”, de aquello que diferencia a la obra literaria de los demás productos culturales. Hace, pues, de la obra –y no del autor ni de la sociedad en que nació– su objeto de estudio. En tal propósito enfrenta, de una manera radical, problemas arduos como el de la forma y el contenido. Para el formalismo no existe esa dualidad, ya que la forma nace del contenido de una obra, el cual no será materia de interés para el crítico.

Puestos a elaborar una ciencia literaria, crearon un sistema de categorías estrictas, acaso incompletas, que servían para analizar los resortes internos de un poema o de una novela. Bástenos recordar aquellos conceptos tan útiles de Tomashevski: el tema, la trama, el argumento. Junto a este estudioso estarán siempre los nombres de Eikhenbaum, Tynianov, y el primer Jakobson.

2. LA CRÍTICA ESTRUCTURAL. Sus afinidades con el formalismo son grandes, pero, sin duda, sus antecedentes primeros se encuentran en la lingüística de Saussure y en la filosofía racionalista. Siguiendo los grandes patrones del movimiento estructuralista que, como hemos dicho, abarca varios dominios, esta crítica considera que una obra es una estructura que se basta a sí misma, que es una totalidad que se autorregula y que es ajena a elementos exteriores a ella. Y ahí lo que importa no son los elementos que la constituyen, ni el todo, sino más bien las relaciones que existen entre esos elementos. Provista de un aparato conceptual muy refinado, la crítica estructural busca clasificar, categorizar, definir exhaustivamente tanto los elementos como las relaciones que entre ellos existen siempre al interior de la obra literaria. Las acciones de los personajes, la sintaxis entera de la obra, su discurso narrativo, los niveles de comprensión de un texto,

su gramática, todo aquello es objeto de su voracidad cognoscitiva. Gran intento por establecer una ciencia literaria, completa y definitiva, la crítica estructural ha conmovido el mundo académico y durante dos décadas, ha dominado en él. Cualquier estudiante de letras conocerá los nombres de Greimas, Barthes, Todorov, Kristeva, quizá menos a Bremond o a Northrop Frye, a quien un crítico de la talla de Terry Eagleton considera, “en un sentido amplio”, también un estructuralista. Pero a pesar de su éxito y de sus indudables logros científicos –tan científicos como pueden ser los de las ciencias no exactas–, los literatos siempre encontraron motivos de contradicción con esta escuela crítica. Empezando por el hecho de que, por sus propios postulados teóricos, la crítica estructural rompe relaciones con el mundo que posibilitó una obra y por ende con su autor y sus propósitos declarados o secretos. Y, luego, porque excluye de su análisis el elemento ético que es también, querámoslo o no, un componente clave de la literatura. No sería difícil imaginarnos la cara que pondrían en su cielo Tolstoi, Dostoievski o Faulkner si les dijéramos que sus novelas no son la representación del mundo en que vivieron y un juicio contundente sobre éste, sino un mecanismo de perfecto funcionamiento.

Por fortuna, tanto el formalismo como el estructuralismo y los otros métodos vinculados a la lingüística –verbigracia: la crítica generativa de desarrollo embrionario y aún desconocida en nuestro medio– han sido para una buena mayoría de estudiosos eso: métodos. Métodos que deben conocerse bien y ser manejados con rigor pero que además deben ser integrados a un esquema más amplio y presentados al público con un lenguaje ágil, de modo que la crítica de una obra no termine distanciándose tanto del autor como de ese público.

Ejemplos de ese buen uso lo podemos encontrar en los ensayos y artículos que han publicado estudiosos vinculados a la universidades ecuatorianas: Diego Araujo, Manuel Corrales, Laura Hidalgo, Cecilia Ansaldo, Cecilia Vera, María Eugenia Moscoso, y otros.

Con este rápido recuento, acaso pobre, que deja al margen muchísimas otras posturas teóricas (la crítica filosófica, la psicoanalítica, la feminista, la negra y, desde luego, las ya declinantes escuelas que hasta hace unas décadas dieron tanto de qué hablar como el *New criticism* norteamericano, etc.), solo queríamos subrayar la naturaleza parcial e insuficiente de toda crítica, entendida así a los ojos desconfiados de un autor, de cualquier autor, que desearía ver reproducidas, en cada juicio que lo aluda, al menos un reflejo reconocible de sus intenciones más profundas.

El hablar de lo “parcial”, “insuficiente” o relativo de las diversas posturas críticas debería conducirnos, por fuerza, a mostrar las inevitables connotaciones ideológicas y, aún más, políticas, de esas posturas. Con el propósito de ahorrarnos repeticiones y empobrecimientos, preferimos remitir a los interesados a dos obras fundamentales: *Teoría literaria y lingüística* de Karl D. Uitti y *Una introducción a la teoría literaria* de Terry Eagleton.

Pero volvamos a nuestra pregunta inicial: ¿Qué le pediría un autor a su crítico?

Pues muchas cosas:

1. Que juzgue en la obra lo que en ella está y no lo que debería estar.

2. Que la reconozca como objeto real, existente y que la sitúe así en el mundo.
3. Que sea claro y original en la exposición de sus juicios.
4. Que no le tenga miedo al eclecticismo ni a la erudición.
5. Que se considere a sí mismo un creador y también un recreador, es decir, que participe, a la vez, de los privilegios del escritor, por un lado, y del lector por el otro, pues es ambas cosas a la vez.
6. Que entienda bien la posibilidad de ejercer una misión divulgadora y, si se quiere, pedagógica, frente a un público ávido de explicaciones y juicios.
7. Que acepte lo relativo de sus verdades.
8. Que encuentre, analice y amplíe algunos de los diversos niveles de sentido que toda obra literaria posee.
9. Que rehuya las afirmaciones maniqueas y adjetivas, sobre todo si están encubiertas por un lenguaje técnico o difícil.
10. Que no afirme su poder intelectual –si de eso se trata– en la acción inquisitorial de condenar o absolver una obra, sino en la tarea de explicarla y de señalar sus raíces y proyecciones.

DE “LA MUJER” Y LA LITERATURA

Intenciones

Como en el texto que sigue existe una parte considerablemente abstracta, preferiremos anticipar nuestras intenciones de una manera más clara, en lo posible didáctica, que nos ahorre, a todos, malos entendidos innecesarios.

Tales intenciones son las siguientes:

1. Abordar el tema “*La mujer*” y *la literatura* desde la dificultad de establecer una literatura exclusivamente femenina, o de establecer lo exclusivamente femenino en la literatura.

2. Para ello trataremos de encontrar, en la propia teoría feminista, una descripción concreta de lo que podría ser “el sujeto femenino”.

3. Por razones de espacio, y en gran medida de desconocimiento, nos serviremos de un texto de Patrizia Violi que resume, de varias maneras, lo que sabemos o hemos leído acerca de la descripción –¿construcción?– de ese sujeto femenino. El texto se llama *Sujeto lingüístico y sujeto femenino* y está incluido en *Feminismo y teoría del discurso*, editado por Giulia Colaizzi.

Como queremos mantener una posición con respecto al concepto “mujer”, lo menos que podemos hacer es buscarlo, en cuanto sujeto, en el interior de los propios discursos femeninos o feministas.

4. Reseñaremos el análisis de Patrizia Violi y constataremos que luego de la brillante exposición que ella hace de tres métodos lingüísticos, el de Saussure, el de Chomsky, y el de Benveniste, y en la cual afirma que ninguno de estos tres análisis es apto para aprehender lo particular, lo sexuado, lo corporal, lo experiencial de lo que ella denomina “el sujeto femenino”, constataremos, pues, no sin cierta desazón, que esos análisis tampoco sirven para explicar la sexualidad, la corporeidad, la sensorialidad, la experiencia específicamente masculinas porque, a fin de cuentas, aquéllos son solo modelos, abstractos por añadidura, que, como todos los modelos, no permiten un fácil regreso de lo abstracto a lo concreto, ni de lo general a lo particular.

5. En este punto, expresaremos nuestra desconfianza por los usos concretos de las ideas abstractas, y manifestaremos nuestra dificultad para englobar o resumir “en el concepto mujer a las mujeres” (La frase es de Onetti). Y no contentos con ello, arriesgaremos la idea de que el sujeto femenino no existe y que buscarlo en esta época en

la cual, según Derrida y tantos otros, vivimos una crisis general del sujeto, puede llegar a ser una tarea estéril y confusa. Para ello, por oposición y contraste, nos apoyaremos en ideas tomadas de Lévi-Strauss y de Foucault, quienes desde la etnología y la filosofía, respectivamente, sostienen, de otro lado, que “el hombre”, en cuanto sujeto, no existe o que solo fue una ilusión derivada de la filosofía del siglo XVIII.

6. Además, declararemos nuestra disconformidad con la idea de que los hombres, subsumidos en el pretendido “sujeto masculino”, manifiesten una inclinación puramente abstracta y racionalista ajena a las nociones de experiencia, corporeidad, sensualidad, etc., pues ello sería como desconocer una gran parte del arte y la literatura de todos los tiempos, también realizada por hombres, y cuya materia viva se soporta en estas nociones.

7. A continuación, trataremos de mostrar que nuestro amor desmedido por tantas y tantas obras escritas por mujeres no nos permite, sin embargo, clasificarlas o agruparlas en el rubro único de una literatura femenina.

8. Para terminar, luego de decir unas pocas y elementales ideas acerca de lo que pensamos que es la literatura en general y cuál es su razón de ser, como expresión del dolor y de las apetencias más profundas de las mujeres y de los hombres del mundo, declararemos que una de las formas de ese dolor, el discrimen que en los planos económico, cultural, etc., padecen y han padecido las mujeres pasa no por la exclusiva división sexual o de género, sino por el aprovechamiento, la rentabilidad –o como quiera llamarse–, de una sociedad básicamente injusta que utiliza, en su beneficio, cualquier diferencia o debilidad que pueda encontrar en sus miembros, mediante el simple expediente del marginamiento y la descalificación.

Presunciones

Con estas anticipaciones trataremos de desarrollar nuestro tema. Y vamos a empezar por una inquietud: ¿Existe la mujer?

Éste parece ser un buen punto de partida. La sola pregunta contiene, lo reconocemos, una velada afirmación y una duda manifiesta. Desde ellas se nos presentan otras dudas que operan en dos planos:

a) Un plano empírico en el cual podríamos preguntarnos si ¿no es “La Mujer”, así con mayúsculas y entre comillas, otra de las tantas abstracciones que diluyen lo concreto en lo general, lo particular en lo universal, sin que, a cambio, tengamos la posibilidad de retornar, sin riesgos, desde esos terrenos abstractos, que borran todas las diferencias, hacia el plano contundente de una realidad que nos muestra cortes sociales, económicos, culturales, que acercan más a una mujer y a un hombre de una misma condición, que a una mujer y a otra de condición diversa?

Pues ¿qué identifica a la patrona con su criada? Se dice que, aparte de una fisiología muy bien determinada, algo crucial, derivado de ella: la maternidad.

Pero será muy fácil replicar que una condición generalizada –en nuestro mundo, el que nos atañe– para la contratación de una sirvienta es la de que no esté embarazada o incluso, que no tenga hijos, sobre todo en fórmula “puertas adentro”. De este modo, llevando tal tendencia al extremo, la criada ideal sería un ser neutro, inerte, despojado, justamente, de su “maternalidad”.

A partir de allí, las diferencias de educación, bienes, vestido, costumbres, serán tan grandes que patrona y criada parecerán seres de planetas distintos. Sé que hay autoras que han tratado de resolver esta contradicción, introduciendo, en sus análisis, los conceptos de maternidad directa o delegada. Pero hemos de decir que la simple observación empírica de nuestro medio nos muestra, sin retórica posible, una ominosa relación hecha, básicamente, de diferencias y desigualdades.

b) Dado que el permanecer solamente en el plano empírico nos acarrearía el riesgo de perdernos en un sinfín de ejemplos que podrían ser respondidos con otros ejemplos y así, *ad infinitum*, preferiremos movernos en el plano teórico, en el cual, la cuestión fundamental sería, pues, la de caracterizar y describir los rasgos diferenciales propios de un “sujeto femenino”, desde el cual pensemos el mundo, si se trata de un sujeto lógico, o lo articulemos si se trata del sujeto de un discurso.

En el ya mencionado trabajo de Patrizia Violi: *Sujeto lingüístico y sujeto femenino*, ella aborda el tema de modo directo.

Y empieza por asumir un axioma que, si se lo acepta así, no requeriría de demostración: “El pensamiento y la subjetividad masculinos han sido considerados como el fundamento universal de la teoría y de la cultura”.

Se trataría, entonces, de criticar y de construir ese pensamiento y esa subjetividad.

Pero antes, habrá que describir el “sujeto masculino” que los porta. Y, desde luego, por exclusión, la inhabilidad de ese sujeto para aprehender y contener al “sujeto femenino”.

Con gran acierto, Patrizia Violi interroga sobre estos aspectos a la teoría lingüística y a la filosofía del lenguaje.

Saussure, Chomsky y Benveniste son mostrados por la autora y cuestionados por ella, por cierto que en diverso grado.

Según ella, Saussure, al diferenciar la lengua del habla, y al descartar la segunda como sujeto de estudio, descarta también las ideas de sintaxis y, además, de sujeto, puesto que el sujeto solo tiene lugar en la frase y, para Saussure, la frase no es sino un sintagma más de la lengua.

De modo que, prosigue: “en la lingüística saussuriana parece que no hay lugar para el sujeto”.

Este vacío sería completado, con largueza, por Chomsky, quien parte de la idea de que el sujeto es innato y es el presupuesto ontológico que garantiza la estructura gramatical. Pero así el sujeto de Chomsky, siempre según ella, sería solo “un sujeto lógico, cartesiano, que solo se da en el acto del pensar”.

En este cartesianismo ve la autora un límite notable: ese sujeto lógico que produce una sintaxis genera una gramática, una lengua, ha sido despojado de sus componentes

arcaicos, vale decir, prelógicos, primarios, que no cuentan en él. Y la memoria de lo que existió antes de que ese sujeto lógico se formara, es decir, la memoria de sus soportes arcaicos ha sido borrada.

Entonces Chomsky, como Saussure, seguiría instalado en el universo de la lengua, pero no del habla y construiría un sujeto del enunciado y no de la enunciación.

Con lo cual, las profundas realidades productoras de sentido, que tienen sitio en el *habla*, en la palabra, en todo lo “subjetivo” que en ellas existe, no contarían en ese sujeto aséptico, modélico, que, en resumen, quedaría separado así del sujeto ontológico (cabal y completo) que fuera su presupuesto natural y su punto de partida.

De esta forma, este sujeto que parte de la palabra producida y no toma en cuenta su proceso de producción, dejará excluidos los análisis de esa producción y, por supuesto, del sujeto productor.

Así, el análisis chomskiano no mostrará, según la gran demanda de Patrizia Violi: *un sujeto que se manifieste en la lengua como un proceso dialéctico, capaz de articular no solo la estructura lógica del lenguaje, sino también los componentes de sentido más profundos*. (Sic).

Solo Benveniste trataría de construir una lingüística del *habla*, zanjando el abismo entre *lengua y habla* y haciendo emerger el sujeto en el interior mismo del proceso lingüístico.

Pues al hacer hincapié en el acto de la enunciación, al situar *el estatuto teórico del sujeto a través de la categoría de la persona*, al enraizarlo en el ser: “solo es yo quien dice yo”, Benveniste, fundaría *una nueva lingüística del sujeto*.

Pero, por tercera ocasión, Patrizia Violi invalida también a Benveniste como instrumento capaz de dar razón de lo que, a fin de cuentas, ella busca: un sujeto múltiple, heterogéneo, sobre todo sexuado, es decir, diferenciado: un sujeto individuado.

Al fundar un yo trascendental, sintetizador de lo múltiple en lo unitario; un ego universal, abstracto, Benveniste tampoco iría mucho más allá del sujeto racional, cartesiano, de Chomsky.

Con lo cual, los tres modelos lingüísticos reseñados por la autora que nos ocupa pecarán de ser abstractos y ajenos al habla física, concreta, de los individuos concretos que, a través de ella, expresan sus especificidades.

Ninguno de ellos, pues, se adecuará a *un pensamiento de la diferencia y de la subjetividad femenina que siempre ha puesto como base un principio antitrascendental, una recuperación de lo sensible, de la sexualidad, del inconsciente*.

Es aquí la primera vez que la autora expone, explícitamente, los atributos que tendría un “sujeto femenino”.

A los anotados ya, se sumarían otros *referentes* identificables: “la corporeidad”, la psiquis femenina, lo sensible, la proximidad entre pensamiento y experiencia, entre historia y prehistoria, y lo que Patrizia Violi llama las realidades emotivas, corpóreas, sexuales, fantásticas e intuitivas, propias de lo femenino.

Pero hay algo que parece escapársele a nuestra estudiosa en el análisis de los tres modelos lingüísticos comentados por ella: al ir en pos de “lo femenino” en ellos y no encontrarlo, nos muestra, de paso, que tales modelos tampoco servirán para dar cuenta de “lo masculino”.

Ello solo sería posible si asumimos ese axioma dudoso con el cual Patrizia Violi iniciaba su reflexión: *El pensamiento y la subjetividad masculinos considerados como fundamento universal de la teoría y de la cultura*.

Pero entonces incurriríamos en una contradicción notable: ¿Cómo es que estos tres modelos que hemos visto, con ser muestras de un pensamiento masculino, no pueden tampoco describir la subjetividad masculina, su corporeidad, su experiencia, su ser también sexuado? ¿Cómo es que lo abstracto también en este caso se enajena de lo concreto?

¿Será posible despojar a lo específico masculino, de su sexualidad, su corporeidad, sus marcas inconscientes, prelógicas, irracionales, prehistóricas, para eliminar esa visible contradicción y mantener como válido el axioma anotado? ¿Despojarlo de su experiencia también diferenciada, también individual?

No, evidentemente, no. Esos modelos lingüísticos –por lo demás, solo están hechos para cumplir su función lingüística específica– no sirven para aprehender lo que hipotéticamente sería un sujeto femenino. Pero, por otro lado, no sirven tampoco para aprehender al también hipotético sujeto masculino.

En este punto, cabe una precisión: ¿Cuán hipotético es este sujeto masculino?

Tal vez enteramente.

Si “el hombre” no hace sino cobijar “a los hombres”, con exclusión de lo femenino, es de suponer que, al menos, luego de tantos años de reflexión masiva en torno al “hombre”, estaríamos ya en condiciones de describirlo bien.

¿En qué consiste, pues, “el hombre”?

Las enormes investigaciones de Claude Lévi-Strauss, en el campo de la etnología, y de Michel Foucault –entre tantos otros–, en el de la filosofía, llegaron a una conclusión difícil de rebatir: en cuanto sujeto inmanente y eterno, centro posible de todos los discursos, simplemente “el hombre no existe.

El formidable análisis de las culturas que emprende Lévi-Strauss le hace afirmar textualmente: “creemos que el fin último de las ciencias humanas no es constituir al hombre sino disolverlo” (*El pensamiento salvaje*). Y en su gigantesca obra *Mitológicas* muestra bien que todo su esfuerzo o el de su método, el estructuralista, ha estado consagrado a sacar al hombre de su centro y restituirlo a la naturaleza de donde proviene, porque el sujeto, “insoportable niño mimado que ocupó demasiado tiempo el escenario filosófico (...) impidió todo trabajo serio exigiendo atención exclusiva” (*Mitológicas* IV).

Sacarlo de su centro, sí, porque ese hombre, en el mar de las culturas y de las lenguas, era imposible de encontrar, pues cada cultura, cada geografía, cada tiempo histórico, inventaban modelos humanos muy distintos entre sí.

Por su parte Michel Foucault, en su extensa obra y sobre todo en *Las palabras y las cosas*, prueba y comprueba desde la contundencia de una reflexión y una erudición asombrosas, que esa ilusión que fue “el hombre” no existió como sujeto de conocimiento más allá de dos siglos y que nació, como un rey desterrado de su reino, entre las fronteras de historias que le antecedían desde mucho tiempo atrás y que no estaban dedicadas, en exclusiva, a él ni a su conocimiento.

El grito de Nietzsche: “Dios ha muerto”, para Foucault presagió y encubrió otro anuncio: la muerte del hombre, criatura que, según sus palabras, “nunca fue el problema más antiguo ni el más constante que se haya planteado el saber humano”. (Y cuando se lo planteó –podríamos añadir nosotros–, lo hizo siempre desde una perspectiva puramente occidental, por no decir europea, si no eurocentrista).

Mas hoy, al inicio del siglo XXI, ¿quién que no peque de prepotencia, de grandilocuencia, podría dibujar, con trazos inequívocos, un perfil de “El Hombre? ¿Quién podría decir, aparte de lo relacionado con su fisiología, cómo es, en qué consiste, cuáles son sus rasgos definitivos, cuál es la ciencia que se ocupa de él como una realidad total y compleja?

¿Quién podría señalar, sobre todo en esta época de dispersión y vacío, cuáles son los valores, los proyectos, los apetitos comunes a todos los hombres que pudiesen considerarse propios del hombre universal?

Y si logramos definir al hombre como especie y deducir que es diferente del elefante y el mono, será en cambio, muy difícil, definirlo en su ser y desde adentro.

Y lo comprobaremos en el mismo plano empírico que manejamos antes: Entre el amo y el criado ¿en dónde está el hombre? Entre el torturador y su víctima ¿en dónde está? Entre el conquistador y el conquistado ¿dónde? La serie de estas preguntas concretas podría ser, pues, infinita.

La ausencia de una acepción dedicada al concepto Hombre en los modernos manuales de filosofía, como el de Runes, tendrá, entonces, su razón de ser.

Para resumir diremos que, si ese concepto, que según un sector feminista solo da cuenta del universo masculino, el sujeto Hombre, luego de tantos siglos de reflexión, no ha logrado construirse, no será una tarea menos ardua el tratar de construir el sujeto Mujer.

Quizá a ello se deba nuestra torpeza para encontrar a “la Mujer” como uno de los posibles sujetos del discurso que más cerca de nosotros está: el discurso literario.

¿Dónde está, pues, el sujeto Mujer, en el discurso literario?

Al respecto, en esa búsqueda, y para la pura descripción, hemos empezado por distinguir dos órdenes:

1. El de la literatura escrita por mujeres y
2. El de la literatura escrita por hombres acerca de mujeres.

En el primer caso señalaremos que nos resulta imposible agrupar bajo el denominador común de lo femenino las innumerables obras de mujeres que hemos leído a lo largo de nuestra vida. En efecto, cómo juntar, con prescindencia de historia, cultura, geografía, a

Cumbres borrascosas de Emily Bronte y a *Solitario de amor* de Cristina Peri-Rosi; a *Al faro* y *Orlando* de Virginia Woolf y a los *Relatos alemanes* de Katherine Mansfield; al *Adriano* de Marguerite Yourcenar y *El color púrpura* de Alice Walker; cómo a *Canción triste de cualquier mujer* de Erika Jong y *Reflejos en un ojo dorado* de Carson McCullers; o *La pasión según G. H.* de Clarice Lispector y los cuentos de Ana María Matute.

¿Cómo resumir, en un mismo plano, posturas a veces tan contradictorias como las de Susan Sontag y Julia Kristeva? ¿O de Anaïs Nin y Simone de Beauvoir?

¿Cuál es el denominador común de las novelas de Alicia Yáñez Cossío y Natasha Salguero?

Y si podemos buscar parentescos entre la Isabel Allende de *La casa de los espíritus* y la Laura Esquivel de *Como agua para el chocolate*, ¿cómo hacerlo entre Gabriela Mistral e Idea Vilarino?

Por cierto que nadie puede negar que exista una literatura de tendencia feminista, intencionada y clara, que puede aflorar con fuerza en escritoras tan disímiles como Sor Juana Inés de la Cruz y Juana de Ibarborou. Pero será muy aventurado sostener que, al menos, una parte considerable de la literatura escrita por mujeres sea feminista.

En los últimos tiempos hemos podido revisar ciertas páginas de la crítica feminista y hemos de reconocer el esfuerzo de decodificación del lenguaje que en ella existe y la voluntad de establecer una *lectura feminista* de los textos sujetos a su análisis. Sin embargo, su aparición es reciente y es prematuro anticipar sus logros ya no en la formulación de una “lectura” propiamente femenina de esos textos, sino en la identificación de una “escritura” femenina. Célebres autoras como Rosa Montero y Angeles Mastreta sostienen que tal escritura no existe. En cambio, nadie podría discutir la realidad de una *temática* femenina, o más bien, feminista.

El segundo aspecto, el referente a la literatura escrita por hombres acerca de mujeres (y viceversa), quizá nos arroje más luz sobre el tema que nos ocupa y nos reafirme en nuestra adhesión, sin reservas, a la idea de Virginia Woolf acerca de que toda obra verdaderamente artística es andrógina, y por lo mismo, añadimos, como el verbo, carece de género.

Penélope, Ifigenia, Beatriz, Isolda, Ofelia, Naná, Emma Bovary, Genoveva de Brabante, Ana Karenina, Virginia, Atala, María, Lolita, Cumandá, etc., etc., entre miles y miles de heroínas literarias, acaso solo nos muestran que están hechas de una doble naturaleza: la de ser representaciones de estilos de vida (en el sentido que Adler da a esta expresión) inconfundibles, y la de encarnar todo cuanto de trascendente existe en los concretos sueños de cada época y de cada sociedad.

Porque, ¿quién podría decir cuánto de femenino y masculino hay en ellas o en los artistas que las crearon?

¿Quién podría decir cuánto de masculino existe, de otro lado, en el *Adriano* de Marguerite Yourcenar o en el amante abandonado de *Solitario de amor* de Cristina Peri-Rosi?

Aquello no importa. Aquello no sería sino material para una fisgonería biográfica que no interesa por el momento. En esas grandes heroínas y héroes forjados por la literatura, lo que cuenta es la deslumbrante coherencia de sus espíritus y, desde luego, la capacidad de estremecer los códigos éticos y estéticos de quienes, mal o bien (más mal que bien), estamos insertos en la tradición occidental.

DE LOS NUEVOS TALLERES LITERARIOS

Nada es lo que antes fue. Ahora un taller literario es un lugar de aprendizaje eficaz y de ejercicio de prácticas creadoras. También un sitio de expansión espiritual y acaso de entretenimiento.

Su función social se ha definido ya bien: hoy es el mecanismo que compensa los defectos de una educación literaria errada y deficitaria. Nada más que eso.

El grupo de señoras que leen libros importantes o de moda; los muchachos que se muestran sus escritos unos a otros; el buen señor que habla y habla acerca de autores y obras ante una pequeña concurrencia que cree saber menos que él, en nada se parecen a los militantes miembros de los primeros talleres literarios que se propagaron en América Latina en los años sesentas y setentas.

¿De qué quería diferenciarse en aquellos ardientes años, el primer taller literario latinoamericano? Los términos: élite, cenáculo, Academia, vienen a nuestra mente. Todos ellos evocaban o señalaban si no una época “superada”, al menos una costumbre arcaica: la que un día fuera la ocupación suntuaria de escribir, el lujo de componer una obra cuyo primer y mayor reconocimiento se producía en el interior de un estrecho círculo de iniciados que compartían un mismo estilo de vida, en el cual se daban la mano, sin contradicción aparente, el ocio, los placeres sibaríticos, el tedio de vivir y el cándido amor por las artes. Frente a esta manera aristocrática de ejercer la literatura, la palabra taller debía sonar como el mazazo de un obrero en una mesa de banquetes. Había que dejar establecido que el arte de escribir era, por sobre todo, un trabajo, con lo que esto supone: utilidad, valor, esfuerzo y la adscripción ideológica a una clase social: la de los trabajadores. Y en tal contexto había de entenderse también la expresión: trabajadores de la cultura.

Muchos años han pasado desde entonces. Y debemos reconocer que, a la fecha, la palabra taller ha perdido su brillo épico y provocador. Y ha terminado por parecerse a sí misma. Un taller literario es solo un taller: allí se practica y se aprende un oficio que también –en estos tiempos de mercaderes– ha perdido lustre: la literatura.

Si bien es cierto que no existe una norma que englobe la acción de los talleres literarios que en el presente funcionan –que son muchos y de variada concepción–, puede decirse, de un modo general, que lo que en otro momento fue espontáneo y libre, se ha transformado, con el pasar del tiempo, en un quehacer regulado. De lo que sabemos, todos cuentan –habrá excepciones– al menos con un coordinador que imparte lo que se

supone es su saber (y su disciplina), con métodos que reproducen la relación que se da entre educadores y educandos, aunque esta asome de una manera muy matizada.

Con lo cual, su carácter de alcance y ayuda a la educación literaria formal queda subrayado. A esto que sería una primera precisión con respecto a la modalidad actual de los talleres, habría que añadir, de otro lado, la presunta herencia que ellos conservan de sus modelos iniciales, y que ha pasado a ser el principal argumento de su más encarnizados detractores: la supuesta masificación y adocenamiento de lo que ellos creen que debe ser un producto individualista y solitario: la creación.

Si una novela, poema o cuento, son, en la práctica, el producto de un individuo concreto, sumido en sus propias penas y alegrías; no es menos cierto que esas penas y alegrías están socialmente condicionadas: cada hombre se piensa a través de los otros. Y los otros a través de él. Si no fuese así, no entenderíamos las grandes obras artísticas. No nos reconoceríamos en ellas. El mismo lector sería imposible sin todo el sistema de signos —el lenguaje en primer término— que socializan y condicionan la intelección de los conceptos y de las más dispares experiencias vitales. No hay sentimientos únicos. No existen ideas que sean el patrimonio de un solo individuo. Las mismas formas y temáticas de la literatura son plurales. Si no hubiera nacido Kafka, habría existido la literatura kafkiana, etiquetada con otro nombre. De hecho la hubo y con medio siglo de anticipación: *El escribiente* de Melville, es un ejemplo. Cabe recordar lo que Faulkner decía: “Si yo no hubiese existido, alguien me habría escrito”.

Por cierto que solo al artista, en cuanto individuo, le corresponde la posibilidad de congrega, en su psique, la multitud de hechos que desde fuera lo constituyen y que solo en él alcanzan una coherencia plena.

Tal coherencia depende, por suerte o por desgracia, de imponderables: el talento, la sensibilidad, la cultura, la voluntad del artista; aquello que puede ser catalizado, sí, pero nunca otorgado.

La influencia del taller no es definitiva sobre los escritores en ciernes, pues, en el más extremo de los casos, este sólo alcanzará a propugnar alguna de las corrientes estéticas ya existentes en una sociedad y en un tiempo específicos. De otra parte, si las condiciones del artista son notables*, el taller cumplirá para él la función que, por lo demás, siempre han cumplido los grupos literarios a lo largo de historia de la literatura moderna: la de ser el lugar de encuentro de quienes comparten una misma vocación y una misma necesidad de diálogo, crítica, y aún de compañía creadora.

En ese caso, quienes defienden la famosa soledad del artista, deberían aceptar que la pura soledad no garantiza nada. Hay solitarios que han sido capaces de crear grandes obras y otros que no.

Los talleres literarios no son fábricas de escritores en serie. Hasta la fecha no sabemos que eso sea posible. Creemos, sí, que ellos son núcleos productores de cultura y suscitadores de inquietudes. Creemos también que son la alternativa a una educación literaria aburrida y esquemática, que aleja a los jóvenes de los libros. Algunos profesores

lo han comprendido así y han introducido la modalidad del taller en sus colegios y universidades.

BIBLIOGRAFIA

- Adler, Alfred, *El sentido de la vida*, Editora Latinoamericana, México, 1968.
- Adorno, Theodor, *Estética*, Madrid, Taurus, 1983.
- Alexandrian, *Historia de la literatura erótica*, España, Planeta, 1991.
- Alonso, Dámaso, *Cancionero y romancero español*, España, Salvat, 1969.
- Andrade, Xavier, *Pequeños traficantes*, Quito, Fundación Nuestros Jóvenes, 1990.
- Bachelard Gaston, *Sicoanálisis del fuego*, Buenos Aires, Schapire Ed., 1973.
- Bajtin, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1993.
- Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1990.
- Baudrillard, Jean, *La Ilusión del fin*, Barcelona, Editorial Anagrama, S.A., 1993
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kairos, 4ta Edición, 1993
- Baudrillard, Jean, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1984.
- Baudrillard, Charles, *La seducción*, España, Anagrama, 1991.
- Bell, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, España, Alianza Editorial, 1977.
- Benjamín, Walter, *Poesía y capitalismo*, España, Taurus Ediciones, S.A. 1980.
- Benjamín, Walter, *Imaginación y sociedad*, España, Taurus Ediciones, S.A. 1980.
- Benjamín, Walter, *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, Jóvenes y Educación*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1974.
- Bobbio, Norberto, *Derecha e izquierda*, Madrid, Taurus, 1995.
- Bloom, Harold. *El Canon occidental*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995
- Bourdieu, Pierre., *¿Qué significa hablar?*, Madrid, Ed. Akal, 1985.
- Bourdieu, Pierre, *Contrafuegos*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1999.
- Braudel, Fernand, *La dinámica del capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Brito García, Luis, *El Imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*, Venezuela, Editorial Nueva Sociedad, 1996
- Canetti, Elías, *Masa y poder*, España, Muchnik Editores, 1981.
- Canto, Estela, *Borges a contraluz*, Altamir, Bogotá. 1991.
- Carcía Canclini, Néstor, *Culturas híbridas*, Grijalbo, México, 1990.
- Caruso, Igor, *La separación de los amantes*, México, Siglo XXI, 1996.
- Carvalho-Neto, *El cuento folklórico ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1966.

- Castillo Zapata, Rafael. *Fenomenología del bolero*. Caracas. Venezuela. Monte Avila Latinoamericana. 1990.
- Colombres, Adolfo, *Sobre la cultura y el arte popular*, Ed. del Sol, Buenos Aires, 1987.
- Corrales Pascual, Manuel, Jorge Icaza: frontera del relato indigenista, Quito, Pontificia Universidad Católica, 1974.
- Costales, Alfredo y Piedad, *El Quishihuar o el árbol de Dios*, Llacta, Vols. XXIII y XXIV.
- Chomsky, Noam. *Autodeterminación y nuevo orden*. Nafarroa. Editorial Txalaparta. 1998.
- Chomsky, Noam, Dietrich Heinz, *La aldea global*, Nafarroa, Editorial Txalaparta, 1999.
- Cohen, Albert, *El libro de mi madre*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- Colaizzi, Giulia Ed. *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid. Ediciones Cátedra, 1990.
- Cueva, Agustín, *Las democracias restringidas de América Latina*, Quito-Ecuador, Editorial Planeta del Ecuador, 1988
- Cueva, Agustín, *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Planeta, Quito, 1993.
- Derrida, Jacques, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1989.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de cultura Económica, México, 1988.
- Echeverría, Bolívar, *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM, 1995.
- Echeverría, Javier, *Cosmopolitas domésticos*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Echeverría, Julio, *La democracia bloqueada*, Quito-Ecuador, Letras, 1997
- Eco, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Rola, S.A., 1970.
- Espino Reluce, Gonzalo, *La Literatura oral*, Quito-Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 1999
- Espinosa, María Fernanda, *Repensar la democracia en sociedades pluriculturales y poscoloniales*, Spiritus, Quito, 1999.
- Fernández Retamar, Roberto, *Para el perfil definitivo del hombre*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- Fernández Retamar, Roberto, *Todo Calibán*, Cuadernos Atenea, Concepción, 1998.
- Feyerabend, Paul. *Contra el método*. Barcelona. Ed. Ariel.
- Feyerabend, Paul K. *Matando el tiempo*. España-Madrid. Impreso en Unigraf, Arroyomolinos, Mostoles. 1995
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, México. Siglo XXI, 1996.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1996.
- Freud, Sigmund, *Obras completas*, 2T., Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1948.
- Fromm, Erich, *El arte de amar*, Buenos Aires, Paidós, 1995.
- Frye, Northrop, *Anatomía de la Crítica*, Caracas, Monte Avila, 1977.
- Fukuyama, Francis, *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta, 1992.
- Galbraith, John Kenneth , *La cultura de la satisfacción*, Barcelona, Editorial Ariel, 1992.
- Galbraith, Kenneth *El dinero*, Barcelona, Crítica, 1975.

- Gamaleri, Giampiero. *La Galaxia Mc Luhan*. España. Gráficas San Julián. 1981
- García, Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*. México. Editorial Grijalbo, SA: de CU, 1990
- Giardinelli, Mempo, *Así se escribe un cuento*, México, Nueva Imagen, 1998.
- Goldman, Lucien, *Para una sociología de la novela*, S. D.
- Greimas, A. J., *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973.
- Guerrero, Andrés. *La Semántica de la dominación: el concertaje de indios*. Quito, Ediciones Libri Mundi. 1991.
- Habermas, Jürgen, *La modernidad, un proyecto incompleto*, Madrid, Taurus, 1985.
- Habermas, Jürgen, *Problemas de legitimación del capitalismo tardío*, Buenos Aires, Amorrotou Ed., 1975.
- Handelsman, Michael, *El modernismo en las revistas literarias 1895-1930*, Cuenca, CCE, Núcleo del Azuay, 1981.
- Handelsman, Michael, *Lo afro y la Plurinacionalidad*, U.S.A., University, Mississippi, 1999.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la Literatura y el arte*, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens*. Buenos Aires. Alianza Editorial. EMECE. 1968
- Hyde, Montgomery, *Historia de la pornografía*, Buenos Aires, La Pléyade, 1973.
- Ibarra, Hernán, *La otra cultura*, Quito, Abya-Yala, 1998.
- Jácome Gustavo Alfredo, *Estudios estilísticos*, Quito, Ed. Universitaria, 1977.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Jameson, Fredric, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid. Ed. Trotta, 1996.
- Jameson, Fredric, *El marxismo realmente existente*, Casa de las Américas 211, La Habana, 1998.
- Jara, fausto, Moya Ruth, *Taruca*, Ed. Instituto Geográfico Militar, 1982.
- Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1981.
- Kennedy, Paul, *Hacia el siglo XXI*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993.
- Kraus, Karl, *Contra los periodistas y otros contras*, España, Taurus Ediciones, 1992.
- Kristeva, Julia, *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1988.
- Lacan, Jaques, *Seminario de la carta robada, Escritos*, México, Siglo XXI, 1975.
- Lauer, Mirko, *Crítica de la Artesanía*, Lima, Desco, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1982.
- Levi-Strauss, Claude. *Mitológicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968
- Lévy-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Lévy-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1972.
- Lévy-Strauss, *Tristes trópicos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.
- Lombardi Satriani, *Antropología cultural L.M.*, Argentina, Editorial Galerna, 1975.
- Lukács, Georg, *Aportaciones al estudio de la estética*, México, Grijalbo, 1966.
- Liotard, Jean François, *La posmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Gedisa, 1995.

- Lyotard, Jean François, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Martí, José, *Obras Completas*, La Habana, Casa de las Américas, 1985.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los Medios a las Mediaciones*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, S:A: 1987
- Menéndez Pidal, Ramón. *Estudios Literarios*, Madrid. Espasa-Calpe, S:A: 1973
- Neveleff, Julio, *Los Ciberlectores*, Buenos Aires, Ediciones Novedades Educativas, 1995
- Ortega Alicia, *La ciudad y sus bibliotecas* , Quito, Corporación Editora Nacional, Universidad Andina, 1999.
- Osorio, Nelson, *Ficción de Oralidad y Cultura de la Periferia en la Narrativa mexicana e hispanoamericana actual*, Caracas, Revista de Investigaciones Literarias, Año 1 N. 2 1993 Paz, Octavio, *La llama doble*, Colombia, Seix Barral, 1995.
- Paz, Octavio, *Los hijos del Limo*, España, Seix Barral, 1972.
- Potuondo, José Antonio, *La historia y las generaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1981.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento maravilloso*. Madrid. Ed. Fundamentos. 1974.
- Propp, Vladimir. *Las Raíces Históricas del Cuento*. Caracas. Editorial Fundamentos. 1974.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974.
- Propp, Vladimir, *Transformaciones de los cuentos maravillosos*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- Quijano, Aníbal, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, Quito, El Conejo, 1990.
- Reich, Wilhelm. *La Revolución Sexual*. Barcelona. Editorial Planeta de Agostini. 1993
- Robles, Humberto, *La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción, trayectoria y documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989.
- Robles, Humberto, *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
- Rodríguez Castelo, Hernán, *El camino del lector*, 2T., Banco Central del Ecuador, 1988.
- Rodríguez Monegal, Emir, *Narradores de esta América*, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974.
- Romano, Eduardo. *Sobre Poesía Popular*. Argentina, Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, S:A: 1983
- Romano, Eduardo. *Voces e Imágenes en la Ciudad*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Colihue.
- Rougemont de, Denis, *El amor y el Occidente*, Madrid, Revista Occidente, 1963.
- Rowe, William y Schelling, Vivian, *Memoria y Modernidad*, México, Ed. Grijalbo, 1993.
- Salas, Horacio, *Poesía Lunfarda*, Argentina, Amechino Editora, 1999
- Salas, Horacio, *Borges: Una biografía*, Buenos Aires, Planeta, 1994
- Salas Horacio. *El Tango*. Buenos Aires. Ed. Planeta. 1995.
- Sánchez, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. México. Ed. Diana. 1989.

- Sartre, Jean Paul, Freud, Madrid, Alianza Tres, 1985.
- Sartre, Jean Paul, *Situaciones* (1 y siguientes), Buenos Aires, Losada, 1967.
- Schuldt, Jürgen, Salgado, Wilma, Puyana, Ferreira Jaime, Graña, Alberto. Ramón García, José, *La Crisis Asiática*, Quito-Ecuador, Editorial Tramasocial, 1998
- Soros, George. *La crisis del capitalismo global*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- Teitelboim, Volodia, *Los dos Borges*, Santiago, Sudamericana Chilena, 1998.
- Tinajero, Fernando, De la evasión al desencanto, Quito, El Conejo, 1987.
- Tinianov, Eikhenbaum, Shklovski, *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Ed. Alberto Corazón, 1973.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura Fantástica*, Buenos aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Toffler, Alvin y Heidi, *La creación de una nueva civilización*, Plaza & Janés, 1997.
- Touraine, Alain, *Crítica de la modernidad*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1993.
- Trujillo, Jorge, *Los oscuros designios de Dios y el imperio*, Quito, CIESE, 1981.
- Ubidia, Abdón, *El Cuento Popular Ecuatoriano*, Quito, Libresa, 1993
- Uitti, Karl D., *Teoría literaria y lingüística*, Madrid, Cátedra, 1977.
- Varios. *El oficio de escritor*, México, Editorial Era, 1970.
- Vázquez, María Esther, *Borges, Esplendor y derrota*, Tusquets Editores, Barcelona, 1996.
- Violi, Patrizia, *Sujeto lingüístico y sujeto femenino, Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.
- Yourcenar Marguerite, *Cuaderno de notas. "Memorias de Adriano"*, Colombia, Sudamericana-Planeta, 1984.

Abdón Ubidia

Quito, 1944. Aparte de su obra narrativa, ha trabajado también temas relacionados con la literatura oral. En este campo pueden mencionarse *El cuento popular*, Quito 1997; *La poesía popular*, Quito, 1982, entre otros. Su libro de relatos *Bajo el mismo extraño cielo*, cuentos) Bogotá, Círculo de lectores, 1979, mereció el Premio Nacional de literatura de ese año. Su novela *Sueño de Lobos*, Quito, 1986, también ganó ese premio y fue declarada El mejor libro del año. Dirigió la revista cultural *Palabra Suelta*, y la Editorial Grijalbo publicó, en 1989, su obra *Divertinientos o libro de fantasías y utopías (cuentos)*. En 1996, El Conejo editó *El palacio de los espejos, ahora en Alfaguara (cuentos)*. Está por publicarse su *Antología del cuento ecuatoriano contemporáneo* y su obra crítica acerca de las corrientes narrativas *El cristal con que se mira*.

Siempre vinculado al trabajo intelectual, ha participado en múltiples simposios y seminarios en muchas partes del mundo y ha realizado investigaciones de campo como recopilador de leyendas y tradiciones orales. Ha escrito y adaptado obras de teatro. Relatos suyos han sido traducidos al inglés, francés, alemán, ruso y próximamente al italiano. Su novela *Ciudad de invierno* ya ha alcanzado veinte ediciones.

En 1997 presentó en USA *Wolves'Dream*, traducción de su novela *Sueño de lobos*, por la editorial Latin American Literary Review Press, de Pittsburgh.

En el 2000 publicó, en Abya Yala, su libro de ensayos "Referentes", presentado en Gijón –Asturias, por Luis Sepúlveda. En el 2002, El Conejo editó su obra de teatro *Adiós Siglo XX*. En el 2002, la editorial Txalaparta de España editó *Sueño de lobos* y la seleccionó para sus "clubes de lectores".

Su novela LA MADRIGUERA, publicada en junio de 2004, fue distinguida con el Premio Joaquín Gallegos Lara a la mejor novela de ese año y la Editorial Norma publicó a, comienzos del 2005, la tercera edición de dicha novela que, además, quedó entre las seleccionadas al Premio Rómulo Gallegos.

Dirige talleres literarios y ha dictado clases y conferencias en colegios y universidades. Ha escrito en varias revistas del país y del exterior.

Es fácil encontrarlo en el Internet con el Google. Allí puede encontrarse un link para bajar gratuitamente, un e-book suyo, el relato De la Genética y sus logros, en español e inglés.

