IVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS PARA GRADUANDOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCION: ESTUDIOS CULTURALES
IV COHORTE

POESÍA Y TRADICIÓN ANTICOLONIAL Y ANTI-IMPERIALISTA EN LOS PROCESOS CULTURALES DE VENEZUELA, CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE

AUTOR: MS. CHRISTIAN R. FARÍAS A..
TUTOR: DR. GUSTAVO FERNÁNDEZ

VALENCIA, JUNIO, 2015

UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS PARA GRADUANDOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCION: ESTUDIOS CULTURALES
IV COHORTE

POESÍA Y TRADICIÓN ANTICOLONIAL Y ANTI-IMPERIALISTA EN LOS PROCESOS CULTURALES DE VENEZUELA, CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE

Tesis Doctoral presentada ante la Comisión Coordinadora del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Carabobo, como requisito parcial para optar al título de Doctor en Ciencias Sociales, Mención Estudios Culturales

AUTOR: MS. CHRISTIAN R. FARÍAS A..
TUTOR: DR. GUSTAVO FERNÁNDEZ

VALENCIA, JUNIO, 2015

Universidad de Carabobo

Valencia – Venezuela

Facultad de Ciencias de la Salud

Dirección de Asuntos Estudiantiles
Sede Carabobo

ACTA DE DISCUSIÓN DE TESIS DOCTORAL

En atención a lo dispuesto en los Artículos 145,147, 148 y 149 del Reglamento de Estudios de Postgrado de la Universidad de Carabobo, quienes suscribimos como Jurado designado por el Consejo de la Facultad de Ciencias de la Salud, de acuerdo a lo previsto en el Artículo 146 del citado Reglamento, para estudiar la Tesis Doctoral titulada:

POESÍA Y TRADICIÓN ANTICOLONIAL Y ANTI-IMPERIALISTA EN LOS PROCESOS CULTURALES DE VENEZUELA, CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE

Presentada para optar al grado de **Doctor en Ciencias Sociales, Mención Estudios Culturales** por el (la) aspirante:

FARIAS A., CHRISTIAN R.
C.I. V- 5441456

Habiendo examinado la Tesis presentada, decidimos que la misma está **APROBADA.**

En Valencia, a los treinta y un días del mes de octubre del año dos mil dieciséis.

Dr. (a) Jesús, Puerta (Pdte)
C.I. 4[illegible]84
Fecha 31-10-16

Dr. (a) Armando Alvarez
C.I. 4867408
Fecha 31-10-16

Dr. (a) Juan J. Barreto
C.I. 5.759.094
Fecha 31.10.2016

TG-CS:14-15

Bárbula – Módulo Nº 13 – Teléfonos (0241) 8666258 - 8666259 Ext.206 – Fax (0241) 8666535 – Email: dae-fcs-post@uc.edu.ve

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS PARA GRADUANDOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCION: ESTUDIOS CULTURALES
IV COHORTE

ACEPTACIÓN DEL TUTOR

Yo, Dr. Gustavo E. Fernández, titular de la C.I. V- 7067143, en mi carácter de tutor de la tesis doctoral titulada *Poesía y tradición anticolonial y anti-imperialista en los procesos culturales de Venezuela, Centroamérica y el Caribe*, presentada por el ciudadano Christian R. Farías A., C.I. V- 5 441 456, como requisito para optar al título de Doctor en Ciencias Sociales, Mención Estudios Culturales; considero que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.

Valencia, 8 de junio de 2015

DR. GUSTAVO E, FERNÁNDEZ
C.I. V- 7 067 143

UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS PARA GRADUANDOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCION: ESTUDIOS CULTURALES
IV COHORTE

INFORME DE ACTIVIDADES

Autor: Ms. Christian R. Farías A. C.I. V- 5 441 456
Tutor: Dr. Gustavo E. Fernández C.I. V- 7 067 143
Título: Poesía y tradición anticolonial y anti-imperialista en los procesos culturales de Venezuela, Centroamérica y el Caribe
Línea de Investigación: Arte, estética y sociedad

FECHA	ASUNTO TRATADO	OBSERVACIÓN
Enero 014	Revisión del Proyecto.	
abril 2014	Revisión de las observaciones	
Junio 2014	Precisar la relación poetas y temas y la base teórica de la investigación	Definir implicaciones entre esas tres partes
agos 2014	Revisión de los referentes teóricos,	
octubre 2014	Revisión de la contextualización teórica general .Capitulo I.	Vinculación de la teorías
diciembre2014	Revisión de la contextualización histórica. Capítulo II	
enero 2015	Revisión de la base teórica y propuesta metódica. Capítulo III	Fortalecer el método propuesto
febrero2015	Revisión de capítulo IV	
Ene 2013	Revisión de capítulo V	Revisar otras fuentes
mayo 2015	Revisión capítulo VI	
junio 2015	Revisión y aprobación del texto definitivo	

Declaramos que las especificaciones anteriores representan el proceso de dirección de la Tesis Doctoral, credencial de mérito para optar al título de Doctor en Ciencias Sociales, Mención Estudios Culturales, que otorga la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de Carabobo.

TUTOR: AUTOR:
DR. GUSTAVO E. FERNÁNDEZ MS. CHRISTIAN FARÍAS
C.I. V- 7 067 143 C.I. V- 5 441 456

VALENCIA, JUNIO 2015

UNIVERSIDAD DE CARABOBO

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS PARA GRADUANDOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCION: ESTUDIOS CULTURALES
IV COHORTE

CONSTANCIA DE APROBACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL

POESÍA Y TRADICIÓN ANTICOLONIAL Y ANTI-IMPERIALISTA
EN LOS PROCESOS CULTURALES DE VENEZUELA,
CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE

APROBADO EN LA FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD DE LA UNIVERSIDAD DE CARABOBO POR:

NOMBRES	CÉDULA DE IDENTIDAD	FIRMA
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

VALENCIA, JUNIO 2015

UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS PARA GRADUANDOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCION: ESTUDIOS CULTURALES

VEREDICTO

Nosotros, miembros del jurado designado para la Evaluación de la Tesis Doctoral titulada: ***POESÍA Y TRADICIÓN ANTICOLONIAL Y ANTI-IMPERIALISTA EN LOS PROCESOS CULTURALES DE VENEZUELA, CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE***, presentada por el aspirante Farías A. Christian R; C.I: V- 5 441 456 para optar al Título de **Doctor en Ciencias Sociales Mención Estudios Culturales**, estimamos que el mismo reúne los requisitos para ser considerado como: **Aprobado**.

NOMBRES	CÉDULA DE IDENTIDAD	FIRMA
JESÚS PUERTA	_____	_____
ARMANDO ALVAREZ	_____	_____
JOSÉ BARRETO	_____	_____

VALENCIA, AGOSTO, 2015

AGRADECIMIENTO

A MI MADRE Y A MI PADRE, POR LA FORTUNA DE TRAERME AL MUNDO

A LOS DOCTORES QUE SUPIERON TRANSMITIRNOS SUS CONOCIMIENTOS Y ESTIMULARNOS EN LAS JORNADAS DE CLASE PARA SEGUIR EN ESTE CAMINO

AL DOCTOR JESÚS PUERTA, NUESTRO COORDINADOR, POR SU SOLIDARIDAD Y SU ANIMACIÓN PERMANENTE PARA EL DEBATE Y LA INVESTIGACIÓN

AL DOCTOR GUSTAVO FERNÁNDEZ, POR SU ATENCIÓN Y ORIENTACIONES OPORTUNAS Y ESCLARECEDORAS

A LA UNIVERSIDAD DE CARABOBO, POR PEMITIR EL FUNCIONAMIENTO DE PROGRAMAS COMO EL DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES MENCIÓN ESTUDIOS CULTURALES

A LOS AMIGOS Y CAMARADAS QUE ME ESTIMULARON PERMANENTEMENTE

AL PERSONAL ADMINISTRATIVO DEL DOCTORADO Y DE CONTROL DE ESTUDIOS, POR SUS ATENCIONES Y AFECTOS

DEDICATORIA

A MI MADRE
BELLA Y GENEROSA

A MI PADRE
RESPONSABLE Y NOBLE

A MI HIJO Y MIS HIJAS
QUE RIEN Y LE TRIBUTAN AL MUNDO
LO MEJOR DE SUS VIDAS

A MIS HERMANAS Y HERMANOS
QUE COMULGAN EN LA FELICIDAD
DE UNA FAMILIA GRANDE Y VIBRANTE

A MI COMPAÑERA DE VIDA
DE SUEÑOS Y DESVELOS EN LA TERNURA
Y LA TERQUEDAD DEL AMOR

A LOS LIBROS
QUE SON TESOROS DE NUESTRA AVENTURA

A LA POESÍA
EN SU PLENITUD DE SOL Y DE HORIZONTE

A LA VIDA…
¡GRACIAS, POR HABERME DADO TANTO!

UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS PARA GRADUANDOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCION: ESTUDIOS CULTURALES
Línea de Investigación: Arte, estética y sociedad

POESÍA Y TRADICIÓN ANTICOLONIAL Y ANTI-IMPERIALISTA EN LOS PROCESOS CULTURALES DE VENEZUELA, CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE

RESUMEN

Esta tesis está enfocada hacia el tema poesía y sociedad; y se plantea como objeto de estudio el problema de las tensiones estéticas y socio-políticas de la poesía y sus vínculos con la tradición anticolonialista y anti-imperialista dentro de los procesos culturales de Venezuela, Centroamérica y el Caribe, para lo cual se formuló el objetivo general de establecer una valoración crítica de las tensiones estéticas, socio-políticas y los vínculos de la poesía con la tradición anti-colonial y anti-imperialista dentro de los procesos culturales de Venezuela, Centroamérica y el Caribe, a partir de las poéticas del venezolano Gustavo Pereira, el salvadoreño Roque Dalton, y el afrocaribeño francófono Aimé Césaire, como representantes de esa relación orgánica, muy reclamada por Gramsci, entre el intelectual y las luchas de su pueblo. En ese sentido, se formularon ocho (8) objetivos específicos que estructuraron el cuerpo de la tesis en igual número de partes. El estudio está sustentado en una contextualización teórica inter y transdisciplinaria que integra categorías de la teoría social de Marx, la teoría crítica de Frankfurt, las teorías de la decolonialidad de América Latina, las teorías poéticas y literarias modernas del siglo XX; aplicadas bajo una metodología cualitativa, de investigación documental, descriptiva. En tal sentido, la tesis presenta una primera parte que expone el planteamiento del problema y el recorrido metodológico; una segunda parte, referida a la contextualización teórica formada por tres bloques teóricos: el sociológico europeo, el culturalista latinoamericano y el poético-literario universal; y en la tercera parte se presentan los estudios realizados a las poéticas de Aimé Cesáire, por el Caribe; Gustavo Pereira, de Venezuela; y Roque Dalton, por Centroamérica, a partir de un corpus de textos seleccionados de manera respectiva; finalmente, se presentan las conclusiones y las referencias documentales utilizadas.

Palabras clave: poesía, tradición, procesos culturales, anti-colonialista, anti-imperialista

.

UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS PARA GRADUANDOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCION: ESTUDIOS CULTURALES
Línea de Investigación: Arte, estética y sociedad

POETRY AND TRADITION ANTI-COLONIAL, ANTI-IMPERIALIST
CULTURAL PROCESSES IN VENEZUELA,
CENTRAL AMERICA AND THE CARIBBEAN

SUMMARY

THIS THESIS IS FOCUSED ON THE THEME POETRY AND SOCIETY; AND IS PRESENTED AS AN OBJECT OF STUDY THE PROBLEM OF AESTHETIC AND SOCIO-POLITICAL TENSIONS OF POETRY AND ITS LINKS WITH THE ANTI-IMPERIALIST WITHIN THE CULTURAL PROCESSES OF VENEZUELA, CENTRAL AMERICA AND THE CARIBBEAN ANTICOLONIAL TRADITION, FOR WHICH HE MADE THE GENERAL OBJECTIVE OF ESTABLISHING A CRITICAL ASSESSMENT OF THE AESTHETIC TENSIONS, SOCIO-POLITICAL AND LINKS POETRY WITH THE ANTI-IMPERIALIST WITHIN THE CULTURAL PROCESSES OF VENEZUELA, CENTRAL AMERICA AND THE CARIBBEAN, ANTI-COLONIAL TRADITION AND FROM THE POETICS OF VENEZUELAN GUSTAVO PEREIRA, SALVADORAN ROQUE DALTON, AND THE FRANCOPHONE AFRO-CARIBBEAN AIME CESAIRE, AS REPRESENTATIVES OF THE ORGANIC RELATIONSHIP, VERY CLAIMED BY GRAMSCI, BETWEEN THE INTELLECTUAL AND THE STRUGGLES OF HIS PEOPLE. IN THAT SENSE, EIGHT (8) SPECIFIC OBJECTIVES THAT STRUCTURED THE BODY OF THE THESIS IN AS MANY PARTS WERE MADE. THE STUDY IS SUPPORTED BY A THEORETICAL CONTEXTUALIZATION INTER- AND TRANSDISCIPLINARY INTEGRATING CATEGORIES OF MARX'S SOCIAL THEORY, CRITICAL THEORY OF FRANKFURT, THEORIES DECOLONIALITY LATIN AMERICA, MODERN POETRY AND LITERARY THEORIES OF THE TWENTIETH CENTURY; APPLIED UNDER A DESCRIPTIVE QUALITATIVE METHODOLOGY OF DOCUMENTARY RESEARCH. IN THIS REGARD, THE THESIS HAS A FIRST PORTION THAT EXPOSES THE PROBLEM STATEMENT AND THE METHODOLOGICAL PATH; A SECOND PART, BASED ON THE THEORETICAL CONTEXTUALIZATION FORMED BY THREE THEORETICAL BLOCKS: THE SOCIOLOGICAL EUROPEAN, LATIN AMERICAN CULTURALIST AND UNIVERSAL POETIC AND LITERARY; AND THE THIRD PART STUDIES THE POETRY OF AIME CESAIRE, PRESENTED BY THE CARIBBEAN; GUSTAVO PEREIRA OF VENEZUELA; ROQUE DALTON, CENTRAL AMERICA, FROM A CORPUS OF SELECTED TEXTS RESPECTIVE MANNER; FINALLY, CONCLUSIONS AND DOCUMENTARY REFERENCES USED ARE PRESENTED.

KEYWORDS: POETRY, TRADITION, CULTURAL PROCESSES, ANTI-COLONIALIST, ANTI-IMPERIALIST

ÍNDICE GENERAL

PÁGINAS PRELIMINARES…… i
RESUMEN…… x
ABSTRAC …… …… xi
ÍNDICE GENERAL ……. Xii

INTRODUCCIÓN……. 1

PRIMERA PARTE:

CAPÍTULO I
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA…….. … 11
Objetivos de la investigación……..... 30
Justificación …… 32
Recorrido metodológico……..……..…….. 35

SEGUNDA PARTE:

CAPÍTULO ll
LA CRÍTICA DE LA MODERNIDAD CAPITALISTA EUROPEA DESDE LA DIALÉCTICA SOCIAL DE MARX Y LA

DIALÉCTICA CULTURAL DE ADORNO …….. 46

La pertinencia del enfoque transdisciplinario…….….. 46
Las ciencias sociales y la confrontación filosófica, política e ideológica…… 54
LA DIALÉCTICA SOCIAL DE MARX: DE LA RAZÓN A

LA REVOLUCIÓN ……..…….. 69

La dialéctica marxista …… 73
Trabajo enajenado y propiedad privada ……. 86
La psicología dinámica y dialéctica de Marx. …… 90
LA TEORÍA CRÍTICA: DE LA RAZÓN POSITIVA A LA RAZÓN NEGATIVA……. 96
Elementos centrales del contexto……. 96
El inicio y desarrollo de la teoría crítica…….. 98
La dialéctica cultural negativa…….. 102

CAPÍTULO III

LA CRÍTICA CULTURAL ANTI-IMPERIAISTA Y ANTI-COLONIALISTA DESDE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
(La decolonialidad, la transmodernidad, el culturalismo y la transculturación)… 110
LA TEORÍA DECOLONIAL ……... 113

La teoría de la dependencia ……..……. 115

La filosofía de la liberación…… 122
La descolonización del imaginario de América y la reivindicación de lo indoafroamericano ……. 139

LA TRANSMODERNIDAD……. 151

En búsqueda de la propia identidad. Del eurocentrismo a la colonialidad desarrollista ……. 152
Centro y periferia cultural. El problema de la liberación…… 154
La cultura popular: no es simple populismo…… 155
Modernidad, globalización del occidentalismo, multiculturalismo liberal y el imperio militar de la "guerra preventiva"…… 157
Transversalidad del diálogo Intercultural Transmoderno: mutua liberación de las culturas universales postcoloniales…… 160
El CULTURALISMO ……. 163
Antecedentes del culturalismo …… 164
Los Estudios culturales: Eurocentrismo y globalización norteamericana …… 174

La teoría cultural de Raymond Williams…… 178
La crítica de los Estudios Culturales…… 191
LA TRANSCULTURACIÓN: UN ENFOQUE EMERGENTE DESDE EL CARIBE PARA AMÉRICA LATINA …… 201

CAPÍTULO IV
LA POÉTICA Y LAS TEORÍAS LITERARIAS…… 214
EL DEVENIR HISTÓRICO DE LA POÉTICA: DE LA EXCLUSIÓN Y LA CONDENA AL PROTAGONISMO Y LA VANGUARDIA…… 215
El legado griego …… 219
La irrupción del sujeto, la religión y la ideología en la mística romántica alemana …… 224
Individualismo, emoción e imaginación en la poesía romántica inglesa……. 231
Baudelaire y el simbolismo: Ruptura y tendencias en la poesía moderna ……... 245
La resonancia del entusiasmo simbolista en el modernismo hispanoamercano... 260
Individualismo y dialéctica social en la poética surrealista……. 266
Modernidad, decadencia y revolución en las vanguardias poéticas del siglo XX. 277
LAS TEORÍAS LITERARIAS…….. 300
El formalismo ruso…….. 303
La semiótica …… 316
La fenomenología de la literatura…….. 341
El psicoanálisis aplicado a la literatura ……. 376
La estética marxista…… 379
LA IDEOLOGÍA Y LAS PERSPECTIVAS DE LA CRÍTICA LITERARIA.. 409

TERCERA PARTE:

CAPÍTULO V

EL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DE LA TRADICIÓN ANTI- COLONIAL Y ANTI-IMPERIALISTA……. 425
Acerca de la tradición…….. 425
La utopía originaria y la civilización extranjera …… 431
La conquista genocida y la resistencia irreductible…… 438
Los cinco momentos históricos fundamentales de la tradición anti-colonial y anti-imperialista……. 442
La doctrina bolivariana en el centro de la tradición anti-colonialista y anti-imperialista…… 456
La integración orgánica de los intelectuales en la tradición …….. 463

CAPÍTULO VI

AIMÉ CÉSAIRE: POESÍA DE LA NEGRITUD Y LA RESISTENCIA ANTI-COLONIAL…… 470
EL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DEL CARIBE ……. 470
La revolución negra…… 471
La Caribeñidad: afroespiritualidad y afroepistemología …… 475
La memoria, el silencio y los estallidos de los lenguajes …….. 479
Plurilingüismo y multiculturalidad en la literatura caribeña……. 483
El Caribe hispánico…….. 488
Cuba: la isla emblemática del Caribe…….. 488
Puerto Rico: la resistencia…… 506
El Caribe inglés…… 509
ANTECEDENTES CRÍTICOS DE LA OBRA DE CESÁIRE…….. 512
La cultura negra como razón universal…… 512
La estructura sinfónica del Cuaderno de un retorno al país natal…… 514
El teatro de Césaire: una visión crítica de la historia…….. 519
LA IDENTIDAD DE LA NEGRITUD AFRO-CARIBEÑA Y LA RESISTENCIA ANTI-COLONIAL EN LA POESÍA DE AIMÉ CÉSAIRE…. 520
En la perspectiva del intelectual orgánico…….. 520
Análisis del texto Cahier d´un retour au pays natal …….. 528
La imagen de la patria…… 531
Realidad y ficción en el imaginario poético del *Cahier* ……..... 542
La reivindicación histórica de la negritud contra el colonialismo europeo…… 548

CAPÍTULO VII

EL DOLOR SOCIAL, LAS TENSIONES DE LA SUBJETIVIDAD Y LA RAZÓN INDÍGENA EN LA POESÍA DE GUSTAVO PEREIRA… 557
EL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL…… 557
Las marcas política-ideológicas y culturales de la generación del 58…….. 558
Renovación cultural y tiempo insurreccional…… 560
La incidencia de la revolución cubana…….. 566
Las revistas literarias: espejo de la nueva realidad …….. 568

La década del setenta …… 570
De la crisis de los 80: productivismo, globalización, deslegitimación ……. 573
El nuevo contexto histórico: globalización del capitalismo, post-modernidad y revolución bolivariana……. 577
ANTECEDENTES CRÍTICOS DE LA OBRA DE GUSTAVO PEREIRA…. 590
La sensibilidad del poeta y la realidad poetizada…… 590
La exterioridad y la interioridad lírica-reflexiva: el somari…… 596
De la pulsión terrestre y el ritmo marino: una propuesta comparativa…… 602
La construcción poética de nuestra identidad en tiempos globalizadores …….. 605
EL DOLOR SOCIAL, LAS TENSIONES DE LA SUBJETIVIDAD Y LA RAZÓN INDÍGENA EN LA POÉTICA DE GUSTAVO PEREIRA…… 607
En la perspectiva del intelectual orgánico…… 607
Los tambores de la aurora (1961)……... 611
Escrito de salvaje (1993)…… 622

CAPÍTULO VIII
LA IRREVERENCIA VERBAL Y ARMADA DE ROQUE DALTON. ELCONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL…… 636
La dominación española, la fragmentación social y la unión centroamericana… 636
La derrota de la unión, el militarismo caudillista y la oligarquía terrateniente… 638
El capitalismo dependiente y la neocolonización norteamericana…….. 639
El nacimiento y la primera derrota histórica del movimiento campesino, obrero y comunista salvadoreño …….. 642
El rescate de la tradición anti-imperialista y el renacer de la lucha revolucionaria…….. 645
De la cultura cercenada a la conciencia popular anti-imperialista ……. 649
LAS VALORACIONES DE LA POESÍA DE ROQUE DALTON
La poesía como crítica cultural y praxis transformadora …… 654
La poesía como conocimiento de la historia para la acción del presente……. 658

Cuatro etapas en la literatura de Roque Dalton…… 661

LA IRREVERENCIA VERBAL Y ARMADA DE ROQUE DALTON……. 664
En la perspectiva del intelectual orgánico……. 664
Una poética contra el orden burgués desde la ebullición imaginativa…….. 668
Análisis de la poesía daltoniana vinculada a la tradición anticolonial y anti-imperialista……... 672

CONCLUSIONES ……. 693

REFERENCIAS……. 715

INTRODUCCIÓN

El punto de partida de esta tesis, tal como lo sugiere el título, es el problema de los vínculos de la poesía con la tradición anti-colonial y anti-imperialista en los procesos culturales de Venezuela, Centroamérica y el Caribe, en el entendido de que la poesía es un producto cultural simbólico de la subjetividad humana que, en sí misma, contiene tensiones estéticas y socio-políticas que determinan su dinamismo semántico y su relación dialéctica con la realidad objetiva, tanto del ámbito cultural como de la historia y la totalidad social. Es bien conocido que el vínculo entre la vieja Europa y el Nuevo Mundo, está marcado, primero, por la confrontación cultural, civilizacional; y luego, por las contradicciones sociales, económicas y políticas devenidas del proceso de colonización, seguido de la independencia y el periodo republicano hasta llegar a la modernidad y modernización del siglo XX.

A lo largo de esa historia de más de quinientos años, siempre ha estado presente, junto a la guerra y la violencia, la palabra que sale del alma, de la imaginación o del sentimiento del pueblo: la voz poética de sus cantores, juglares, bardos populares o de sus intelectuales, que expresan siempre el dolor o el goce colectivo, la alegría o la tristeza, la esperanza o la resignación. En ese sentido, la poesía que se ha elegido para este estudio es la que se vincula directamente con esos procesos de la realidad histórica, al lado de la tradición anti-colonial y antiimperialista a través de la relación orgánica de los poetas con las luchas nacionales de liberación y por la independencia y la soberanía.

Entendemos que la poesía no es un producto unidimensional del lenguaje; sino el resultado de una condición multidimensional donde concurren lo psíquico, lo social y lo textual. Esta condición le da a la poesía un carácter dinámico, dialéctico y complejo, cargado de tensiones estéticas y socio-políticas. Igualmente, la poesía, como praxis socio-cultural, posee valores trascendentes del ser (una ontología), ciertas intencionalidades teleológicas (unos fines últimos), contenidos del saber humano (una epistemología) y rituales normativos o transgresores de la moral colectiva (una axiología), y, por ello forma parte esencial de la superestructura de la sociedad.

El hecho poético pertenece al complejo y dinámico campo semiótico de las representaciones simbólicas, constitutivas de los imaginarios socio-históricos de las identidades nacionales y continentales. Vale decir que, a diferencia del tipo de bienes materiales producidos desde la estructura económica de la sociedad, la poesía, en tanto producción simbólica, es un bien inmaterial del ser humano, de la sensibilidad y el lenguaje como elementos culturales de la superestructura social. En ese sentido, posee un valor equivalente al de la política, la jurisprudencia, las ideologías, la educación, la construcción lingüística en general y cualquier otra forma de expresión cultural.

Desde el punto de vista de una formulación teórica-metódica, la poesía en general y la poesía socio- política en particular, son resultados de una actividad productiva psico-socio-textual. Esto quiere decir que el texto poético no es solo un producto textual, sino que lo es en la misma medida en que igualmente lo es la sensibilidad psíquica, subjetiva, y la sensibilidad social, objetiva. Se trata de una concurrencia inseparable: lo que el poeta escribe, se lo dicta la subjetividad de su conciencia individual, y ésta funciona por los contactos y los estímulos que se generan en la objetividad de la experiencia compartida en lo social.

En ese contexto, ubicamos el fenómeno de las vanguardias estéticas, en literatura y artes plásticas, que irrumpe desde la fragmentación, los desencantos y la crisis del sujeto de la modernidad en los inicios del siglo XX, cuando la primera gran guerra estremeció las ilusiones sembradas por la promesa desarrollista y tecno-científica del capitalismo de competencia que ya había alcanzado su fase imperialista. Con el surrealismo se consagra, en el plano del arte y la poesía en particular, el divorcio de lo psíquico y la razón. André Bretón (1980), el padre de esta escuela, lo definirá así:

> SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. (p. 44).

Tamaño atrevimiento el de intentar colocarse más allá de la razón, de lo sensible y de lo normativo; para atrincherarse en el pensamiento puro: el automatismo psíquico contra todas las coerciones o condicionamientos de la razón, de las costumbres y de los sentidos. Tal como lo reconoce Bretón: "No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico…" (p. 59). A la arbitrariedad lingüística de la visión textualista, se agrega la arbitrariedad surrealista del psiquismo profundo y escindido.

El surrealismo se erige, así, como la tendencia de mayor proyección dentro del fenómeno de las vanguardias estéticas porque, además de su inspiración psicoanalítica para intentar desconstruir la tradición unitaria sensorial del arte y el imperio de la razón burguesa, también toma partido junto al marxismo para coadyuvar al derrumbe del capitalismo. En definitiva, la inclinación individualista en la tradición cultural sustentada en el racionalismo filosófico, llega a sus máximos límites con las vanguardias europeas en el campo de la literatura y las artes plásticas. Con estas rupturas y escisiones, la cultura moldeada en los cánones de la tradición occidental, deja atrás la tradición del realismo y el

naturismo para entrar al siglo XX por los carriles de la alteridad, los sueños, lo irreal, lo absurdo.

Sin embargo, es necesario advertir que estos rumbos paralelos entre el control ideológico burgués, unificador del gusto estético en las sociedades de masas, cada vez más crecientes, en las que se impone la cultura consumista y reificadora de la industria cultural, por un lado; y el individualismo filosófico y estético, fragmentador y desintegrador de la cohesión social necesaria al sistema capitalista, por el otro, es sólo aparente. Y la razón estriba en que el capitalismo es un sistema único, absoluto y totalitario, pero de naturaleza dual: se empina en el individualismo como principio supremo y rector para la generación de conocimiento y fama, capital y riqueza, control y poder, al tiempo que se apoya en lo social para legitimarse, mantenerse y prolongarse en el tiempo y el espacio. Entre uno y otro media la ideología como elemento unificador y cohesivo, generador de los consensos necesarios para garantizar la consistencia y fortaleza del sistema en condiciones de paz social y a través, precisamente, de la industria cultural y la llamada sociedad de consumo. Es la hegemonía de la ideología capitalista, impuesta y legitimada.

La perspectiva dialéctica, basada en la dimensión sociológica, cultural e histórica de la poesía y, por tanto, asumida como una política de liberación y emancipación de la conciencia, de la sensibilidad estética vinculada a la sensibilidad social. El pensamiento dialéctico de hoy tiene su fuente de desarrollo a partir, primero, de la dialéctica idealista aplicada por Hegel; luego en la dialéctica materialista, puesta en marcha por Marx, en oposición a la de Hegel. Marx llegó a la conclusión de que, en las circunstancias históricas de la sociedad capitalista moderna, una dialéctica que no diera cuenta del funcionamiento de las contradicciones fundamentales entre las dos clases sociales principales de esta sociedad, proletariado y burguesía, era una dialéctica idealista burguesa que solo servía a los intereses del capital. En consecuencia, su dialéctica materialista la usó como método para analizar el funcionamiento histórico del Capital, definir la defensa de los intereses del

proletariado y proyectar la nueva sociedad socialista para acabar con la explotación y la desigualdad social.

A partir de ese legado de Marx, otros pensadores del siglo XX asumen la aplicación de la dialéctica al arte y la literatura. Entre ellos destacan Georgy Lukásc, Bertolt Brecht, Mijail Bajtin, la mayoría de los integrantes de la llamada Escuela de Franckfort, particularmente Walter Benjamin, Max Horkheirmer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Erich Fromm, entre otros, quienes en mayor o en menor medida siguieron la dialéctica de Marx (crítica al capitalismo y la sociedad burguesa), interdisciplinariamente con el psicoanálisis (crítica a la represión del individuo) y la dialéctica de Hegel (crítica a la razón positiva desde la razón negativa), cuyo valioso aporte se identifica con la denominación de Teoría Crítica que consiste globalmente en la aplicación de la dialéctica en la interpretación crítica del funcionamiento de la cultura en la sociedad moderna capitalista. De la profundización epistemológica y filosófica de la crítica social de la cultura y el pensamiento de la sociedad moderna, surgen dos textos fundamentales: *Dialéctica de la Ilustración*, de Horkheirmer y Adorno; y *Dialéctica negativa*, de T. Adorno. Posteriormente, en América Latina, Enrique Dussel formulará otra dialéctica que él llama analéctica.

En Venezuela, *Silva (1979*) representa uno de los esfuerzos más serios en cuanto al seguimiento del pensamiento dialéctico de Marx, unido al postulado revolucionario del Ché Guevara de construir un hombre nuevo. Desde esas convicciones, en su libro de ensayos *Belleza y revolución*, habla de la necesaria unidad del arte, particularmente la literatura, con la política en el proceso de creación de un nuevo ser sensible, con una conciencia clara, madura y revolucionaria:

> El arte es el reino de la libertad, y las formas artísticas, por el hecho mismo de ser bellas, son revolucionarias. Lo son, no por un presunto contenido ideológico socialista, sino simplemente por ser bellas, porque con su belleza amplían la

> sensibilidad del hombre y, por ende, su conciencia. Y todo lo que tiende a crear conciencia es revolucionario (pp 392-393)

Estas relaciones lucen un tanto abstractas, idealizadas, en el sentido de que los conceptos de arte, libertad, belleza y revolución se sintetizan en un solo concepto absoluto: lo bello, a partir del cual se abren la sensibilidad y la conciencia que equivale a ser revolucionario. Indudablemente estos conceptos requieren de una contextualización que determine su orientación ideológica de manera más clara y precisa. Hay que recordar que la burguesía, también maneja esas mismas categorías para justificar y alimentar su hegemonía ideológica. Por eso, desde la perspectiva liberadora, debe expresarse claramente la relación entre el arte y la revolución, tomando como elemento clave los vínculos entre la poesía revolucionaria y las condiciones materiales y espirituales de vida, bajo el placer del goce estético y el aprendizaje de la mirada reflexiva, crítica y clasista, en el contexto de la tradición anti-colonial y anti-imperialista en los procesos culturales de los pueblos explotados y dominados por los imperios.

El cultivo del arte contiene en sí mismo el ejercicio de la libertad; la libertad es la expresión concreta del desarrollo de la conciencia y la conciencia cuando es auténticamente profunda e íntegra, es revolucionaria. Esta dialéctica que va desde la sensibilidad estética del espíritu a la racionalidad de la acción revolucionaria, pero que tiene su génesis en las condiciones materiales de vida de los pobres, los explotados y oprimidos, es lo que intenta mostrar James Iffland (1994) en su ensayo acerca de la función social de la poesía revolucionaria en los procesos culturales y socio-políticos de Centroamérica, particularmente en países como Nicaragua, Guatemala y El Salvador durante las últimas décadas del siglo XX.

Así mismo, en Venezuela, el estudio introductorio que realizó Rama (1987) acerca de la experiencia estética-revolucionaria del grupo *El techo de la ballena* durante la década de 1960; y el trabajo de Farías (2008) sobre la vanguardia literaria subversiva, representada por los poetas del grupo *El techo de la ballena*, y seguida por los poetas Víctor Valera

Mora y Tarek William Saab, entre otros, que abarca el periodo 1960-2002, constituyen ejemplos de enfoques investigativos acerca de esta experiencias de vinculación de la poesía con la lucha revolucionaria. Por otro lado, el conglomerado insular que forma el Caribe afrodescendiente, multiétnico, pluricultural y plurilingüe, posee una intensa y extendida experiencia cultural de creación literaria, poética, estrechamente vinculada a la larga resistencia anti-colonial y anti-imperialista, como bien se puede valorar en la figura emblemática y casi legendaria de Aimé Césaire.

Centro América, Venezuela y El Caribe, poseen elementos comunes referidos a sus orígenes étnicos de pueblos aborígenes, pescadores y recolectores, fundamentados en cosmovisiones, creencias, rituales, religiosidades y formas de vida más o menos semejantes; víctimas comunes de los procesos de invasión europea, conquista y colonización; actitud reactiva de resistencia ancestral por parte de los grupos indígenas sobrevivientes a la colonialidad; región poblada por los grupos de negros africanos traídos como esclavos asentados en las plantaciones agrícolas y definitivamente arraigados en los diferentes espacios costeros e insulares de la región, de donde surgió esa cultura mestiza pero marcadamente negra que hoy se reconoce como Caribeñidad con una afroespiritualidad y una afroepistemología propias (Cfr. Jesús "Chucho" García, 2006); en fin, se trata de un conjunto de culturas y pueblos, diversos, plurilingües, pluriculturales y multiétnicos con un pasado y un presente común de dominación colonial y neo-colonial, de subalternización económica y de exclusión social y política, por un lado; así como de explotación en el trabajo y condiciones de desigualdad socio-cultural, por el otro. Todo ello debido a la dominación imperialista extranjera y la dominación capitalista interna (Cfr. Dos Santos, Theotonio, 1974).

Estos elementos, expuestos esquemáticamente, expresan de manera general el contenido y la orientación epistemológica del problema de investigación planteado en esta tesis, cuyo objetivo general consiste en establecer una valoración crítica de las tensiones estéticas, socio-políticas y los vínculos de la poesía con la tradición anti-colonial y anti-

imperialista dentro de los procesos culturales de Venezuela, Centroamérica y el Caribe, desde una perspectiva teórica-metódica sociológica, dialéctica y transdisciplinaria a partir de las poéticas del venezolano Gustavo Pereira, el salvadoreño Roque Dalton, y el afrocaribeño francófono Aimé Césaire.

Desde el punto de vista metodológico, tal como lo indica el Manual que rige la materia, se trata de una investigación documental entendida como "el estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales o electrónicos. La originalidad del estudio se refleja en el enfoque, criterios, conceptualizaciones, reflexiones, conclusiones, recomendaciones y, en general, en el pensamiento del autor." (p. 6), Así mismo, según los objetivos planteados en esta investigación, se trata de un estudio "de desarrollo teórico" que presenta un nuevo modelo interpretativo a partir del análisis crítico de la información recopilada fundamentalmente en libros y documentos digitalizados en la Internet

El resultado de la investigación que se presenta en el cuerpo de esta tesis, está estructurado en tres grandes partes dentro de las cuales están distribuidos los ocho capítulos correspondientes a cada uno de los contenidos que forman la totalidad de este documento. La primera parte contiene el Capitulo I en donde se desarrolla el *Planteamiento del problema y la definición del recorrido metodológico*; en la segunda parte se expone toda la contextualización teórica en tres capítulos: Capítulo II *La crítica de la modernidad capitalista europea desde la dialéctica social de Marx y la dialéctica cultural de Adorno*; Capítulo III *La crítica cultural anti-imperialista y anti-colonialista desde América Latina y el Caribe (la decolonialidad, la transmodernidad, el culturalismo y la transculturación)*; y Capítulo IV *La poética y las teorías literarias*; y en la tercera parte se desarrollan el Capitulo V *El contexto histórico-cultural de la tradición anti- colonial y anti-imperialista*; Capítulo VI *Aimé Césaire: poesía de la negritud y la resistencia anti-colonial*; el capítulo VII *El dolor social, las tensiones de la subjetividad y la razón indígena en la poesía de*

Gustavo Pereira; y el Capítulo VIII *La irreverencia verbal y armada de Roque Dalton*; y por último, las conclusiones y las referencias.

PRIMERA PARTE

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA
Y
DEFINICIÓN DEL RECORRIDO METODOLÓGICO

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

LAS TENSIONES ESTÉTICAS Y SOCIO-POLÍTICAS DE LA POESÍA Y SUS VÍNCULOS CON LA TRADICIÓN ANTI-COLONIAL Y ANTI-IMPERIALISTA

Debemos comenzar afirmando que al hablar de las tensiones estéticas y socio-políticas de la poesía, esto quiere decir ubicar la poesía en su relación dialéctica con la realidad total del mundo humano, puesto que se entiende que la poesía como un hecho originario del habla, contiene lo que piensa y vive el ser humano en su relación con la naturaleza y con el entorno que él mismo construye y constituye, junto a sus semejantes. Por esa razón, la verdad de la poesía (esta expresión es usada como préstamo del título del libro de Hamburguer, 1991) no puede estar fuera del bucle individuo-especie-sociedad, que es una categoría básica del pensamiento complejo. De manera que la poesía, como género particular de la estética verbal, se contextualiza en las relaciones entre la literatura, la historia y la sociedad. Si se entiende que la sociedad, la historia y el Bien son los fundamentos de la política (Aristóteles, 1973); entonces es natural pensar que la poesía, lejos de escapar o estar al margen de la política, es también un hecho político, tal como lo afirma Jameson, Frederic (1989): " que todo es <<en último análisis>> político" (p. 18) e igualmente Eagleton, Terry (1998) en su propuesta conclusiva de *La crítica política* (pp 231-256). Pero, además de que la poesía está hecha de lenguaje (su materia prima) y de

temas (contenidos de la realidad objetivable), efectivamente, se infiere que "Nada de lo que se refiere a la aceptación y la función de la poesía puede ser tratado de manera internacional –aunque las comparaciones podrían ser interesantes- sino que exige un análisis detallado de las estructuras sociales y culturales en cuestión." (Hamburguer, 1991:324). Desde esta perspectiva, nos planteamos el problema de la poesía, especialmente en su contextualización histórica-social, tal como ha sucedido desde los tiempos antiguos.

Los cantos que las musas le revelaban a Homero acerca de la cólera de Aquiles, se transformaron de tradición oral en dos grandes textos escritos que han sido considerados como fundacionales de la poética universal de Occidente: La Iliada y La Odisea. La fabulación, el misterio, el lenguaje y el estilo del discurso homérico, quedan sembrados como un producto socio-lingüístico de la tradición oral; y posteriormente, canonizado en la escritura como paradigma épico y centro genésico de la estética literaria clásica. Así mismo, lo que trasciende de esa obra es su temática socio-política-histórico-cultural que contiene las claves y los datos del nacimiento de una civilización, de una cultura, en un contexto de violencia, guerra, muerte, religión, misterios, poder y pasiones como lo fue la antigua cultura griega. El individuo se presenta escindido entre lo divino y lo terrenal, lo bueno y lo malo, el amor y el odio, la paz y la guerra, la gloria y la humillación. Y en medio de esos dilemas y contradicciones, el héroe busca su propia trascendencia, ser él mismo su propio paradigma frente a las tentaciones de Eros y de Thanatos. Es necesario admitir, entonces, que la épica clásica griega, además de ser un relato del imaginario poético, es también un hecho político en tanto que muestra "la objetividad dialéctica de la forma artística en su concreción histórica" (Lukács, 1977: 225). Es decir, refleja contenidos de la realidad moral, ética, social, cultural y religiosa de la polis; además, su autor toma partido a favor de los héroes paradigmáticos, así como por las ideas y los valores por ellos representadas. (Cfr. Homero, 1967 y Homero, 1995)

Igualmente, las culturas orales de la América pre-hispánica crearon sus propias narrativas poéticas. Imágenes, relatos, cuentos, anécdotas, fábulas, leyendas, costumbres,

arengas, canciones, contextualizadas por el asombro ante los misterios de la existencia y las necesidades de la socialización y la continuidad de sus formas de vida colectivas (Cfr. Cesareo de Armellada y Betivenga de Napolitano, 1974). A partir del rescate de esas literaturas de la oralidad ancestral, se descubre toda la inmensa tradición multiétnica, pluricultural y plurilingüe del pasado cultural de América Latina. Las diversas culturas indígenas asentadas en el territorio venezolano, habían quedado prácticamente sepultadas por el proceso colonizador. A partir de hace algunas décadas, buena parte de la literatura indígena, ha sido rescatada de la invisibilidad oral en que la mantuvo la cultura dominante; y llevada a la escritura para disfrute y valoración de los lectores.

Esta literatura indígena muestra parte del imaginario de comunidades con culturas propias que vivieron la amargura de las agresiones político-militares de que fueron víctimas por negarse a ser sometidas a la esclavitud española. Un testimonio original de esa tragedia histórica, es el tema de dos textos poéticos de la comunidad Timoto-Cuica, perteneciente a la región andina de Venezuela. El primero, *Canto guerrero de los Timotes,* trata de la fuerza física y espiritual de los guerreros con énfasis en el llamado reiterado de "Corred guerreros, volad contra el enemigo / corred veloces / como el viento / como el agua / como la piedra que cae de la montaña." Y el segundo, *Canto guerrero de los Cuicas*, con un tono más espiritual y mágico-religioso que acompaña la intención política, dice cosas como estas: "Padre Ches / que resplandeces / no alumbres el camino / al invasor" (Wayuu, Timoto-cuica, warao, Piaroa, Pemón, Pemón Taurepan, Yanomami, 1999 y Pereira, 2001). Con estos dos poemas de la oralidad indígena venezolana, queda sembrada una tradición poética anti-imperialista y anti-colonialista. Para la cultura literaria actual, eso representa un legado cultural de resistencia originaria contra cualquier forma de invasión, cuyo contenido testimonia el inicio de la dominación extranjera, la negación o invisibilización socio-política de las culturas locales, la subalternización étnica y la discriminación racial.

Posteriormente, en el contexto del sistema colonial implantado en toda la América hispana, emerge una literatura fundada en el canon occidental, de marcada pobreza estética

y poca trascendencia, en virtud de su condición mimética y subalterna en relación a su referente europeo-español. En tal sentido, la opinión de Carrilla, Emilio (1992) indica que "Lo que hay en la época colonial son más bien testimonios indirectos de una fisonomía americana en obras (de americanos y españoles) que se escriben en América. O bien, como ocurre en el caso del mexicano Juan José Eguiarra y Eguren, la defensa de los americanos, tachados en Europa de ignorantes" (p. xv). Efectivamente, en el caso de la poesía escrita durante ese periodo, la temática predominante está relacionada con las aventuras de los conquistadores y el paisaje, a manera de crónicas o biografías, cuyo valor fundamental se circunscribe a lo histórico y testimonial. Especie de apología y exaltación de los conquistadores vencedores subordinando o negando a los nativos vencidos. Sin embargo, como lo afirma Picón Salas (1984).

> En las postrimerías del período colonial, nuestros pueblos asisten a un conflicto de generaciones, de concepciones del mundo, casi tan patético como el que nos conmueve en la actualidad. Con la misma vehemencia dialéctica con que discutirían en un parlamento contemporáneo las derechas y las izquierdas, se contraponen, por ejemplo, en el Congreso de 1811 –acto final de la Colonia y primero de la República- los tradicionalistas y los revolucionarios. La Colonia, en una palabra, había engendrado su Anti-Colonia" (p. 32)

La implantación definitiva de la cultura española medieval en tierra americana, no podía generar ninguna riqueza ni variedad artística o literaria. Es un periodo histórico donde se profundizó la fusión étnica-cultural; pero, bajo la hegemonía de la fuerza militar y religiosa de España, es decir, la conciencia medieval más conservadora y absolutista de Europa. Vulgares aventureros, convertidos primero en conquistadores criminales; y luego, en caudillos, amos y terratenientes; acompañados de artesanos, comerciantes y sacerdotes evangelizadores, fueron los principales protagonistas de la empresa colonizadora. En consecuencia, se profundizan las diferencias sociales entre españoles, indígenas y negros. Se impone un marcado predominio de la sumisión sobre la irreverencia, de la mimésis sobre la poiésis. Y es de esta confrontación dialéctica, potenciada por los influjos de la

Ilustración, la revolución francesa y la independencia de Norteamérica, de donde se nutre la nueva literatura de la Independencia y la República, que tiene en Simón Bolívar su expresión romántica más original y apasionada, tal como se puede apreciar en sus cartas amorosas (particularmente las escritas a Manuela Sáenz), en sus proclamas, arengas, discursos y reflexiones políticas. (Cfr. Bolívar, 1991 y Manuela y Simón, 2010)

A partir del siglo XIX, se siguen las premisas estéticas del clasicismo y el romanticismo europeos. Sin embargo, Andrés Bello y Pérez Bonalde logran cierta independencia y autonomía temática en sus poéticas, a partir de las interacciones con el paisaje natural y humano de este Nuevo Mundo. Bello, a pesar de su exilio prolongado y definitivo, pertenece y acompaña en sus inicios a la generación de jóvenes caraqueños mantuanos que asumen la gesta de la Independencia de Venezuela y de América. Por esa razón, aparte de los textos Timoto-Cuica antes mencionados, es necesario reconocer la continuidad anti-colonialista y anti-imperialista presente en la poesía de Andrés Bello, específicamente en *Alocución a la poesía*. Este texto fue publicado por primera vez en 1823 en una revista editada por Bello en Londres, con el título: "Alocución a la poesía, en que se introducen las alabanzas de los pueblos e individuos americanos, que más se han distinguido en la guerra de la independencia. (fragmento de un poema inédito titulado "América")" (Bello, 1989: 48). De igual manera, su Prólogo a la Gramática de la lengua castellana, constituye una especie de acta o declaratoria de independencia lingüística. El valor de ambos textos ha trascendido por su sentido independentista, equivalente a la emancipación política y militar llevada a cabo por los Libertadores encabezados por Bolívar.

De acuerdo con esas interacciones de las letras con la guerra anticolonialista, históricamente necesaria, las literaturas criollas o nacionales funcionan no solo como expresión de las sensibilidades de nuestros escritores, sino también como instrumentos de una particular forma de comunicación con sus lectores y de agitación de las sensibilidades y las conciencias en función de un nuevo desarrollo cultural autónomo en el contexto de las

nuevas Repúblicas independientes. Un ejemplo de ello es el *Gloria al bravo pueblo* que nace de la poesía y los ritmos populares de la época para transformarse luego, en el glorioso himno de la República de Venezuela: "Abajo cadenas / gritaba el señor / y el pobre en su choza / libertad pidió /… Con patriotas fieles la fuerza es la unión /..la América toda existe en nación / y si el despotismo levanta la voz / seguid el ejemplo que Caracas dio". La temática anti-imperialista y anti-colonialista, asociada a la libertad, el patriotismo y la unión americana, se hace presente en la poesía popular de la cultura criolla.

De todo lo expuesto, se precisan dos elementos importantes de las tensiones de la poesía en la perspectiva de la tradición anticolonial. El primero se refiere a la presencia de lo social y lo político. Ello, indudablemente, corresponde a sus contenidos, sus temas y referentes objetivos, es decir, al qué dice el poema y no al cómo lo dice; pues éste último da cuenta de la forma textual y el valor estético. La poesía, como expresión de la cultura, es un producto que genera efectos de belleza, recreación o emoción del espíritu, pero, también expresa ideas, visiones, criterios o miradas respecto al contexto social que es, en esencia y como ya se ha dicho, una realidad política e histórica. El poeta es, así, un re-creador de la vida material y sensible de los humanos a través del lenguaje en su función poética (Jakobson, 1983), que se yuxtapone o se conjuga, en su contenido, con las otras funciones en una síntesis de lo social, lo político, lo ético, expresado en las metáforas, las imágenes y otras formas de alteración y subversión del lenguaje formal empleado en la comunicación. Por eso, el análisis del contenido evidencia la forma cómo se objetiva dialécticamente la experiencia social y política internalizada en la conciencia y el imaginario del poeta y de la comunidad donde interactúa y relaciona su vida particular, su forma de pensar, sus creencias, con las del colectivo.

El segundo elemento indica la presencia legítima de la conciencia política anti-colonialista y anti-imperialista en la poesía de los pueblos y naciones que viven realidades históricas de dominación por parte de potencias extranjeras. Esto validaría el hecho de una estética literaria subversiva (Farías, 2008) a través de la cual se expresa la resistencia y la

lucha prolongada de los pueblos. Esta poesía, de acuerdo con su propia verdad, funciona como un instrumento más de propaganda subversiva, como arma verbal e irreductible, activada para la concienciación, la motivación y el despertar de la conciencia nacional y revolucionaria, objetivando dialécticamente una forma de las luchas por la soberanía y la emancipación de los pueblos oprimidos. Por ello, esta función propagandística conduce dialécticamente a la función profética, porque anuncia la esperanza, la justicia, la liberación. En Venezuela, la canción poética y revolucionaria de Alí Primera, es el mejor ejemplo de ello. James Iffland (1994) en sus investigaciones acerca de la poesía revolucionaria de Centroamérica, lo afirma de esta manera: "Al hacer brillar "la luz al final del túnel", al desempeñar una función profética, en fin, esta poesía tiene el poder de producir esa esperanza que constituye la fuerza motriz de cualquier proyecto de cambio social" (p. 24). Muchos años antes, en un texto escrito en homenaje al gran poeta norteamericano Walt Whitman, con motivo de su fallecimiento, Martí (1975) afirma que "La libertad es la religión definitiva. Y la poesía de la libertad el culto nuevo. Ella aquieta y hermosea lo presente, deduce e ilumina lo futuro, y explica el propósito inefable y seductora bondad del universo" (p. 413). Y no se equivocó Martí, pues, no solo su poesía, sino también el pensamiento que la sustenta, sigue iluminando el futuro del pueblo cubano y los pueblos de Nuestra América.

La dialogicidad de la conciencia y la sensibilidad del poeta con su tiempo histórico.

Esta dimensión de la poesía, como lo es el bucle sujeto-contexto, constituye otro aspecto problemático e importante, cuya valoración presenta en lo fundamental dos posibilidades o tendencias que unas veces se cruzan y otras, se contraponen: el compromiso y la evasión. Desde la perspectiva comunicacional y de la función de los discursos, se trata de la relación del autor-emisor con el contexto histórico-social desde donde se produce su enunciación y donde están igualmente ubicados los sujetos de la recepción. Cabe preguntarse, entonces, ¿En qué medida las múltiples dimensiones de esa realidad socio-cultural, de interacciones humanas, contradictorias, múltiples y complejas, inciden en la

sensibilidad y en la espiritualidad del poeta, en su proceso individual de creación verbal, más allá de su voluntad? ¿Cómo concibe el poeta esa realidad, sus vínculos y formas de relacionarse con ella? ¿Cuáles son los sentidos posibles de la relación entre la realidad cultural y el texto poético, cómo influye lo uno sobre lo otro y viceversa, cuál es la dinámica de sus interacciones?

Desde la perspectiva dialéctica, esta relación de la conciencia y la sensibilidad con las circunstancias de la vida, se ubica en el problema de la totalidad fenoménica que comprende lo humano y la naturaleza como una sola totalidad dentro de la cual funciona igualmente la relación del sujeto con el objeto en la vida social y cultural, vale decir, lo material y lo simbólico. La naturaleza y la realidad socio-cultural (el objeto), por ser anteriores al sujeto, lo condicionan o determinan, en distintos grados y formas, tanto en su comportamiento como en los cambios de la conciencia. Pero, a su vez la Razón y la conciencia (el sujeto) actúan como fuerza subjetiva, portadora de la potencia que impulsa la acción dinámica para la transformación dialéctica y los cambios de la naturaleza y la sociedad.

La vida de los poetas, la poesía por ellos creada y la literatura en general, no son fenómenos que se puedan reducir a simples manifestaciones lingüísticas-textuales o artefactos verbales-simbólicos, exquisitamente elaborados al margen de la realidad social, tal como lo concibe el formalismo y el estructuralismo dogmáticos. Muy al contrario, la poesía y toda la literatura son producciones culturales que emergen en el marco de relaciones dialógicas de una comunidad determinada, y se expresan a través de los enunciados que forman relaciones comunicacionales discursivas entre el autor-hablante y el lector-oyente. Desde esa interacción, el discurso poético adquiere su particularidad-universalidad y se fija en la memoria colectiva como parte fundamental de la tradición de la cultura popular o la cultura nacional de un país o una región geo-histórica determinada. Desde la perspectiva de esa relación dialógica Bajtín (1997) afirma lo siguiente:

> La comprensión activa del oyente puede traducirse en una acción inmediata (en el caso de una orden, podría tratarse del cumplimiento), puede asimismo quedar por un tiempo como una comprensión silenciosa (algunos de los géneros discursivos están orientados precisamente hacia este tipo de comprensión, por ejemplo los géneros líricos), pero, ésta, por decirlo así, es una comprensión de respuesta de acción retardada: tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente (p. 257)

Se deduce, entonces, que lo importante para el poeta, como sujeto de la enunciación o emisor del auditorio, es ser escuchado, que su palabra llegue a su público, al receptor que lo escucha o lo lee. Los poetas son sujetos y objetos al mismo tiempo de sus creaciones. Seres humanos iguales a sus conciudadanos, pertenecen a la vida, a la misma sociedad habitada por sus lectores, conviven con ellos y se retroalimentan de sus vivencias, sus historias, anécdotas y acontecimientos de la vida cotidiana. Sin esa realidad dialógica, no existe el lenguaje ni la literatura. Las tres constituyen una unidad simbólica-cultural. Pero, igualmente, la poesía subvierte órdenes establecidos por las ideologías dominantes. Así mismo, crea nuevas posibilidades desde la fuerza de las imágenes, en la misma medida de las correspondencias que encuentre en la sensibilidad, la conciencia y la acción socio-política de sus lectores y seguidores. Este asunto es el problema central que ha ocupado el debate de la filosofía, la ciencia, la literatura y el arte, desde los tiempos mismos de cuando Platón expulsó a los poetas griegos de su República. Al respecto, Zambrano, María (1996) aporta una reflexión necesaria y muy bellamente expuesta en su libro *Filosofía y poesía* del cual se podrá discrepar en algunas cosas y compartir en otras. Es interesante, por ejemplo, tener claro el surgimiento de la vieja distinción entre filosofía y poesía. Zambrano (1996) lo expone de esta manera:

> Es en Platón donde encontramos entablada la lucha con todo su vigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logos del pensamiento filosófico, decidiéndose lo que pudiéramos llamar "la condenación de la poesía"; inaugurándose en el mundo de occidente, la vida

> azarosa y como al margen de la ley, de la poesía, su caminar por estrechos senderos, su andar errabundo y a ratos extraviado, su locura creciente, su maldición. Desde que el pensamiento consumó su "toma de poder", la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía. Porque los filósofos no han gobernado aún ninguna república, la razón por ellos establecida ha ejercido su imperio decisivo en el conocimiento, y aquello que no era radicalmente racional, con curiosas alternativas, o ha sufrido su fascinación, o se ha alzado en rebeldía. (pp 13-14)

Se trata, efectivamente, de dos logos enfrentados ante la realidad objetiva del ser humano en su relación cognitiva con el mundo: la palabra subordinada a la razón, es decir, atada a la lógica formal, al orden, al ideal pre-establecido; y la palabra como reflejo del ser objetivado en su relación dialéctica con el mundo. Filosofía y poesía que luego devienen ciencia y vida, racionalidad y experiencia, causa y azar, lengua y habla, poder e imaginación, poder y subversión. A partir de esa diferencia, la poesía ocupa definitivamente el campo de la rebelión irreductible. En virtud de esa condición genética de la poesía y, por extensión, de todo arte, ella es el ámbito elegido por Theodor Adorno por ser el espacio natural del pensamiento crítico de la dialéctica negativa, frente a la dialéctica racional idealista de Hegel y la dialéctica racional materialista de Marx. Frente al sentido de unidad del logos filosófico, "la unidad lograda del poeta en el poema –dice Zambrano – es siempre incompleta; y el poeta lo sabe y ahí está su humildad: en conformarse con su frágil unidad lograda. De ahí ese temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella" (p 22). La poesía es, entonces, palabra expresada en la imagen que el lector interpreta; pero también es silencio que el lector completa. Por eso, la unidad de la poesía está en su dialogicidad. No es pensamiento único, ni razón impuesta; sino palabra abierta a la rosa de los vientos, mar abierto que se recorre y se cierra en su oleaje infinito, en sus múltiples sentidos.

La función y la verdad de la poesía.

Es éste otro aspecto relevante vinculado con las determinaciones históricas de la realidad y de la conciencia. El poeta es, ciertamente, el dueño de una sensibilidad particular, pero no desvinculada de su entorno, puesto que convive e interactúa con él, por lo cual es necesariamente el referente objetivo del proceso de la subjetividad creadora. De manera que la conciencia y la experiencia se unen y se retroalimentan en su interioridad psíquica-afectiva-cognitiva-creadora. De allí la necesidad de una permanente re-valoración de los vínculos entre la parte y el todo, el ser humano y el mundo empírico, la imaginación poética y la realidad vivida. Este es otro de los temas del debate fundamental que se plantea para la poesía moderna; pero, igual es el mismo de todos los tiempos pasados: la función y la verdad de la poesía. Hamburger, Michael (1991) aborda este problema a partir del legado estético de las poéticas de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y todo lo que se conoce como el simbolismo francés. En la revisión crítica de las diferentes teorizaciones acerca de si la verdad de la poesía es el arte por el arte (el puro ejercicio de la creación textual o textualismo en función poética) o el arte integrado a la realidad (la función poética combinada con la función referencial), Hamburger destaca y llama la atención hacia lo que dice la realidad histórica:

> La integración en la poesía de realidades experimentadas y observadas, es decir, su integración en la expresión, las imágenes y la estructura rítmica de los versos, constituye un proceso aparentemente contrario a la tendencia a la abstracción, como la entendió Susanne Langer, o hacia la esencial autonomía del arte. Mas, *siempre que se ha escrito gran poesía, en el siglo pasado o en cualquier otro siglo, los dos impulsos opuestos se han encontrado, y la imaginación (o "la interioridad") se ha fundido de una forma novedosa con la experiencia exterior.* (p. 3).

Las cursivas son nuestras. De acuerdo con esta valoración, el poema funciona como una representación condensada y metafórica de interacciones permanentes entre el

individuo y la sociedad. En ese sentido, se confirma la validez de la teoría dialógica de Bajtín (1997) y la de Jakobson (1983) en cuanto a la función estética-comunicacional de la poesía. De acuerdo con ello, la imagen poética es portadora de una dinámica interna, dialéctica y dialógica, de tensiones estéticas y socio-políticas. En consecuencia, sus funciones y verdades para el receptor son múltiples, polisémicas, diversas; y desencadenan procesos de significaciones no solo psico-afectivos-emocionales (función emotiva), vinculados con lo bello (función poética); sino también empíricos (función referencial), ontológicos, epistemológicos y axiológicos de la racionalidad lógica y crítica (función metalingüística). Además, es importante recordar que esta relación simbólica y comunicativa del mensaje poético con el receptor, trasciende lo meramente formal y se constituye en un fenómeno psicológico, espiritual, profundo, acerca de la verdad de la cultura, la identidad y las tradiciones populares inherentes a cada lengua. Por esa razón, T. Elliot (1995) afirma que el poeta es la voz de la tribu. Voz que, más allá de ser expresión estética verbal, contiene también las visiones de vida y de mundo de una comunidad o de un pueblo al que ella se debe. Dice Goldman, Lucien (1969) que "Todos los hombres tienden a crear estructuras significativas –lo que constituye el fundamento del valor virtualmente universal de todas las creaciones culturales-, todos los miembros de un grupo social... tienden a crear las mismas estructuras significativas de alcance que hemos llamado visiones de mundo" (p.209)

Siguiendo la reflexión que ofrece el texto de Zambrano (1996), la función y la verdad de la poesía no están en la razón filosófica ni en la objetividad científica, ni en la metafísica religiosa, sino en la razón amorosa que distingue de manera particular la subjetividad humana. Por eso, "la poesía es huida y busca, requerimiento y espanto; un ir y volver, un llamar para rehuir, una angustia sin límites y un amor extendido…ya ama el mundo y sus criaturas y no descansará hasta que todo con él se haya reintegrado a los orígenes…Porque no quiere su singularidad, sino la comunidad. La total reintegración…la pura victoria del amor." (p 107). En esta visión de la poesía contrapuesta a los paradigmas de la racionalidad, está implícito un distanciamiento aparente de lo político, lo social, lo

histórico, quedando lo amoroso como el espacio irreductible de la subjetividad poética sobre un trasfondo un tanto opaco y difuso. El amor tampoco es el paradigma de la libertad absoluta y desentendida del mundo. Pese a que el amor es una abstracción, la verdad del amor se concreta en la relación del sujeto del deseo amoroso con el objeto deseado o amado. Hay que recordar que, de acuerdo con Fromm, Erich (1982), el amor es la respuesta al estado de separatidad, es decir, para superar la soledad y no caer en la depresión y la neurosis. En ese sentido, el amor es una relación social, objetiva, mediada por la subjetividad. Por eso, su consistencia (fuerza o debilidad) descansa en la huida, la búsqueda, los requerimientos, los espantos, las idas y venidas, en fin, en las huídas y regresos de una angustia sin límites. Estas características remiten a una visión profundamente humanista e igualmente un tanto existencial, vitalista, interiorista y metafísica que se percibe en el texto de María Zambrano. Frente a esta función y verdad interiorista, subjetivada e individualizada de la poesía, estarían otras dos: una mágica y otra revolucionaria, de Octavio Paz y que Hamburguer (1991) se refiere a ellas de la siguiente manera:

> La poesía moderna, según Paz, se mueve entre dos polos, que él llama lo mágico y lo revolucionario. Lo mágico consiste en un deseo de regresar a la naturaleza mediante la disolución de la conciencia de uno mismo, que nos separa de ella, "para perdernos para siempre en la inocencia animal o liberarnos de la historia". La aspiración revolucionaria, por otra parte, exige "la conquista del mundo histórico y de la naturaleza". Ambas son formas de salvar el mismo abismo y de reconciliar "la conciencia alienada" con el mundo externo. (p 48)

En este caso, la función y la verdad de la poesía está mejor deslindada entre dos campos de la racionalidad en funciones opuestas. La mágica luce como una función absurda que busca anular la conciencia desde ella misma para reencontrar la inocencia perdida, en una especie de retorno mítico a la condición edénica o adámica. Es un sin sentido que el sujeto decrete su propia liquidación ontológica. En un sentido opuesto, la función y la verdad revolucionaria de la poesía, efectivamente, se inscribe en la historia y

en la reconciliación con la naturaleza porque la razón subjetiva de la poesía se orienta y adquiere sentido a partir del momento en que se expresa en el lenguaje y entra en diálogo con la razón objetiva de la sociedad y de la historia. Pero, antes, para Hegel (1987), en principio, el arte se distingue por su elevada condición, al menos en su modelo emblemático de la antigüedad griega; pero, al ubicarse en su presente histórico dominado por el ascenso de la razón absoluta, advierte que:

> el arte no es, ni en cuanto al contenido ni en cuanto a la forma, el modo más elevado y absoluto de hacer conscientes al espíritu sus intereses más verdaderos. Pues, precisamente a causa de su forma, el arte está limitado a un contenido determinado. Solo cierta esfera y cierto nivel de la verdad son susceptibles de ser representados en el elemento de la obra de arte. (p 249)

Ciertamente, el arte no es filosofía, ni ciencia, ni religión ni política, ni historia; tampoco está por encima de todas esas partes como un todo absoluto. Entonces, ¿cuál es el contenido o la parte que determina su forma? Hegel se responde que "Sólo cierta esfera y cierto nivel de la verdad son susceptibles de ser representados en el elemento de la obra de arte; para ser auténtico contenido del arte debe hallarse en su propia determinación que pueda aproximarse a lo sensible y adecuarse a ello, como es el caso , por ejemplo, de los dioses griegos." (idem). El arte es entonces una praxis determinada por ella misma en relación con los sentidos; en primer término, por la percepción visual en conexión con el pensamiento, donde se produce el efecto de placer o la experiencia estética. Pero, como para Hegel lo determinante en el ser humano es la razón y su función reflexiva, entonces, "El modo propio de las obras y producción artísticas no satisface ya nuestras necesidades más elevadas; estamos lejos de poder honrar como divinas las obras de arte y adorarlas; la impresión que dan es de carácter más reflexivo…El pensamiento y la reflexión han dejado atrás el bello arte." (idem). Con esto, Hegel es consecuente con su filosofía de la razón. Si en la era de la religión (mítica y teocéntrica) y de la metafísica, el arte fue imitación de la naturaleza, y, por tanto, percibido con asombro y adoración; es lógico que en la era de la

Razón, la percepción del arte cambie y se desplace de lo sensible a lo racional. En consecuencia; Hegel le declara la muerte a ese arte del pasado y sentencia una nueva relación entre el arte y la razón:

> Lo que ahora se suscita en nosotros por las obras de arte es, aparte del placer inmediato, nuestro propio juicio, en cuanto que sometemos a nuestra contemplación reflexiva el contenido, el medio de representación de la obra de arte y la adecuación e inadecuación de ambos. La ciencia del arte es en nuestro tiempo, por tanto, necesidad mayor que en los tiempos en los que el arte procuraba ya por sí como arte plena satisfacción. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, y no con la finalidad de dar lugar de nuevo al arte, sino de reconocer científicamente lo que el arte es. (p 250)

Esta conclusión de Hegel, basada en dos categorías centrales: placer y juicio, une dialécticamente lo sensible con lo racional en una síntesis de contemplación reflexiva desde la cual se somete al análisis e interpretación las dos partes de toda obra de arte: su contenido y los medios de que está hecha, cuya síntesis es la forma, adecuada o no a su propósito. En la aplicación de esta concepción contemplativa reflexiva al caso de la poesía, el contenido corresponde a lo que el poema dice, el tema y sus ideas; el medio de representación es la lengua, el código lingüístico; y la forma estará identificada en lo que la imagen poética misma representa y su efecto en el acto de recepción y juicio valorativo que sea capaz de producir el lector en su contemplación reflexiva.

Para Bretón, André (1980) "Hegel, en su *Estética*, se ocupó de todos aquellos problemas que, en el campo de la poesía y de las artes, pueden actualmente considerarse como los más difíciles, y que, con una lucidez sin par los resolvió casi todos". (p. 278). Esta opinión, pudiera ser rebatida; y de hecho, fue rechazada por los marxistas dogmáticos del momento, por pertenecer al sistema idealista de Hegel. Pero, está sustentada en el hecho de que "Lo esencial es que se formó un conjunto verdaderamente único de conocimientos, y que este conjunto de conocimientos pudo someterse a la acción de una máquina a la sazón

totalmente nueva, ya que el propio Hegel la había inventado, de una máquina cuya potencia ha demostrado ser única, a saber, la máquina dialéctica" (p. 279). Esto indica que si la dialéctica idealista le sirvió a Hegel para caracterizar el arte y establecer una visión sensible y racionalista de la estética; igualmente, la dialéctica materialista puede trazar, sin desconocer o a partir de Hegel, su propia perspectiva revolucionaria de una estética y/o una poética materialista histórica-socio-cultural. Bretón agrega que "Hegel previó muy claramente el actual destino de la poesía, a la que situaba por encima de todas las artes (…), de la poesía en la que Hegel veía <<el verdaero arte del espíritu>>, el único <<arte universal>> capaz de producir en su propio ámbito todos los modos de representación propios de las otras artes" (p. 280). Hoy se puede constatar que la poesía ha mantenido su vigencia y se ha desarrollado fortaleciendo su expansión e influencia en muchos ámbitos de la sociedad moderna y la vida de los puebos.

Es importante detenerse un poco, también, en las categorías de placer y juicio, empleadas antes por Kant (2006) quien concibió la estética a partir de la identificación del placer con lo bueno como base del juicio de valor de lo bello en el sujeto. Kant afirma que "El juicio de gusto no es, entonces, un juicio de conocimiento y, por consiguiente, tampoco lógico, sino estético; se entiende por éste aquel cuyo fundamento de determinación no puede ser de otro modo sino subjetivo." (p 127). Con Hegel esta concepción subjetivista pareciera ser superada por la fuerza determinante de la razón, enarbolada como fundamento de la nueva contemplación reflexiva del arte como punto de partida para una "ciencia del arte" que permita "reconocer científicamente lo que el arte es". De manera que el recorrido dialéctico de la función y la verdad del arte, ha sido, primero, el de objeto para la adoración de un sujeto mítico-religioso; luego, objeto para el placer estético de un sujeto metafísico y subjetivado; y finalmente, objeto para la contemplación reflexiva de un sujeto dueño de la razón determinante de la realidad. Después de Hegel, los románticos y los simbolistas ocuparon la escena del arte literario de todo el siglo XIX, y en la plástica, surgen el arte expresionista y el impresionismo, cuyas manifestaciones literarias ocupan la atención de la crítica marxista durante la primera mitad del siglo XX.

El siglo XX viene a ser, en efecto, el escenario de desarrollo de la ciencia que le da impulso a lo que Hegel había proclamado, "ciencia del arte" que permite "reconocer científicamente lo que el arte es". A partir de la Psicología, la lingüística estructural, la fenomenología, la Teoría social y el psicoanálisis, se construyen las teorías literarias del siglo XX. El problema ahora es que no hay una sola ciencia unitaria del arte, sino muchas y, por tanto, la determinación del arte, y dentro de ello la determinación de la función y la verdad de la poesía, se ha vuelto un asunto complejo, diverso y plural. Pero, la verdad es que ubicado en el contexto polítco, social y cultural del siglo XX, el arte y la literatura han experimentado su propio y particular estremecimiento poniendo a prueba el valor de su función y su verdad.

En ese contexto, le correspondió a los estudiosos o teóricos seguidores de la teoría marxista, desentrañar los intereses, las motivaciones y las relaciones de las ideologías de clase con el arte y la literatura. Se llega así a la determinación de que todo arte contiene o es portador de alguna manera, consciente o inconscientemente, de una intencionalidad ideológica que responde o bien a los intereses de las clases sociales dominantes del capitalismo o bien a las clases oprimidas, explotadas y pobres que luchan por su liberación y la construcción del socialismo. El arte y la política, la estética y lo social, se imbrican y retroalimentan. La política revolucionaria y la subversión artística, se encuentran y unen sus fuerzas frente al orden burgués-imperialista y el arte complaciente, contemplativo y silencioso.

En el caso de la tradición literaria de Venezuela, Centroamérica y El Caribe, al igual que en los demás países de América y del mundo, existen formas o tipos de poesía vinculadas y comprometidas con las realidades sociales y las concepciones políticas de movimientos o agrupaciones revolucionarias, como son los casos de los poetas Gustavo Pereira, en Venezuela; Roque Dalton, en El Salvador; y Aimé Cesáire en el Caribe, cuyas poéticas ameritan estudios apartes. De hecho, en la literatura crítica y en los estudios académicos, se habla de la poesía social, política, rebelde, protestataria, revolucionaria,

anti-imperialista, anti-colonialista, con un espacio y una gravitación propia (Farías, 2008). Es una poesía identificada con las situaciones estructurales y coyunturales, de carácter históricas, que han marcado el devenir político, social y cultural de esta región. Por tanto, se trata de una estética del contenido socio-político que, en su sentido más elevado y profundamente comprometido, se vincula o interactúa con la tradición cultural anti-colonial y anti-imperialista de sus pueblos, ocupando su propio anclaje en la tradición literaria y la identidad nacional. Evidentemente, en oposición a esta corriente, también hay que admitir la existencia de tradiciones poéticas conservadoras o reaccionarias, identificadas ideológicamente con la hegemonía burguesa imperialista en el continente americano.

La poesía como praxis generadora de nuevos sentidos y crítica del conocimiento.

Este es el cuarto componente que se deriva de los anteriores. La idea de esta praxis multidimensional es consustancial al surgimiento y permanencia de las llamadas vanguardias literarias del siglo XX de América Latina y el Caribe. Una de las características de la poesía de vanguardia en este continente es precisamente la superación del aislamiento estético y su vinculación con los procesos socio-políticos, particularmente su inserción creadora y militante dentro de la tradición anti-colonial y anti-imperialista. Por esa razón, la forma y el contenido de esta poesía de vanguardia, expresa, en consecuencia, una mirada llena de interrogantes, de críticas, de propuestas y visiones estéticas y políticas frente a la realidad social e histórica dominante. De manera que esta literatura, expresa, representa y trasciende en tanto que es cuestionamiento y respuesta, denuncia y alternativa, frente a su propia realidad.

En ese sentido, y siguiendo la perspectiva semiótica de Julia Kristeva (1981), la relación del texto poético con el receptor, genera un tipo especial de productividad de sentidos y procesos de significación que pueden influir en la modificación o transformación de su conciencia. Igualmente, si se ubica la producción literaria en las dimensiones de los procesos cognitivos y epistémicos desde la perspectiva de la complejidad, el bucle autor-

obra-contexto exige, entonces, una reconsideración del problema del conocimiento y del sujeto. A propósito de ello y siguiendo a Morín (1999), es conveniente precisar que el conocimiento:

> no es un problema de <<subjetividad>> en el sentido degradado en el que este término significa contingencia y afectividad, sino que es la interrogación fundamental del sí sobre sí mismo, sobre la realidad y la verdad. Y esta interrogación no solo hace surgir el problema de la determinación bio-antropológica del conocimiento, sino también el de la determinación sociocultural (p.111).

Siendo este un planteamiento contextualizado en el marco del debate del conocimiento científico, puede usarse también como referencia para el tipo de conocimiento que se genera a partir de la poesía en el contexto de la determinación socio-cultural. El texto poético, más allá de su forma textual, posee un contenido acerca de la realidad y la verdad de lo que muestra en sus imágenes. Frente a esas imágenes, surgen las interrogantes en la mente del lector. Interrogantes ya predeterminadas por sus condiciones bio-antropológicas y socio-culturales. De allí que en cada lector, sea pertinente que surja un determinado sentido y una manera determinada de aprehender la poesía, analizarla, interpretarla y valorar su presencia y su función cultural. De manera que siendo diferentes en su objeto y en sus métodos, la verdad de la ciencia y la verdad de la poesía, emergen de relaciones multidimensionales y mediaciones complejas. Y es en esos contextos donde se ubica el ejercicio de la interrogación acerca del yo y de los otros, las preguntas en torno a la realidad y la verdad de los procesos culturales del pasado, el presente y el futuro por donde transita el yo y la totalidad socio-cultural como un todo orgánico, dialéctico y dialógico.

Desde esa perspectiva, se formula el problema de la relación de la poesía y la tradición anti-colonial y anti-imperialista en los procesos culturales de Venezuela, Centroamérica y el Caribe. Con ello, se intenta abrirle cauces a una reconstrucción valorativa del sentido que ha tenido la literatura de vanguardia en los procesos culturales ya

mencionados a lo largo del siglo XX, especialmente la poesía rebelde, subversiva y socialmente comprometida de tres poetas fundamentales: Aimé Césaire, de Martinica; Roque Dalton, de El Salvador; y Gustavo Pereira, de Venezuela. De manera que el problema de investigación se formula con la siguiente pregunta: ¿Es posible establecer una valoración crítica y transdisciplinaria de las relaciones dialécticas de la poesía con la realidad histórica, sus tensiones estéticas, socio-políticas y los vínculos con la tradición anti-colonial y anti-imperialista dentro de los procesos culturales de Venezuela, Centroamérica y el Caribe, a partir de las poéticas del venezolano Gustavo Pereira, el salvadoreño Roque Dalton, y el afrocaribeño Aimé Césaire?

Objetivos de la investigación:

Objetivo general:

Establecer una valoración crítica y transdisciplinaria de las relaciones dialécticas de la poesía con la realidad histórica, sus tensiones estéticas, socio-políticas y los vínculos con la tradición anti-colonial y anti-imperialista dentro de los procesos culturales de Venezuela, Centroamérica y el Caribe, a partir de las poéticas del afrocaribeño Aimé Césaire, el venezolano Gustavo Pereira y el salvadoreño Roque Dalton.

Objetivos específicos:

1.-Determinar los fundamentos epistemológicos de la crítica a la sociedad capitalista burguesa originaria de Europa en su complejidad histórica-socio-cultural con base en los aportes del pensamiento dialéctico-histórico-social de Carlos Marx y la dialéctica cultural de Theodor Adorno.

2.- Analizar las bases de la crítica cultural al colonialismo y al imperialismo en América Latina y el Caribe a partir de los aportes del pensamiento crítico decolonial y las propuestas de la transmodernidad, el culturalismo y la transculturación

3.- Describir las tensiones estéticas y socio-políticas de la poética en su devenir histórico a partir del primer legado griego hasta las vanguardias del siglo XX desde una perspectiva histórica, crítica, dialéctica y dialógica.

4.- Relacionar los fundamentos pertinentes de las distintas teorías literarias para su operacionalización transdisciplinaria en el análisis, interpretación y valoración de los textos literarios, especialmente los del género poesía .

5.- Identificar los elementos políticos, sociales y culturales de la tradición anti-colonial y anti-imperialista de América Latina y el Caribe como contexto histórico-socio-cultural de la poesía de Aimé Césaire, Gustavo Pereira y Roque Dalton.

6.- Analizar desde una perspectiva transdisciplinaria una selección de poemas del escritor afrocaribeño Aimé Césaire para su interpretación y valoración en el contexto de la tradición anti-colonial y anti-imperialista de América Latina y el Caribe.

7.- Analizar desde una perspectiva transdisciplinaria una selección de poemas del escritor venezolano Gustavo Pereira para su interpretación y valoración en el contexto de la tradición anti-colonial y anti-imperialista de América Latina y el Caribe.

8.- Analizar desde una perspectiva transdisciplinaria una selección de poemas del escritor salvadoreño Roque Dalton para su interpretación y valoración en el contexto de la tradición anti-colonial y anti-imperialista de América Latina y el Caribe.

9.- Establecer una valoración crítica y transdisciplinaria de las relaciones dialécticas de la poesía con la realidad histórica, sus tensiones estéticas, socio-políticas y los vínculos con la tradición anti-colonial y anti-imperialista dentro de los procesos culturales de Venezuela, Centroamérica y el Caribe, a partir de las poéticas del afrocaribeño Aimé Césaire, el venezolano Gustavo Pereitra y el salvadoreño Roque Dalton.

Justificación.

Venezuela, Centro América y el Caribe, poseen elementos comunes referidos a sus orígenes históricos, étnicos y socio-culturales, así como por el hecho de compartir un mismo espacio geopolítico dentro del cual se han gestado y desarrollado todas las formas de la vida material y espiritual de los diferentes pueblos y comunidades que han existido en esta región a lo largo de muchos siglos. Igualmente, la cesura provocada por la invasión y posterior colonización europea, que modificó radicalmente los modos de vida y las formas culturales originarias, generó las nuevas sociedades coloniales reproductoras de la vieja civilización eurocéntrica en sus referentes idiomáticos y socio-culturales español, portugués, francés, inglés y holandés. Más tarde, con el proceso histórico independentista, surge la nueva era de las repúblicas que se vio interpelada por los retos de los modelos a construir y las posibilidades de sus realizaciones no logradas, sino frustradas.

Se puede decir, entonces, que el siglo XIX latinoamericano y caribeño tuvo un primer momento de esplendor heroico, independentista y republicanista; seguido de un segundo tiempo de tragedias políticas, incertidumbres, guerras civiles, desgaste y destrucción; y finalmente, el estancamiento y retroceso socio-productivo. En consecuencia, entra el continente al siglo XX en condiciones de subordinado a los procesos de la modernización capitalista internacional. La presencia particular de los Estados Unidos de Norteamérica como nueva potencia emergente desde la vieja tradición imperialista inglesa, logra subordinar a las nuevas oligarquías gobernantes de las naciones latinoamericanas a sus designios. Se impone así, un nuevo proceso de dependencia y neocolonialismo que ha

determinado toda la dinámica del desarrollo económico, social y cultural de los pueblos de América.

En este último contexto, que abarca todo el siglo XX, la lucha cultural se desarrolló junto a las luchas sociales, políticas, económicas, de muy diversas maneras. Concretamente, en el terreno de la literatura en general y de la poesía en particular, tomó cuerpo y desarrollo propio, la poesía política, social, comprometida con las luchas anti-imperialistas, anti-colonialistas y anti-capitalistas, a lo largo y ancho del continente. Poesía popular, poesía moderna de vanguardia, poesía amorosa y de protesta interpretada a través del canto, poesía épica de la calle, del panfleto y la recitación, poesía para acompañar el combate de las guerrillas, las protestas populares, la resistencia de las comunidades indígenas, afrodescendientes, las barriadas marginadas y excluidas, los trabajadores, los estudiantes sin derechos y sin esperanzas; en fin, la poesía de un continente conmovido y estremecido por las profundas contradicciones económicas-sociales y políticas de su vida material como por las sensibilidades ancestrales y modernas de su propia fisonomía cultural, cuyas raíces étnicas, antropológicas y sociales, han sido determinantes en el resultado de una cultura y de una poesía marcada por 500 años de mestizaje, de la heterogeneidad étnica y los procesos de transculturación.

Ubicados en ese marco histórico-cultural, este estudio acerca de la poesía, sus tensiones estéticas y socio-políticas en relación directa con la tradición anti-colonialista y anti-imperialista de Venezuela, Centroamérica y el Caribe, tiene su justificación en el hecho mismo del reconocimiento de su existencia y su valor histórico socio-cultural en el marco del desarrollo general de estos pueblos. La crítica tradicional, tanto la académica formalista como la independiente informal, ha soslayado siempre este tema, se ha ocupado muy poco o tangencialmente de él o lo ha subestimado y despreciado, por el hecho del compromiso político e ideológico que comporta. De manera que la primera razón que justifica esta investigación es contribuir con el reconocimiento y valoración del fenómeno en toda la plenitud de su existencia socio-cultural. Esto es de suma importancia para el

fortalecimiento de una identidad política-cultural propia que forma parte del sustrato ético-moral-histórico, de la conciencia nacional latinoamericana-caribeña para el ejercicio de la independencia y la soberanía.

En segundo término, esta investigación se justifica porque con ella le estamos dando continuidad, ahora en una dimensión continental, a una línea de investigación personal iniciada con el Trabajo Especial de Grado de la Maestría en Literatura Venezolana relacionada con la poesía de la vanguardia literaria subversiva de Venezuela, cuyo objeto de estudio estuvo conformado por la poesía subversiva de Caupolicán Ovalles desde la experiencia estética-política-ideológica del grupo *El Techo de la ballena*, por la poesía de Víctor Valera Mora y la poesía de Tarek William Saab, ubicadas en el periodo de 1958-2002. De manera que con ese antecedente, y con esta nueva investigación, tenemos un acumulado de trabajo de análisis, interpretación y valoración de la poesía identificada con y militante de la tradición socio-cultural de la izquierda política anti-imperialista y anti-capitalista de América Latina y el Caribe. En tal sentido, esta investigación contribuye a abrirle espacios al desarrollo de una sociología cultural, crítica, dialéctica y compleja de la poética subversiva, anti-imperialista, anti-colonialista y anti-capitalista en América Latina y el Caribe.

En tercer lugar, este estudio se ubica en el nuevo contexto de los procesos de integración económica, cultural y política de Venezuela con Centroamérica y El Caribe, que tiene en PETRO-CARIBE y la Alternativa Bolivariana para las Américas, ALBA, sus mayores y mejores logros en el sentido de la construcción de una coherencia política, económica, cultural y filosófica de este conglomerado de naciones y pueblos. Por tales razones, con esta tesis aspiramos contribuir con el reconocimiento y fortalecimiento de nuestras identidades culturales, que tienen en la poesía una de sus fuerzas espirituales, históricas y socio-culturales más irreductibles, tal como la asumió "El Chino" Víctor Valera Mora; y como se muestra en las obras de tres poetas fundamentales y emblemáticos de esta tradición: Aimé Césaire, Roque Dalton y Gustavo Pereira. Todos ellos, grandes poetas de

la subversión estética y revolucionaria del siglo XX. De manera que unir en un solo esfuerzo de interpretación teórica las tres experiencias geo-históricas de la poesía política-subversiva de Venezuela, Centroamérica y el Caribe, en el contexto anteriormente descrito, es lo que justifica este trabajo de tesis doctoral.

RECORRIDO METODOLÓGICO.

Premisas teórica-metodológicas

En relación al marco o recorrido metodológco de esta tesis, comencemos por decir que el problema de investigación se ubica en dos ámbitos fundamentales: el cultural-literario, al que pertenece la poesía moderna como género dentro de los complejos dominios de los valores de la estética verbal; y el cultural de las tradiciones e identidades al que pertenecen los valores político-ético-morales anti-coloniales y anti-imperialistas de un pueblo, una nación o una región determinada. Por supuesto, en este caso, el puntode partida es el reconocimiento del desarrollo de estas tradiciones como resultado de la lucha de clases, inevitable en el marco de las contradicciones antagónicas entre países oprimidos y potencias opresoras que ha caracterizado el devenir de la civilización occidental durante los quinientos años de su anclaje en el continente americano.

Igualmente, es importante valorar la poesía como una forma de la cultura verbal que contiene elementos estéticos y elementos político-ético-cognsocitivos, vulgarmente llamados también ideológicos. La poética, tal como se expone en el desarrollo de esta tesis, es una técnica compleja de síntesis creadora, dialéctica y dialógica, de la subjetividad y la objetividad del ser humano, puesta en marcha a través del lenguaje que impone su hegemonía para transmitir el placer de la belleza verbal, sonora, en la cual subyace, consciente o inconscientemente, el elemento de la racionalidad social, política e ideológica del poeta. Cada uno de estos dos fenómenos de la cultura, tiene su propia codificación lingüística y comunicacional, marcadamente diferenciados por la función social: en uno es

poética y en el otro, referencial. Pero, estas dos funciones se encuentran y se fusionan en el escenario socio-cultural donde acontece la lucha política de los pueblos contra la dominación extranjera y por el derecho a la libertad.

Ubicado el problema en esa perspectiva multidimensional y compleja de la cultura, se infiere que los elementos concurrentes: la obra de arte poética, el escritor-productor y el contexto social-histórico-cultural en donde se encuentran los lectores, constituyen un bucle fundamental. Son inseparables porque se retroalimentan como sistemas particulares y al mismo tiempo constituyen un sistema único y múltiple a la vez. Esta caracterización del objeto de estudio, indica necesariamente la adopción de un enfoque multidisciplinario, interdisciplinario o transdisciplinario para lograr un conocimiento mucho más amplio y más cercano a la verdad histórica, objetivada. En tal sentido, y en relación con la historia, la identidad nacional y las formas de dominación colonial e imperialistas, cabe preguntarse ¿Cuál es la perspectiva para el análisis y la reflexión? ¿Cuál es el método y el recorrido metodológico para interpretar y valorar la utilidad o la función de la poesía, más allá de la estética del lenguaje, para determinar los sentidos de sus vínculos con los procesos socio-políticos-culturales de nuestras sociedades sometidas al coloniaje en sus diversas formas y modalidades? ¿Cuáles son los vínculos y conexiones cognitivas de la poesía con la cultura y la política dentro del proceso histórico-social de los pueblos que luchan contra el colonialismo y la dominación imperialista?

Estas interrogantes, aparte de interpelar a los sujetos en relación al compromiso político, plantean el problema epistemológico, teleológico y axiológico inherente a los procesos culturales que demandan la superación definitiva de los métodos y enfoques tradicionales, simplificadores y reduccionistas que hasta hace pocas décadas habían prevalecido como paradigma único en todas las ciencias, en general, y en las teorías literarias en particular. En este último campo, la semiótica ha contribuido al desarrollo de nuevos enfoques facilitando la concurrencia del estructuralismo, el marxismo y el psicoanálisis, por ejemplo, en propuestas interpretativas de la literatura desde perspectivas

transdisciplinarias con base fundamental en la hermenéutica o en la crítica sociológica marxista. En ese sentido, esta investigación se apoya en esas experiencias. Pero, además, intenta contribuir metodológicamente con la superación definitiva de los viejos enfoques de carácter unidisciplinar o monodisciplinar, es decir, romper con los análisis sustentados en las premisas de una sola disciplina. La limitación fundamental de ese viejo paradigma consiste en que el objeto es descrito o explicado desde una sola perspectiva, obviándose las otras posibles relaciones, regulaciones, interacciones o determinaciones inherentes al objeto, en tanto que pertenece a un contexto o es parte de conjuntos más complejos de elementos constitutivos de una totalidad sistémica mayor. Frente a esta tradición, limitante y castradora del conocimiento en términos de su complejidad, surgen los enfoques multi, inter y transdisciplinarios. En tal sentido, Martínez Miguélez (2011) señala lo siguiente:

> En la investigación monodisciplinaria enfatizamos la comprehensión o profundidad a expensas de la extensión. Nos quedamos dentro del ámbito de una sola disciplina…Este enfoque lleva a aislar demasiado los elementos o las partes y su comportamiento, descuidando los nexos y relaciones que tienen con el todo y con otros "todos". En la hiperespecialización es donde más se puede revelar su exceso" (p. 90).

Efectivamente, en el campo especializado de la literatura, el resultado de los análisis unidimensionales es un conocimiento fragmentado, parcial, simple y aislado de la totalidad social, cultural, histórica, a la que pertenece la obra y el autor, el lenguaje, los contenidos, la estructura, los temas, los valores, las verdades, los mitos, etc. Cada especialista arriba a una comprensión dentro de los parámetros de su especialidad; pero no se llega a un conocimiento amplio, extenso, interrelacionado, integrado en la totalidad de la compleja red de interacciones que opera en el contexto de la literatura y las otras disciplinas para el conocimiento de la sociedad a la cual pertenece todo el tejido verbal del texto objeto de estudio.

Las diferentes vertientes del pensamiento emergente, llámese complejo, crítico o dialéctico, coinciden en señalar que los límites del conocimiento científico tradicional provienen, primero, del paradigma aristotélico (con la lógica lineal, la relación causa-efecto, la ley del tercero excluido que indica taxativamente que un elemento A no puede ser al mismo tiempo No A con lo cual la contradicción es insalvable); y segundo, el paradigma cartesiano de la reducción y simplificación de las partes para luego entender el todo. La contradicción entre estos paradigmas y las nuevas realidades complejas evidenciadas con el crecimiento explosivo de la modernidad, dio como resultado el surgimiento de los enfoques multidisciplinario, interdisciplinario y transdisciplinario. Todos ellos responden a necesidades ontológicas, epistemológicas, axiológicas, teleológicas y, por tanto, metódicas del proceso del conocimiento en la actual etapa histórica de una modernidad en crisis estructural y recurrente, resultante del desarrollo de la civilización occidental en el marco del modo de producción capitalista desarrollista, tecnocrático e imperialista, ahora en su fase de globalización neoliberal y neo-colonialista.

En este contexto civilizacional, lo simple pierde sentido y lo complejo emerge de las entrañas mismas de las nuevas realidades para problematizar el conocimiento, la ciencia y los saberes. Encarar estas nuevas realidades de la ciencia, de la sociedad y de la metafísica, es posible sólo a través de una revisión crítica del uso de las teorías y las metodologías. En el caso de Martínez Míguélez, tal propuesta la identifica como *paradigma emergente*, enmarcado en la transdisciplinariedad:

> Es de esperar que este nuevo paradigma emergente sea el que nos permita superar el realismo ingenuo, salir de la asfixia reduccionista y entrar en la lógica de una coherencia integral, sistémica y ecológica, es decir, entrar en una ciencia más universal e integradora, en una ciencia verdaderamente transdisciplinaria" (p. 95).

El conocimiento de la literatura y el desarrollo de los estudios culturales, sin ser ciencias en el sentido tradicional, se enmarcan en las ciencias sociales o humanas, cuyos

métodos son diferentes a los métodos de las ciencias naturales. Su objeto es más susceptible a la descripción y la interpretación, que a la cuantificación. Estudiar la literatura en relación dialéctica con lo cultural y lo socio-político, es un ejercicio múltiple que compromete las tensiones del alma, de la mente y la realidad socio-política. Esto quiere decir la sensibilidad, la comprensión y la racionalidad interpretativa, a partir no solo de la lectura y conocimiento de las obras literarias, sino también de las realidades concretas de los procesos históricos socio-políticos-culturales que les son inherentes. De manera que el enfoque transdisciplinario representa una mirada que va más allá de la simplicidad de causa y efecto, de verdadero o falso o identidad absoluta y única de los fenómenos humanos y de la naturaleza. Siguiendo a Martínez Miguélez, se entiende fácilmente que por oposición a la lógica aristotélica del tercero excluido,

> la "lógica del tercero incluido" vendría a representar un concepto de importancia trascendental en el enfoque transdisciplinario por su capacidad de formalizar la inevitable presencia de las paradojas y antinomias y de sus aportes complementarios en el conocimiento. Esta lógica sería una lógica privilegiada en el estudio de las realidades complejas, privilegiada en el sentido que nos permite cruzar los linderos de las diferentes áreas del conocimiento en forma coherente y nos habilita para crear imágenes de la realidad más completas, más integradas y, por consiguiente, también más verdaderas (p. 99).

El desarrollo de un nuevo conocimiento transdisciplinario no es nada fácil, y así lo reconocen los estudiosos de la materia. Ello implica un proceso de revisión crítica, radical, de rupturas epistemológicas y metódicas, un replanteo filosófico y gnoseológico, una nueva visión del mundo, una mirada multidimensional de la realidad y de los fenómenos. Todo ello pasa por una revisión crítica del uso del lenguaje, por la puesta en marcha de una semántica y una sintaxis enmarcada en la lógica del tercero incluido, en la aceptación de las contradicciones, de nuevas metáforas, conceptos y enunciados más coherentes con la complejidad de la dinámica de lo concreto y lo abstracto. Sobre estas premisas teórica-metodológicas, se sustenta el recorrido metodológico de esta tesis.

El diseño de la investigación .

Tomando en cuenta el carácter problemático del método y reconociendo la naturaleza compleja y multidimensional de la poesía, en sus vínculos con la tradición anti-colonial y anti-imperialista en el marco de la cultura de Venezuela, Centroamérica y el Caribe, se elaboró un diseño metodológico de tipo cualitativo. Martínez Miguélez (2011) indica que "la metodología cualitativo-sistémica dispone de una serie de métodos, cada uno de los cuales es más sensible y adecuado que otro para la investigación de una determinada realidad" (p.161). En ese sentido, nuestro diseño metodológico se apoya en el análisis, la interpretación y valoración de los elementos que intervienen en el problema de estudio. Igualmente, se sustenta en una amplia base documental relacionada directamente con el objeto y formada fundamentalmente por fuentes bibliográficas y electrónicas pertinentes, de calidad teórica reconocida las más antiguas y de evidente actualidad las más recientes.

Desde el punto de vista teórico, el diseño metodológico incluye una propuesta de contextualización teórica en tres dimensiones: la sociológica general europea, la sociológica-culturalista latinoamericana–caribeña y la poética-literaia universal. Los respectivos referentes críticos de estas tres dimensiones son los siguientes: primero, los aportes de la dialéctica materialista de la Teoría social de Marx, válidos para el análisis y comprensión de la base material de la modernidad capitalista eurocéntrica; y los aportes de la dialéctica negativa de Adorno y la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt para el análisis y crítica cultural de las bases de la civilización occidental como contexto histório-cultural de la modernidad europea. Segundo, la teoría crítica decolonial, desde donde se abordan los temas de la dependencia (Teothonio Dos Santos), la colonialidad (Quijano, Lander, Mignolo, Escobar y Coronil) y la liberación del ser latinoamericano (Dussel); la tesis de la transmodernidad, los Estudios culturales y la propuesta de la transculturación. Tercero, los elementos constitutivos de la poética en su devenir y consolidación como sistema de la estética verbal y los principales modelos textualistas, fenomenológicos, semióticos, psicologistas y sociológicos de la teoría literaria.

Si la dialéctica marxista divide la totalidad del modo de producción social en estructura y superestructura; Morín, en cambio, concibe la totalidad de la vida como un todo unitario, donde las partes son inseparables del todo y el todo no es posible sin las partes. La poesía es, entonces, una parte del ser, pero no puede ser ella misma una expresión separada de la totalidad que forma al ser. Todo este complejo sistema de interacciones, genera sentidos, formas de pensar, de sentir y de actuar que son interpretables desde la semiótica que, siguiendo a Umberto Eco (2006), constituye un campo de estudio de los sentidos y los procesos de significación en la vida social del ser humano. De los cinco atributos que Eco identifica en el texto estético, el último dice lo siguiente: "el emisor de un texto estético, en la medida en que aspira a estimular un complejo trabajo interpretativo en el destinatario, enfoca su atención en sus posibles reacciones, de modo que dicho texto representa un retículo de actos comunicativos, encaminados a provocar respuestas originales" (p. 367). De manera que la semiótica es también un tipo de hermenéutica en su sentido llano de interpretación de los signos y los procesos de significación.

Finalmente, partimos de la convicción de que toda poesía es un texto lingüístico, oral o escrito, creado por una persona y dirigido a otra. Esto comporta dos dimensiones de análisis: una psíquica o psicológica, ubicada en el autor-emisor, de donde emerge el contenido; y otra textual, discursiva, con la que se enfrenta el lector-receptor. La lectura del texto poético resulta así en una práctica social que comporta un ejercicio hermenéutico de interpretación semiótica psico-social. He allí la complejidad teórica en el proceso racional, interpretativo y analítico que supone la lectura de la poesía contemporánea, tensada por las fuerzas de la belleza, de las contradicciones sociales y los imaginarios históricos y psico-afectivos del individuo en interacción con su propia especie y la sociedad.

Todos estos referentes conforman la base teórica-conceptual del enfoque transdisciplinario aplicado en el análisis, interpretación y valoración de los tres corpus seleccionados de las respectivas obras poéticas de los escritores Aimé Césaire, Gustavo

Pereira y Roque Dalton en sus respectivos contextos histórico-socio-culturales, cuyos resultados están expuestos en las conclusiones parciales de cada capítulo y sistematizados en las conclusiones finales de esta tesis

El corpus literario.

El corpus literario objeto de este estudio, corresponde a un conjunto de poemas seleccionados de las obras publicadas de los poetas que representan el paradigma estético-verbal de la poesía social, política, identificada y comprometida con la tradición anti-colonial y anti-imperialista de Venezuela, Centro-América y el Caribe: El libro *Cahier d'un retour au pays natal (Cuaderno de un retorno al país natal*) del poeta afrocaribeño Aimé Césaire (2014), nativo de la isla Martinica; poemas de los libros *El tambor de la aurora (1961)* y *Escrito de salvaje* (1993) del venezolano Gustavo Pereira; y poemas de los libros *Poesía Roque Dalton* (1980) y *De / sobre Roque Dalton* (2010) del salvadoreño Roque Dalton

Las técnicas del análisis documental

De acuerdo con el Manual que rige la materia, la investigación documental consiste en "el estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales o electrónicos. La originalidad del estudio se refleja en el enfoque, criterios, conceptualizaciones, reflexiones, conclusiones, recomendaciones y, en general, en el pensamiento del autor." (p. 6). Los objetivos planteados en esta investigación, se orientan hacia un estudio "de desarrollo teórico" de un nuevo modelo interpretativo a partir del análisis crítico de la información recopilada fundamentalmente en fuentes bibliográficas y electrónica.

Concretamente, la información recopilada para realizar este trabajo está localizada en las obras publicadas de los poetas objeto de este estudio, en los libros de teoría social y literaria, en documentos y artículos ensayísticos publicados en revistas y en la Internet. A la par de su recopilación, se fue agrupando de acuerdo con los objetivos definidos, de manera que cada parte de la investigación tuviera su base documental más pertinente.

Por tratarse de una propuesta de investigación cualitativa, descriptiva, documental, se procedió al ordenamiento de los datos relacionados con el objeto de estudio, en este caso, las poéticas y los poetas de la corriente socio-política, que involucra temas referidos a lo social, lo cultural, lo espiritual, lo histórico, lo identitario, es decir a la política y la vida sensible del ser humano; su ubicación territorial y los respectivos contextos particulares dentro de ese amplio espacio geo-histórico que abarca Venezuela, Centroamérica y El Caribe.

Junto a este procesamiento paticularizado, está la correlación de los temas y las formas, los logros y las innovaciones que estos poetas han aportado a la tradición literaria de la región. Y dentro de ello, la sistematización de los elementos que evidencian, efectivamente, el tema central de la investigación: las tensiones estéticas, socio-políticas y los vínculos con la tradición anti-colonial y anti-imperialista en Venezuela, Centroamérica y el Carbe. Y finalmente, se presentan las conclusiones de la investigación realizada.

El tratamiento de la información.

Toda la información recopilada se procesó según las técnicas de la investigación documental y las estrategias de la lectura analítica, comprensiva y crítica. En tal sentido se aplicaron las siguientes técnicas : el subrayado, la glosa, la reseña, el fichaje, la paráfrasis, la cita textual en sus modalidades corta y larga, el comentario, el análisis, la interpretación, el juicio, la valoración, la crítica, el resumen, la síntesis, la comparación, los contrastes. Y, por supuesto, los resultados de toda esta labor investigativa se presentan organizadamente,

según los objetivos planteados, en capítulos que a su vez se agrupan en tres partes. La primera contiene el planteamiento del problema y la exposición del recorrido metodológico. La segunda se refiere a la contextualización teórica organizada en tres dimensiones: la teoría social marxista y la teoría crítica, cuyo objeto es la cultura capitalista europea; la teoría crítica, social y filosófica, de la decolonialidad que tiene como objeto la cultura colonial y neocolonial en América Latina y el Caribe; y la tercera contiene la poética y las teorías literarias modernas del siglo XX y su objeto que es precisamente la estética verbal. La tercera parte de la tesis, contiene cuatro capítulos que abordan respectivamente los objetivos referidos a: uno, la tradición anti-imperialista y anti-colonialista de América Latina; dos, el Caribe y la poética de Aimé Césaire; tres, Venezuela y la poesía de Gustavo Pereira; y cuatro, Centroamérica y la poesía de Roque Dalton. Finalmente, se presentan las conclusiones y las referencias.

SEGUNDA PARTE

LA CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA:

1.- LA CRÍTICA DE LA MODERNIDAD CAPITALISTA EUROPEA DESDE LA DIALÉCTICA SOCIAL DE MARX Y LA DIALÉCTICA CULTURAL DE ADORNO.

2.- LA CRÍTICA CULTURAL ANTI-IMPERIAISTA Y ANTI-COLONIALISTA DESDE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (La decolonialidad, la transmodernidad, el culturalismo y la transculturación)

3.- LA POÉTICA Y LAS TEORÍAS LITERARIAS

CAPÍTULO II

LA CRÍTICA DE LA MODERNIDAD CAPITALISTA EUROPEA DESDE LA DIALÉCTICA SOCIAL DE MARX Y LA DIALÉCTICA CULTURAL DE ADORNO.

1.- LA PERTINENCIA DEL ENFOQUE TRANSDISCIPLINARIO

El conocimiento científico de este tiempo ha adquirido niveles de complejidad tales que nos colocan en una verdadera polarización cognitiva. Por un lado, la aceptación de la diversidad, el desorden, la incertidumbre, el caos; y por el otro, la búsqueda de nuevas certezas, unidad, orden, racionalidad y pertinencia. En este contexto, Britto García (2005), partiendo de lo que ha sido el amplio, variado y múltiple recorrido de los saberes científicos, sus fundamentos y métodos, afirma que "La meta de la unificación de las ciencias se persigue asimismo mediante la formulación de métodos comprensivos, que sean aplicables en disciplinas diversas y que posibiliten los enfoques interdisciplinarios y transdisciplinarios." (p. 43). Es decir, que después de la división en especialidades cada vez más delimitadas, el conocimiento científico vuelve su mirada hacia la meta positiva de la reunificación o integración con base en métodos válidos para diversas disciplinas donde sea posible y pertinente su interrelación o transversalización como respuesta a las nuevas expectativas y exigencias del saber, tal como lo reconoce en los siguientes casos:

> Únicamente como ejemplos mencionamos la tentativa de Carnap, miembro del llamado Círculo de Viena, de unificar los lenguajes científicos (Cortés y Martínez, 1996). Edgar Morin intenta asimismo formular un método que no exija la separación entre sujeto y objeto y permita unificar la pluralidad de conocimientos científicos (Morin: 1974,1977, 1999). Igual tarea emprenden los partidarios de los enfoques llamados holísticos, reunidos con el título común de paradigmas emergentes. (idem).

Los tres ejemplos remiten, respectivamente, a tres campos epistémicos diferentes: el de la unificación de los lenguajes de las ciencias naturales, las ciencias sociales y las teorías del lenguaje y la literatura. Esta vertiente tendría su impulso a partir del estructuralismo lingüístico iniciado por Saussure (1977) y se expresa con el desarrollo de los nuevos enfoques analíticos del llamado giro lingüístico.Dentro de esta perspectiva, las disciplinas que, siendo diferentes, convergen en asumir el lenguaje como su objeto de estudio, serían el estructuralismo, el formalismo ruso, el neo-positivismo y el neo-estructuralismo, las teorías de la comunicación, la translingüística y la intertextualidad, la semiótica, la hermenéutica, las teorías de la recepción; entre otras. El segundo campo, representa la superación de la racionalidad cartesiana y positivista que separa al sujeto pensante del objeto pensado, la res cogitan de la res extensa. Es Hegel (1985), con la filosofía del espíritu y de la Razón, el que plantea el fin de la abstracción filosófica del sujeto y la re-ubicación de la Razón en la realidad de la dinámica política y social del hombre. Así, el ser humano es sujeto y objeto de su propio devenir en su relación con el mundo y la sociedad. Con la filosofía de Hegel, esta reunificación da impulso a la nueva racionalidad que pone en evidencia la relación intrínseca entre el conocimiento científico, la tecnología, la política y las ideologías. Se derrumba el mito del objetivismo científico y la neutralidad de la ciencia.

El reencuentro sujeto-objeto abre el camino al surgimiento de la praxis iniciada por Marx de donde nace la nueva teoría social, la relatividad de la Física, y la crítica de los paradigmas; pero, plantea también el reconocimiento de las diferencias culturales, sociales y políticas frente a las hegemonías del modelo civilizatorio occidental dominante en el

planeta. El tercer campo tiene como referente la teoría de sistemas, aportada por Ludwig von Bertalanffy, con la cual se reivindica la idea de la totalidad y su importancia en los comportamientos de las partes. De allí derivan los enfoques holísticos, los así llamados paradigmas emergentes y la propuesta de pensamiento complejo de Edgar Morín. A la teoría de sistemas de Bertalanffy, Britto García le atribuye el haber estimulado los nuevos enfoques inter y transdisciplinarios cuando reconoce sus palabras y lo cita en los siguientes términos:

> Quizás reflejan acertadamente el intento de posibitar este nuevo enfoque las palabras de Ludwig von Betalanffy: "La representación del mundo mecanicista del pasado siglo estaba estrechamente vinculada al dominio de la máquina, al punto de vista teórico que consideraba a los seres vivientes como máquinas y a la maquinización del hombre mismo. Sin embargo, los conceptos acuñados por los desarrollos científicos modernos encuentran su más obvio ejemplo en la propia vida. Por ello, existe la esperanza de que el nuevo concepto del mundo de la ciencia sea una expresión del desarrollo hacia una nueva etapa en la cultura de la humanidad" (Bettalanffy:1973, 266). (p. 44)

En esta expresión vemos las dos perspectivas de desarrollo en que se ha debatido la humanidad a partir del triunfo de la ciencia y su función en la creación y desarrollo de la tecnología basada en la máquina al servicio de la producción industrial en el marco de la modernidad capitalista: primero, el cultivo de la condición humana, fundado en una visión ecológica integradora de la especie y la naturaleza; y segundo, el culto al desarrollismo, el industrialismo, el maquinismo, en perjuicio de la armonía perdida hombre-naturaleza; el desarrollo de la cultura al servicio de la vida humana en igualdad, en justicia y paz; o el desarrollo de la ciencia y la tecnología al servicio del capital en la desigualdad, la injusticia y las guerras. Ha sido y sigue siendo ése el dilema de la civilización actual. Al parecer, el camino de la competencia y la división no ha sido el más conveniente para la vida humana; y en consecuencia, se plantea una alternativa integradora que reunifique la existencia humana con su entorno físico natural. Por esa razón, Britto García cierra su esbozo

histórico de la ciencia con la siguiente referencia: "Al cerrar el siglo XX, Stephen Hawking expone sus esperanzas de encontrar una teoría unificada de la física, y añade que "una teoría unificada completa, consistente, es sólo el primer paso: nuestra meta es una completa comprensión de lo que sucede a nuestro alrededor y de nuestra propia existencia" (Hawking: 1988, 218)" (idem).

Ubicados en esa perspectiva unificadora, inter y transdisciplinaria, del conocimiento del contexto y la condición humana, nuestro punto de partida es asumir el estudio de la poesía como una manifestación de la relación dinámica entre la subjetividad y la realidad, en un contexto social determinado y a través del lenguaje. La poesía es así una producción cultural, dinámica y cambiante en sus vínculos con la historia concreta de cada pueblo o región. Se puede afirmar, entonces, que la poesía es un producto lingüístico y comunicacional de la cultura, cargado de tensiones estéticas y socio-políticas, en tanto que se produce desde la relación dialéctica tridimensional entre: uno, la realidad histórica individual y colectiva (dimensión empírica, social, concreta); dos, la conciencia del ser social (dimensión racional, pensante, del individuo); y tres, la sensibilidad estética-espiritual (dimensión emocional, psico-afectiva-trascendente). Por esa razón, resulta inadecuado estudiar la poesía dentro de los límites de una sola teoría o estética literaria que constriñe la mirada y la condena a los reduccionismos y encerramientos epistemológicos que fragmentan y simplifican el conocimiento. De allí que, siguiendo igualmente la contextualización del paradigma ecológico a partir del pensamiento complejo de Morín, Fernández (2012) advierte que se "nos impone la difícil tarea de superar los reduccionismos y las explicaciones cerradas, y admitir la multidimensionalidad, la historicidad y la incompletud del conocimiento" (p. 18)

El poema es, entonces, una creación compleja, polisémica, intertextual, desde y a través del lenguaje, que responde a dos planos ineludibles, como lo son la realidad y la imaginación. Es un producto del trabajo intelectual realizado por un ser humano ubicado en una realidad concreta y determinada, cargado de una intencionalidad, consciente o

inconsciente, que genera diversas significaciones y efectos en los lectores, igualmente ubicados en realidades históricas socio-culturales determinadas. En consecuencia, no se puede pensar la poesía solamente como un hecho de creación artística, de construcción de un texto con propósito de belleza, estructurado en imágenes poéticas cargadas de una pluralidad de sentidos, expresión fenoménica de la sensibilidad estética de su creador, que genera un efecto emocional o multiplicador de procesos de imaginación en el lector, tal como se concibe desde la fenomenología de Bachelard (1975), quien afirma que "la imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado…En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa." (p. 8), en contraposición a las tesis del psicoanálisis y las concepciones sociológicas e historicistas. Esta poética del inmanentismo fenomenológico de Bachelard representa una perspectiva teórica que debe confrontarse con las perspectivas textualista y sociológica, como se expresa más adelante.

La producción y recepción de la poesía es un proceso de subversión de códigos (el lenguaje), de dinamismo y convergencia de dimensiones antagónicas y dialógicas (las metáforas y las imágenes en sí mismas) y de naturaleza compleja (multiplicidad de sentidos y síntesis). Estas características se potencian o se problematizan en la poesía vinculada o comprometida militantemente con sus contextos socio-culturales, especialmente los caracterizados por múltiples conflictos históricos, contradicciones de clase y profundas deudas sociales e históricas que exigen cambios revolucionarios. En este sentido, es necesaria una revisión crítica de los marcos referenciales de las estéticas existentes y su replanteamiento a la luz de los estudios sociológicos, culturales, inter y transdisciplinarios.

Esto implica tomar en cuenta la diversidad de enfoques y métodos existentes al interior de las llamadas ciencias sociales y en particular las teorías acerca de la cultura; así como las diferentes teorías literarias y las estéticas particulares del género poesía. Estos tres campos epistémicos nos ubican en una perspectiva multidimensional y compleja desde donde es posible establecer una nueva interpretación y valoración de las esencias y las

formas de la poesía como una realidad material-simbólica de la cultura, entendida como totalidad humana. En ese sentido, nos atrevemos a correlacionar este enfoque con el del paradigma ecológico, aportado por Fernández (2012), desde el pensamiento moriniano, cuando reafirma que:

> La organización del conocimiento en disciplinas científicas compartimentadas, resulta por lo tanto insatisfactoria para abordar la complejidad de las relaciones antagónicas/complementarias que envuelven a la "trinidad humana" individuo-sociedad-especie. En lo sucesivo, el paradigma ecológico se verá obligado a transitar nuevos senderos epistemológicos que permitan dar respuesta a este desafío, por lo que comenzarán a ensayarse estrategias investigativas como la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad con el propósito de dar cuenta de la configuración contradictoria, multidimensional y contingente de los problemas humanos. (p. 23)

En ese sentido, para las ciencias sociales, para los estudios culturales y para las estéticas de la literatura, la visión sistémica adquiere relevancia, tanto desde la perspectiva de la tradición marxista, que concibe la dinámica socio-cultural como relación dialéctica dentro de la totalidad del sistema social sustentado en dos instancias fundamentales: la estructura económica y la superestructura política, jurídica, cultural; como desde la concepción unitaria del mundo basada en los isomorfismos de las leyes en diferentes campos del conocimiento científico, de donde emerge la concepción perspectivista de la teoría general de los sistemas (Bertalanffy, 1989): "De uno u otro modo, estamos obligados a vérnoslas con complejidades, con "totalidades" o "sistemas", en todos los campos del conocimiento. Esto implica una fundamental reorientación del pensamiento científico" (p.3). Efectivamente, la visión sistémica también permite abordar la comprensión de las actividades, acciones o fenómenos propios del individuo no desde su particular individualidad, sino desde su relación con la especie y la sociedad a la cual pertenece. Reconocer y aceptar esta condición compleja del bucle individuo-especie-sociedad (Morín,

2001), conduce, primero, a la revisión crítica de los límites del conocimiento especializado o centrado en los tradicionales paradigmas epistémicos y metódicos; y segundo, a la ampliación de los horizontes analíticos, comprensivos, interpretativos y explicativos de la realidad que por más particular y específica que la concibamos, no deja de ser general, universal y sistémica.

Hay que admitir, entonces, que el abordaje del estudio de la poesía en el marco del sistema de la modernidad europea y la colonialidad americana, se ha hecho desde perspectivas diversas, pero de manera unidimensional. Cada postura filosófica, lingüística, psicológica, fenomenológica, psicoanalítica o sociológica, se ubica en su marco conceptual-metódico y desde allí reduce o somete todo el fenómeno poético a su sola consideración unidisciplinar. El resultado ha sido que las teorías se han erigido como imperios analíticos-interpretativos a partir de los cuales y según su canon particular, se explican y valoran los diversos textos poéticos. Tales enfoques esquemáticos, convertidos en dogmas o camisas de fuerza, han devenido en esquemas reduccionistas y simplificadores de la complejidad textual y la dinámica contextual que caracterizan el hecho poético como parte del proceso cultural de la totalidad social, económica y geo-histórica del ser humano.En definitiva, las visiones simplificadoras y reduccionistas, se complican en sus propios límites frente a la gran diversidad de las formas, las temáticas y las tendencias discursivas de la poesía de todos los tiempos.

Particularmente, en el caso de este estudio, interesa destacar la poesía identificada con el compromiso político para acompañar y alentar a los pueblos explotados y las naciones oprimidas del continente americano en sus cantos y luchas por la soberanía e independencia, la libertad e igualdad social, la justicia y la paz; se trata de abordar sus múltiples dimensiones: social, histórica, cultural, estética, política, comunicacional. Para ello, seguimos la propuesta transdisciplinaria de Fernández la cual "se caracteriza por la conjunción novedosa de hipótesis o esquemas cognitivos que permite articular orgánicamente diversos campos del conocimiento, a fin de describir y explicar la unidad de

un fenómeno cuyas múltiples dimensiones eran concebidas, hasta ese momento, como entidades separadas"(p.23). De manera que sin muchas complicaciones ni limitaciones epistémicas y tal como lo indica Morín, citado por Fernández: "en la transdisciplina, se trata, con frecuencia, de esquemas cognitivos que pueden atravesar las disciplinas a veces con una virulencia tal que las pone en trance" (idem). En virtud de estas consideraciones, la clave para la construcción de un nuevo marco teórico referencial para el estudio de las tensiones estéticas y socio-políticas de la poesía y sus vínculos con la tradición anti-colonial y anti-imperialista, está dada en la confluencia transdisciplinaria de tres campos de conocimientos fundamentales que van de lo general a lo particular:

Primero, el campo de la Teoría social, cuyo objeto es el proceso histórico-socio-cultural; y su método, la dialéctica.Entendemos que el objeto de estudio se ubica en el espacio social como realidad concreta donde se desarrollan de manera dinámica, contradictoria y dialógica, las relaciones entre los individuos que forman la especie y la sociedad como una totalidad constituyente y determinante. En ese sentido, asumimos el método dialéctico aplicado por Marx y posteriormente, durante el siglo XX, por las corrientes críticas de la cultura europea occidental, particularmente la llamada Escuela de Frankfort, la teoría cultural de Raymond Williamsy el pensamiento crítico de América Latina, que se ha forjado a partir del estudio de la dominación imperialista y colonial de Latinoamérica desde la perspectiva del sistema-mundo modernidad-colonialidad.

Segundo, el campo de la teoría literaria, cuyo objeto de estudio, obviamente, está representado por la literatura, entendida como el proceso dinámico, creativo y recreador, textual e intertextual de un tipo especial de la producción estética de la cultura, cuya materialización es el texto literario. Dentro de la teoría literaria concurren, de manera análoga a las ciencias sociales, diferentes enfoques que pueden ser agrupados en tres tipos de acuerdo con su naturaleza epistémica: uno, los objetivistas: sociológicos, históricos; dos, los textualistas: estructuralistas, semióticos, hermenéuticos; tres, los subjetivistas: psicológicos, psicoanalíticos, psico-críticos, fenomenológicos. Obviamente, la vida social,

la vida de los códigos lingüísticos y la vida psíquica, son, respectivamente, los tres grandes referentes de esos tres bloques en los que se agrupan las teorías literarias. Desde una perspectiva dialéctica, compleja y transdisciplinaria, hay que admitir que el texto literario, y en especial el texto poético, contiene las tres dimensiones intrínsecamente interrelacionadas. Todo poema es una construcción verbal que surge de la subjetividad creadora y habla de algo exterior ubicado en la realidad social.De acuerdo con esta verdad, es posible y pertinente hablar y aplicar una transmetódica que consiste en realizar el análisis e interpretación a partir del reconocimiento de estas tres dimensiones, es decir, psico-socio-textual, intrínsecamente relacionadas en el proceso de la producción textual.

Tercero, el campo de la teoría poética, cuyo objeto es precisamente la poesía, concebida desde la fenomenología bachelardiana, precisamente como un fenómeno de creación verbal materializado en la imagen poética. Aquí se ubican las diferentes teorías acerca de lo que ha sido, es o debe ser la poesía, según las diferentes concepciones, visiones, criterios, tendencias y estilos del amplio canon europeo occidental (los clásicos, los renacentistas, barrocos, manieristas, románticos, los simbolistas, parnasianos, el realismo, el modernismo, el surrealismo y las vanguardias del siglo XX). En consecuencia, son muchas las caracterizaciones y teorizaciones que van desde *La Poética* de Aristóteles hasta los ensayos sobre la poesía moderna aportados por diferentes autores desde sus propias perspectivas conceptuales y valorativas. De esta manera, las intersecciones de estos tres campos epistémicos hacen posible el abordaje transdisciplinario de este estudio. Veamos, entonces, a continuación los fundamentos y las categorías de cada uno de ellos, en los que se sustenta esta investigación.

2. LAS CIENCIAS SOCIALES Y LA CONFRONTACIÓN FILOSÓFICA, POLÍTICA E IDEOLÓGICA.

El nacimiento, definición y desarrollo de lo que se conoce como ciencias sociales no fue un proceso unitario ni homogéneo; sino todo lo contrario: dividido y heterogéneo. Las

diferencias ontológicas, epistemológicas, metodológicas y axiológicas, derivadas de las tradiciones filosóficas predominantes, tales como el racionalismo cartesiano y la filosofía clásica alemana (el idealismo trascendental de Kant y el idealismo dialéctico de Hegel), marcan las rutas gnoseológicas por donde nacerán la sociología y la teoría social que hoy se reconocen bajo la denominación común de ciencias sociales o teoría sociológica moderna. Pero, en realidad y siguiendo una perspectiva dialéctica, crítica, es necesario reconocer la existencia de dos campos diferentes y opuestos: el de la teoría social y el de la sociología moderna o como lo enfoca Gil, Iñaki (2012), el marxismo y la sociología, quien puntualiza que "La palabra <<sociología>> aparece por primera vez, que se sepa, en 1824 en una carta de Comte a un amigo personal, pero los primeros textos marxistas en el sentido pleno tardaron dos décadas más en aparecer." (p 23). Efectivamente, después de la teoría positiva (la física social) de Comte; Marx y Engels elaboran sus aportes de teoría crítica a la sociedad burguesa a partir de 1844 y toda la segunda mitad del siglo. Y ya en los inicios del XX los teóricos de la sociología burguesa "Durkheim y Weber eran contemporáneos de Kaustky, Lenin, Rosa Luxemburgo, Trotsky y otros muchos marxistas" (idem).

Los contextos históricos sociales y culturales determinantes que anteceden el surgimiento de la sociología y el marxismo, serían el proceso de la revolución industrial, el movimiento de La Ilustracióny la revolución francesa. Las primeras elaboraciones filosóficas, científicas y propiamente sociológicas surgen a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, durante el XIX e inicios del XX, en tres espacios geo-históricos fundamentales donde se ubican las principales referencias teóricas que aún orientan el debate entre estas dos vertientes del pensamiento social moderno: Inglaterra, con la Economía política de Smith(1723-1790) y Ricardo (1772-1823); Francia, con las ideas socio-políticas de Montesquieu (1689-1755) y Rousseau (1712-1778) del movimiento crítico de La Ilustración; luego, los conservadores: el utopista industrialista Saint Simon (1760-1825), el positivista Augusto Comte (1798-1857) y el funcionalista Émile Durkheim (1858-1917); y Alemania, con el idealismo trascendental de Kant (1724-1804) y el idealismo dialéctico de Hegel (1770-1831), seguidos del materialismo dialéctico de Carlos Marx (1818-1883), el

racionalismo formal de Max Weber (1864-1920), el interaccionismo simbólico de Georgs Simmel (1858-1918) y la dialéctica hegeliana-marxista de George Lukács (1885-1971) (Véase Ritzer, 2005).

En verdad, de este grupo de pensadores, los que corresponden a la categoría de fundadores de las ciencias sociales modernas occidentales, serían: Comte y Durkheim, por la tradición francesa; y Carlos Marx y Max Weber, por la tradición alemana. En sus teorías están expresadas las principales posturas filosóficas y sociológicas, a partir de las cuales se ha interpretado y orientado la problemática social de la civilización occidental, resultante de los tres contextos históricos ya mencionados: la revolución industrial, la Ilustración y la revolución francesa, con los cuales queda consolidada la era de la modernidad capitalista.

Es importante señalar que ya con el Renacimiento del siglo XV, la cultura europea había dado el primer paso hacia la modernidad con las rupturas y reformas que se producen en el plano de la vida religiosa. Se deja atrás la visión teocéntrica por el surgimiento del antropocentrismo renacentista. La Reforma calvinista y luterana, se constituyen en el sustrato del desarrollo ulterior del individualismo burgués (Weber, 2001); en la filosofía, surge un humanismo generado por el descubrimiento de los filósofos griegos: Platón, Aristóteles; se desarrolla una poesía amorosa como la de Petrarca y Garcilaso y una narrativa emblemática que hoy sigue siendo referencia universal como los cuentos de Bocaccio, *El Quijote* de Cervantes, *El Lazarillo de Tornes*; y en las artes plásticas y la arquitectura, la temática religiosa es sustituida por una iconografía del desnudo, de las mitologías greco-romanas y la naturaleza. En fin, el Renacimiento contiene todo un amplio potencial de lo que más tarde se inaugura y consolida como la modernidad occidental.

De manera que así como la filosofía y el arte de la antigüedad greco-romana, fueron el escenario crítico intelectual de la sociedad esclavista; igual como el movimiento cultural renacentista y el surgimiento de las ciencias naturales, lo fueron para la sociedad feudal de la prolongada Edad Media; así mismo, las ciencias sociales emergen como el nuevo espacio

del debate epistémico, gnoseológico y profundamente crítico, de la confrontación política-ideológica generada por el desarrollo victorioso del modo de producción capitalista europeo y su modelo de dominación socio-cultural que se impone en toda la civilización occidental. Pero, en ese nuevo contexto, es necesario distinguir las dos grandes referencias políticas fundamentales que se confrontan en el campo de las ciencias sociales. Tal como lo describe Gil, Iñaki (2012): "Los sociólogos asumen que su trabajo, su <<oficio>> es producir mercancías intelectuales por las que reciben un determinado salario, una cantidad de dinero. Son asalariados del capital en su forma más básica, al elaborar para éste los instrumentos de control social necesarios para mantener el orden general: aquí radica la diferencia cualitativa entre el marxismo y la sociología" (p 31). Es decir, mientras los sociólogos se esfuerzan por sus análisis, interpretaciones y propuestas en torno a la evolución positiva, el funcionamiento y la racionalización de los diversos mecanismos de control social que ejerce la sociedad capitalista sobre los seres humanos; el marxismo se ocupa por desmontar esos controles y transformar la sociedad. Gil, Iñaki describe parte de esta diferencia en los siguientes términos:

> El marxismo ha desarrollado lo mejor de su potencial científico-crítico en la práctica revolucionaria, fuera y en contra de la institucionalización burguesa y muy especialmente en contra de la lógica del fetichismo mercantil, contra el orden simbólico inserto en el dinero y en el salario. Las grandes y fundamentales obras clásicas marxistas han sido realizadas dentro de la acción, como un comportamiento imprescindible de la praxis revolucionaria. En condiciones personales muy duras, muchas veces en la semiclandestinidad o en la clandestinidad cuando no en la cárcel o en el destierro, el marxismo ha desarrollado la teoría como parte vital de la praxis. Justo lo opuesto que la Sociología, disciplina que no solo ha gozado de una casi total <<tranquilidad intelectual>> sino que incluso, además de buscar su reconocimiento académico, muy frecuentemente ha dispuesto y dispone del apoyo del poder burgués. (idem)

El marxismo constituye un campo epistémico, axiológico, teleológico y metodológico diferente a la sociología positiva. Su epistemología se fundamenta en la realidad concreta de la historia, de las relaciones sociales que se establecen en el proceso de la producción económica y la lucha de clases. Su axiología se identifica con una ética y una moral del bien común y la reivindicación integral del ser humano en relaciones de equidad, justicia y paz. Su teleología es una lucha por la liberación y la emancipación del trabajo frente a la dominación y explotación del capital para que El Bien se establezca sobre la humanidad. Finalmente, su método es la dialéctica materialista que tiene como punto de partida el reconocimiento de la contradicción y la lucha por superarla desde una perspectiva revolucionaria, de justicia e igualdad social.

El marxismo nace como resultado de la crítica histórica, material, social, política, filosófica, del capitalismo. Pero, va más allá de la simple crítica, profundiza en su método científico y promueve la transformación revolucionaria de la sociedad capitalista. De manera que se trata de una doctrina científica opuesta a la ideología del capital, cuyos representantes asumen el compromiso militante de batallar contra la explotación y la hegemonía que ejercen las clases dominantes de la sociedad burguesa. Por esa razón, se constituye como una praxis revolucionaria, cuyas consecuencias han sido y siguen siendo la persecución, el encarcelamiento, la represión, la tortura y asesinato de sus representantes más destacados, tal como lo registra la historia política de la civilización desde la vida precaria y difícil que tuvo su fundador, Carlos Marx, pasando por la cruel represión contra la Comuna de París y toda la extensa cantidad de violaciones a los derechos humanos y muertes acumuladas en la historia contemporánea. En sentido contrario, la sociología goza de legitimidad académica e institucional, prestigio y promoción, dentro de la sociedad moderna.

Por otro lado, en el caso de América Latina, el desarrollo de la sociología y la teoría social marxista, está vinculado necesariamente al modo cómo el sistema económico capitalista occidental se implanta bajo el esquema de dominación socio-político colonial

desde el siglo XVI hasta el XX. En primer término, hay que destacar que el desarrollo modernizador de Europa, en muy buena medida, se cumplió gracias a las riquezas obtenidas del sometimiento, explotación y dominación de los pueblos y tierras de este continente. De acuerdo con Marx (1975: 33-34):"…la colonización de América, el intercambio con las colonias, la multiplicación de los medios de cambio y de las mercancías en general imprimieron al comercio, a la navegación y a la industria, un impulso hasta entonces desconocido". Con base en este proceso, el creador del marxismo afirma que "la gran industria ha creado el mercado mundial, ya preparado por el descubrimiento de América" (idem). Esta realidad histórica determina la relación modernidad/colonialidad que la sociología moderna desconoce; pero, que constituye la contradicción fundamental reconocida por el pensamiento crítico latinoamericano.

Desde una perspectiva cultural, la Conquista y colonización de lo que es hoy América Latina y el Caribe, fue un proyecto económico-político-militar-religioso-cultural-ideológico que comenzó por el cambio de los lenguajes. Las lenguas y las hablas de los pueblos originarios fueron desconocidas por los invasores, quienes impusieron sus propias lenguas por la vía de la evangelización y el sometimiento violento. De hecho, el territorio fue bautizado con un nuevo nombre: América, de Américo Vespucio. El desconocimiento de las lenguas originarias y la imposición de los idiomas Español, Portugués, Francés, Inglés, fue el sello de una transmutación lingüística como reflejo de una transformación violenta de la vida social, política, cultural y militar de las comunidades originarias. Dicha transformación siguió los moldes impuestos de la esclavitud, el feudalismo y el capitalismo, desembocando en la mundialización del capitalismo moderno. En este sentido, hay que considerar los estudios y las nuevas interpretaciones aportadas por Wallerstein acerca del desarrollo histórico del capitalismo. Mignolo, Walter (2002), por ejemplo, señala los tres aspectos fundamentales en la caracterización que Wallerstein hace del capitalismo a partir de una perspectiva histórica:

> El concepto de capitalismo histórico de Wallerstein (creado a principios de la década de 1980) completa la noción, anterior y clave, de un sistema mundial moderno. En lugar de estudiar la estructura y las leyes de la acumulación de capital, tal y como había hecho Marx, Wallerstein se centró en su expansión histórica y en su transformación. Wallerstein describe el sistema económico conocido como capital en función de su propósito: la acumulación de riqueza y su necesaria consecuencia, su auto-expansión. El segundo aspecto es su emergencia histórica, que Wallerstein sitúa en algún momento del siglo XV, en Europa. Esas dos características presuponen que (I) hasta el siglo quince, en Europa y en el resto del mundo, existían sistemas económicos que no eran capitalistas y (2) que el nacimiento del capitalismo sustituyó y borró a todas las organizaciones económicas que le habían precedido. De ahí que la primera caracterización de la historia del capitalismo que hizo Wallerstein estuviese plagada de conceptos como el tiempo lineal y la novedad, que son dos presupuestos básicos de la ideología capitalista y de la epistemiología moderna. En otras palabras, la idea de que cuando surge algo nuevo, todo lo anterior desaparece no deja mucho margen de maniobra a todo lo que vaya más allá de la filosofía de mercado actual.
>
> La concepción lineal del tiempo (que es una necesidad lógica de la idea de progreso) que Wallerstein identifica como la tercera característica del capitalismo histórico, junto a su novedad, va a favor de una imagen del capitalismo como un sistema que borró de la faz de la Tierra todas las alternativas económicas anteriores. En cierto modo, es cierto que el capitalismo fue suplantando al resto de organizaciones económicas alternativas que encontró en la historia de su expansión, desde el siglo XV hasta el XX. Pero eso no significa que las erradicara. (pp 17-18)

La acumulación de riqueza genera las condiciones necesarias para la auto-expansión, es decir, su propio desarrollo independiente con base en un capital cada vez más fuerte en virtud de la misma acumulación, como si se tratara de un circuito acumulativo para el crecimiento indefinido, tal como la historia lo muestra. Así mismo, la emergencia o surgimiento y desarrollo del capitalismo, fue un proceso histórico que tuvo su mayor

impulso en su fase comercial y artesanal durante el siglo XV. Y ese impulso de desarrollo no se detuvo ni se ha detenido aún, pues, es inherente a la lógica del capital, es parte de su propia naturaleza. Al llegar a los territorios de la América y el Caribe, ese proceso del capital europeo se potenció y aceleró su proceso de acumulación y expansión apuntalado en el oro, la agricultura esclavista de las plantaciones y el comercio marítimo en el triángulo Europa-África-América a partir del siglo XVI hasta el presente.

Los principios de la linealidad temporal y la novedad recurrente, concebidos como un solo proceso, forman el sustrato de otros dos principios como lo son el desarrollo y la modernización que en su fase de agotamiento y perversión moral y ética se puede apreciar en lo que se conoce como obsolescencia programada, que no es otra cosa que programar el tiempo de utilidad de un producto lo más corto posible para incrementar el consumo. Finalmente, estos cuatro principios de acumulación, expansión, linealidad temporal y novedad le han permitido al capitalismo eliminar a sus adversarios e imponer su hegemonía en todos los aspectos y dimensiones de la vida moderna.

Sin embargo, desde la perspectiva histórica-socio-cultural, se puede decir que los primeros indicios de una crítica social e histórica al capitalismo en Nuestra América, aparecen a partir del agotamiento de la época colonial. Para esa etapa, se inicia el desarrollo de las luchas sociales contra la opresión y la explotación esclavista imperial española, inspiradas en las consignas de la revolución francesa: igualdad, libertad y fraternidad. Citemos dos ejemplos emblemáticos: la revolución negra de Haití, que se inicia en Saint-Domingue en 1790 con la rebelión de los mulatos contra los plantadores blancos que no reconocen sus derechos y luego, en 1791, con la masiva rebelión de los esclavos negros, se generaliza "el movimiento revolucionario por la libertad", liderado por Toussaint Louverture, Jean-Jacques Dessalines y Henri Christophe, que culmina con la independencia el 1° de enero de 1804 (Grau, 2009:142-147). El segundo, es el alzamiento de José Leonardo Chirino que "proclamó la "Ley de los franceses" -que era la República-, la libertad de los esclavos y la supresión de los impuestos. Todos eran libres, iguales a los

blancos, dueños de su voluntad" en la sierra de Curimagua, estado Falcón, Venezuela (Magallanes, 1982:188). Está rebelión fue cruelmente derrotada, pero convirtió a su líder en un símbolo vigente para la tradición libertaria de los negros en Venezuela.

En ese mismo contexto de crisis del sistema colonial, la crítica social se expresa por primera vez desde un nuevo proyecto alternativo esbozado por Francisco de Miranda que, sin embargo, él mismo no pudo desarrollar. Le corresponde a Simón Bolívar, con la fuerza de la juventud patriótica y el bravo pueblo de Caracas, dar inicio a la crítica del colonialismo con una pregunta lapidaria "¿Es que trescientos años de calma, no bastan?".Se declara la Independencia y con ella, la crítica a la dominación colonial adquiere la fuerza de las armas y recorre todo el proceso de las gestas independentistas del siglo XIX. Bolívar retoma el proyecto mirandino, y de allí surgen las ideas fundadoras de una modernidad republicana propia que no llega a realizarse plenamente en sus postulados básicos, tal como lo pensaron y proyectaron sus líderes fundamentales. La insistencia del Libertador Simón Bolívar en tres ideas básicas: la seguridad social, la estabilidad política y la mayor suma de felicidad posible, constituyen los fundamentos de una teoría social republicana humanista, fundada en la equidad, la justicia y la paz. Pero, no logró realizarse, sino que se extravió y quedó perdida bajo los escombros de las disputas económicas y políticas de las clases terratenientes y oligárquicas, sus conflictos, divisiones y guerras civiles, que terminaron desgastando al pueblo y la República durante todas las décadas posteriores a la Independencia y hasta comienzo del siglo XX (Cfr.Vallenilla Lanz, 1994)

Viene la implantación del capitalismo y la nueva dominación imperialista norteamericana en un solo proceso modernizador durante la primera mitad del siglo XX. Se impone la hegemonía ideológica del pensamiento positivista con sus lemas de orden, progreso y modernización. En lo político, esto se expresa en la dictadura militar represiva de Juan Vicente Gómez que gobierna en Venezuela desde 1908 hasta 1935. En ese contexto, tiene lugar el desarrollo de la literatura modernista y las primeras expresiones del vanguardismo literario (Cfr. Osorio, 1985). Voces como la del peruano José Carlos

Mariátegui (1894-1930) se constituyen en precursoras del pensamiento crítico latinoamericano identificado con el marxismo. Luego de esta etapa, la crítica social en América Latina alcanza su propio desarrollo a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta el presente. Durante este periodo, se han producido cambios importantes que han permitido delimitar mejor los linderos entre el campo teórico de la sociología occidental y el nuevo espacio epistémico para el desarrollo del pensamiento crítico, sociológico, político, literario y filosófico, de América Latina. Veamos esquemáticamente los referentes reales y concretos de este nuevo escenario:

Primero, las luchas anti-imperialistas, contra el neo-colonialismo y contra el capitalismo, que se desarrollan prácticamente durante todo el siglo XX, desde México hasta la Argentina, constituyen el nuevo escenario histórico político-social dinamizado por la contradicción entre dependencia e independencia; hegemonía imperial o soberanía de las naciones y los pueblos; explotación del trabajo y acumulación de capital o liberación del trabajo y acumulación de bienestar; desarrollo integral y progreso humanista o subdesarrollo desintegrador y atraso inhumano.

Segundo, el pensamiento marxista en general, la crítica cultural, la teología de la liberación, los legados del indigenismo americano y la negritud afrodescendiente (el Caribe insular y continental), la filosofía de la liberación, la literatura de vanguardia (la narrativa social latinoamericana, el teatro popular y de calle, la poesía de la subversión política, épica, iconoclasta) el arte latinoamericano y la canción de protesta, que conforman la nueva realidad de la fuerza emergente en el terreno de las ideas, la cultura y el arte en general, frente a las tradiciones ideológicas y estéticas positivistas y neocoloniales de la vieja oligarquía occidentalista y la nueva burguesía y pequeña burguesía pro-norteamericanas.

Tercero, toda la variedad de movimientos sociales, populares y comunitarios; los partidos políticos de la izquierda marxista, los frentes amplios y anti-imperialistas; los movimientos de la guerrilla rural y urbana; los movimientos militares patrióticos y

populares; los grupos de opinión, de investigación o de comunicación alternativos, que representan el nuevo estado de la conciencia socio-política identificada con lo propio latinoamericano; la nueva moral que se busca a sí misma y reencontrarse con sus legados ancestrales; la nueva psicología que revaloriza la función y el compromiso del individuo con su colectivo; la nueva emocionalidad para emprender y asumir proyectos de vida, de cambios educativos, culturales, socio-comunitarios, etc.; en fin, el nuevo imaginario colectivo de los pueblos de América Latina y el Caribe para entender, apoyar y participar en las políticas de integración regional para el desarrollo económico, social y cultural.

Cuarto, la revalorización de las culturas originarias ancestrales y las culturas populares propias del continente. Este nuevo elemento, se observa en el surgimiento del movimiento zapatista en México, de gran repercusión continental e internacional; el movimiento sandinista de Nicaragua; el Frente Farabundo Martí de El Salvador; el protagonismo de los pueblos indígenas de Bolivia, que han conformado su nuevo Estado plurinacional; el movimiento bolivariano de Venezuela, que se ha consolidado con una doctrina propia y un nuevo proyecto de independencia, soberanía y socialismo para el siglo XXI estructurado en cinco grandes objetivos históricos (Cfr. Plan de la patria 2013-2019); las políticas cada vez más independientes de los gobiernos del Caribe insular para integrarse más con Latinoamérica; el nuevo movimiento anti-imperialista y progresista del peronismo en Argentina; los allendistas de Chile, y tantas otras evidencias que ponen sobre la agenda sociológica de América una nueva realidad geo-política y geo-socio-cultural.

Quinto, toda esa nueva realidad descrita en los numerales anteriores y que se ha ido fraguando entre las últimas cinco o siete décadas, produjo una re-lectura crítica de las teorías sociales europeas y de las propias del continente, en función de una nueva orientación epistemológica que está en pleno proceso y que ha logrado un nuevo estatus de pensamiento crítico, como lo es el pensamiento decolonial con base en la teoría de la modernidad/colonialidad. Lander (2001), en su artículo *Pensamiento crítico latinoamericano: la impugnación del eurocentrismo*, resume las ideas centrales de esta

perspectiva crítica, en la que nos detendremos más adelante, a partir de los aportes de sus principales autores: Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Fernando Coronil y Arturo Escobar.

Volviendo a las fuentes occidentales, las diferencias de origen de las teorías sociológicas, están determinadas por la naturaleza de las nuevas contradicciones sociales propias del nuevo contexto histórico del capitalismo europeo del siglo XIX. Ya desde fines del XVIII, Hegel visualiza, desde su perspectiva filosófica, la contradicción fundamental entre la Razón y el orden social dominante. De acuerdo con Marcuse (1980), en 1793 Hegel le escribe a Schelling y le dice "La razón y la libertad siguen siendo nuestros principios" (p. 17). Pero, para entender las dimensiones sociológicas, políticas e ideológicas de la contradicción de su tiempo, que siguen siendo las mismas de este tiempo inicial del siglo XXI, veamos lo que dice el propio Hegel, citado por Marcuse:

> El halo que rodeaba a los principales opresores y dioses de la tierra ha desaparecido. Los filósofos han demostrado la dignidad del hombre; la gente aprenderá a sentir esto y no sólo reclamará sus derechos, que han sido pisoteados, sino que los tomará por sí misma, los hará suyos. La religión y la política han empleado la misma táctica. La primera ha enseñado lo que el despotismo quería enseñar, el desprecio por la humanidad y la incapacidad del hombre para alcanzar lo bueno y cumplir su esencia a través de sus propios esfuerzos…Demostraré que así como no hay una idea de la máquina, no hay una idea del Estado, ya que el Estado es algo mecánico. Sólo lo que es objeto de la libertad puede ser llamado una idea. Es necesario, por lo tanto, trascender el Estado, ya que todo Estado está destinado a tratar a los hombres libres como engranajes de una máquina. Y esto es precisamente lo que no debe suceder; de allí que el Estado deba desaparecer (p. 17-18).

Indudablemente, Hegel se equivocó al creer que no existía una idea del Estado y pensar que la Razón y la libertad llenarían ese vacío. Por eso se contradice al no reconocer que en el carácter mecánico del Estado y en el tratamiento a los hombres libres, está

evidenciada precisamente la idea del Estado como aparato represivo y opresor al servicio de la clase social dominante en determinadas condiciones históricas. Por eso son tan igualmente represivos los viejos Estados esclavista y medieval como el nuevo Estado moderno capitalista. Esa es su lógica sistémica vertical, su mecánica de dominanción. En tal sentido, las contradicciones de clases, lejos de minimizarse o desaparecer, en virtud del progreso y el desarrollo proporcionados por los avances de las ciencias y las tecnologías, que potencian las fortalezas estructurales de la civilización occidental, se profundizan y atomizan el campo del conocimiento de las ciencias sociales a lo largo de todo el siglo XX y lo que ya llevamos del XXI. La última parte de lo que expresa Hegel, sigue siendo una profecía no cumplida. La doctrina de Marx, los movimientos anarquistas y los utópicos socialistas coinciden en la necesidad de la desaparición del Estado que cada vez luce menos posible; pero más necesario.

Durante esta centuria, creció la diversidad de problemas que estimulan nuevos enfoques epistemológicos y metodológicos. Se han desarrollado nuevas perspectivas de investigación desde lo macro a lo micro. Los problemas de la economía y de las condiciones sociales de vida, se agudizan por las brechas cada vez más profundas, provocadas por el desarrollo desigual, la división internacional del trabajo y la intensificación de la explotación de los trabajadores. Todo ello ha incrementado en el mundo, problemas graves como la pobreza, las desigualdades sociales, las injusticias y las guerras. Pero, más aún, junto a los problemas sociales, se replantean los psicológicos, los del lenguaje, los culturales, los étnicos, los comunitarios y los grupales. Se puede hablar de una relación directa entre el alto grado de desarrollo del capitalismo, que entra en su fase imperialista con el inicio del siglo XX (Lenin, 1973) y la agudización de los problemas económico-socio-culturales. Las dos grandes guerras de Europa y los triunfos de las primeras revoluciones socialistas de esta era, constituyen los indicadores más dramáticos, los puntos críticos más determinantes de ese proceso.

Se trata, entonces, de entender y asumir las ciencias sociales como lo que han sido en la realidad desde sus inicios hasta hoy: un campo donde se libra una permanente confrontación epistemológica, filosófica, política y metodológica entre quienes, de un lado, justifican, legitiman y defienden, de diferentes maneras, la hegemonía de los intereses económicos, políticos, culturales, científicos y tecnológicos de las clases sociales dominantes del sistema-mundo moderno/colonial y neo-colonial; y quienes, del otro, critican, impugnan y atacan esa hegemonía y la base estructural de dicho sistema, al tiempo que asumen la representación y defensa de los intereses de las clases sociales dominadas y explotadas por el Capital y sus poderes constituidos. En ese sentido, el texto de Gil, Iñaki (2012) aporta un análisis muy consistente de esa lucha feroz e implacable de los teóricos de la sociología contra el marxismo por la sencilla razón de que "el marxismo, además de querer conocer lo social, fundamentalmente y sobre todo, quiere revolucionar lo social, quiere hacer la revolución social, no solo conocer la sociedad. Esta es la diferencia insalvable entre marxismo y sociología" (p 24)

En ese orden de ideas, lo que afirma Eagleton (1998) para la teoría literaria: "no hay necesidad de llevar la política a la teoría literaria: siempre ha estado ahí desde el principio…Al hablar de lo político me refiero únicamente a la forma en que organizamos nuestra vida social en común y a las relaciones de poder que ello presupone…he procurado demostrar que la historia de la teoría literaria moderna es parte de la historia ideológica de nuestra época" (p. 231), es igualmente válido para las ciencias sociales, pues, sus problemas y perspectivas de análisis e interpretación son, en última instancia, discursos políticos, más que científicos; o mejor dicho son discursos científicos que justifican o esconden intereses políticos-ideológicos de la dominación social. El positivismo de Comte, el funcionalismo de Durkheim y el racionalismo de Weber, y todas sus derivaciones justifican, legitiman y defienden el orden, el funcionamiento y la racionalidad del progreso y el desarrollo del capitalismo; sus miedos y afán de control, pues, en el lado contrario, la sociología de Marx impugna al Capital y defiende la liberación del Trabajo. Volvemos al texto de Iñaki (2012), quien ilustra estas características de la sociología a través de Lander:

> Según E. Lander son cuatro las características de las "ciencias sociales": universalización de la idea euroburguesa de progreso; <<naturalización>> de lo social y de lo natural según los intereses capitalistas; ontologización de las separaciones inherentes a la burguesía; y superioridad de su <<ciencia>> sobre el resto de saberes no eurocéntricos. Por tanto, la <<Ciencia Social>> es <<una construcción eurocéntrica que piensa y organiza la totalidad del tiempo y del espacio, a toda la humanidad, a partir de su propia experiencia, colocando su especificidad histórico-cultural como patrón de referencia superior y universal>> (p 45)

De esa manera, el progreso, el naturalismo, la ontología y la superioridad, se convierten en los fundamentos de la filosofía y la política positiva del nuevo orden capitalista burgués que toma la hegemonía de la civilización europea moderna. Dussel fundamenta su filosofía de la liberación en la crítica a esos paradigmas que constituyen el sustrato de la filosofía eurocéntrica devenida ideología del capitalismo y el imperialismo. Pero, desde el mismo contexto del debate europeo de mediados del siglo XX, el texto de Marcuse (1980) *Razón y revolución*, es una fuente clave para comprender este tema. Allí está expuesto claramente el proceso histórico en el cual surgen las dos doctrinas fundamentales que han marcado la diferencia socio-política y la lucha ideológica al interior del desarrollo de las ciencias sociales: el materialismo histórico y la crítica dialéctica desarrollada por Karl Marx; y el paradigma positivista cientificista, formalizado por Augusto Comte. La primera se constituye como la teoría social; mientras que el segundo da lugar a lo que se erigió como la sociología moderna. De manera que al hablar de las ciencias sociales, es importante y necesario tener presente en cuál de estas dos tradiciones ubicamos la orientación de nuestros estudios e investigaciones. Cada una de ellas, pose sus propias premisas ontológicas, epistemológicas y metodológicas, así como sus fines últimos y fundamentos éticos y morales.

Ambas doctrinas, la teoría social (de orientación dialéctica) y la sociología positivista (de orientación evolucionista positiva), surgen del mismo contexto histórico dominado por la revolución industrial, el movimiento de la Ilustración y la revolución

francesa. Desde la perspectiva dialéctica, hay un proceso más dinámico y profundo a partir de la bifurcación que experimenta la filosofía de Hege, basada en la Razón y la dialéctica idealista, después de su muerte. El elemento clave es que Hegel rompe con la tendencia de la filosofía tradicional de ubicar la razón al interior del individuo y proclama "la realización de la razón en y a través de las instituciones políticas y sociales dadas…que llevó a la filosofía a chocar con la realidad social. Este proceso dio como resultado la disolución del mundo armonioso de objetos fijos puesto por el sentido común y el reconocimiento de que la verdad buscada por la filosofía es una totalidad de profundas contradicciones." (Marcuse, p. 253). Esa verdad de profundas contradicciones no es otra sino la realidad histórica-social, representada en dos instituciones fundamentales: el Estado, como centro representativo e institucional del ejercicio del poder político para toda la sociedad; y el trabajo productivo en el que realiza su vida el ser humano, bajo relaciones sociales de desigualdad que generan desiguales condiciones de vida, de disfrute de derechos y de participación política, socio-cultural, artística, religiosa, militar, etc.

3.- LA DIALÉCTICA SOCIAL DE MARX: DE LA RAZÓN A LA REVOLUCIÓN

La doctrina revolucionaria que Marx logra desarrollar, representa el gran salto cualitativo que se produce en la tradición filosófica alemana: la ruptura con la Razón idealista y la puesta en marcha de la Revolución materialista. Este cambio histórico fundamental, es el tema que trata Marcuse en su libro. He aquí sus palabras: "La transición de Hegel a Marx es, en todo respecto, la transición a un orden de verdad esencialmente diferente, no susceptible de ser interpretado en términos filosóficos…Todos los conceptos filosóficos de la teoría marxista son categorías sociales y económicas, mientras que las categorías sociales y económicas de Hegel son todas conceptos filosóficos" (p. 254). Esta diferencia es esencial por cuanto el objeto y el método responden a órdenes distintos. En Hegel, el gran referente u objeto es la Razón como fuerza potencia que dirige dialécticamente la acción del hombre hacia la verdad idealizada y desvinculada de la realidad material. Tal como lo señala Marcuse, "El concepto de razón es fundamental en la

filosofía de Hegel. Este sostenía que el pensamiento filosófico se agota en este concepto, que la Historia tiene que ver con la razón y solo con la razón y que el Estado es la realización de la razón" (p. 11). Esta creencia obedece a su dialéctica idealista, aplicada desde la abstracción cognitiva: la fuerza de la Razón que actúa sobre la realidad, la domina, la orienta. De manera que, esta reorientación del sentido de las categorías filosóficas de Hegel a Marx, obedece a su propio agotamiento frente a la fuerza de la verdad presente en la realidad histórica concreta, ulterior al triunfo de la revolución francesa y la constitución del nuevo Estado moderno del capitalismo y la burguesía dominante. Y esta nueva realidad es la que asume Marx como problema-objeto de su pensamiento.

De manera que le correspondió a Marx, enfrentarse a esta nueva realidad histórica del capitalismo convertido en sistema dominante. Realidad aceptada tal cual se presenta en su materialidad concreta, específica y dinámica; y sobre ella actúa entonces la conciencia sustentada en la Razón lógica, material, convertida ahora en fuerza crítica del pensamiento para estimular y generar la revolución, la transformación social, a partir del reconocimiento e identificación de las esencias de la realidad fenoménica y su realidad profunda, esencial y dinámica. La diferencia consiste, entonces, en que el nuevo Estado burgués, racionalizado como el triunfo desde la razón hegeliana, es en esencia, la negación de la libertad y la igualdad, propugnadas desde la misma Razón idealizada por Hegel. Por eso, dice Marcuse que "en el sistema hegeliano todas las categorías culminan en el orden existente, mientras que en Marx se refieren a la negación de ese orden. La teoría de Marx es una crítica en el sentido de que todos los conceptos son una denuncia de la totalidad del orden existente" (p. 255). Vale decir, la crítica política al orden económico-social y político.

Esta diferencia entre las miradas dialécticas de Hegel y Marx frente al proceso de la realidad histórica, se centra en el problema de la verdad filosófica y la verdad social. Siendo éste el tema clave del método dialéctico en su tránsito de Hegel a Marx, es importante reproducir el siguiente fragmento del libro de Marcuse, *Razón y revolución*, que ilustra adecuadamente este aspecto crucial que explica históricamente el surgimiento

de la teoría social, hoy plenamente vigente en el contexto del capitalismo imperialista neoliberal globalizado. Dice Marcuse:

> La verdad, según Hegel, es un todo que tiene que estar presente en cada uno de los elementos, de modo que si un elemento material o un hecho no pueden ser conectados con el proceso de la razón, la verdad del todo queda destruida. Según Marx, tal elemento existía, era el proletariado. La existencia del proletariado contradice la supuesta realidad de la razón, ya que representa toda una clase que demuestra la negación misma de la razón. El destino del proletariado no es la realización de las potencialidades humanas, sino lo contrario. Si la propiedad constituye la principal dotación de una persona libre, el proletariado no es libre ni tampoco es una persona, ya que no posee propiedad alguna. Si el ejercicio del espíritu absoluto, el arte, la religión y la filosofía, constituyen la esencia del hombre, el proletariado está excluido definitivamente de esta esencia, pues su existencia no le permite tener tiempo para dedicarse a estas actividades.
>
> Además, la existencia del proletariado vicia no sólo la sociedad racional de la *Filosofía del Derecho* de Hegel; vicia también toda la sociedad burguesa. El proletariado se origina en el proceso del trabajo, y es el ejecutor efectivo o el sujeto del trabajo en esta sociedad. No obstante, el trabajo, como lo mostró el mismo Hegel, determina la esencia del hombre y la forma social que ésta adopta. Entonces, si la existencia del trabajo testimonia "la pérdida completa del hombre " y esta pérdida es el resultado de la forma de trabajo en que se basa la sociedad civil, la sociedad es totalmente viciosa y el proletariado expresa una negatividad total: <<el sufrimiento universal>> y <<la injusticia universal>>. La realidad de la razón, del derecho y de la libertad, se convierte entonces en la realidad de la falsedad, la injusticia y la esclavitud.
>
> La existencia del proletariado ofrece así un vivo testimonio del hecho de que la verdad no ha sido aún realizada. La historia y la realidad social mismas <<niegan>> así la filosofía. La crítica de la sociedad no puede ser llevada a cabo por la doctrina filosófica, sino que se convierte en tarea de la práctica sociohistórica. (p. 257)

Observamos claramente las contradicciones históricas fundamentales entre la idea de verdad, postulada desde la Razón absoluta; y la verdad concreta, determinada y dinámica, evidenciada en la realidad económica, social, artística, cultural. La Razón triunfante y realizada en la emergencia del Estado moderno de justicia, igualdad y fraternidad, no es el todo absoluto que representa la verdad total del ser humano y de la sociedad, como lo pensó Hegel. Entonces, no es que haya una verdad absoluta como un todo; sino que hay verdades que se niegan. En primer término, la verdad real y concreta de la existencia del proletariado como clase social trabajadora que es explotada por la clase de los capitalistas. La Razón del capital será la razón del capital; pero no la razón del proletariado, puesto que una niega la otra. En segundo término, la realización de las potencialidades humanas como destino, es decir, como la prefiguración del despliegue de todas las facultades humanas, presupone unas condiciones indispensables: libertad e igualdad. El proletariado, en tanto está amarrado a condiciones de trabajo propias del esclavo moderno, no posee libertad e igualdad más allá de las establecidas para cumplir su función productiva bajo la dictadura del capital.

Así mismo, se ubica la tercera contradicción, la más importante y determinante de todas, referida a la libertad para poseer o no propiedad económica y poder político. El capital llega al poder e impone su razón, precisamente valiéndose de su superioridad de fuerzas, dada por la posesión de la propiedad sobre los medios de producción económica. En este contexto, la Razón filosófica de Hegel deja de ser tal para el proletariado. En consecuencia, la creencia en ella sólo es posible si se impone como falsa conciencia, vale decir, como ideología de la burguesía utilizada para la dominación de la conciencia del proletariado. De allí sigue una cuarta contradicción relacionada con la esencia del ser humano más allá del trabajo productivo, es decir, con el despliegue y disfrute de las potencialidades del espíritu: las artes, la religión y la filosofía. Es evidente que el horario y el trabajo, bajo condiciones de explotación, si no le impiden totalmente, le limitan al proletariado sus posibilidades para ejercitar y cultivar las disciplinas del espíritu absoluto.

En definitiva, la Razón filosófica llega, con Hegel, a los límites de su propia naturaleza abstracta e idealizada como verdad absoluta frente a un mundo nuevo, cuyo dinamismo es la negación misma de esa Razón y sus verdades. En consecuencia, se plantea la necesidad de desarrollar la crítica de esa Razón. Pero, ya no en el terreno de la filosofía, sino necesariamente desde el terreno mismo de la realidad histórica, política y social. Y de esto es precisamente de lo que se va a ocupar Marx para convertirse en el creador de la teoría social moderna.

La dialéctica marxista

Al deslindarse de la filosofía idealista de Hegel, Marx asume como objeto de estudio la realidad concreta y dinámica de la vida material de la sociedad desde el presente, pero procediendo a indagar y buscar en la historia sus explicaciones y sus orígenes. De allí, que su doctrina se concibe como una concepción materialista de la historia, radicalmente diferente a la vieja concepción idealista. Igualmente, Marx asume la dialéctica de Hegel como método de análisis e interpretación de los fenómenos de la vida humana. Pero, se separa de la visión idealista hegeliana y adopta y desarrolla profundamente una nueva concepción: la dialéctica materialista del mundo real y de la historia.La contradicción es la categoría fundamental que explica el sentido y la orientación de la crítica al orden social dominante, su funcionamiento y la inevitabilidad de la lucha entre las clases sociales y los cambios revolucionarios inevitables. La categoría de la lucha de clases surge de la naturaleza desigual de la estructura del modo de producción y de las relaciones sociales de producción; y a su vez ella explica las condiciones históricas en que se han producido los cambios de los modos de producción a lo largo de la historia. Así mismo, la teoría social de Marx contiene dos elementos fundamentales: una visión profunda, humanista y dinámica del ser humano, contrapuesta al modelo de la alienación capitalista; y una clara definición de compromiso militante con la liberación del proletariado y la construcción de una sociedad socialista que prepare a la humanidad entera para vivir en el modo de vida

comunista, entendido como el reino de la igualdad social plena, sin explotadores ni explotados.

En el prefacio del libro *Contribución a la crítica de la economía política*, Marx (1973) detalla y aclara cómo llegó al descubrimiento y aplicación de su método dialéctico materialista. Y comienza por advertir que "el lector que quiera realmente seguirme deberá estar dispuesto a remontarse de lo particular a lo general" (p.7). Esto sería una primera regla metódica de carácter inductivo, que implica comenzar por lo concreto, lo inmediato específico, para llegar a las generalizaciones, a las abstracciones, a los conceptos; es decir, hacer el recorrido de una realidad social o un sistema cultural determinado, desde su expresión particular o micro (por ejemplo, una unidad económica productiva, una canción o un género musical, un poema o un libro completo de poesía) hasta lo general o macro (el modo de producción de una sociedad, país o región determinada; el sistema o toda la tradición musical de una época, una cultura o un país; la poesía de una tendencia, época, país o región determinada).El método de Marx, como toda experiencia científica que logra sistematizar un nuevo paradigma, surgió de su propia práctica investigativa, tal como él mismo lo afirma:

> Mis investigaciones me llevaron a la conclusión de que tanto las relaciones jurídicas como las formas de Estado, no pueden comprenderse por sí mismas ni por la llamada evolución general del espíritu humano, sino que, por el contrario, tienen sus raíces en las condiciones materiales de vida, cuyo conjunto resume Hegel, siguiendo el ejemplo de los ingleses y franceses del siglo XVIII, bajo el nombre de "sociedad civil", y que la anatomía de la sociedad civil hay que buscarla en la economía política. (p. 8)

Tenemos aquí resumida la visión sistémica, estructural, concreta, dinámica y dialéctica de la realidad social en sus tres dimensiones. La dimensión de las relaciones jurídicas, que constituyen la base legal y constitucional de la sociedad; y las formas de Estado, que expresan los mecanismos del poder político. ¿De dónde surge y cómo funciona

esta dimensión jurídica-política? Marx afirma que no viene de sí misma, ni del espíritu humano, es decir, no es autónoma ni es la conciencia quien las precede; sino que "tienen sus raíces en las condiciones materiales de vida", en la estructura anatómica del cuerpo social viviente, que es la segunda dimensión formada por la estructura económica que contiene las formas de organización para la producción de las mercancías (la propiedad de los medios de producción y la propiedad de la fuerza de trabajo)y las relaciones sociales de producción (propietario explotador y no propietario explotado). Estas dos estructuras se integran y forman la totalidad socio-cultural, históricamente determinada. Esta totalidad adquiere expresión concreta en la sociedad civil, que sería esa especie de tercera dimensión en la cual las personas conviven y comparten como seres humanos; pero, igualmente reproducen las contradicciones de la estructura económica; y viven las tensiones y los conflictos sociales, las confrontaciones culturales y las luchas políticas-ideológicas-militares, por el poder. Todas ellas mediadas, de un lado por la conciencia política e ideológica; y por el otro, por las leyes correspondientes y los órganos represivos y/o democráticos del Estado.

Lo anterior implica la precisión de otro aspecto importante relacionado con la voluntad (la conciencia, el espíritu, la subjetividad) y las condiciones materiales de vida (lo orgánico, la realidad concreta, la objetividad) en torno a las cuales Marx distingue la función determinativa de la segunda sobre la primera, en los siguientes términos:

> En la producción social de su vida, los hombres entran en determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a una determinada fase de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de la conciencia social. (p. 8-9)

De manera que, al contrario de la dialéctica idealista de Hegel que parte de la primacía de la voluntad, movida por la Razón alojada en la conciencia, sobre la realidad material; Marx le otorga al proceso de la producción social la función genésica de las relaciones sociales de producción y la conformación de la estructura económica que pasa a ser la base material sobre la cual se edifica la estructura jurídica y política que norma o rige la vida socio-cultural. En esto consiste el materialismo dialectico de Marx. En ese sentido, la razón y la voluntad, como categorías del idealismo filosófico, adquieren ahora un sentido y una función social ya que estarán directamente relacionadas con la justicia, la igualdad y la paz entre los seres humanos.

Por esa razón, lo que ya había expresado junto con Engels en su estudio sobre *La ideología alemana*, Marx lo ratifica en la nota introductoria que estamos comentando, de su *Contribución a la crítica de la economía política*: "El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política e intelectual en general. No es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino, por el contrario, es su ser social el que determina su conciencia" (p.9). Es claro que esta afirmación, radical y tajante, tenía el propósito, como en efecto lo logró, de provocar una ruptura profunda con la tradición hegemónica de la filosofía idealista que ahora no tenía nada que aportar a los estudios e investigaciones acerca de la nueva sociedad capitalista moderna que se consolidaba sobre los sacrificios, la explotación y la miseria de la nueva clase social de los oprimidos representada por el proletariado, tal como se vio anteriormente en el texto de Marcuse (1980).

De manera que no se puede seguir interpretando estas afirmaciones de Marx como un simple determinismo economicista dogmático que niega el papel de otros factores de la sociedad, en el desarrollo y comportamiento de la conciencia. Se trata, más bien, de asumirlas como una concepción general científica, que corresponde a la nueva realidad material de la sociedad capitalista. Por tanto, permite una explicación "causal" más real y concreta, a diferencia de las viejas abstracciones metafísicas de todas las formas del

idealismo filosófico, así como de la racionalidad estática, cientificista, mecanicista, que priva en la sociología positivista de Comte, la sociología funcionalista de Durkheim y en todas las teorías que se erigen sobre esos paradigmas. La premisa dialéctica de Marx es, por supuesto, una alternativa que rompe con los dogmatismos de la metafísica y del idealismo, dada su naturaleza dinámica, profundamente social y humana. Es una ciencia material del humanismo profundo porque tiene como objeto la comprensión de la sociedad y su transformación desde una perspectiva dinámica y humanamente posible. Es pertinente incorporar la siguiente cita, sin que los comentarios la interfieran, para apreciar mejor en su extensión, lo que Marx expone al respecto:

> Al llegar a una determinada fase de desarrollo, las fuerzas productivas materiales de la sociedad entran en contradicción con las relaciones de producción existentes, o, lo que no es más que la expresión jurídica de esto, con las relaciones de propiedad dentro de las cuales se han desenvuelto hasta allí. De formas de desarrollo de las fuerzas productivas, estas relaciones se convierten en trabas suyas. Y se abre así una época de revolución social. Al cambiar la base económica se conmociona, más o menos rápidamente, toda la inmensa superestructura erigida sobre ella. Cuando se estudian esas conmociones hay que distinguir siempre entre los cambios materiales ocurridos en las condiciones económicas de producción y que pueden apreciarse con la exactitud propia de las ciencias naturales, y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas; en una palabra, las formas ideológicas en que los hombres adquieren conciencia de este conflicto y luchan por resolverlo. Y del mismo modo que no podemos juzgar a un individuo por lo que él piensa de sí, no podemos juzgar tampoco a estas épocas de conmoción por su conciencia. Por el contrario, hay que explicarse esta conciencia por las contradicciones de la vida material, por el conflicto existente entre las fuerzas productivas sociales y las relaciones de producción. Ninguna formación social desaparece antes que se desarrollen todas las fuerzas productivas que caben dentro de ella, y jamás aparecen nuevas y más altas relaciones de producción antes de que las condiciones materiales para su existencia hayan madurado en el seno de la propia sociedad antigua. Por eso, la humanidad

> se propone siempre únicamente los objetivos que puede alcanzar, porque, mirando mejor, se encontrará siempre que estos objetivos sólo surgen cuando ya existen, o, por lo menos, se están gestando las condiciones materiales para su realización (p. 9).

La clave de los procesos sociales, bien sea en la dirección de la acumulación capitalista o en el de la distribución justa y equitativa de la riqueza, será siempre el desarrollo de las fuerzas productivas. Las revoluciones sociales no obedecen a los deseos individuales ni grupales de determinados hombres o fuerzas políticas; sino a las contradicciones entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones sociales de producción; es decir, entre la riqueza producida y su forma de distribución y disfrute. Los cambios verdaderos que pueden conmocionar todo el sistema social y modificar su estructura jurídica y política, son los cambios de la estructura económica. Sin embargo, en las grandes conmociones sociales, es posible distinguir los cambios materiales de la estructura de la producción económica y las formas jurídicas, políticas, culturales, pues, las primeras pueden apreciarse con la exactitud de las ciencias naturales ya que son observables, medibles y se pueden sistematizar y teorizar. En cambio, las segundas se engloban en la esfera de lo ideológico y son más difusas, relativas y cambiantes, por lo cual su descripción es más compleja, pues, están diseminadas y entrelazadas en el amplio campo multidimensional de la cultura.

Por lo tanto, la multidimensionalidad de la conciencia social, está condicionada por las posturas ideológicas que se generan y fijan desde las relaciones sociales de producción. Y en último término, para que una determinada forma de producción social desaparezca, es necesario el desarrollo total de las fuerzas productivas contenidas dentro de ella; y así mismo, para que se formen nuevas relaciones de producción, deben haber madurado dentro de las estructuras de la vieja sociedad, las condiciones objetivas y subjetivas que la hagan posible. Esto quiere decir que las sociedades no dan saltos en el vacío; se transforman como resultado de la conjunción de esos dos tipos de condiciones: las objetivas, que tienen que ver con los procesos económicos-sociales, de desarrollo de las fuerzas productivas y las

estructuras jurídicas, políticas y culturales; y las subjetivas, ubicadas en la madurez y fortaleza de la conciencia política e ideológica de los pueblos para asumir la transformación revolucionaria de la sociedad. En tal sentido, el método dialéctico marxista, aplicado para la transformación social, tiene que fundamentarse en el análisis de ambas condiciones: un conocimiento real del objeto histórico (la realidad económica-social-cultural) y una valoración adecuada del sujeto histórico (la conciencia política-ideológica del pueblo).

Visto y entendido el método, es necesario precisar las categorías fundamentales de la teoría social marxista. Pero, es necesario advertir que casi todas las categorías empleadas por Marx, fueron tomadas de las fuentes mismas que nutrieron su pensamiento y que Marx simplemente procedió a usarlas desde su condición de pensador crítico identificado con una perspectiva epistemológica fundamentada en la historia del hombre y las sociedades, la filosofía materialista en oposición al idealismo, la necesidad de un nuevo humanismo de la vida social, la crítica de la economía política y la defensa socio-política-ideológica del proletariado moderno a través de su crítica y desenmascaramiento de la burguesía moderna. En el libro *Manuscritos de economía y filosofía,* (Marx, 2003), escritos en 1844 y publicado por primera vez en 1932, se puede conocer y apreciar el inicio de lo que fue toda su obra crítica contra el capitalismo y la filosofía idealista alemana, en particular la fenomenología y la filosofía de Hegel. Para lo primero, utiliza las categorías de la Economía política de Ricardo y Adam Smith; y para lo segundo, parte de la crítica que elabora Ludwig Feuerbach contra la filosofía de Hegel.

Luego, para 1847 en el libro *Miseria de la filosofía* (Marx, 1973), desarrolla con más profundidad la crítica al capitalismo desde la filosofía y la economía, a partir de su crítica a las ideas filosóficas de Proudhon. Analiza el problema del método y demuestra que la metafísica de la economía política es la doctrina fundamental de la burguesía moderna, lo que le permite afirmar que: "Así como los economistas son los representantes científicos de la clase burguesa, los socialistas y los comunistas son los teóricos de la clase proletaria" (p. 182). Y más adelante califica a estos economistas de "utopistas que para obviar las

necesidades de las clases oprimidas improvisan sistemas y corren detrás de una ciencia regeneradora" (idem). Así mismo, consciente del significado y trascendencia de sus ideas, Marx expresa categóricamente que: "Desde este momento la ciencia producida por el movimiento histórico, al asociarse a éste con pleno conocimiento de causa, ha dejado de ser doctrinaria para hacerse revolucionaria" (p.183). De esa manera, le da nacimiento a una teoría social bajo la identificación plena y militante del sujeto con el objeto, es decir, desde la concepción materialista de la historia y la dialéctica concreta de lo real, en defensa de los explotados y por el advenimiento de una sociedad justa, humana y libre, en la cual el individuo no viva enajenado por el trabajo y el capital; sino en la recuperación de la armonía con su individualidad y su sociabilidad en el trabajo. Tal como lo había afirmado antes en los manuscritos (Marx, 2003:140):

> La superación positiva de la propiedad privada como apropiación de la vida humana es por ello la superación positiva de toda enajenación, esto es, la vuelta del hombre desde la Religión, la familia, el Estado, etc., a su existencia humana, es decir, social. La enajenación religiosa, como tal, transcurre sólo en el dominio de la conciencia, del fuero interno del hombre, pero la enajenación económica pertenece a la vida real; su superación abarca por ello ambos aspectos. Se comprende que el movimiento tome su primer comienzo en los distintos pueblos en distinta forma, según que la verdadera vida reconocida del pueblo transcurra más en la conciencia o en el mundo exterior, sea más la vida ideal o la vida material.

Es evidente que desde sus inicios, la teoría social que Marx fue construyendo a lo largo de su praxis histórica, de su práctica política por la transformación social bajo las banderas de la liberación del trabajo del yugo del capital, junto a su labor teórica de análisis de la realidad concreta, re-interpretación de la historia y elaboración de una nueva doctrina social como fundamento para la construcción de la sociedad socialista y la realización ulterior del comunismo, es una teoría sistémica-estructural, dinámica, flexible y compleja, en la cual la subjetividad y la objetividad, sin negar sino más bien reconociendo sus diferencias, se integran en un solo proceso dialéctico "según que la verdadera vida

reconocida del pueblo transcurra más en la conciencia o en el mundo exterior, sea más la vida ideal o la vida material".

Como filósofo, pensador, analista, sociólogo y creador de la teoría social, Marx también supo asumir su compromiso político de intelectual orgánico identificado con los intereses del movimiento obrero y comunista de las principales ciudades capitalistas de la Europa de su tiempo. En 1847, el mismo año en que redacta y publica *Miseria de la filosofía*, se incorpora junto con Engels, a la Liga de los justos, que cambia su nombre por el de Liga de los comunistas, y participa en su primer congreso realizado en Londres. En ese congreso, se le encomienda a Marx y a Engels la redacción y publicación de un manifiesto de los comunistas, en el cual se expusieran las ideas y los objetivos revolucionarios para dejar claras las diferencias con los otros movimientos que se auto-proclamaban socialistas, sin serlos realmente. Nace así ese famoso texto que ha contribuido a fijar en el mundo entero dos enunciados claves en la propuesta sociológica y política del marxismo: el primero, que inicia el contenido teórico, histórico, del Manifiesto del Partido Comunista de Marx y Engels (1975), dice: "La historia de todas las sociedades que han existido hasta nuestros días, es la historia de las luchas de clases" (p. 32). Y el segundo enunciado, que cierra el manifiesto, es una consigna programática extendida por el mundo entero: "¡Proletarios de todos los países, uníos! (p. 77).

El *Manifiesto* es un texto emblemático que muestra cómo funciona el análisis crítico de la sociedad y de la historia de la explotación del trabajo, desde una perspectiva socio-política, materialista y dialéctica. En ese sentido, interesa destacar el valor crítico que, a 168 años de distancia temporal, aún conserva el *Manifiesto* frente a los avances que ha experimentado el modo de producción capitalista hasta llegar a la forma de capitalismo imperialista, neoliberal, globalizado, de esta época. Por ejemplo, cuando se afirma que "La moderna sociedad burguesa, que ha salido de entre las ruinas de la sociedad feudal, no ha abolido las contradicciones de clase. Únicamente ha sustituido las viejas clases, las viejas condiciones de opresión, las viejas formas de lucha por otras nuevas." (p. 33). Resulta fácil

constatar la vigencia de este señalamiento no solo en Venezuela, en toda la América Latina y el Caribe, sino en el mundo entero.

Hoy, las contradicciones de clase muestran resultados en magnitudes trágicas en terrenos fundamentales que, en su conjunto, han creado un mundo de desequilibrios económico-sociales y de amenazas para la paz mundial. El primero es el de la pobreza, la miseria y la hambruna que se mantiene en el mundo dominado por el capitalismo y sus instituciones globales como el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial. El segundo sería el de las invasiones imperialistas y las guerras de destrucción nacional contra países de Asia, África y América que, de acuerdo con la nueva doctrina de seguridad de Estados Unidos, representan una amenaza; como por ejemplo, Afganistán, Irak, Libia, Siria, Irán, Venezuela, Cuba, etc. Tercero, el terreno de la acumulación del capital que se ha globalizado para convertir el mundo entero en un solo mercado regido por la ley de la ganancia y la competencia por el dominio de las fuentes energéticas (fundamentalmente el petróleo) que sustentan el modelo de desarrollo tecno-industrial-militar del capitalismo global. A estos tres campos de la realidad material, concreta que contiene lo económico, lo social, lo energético, lo tecnológico y lo político-militar, se le suman el terreno de la cultura mundializada y uniformemente dirigida a través de los múltiples y sofisticados mecanismos y mercancías puestos en circulación bajo el control de la industria cultural; y el terreno de la información y difusión de noticias y conocimientos, a través de los grandes medios bajo la hegemonía y la direccionalidad estratégica de las empresas mundiales de los mass media.

A través de estos dos dominios, la estructura económica-social y la superestructura jurídica, política, cultural, ideológica, la moderna sociedad burguesa no solo no ha abolido las contradicciones de clase, sino que las ha profundizado y ampliado en niveles y espacios antes desconocidos y ahora totalmente novedosos como los llamados paraísos fiscales, la acumulación a través del lavado de capitales del narcotráfico y el contrabando, las posibles guerras espaciales, la mercenarización de la guerra, la guerra mediática, la guerra económica, etc. En verdad, el *Manifiesto* contiene una vigencia extraordinaria en cuanto a

la caracterización y proyección del desarrollo de la sociedad burguesa y la lucha de clases que le es inherente. Por ejemplo, en relación al tema de la hegemonía sobre la sociedad actual, veamos el sentido que hoy tienen estas afirmaciones de Marx y Engels frente a la realidad europea de 1847: "La burguesía, después del establecimiento de la gran industria y del mercado universal, conquistó finalmente la hegemonía exclusiva del Poder político en el Estado representativo moderno. El gobierno del Estado moderno no es más que una junta que administra los negocios comunes de toda la clase burguesa" (p. 35). La revolución industrial y la revolución francesa representan la fase o los momentos revolucionarios protagonizados por la burguesía europea emergente que culminan con la posesión hegemónica de las estructuras que forman la nueva civilización capitalista. Pero, a partir de allí, la burguesía misma genera su propio proceso de corrupción y degradación moral del sistema que ha levantado, tal como lo describe el Manifiesto:

> Donde quiera que ha conquistado el Poder, la burguesía ha destruido las relaciones feudales, patriarcales, idílicas. Las abigarradas ligaduras feudales que ataban al hombre a sus "superiores naturales" las ha desgarrado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés, e cruel "pago al contado". Ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio. Ha sustituido las numerosas libertades escrituradas y bien adquiridas por la única y desalmada libertad de comercio. En una palabra, en lugar de la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas, ha establecido una explotación abierta, descarada, directa y brutal.
>
> La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al sabio, los ha convertido en sus servidores asalariados. (p. 35-36).

Mucho más fuerte que los grandes héroes clásicos y los emperadores del pasado, que instituían sus reinos bajo ciertos respetos hacia las culturas sometidas, el Capital y su

sujeto histórico, la burguesía, llegaron para acabar con todo e instaurar su propio reino. En este nuevo contexto, tiene lugar el cambio cualitativo y cuantitativo del sujeto productivo portador de la fuerza de trabajo. El trabajo es ahora una mercancía que, igual a las otras, la burguesía compra con dinero para producir más dinero. La condición humana, al igual que ya les había ocurrido a los bienes producidos por la naturaleza, se convierte en mercancía, es decir, en una nueva cosa con valor de cambio. Así, la población trabajadora, se reduce a medio de producción, a capital variable. Siendo ésa la clave y la naturaleza del nuevo modo de producción económica, todo queda sometido a su propia lógica. Y como esta lógica está gobernada por la ley simple de la ganancia y acumulación de capital; entonces, la moral y la dignidad son valores que también quedan bajo las necesidades de dicha ley. Así, la lógica del capital genera su propia ética y su propia moral perversa, anti-humana y anti-naturaleza, gracias al poder divino del dinero convertido en capital.

El capital convierte la actividad más importante, digna, liberadora y trascendente del ser humano, como lo es su fuerza de trabajo, en simple mano de obra contratada, es decir, en mercancía comprada para obtener de ella más ganancias. Por esa razón, el *Manifiesto* afirma que "En la sociedad burguesa el capital es independiente y tiene personalidad, mientras que el individuo que trabaja carece de independencia y de personalidad."(p. 52). En consecuencia, la libertad natural y la libertad real-social-concreta del ser humano, en su doble dimensión individual y colectiva, desaparece bajo el dominio del capital. De allí que, tal como lo corroboraron Marx y Engels en su momento, "Por libertad, en las condiciones actuales de la producción burguesa, se entiende la libertad de comercio, la libertad de comprar y vender" (p. 53). La misma que hoy enarbola la burguesía venezolana para que el Estado le otorgue divisas sin límites para comprar y vender sin ningún tipo de interferencias o límites legales, ni regulaciones gubernamentales que protejan la seguridad social de la población; y la misma libertad que se abroga el poder económico-tecnológico-militar transnacional para apoderarse de las fuentes energéticas petroleras del mundo, del dominio del mercado capitalista global y del control de la producción, circulación y fijación de las

informaciones, los conocimientos y las ideas dominantes en la cultura, las ciencias, las tecnologías, el entretenimiento, las modas, los patrones de consumo, etc.

El análisis dialéctico del proceso de desarrollo del capitalismo, ubicado en la perspectiva del materialismo histórico, le permite a Marx y a Engels formular el proyecto socialista como la alternativa inexorable del desarrollo de las fuerzas productivas y de la lucha de clases. En tal sentido, en el *Manifiesto* se indica que si "la revolución comunista es la ruptura más radical con las relaciones de propiedad tradicionales, nada de extraño tiene que en el curso de su desarrollo rompa de la manera más radical con las ideas tradicionales (…), el primer paso de la revolución obrera es la elevación del proletariado a clase dominante, la conquista de la democracia" (p. 59). Y desde allí despojar gradualmente a la burguesía de todo el capital y "centralizar los instrumentos de producción en manos del Estado" (idem). Sobre esta base conceptual, el *Manifiesto* propone iniciar la construcción del nuevo modelo socialista con base en 10 puntos programáticos referidos a la expropiación de la propiedad feudal y capitalista, control total del Estado sobre la producción económica, los impuestos, las finanzas y los servicios de transporte, educación. (p. 60)

Igualmente, dado que en el ambiente político de su época, proliferaban muchas formas del socialismo, en el *Manifiesto* se procede a precisar los fundamentos reales, científicos y dialécticos del socialismo auténtico del proletariado. En ese sentido, Marx y Engels distinguen cuatro modelos: el primero, es el llamado socialismo reaccionario, enarbolado por las viejas aristocracias feudales conservadoras de Inglaterra, Francia y Alemania, por la pequeña burguesía y los literatos alemanes. Estas fuerzas quedaban fuera del antagonismo fundamental entre burgueses y proletarios, por lo cual reaccionaban en el único terreno que le era posible: la retórica moral conservadora. El segundo, el socialismo conservador burgués, que buscaba "remediar los males sociales con el fin de consolidar la sociedad burguesa...A esta categoría pertenecen los economistas, los filántropos, los humanitarios, los que pretenden mejorar la suerte de las clases trabajadoras, los

organizadores de beneficencia, los protectores de animales, ..” (p. 69-70). El tercero es el llamado socialismo y comunismo crítico-utópicos, identificados así por su dedicación a su propio ingenio y no a la verdadera acción social, “en lugar de las condiciones históricas de la emancipación, condiciones fantásticas; en lugar de la organización gradual del proletariado en clase, una organización de la sociedad inventada por ellos. La futura historia del mundo se reduce para ellos a la propaganda y ejecución práctica de sus planes sociales” (p. 72). Pero, igualmente se les reconocen sus aportes críticos contra el sistema capitalista y “sus tesis positivas referentes a la sociedad futura…” (p. 73).

Finalmente, el cuarto modelo de socialismo es el que sustentan los comunistas que “luchan por alcanzar los objetivos e intereses inmediatos de la clase obrera…y el porvenir”; así mismo, “inculcar a los obreros la más clara conciencia del antagonismo hostil que existe entre la burguesía y el proletariado” (p. 76). Y finalmente, en su última página, el *Manifiesto* proclama lo siguiente:

> …los comunistas apoyan por doquier todo movimiento revolucionario contra el régimen social y político existente… En fin, los comunistas trabajan en todas partes por la unión y el acuerdo entre los partidos democráticos de todos los países. Los comunistas consideran indigno ocultar sus ideas y propósitos. Proclaman abiertamente que sus objetivos sólo pueden ser alcanzados derrocando por la violencia todo el orden social existente. Que las clases dominantes tiemblen ante una Revolución Comunista. Los proletarios no tienen nada que perder en ella más que sus cadenas. Tienen, en cambio, un mundo que ganar (p. 77).

Trabajo enajenado y propiedad privada

Para comprender mejor el recorrido del pensamiento crítico y dialéctico de Marx, que va de la filosofía a la ciencia social, es necesario estudiar detenidamente el libro *Manuscritos de economía y filosofía* (2003). En ese texto, Marx desarrolla una perspectiva epistemológica, ontológica, axiológica y teleológica sustentada firmemente en un propósito

central: el estudio profundo del fenómeno histórico de la nueva sociedad capitalista. Y lo hace desde un enfoque inter o transdisciplinario, utilizando las categorías de la Economía política inglesa y la filosofía de su época, bajo su personal perspectiva crítica, que se constituye en el primer soporte de lo que sería todo su pensamiento, identificado militantemente con la causa del proletariado y la construcción del socialismo. En ese sentido, es interesante la concepción filosófica, antropológica y sociológica de Marx, que se revela a través de su crítica a la enajenación del trabajo como clave para explicar el tema de la propiedad privada capitalista.

La idea central, respecto al trabajo enajenado, es la constatación actualizada de que "El obrero es más pobre cuanta más riqueza produce, cuanto más crece su producción en potencia y en volumen. El trabajador se convierte en una mercancía tanto más barata cuantas más mercancías produce. La desvalorización del mundo humano crece en razón directa de la valorización del mundo de las cosas. El trabajo no sólo produce mercancías; se produce también a sí mismo y al obrero como mercancía" (Marx, 2003:106). Es decir, el modo de producción capitalista elimina las condiciones humanas del trabajo e impone la simple relación mercantilista de compra y venta de mercancía. El trabajo es comprado como una mercancía útil al proceso de acumulación de ganancias que necesita el amo del capital. De esa manera, el trabajo del trabajador queda expropiado, enajenado, y pasa a formar parte del inventario de los medios de producción de la empresa. Marx distingue cuatro formas de enajenación que explican el funcionamiento y permanencia de la propiedad privada capitalista.

El primer extrañamiento o forma de enajenación es la del trabajador respecto de sí mismo, de su relación con el producto de su trabajo. Esto quiere decir "no solamente que su trabajo se convierte en un objeto, en una existencia exterior, sino que existe fuera de él, independiente, extraño, que se convierte en un poder independiente frente a él; que la vida que ha prestado al objeto se le enfrenta como cosa extraña y hostil" (p. 107). Este desdoblamiento entre el trabajador y su propia fuerza de trabajo objetivada en la mercancía

producida, obedece al hecho de que el capitalista es dueño tanto de la fuerza de trabajo como de la mercancía producida por esa fuerza. En consecuencia, el trabajador queda enajenado de ambas cosas y solo recibe el pago en salario que le permita reponer la misma fuerza de trabajo gastada durante la jornada productiva para volver al mismo punto de partida. Así, se cumple el ciclo vicioso de la explotación, de la enajenación, de la alienación, que empobrece y atormenta la vida del trabajador.

Como consecuencia de la anterior, Marx precisa una segunda forma de enajenación respecto de la cosa que se identifica con el proceso mismo de la actividad laboral, es decir, la experiencia práctica temporal de la producción. Esta enajenación consiste, entonces, en que "el trabajo es externo al trabajador, es decir, no pertenece a su ser; en que en su trabajo, el trabajador no se afirma, sino que se niega; no se siente feliz, sino desgraciado; no desarrolla una libre energía física, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu... Su trabajo no es, así, voluntario, sino forzado."(p. 109). Esta actitud emocional y afectivamente negativa en que se manifiesta esta enajenación, afecta igualmente la conciencia del trabajador. Y seguramente, tendrá alguna relación con el contenido de una canción popular caribeña que dice: "a mí me llaman el negrito del batey porque el trabajo para mí es un enemigo. El trabajar yo se lo dejo todo al buey porque el trabajo lo hizo Dios como castigo". Se distorsiona e invierte el valor original del trabajo: deja de ser potencia para la vida y se transforma en sacrificio, en castigo, para la muerte.

La tercera enajenación se refiere a la pérdida de la relación orgánica entre el hombre y la naturaleza. Marx afirma primero "Que el hombre vive de la naturaleza quiere decir que la naturaleza es su cuerpo, con el cual ha de mantenerse en proceso continuo para no morir. Que la vida física y espiritual del hombre está ligada con la naturaleza no tiene otro sentido que el de que la naturaleza está ligada consigo misma, pues el hombre es una parte de la naturaleza" (p. 112). Sin embargo, los dos tipos anteriores de enajenación, respecto al producto del trabajo y respecto al proceso mismo del trabajo, presuponen la tercera enajenación o separación del hombre en su relación natural, orgánica, con la naturaleza. Por

tanto, “Hace del ser genérico del hombre, tanto de la naturaleza como de sus facultades espirituales genéricas, un ser ajeno para él, un medio de existencia individual. Hace extraños al hombre su propio cuerpo, la naturaleza fuera de él, su esencia espiritual, su esencia humana” (p. 114).

La cuarta y definitiva forma de enajenación “es la enajenación del hombre respecto del hombre. Si el hombre se enfrenta consigo mismo, se enfrenta también al otro” (p. 114). Se trata, entonces, de la pérdida de la unidad, del sentido comunitario de la vida compartida en colectivo. Esta enajenación del hombre con el otro es resultado directo de las anteriores enajenaciones y coloca al hombre en el plano del individualismo, en la soledad y el desconocimiento de sí mismo. En la desintegración y el ensimismamiento, reino en el cual la competencia y la sobrevivencia pasan a ser los objetivos fundamentales de la existencia. Pero, la suma de las primeras tres enajenaciones colocan al trabajador en una situación de despojo total y absoluto, frente a lo cual surgen las preguntas que Marx se hace y responde inmediatamente: “Si el producto del trabajo me es ajeno, se me enfrenta como un poder extraño, entonces, ¿a quién pertenece? Si mi propia actividad no me pertenece; si es una actividad ajena, forzada, ¿a quién pertenece, entonces? A un ser otro que yo. ¿Quién es ese ser?” (p.115).

La respuesta es evidente, ese otro es el hombre mismo. No pueden ser los dioses, ni los animales, ni la naturaleza, sino otros hombres. Si la enajenación se produce en el contexto de las relaciones propias del proceso de la producción económica, y si el enajenado es el asalariado, el no propietario, resulta lógico que el enajenador es el otro, el propietario, el capitalista. De donde se deduce que gracias a la enajenación permanente del trabajo, se genera y se reproduce a sí misma la propiedad privada. Y así como la enajenación es la causa de la explotación, la pobreza, la miseria y el mal vivir del proletariado, igualmente es la fuente de la propiedad privada capitalista, la riqueza y la opulencia de la burguesía. Romper la estructura relacional del trabajo enajenado con el capital, es la tarea histórica del

proletariado moderno para desmontar la sociedad burguesa y, sobre ella, construir el socialismo como sistema de transición hacia la sociedad comunista.

La psicología dinámica y dialéctica de Marx.

Es importante cerrar esta exposición resumida de la dialéctica marxista sumando un último aspecto casi nulo en la mayoría de los escritos sobre el marxismo; pero, de suma importancia y utilidad en el ámbito del análisis literario. Se refiere a la visión de Marx acerca del hombre en tanto ser humano individual, constituyente de una especie particular y distinguida por su condición racional que incluye, por supuesto, a la mujer. Para ello, nos valemos de un trabajo presentado públicamente en 1968, y que aparece incluido en el libro *La crisis del psicoanálisis* de Fromm, Erich (1972). El punto de partida es éste:

> La psicología académica y experimental moderna es en gran medida una ciencia que trata del hombre alienado, estudiado por investigadores alienados, con métodos alienados y alienantes. La psicología de Marx, basada en la plena conciencia del hecho de la alienación, logró trascender ese tipo de enfoque psicológico porque no confundió al hombre alienado con el hombre natural, con el hombre como tal. (p.76).

Esta diferenciación psicológica es vital y solo es posible a partir de la teoría social materialista y dialéctica de Marx; que a su vez fue resultado directo de su crítica a la filosofía idealista de Hegel y toda la tradición filosófica alemana. La alienación es así una categoría anclada en las tres disciplinas porque se refiere a la condición del hombre (diremos en lo adelante ser humano, para respetar la inclusión de la mujer) separado de su condición natural y sometido a la explotación social en el trabajo que se traduce también en extrañamiento, en dominación ideológica o alienación que incide introspectivamente en el comportamiento individual disociado de la condición natural.

Por eso, la psicología debe responder a esa realidad como realidad originaria y distorsionada al mismo tiempo, para poder ahondar exitosamente en el conocimiento más preciso y auténtico de la subjetividad. En tal sentido, es necesario considerar que los procesos de enajenación, inherentes al contrato de compra-venta de la fuerza de trabajo que se establece entre el trabajador asalariado y el capitalista dueño de la empresa, tal como lo describe Marx en los *Manuscritos*, se hacen extensivo a todas las demás formas de relaciones en la sociedad y, por tanto, se desnaturaliza la esencia de la condición humana. Entonces, el problema para la psicología es precisar la condición del sujeto individual del cual se ocupa: si es un sujeto natural, libre, consciente, dueño de sí mismo, o un sujeto enajenado, esclavo, sin conciencia clara, alienado, prisionero de fuerzas económicas, sociales, políticas, ideológicas. De acuerdo con el seguimiento realizado a la obra de Marx y el registro de los conceptos y categorías utilizadas por él para referirse al ser humano, Fromm señala lo siguiente:

> Al hablar de la psicología como "una ciencia natural del hombre" (idéntica a una "ciencia natural humana"), Marx parte de un concepto de la naturaleza humana que recorre toda su obra, hasta las últimas páginas de *El Capital*, en el tercer volumen del cual habla de las condiciones de trabajo "más adecuadas para su naturaleza humana y más dignas de ella". Aunque en los *Manuscritos económicos y filosóficos* de 1844 Marx habla de "la esencia del hombre" o de la "especie vida" del hombre, en *La ideología alemana* califica el empleo "esencia" afirmando que "no es una abstracción", y en *El Capital* reemplaza el concepto de "esencia" por el de "naturaleza humana en general", que debe distinguirse de la "naturaleza humana tal como se modifica en cada periodo histórico". (p. 77)

La lectura de la obra de Marx no deja dudas en cuanto a que el ser humano ocupa el centro de su pensamiento, sus análisis, reflexiones y propuestas. Su filosofía se ocupa de buscar la verdad en la relación de la conciencia con la realidad material concreta y con la historia. Igual, el núcleo de su pensamiento social es la emancipación de los explotados, la liberación del dominio y la explotación del capital sobre el trabajo, para alcanzar una

sociedad libre, justa y equitativa. De manera que resulta lógico que sus ideas acerca de la individualidad del ser humano se hayan orientado hacia la esencia, hacia la condición natural del ser humano y sus cambios en relación con las condiciones históricas de vida. Al considerar al ser humano como naturaleza humana, lo ubica en el mismo plano viviente y orgánico de la naturaleza, como parte de ella. Así lo afirma en los *Manuscritos*: "el hombre es una parte de la naturaleza" (p. 112), precisamente, la parte pensante, humana. Y en virtud de esta cualidad que lo distingue de las otras especies, Fromm concluye en que "la psicología dinámica de Marx se basa en la superioridad de la relación del hombre con el mundo, con el hombre y con la naturaleza, en contraste con la de Freud, que se basa en el modelo de un *homme machine* incomunicado" (p. 78).

La psicología dinámica presupone movimiento, acción, impulso, interacción, comunicación, lucha, esfuerzo, cambio, reflexión, libertad, conciencia social, responsabilidad, compromiso, pasión, emoción, etc. En consecuencia, el modelo es un ser humano situado en su integridad individual y colectiva; a diferencia del ser humano enajenado, alienado, frustrado, reprimido, encerrado en su soledad, aislamiento, desintegración, escepticismo, desánimo, incomunicación, es decir, derrotado. En relación con estos dos modelos, Erich Fromm sistematiza las ideas de Marx y presenta una conclusión acerca de una nueva terapéutica revolucionaria propia de la psicología dinámica y un nuevo y original concepto de la neurosis:

> Marx enfocó la patología de la normalidad, la mutilación del hombre estadísticamente normal, la pérdida de sí mismo, de su sustancia humana. Así, Marx habla de la posibilidad de que el hombre "se pierda" en el objeto, si éste no se ha convertido en un objeto humano, es decir, si su relación con el objeto no es esa relación activa que él llama a menudo "apropiación". Habla de que el hombre se vuelve "mental y físicamente deshumanizado", o del obrero "mutilado", el "simple fragmento de hombre", en contraposición con el "individuo plenamente desarrollado". Si el hombre, razona Marx, no se relaciona activamente con otros y con la naturaleza, se pierde a sí mismo, sus impulsos pierden sus

> cualidades humanas y adquieren cualidades animales, y, podríamos continuar, como no es un animal, es un ser humano enfermo, fragmentado, tullido. Ese es precisamente el elemento revolucionario y terapéutico de la psicología dinámica de Marx….
> El concepto de Marx, del hombre mutilado frente al plenamente desarrollado, constituye la base de un nuevo y original concepto de la neurosis (p. 83).

Hasta donde nos hemos acercado a la vida y la obra de Marx, entendemos que no se dedicó al estudio de la Psicología, sino a la Filosofía, el Derecho, la Economía política, la Historia, la Política, el pensamiento socialista. De manera que este conjunto de ideas y planteamientos psicológicos que Erich Fromm logró entresacar y reunir de la obra escrita de Marx, demuestra la existencia de una pasión profundamente humana que movía su vida y su pensamiento y, en consecuencia, esa pasión transversaliza su obra teórica que, como legado humano, toca necesariamente la subjetividad, la dimensión psicológica de la vida humana. Y como el arte y la literatura son expresiones sensibles y elevadas de la subjetividad, es pertinente considerar estos elementos de la psicología junto a la perspectiva social y política que se ha expuesto en este capítulo.

Para no extender más esta parte, veamos dos consideraciones importantes. La primera se refiere a la actividad como impulso no alienado, respecto al cual Fromm afirma que "El concepto de Marx sobre la actividad es muy cercano al de Spinoza, es un acto creador y espontáneo, posible sólo en condiciones de libertad. Habla, por ejemplo, de la "actividad espontánea de la fantasía humana, del cerebro y del corazón humanos"." (p. 84). Así mismo, Fromm agrega que el concepto de actividad en Marx, se hace más claro cuando lo relaciona con las pasiones, especialmente con la pasión amorosa, tal como lo expresa el propio Marx, citado por Fromm:

> Supongamos que el hombre es hombre, y que su relación con el mundo es humana. Entonces el amor sólo puede intercambiarse por amor, la confianza por confianza, etc. Si se quiere gozar del arte, hay que ser una persona artísticamente

> cultivada; si se desea influir sobre otras personas, es preciso ser una persona que tenga de verdad un efecto estimulante y alentador sobre los demás. Cada una de nuestras relaciones con el hombre y la naturaleza tienen que ser una expresión específica, correspondiente al objeto de nuestra voluntad, de nuestra verdadera vida individual. Si se ama sin obtener amor en cambio, es decir, si no se es capaz, por la manifestación de uno mismo como persona enamorada, de convertirse en persona amada, el amor de uno es entonces impotente, y representa una desdicha. (p.85)

Es claro que la relación del individuo con el mundo es y debe ser una relación esencialmente humana y, por ello, amorosa; es decir, está presidida y sustentada por la conciencia, por el respeto hacia la naturaleza y por el reconocimiento de la igualdad con el otro. Solo así, se cumple que el amor se intercambie por amor, que haya reciprocidad en los valores que sostienen las relaciones interpersonales y que cada acto, cada experiencia compartida, cada acción práctica o intelectual esté motivada y corresponda al objeto de la voluntad, de la conciencia, ya no solo social, sino desde lo más sentido de la individualidad como lo es el amor. De esa manera, cada uno será consciente y podrá libremente orientar o administrar sus propias potencialidades y, también, sus propias desdichas. He allí la relación amorosa del individuo con la especie y la sociedad, concebida desde una perspectiva dialéctica, dinámica y unitaria entre el contexto social-histórico-concreto de la especie (la realidad del objeto) y el estado o situación psicológica-afectiva-emocional-abstracta del individuo (la voluntad del sujeto).

En esa perspectiva, Fromm (1982) desarrolla en *El arte de amar*, una teoría muy profunda y hermosa acerca del amor, sustentada en la pluralidad y diversidad de las formas de amar, propias del ser humano, que surgen de esa relación intrínseca entre el individuo y la sociedad: el amor de la madre, el del padre, el amor a Dios, el amor al prójimo, el amor a la patria, el amor a uno mismo y el amor erótico. Todas estas formas de amor, practicadas de acuerdo con una teoría o conocimiento, una práctica responsable y una intuición

inteligente, es lo que Fromm denomina *el arte de amar* que le facilita al ser humano superar el estado de separatidad, aislamiento o desamparo.

La segunda se refiere a los elementos que sirven de base para una psicología dinámica a partir del pensamiento de Marx. Fromm destaca el valor y la función de la conciencia, junto a la ideología, como componentes esenciales de la teoría revolucionaria marxista. Pero, antes de seguir con Fromm, es pertinente recordar que Marx y Engels, en *La Ideología alemana* (s/d) afirman que:

> La moral, la religión, la metafísica y cualquier otra ideología y las formas de conciencia que a ellas corresponden pierden, así, la apariencia de su propia sustantividad. No tienen su propia historia ni su propio desarrollo, sino que los hombres que desarrollan su producción material y su intercambio material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia. Desde el primer punto de vista, se parte de la conciencia como del individuo viviente; desde el segundo punto de vista, que es el que corresponde a la vida real, se parte del mismo individuo real viviente y se considera la conciencia solamente como su conciencia. (p. 26)

Se pueden observar, entonces, dos diferencias: una, de contenido y función, entre la ideología y la conciencia; y la otra, de determinación o causa, entre la conciencia y la vida. Ambas diferencias remiten a la confrontación entre una perspectiva idealista, metafísica, abstracta; y otra materialista, real, concreta. Se puede volver al texto de Fromm (1972) y leer allí lo que dice Marx: "nuestro lema, pues, tiene que ser: reforma de la conciencia, no por medio de dogmas, sino por el análisis de la conciencia mítica, que no es clara para sí misma, sea ella religiosa o política" (p.92). De acuerdo con esta idea, no se trata de sustituir viejos dogmas por otros nuevos; sino del análisis crítico de los viejos dogmas religiosos y políticos que reproducen la conciencia mítica para mantener sepultada la conciencia racional, humana, amorosa y crítica frente a la realidad concreta. Esa es la ruta necesaria para el cambio social. Al respecto, Fromm recoge algunas expresiones metafóricas de Marx

que ilustran de manera dinámica esta idea fundamental desde la perspectiva de una posible psicología marxista. Con ellas queda cerrada esta sección de nuestro trabajo, dedicada a mostrar los elementos claves de la teoría social de Marx, como núcleo de la contextualización teórica transdisciplinaria desde la cual se analizará e interpretará el tema de la poesía y sus vínculos con la tradición anticolonial y anti-imperialista. He aquí las ideas de Marx, expresadas por Fromm:

> La destrucción de ilusiones y el análisis de la conciencia –es decir, conciencia de la realidad de la cual el hombre no es consciente- son las condiciones para el cambio social. Marx lo expresó en muchas formulaciones espléndidas: es preciso forzar "a las circunstancias estáticas a bailar, cantándoles su propia melodía"; o "La exigencia de abandonar las ilusiones sobre la propia situación es la exigencia de abandonar las situaciones ilusorias." El hombre debe convertirse en "un hombre desilusionado que ha vuelto en sí, a fin de poder moverse en torno de sí mismo y por consiguiente en torno de su verdadero sol". La conciencia de la realidad como clave del cambio es para Marx una de las condiciones del progreso social y la revolución…Creo que cuando se haya reconocido plenamente la preocupación central de Marx respecto del hombre, su contribución a la psicología será objeto del reconocimiento que hasta ahora se le ha negado (p.92-93).

4.- LA TEORÍA CRÍTICA: DE LA RAZÓN POSITIVA A LA RAZÓN NEGATIVA

Elementos centrales del contexto

Ya se ha visto cómo el proceso de la crítica desarrollada por Marx, estuvo dirigido contra el idealismo filosófico y la dialéctica idealista de Hegel, contra la tradición idealista de la ideología alemana, contra la Economía política inglesa de la burguesía, contra las corrientes socialistas no seguidoras de la lucha de clases del proletariado contra el capitalismo. Contra la psicología convencional, no-dinámica. En definitiva, hay que

entender este aporte fundamental de Marx, como la crítica profunda, teórica y práctica, de la sociedad burguesa y el modo de producción capitalista que la sustenta, desde una posición de compromiso militante con los intereses y la lucha del proletariado de Francia, Inglaterra, Alemania y Europa en general, por la emancipación del trabajo, por la liberación de toda la sociedad de la explotación del capital, de la explotación del hombre por el hombre.

Por esa razón, la crítica de Marx no se queda en el mero ejercicio intelectual, sino que se proyecta en la perspectiva del derrumbamiento necesario del poder burgués y su sustitución por el poder organizado de la clase obrera para la construcción del socialismo; y luego, el comunismo. Sin embargo, todo ese proyecto teórico-práctico fue puesto en marcha en el contexto de la sociedad burguesa europea del siglo XIX, sin obtener victoria alguna y en medio de fuertes limitaciones y adversidades de todo tipo, que el propio Marx tuvo que afrontar en sus propias condiciones de vida, con la eventual ayuda de sus amigos, especialmente con la ayuda de Engels (Cfr. Cuadro cronológico en Manuscritos de economía y filosofía, 2003).

Luego de esa intensa experiencia del creador de la nueva teoría social, llamada indistintamente marxiana, por unos; y marxista por otros, se produce en 1917 la primera revolución socialista victoriosa en el mundo, orientada por la teoría marxista: la revolución rusa, bajo la conducción política, organizativa, teórica, de Vladimir Lenin, armado de las ideas marxistas. Por esa razón, se le considera como el primer continuador teórico-práctico de la teoría de Marx. Habían transcurrido 70 años para dar inicio a la construcción del primer modelo del proyecto socialista postulado en el *Manifiesto* de 1847. Este acontecimiento, convierte al socialismo en una alternativa real y concreta que potencia la validez y justeza del pensamiento marxista.

En 1924, se produce el lamentable fallecimiento de Lenin. La revolución pasa a ser dirigida por José Stalin, quien pone en marcha un gobierno altamente centralizado y férreo

con base al cual logra convertir el poder soviético en una nueva potencia en crecimiento que sigue imantando a los pueblos de Europa, Asia y América de manera irreversible. Las fuerzas del Capital reaccionan y activan sus propios mecanismos de contención ideológica, política, organizativa y militar. Europa se convierte, así, en un campo de batalla económica, ideológica, política, y militar que desemboca en la segunda gran guerra. De un lado Rusia y todos los movimientos y partidos comunistas que la siguen desde sus respectivos países, representan las fuerzas socialistas emergentes, de inspiración marxista; y del otro, Inglaterra, Francia, Alemania y Estados Unidos, máximos representantes de la modernidad capitalista en su fase de expansión imperialista (Cfr. Lenin, 19739), representan el poder del Capital, de La Ilustración burguesa, de la hegemonía de la razón instrumental.

En ese nuevo contexto, posterior a la Primera Gran Guerra, la burguesía europea se siente amenazada por el avance del "comunismo soviético". La respuesta es darle aliento y estímulo al desarrollo de las corrientes fascistas en Italia, España y Alemania para contener dicha amenaza, como en efecto lo lograron en esos países.Sin embargo, las contradicciones sociales, políticas, económicas agudizan la crisis europea y estalla la más demencial conflagración holocaústica de la historia moderna: la Segunda Gran Guerra de los 70 millones de muertos. El espacio geo-histórico-cultural de la civilización occidental, se polariza radicalmente entre fascismo o socialismo, barbarie o socialismo, dictadura o democracia, en el marco de la razón instrumental de una misma estructura civilizatoria. Finalmente, las fuerzas de Rusia logran vencer las tropas nazi-fascistas de Hitler y éstas firman su rendición en Berlín, al tiempo que un soldado ruso alza la bandera roja con la hoz y el martillo en señal de victoria.

El inicio y desarrollo de la teoría crítica

En ese contexto de polarización política-ideológica y confrontación bélica que divide a Europa en dos grandes bloques históricos, surge la llamada Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, cuyos postulados, métodos, programa de acción, han sido difundidos

de manera difusa. Las referencias de mayor circulación son muy fragmentadas o incompletas. Al parecer, el libro de Jay, Martin (1989), *La imaginación dialéctica* es el documento más serio que narra la historia completa del proceso teórico-práctico de lo que se conoce como la Escuela de Frankfurt o Teoría Crítica. El autor ofrece la siguiente síntesis en la contraportada del libro:

> Atentos a la interpretación marxista de los acontecimientos sociales, los pensadores de la «Escuela de Frankfurt>> no se sometieron nunca a un materialismo dogmático y trataron de revivir el ímpetu original de las teorías de Marx, aunando a un marxismo hegeliano los puntos de vista del psicoanálisis, en lo que llamaron «teoría crítica>). Del impacto y el valor de este grupo nos hablan los nombres de sus componentes -Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Leo Lowenthal, Friedrich Pollock, Karl August Wittfogel, Walter Benjamín, Herbert Marcuse, Erich Fromm con una labor insoslayable en la historia del espíritu europeo contemporáneo.

He allí las tres fuentes que concurren en la etapa inicial de la Escuela de Frankfurt: la teoría social de Marx, la dialéctica de Hegel y el psicoanálisis de Freud. Max Horkheimer, en la breve carta que le escribe a Martin Jay, y que sirve de prólogo al libro, testimonia que "un grupo de hombres, interesados en teoría social y formados en escuelas diferentes, se agruparon en torno a la convicción de que la formulación de lo negativo en la época de transición era más importante que las carreras académicas. Lo que los unió fue la aproximación crítica a la sociedad existente." (p. 9). Ya al final de los años veinte e inicios de la tercera década, presentían el ascenso del fascismo en Alemania y lo inevitable de algún alzamiento, circunstancia que los llevó a asumir el marxismo como herramienta teórica y práctica para el desarrollo de su propio pensamiento. No imaginaron en ese momento, que podría sobrevenir la guerra mundial y sus secuelas políticas e ideológicas. De acuerdo con esas realidades, Horkheimer puntualiza lo siguiente: "Después de nuestra emigración a Estados Unidos, vía Ginebra, la interpretación marxista de los acontecimientos sociales continuó siendo seguramente dominante, lo cual empero no

significó de ningún modo que un materialismo dogmático se hubiera convertido en el aspecto fundamental de nuestra posición." (p. 10).

En esta carta de Horkheimer, está claro que para ellos no se trataba de seguir dogmáticamente una doctrina, sino un método: la dialéctica. Estar atentos a los acontecimientos de la realidad histórica, social, política, cultural; y desde ella asumir la negación dialéctica y desarrollar la crítica que le faltaba a la teoría de Marx: la crítica de la cultura del sistema capitalista, la crítica contra la cultura de la sociedad burguesa. El referente empírico comienza a mirarse así como la negación de la unidad del concepto o del pensamiento como totalidad absoluta. El lugar desde donde se debía pensar la realidad, era sin duda la realidad misma y su trascendencia ontológica, cultural. Repensar el ser y sus circunstancias, un poco a la manera de Ortega y Gasset, tomando como referencia el último lugar válido aún de la filosofía: La razón dialéctica de Hegel; y el nuevo espacio labrado por Marx, la teoría social; y la dimensión individual del sujeto social, explorada por Freud, fue la hazaña emprendida.

Es importante y necesario advertir que para entender realmente lo que fue el proceso del proyecto emprendido desde la Escuela de Frankfurt, en el contexto de la fatal polarización europea entre dos formas de autoritarismo, se requiere incursionar en su historia y eso sería realizar otro trabajo distinto a éste. El libro de Jay, al parecer, es el trabajo más completo acerca de este tema. Está apoyado en una extraordinaria documentación, sistematización, análisis e interpretaciones aportadas por los propios protagonistas que estaban vivos para el momento de la investigación realizada y, además, de manera amplia y objetiva por el propio autor del libro. Veamos la propia opinión de Jay al respecto:

> La obra de la Escuela de Francfort abarcó tantos campos diversos que un análisis definitivo de cada uno de ellos requeriría un equipo de estudiosos expertos en todo, desde musicología hasta sinología. Requeriría, en suma, una nueva

> Escuela de Francfort. Por consiguiente, los riesgos que aguardan al historiador individual son obvios. Me asaltaron por cierto algunas dudas antes de que decidiera embarcarme en el proyecto. No obstante, cuando esa decisión había quedado atrás y comencé a sumergirme en la obra del Instituto, descubrí que la especialización de que carecía en disciplinas específicas estaba compensada por la amplitud real de mi enfoque. Puesto que llegué a comprender que en el pensamiento de la Escuela de Francfort había una coherencia esencial que afectaba prácticamente a todo su trabajo en áreas diferentes. Pronto vi que la discusión del carácter sadomasoquista de Erich Fromm y el tratamiento del novelista noruego Knut Hamsun de Leo Lowenthal se iluminaban mutuamente, que la crítica de Stravinsky de Theodor W. Adorno y el repudio de la antropología filosófica de Scheler por parte de Max Horkheimer estaban íntimamente relacionados, que el conceptode sociedad unidimensional de Herbert Marcuse se basaba en el modelo de capitalismo de Estado de Friedrich Pollock, y así sucesivamente. Descubrí también que incluso cuando se desarrollaron conflictos sobre algunos puntos, tales como por ejemplo entre Fromm y Horkheimer o Pollock y Neumann, éstos estaban articulados por un vocabulario común y se proyectaban sobre un trasfondo de supuestos más o menos compartidos.(p. 15-16)

El proyecto frankfurtiano nace, entonces, como resultado de una necesidad sentida por una nueva generación de jóvenes estudiantes e intelectuales revolucionarios de la Alemania de inicios del siglo XX, un país en pleno proceso de expansión capitalista imperialista y, por lo tanto, con una clase obrera en pleno desarrollo; un campesinado grande y bien arraigado; y una fuerte tradición intelectual. Todo ello la diferenciaba de la Alemania del siglo XIX, cuando las polémicas de los hegelianos de derecha y de izquierda polarizaban el ambiente político e intelectual al que se enfrentó Marx, en el cotexto de un escenario social de atraso económico y cultural, donde la clase obrera como tal casi no existía. El panorama que presenta Jay, es en sí mismo revelador de las ambiciones y perspectivas epistemológicas, sociológicas y filosóficas que concurren en el Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt, en donde se inicia el desarrollo de la Teoría crítica y

la nueva contextualización del método dialéctico: la dialéctica negativa. Al acercarse a la valoración de su experiencia investigativa, el autor de *La imaginación dialéctica*, expresa esta reflexión: "Permanecer fiel al espíritu crítico de la Escuela de Francfort parece un tributo más importante que aceptar acríticamente todo lo dicho o hecho por sus miembros." (p. 17)

La dialéctica cultural negativa

Finalmente, para completar esta pequeña referencia a lo que fue la experiencia de la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt en el desarrollo de la dialéctica, veamos algunos elementos del texto *Dialéctica negativa* de Adorno (1984), que constituye un aporte fundamental para ampliar la comprensión de los fenómenos sociales, culturales e históricos, así como su confrontación, desde una perspectiva que intenta ir más allá de la superación positiva individualista de Hegel y la superación revolucionaria transformadora y colectiva de Marx. Esta dialéctica se apoya en el valor de la negación o negatividad como una constante irreductible, dentro de una lógica de la diferencia en la que siempre se afirma lo real para no ser sometido a lo abstracto, lo conceptual. En las primeras líneas de la introducción, su autor nos alerta: "La formulación Dialéctica Negativa es un atentado contra la tradición. ... Este libro intenta liberar la dialéctica de una tal naturaleza afirmativa." (p. 7). Se refiere, por supuesto, a la tradición de la racionalidad que somete a la naturaleza y al hombre mismo a su propia lógica formal del orden, la unidad, la coherencia, la cohesión, el equilibrio, la norma, el concepto, la ley y, en última instancia, el poder y su verdad como verdad absoluta, sistémica, única y total. En contraposición a ese orden civilizacional, cientificista, de la racionalidad, la dialéctica emerge desde el movimiento de la realidad que, con sus propios impulsos, pone en evidencia la contradicción, como lo afirma Adorno:

> La dialéctica como procedimiento significa pensar en contradicciones a causa de la contradicción experimentada en

> la cosa y en contra de ella. Siendo contradicción en la realidad, es también contradicción a la realidad. Pero dicha dialéctica no es conciliable con Hegel. Su movimiento no tiende a la identidad en la diferencia de cada objeto con su concepto, más bien desconfía de lo idéntico. Su lógica es la del desmoronamiento: la figura armada y objetualizada de los conceptos que el sujeto cognoscente tiene inmediatamente ante sí. Su identidad con el sujeto es la falsedad misma. Con ella la preformación subjetiva del fenómeno se desliza por delante de lo no idéntico, del *individuum ineffabile* (p.148)

La contradicción es la categoría principal que identifica los términos y las condiciones de la relación entre el sujeto y el objeto, entre la cosa y su contexto. En el caso de la dialéctica de Hegel, ésta funciona positivamente con base en las tres categorías de la lógica reduccionista y afirmativa: tesis, anti-tesis y síntesis. La primera categoría identifica la cosa dada, la realidad reconocida; la segunda, su negación, su contrario o la diferencia; y la tercera es la unidad, la superación de la diferencia convertida en una nueva realidad afirmativa, positiva. La dialéctica negativa se mantiene en la contradicción tesis- antítesis; la antítesis se niega a ser absorbida por la tesis en una nueva síntesis que reafirma la tesis. Permanecer en el estado de negación es reafirmar la identidad propia y no entrar en lo idéntico. En ese sentido, la negación es resistencia, identidad propia, individuación, particularidad, especificidad, contrario a la síntesis y la dominación, como lo advierte Adorno:

> En toda síntesis opera la voluntad de identidad. Esta parece positiva y deseable. La identidad reconciliaría con el yo al substrato de la síntesis y lo haría bueno. De aquí no hay más que un paso al, *desideratum* moral de que, ya que el sujeto se da cuenta de hasta qué punto es suya la cosa, se debe plegar a lo que le es heterogéneo. Identidad es la forma originaria de ideología. Su sabor (sic) consiste en su adecuación a la realidad que oprime. Adecuación fue siempre a la vez sumisión bajo objetivos de dominación, y en este sentido su propia contradicción. (p.151)

Sobre esta afirmación filosófica, caben dos consideraciones diferentes acerca del funcionamiento de la identidad: una de naturaleza antropológica, histórica, cultura; y otra de carácter clasista, socio-política. La primera está en relación con las culturas y las tradiciones de un país, región, localidad, pueblo o familia. En estos casos, el concepto de identidad refiere la pertenencia, el arraigo, la sujeción, la subordinación de lo individual a lo colectivo. La identidad está dada por la integración de elementos materiales e inmateriales de la historia y las tradiciones originarias y compartidas, que no tienen efectos enajenantes o de alienación y extrañamiento del individuo; sino todo lo contrario, puesto que ya la identidad significa pertenencia socio-cultural, moral, ética, espiritual, es decir, es como sentirse en el espacio propio con los iguales, sin dejar de ser lo individual que se es. En correspondencia con estas ideas, Mosonyi (1982) aporta de manera sintética este concepto: "Identidad es el conjunto dialéctico de especificidades -tanto objetivas como subjetivas- actuantes dentro de una sociedad, por pequeña que ella sea y por menores que sean sus diferencias aparentes respecto de otras colectividades" (p.277). Igualmente, apoyándose en la antropología crítica contemporánea, Mosonyi utiliza una categoría denominada "diferencialismo dialéctico" para señalar que:

> Las culturas de los pueblos son diferentes, disímiles entre sí. No incomunicables ni menos incompatibles, pero sí específicamente diferentes. Esta constatación es válida a partir de la aparición de la especie humana, ya que el hombre siempre ha vivido en grupos relativamente autónomos, con personalidad colectiva propia. Las identidades y culturas particulares no son consecuencia de clases sociales, aunque éstas le imprimen siempre un nuevo carácter. Pero hablando en términos generales, el grupo étnico aparece muchísimo antes que la clase social y su dinámica no es reductible al desarrollo de la lucha de clases. (p.159).

Ciertamente, la identidad cultural comporta una significación ideológica en una dimensión histórica, cultural, etnográfica, concreta y determinada, a partir de lo cual surge la diferencia de una cultura con otra. La vida humana es de naturaleza social y se constituye de forma autónoma con "personalidad colectiva propia". Y aunque la identidad cultural

precede a la diferencia de clases, ambas se retroalimentan en el curso de su encuentro e interacciones ideológicas. La historia demuestra que la clase social dominante, se apropia de la cultura o de elementos culturales que le sirven y utiliza ideológicamente para reforzar su estructura de dominación. Lo que ve como adverso o peligroso a sus intereses, lo destruye; y lo demás lo excluye, lo desconoce o simplemente lo desecha. En las tradiciones culturales de los pueblos originarios o subalternizados, la adecuación corresponde a un tipo de sumisión en la cual la contradicción que le es inherente no adquiere carácter antagónico porque se trata de comunidades con intereses comunes y compartidos y no opuestos, tal como sucede en un pueblo o al interior de una clase social determinada.

A propósito de las contradicciones en el seno del pueblo, es oportuno recordar la distinción, hecha por Mao Tse Tung (1966), cuando, refiriéndose a la situación concreta de la unidad del pueblo chino para la construcción de su modelo socialista, identificó un conjunto de contradicciones, frente a las cuales estableció la siguiente orientación: "Ante nosotros, existen dos tipos de contradicciones sociales: contradicciones entre nosotros y nuestros enemigos y contradicciones en el seno del pueblo. Estos dos tipos de contradicciones son de naturaleza absolutamente diferente" (p. 2). Ciertamente, la historia de las revoluciones sociales indica que la contradicción antagónica es la que surge entre las clases sociales que tienen intereses opuestos, totalmente contrarios; y las contradicciones no antagónicas son las que se plantean en el seno del pueblo o dentro de una misma clase social, donde los intereses no son contarios u opuestos.

En ambos casos, el desiderátum moral, por supuesto que se impone y el individuo debe plegarse o no a lo que le es heterogéneo, tal como él también lo es para los otros y según su conciencia o los intereses que defienda. En definitiva, este tipo de identidad cultural de los pueblos, funciona bajo la combinación equilibrada de la unidad en la diversidad. En el caso de Venezuela, América Latina y el Caribe, es válido lo que dice Mosonyi (1982): "Nuestras sociedades, dentro de su heterogeneidad explícita, pueden en cambio manifestar una recia unidad en la diversidad a través de un fértil diálogo

intersocietario entre identidades y culturas vivamente sentidas, de raigambres centenarias y muchas veces milenarias, como es el caso de las etnias indígenas y de algunas comunidades afroamericanas" (pág. 162).

En el caso de las identidades que tienen marca clasista, socio-política, discriminatoria, que son impuestas desde afuera, bien por la vía de la implantación violenta, como la conquista española-europea de América y la posterior colonización forzada; o la vía sutil de la penetración cultural moderna de las nuevas potencias imperiales del siglo XX y XXI, (a través de múltiples mecanismos como las modas, nuevas costumbres exóticas o extranjerizantes, lenguajes diferentes al propio, productos que responden a necesidades creadas y no reales, hábitos de consumo fuera de lo normal o de la propia tradición, gustos excéntricos o con identidad clasista o discriminatoria, nuevas creencias y conductas estereotipadas, etc.) la negación se manifiesta de manera irreductible y la contradicción tiene carácter antagónico. En el primer caso, los pueblos indígenas originarios resistieron siempre, la negación fue radical y la resistencia, irreductible. Pero, en el segundo caso, no ha sido igual. Las fuerzas extranjeras penetraron, han destruido parte de la identidad original y han desdibujado el rostro de la diversidad cultural propia. En ese sentido, Mosonyi expresa su alerta y llama la atención: "cuando no se tiene una conciencia clara de la identidad de un pueblo o grupo humano, se crea inmediatamente un vacío que será llenado por una serie de ideas inconexas que sustituirán una identidad real por una identidad falsa y postiza, muy alejada de lo real, y expresada por imágenes y estereotipos supeficiales, equívocos y las más de las veces dañinos" (pág. 167). De manera que la dialéctica, aplicada al tema de la identidad, tendría esas dos modalidades. Otro aspecto importante señalado por Adorno, entre tantos, se refiere a la contradicción entre la dialéctica y la filosofía de la reflexión:

> La objetiva contradictoriedad es lo irritante en la dialéctica, especialmente para la filosofía de la reflexión, que hoy, como en tiempos de Hegel, sigue predominando. La lógica que hoy rige absolutamente, considera la dialéctica como incompatible

> con ella, algo que el acuerdo formal del juicio debe eliminar. Para una crítica que se atenga abstractamente a este acuerdo, la contradicción objetiva no será más que una forma pretenciosa de decir que el aparato conceptual subjetivo afirma inevitablemente la verdad de su juicio como la del ente particular sobre el que juzga, mientras que este ente no concuerda con el juicio sino en cuanto se halla ya preformado por la aspiración *tética* en las definiciones de los conceptos (p. 155).

Es que la modernidad misma lleva implícito los dos conceptos de reflexión y lógica en correspondencia con la adecuación y la identidad. Mientras la negación es una definición, una postura o conducta, en oposición a la lógica dominante. La reflexión no tiene cabida allí, porque precisamente no se busca el acuerdo de la aceptación. Existe la incompatibilidad, la no sumisión. Pero, el registro que hace Adorno en las primeras tres líneas, revela que la ideología de la razón burguesa, dominante desde la época de Hegel, había adquirido en el siglo XX mayor domino hegemónico, más arrogancia y prepotencia. La intolerancia irrita y neurotiza a la persona intolerante. Efectivamente, la razón burguesa no soporta ni tolera la disidencia. En Hegel (1985), "para sí el ser humano solo lo es en cuanto razón cultivada que se ha hecho a sí misma lo que es en sí …lo real es lo mismo que su concepto" (p. 17). En esta visión, la razón es inherente al ser humano, nace en él dentro de un proceso en el cual el lenguaje desempeña la función central de crear y distinguir lo real a partir de la conceptualización. Pero, el sujeto disidente es el polo de la negación frente al objeto convencional y socialmente institucionalizado: la lengua, las leyes, la ciencia, la tecnología, las instituciones del Estado, la represión, la Iglesia, la familia, la cultura, los medios de información, etc. Esto plantea el problema dialéctico en la relación del sujeto con el objeto, sobre el cual Adorno señala lo siguiente:

> La polaridad de sujeto-objeto parece fácilmente una estructura a su vez dogmática, en la que debe realizarse toda dialéctica. Por el contrario, ambos conceptos son categorías de la reflexión producida, fórmulas para algo incomponible; ni algo

> positivo ni contenidos primarios, sino absolutamente negativos: lo único que expresan es la diferencia. A pesar de todo, la distinción entre sujeto y objeto no tiene a su vez por qué ser negada sin más. Ni son la última díada, ni se oculta tras ellos la unidad suprema. Se constituyen mutuamente, a la vez que se separan en virtud de esa constitución. Tomar como base el principio del dualismo entre sujeto y objeto sería incurrir de nuevo en el totalitarismo y monismo del principio de identidad al que se opone; el absoluto dualismo sería unidad. Hegel lo ha aprovechado para, a pesar de todo, absorber al fin en el pensamiento la polaridad sujeto-objeto, aun habiendo tenido, como preeminencia sobre Fichte y Schelling, el haberla desarrollado en sus dos direcciones. La dialéctica de sujeto y objeto se le convierte como estructura del ser en sujeto*. (p. 176-177)…

Es indudable que la dualidad sujeto-objeto es la condición para el proceso dialéctico, pues, lleva implícita la diferencia; pero, también contiene un sentido de complementariedad con base en el reconocimiento porque el uno no existe sin el otro. Ello implicaría, igualmente, una dialogicidad. De manera que contradicción y diálogo en la relación sujeto-objeto, han coexistido, coexisten y seguirán así dinámicamente en lo que se debe reconocer como un proceso de desarrollo histórico más acumulativo, inclusivo, que de superación y exclusión. Se trataría, entonces, de saber orientar la conciencia en función de la realidad histórica y saber asumir el compromiso frente a ella (ser Sujeto). Igualmente, conocer la realidad y las necesidades del bucle individuo-especie-sociedad; y pensar la interacción o la contradicción, atendiendo las necesidades (transformar el Objeto). Desarrollar una práctica social revolucionaria permanente de retroalimentación y transformación constante entre el sujeto y el objeto (la praxis social-histórica). En definitiva, el proceso dialéctico de la historia del sujeto lo presenta en sus diferentes momentos: desde el sujeto mítico (periodo mítico-politeísta) hasta el sujeto racional, dialéctico, histórico, crítico, negativo. Pero, en última instancia, el sujeto siempre será natural, humano, histórico y social. Y, en tanto que es sujeto, es creador de sus propias representaciones simbólicas, abstractas y conceptuales a las que, sin duda, somete al objeto bajo el principio de su arbitrariedad. Por eso, tal como lo afirma Adorno:

> Todos los conceptos, incluido el del ser, reproducen la diferencia entre el pensamiento y lo pensado. La constitución antagónica de la realidad ha calimbado la conciencia teórica con la diferencia; en cuanto ésta expresa esa constitución, la falsedad del dualismo es la verdad. Sin esto, el antagonismo se convertiría en la evasiva filosófica de su eternidad. Lo único posible es la negación concreta de las componentes singulares, por medio de las cuales sujeto y objeto se oponen absolutamente a la vez que se identifican. Ni el sujeto es nunca de verdad totalmente sujeto, ni el objeto totalmente objeto; pero tampoco son pedazos arrancados de un *tertium* que los trascendería. (p.177)

Al lado de esa relación dialéctica (contradictoria y excluyente; pero, igualmente dialógica e inclusiva) entre el sujeto y el objeto, es necesario agregar que desde el enfoque del pensamiento complejo de Morín (2001), estos polos no necesariamente siguen la ruta de la contradicción dialéctica, sino también el camino de las interacciones dialógicas, la no superación de las contradicciones, la auto-regulación y la recursividad de los fenómenos. El principio hologramático indica que "No solamente la parte está en el todo, sino que el todo está en la parte" (p. 107). Así, el sujeto y el objeto forman el todo; y la diferencia, que es la parte del todo, está en el todo y en la parte al mismo tiempo. En el marco de estos principios de la complejidad, Morín puntualiza de manera muy personal lo siguiente: "Lo que me fascina en Hegel, es la confrontación de las contradicciones que se presentan sin cesar al espíritu, y es el reconocimiento del rol de la negatividad. No es la síntesis, el Estado absoluto, el Espíritu absoluto." (p. 137). En definitiva, la condición pensante del humano oscilará siempre, como el péndulo, entre la imaginación y lo real. Entre su adaptación subordinada a lo establecido o la insubordinación irreverente frente al poder, bien bajo las formas de la contradicción irreductible, de la razón negativa o bien bajo el diálogo infinito.

CAPÍTULO III

LA CRÍTICA CULTURAL ANTI-IMPERIAISTA Y ANTI-COLONIALISTA DESDE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

(La decolonialidad, la transmodernidad, el culturalismo y la transculturación)

Durante el periodo que va desde el inicio de la década de 1930 hasta la década de 1970, ocurren en Europa, Asia, África, América Latina y el Caribe importantes cambios económicos, políticos, sociales, culturales, científicos, tecnológicos, militares y geopolíticos que modifican sustancialmente la realidad humana planetaria. Tal fue la intensidad y el dramatismo de las profundas contradicciones existentes durante ese periodo que quedó marcado indeleblemente por las dos guerras más grandes de destrucción experimentadas por la humanidad, después de los grandes genocidios cometidos por las potencias imperiales de Europa contra los pobladores originarios de América a partir del inicio del siglo XVI. En el contexto de esas dos grandes guerras inter-imperialistas por el reparto de la hegemonía económica sobre Europa y el resto del mundo, se van a producir hechos culturales y elaboraciones teóricas referidas a la cultura y la literatura que son importantes registrar en la contextualización teórica de este estudio acerca de la poesía y su relación con la tradición anti-imperialista y anti-colonialista en Venezuela, Centroamérica y el Caribe.

Las teorías que hoy prevalecen en el campo de la investigación y los estudios de la sociedad y la cultura surgen en dicho contexto: las teorizaciones de las vanguardias

literarias de principio del siglo XX en interacción con el positivismo, el racionalismo y el funcionalismo, los aportes del formalismo, el psicoanálisis, los debates de la estética marxista, la teoría crítica, la fenomenología, el estructuralismo y la antropología cultural, la hermenéutica, la semiótica, los Estudios Culturales, el pensamiento complejo. Éstas y otras tantas perspectivas de análisis e interpretación de las nuevas realidades que se fueron acumulando durante el siglo XX, constituyen un amplísimo marco de referencias conceptuales, categoriales y procedimentales que bien pueden agruparse y/o diferenciarse en tres grandes campos semióticos que se entrecruzan e interactúan en la valoración de las realidades socio-histórica-culturales. El campo textualista, cuyas teorías se fundamentan en el lenguaje, canonizado en el texto, como objeto de estudio; el campo histórico-social que tiene en la dialéctica marxista su más consistente teoría; y el campo psicológico abordado desde el psicoanálisis, el surrealismo y la fenomenología de la imaginación.

En ese sentido, es necesario puntualizar que el problema teórico de la sociología y el arte, particularmente en el terreno de la literatura, se problematiza en términos de contradicciones y complejización de las relaciones entre estas diversas perspectivas, tanto entre ellas mismas como en sus relaciones con los temas de la ideología y la política. En consecuencia, la articulación o interacción interdiscilinaria o transdisciplinaria no es tan sencillo ni fácil, aunque la propia realidad indica que es inevitable y necesario. Por ejemplo, la Teoría Crítica frankfurtiana, que congrega la diversidad de pensamiento crítico marxista, hegeliano, psicoanalista y humanista, inicia la crítica a la cultura de la civilización occidental, y llega hasta el cuestionamiento al determinismo económico de la ortodoxia marxista y el centralismo burocrático del socialismo ruso. Al mismo tiempo, en el seno del desarrollo de una teoría marxista del arte y la literatura, tiene lugar el debate entre el expresionismo vanguardista y el realismo socialista a partir de la década de 1930. En la revista, *Das Wort*, entre 1937-38, se confrontan los que se alinean en la defensa del realismo socialista, liderados por Lukács; y los que justifican y defienden el arte expresionista y vanguardista, como Ernst Bloch. Y entre esas dos vertientes, están

igualmente los críticos con planteamientos diferentes, entre ellos Bertolt Brecht, Adorno y Anna Seghers (Cfr. Loreto Vilar, M., 2011).

Después de ese periodo de horror y muerte de la Segunda Guerra y su secuela de tormentas, apasionamientos, frustraciones y desengaños dolorosos, que signaron la oficialización del realismo socialista durante el mandato de Stalin en la Rusia soviética, el pensamiento crítico cobra fuerza en Europa y desde el marxismo surgen los planteamientos de renovación que dan nacimiento a las teorías culturales en la Universidad de Birmingham en Inglaterra. En ese marco de renovación y actualización de la teoría marxista respecto al tema de la cultura y el arte, aparecen los aportes de Williams, Raymond (1997) en relación a tres aspectos claves: la ruptura definitiva con la concepción mecanicista de los vínculos dialécticos entre la estructura económica y la superestructura política, jurídica, cultural; la superación de la perspectiva simbolista de la cultura por una fundamentación de una perspectiva materialista de la cultura; y la sistematización de una relación dialéctica, muy dinámica, entre la tradición y las rupturas con base en tres categorías fundamentales: lo dominante, lo residual y lo emergente, como se verá más adelante. .

En el continente latinoamericano y caribeño, emerge un proceso igualmente crítico orientado en cuatro direcciones: una, la revisión crítica del pensamiento positivo, racional, funcionalista y marxista dogmático, cuyas categorías y métodos no responden cabalmente a las realidades históricas, económica-socio-culturales de Latinoamérica y el Caribe, de donde derivan diversas respuestas teóricas y prácticas en relación a la dependencia, la colonialidad y la liberación, agrupadas bajo el rótulo de la decolonialidad, introducido por Quijano desde las ciencias sociales e igualmente desarrollada por Dussel desde la filosofía con el nombre de Filosofía de la liberación (Mignolo, Walter, 2002); la segunda está representada por los llamados Estudios Culturales, caracterizados por su diversidad, pluralidad y carencia de unidad conceptual y programática (Puerta, Jesús, s/d); la tercera es la propuesta de la transculturación, original de Fernando Ortiz y seguida por Ángel Rama y otros (Podetti, 2008 y Pulido, 2010); y la cuarta corresponde a la tesis de la

transmodernidad propuesta por Dussel (2005). A continuación se exponen algunas de las ideas centrales de estas cuatro vertientes del nuevo pensamiento crítico, socio-cultural latinoamericano y caribeño.

LA TEORÍA DECOLONIAL

Dentro de este proceso, que no ha sido uniforme ni singular; sino diverso y plural, mezcla y combinación de perspectivas históricas, sociales, culturalistas, religiosas, etnocéntricas, anti-imperialistas y anti-colonialistas, lo que se ha identificado como teoría decolonial o pensamiento crítico latinoamericano, agrupa tres perspectivas fundamentales: la teoría de la dependencia, la filosofía de la liberación y la decolonialidad. A continuación se exponen de manera esquemática, algunos elementos de estas perspectiva teóricas, con base en dos documentos que han sistematizado las ideas centrales que la sustentan: el primero, el documento *Breve introducción al pensamiento decolonial* del Grupo de Estudios para la Liberación (2010), que contiene una sistematización muy precisa y sintetizada acerca de los fundamentos filosóficos primarios sobre los cuales se estructuró y se impuso la dominación colonial en América, el proceso de rupturas ontológicas y epistemológicas que dieron origen al Pensamiento Decolonial y las propuestas teóricas y culturales para la superación de la relación colonial y neocolonial aún prevaleciente. El segundo, *Pensamiento crítico latinoamericano: la impugnación del eurocentrismo*, de Lander, Edgardo (2001), sintetiza los aportes de cinco teóricos latinoamericanos al pensamiento decolonial y su crítica al marxismo.

En el documento *Breve introducción al pensamiento decolonial* se comienza señalando que este pensamiento representa una propuesta que marca distancia con el determinismo económico-social del marxismo dogmático y con la subordinación política positivista. Su propósito está centrado en la crítica de la cultura dominante y la reivindicación de las culturas negadas o subordinadas de los pueblos de América para hacer

valer sus derechos, sus identidades y sus soberanías. En tal sentido, el punto de partida del pensamiento decolonial, de acuerdo con este documento, se sintetiza en el siguiente enunciado: "A la modernidad le es inherente y constitutiva la colonialidad; y no hay, no puede haber, la una sin la otra" (p. 2). Esto quiere decir que ambos fenómenos socio-culturales-políticos son resultados simultáneos de una misma realidad histórica, cuya doble dimensión determina el desarrollo desigual de los dos espacios geo-históricos separados por las aguas del Atlántico: la Europa capitalista en construcción de su propia modernidad a costa de la dominación y el saqueo de la América colonizada y en lucha por su emancipación. Sin embargo, la cultura dominante y oficial de Europa, solo se reconoce ella misma como sujeto protagonista de la hazaña conquistadora y posesionada de su objeto: el sujeto colonizado y las riquezas de su hábitat natural.

De lo anterior, se deduce la imposición hegemónica del eurocentrismo como forma básica desde donde se impone una manera de ver el mundo. Por tal razón, para el pensamiento decolonial, la primera tarea teórica es desmontar esa hegemonía, tal como se afirma en el documento: "nuestro punto de partida no podía ser otro que la crítica al eurocentrismo. No podía ser sino la puesta en cuestión de ese lugar privilegiado que ocupó, y ocupa, Europa (ahora junto a Estados Unidos, conformando el imaginario occidentalista) en el conocimiento" (p. 2). Como se puede apreciar, el colonialismo va mucho más allá de la dominación material socio-política de un poder europeo sobre un territorio y unas poblaciones americanas, tal como se describe en los textos de la historiografía positiva. Se trata de una estructura de pensamiento, de un imaginario constituido en función del proyecto civilizatorio de la cultura occidental que le impone a la América Latina y el Caribe una función subalterna, dependiente, en el dominio del conocimiento y en todos los terrenos de la vida productiva: económica, social, cultural, religiosa, científica, política, militar.

Así como en la epistemología de las ciencias y los métodos de investigación, se postula y auspicia un paradigma emergente; igualmente, desde el pensamiento decolonial se asume la crítica a la cultura occidental a partir de rupturas epistémicas como requisito para "la intervención en la discursividad de las ciencias modernas en el intento por configurar otro espacio de conocimiento (...) una forma distinta de pensamiento, que da lugar a un "paradigma otro", o, como lo enfatiza Escobar, abre la posibilidad de hablar sobre "mundos y conocimientos de otro modo". (p. 3). En ese sentido, es necesario identificar las fuentes teóricas de este nuevo paradigma, ubicadas en los llamados "desarrollos conceptuales de una serie de teorías que lo precedieron históricamente". Entre esas teorías, el documento reseña básicamente tres, catalogadas como las más importantes, a saber: "1- la Teoría de la dependencia, 2- la Filosofía de la liberación y 3- la Teoría del Sistema-Mundo".(idem). A los efectos de este estudio, solo se toman como referencias las dos primeras.

La teoría de la dependencia.

El punto de partida de la Teoría de la dependencia es que "existe una estructura de producción global (el capitalismo) articulada en centros y periferias. Las economías periféricas (los países sub-desarrollados) dependen económicamente de las centrales (los países desarrollados), y esta dependencia no es coyuntural, sino estructural, inherente a la lógica propia del capitalismo mundial." (p. 4). Este enfoque rompe con la visión positivista, eurocéntrica y fatalista, según la cual la dependencia es el resultado del subdesarrollo ontogénico de los países y naciones de Latinoamérica y el Caribe. No es que el atraso de estos países es parte de su condición natural y por ello se hacen dependientes de los poderosos; sino que desde el momento en que se constituyen como naciones, lo hicieron articulados al sistema capitalista mundial en calidad de periféricos, subordinados y, por tanto, dependientes de los centros ya constituidos en Europa: Inglaterra, Francia y luego Estados Unidos.

La teoría de la dependencia surge, entonces, como una respuesta teórica a las teorías sociológicas del desarrollo, es decir, la teoría de la dependencia es, en esencia, la crítica epistemológica a la teoría del desarrollo, su antítesis. En ese sentido, Dos Santos (1974) precisa cuatro supuestos epistemológicos en los que se fundamentó la teoría del desarrollo: primeramente, se concibe el desarrollo como una orientación hacia el logro de metas identificadas con un modelo de sociedad moderna, industrial y de masas. En segundo término, se supone que para poder avanzar, los países subdesarrollados deben eliminar los obstáculos políticos, sociales, culturales, heredados de sus tradiciones feudales o conservadoras. En tercer lugar, es necesario precisar mecanismos y procedimientos económicos, políticos y psicológicos que favorezcan la utilización de recursos nacionales dentro de la correspondiente planeación. Y por último se tiene: "La necesidad de coordinar ciertas fuerzas sociales y políticas que sustentarían la política de desarrollo. Así como se destaca la necesidad de una base ideológica que organice la voluntad nacional de los distintos países para realizar las "tareas" del desarrollo. (p. 14)

El primer supuesto revela que en el fondo se trataba simplemente de que las naciones americanas se comprometieran a seguir los modelos capitalistas europeos y norteamericano, es decir, imitarlos, lo cual se tradujo en una renuncia al esfuerzo de creatividad y originalidad para construir modelos de vida propios, no solo para el presente sino para las generaciones futuras. Los otros dos supuestos contienen, por un lado, los mecanismos económicos, políticos y psicológicos para la instrumentación de la dominación concreta de los recursos naturales en beneficio de los socios externos, representados por las transnacionales. Y por el otro, los acuerdos y alianzas de clase para el control ideológico del proceso de desarrollo que no fue otra cosa sino la consolidación de la nueva dependencia y el neocolonialismo.

El texto de Dos Santos muestra fehacientemente cómo la teoría del desarrollo, lejos de lograr sus supuestos resultados benéficos para la región, su aplicación condujo a las crisis económico-sociales y políticas que se han venido sucediendo desde los años sesenta

hasta hoy en los distintos países que han seguido sus postulados, donde se ha puesto de manifiesto el drama de la dependencia como una problemática estructural en la cual está la verdadera causa del atraso y la pobreza que son vistos como subdesarrollo. "…el transcurso de la industrialización en nuestros países no sólo no ha eliminado gran parte de los obstáculos atribuidos a la sociedad tradicional, sino que ha creado nuevos problemas y tensiones muy agudas que se reflejan en una crisis general de América Latina" (p. 35).

De manera que en esa confrontación dialéctica entre desarrollo y subdesarrollo, lo que prevalece es la negación recíproca de postulados y agentes antagónicos, puesto que lo que existe en el fondo es una relación de dominación, de primacía y negación, que conduce inevitablemente a la confrontación y las rupturas, lo cual genera una situación de crisis concreta, determinada históricamente por los factores económicos, sociales, políticos y culturales que constituyen la totalidad social. Esta crisis tiene, por supuesto, su reflejo teórico y conceptual en el campo de las ciencias sociales y la teoría social. Así lo afirma Dos Santos, en su conclusión del análisis del modelo de desarrollo dominante:

> Esta crisis del modelo de desarrollo dominante en las ciencias sociales de nuestros países (y del proyecto de desarrollo en él implícito) puso en crisis esta misma ciencia. Puso en crisis la propia noción de desarrollo y de subdesarrollo y el papel explicativo de dichos conceptos. De tal crisis nace el concepto de dependencia como posible factor explicativo de esta situación paradojal. Se trata de explicar por qué nosotros no nos hemos desarrollado de la misma manera que los países hoy desarrollados. Nuestro desarrollo está condicionado por ciertas relaciones internacionales que son definibles como relaciones de dependencia. Esta situación somete nuestro desarrollo a ciertas leyes específicas que lo califican como un desarrollo dependiente (p. 35).

El problema del desarrollo y de las relaciones internacionales, se ubica entonces en dos epistemes antagónicas: dependencia e independencia, cuyas consecuencias estratégicas, metodológicas, políticas y culturales se van a expresar en el terreno de los conflictos

económicos, sociales, políticos, científicos y tecnológicos. Al respecto, en el inicio de la década de 1970, Varsavsky (2006) alertaba sobre el carácter ideológico de la ciencia en cuanto a que ella contribuya o no a sostener determinado sistema, dificultar su reemplazo o sencillamente negar otras formas de desarrollo. Concretamente, su tesis expresa lo siguiente: "No cualquier estilo científico será compatible con un estilo de sociedad determinado" (pág. 7), lo cual indica que cada sociedad determinada debe tener un estilo o modelo científico propio, adecuado a su propia realidad y necesidades. En tal sentido agrega: "si desarrollamos nuestra ciencia según el modelo que llamaremos <<Norte>> -porque Estados Unidos y la URSS están situados en ese hemisferio-, será muy difícil construir una sociedad sin los defectos que tienen las que acabamos de mencionar (…) Hoy,… la ciencia de la URSS y la de EEUU es prácticamente la misma, y muchos son capaces siquiera de imaginar una ciencia distinta" (idem). Es importante destacar que esto que sucede en la ciencia y la tecnología es un componente estratégico de la dependencia, cuya definición se concibe como una situación condicionante, de acuerdo con Dos Santos (1974):

> La dependencia es una situación en la cual un cierto grupo de países tienen su economía condicionada por el desarrollo y expansión de otra economía a la cual la propia está sometida. La relación de interdependencia entre dos o más economías, y entre éstas y el comercio mundial, asume la forma de dependencia cuando algunos países (los dominantes) pueden expandirse y auto-impulsarse, en tanto que otros países (los dependientes) sólo lo pueden hacer como reflejo de esa expansión, que puede actuar positiva y/o negativamente sobre su desarrollo inmediato. De cualquier forma, la situación básica de dependencia conduce a una situación global de los países dependientes que los sitúa en retraso y bajo la explotación de los países dominantes (p. 44).

Todo condicionamiento limita la libertad. En este caso, el condicionamiento es, indudablemente, estructural, sistémico. En lo económico, abarca desde el control de las materias primas, el uso de las tecnologías, el transporte y la comercialización de los

productos. Igualmente, en las finanzas, en los manejos de los créditos, es bien conocida la experiencia en relación con el condicionamiento de las deudas externas a las que son sometidos los países llamados subdesarrollados. Igualmente, los chantajes, amenazas, sanciones y conspiraciones puestas en marcha para condicionar la estabilidad política de los gobiernos populares y nacionalistas. El condicionamiento en los suministros de medicinas, insumos para la industria, alimentos, tecnologías, maquinarias y equipos militares, entre muchos otros, son ejemplos de cómo opera la dependencia.

La segunda caracterización de la dependencia se refiere a que ella "condiciona una cierta estructura interna que la redefine en función de las posibilidades estructurales de las distintas economías nacionales" (p. 47). Esto es que el país dependiente llega a esa situación concreta como resultado de un proceso de estructuración interna que se auto-reproduce y regula incesantemente sin que sea necesario poner en evidencia imposiciones externas ya que esa "cierta estructura interna" redefine las condiciones para que la dependencia se prolongue en el tiempo y el espacio.

Al lado de las condiciones materiales, estructurales, hay que destacar también el interés de las clases dominantes, dado a través del funcionamiento de la ideología. En ese sentido, Dos Santos agrega que: "Un tercer aspecto que es esencial para la comprensión de la dependencia es el que se refiere a la articulación necesaria entre los intereses dominantes en los centros hegemónicos y los intereses dominantes en las sociedades dependientes" (p. 49). Este elemento define la alianza entre la burguesía extranjera, imperialista, dominante, y la burguesía local del país dependiente para satisfacer sus respectivos intereses de clase y darle orientación ideológica, vale decir, encubrir la dependencia.

Por último, hay un cuarto factor de mayor complejidad que los anteriores, referido a cómo superar las estructuras internas que reproducen la dependencia, lo cual supone la necesidad de romper los lazos condicionantes con las estructuras externas del capitalismo internacional. Tal complejidad, el autor la expresa de la manera siguiente:

> Si la situación de dependencia es la que configura una situación interna a la cual está estructuralmente ligada, no es posible romperla aislando el país de las influencias exteriores, pues esto simplemente provocaría el caos de una estructura interna que es dependiente por esencia. La única solución para romperla sería, pues, cambiar estas estructuras internas, lo que conduce necesariamente, al mismo tiempo, al enfrentamiento con esta estructura internacional (p. 50).

Planteadas así las cosas, se infiere que la diferencia radical entre la teoría del desarrollo y la teoría de la dependencia, estriba en que la primera focaliza el análisis sociológico en las estructuras internas de cada país, es decir, no asume la negación sino la positividad, por lo cual hace abstracción o minimiza la importancia de las formas históricas concretas que tienen las relaciones de dependencia entre las estructuras económicas internas de los países subdesarrollados dependientes con las estructuras económicas externas del capital internacional; mientras que la segunda ofrece una mirada mucho más amplia y profunda al considerar, en el análisis, las formas y los condicionamientos históricos concretos que tienen lugar dentro de esas relaciones de dependencia, es decir, la negatividad entre las sociedades llamadas subdesarrolladas (periferias) y los países desarrollados (centros del capitalismo imperialista internacional). En ese sentido, es muy importante no perder de vista lo que dice Dos Santos acerca de los fundamentos del condicionamiento: "La dependencia está, pues, fundada en una división internacional del trabajo que permite el desarrollo industrial de algunos países y limita este mismo desarrollo en otros, sometiéndolos a las condiciones de crecimiento inducido por los centros de dominación mundial" (p. 44). De acuerdo con estos señalamientos, se infiere que superar la dependencia, implica entonces, un proceso dialéctico de ruptura de la lógica centro-periferia, dominante en el sistema mundial y sustituirla por su negación: otra lógica de centro-centro, multipolar, pluripolar o multicéntrica.

Volviendo al documento del Grupo de estudios para la liberación (2010), la teoría de la dependencia es un paso importante en el esclarecimiento de los orígenes, estructura y

funcionamiento de lo que ha sido la condición más nefasta para la América Latina y el Caribe a lo largo de quinientos años, pero con particular dramatismo a partir del siglo XX hasta el presente. Veamos la valoración que se expresa en el documento:

> A la hora de establecer una genealogía del pensamiento decolonial, esta teoría resulta decisiva. Sobre todo a partir de su propuesta de pensar el mundo no como un conjunto de Estados-nación relativamente independientes los unos de los otros (narrativa que se deriva de la metafísica del sujeto autónomo propia de la modernidad), sino como una estructura de elementos heterogéneos, vinculados entre sí por relaciones asimétricas: relaciones de dependencia y subordinación que vuelven irrealizables todas las promesas de "progreso" y "desarrollo" realizadas por los dominadores a los dominados. Así, al poner en evidencia estos ocultos vínculos de dominación, la teoría de la dependencia cuestiona la idea de que el atraso de determinados países se deba a una supuesta inferioridad o incapacidad "natural" con respecto a otros a la hora de aprovechar las oportunidades que el mercado ofrece a todos por igual (concepción cara al liberalismo en todas sus expresiones). (p. 4)

Tener una conciencia clara acerca de lo que representa y ha significado la dependencia de América Latina y el Caribe, su subordinación y su atraso, constituye uno de los objetivos estratégicos fundamentales para romper y superar dicha condición. Se trata, entonces, de cómo poner en marcha un proceso de madurez de la conciencia política, teórica y cultural con base en la soberanía y la independencia de cada pueblo, cada nación, y del continente como un todo único y plural, unido en la diversidad por los lazos de la tradición y los intereses comunes frente a un adversario poderoso y único. Solo a partir de esa conciencia crítica, será posible doblegar las imposiciones hegemónicas del imperialismo económico, político, tecnológico y cultural. Esto quiere decir que el elemento político-cultural, la conciencia patriótica y revolucionaria, se constituyen en la base gnoseológica, ética, moral y espiritual para romper definitivamente esas ataduras estructurales y sustituirlas por formas propias y originales de pensar y actuar. Esta tarea no

es cualquier cosa, sino la más estratégica, la más importante y definitiva; y solo a partir de ella será posible la construcción de un nuevo modelo de desarrollo en el marco de una visión civilizatoria propia de América, de esa que Martí llamó Nuestra América.

La filosofía de la liberación

La reflexión anterior encuentra respuestas en la segunda fuente de la decolonialidad: la filosofía de la liberación que surge entre las décadas de 1960 y 1970. Esta filosofía es, efectivamente, el resultado de un proceso de maduración del pensar filosófico y sociológico latinoamericano, que tiene como iniciadores a figuras como Leopoldo Zea, Augusto Salazar Bondy, Orlando Fals Borda, los fundadores del movimiento de la teología de la liberación y los de la ya mencionada teoría de la dependencia, hasta llegar a Enrique Dussel, filósofo con una obra extensa y de gran profundidad y originalidad. De manera que la "filosofía de la liberación agrupa a una gran cantidad de pensadores, disímiles en sus particularidades filosóficas, pero vinculados por sus marcos teóricos generales y sus preocupaciones" (p. 5). He aquí la clave de la visión liberadora constitutiva de esta filosofía que no está ni en la contemplación ni en la transformación pensada desde las élites sino en las entrañas de los pueblos:

> Pensar todo a la luz de la palabra interpelante del pueblo… puede considerarse como la exigencia ética y metodológica que asumieron los filósofos de la liberación. Esta exigencia hacía blanco en la academia: pues proponía que las fuentes del pensar (de todo tipo, tanto filosófico como político y económico) las constituyeran no las palabras de los sabios europeos canonizados en las universidades, sino "las palabras del pueblo.
>
> Para la filosofía de la liberación la categoría "pueblo" era polisémica: podía aludir al pueblo de una nación contra un invasor externo, a una clase social explotada, a la juventud frente a la educación conservadora, a la mujer frente al hombre; es decir, a todo sujeto social que pudiera ser

> caracterizado como "oprimido" geopolíticamente, socialmente, pedagógicamente o sexualmente. Y las "palabras" de este pueblo son sus praxis de liberación (nacionales, sociales, pedagógicas o sexuales). (idem)

Esta postura ética y metodológica está fundamentada en el principio de la filosofía humana y social de reconocimiento del pueblo como el sujeto protagonista de la vida social y cultural; pero, además se sustenta en una dialéctica radical que antepone las voces de los pueblos a las de los "sabios" erigidos como élites. En el contexto de la sociedad dividida en clases sociales, donde el pueblo es el conglomerado de los oprimidos y explotados en sus diferentes modalidades y condiciones, entonces, reconocer a ese pueblo y acompañarlo en su lucha, es el principal deber ético y moral. En tal sentido, no valen dualidades, ni demagogias teóricas, ni abstracciones idealistas. Para los seguidores del pensamiento decolonial:

> La filosofía de la liberación no piensa pues palabras, sino realidades históricas concretas, en las que se hayan situadas; en este caso, la realidad latinoamericana. Se trata de una realidad atravesada por praxis de dominación que configuran una totalidad, que a su vez genera su propia exterioridad: aquellas prácticas, valores, recuerdos, etc. negados por el capitalismo en tanto carecen de sentido para el sistema, pero que tienen pleno sentido y realidad para los sujetos que igualmente las sostienen. La filosofía de la liberación encuentra en esta exterioridad a la mismidad impuesta por el sistema capitalista la clave para pensar desde una perspectiva propiamente latinoamericana, y se propone convertirse en un instrumento estratégico para esas praxis de liberación, acompañándolas y retroalimentándolas mediante su clarificación conceptual. (idem)

Esta visión que contrapone una filosofía de la tradición idealista, metafísica, subjetivista de las clases dominantes de toda la historia con otra filosofía de la tradición de la vida misma, la realidad física, concreta, objetiva, de las clases dominadas, encierra una

total coincidencia con el mismo debate entre la razón y la dialéctica idealista de Hegel y la razón y la dialéctica materialista de Marx. En este sentido, el pensamiento decolonial, reafirma la vigencia de ese viejo antagonismo ontológico, epistémico, metodológico. Frente a este antagonismo, es importante destacar la propuesta que Dussel (2005) expone en su documento *transmodernidad e interculturalidad(interpretación desde la filosofía de la liberación),* cuyo supuesto es el reconocimiento en un plano de absoluta igualdad de todas las culturas del planeta como única condición para el establecimiento de un verdadero diálogo intercultural, lo cual supone la realización previa de la liberación de las culturas negadas de los pueblos oprimidos por las culturas dominantes de los países capitalistas imperialistas. En relación a este planteamiento decolonial, Mignolo, Walter (2002) en su artículo *Geopolítica del conocimiento*, apunta lo siguiente:

> La reivindicación que Dussel hace de la descolonización, de una liberación ética y filosófica, se basa en un doble movimiento similar a la estrategia de los filósofos africanos. Por un lado, existe una apropiación de la modernidad y, por el otro, un movimiento hacia la transmodernidad entendida como una estrategia de liberalización o un proyecto de descolonización que, según Bernasconi, incluye a todo el mundo, tanto a los colonizadores como los colonizados.

Ciertamente, esta propuesta de un mundo trans-moderno se sustenta en una revisión crítica y profunda de la historia de las culturas, sus procesos de emergencia, auges, decadencias y transculturaciones; la negación de la división del mundo entre culturas centrales (hegemónicas) y culturas exteriorizadas o subordinadas (negadas); y el reconocimiento de la necesidad de un nuevo mundo fundado en la equidad cultural como principio para el respeto inter-civilizacional. Todo ello sustentado en

dos categorías fundamentales: la alteridad y la analéctica, empleadas por Dussel desde su primera propuesta teórica fundamental: la filosofía de la liberación. En ese sentido, la trans-modernidad se entiende, como una continuidad de la crítica a la modernidad desde la filosofía de la liberación, reafirmada como alternativa a la crisis y decadencia de la modernidad capitalista occidental. Antes de usar el término trans-modernidad, el mismo Dussel (1996) llamó a su filosofía de la liberación filosofía postmoderna por la siguiente razón:

> Cuando decimos que la filosofía de la liberación es postmoderna, queremos indicar la siguiente tesis: la filosofía moderna europea, aún antes del ego *cogito*, pero ciertamente a partir de él, sitúa a todos los hombres, a todas las culturas, y con ello sus mujeres y sus hijos, dentro de sus propias fronteras como útiles manipulables, instrumentos. La ontología los sitúa como entes interpretables, como ideas conocidas, como mediaciones o posibilidades internas al horizonte de la comprensión del ser. Espacialmente centro, el ego cogito constituye la periferia y se pregunta con Fernández de Oviedo: "¿Son hombres los indios?", es decir, "¿son europeos y por ello animales racionales?" Lo de menos fue la respuesta teórica; en cuanto a la respuesta práctica, que es la real, la seguimos padeciendo todavía: son solo la mano de obra, si no irracionales, al menos "bestiales", incultos -porque no tienen la cultura del centro-, salvajes…subdesarrollados. (p 14-15)

De manera que mucho antes de que en el mundo intelectual europeo-norteamericano se impusiera la moda de lo postmoderno, ya Dussel había

utilizado el término; pero, para indicar el sentido de ruptura respeto a la filosofía dominante en la civilización occidental. Había descubierto el carácter excluyente, opresivo y hegemónico de esa filosofía sustentada en una práctica de dominación de unos hombres sobre otros, "de presión cultural sobre otros mundos. Antes que el *ego cogito* hay un *ego conquiro* (el "yo conquisto" es el fundamento práctico del "yo pienso")". Y a partir de esa racionalización cartesiana de la filosofía europea, Dussel infiere la siguiente afirmación: "El centro se impuso sobre la periferia desde hace cinco siglos" y se formula las siguientes preguntas: "¿hasta cuándo? ¿No habrá llegado a su fin la preponderancia geopolítica del centro? ¿Podemos vislumbrar un proceso de liberación creciente del hombre de la periferia?" (p 15). A menos de treinta años después de estas interrogantes, parece que la historia comenzó a darle respuestas afirmativas. Lo cierto es que la filosofía de Dussel reconoce el vínculo estrecho, dialéctico, entre lo abstracto y lo concreto, entre la reflexión filosófica y la realidad histórica, entre el uso de los signos y sus referentes situacionales, en el ejercicio intelectivo-racional, semiótico, de una conciencia que se identifica militantemente con su tribu, con su pueblo y su espacio geo-histórico. Una valoración importante de esta filosofía la ofrece el texto de Moros (1995), quien afirma que:

> La filosofía de la liberación es un esfuerzo serio por comprender la situación concreta de dominación y opresión existente en Latinoamérica. Es cierto que esta filosofía es un esfuerzo, en el caso de Dussel, realizado por un pensador cristiano, pero no es menos cierto que su filosofía es filosofía en rigor, la cual busca redefinir el quehacer filosófico en el contexto latinoamericano y hacer sus formulaciones desde la realidad latinoamericana como punto de partida y *locus philosophicus*. (p. 192)

La formación cristiana de Dussel, se manifiesta no solo en su dimensión espiritual, sino también como una condición socio-cultural y cognitiva, desde la militancia en la fe y la redención de los oprimidos, que determina su nueva posición crítica frente a toda la tradición ontológica totalizante y autoritaria nacida del logos occidental, lo cual resulta en un principio contradictorio para él mismo. Su fe redentora se hace conciencia reflexiva y transformadora en la consustanciación con el ser social latinoamericano con el cual se identifica. Y en esa búsqueda de la propia identidad, confiesa lo siguiente: "Pertenezco a una generación latinoamericana cuyo inicio intelectual se situó a finales de la llamada II Guerra Mundial, en la década de los 50. Para nosotros no había en la Argentina de esa época ninguna duda de que éramos parte de "la cultura occidental". Por ello ciertos juicios tajantes posteriores son propios de alguien que se opone a sí mismo". (Dussel, 2005: 1)Y desde allí, desde ese lugar negado, periférico y constitutivo de la exterioridad del sistema dominante euro-norteamericano, construye su propuesta de un deber ser otro y, por ello, alternativo: una nueva filosofía de liberación sustentada en dos categorías centrales: el principio de la alteridad y la metódica analéctica.

En su libro *Filosofía de la liberación* (1996), Dussel va desglosando los nuevos fundamentos, categorías y sentidos de un pensar que ya no tiene como centro la ontología tradicional, clásica, europea; sino la realidad concreta del ser humano oprimido y la necesidad ética y moral de su liberación. En ese sentido, su planteamiento dialéctico se fundamenta primero en lo siguiente:

> La liberación, acto del oprimido por el que se desoprime, del reprimido por el que se expresa o realiza, tiene dos momentos de una misma actividad: negación de la negación en el sistema. El doble momento pasa desapercibido en la mera dialéctica como negación de la negación. Negar lo negado por el sistema es afirmar al sistema en su fundamento, por cuanto lo negado o determinado en el sistema (el oprimido) no deja de ser un momento interno en el sistema. Por el

> contrario, negar lo negado en el sistema, concomitantemente a la afirmación expansiva de lo que en el oprimido es exterioridad (y por ello nunca estuvo en el sistema, porque es distinto, separado y fuera desde siempre), dicho doble momento de una sola actividad es la liberación. Liberación es dejar la prisión (negar la negación) y afirmación de la historia que fue anterior y exterior a la prisión (la del preso antes de la cárcel y la historia que él mismo fue viviendo como biografía personal, aunque fuera en la prisión, como los once años pasados en ella por Gramsci (p. 80-81)

La categoría nueva que Dussel incorpora al enfoque dialéctico es la exterioridad, entendida como la condición propia del oprimido que lo diferencia del centro del sistema en donde está sometido o hecho prisionero, en el sentido de su condición de negado (marginado y marginales fue el término empleado hasta hace poco por cierta sociología para identificar a los conglomerados de barrios pobres y miserables, es decir en pobreza extrema, constituidos en las márgenes espaciales de las grandes ciudades capitalistas de Venezuela). Por tanto, la liberación es negar la negación (desoprimir) al tiempo que se afirma la exterioridad (la identidad propia del oprimido). Esto equivale a la creación de una nueva situación de igualdad entre el centro opresor, que ya dejaría de ser tal y la exterioridad del oprimido, que ahora sería la otra identidad diferente del centro, pero con igual derecho a existir.

Por tanto, se trata de una filosofía que se ubica en el terreno de la praxis y la poiésis, en la realidad integral, política, del ser que trabaja, que padece, sufre; pero, también piensa, ama la vida y sueña, quiere, desea y necesita ser libre para realizar su vida individual y colectiva. Por eso, Dussel comienza por afirmar que: “La liberación no es una acción fenoménica, intrasistémica: la liberación es la praxis que subvierte el orden fenomenológico y lo perfora hacia una trascendencia metafísica que es la crítica total a lo establecido,

fijado, normalizado, cristalizado, muerto." (p 76). Esto significa una ruptura con la tradición filosófica, cuya mirada se orienta hacia la interpretación fenoménica desde la pura subjetividad, para asumir una nueva metafísica que se confronta con el orden material existente del cual el ser humano es víctima. Es la posibilidad de abrir nuevos horizontes y rutas desde la praxis creadora y no desde la mera reflexión verbal: "La praxis de liberación es la procreación misma del nuevo orden, de su estructura inédita, al mismo tiempo que de las funciones y entes que lo componen. Es la tarea realizativa por excelencia, creadora, inventora, innovadora." (p 82). De manera que es una exigencia teórica y práctica, un compromiso de esfuerzo y disciplina para desarrollar un nuevo orden, establecer unas nuevas formas de relaciones sociales a partir de un accionar creativo, de reinvención e innovación de la vida para evitar el estancamiento y la muerte ética, moral y estética del ser humano.

Sin duda alguna, la filosofía de la liberación, propuesta por Dussel en un momento crítico y de poca confianza en sus posibilidades de aceptación y aplicación, representa un atrevimiento intelectual de altísimo valor que viene a enriquecer y fortalecer la tradición independentista y liberadora de América Latina. Puesta en el escenario del debate y la reflexión teórico-práctico de su época, como una hipótesis a desarrollar, ha resultado ser hoy una referencia obligada en la elaboración y desarrollo de cualquier propuesta de transformación revolucionaria de los pueblos y países subalternizados por el imperialismo. Veamos los criterios empleados por Dussel para poner en marcha esta hipótesis:

> Esta hipótesis fue lanzada por un grupo de pensadores del cono sur de América Latina, en Argentina, bajo el título de ″Filosofía de la liberación″. La hipótesis es la siguiente: Parece que es posible filosofar en la periferia, en naciones subdesarrolladas y dependientes, en culturas dominadas y coloniales, en una formación social periférica, desde las clases explotadas, sólo si no se imita el discurso de la filosofía

> del centro, si se descubre otro discurso, Dicho discurso para ser otro radicalmente, debe tener otro punto de partida, debe pensar otros temas, debe llegar a distintas conclusiones y con método diverso. Esta es la hipótesis. El presente trabajo pretende ser un bosquejo de lo que debiera ser un marco teórico filosófico provisorio primero de un tal discurso. Es decir, es necesario no sólo no ocultar sino partir de la disimetría centro-periferia, dominador-dominado, capital-trabajo, totalidad-exterioridad, y desde allí repensar todo lo pensado hasta ahora. Pero, lo que es más, pensar lo nunca pensado: el proceso mismo de liberación de los pueblos dependientes y periféricos. El tema es la misma praxis de liberación; la opción por dicha praxis es el comienzo de un protodiscurso filosófico. La política introduce a la ética, y ésta a la filosofía. (p 200)

Se infiere, entonces, que la Filosofía de la liberación surge como la necesidad de expresar y poner en desarrollo un pensamiento filosófico propio. Pero, no individual, sino colectivo. Es el resultado de un estado de conciencia crítica, soberana e independiente de nuevos pensadores del siglo XX latinoamericano. Y esto es posible a partir de una toma de conciencia que impone marcar distancia frente a la tradición filosófica europea en virtud de su naturaleza ideológica. La filosofía occidental encubre y justifica los mecanismos de dominación que desde los inicios del siglo XVI median las relaciones entre el viejo y el nuevo mundo. El paso valiente consistió en producir la ruptura y atreverse a filosofar desde la periferia, desde el lugar de la propia identidad (los pueblos oprimidos de América Latina), entendida como la exterioridad del centro de dominación (Europa y Estados Unidos).

En la literatura americana de la época colonial, hegemonizada absolutamente por la española, el peruano Garcilaso desarrolló una propuesta literaria indigenista que, en opinión

de Mariátegui (2007), constituye "un caso de excepción" que lo convirtió en "el primer "peruano", si entendemos la "peruanidad" como una formación social, determinada por la conquista y la colonización española" (p. 137).Igualmente, en la filosofía, la política y la pedagogía americana de las nacientes repúblicas del siglo XIX, le correspondió al venezolano Simón Rodríguez (2010) la valentía de pensar con cabeza propia con base en su principio programático: "inventamos o erramos". De manera que la alteridad, la exterioridad y la disimetría centro-periferia, como categorías de la nueva filosofía de la liberación, tienen sus antecedentes históricos en las realidades fundamentales del proceso social, cultural y político del continente. Por eso, forman parte igualmente del desarrollo de una conciencia política alternativa al modelo civilizacional impuesto por la cultura occidental, tal como lo expresa Dussel desde su perspectiva filosófica:

> El momento analéctico es la afirmación de la exterioridad: no es solo negación de la negación del sistema desde la afirmación de la totalidad. Es superación de la totalidad pero no sólo como actualidad de lo que está en potencia en el sistema. Es superación de la totalidad desde la trascendentalidad interna o la exterioridad, el que nunca ha estado dentro.Afirmar la exterioridad es realizar lo imposible para el sistema (no había potencia para ello); es realizar lo nuevo, lo imprevisible para la totalidad, lo que surge desde la libertad incondicionada, revolucionaria, innovadora (p 188)

Este momento analéctico es de profunda confrontación y plantea retos culturales de gran alcance. Pues, no es un momento coyuntural, táctico; sino estructural, estratégico, global, histórico. Implica, además, una preparación colectiva para una larga confrontación de valores socio-históricos-culturales entre la vieja civilización y la nueva forma de vida, tal como se ha venido librando desde mediados del siglo XX y ahora con más potencia en el siglo XXI. En las culturas populares actuales de América Latina y el Caribe, en los

legados de las cosmovisiones de las culturas indígenas y en las manifestaciones de la negritud caribeña, están las expresiones más palpitantes de esa exterioridad constitutiva de la dialéctica-analéctica americana y caribeña que apuntala la alteridad. Pero, es muy importante tener en cuenta que esta alteridad no es homogénea, única ni absoluta; sino diversa, plural y múltiple, lo cual exige una valoración desde la multidimensionalidad y la complejidad, como lo recomienda Morin. Este puente necesario y pertinente entre ambas perspectivas de pensamiento, está presente en el enfoque concebido por Dussel cuando afirma que:

> La filosofía de la liberación pretende asumir dichas posiciones desde una actitud creadora, pero no ecléctica. Pretende proponer un discurso que incluya orgánicamente los discursos enunciados, sin desnaturalizarlos, sino más bien dándoles su profundo sentido. Pretende además, histórico filosóficamente, superar el fisiologismo griego, el teologismo medieval y el conciencialismo moderno del centro, para discernir una antropología, una filosofía que tenga como pivote central al hombre como libertad, como exterioridad, como persona, como oprimido. Por ello la política, en su sentido ético metafísico, es su mismo centro; claro que política popular de las clases explotadas (p. 199)

Este discurso liberador lo será en la misma medida en que la política popular de las clases explotadas sea su teoría y su praxis. En ese sentido, el fin último, el objetivo general o la razón de ser de esta filosofía de la liberación, coincide con la propuesta política estratégica de la dialéctica de la liberación propuesta por Marx, a partir de su crítica al Capital como centro de la cultura burguesa, alienante y opresora. Al final del *Manifiesto del Partido Comunista,* Marx y Engels (1975) afirman: "Los comunistas consideran indigno ocultar sus ideas y propósitos. Proclaman abiertamente que sus objetivos solo pueden ser alcanzados derrocando por la violencia todo el orden social existente" (p. 77). Es

importante subrayar que se trata del derrocamiento de "todo el orden social existente", y que su origen se encuentra en las esencias del "fisiologismo griego, el teologismo medieval y el conciencialismo moderno del centro". Derrocar todo eso implica necesariamente un proceso simultáneo de construcción de lo nuevo. De manera que el método revolucionario es de doble sentido: destrucción de lo viejo/construcción de lo nuevo, desmontar el centro desde la periferia, anteponiendo la alteridad a la totalidad. Moros (1995), lo expresa de esta manera:

> La nueva filosofía que Dussel proclama exige un nuevo método, diferente de aquéllos utilizados por la filosofía en el pasado. El método de Dussel se deriva de una nueva y fundamental categoría – la alteridad. Esta es contrapuesta por Dussel a la totalidad, categoría que él considera como la fundamental en la tradición occidental a ser superada, el nuevo método es denominado por Dussel: la analéctica o la dialéctica positiva, en contraste con la dialéctica negativa propuesta por Hegel y asumida por Marx. (p. 27)

La alteridad indica una separación, una alteración de lo que está ordenado. El orden es la consecuencia lógica de la unidad y ésta es constitutiva de la totalidad, la cual se erige verticalmente siguiendo los niveles de jerarquía, de mando y de privilegios. Todo lo cual supone relaciones de subordinación. De manera que la alteridad es un principio de insubordinación, un salirse de la estructura jerárquica, verticalista, que rompe con la unidad dentro de la totalidad, cambiando el orden para crear una nueva realidad paralela y horizontal. A partir de ese momento paralelo y horizontal, tiene lugar la analéctica como método que permite el reconocimiento de lo otro en la alteridad que, en virtud de su misma existencia, posee legitimidad y derecho, presencia propia y dignidad, que debe ser reconocida y respetada, como realización concreta de la ética.

A partir de la apropiación de estas dos categorías: la alteridad y la analéctica, Dussel, descubre que las diversas expresiones de la filosofía occidental poseen un denominador común representado en la totalidad como categoría gobernante. Todas

"presuponen al ego cartesiano como la totalidad ontológica abarcadora y todopoderosa que constituye su posibilidad y actualidad" (Moros: 30). En consecuencia, lo que no pertenezca o esté dentro de esa totalidad, vale decir lo otro, no existe, no es reconocido. La totalidad deviene totalitarismo, absolutismo y uniformidad; por tanto, negación de la alteridad, de lo diferente no subordinado.

Sin embargo, la dialéctica reconoce las diferencias o las contradicciones entre partes de la totalidad, o entre las partes y la totalidad, pues las partes pertenecen al todo y se subordinan a él, al tiempo que el todo no es posible sin las partes. En consecuencia, la contradicción o la negación es una categoría de la dialéctica que designa un momento de la relación negativa entre elementos, sujetos o grupos sociales constitutivos de la totalidad, que se supera y contribuye a la recreación o evolución del sistema que es la misma totalidad. En cambio, mediante la analéctica, como momento positivo de la dialéctica, opera el reconocimiento de la alteridad. Y a partir de este hecho, es posible la liberación, la no sujeción obligada a la totalidad en virtud del reconocimiento y aceptación de la condición de ser otra realidad, con igual rango y valor.

A pesar de que Moros interpreta como antagónica la relación entre la dialéctica (Hegel y Marx) y la analéctica (Dussel), el propio Dussel afirma que la analéctica no es sino el momento positivo de la dialéctica, es decir, el momento en el cual se reconoce la existencia del otro (la antítesis), antes de que sea reabsorbido en el proceso de la conformación de la nueva realidad (la síntesis). De acuerdo con lo que se ha venido revisando en la construcción de este contexto teórico, es en la concepción del resultado concreto de la síntesis dialéctica donde precisamente surgen las diferencias entre Hegel, Marx, Adorno y Dussel. En Hegel, la síntesis es la razón burguesa convertida en poder político; en Marx, es la razón negada del proletariado que logra derrocar el orden burgués y construye el socialismo y el comunismo; en Adorno, es la conciencia crítica del individuo que niega ambas razones por su naturaleza absolutas y excluyentes; y en Dussel, es la búsqueda del establecimiento de la equidad a partir del reconocimiento de una alteridad

negada o subalternizada frente al orden dominante y hegemónico de la razón modernizadora capitalista europea.

La analéctica privilegia, así, el momento de la alteridad por la irrupción del otro y lo reconoce, lo respeta y lo valora en su integridad moral; no lo reabsorbe para negarlo, no lo convierte en una nueva hegemonía que niega al otro, ni lo deja en la sola negatividad crítica deconstructiva. En la filosofía de Dussel, opera el momento ético que enriquece la existencia y amplía los espacios para la convivencia de los que son diferentes. La irrupción de lo otro presupone una existencia propia, con voz que invita al diálogo, al compartir, a la corresponsabilidad frente al mundo. Así, nace la verdadera pluralidad, la diversidad y la interculturalidad. Esta perspectiva de Dussel, se vincula con la filosofía fenomenológica de Levinas; tal como se puede inferir a partir de la siguiente reseña de Ferrater Mora (2004) acerca de la fenomenología de Levinas en la cual precisa que se orienta

> no en favor de una moral altruista en sentido tradicional, ni tampoco de una mística, sino de un puro humanismo del Otro; Levinas lleva a cabo su exploración <<ultraontológica>> o su <<itinerario>>, mediante una serie de pasos que le conducen de la intencionalidad al <<sentir >> o experimentar, y que incluyen, entre otras nociones fundamentales, las de proximidad, sustitución, recurrencia y libertad finita. En muchos casos se trata de un pensamiento <<esencial>>, en el que el sujeto queda, como el autor dice, <<desclaustrado de sí mismo>>" (p. 2124).

De acuerdo con Moros (1995), "Dussel considera que existe una estrecha relación entre la totalidad ontológica y la dominación política. En este aspecto, como en otros aspectos de su pensamiento, Dussel está siguiendo a Emmanuel Levinas, quien habla de un "imperialismo ontológico en la tradición occidental" (p. 38). En la filosofía de Levinas - prosigue Moros- "El Otro irrumpe, se da a conocer como Otro distinto a mi totalidad" (p.39), cuestión que no se había dado en pensadores anteriores, disidentes de la tradición sistémica totalitaria, como Kierkegaard y Heidegger. "Influido por Husserl y, sobre todo,

por Heidegger, Levinas ha llevado a un extremo la "exploración ontológica", que pasa del ser del ente a la "apertura ante el Ser" y que va luego "más allá del Ser" (Ferrater Mora, 2004: 2124). Siguiendo la perspectiva de la filosofía de la liberación, el proceso evolutivo de la dialéctica y el pensar filosófico en la cultura occidental, tiene en Levinas un momento definitivo de ruptura con la tradición totalitaria al asumir el reconocimiento de la presencia del otro y su trascendencia respecto a la mismidad de la totalidad. En esta irrupción del otro, el lenguaje se hace presente como fuerza irreductible, sistema de signos vivos de interlocutores constituyentes de una pluralidad real y concreta de seres que se convocan en el proceso mismo de la activación de la palabra. Levinas, citado por Moros, dice lo siguiente:

> En su función de expresión, el lenguaje mantiene precisamente al otro al que se dirige, a quien interpela o invoca. Ciertamente, el lenguaje no consiste en invocarlo como ser representado y pensado. Pero por esto el lenguaje instaura una revelación irreductible a la relación sujeto-objeto: la revelación del Otro…El lenguaje, lejos de suponer universalidad y generalidad, solo la hace posible. El lenguaje supone interlocutores, una pluralidad. (p.42)

Evidentemente, el lenguaje del ser humano instaura el espacio del diálogo, la interlocución entre un ente emisor y otro receptor que se alternan sus funciones a partir del reconocimiento y la aceptación. Sin el lenguaje, el sujeto no sería tal; sino simple cosa en movimiento sin palabra, sin pensamiento, sin reconocimiento ni conciencia del mundo para nombrarlo, diferenciarlo y proyectarlo. La fuerza irreductible del lenguaje emerge de su capacidad para ensamblar y armonizar lo abstracto con lo concreto, lo particular con lo universal, el sujeto con el objeto. El lenguaje es la trascendencia misma, la posibilidad cierta del testimonio y la memoria de la facticidad en la permanencia y activación de la conciencia. Y en virtud de esa facultad y capacidad humanas, el lenguaje funda, instaura, desarrolla y une al ser con atención y respeto a su naturaleza diversa y plural. Solo a través

del lenguaje, el mundo se vuelve común. Así lo reconoce Levinas en otra cita que Moros incorpora en su análisis:

> Reconocer al Otro, es pues alcanzarlo a través del mundo de las cosas poseídas, pero, simultáneamente, instaurar, por el don, la comunidad y la universalidad. El lenguaje es universal porque es el pasar mismo de lo individual a lo general, porque ofrece mis cosas al otro. Hablar es volver el mundo común, crear lazos comunes. El lenguaje no se refiere a la generalidad de los conceptos, sino que echa las bases de una posesión en común. Suprime la propiedad inalienable del gozo. El mundo en el discurso, no es más lo que es en la separación –lo doméstico donde todo me es dado- es lo que doy, lo comunicable, lo pensado, lo universal. (p. 43).

Por esa razón, cuando se suprime el diálogo emerge el desconocimiento y prevalece la voluntad individual, la desunión, el caos. Y en ese contexto, el más fuerte se impone desde su individualidad como ser supremo y absoluto, se convierte así en la totalidad que doblega y subordina a los otros. Esto fue exactamente lo que ocurrió cuando la cultura invasora europea-española descubrió el oro en estas tierras amerindias hace más de quinientos años; pero, igual, es exactamente lo que hoy ocurre en el mundo donde el totalitarismo individualista norteamericano impone su voluntad particular y suprema al resto de los pueblos y naciones, recurriendo para ello a la injerencia, el intervencionismo, el bloqueo, la invasión, el bombardeo más tecnificado y ferozmente criminal como los realizados contra República Dominicana, Panamá, Guyana, Afganistán, Irak, Libia, Siria.

Frente a la relación de continuidad dialógica o discrepancia ontológica y epistemológica entre las cuatro formas de la dialéctica, heredadas de Hegel, Marx, Adorno y Dussel, es interesante volver la mirada a la filosofía cartesiana. La naturaleza opresiva y totalitaria del pensamiento sobre el cual se sostiene la civilización occidental, tiene su núcleo generativo-transformacional en la idea cartesiana del ego. Efectivamente, en Descartes se encuentran las raíces de la racionalidad del individuo concebido como principio rector de la existencia por encima y en desconocimiento de la condición social,

del vínculo necesario con el otro. En la introducción de las principales reglas del método, estos son los términos en que Descartes (1983) reflexiona:

> Como hombre que anda solo y en las tinieblas, me resolví a caminar tan lentamente y a usar de tanta circunspección en todas las cosas, que aunque solo avanzase muy poco, por lo menos me preservase de caer. Ni siquiera quise comenzar a rechazar completamente ninguna de las opiniones que se hubiesen podido deslizar antaño en mis creencias por otras vías que las de la razón, sin antes haber dedicado bastante tiempo a formar el proyecto de la obra que iba a emprender y a buscar el verdadero método para llegar al conocimiento de todas las cosas de que mi mente fuese capaz (p. 58). .

Claramente, se observa aquí un Yo, solo y supremo en medio de las tinieblas, venciendo los obstáculos de la oscuridad para no caer vencido en la ignorancia. Un yo apoyado solo en su propio pensamiento, en la razón como instrumento de la mente que potencia el conocimiento, más allá de las referencias del mundo real, concreto; y las interacciones con el otro. "Porque, en fin de cuentas – prosigue Descartes – ya estemos despiertos o ya durmamos, nunca debemos dejarnos persuadir más que por la evidencia de nuestra razón. Y nótese que digo nuestra razón, y no de nuestra imaginación ni de nuestros sentidos" (pág. 78). Tal como lo afirma Moros "Para Dussel, la filosofía moderna se inicia con la negación cartesiana (no simplemente duda) de la facticidad" (p. 37). Esta afirmación Moros la sostiene apoyándose en la siguiente cita de Dussel, donde afirma que la dialéctica cartersiana:

> Parte de la facticidad sensible pero para rechazarla. Aristóteles la asumía en lo que tenía de verdadero, y por ello en la facticidad se encuentra ya lo supremamente humano y comprensivo: el ser. Aquí, en cambio, es negación clara y simple de la facticidad e in-volución hacia adentro, hacia la inmanencia del sujeto, que de sustancia es ahora conciencia; la sustancialidad se transforma en subjetividad fundante y fundamental. (idem)

De esa forma, en Descartes, la contradicción entre conciencia y realidad, res cogitan y res extensa, se resuelve a favor de la primera. La inmanencia del sujeto pasa a ser la fuerza rectora de la existencia, el pensar vale más que el hacer. Con el triunfo de la revolución francesa, esta dialéctica cartesiana se potencia en Hegel, quien postula la consagración de la Razón como la fuerza suprema que determina la existencia humana (Marcuse 1980).

Después de Hegel, la filosofía y la sociología positivas, funcionalistas y racionalistas se siguen apoyando en el valor supremo de la razón, de la conciencia o las formas de pensar, por encima de las determinaciones de la realidad histórica-social concreta. Por esa razón, se convierten en ideologías de la sociedad burguesa, por cuanto encubren y justifican la dominación, la explotación y la hegemonía que ejerce el sistema capitalista-imperialista sobre toda la sociedad moderna. Aquí cabe valorar la función del lenguaje en el ejercicio interpretativo de los fenómenos históricos-sociales y políticos-culturales. Es pertinente, entonces, preguntarse ¿en qué medida las hermenéuticas que justifican metafísicamente la supremacía del lenguaje y minimizan o niegan el valor determinativo de la realidad concreta, funcionan como instrumentos ideológicos de la cultura hegemónica sustentada en el racionalismo burgués? La respuesta pasa por reconocer que es innegable que desde el punto de vista cultural, el siglo XX muestra cómo la razón burguesa funciona con una eficacia extraordinaria en el manejo sesgado y manipulado del lenguaje a través de los diferentes medios de información que mueven la industria cultural para fijar creencias, modas, paradigmas, matrices de opinión, modelos conductuales, ritos, comportamientos, reacciones.

Igualmente, en el plano científico, tecnológico y político, esta racionalidad individualista cartesiana, que marca distancia respecto a las cosas que la rodean, es el principio rector de “los que piensan”, de las élites científico-técnicas, de las burocracias que controlan las instituciones. Hoy, es una realidad dramática que el poder económico

capitalista-imperialista (la realidad fáctica) ejerce y mantiene su hegemonía a través del control del saber y la información (la conciencia); es decir, la realidad material sigue determinando la conciencia social El poderío económico, científico, tecnológico-militar e ideológico-cultural alcanzado por los Estados Unidos, le otorga la auto-potestad de imponerse como la única conciencia válida del mundo. Sus valores acerca de la democracia, los derechos humanos, la libertad y el libre mercado, son los únicos valederos. Quienes no lo acepten o pretendan ser diferentes, son negados, invisibilizados o sencillamente destruidos. Ellos son la totalidad, el principio y el fin de la Razón suprema. "En septiembre de 2002 la administración Bush proclamó su Estrategia de Seguridad Nacional, donde afirma el derecho de Estados Unidos a recurrir a la fuerza para eliminar cualquier desafío que se perciba contra su hegemonía mundial, la cual ha de ser permanente" (Chomsky, 2004: 9).

La descolonización del imaginario de América y la reivindicación de lo indoafroamericano.

Ubicado en la corriente del pensamiento crítico latinoamericano, Lander (2001) caracteriza como colonial/eurocéntricas al conjunto de doctrinas, ideologías y formas de pensar que han dominado oficialmente el devenir histórico del continente:

> Existe una continuidad básica desde las crónicas de indias, el pensamiento liberal de la independencia, el positivismo y el pensamiento conservador del siglo XIX, la sociología de la modernización, el desarrollismo en sus diversas versiones durante el siglo XX, el neoliberalismo y las disciplinas académicas institucionalizadas en las universidades del continente. Más allá de la diversidad de sus orientaciones y de sus variados contextos históricos, es posible identificar en estas corrientes hegemónicas un sustrato colonial que se expresa en la lectura de estas sociedades a partir de la cosmovisión europea y su propósito de transformarlas a imagen y semejanza de las sociedades del Norte que en

> sucesivos momentos históricos han servido de modelo a imitar (p. 1).

El tiempo al que se hace referencia abarca todo el periodo de la colonia y los siglos XIX, XX y lo que va del XXI. Las primeras crónicas de indias son escritas por el propio Cristóbal Colón: sus cartas de relación en donde expresa su asombro y su encantamiento por esta tierra de gracia a través del lenguaje propio que trae de Europa. Tal como lo indica Rosenblat (1977) "Al encontrarse con lo nuevo, Colón empezó por darle nombres viejos (…) Es decir, hizo entrar la realidad nueva en los marcos tradicionales de la propia lengua, puso el vino nuevo en los odres viejos" (p. 139). Es decir, la realidad del Nuevo Mundo comenzó a ser reducida al canon del viejo mundo a través de su viejo código lingüístico. Y así ha sido hasta hoy. Son 500 años de dominio hegemónico del sustrato colonial sobre la realidad americana. Frente a esa constante histórica, siempre ha estado presente la visión contraria; es decir, el impulso liberador, emancipador, de soberanía e independencia de los pueblos indoafrolatinoamericanos. En esa macrobipolaridad se ubica la propuesta de Lander de pensamiento crítico latinoamericano para la impugnación del eurocentrismo.

Lo que Lander intenta presentar como una referencia teórica coherente es lo que él mismo llama "pluralidad heterogénea de perspectivas" que ha surgido como resultado de un proceso de debates que ha habido en todo el continente, cuyos inicios se ubican en las ideas de Martí y Mariátegui, de las últimas décadas del XIX y primeras del XX, pasa por los debates sobre el tema de la dependencia durante las décadas 60-70, por los aportes de la metodología Investigación Acción Militante, donde destaca la figura de Orlando Fals Borda, la propuesta de Pedagogía del oprimido de Paulo Freire, hasta las elaboraciones más recientes de cinco latinoamericanos, cuyas ideas terminan de configurar lo que es hoy la forma más elaborada del pensamiento crítico decolonial. En ese sentido, el propósito del texto de Lander es "ilustrar la riqueza de este debate a partir de una presentación acotada de algunas de las contribuciones de cinco autores que han hecho aportes significativos: Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Fernando Coronil y Arturo Escobar" (p. 4). A continuación, veamos algunos de esos aportes puntuales que nos ayudan a ampliar

este contexto teórico que hemos desarrollado en función de una perspectiva dialéctica, crítica, de-colonial, emancipadora, como sustrato para la valoración de una poética de igual sentido.

Desmontar el mito eurocéntrico de la modernidad. Esta tesis de Dussel se apoya en el hecho de que, de acuerdo con la historia universal, existen dos conceptos de modernidad a partir del siglo XV. La instituida por el proceso evolutivo interno de Europa que desde el XV hasta el XVIII, alcanza su máxima expresión con la revolución industrial, el movimiento enciclopedista de La Ilustración y el triunfo de la revolución francesa. La razón se consolida en la figura del sujeto histórico. Se da el gran salto de la transformación de la economía, la política, el Estado, la ciencia, la tecnología. De esa manera, la modernidad alcanzada por un núcleo de potencias europeas (Inglaterra, Francia, Alemania), se le impone al resto del mundo como el nuevo paradigma inherente al nuevo estadio de la evolución humana. En consecuencia, su imposición, reconocimiento y seguimiento universal es el principio de su hegemonía. Se convierte en el centro del universo; y el mundo no europeo es tratado como subalterno. De allí nace la relación centro-periferia. Frente a esa concepción hegemónica y eurocéntrica de modernidad, Dussel, citado por Lander, expone lo siguiente:

> Proponemos una segunda visión de "modernidad", en el sentido mundial, y consistiría en definir como determinación fundamental del mundo moderno el hecho de ser (sus Estados, ejércitos, economía, filosofía, etc.) "centro" de la Historia Mundial. Es decir, nunca hubo empíricamente Historia Mundial hasta el 1492 (como fecha de iniciación del despliegue del "Sistema-mundo"). Anteriormente a esta fecha los imperios o sistemas culturales coexistían entre sí. Sólo con la expansión portuguesa desde el siglo XV, que llega al Extremo Oriente en el siglo XVI, y con el descubrimiento de América hispánica, todo el planeta se torna el "lugar" de "una sola" Historia Mundial…(p. 16)

De acuerdo con esta reconstrucción de la historia, el cuento de la modernidad ni comienza en el siglo XVIII ni es una exclusividad prodigiosa de la inteligencia europea. Ella se comienza a gestar junto al inicio de la verdadera historia mundial a partir del siglo XV con la conquista y el sometimiento forzoso de la población aborigen de América y los negros africanos traídos en condiciones de esclavos. Es con estos acontecimientos que el mundo se agranda y puede comenzar a hablarse de una historia universal, en la cual, de un lado, emergió la modernidad capitalista burguesa, alimentada por el oro de la Pacha Mama, de la tierra Abya Yala, que fue creciendo sobre los hombros y el sudor de los esclavos indios de América y negros de África, quienes quedaron negados como el rostro oculto y vergonzoso de la colonización, como el lado oscuro del desarrollo capitalista central, como los subalternos y mendigos del progreso, obedientes del orden; pero sin derecho al respeto y la dignidad.

De acuerdo con lo anterior, la denominación adecuada de este nuevo ciclo histórico, corresponde a la de un solo sistema-mundo, el todo universal, que integra tanto la modernidad, como paradigma burgués-capitalista positivo y único a seguir; como la colonialidad o paradigma de la exclusión, lo negativo y despreciable, a intergrar e invisibilizar o negar. Esa es la dialéctica del desarrollo histórico de la civilización occidental, que determina el abismo entre la América indoafrohispana y Occidente que, en su momento y con las limitaciones del caso, Simón Bolívar supo intuir o aprehender en su *Carta de Jamaica* de 1815. Por eso, Dussel reafirma la contradicción insoslayable entre lo racional y lo irracional que explica los abismos inmanentes al paradigma de la civilización occidental, edulcorados con el rostro incompleto e hipócrita de la modernidad:

> Al negar la inocencia de la 'Modernidad' y al afirmar la Alteridadd de “el Otro” negado antes como víctima culpable, permite des-cubrir por primera vez la otra-cara oculta y esencial a la “Modernidad”: el mundo periférico colonial, el indio sacrificado, el negro esclavizado, la mujer oprimida, el niño y la cultura popular alienadas, etcétera (las víctimas de la

> "Modernidad") como víctimas de un acto irracional (como contradicción del ideal racional de la misma Modernidad). (p. 17).

Se trata, entonces, de entender la modernidad como lo que realmente fue en sus inicios, como lo que ha sido y lo que sigue siendo: un proceso histórico-social contradictorio, excluyente y opresivo del sistema capitalista. Ese proceso adquirió su primera forma y contenido desde la relación desigual entre la Europa renacentista, invasora, del siglo XV-XVI (España, Italia, Portugal) y la América india y la África negra. Luego, en un segundo momento histórico, la modernidad liderada por Inglaterra, Francia y Alemania se le impone a las Repúblicas mestizas de la post-independencia del siglo XIX. Y en el tercer momento, que se inicia a partir de 1898 y junto a la llegada del siglo XX hasta el presente, Estados Unidos pasa a desempeñar el rol hegemónico de gran potencia del proceso de nueva dependencia y neocolonización de América Latina y el Caribe.

De manera que la modernidad siempre ha sido culturalmente una y la misma en sus fundamentos racionales, religiosos, científicos, literarios, políticos, fundacionales y rectores del desarrollo capitalista: la división del trabajo entre explotados y explotadores; el control hegemónico de la totalidad social; la mercantilización o reificación del trabajo y la vida social, cultural y política, etc. Y, en oposición a ese proceso, "el Otro" (siempre negado) ha estado ahí, en la alteridad del desarrollo civilizacional, soportando, resistiendo, alzando su voz, mostrando sus identidades como un yo colectivo, diverso y plural, que se une y se dispersa, pero siempre dando la señal de la diferencia, el alerta, la crítica, la denuncia, la impugnación y las utopías posibles del pasado y el presente, como la cosmovisión indígena de Bolivia consagrada en la idea del buen vivir. En ese contexto, es saludable y alentadora la propuesta de la transmodernidad de Dussel, tal como se expone en la última parte de este capítulo.

Las nuevas relaciones materiales e intersubjetivas. Aníbal Quijano desarrolla esta idea que Lander integra en su artículo para encadenarlo con lo que acabamos de ver y

comentar de Dussel: las nuevas relaciones materiales e intersubjetivas que se inician entre Europa y América a partir del futuro que se abre con la llegada de Colón a este lado del ancho mar. De acuerdo con Quijano:

> No se trata de cambios dentro del mundo conocido, que no alteran sino algunos de sus rasgos. Se trata de cambio del mundo como tal. Este es, sin duda, el elemento fundante de la nueva subjetividad: *la percepción del cambio histórico*. Es ese elemento lo que desencadena el proceso de constitución de una nueva perspectiva sobre el tiempo y sobre la historia. La percepción del cambio lleva a la idea del futuro, puesto que es el único territorio del tiempo donde pueden ocurrir los cambios...Con América se inicia, pues, un entero universo de nuevas relaciones materiales e intersubjetivas (p. 17)

Para el europeo, eso significó la apertura de una nueva ventana desde la cual su propia mirada comienza a modelar el nuevo paisaje del otro; mientras que para el aborigen, su mundo natural comienza a sentir los trazos y brochazos arbitrarios del otro, que lo desdibujan y oscurecen. Cada uno recibe la revelación del otro y así se inicia la nueva historia de dos grandes subjetividades. De un lado, el de allá, la visión individualista, urbana, cristiana, vertical, clasista, centralizada y autoritaria de la vida, con sus valores de la propiedad privada, la esclavitud, el saqueo, la acumulación de riqueza y bienes materiales, la imposición de la razón instrumental, el derecho a los privilegios, etc. Del otro lado, el de acá, una cosmovisión indígena colectiva de lo humano en equilibrio con la naturaleza y el universo, mítica, horizontal y sin diferencias clasistas (en las culturas nómadas de lo que es hoy Venezuela, Colombia, el Caribe) y vertical con privilegios en las culturas sedentarias monacales como los Aztecas, Mayas e Incas; con valores estables como el respeto a la tierra y a la naturaleza por ser la fuente del bienestar humano, el cultivo de la vida colectiva en el compartir y no en lo individual y el dividir. Estos valores básicos se constituyen en la fuente permanente del buen vivir, que ahora se ha redescubierto, de las culturas ancestrales de naciones y pueblos indígenas de los Andes bolivianos, la selva Amazónica y la costa ecuatoriana.

Es importante señalar que esta relación intersubjetiva no se queda estática en la pura negatividad de la diferencia étnica-cultural, pues, la unión sexual entre las razas produjo una nueva e inevitable dialéctica biológica-cultural, cuya síntesis es la mesticidad, el sujeto mestizo. Cuando Bolívar reflexiona sobre América en su famosa *Carta de Jamaica*, en el diagnóstico del estado de la gesta independentista, reconoce que "no somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles (…); así nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado" (p. 73-74). Quizás sea esa condición "extraordinaria y complicada" la culpable de las bellezas y los horrores de la conciencia americana y su relación dialéctica con la materialidad económica-social, la que determina los procesos históricos-culturales que ha vivido la América desde el inicio de la época colonial hasta el proceso revolucionario bolivariano socialista y anti-imperialista de hoy.

Otro aspecto muy importante y de plena vigencia que destaca Lander, es el aporte de Quijano en relación al tema de la discriminación racial. "A partir de las estructuras coloniales del poder, se naturalizan las diferencias culturales entre los grupos humanos mediante un sistemático régimen de codificación y clasificación de estas diferencias como diferencias raciales" (p. 18). Al indígena lo miraron como "el natural salvaje" para diferenciarlo del hombre civilizado español; y al africano lo percibieron por lo más evidente, su color negro, para diferenciarlo de los hombres blancos como supuestos poseedores exclusivos de lo bello y lo inteligente, es decir, "lo superior", "lo máximo", como dicen los sifrinos de la burguesía blanca de hoy. El movimiento de la negritud africana y afrocaribeña del siglo XX, enarboló la consigna "Lo negro es hermoso" (the black is beautiful) para hacer valer no solo su condición étnica sino también su auto-estimación socio-cultural, ética y estética. La humanidad debe tener conciencia de que, tal como lo afirma Quijano, citado por Lander:

> La idea de raza que es, literalmente, un invento…[y que no] tiene nada que ver con la estructura biológica de la especie humana, se ha convertido en un dispositivo

> extraordinariamente potente de clasificación y jerarquización mediante el cual se ha logrado darle la apariencia de natural (y por lo tanto sin relación alguna con el orden social) a las profundas desigualdades y jerarquías existentes en las sociedades modernas (idem).

La revaloración del espacio y la naturaleza. En esa misma perspectiva de desmontar el eurocentrismo dominante en todos los aspectos de la vida social y cultural de América Latina y el Caribe, Lander incorpora también la propuesta de Fernando Coronil en cuanto a una necesaria revaloración del espacio y la naturaleza en el proceso de la relación capital-trabajo. La modernidad no tiene su realización solo en el espacio europeo, sino también fuera de Europa:

> La división internacional del trabajo podría ser reconocida más adecuadamente como simultáneamente una división internacional de naciones y de naturaleza (y de otras unidades geopolíticas, tales como el primer y el tercer mundo, que reflejan las cambiantes condiciones internacionales). Al incluir a los agentes que en todo el mundo están implicados en la creación del capitalismo, esta perspectiva hace posible vislumbrar una concepción global, no eurocéntrica de su desarrollo (pá. 19).

Por supuesto, lo que surgió como modernidad inicialmente en el espacio del viejo mundo, se fue progresivamente instalando en otros espacios por dos razones estratégicas fundamentales. La primera obedece a la posesión de los territorios donde están ubicadas las fuentes útiles al desarrollo y expansión del capitalismo: población esclava, minerales como el oro, la plata y tierras para la producción agro-comercial en América y el Caribe a partir del siglo XVI; y luego, recursos energéticos como carbón, petróleo, gas; minerales como hierro, cobre, agua y alimentos agroindustriales, durante el siglo XX y lo que va del XXI. La segunda razón consiste en el dominio directo y al más bajo costo posible de los mercados de mano de obra barata, para el desarrollo de la producción industrial; y de bienes de consumo masivo para la acumulación de capital. En ese sentido, el impulso globalizador y neoliberal que ha tenido el capitalismo imperialista durante las últimas

cuatro décadas, lo ha posesionado hegemónicamente en el espacio planetario. Los mares, los ríos, los bosques, las tierras, las principales ciudades del mundo y los pueblos que aún conservan sus atmósferas o ambientes ancestrales y tradicionales, no escapan de los múltiples y variados tentáculos económicos, sociales, políticos, ideológicos y culturales del capital, que se ha vuelto cada vez más agresivo, depredador, alienante, perverso y anti-humano.

El modelo de desarrollo global, ha favorecido ampliamente no solo la expansión económica del capital imperialista trasnacional y la correspondiente imposición de su hegemonía política, científica, tecnológica y militar, sino también su hegemonía cultural e ideológica, instrumentada desde espacios epistemológicos estratégicos (academias, universidades, centros de investigación, industria cultural , telecomunicaciones y otros) en el marco de la geopolítica internacional. El poder imperial de Estados Unidos, en su condición de nuevo eje rector de la modernidad eurocéntrica, ha llevado las riendas del nuevo mapa geopolítico del mundo desde el fin de la segunda gran guerra de Europa hasta hoy. Y a partir de la caída de la Rusia soviética, se incluyó en este mapa la lucha contra el terrorismo y toda otra amenaza para la seguridad norteamericana. Esto explica el porqué de la destrucción de países como Afganistán, Irak, Libia, Siria; y las amenazas de destrucción contra Irán y Venezuela, poseedores estratégicos de petróleo y gas. Es indudable que la expansión del capital ha modificado la naturaleza y el espacio en puntos claves de la geografía planetaria. Finalmente, en la conclusión de su artículo, Lander afirma que

> la descolonización del imaginario y la impugnación de los saberes eurocéntricos hegemónicos, es un requisito no solo para un cambio en las condiciones de subordinación y exclusión en las cuales vive la mayor parte de la población del planeta, sino que constituye igualmente una condición sin la cual difícilmente pueda lucharse por otros modelos civilizatorios que hagan posible la continuidad de la vida en este planeta que todos compartimos provisionalmente. De ahí la importancia de este debate, a pesar de que estos asuntos se

> encuentren al margen de las tendencias predominantes de la producción académica y política del continente (p. 25).

Se pueden agregar dos cosas fundamentales a este planteamiento de Lander. Primero, el proceso de la descolonización del imaginario y la impugnación del eurocentrismo, tiene sus antecedentes en la misma historia de América Latina y el Caribe; y lo segundo, que no es un problema nuevo ni mucho menos sencillo, sino complejo, tal como ya se comentó en la referencia a la Carta de Jamaica del Libertador. La historia del continente tiene una tradición propia en las luchas de resistencia de los diferentes grupos originarios de esta tierra Abya Yala; en las insurrecciones y levantamientos recurrentes de los negros esclavos de origen africano. Ambas razas formaban culturas no escriturarias, en virtud de lo cual les resultó casi imposible dejar testimonios escritos de sus respectivos imaginarios políticos contra el invasor y agresor europeo. Pero, como ya es cosa sabida, la fuerza de la oralidad puede mantener vivos y dinámicos los pensamientos de su comunidad; transmitir y preservar las creencias y valores, vale decir, sus propios imaginarios, de una generación a otra. Eso explica, en parte, el fenómeno histórico de cómo quinientos años después de sus aplastamientos, hayan resurgidos las comunidades indígenas de Chiapas, México, con un ejército zapatista y un líder, el legendario comandante Marco; y que en Bolivia, el pueblo indígena se haya convertido en la fuerza social más importante y que tenga un presidente de origen indio, el líder Evo Morales, con un proyecto político anti-imperialista, una constitución que consagra el nuevo Estado plurinacional y una concepción filosófica del buen vivir que ha hecho posible algo muy raro e inusual como lo es el rechazo significativo al modelo de comida Mc Donald que provocó prácticamente la quiebra de este negocio en Bolivia.

En el Caribe insular, la resistencia socio-cultural y política sigue siendo un tema de gran importancia, particularmente en Haití, cuya historia contiene todo el legado heroico; pero también el de la tragedia de la diáspora africana en la región. Igualmente, no menos importante siguen siendo el caso de la resistencia anticolonial de Puerto Rico y la resistencia del pueblo de Cuba contra el bloqueo económico imperialista impuesto por

Estados Unidos. Es importante destacar que dentro de la tradición cubana, la resistencia y permanencia del imaginario de la cultura negra y sus procesos de transculturación, estudiados por Fernando Ortiz (cfr. Podetti, José, 2008) representan un claro ejemplo de la existencia y fortaleza de una conciencia cultural propia, que pugna contra las imposiciones histórica-culturales de la hegemonía eurocéntrica y norteamericana.

En el marco de la geopolítica continental, la resistencia de las pequeñas naciones de las islas caribeñas asociadas con Venezuela en PETROCARIBE y la Alianza Bolivariana para la América, ALBA, representa una tendencia importante hacia la búsqueda y consolidación de alternativas de integración y unidad fuera de la geopolítica tradicional del Atlántico Norte. El siglo XX fue testigo de la insurgencia y luchas del movimiento de la negritud en el Caribe, representado de manera emblemática en lo literario, lo ideológico y lo político por el poeta Aimé Cesáire, el intelectual Franz Fanon y toda una generación de luchadores e intelectuales de la negritud. Sin embargo, Francia, Holanda, Inglaterra y Estados Unidos siguen ejerciendo su influencia y condicionamiento imperiales. En Estados Unidos, las luchas de los negros contra la discriminación racial ya es un hecho recurrente y reiterativo a lo largo de los siglos. Marcoln X, Martín Luther King, Ángela Davis, los grupos *Las Panteras negras* y el *Poder negro*, entre muchos otros, se convirtieron en símbolos de la tradición anti-racial y marcaron la historia a mediados del siglo XX. A nivel académico, en el Caribe y Estados Unidos funciona *The Caribbean Philosophical Association,* presidida por el filósofo puertorriqueño Nelson Maldonado Torres. Esta institución está dedicada al estudio del pensamiento y la cultura negra del Caribe, siendo una de sus líneas de trabajo investigativo, el pensamiento decolonial afrocaribeño.

Si bien es cierto que América Latina ha estado cinco siglos bajo la hegemonía de la forma de pensar eurocéntrica, desde las crónicas de indias hasta el positivismo, el funcionalismo, el marxismo, la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, las teorías sistémicas, la postmodernidad, el pensamiento complejo y demás teorías del siglo XX; también es verdad que los pueblos latinoamericanos, en general, desde su eslabón

originario indígena hasta su síntesis mestiza y sus diversas derivaciones, ha mostrado tener ideas propias y originales, capacidad para preservar cosmovisiones ancestrales, recrear formas originales del pensamiento filosófico universal, proyectos socio-culturales propios y re-inventar las utopías y los sueños, a partir de la conciencia que siempre ha acompañado al ser humano en su lucha eterna por la libertad, por la vida y la felicidad. Dentro de esa tradición del pensamiento crítico arraigado en las propias luchas liberadoras de América y El Caribe, se encuentra el pensamiento pedagógico liberador del sacerdote Paulo Freire, cuya propuesta de educación liberadora, rompe los dogmas ideológicos y abre caminos creativos al desarrollo de la conciencia humana, que no se limita a la inmediatez de la vida en una comarca, sino que se abre al mundo a través del trabajo, tal como lo recogen Calzadilla y Carles (2007) en la siguiente cita del sacerdote brasileño y uno de los pioneros de la Teología de la liberación, Paulo Freire cuando afirma:

> La conciencia es conciencia del mundo: el mundo y la conciencia, juntos, como conciencia del mundo, se constituyen dialécticamente en un mismo movimiento, en una misma historia. En otras palabras: objetivar el mundo es historizarlo, humanizarlo. Entonces, el mundo de la conciencia no es creación, sino elaboración humana. Ese mundo no se constituye en la contemplación sino en el trabajo. (p. 174)

Se puede observar claramente la correspondencia de la pedagogía liberadora de Paulo Freire con el enfoque dialéctico, histórico, social. La conciencia no está desligada de la realidad del mundo; sino que emerge de ella y la encarna porque el ser humano es el protagonista del trabajo y de todas las formas de la praxis social que hacen posible su existencia socio-cultural, histórica. Por esa razón, la educación, el arte, la literatura, la poesía, en tanto actividades humanas, son concebidas también como praxis con la cual se construye el mundo y la conciencia humana del mundo. En ese sentido, la obra de una nueva praxis educativa liberadora de Freire no es una propuesta aislada, pues, nace en el mismo contexto socio-político en que surgen la teoría de la dependencia y la filosofía de la liberación. Pero, además, trasciende y adquiere mayor vigencia en nuevos contextos como

el de la nueva propuesta de la educación crítica que, de acuerdo con Diez, Enrique (2008), está concebida como "una pedagogía de resistencia, frente a la globalización neoliberal, pero también de proyección de alternativas y experiencias educativas que hagan posible pensar la educación desde otros parámetros diferentes" (p. 407). El nombre del sacerdote y filósofo brasileño, creador de la pedagogía del oprimido, aparece de primero en la lista de "alternativas históricas ya suficientemente conocidas", que Diez presenta en su libro *Globalización y educación*:

> Que facilitan y ayudan a construir un mundo mejor: La pedagogía de la liberación de Paulo Freire, la pedagogía progresista de John Dewey, la pedagogía científica de María Montessori, la pedagogía libertaria, la escuela Moderna de Ferrer Guardia, la pedagogía de Barbiana de Lorenzo Milani, la pedagogía de los centros de interés y los métodos globales de Ovide Decroly, la pedagogía marxista de Antón S. Makarenko, la pedagogía antiautoritaria de Alexander S. Nelly, la psicología constructiva de Lev S. Vigotsky y Jean Piaget, la cooperación educativa de Célestin Freinet, la propuesta desescolarizadora de Ivan Illich, la sociología de la educación de Basil Bernstein y Pierre Bordieu, etc.

LA TRANSMODERNIDAD

Nos permitimos el abuso de volver al pensamiento de Dussel (2005), dado lo importante y pertinente de su tresis sobre la Transmodernidad, que nos lleva a reconocer las múltiples dimensiones, principalmente históricas, culturales y filosóficas, que este pensador ha venido trabajando, estudiando y reinterpretando en función de cohesionar una propuesta liberadora que va más allá de la emancipación latinoamericana, por cuanto que aborda necesariamente el contexto mundial desde la perspectiva que él denomina trans-modernidad e interculturalidad. Ello implica la construcción de un escenario internacional de liberación, en el cual se haya desmontado el sistema dominante actual, unipolar y opresivo, para dar paso a una nueva situación de coexistencia o relación (trans e inter) dada a partir del reconocimiento y el respeto entre los diferentes pueblos y países, regiones o bloques de

naciones, historias y culturas, sistemas y modos de vida, religiones y creencias, ciencias y tecnologías, etc.

La reflexión de Dussel discurre de manera autobiográfica y con el estilo de una épica fundacional en la cual la narración de su propia aventura intelectual se va proyectando como el recorrido de una gigantesca empresa indagadora de los orígenes de la cultura latinoamericana en las diferentes latitudes del planeta hasta llegar a un horizonte nuevo y luminoso. En ese sentido, su visión es optimista, positiva y esperanzadora. En cada uno de los subtítulos aborda aspectos profundos de la problemática histórico-cultural como el fundamento del debate en torno a la modernidad y la crítica a la dominación imperialista de la civilización occidental sobre los demás pueblos y civilizaciones. Veamos algunos planteamientos fundamentales de ese itinerario crítico, histórico, filosófico, en esa especie de cinco estaciones:

En búsqueda de la propia identidad. Del eurocentrismo a la colonialidad desarrollista

La crisis de los años sesenta, cuyos indicios rebasan las fronteras de nuestro continente, tuvo como elementos relevantes las luchas de liberación nacional; la irrupción de las nuevas vanguardias en las artes, la literatura y las luchas sociales; y la crítica contra la cultura dominante (ver Farías, 2008). Pero, la década de la violencia tiene en los años de la post-guerra y la instalación de la "guerra fría", sus antecedentes marcados por esos fuertes sentimientos existenciales predominantes en la juventud de las décadas del 40 y el 50. Dentro de ese contexto, surge la búsqueda de la identidad propia, en la cual se ubica el joven intelectual Enrique Dussel, con apenas 23 años de edad:

> Con mi viaje a Europa -en mi caso en 1957, cruzando el Atlántico en barco-, nos descubríamos "latinoamericanos" o no ya "europeos", desde que desembarcamos en Lisboa o Barcelona. Las diferencias saltaban a la vista y eran

> inocultables. Por ello, el problema cultural se me presentó como obsesivo, humana, filosófica y existencialmente: "¿Quiénes somos culturalmente? ¿Cuál es nuestra identidad histórica?". No era una pregunta sobre la posibilidad de describir objetivamente dicha "identidad"; era algo anterior. Era saber quién es uno mismo como angustia existencial. (p. 1-2)

Este dato es revelador para entender la perspectiva histórica-cultural de su planteamiento filosófico y político. Esta primera angustia existencial de Dussel lo llevará a distanciarse de los clásicos europeos, conocidos en sus años de escolaridad, para buscar en las ocultas referencias antiguas amerindias, árabes y latinas las huellas de las culturas profundas de América, el origen último de lo latinoamericano. Marcado por esa obsesión, se opone a las "reducciones historicistas":

> Contra el revolucionario, que lucha por el "comienzo" de la historia en el futuro; contra el liberal que mistifica la emancipación nacional contra España al comienzo del siglo XIX; contra los conservadores que por su parte mitifican el esplendor de la época colonial; contra los indigenistas que niegan todo lo posterior a las grandes culturas amerindias, proponía la necesidad de reconstruir en su integridad, y desde el marco de la historia mundial, la identidad histórica de América Latina.(p. 2)

Como puede apreciarse, Dussel inicia su labor intelectual rompiendo con los reduccionismos de los esquemas o paradigmas predominantes, desde su afirmación en una actitud abierta a la investigación y a los indicios de la misma realidad. La mezcla de las razas, la heterogeneidad étnica, el sincretismo religioso y cultural, el cruce de la herencia árabe-española-latina, las nuevas influencias del siglo, conforman un panorama cultural

heterogéneo, diverso y plural. Y por esos caminos emprende Dussel la búsqueda de la propia identidad. En esa ruta retrospectiva, la época de la independencia americana del siglo XIX, aparece como un momento luminoso, "de la madurez y adultez de América, de su capacidad para la autonomía mental y la creatividad cultural", nos dice Briceño Guerrero (1994:157). Efectivamente, Dussel también nos dice que "La crisis de la emancipación contra España se la describía como "el pasaje de un ***modelo de cristiandad*** al de una sociedad ***pluralista y profana***". Era ya una ***nueva*** historia ***cultural*** de América Latina (no sólo de la iglesia), no ya eurocéntrica, pero todavía "desarrollista".(p.4).

Y bajo esa influencia del desarrollismo la auto-valoración cultural se realiza de manera pre-juiciada y acomplejada, al punto de desconocernos a nosotros mismos. Por esa razón la "Toma de conciencia de América Latina", no pasaba de ser una expresión intelectual o una consigna contestaria de una generación rebelde. En ese sentido, ya para fines de la década del sesenta Dussel afirma lo siguiente:

> Es ya habitual decir que nuestro pasado cultural es heterogéneo y a veces incoherente, dispar y hasta en cierta manera marginal a la cultura europea. Pero lo trágico es que se desconozca su existencia, ya que lo relevante es que de todos modos hay una cultura en América Latina. Aunque lo nieguen algunos, su originalidad es evidente, en el arte, en su estilo de vida"[13].(p. 4)

Orientado por esa firme convicción de la existencia de una cultura original de América, Dussel no descansa en su labor investigativa en los archivos y documentos de la historia mundial, buscando los vínculos,

relaciones, interacciones, herencias, transmigraciones, cruces, indicios, testimonios, que dieran cuenta de la génesis de la cultura propia. Y tal como él lo confiesa:

> La obsesión era no dejar siglo sin poder integrar en una visión tal de la Historia Mundial que nos permitiera poder entender el "origen", el "desarrollo" y el "contenido" de la cultura latinoamericana. La exigencia existencial y la filosofía (todavía more eurocéntrico) buscaba la identidad cultural. Pero ahí comenzó a producirse una fractura (p. 5)

Centro y periferia cultural. El problema de la liberación

En esta segunda estación del recorrido evolutivo de la búsqueda, se plantea el problema de la escisión cultural entre el centro y las periferias, es decir, la fractura. En el centro se ubican los bloques hegemónicos y dominantes de la cultura en el mundo; y en las periferias están los países dominados. Estas categorías corresponden a una visión desarrollista, estructuralista y funcionalista que intenta justificar así las relaciones de subordinación y dependencia. Sin embargo, para los seguidores de la filosofía de la liberación se trata de mirar y pensar "Más allá del culturalismo". "Las situaciones cambiantes de la ***hegemonía***, dentro de los bloques históricos bien definidos, y en relación a formaciones ideológicas de las diversas clases y fracciones, era imposible de descubrir para la visión estructuralista del culturalismo" (p.6)

La fractura epistemológica y conceptual le proporcionaba a la filosofía latinoamericana su gran oportunidad para descubrir los condicionamientos culturales. "(se pensaba ***desde*** una cultura

determinada), pero además articulado (explícita o implícitamente) desde los intereses de clases, grupos, sexos, razas, etc. determinadas" (p.6). Lo más significativo es que en ese contexto de insurgencias populares y revolucionarias y de crítica a la dominación imperialista desde las ciencias sociales, "El "diálogo" intercultural había perdido su ingenuidad y se sabía sobredeterminado por toda la edad colonial". Como consecuencia de ello, la Filosofía de la Liberación logra asumir una "nueva visión sobre la cultura" la cual quedó plasmada "en el último encuentro llevado a cabo en la Universidad de El Salvador de Buenos Aires, ya en pleno desarrollo, bajo el título "Cultura imperial, cultura ilustrada y liberación de la cultura popular"

La cultura popular: no es simple populismo

El tema de la cultura popular entra así en la tercera estación del proceso de decantación conceptual dentro del recorrido constructivista de la filosofía de la liberación. El reconocimiento de una presencia insoslayable de la cultura popular, surge como una necesidad de asumir una identidad, en este caso, la de los oprimidos, componente fundamental que representa la alteridad respecto a la totalidad de la cultura oficial dominante. Llegar al reconocimiento de lo popular, de acuerdo con el relato de Dussel, fue una tarea de precisión conceptual muy rigurosa y quizás un poco tardía, que se concreta en "un artículo de 1984, "Cultura latinoamericana y Filosofía de la Liberación (Cultura popular revolucionaria: más allá del populismo y del dogmatismo)". Al respecto, Dussel dice:

> En ese artículo dividíamos la materia en cuatro parágrafos. En el primero[28], reconstruyendo posiciones desde la década del 60 mostrábamos la

> importancia de superar los límites reductivistas (de los revolucionarios ahistóricos, de las historias liberales, hispánico-conservadoras o meramente indigenistas), reconstruyendo la historia cultural latinoamericana dentro del marco de la historia mundial (desde el Asia nuestro componente amerindio; la proto-historia asiático-afro-europea hasta la cristiandad hispana; la cristiandad colonial hasta la "cultura latinoamericana dependiente", postcolonial o neocolonial). El todo remataba en un proyecto de "una cultura popular post-capitalista" (p. 8)

La cultura popular se concibe así como el resultado de un proceso histórico que al final no tiene nada que ver con las creaciones del capitalismo, sino que lo trasciende y lo supera, razón por la cual no puede seguir en situación de subordinada. Su exterioridad la conduce a la alteridad, a la búsqueda de su propia dignificación y liberación. Desde el punto de vista de la dialéctica y la analéctica, se produce una valoración diferente: "A la *cultura imperial*, a la *ilustrada* y a la *de masas* (en la que debe incluirse la cultura proletaria como negatividad) son los momentos internos imperantes a la totalidad dominante. La *cultura nacional*, sin embargo, es todavía equívoca aunque tiene importancia" (sus contradicciones se manejan dialécticamente). En cambio, "La *cultura popular* es la noción clave para una liberación [cultural]" (su emergencia es valorada analécticamente).

Concebir la cultura popular en esos términos, desde la analéctica, conduce al reconocimiento del "sujeto histórico" de la cultura revolucionaria: el "pueblo", como "bloque social de los oprimidos",

cuando cobra "conciencia subjetiva" de su función histórico-revolucionaria (p.10). En definitiva, la irrupción del tema de la cultura popular revolucionaria post-capitalista, trasciende y deja atrás "la visión sustancialista monolítica de *una* cultura latinoamericana, y las fisuras internas culturales crecían gracias a la misma revolución cultural" (p. 11)

Modernidad, globalización del occidentalismo, multiculturalismo liberal y el imperio militar de la "guerra preventiva"

Así denomina Dussel su cuarta estación, en la cual comienza por dar cuenta de los diferentes momentos de la conceptualización del proceso sociocultural de la modernidad en América en plena década de los ochenta. Leamos sus palabras:

> a partir de la problemática "postmoderna" sobre la naturaleza de la Modernidad -que en último término es todavía una visión todavía "europea" de la Modernidad-, comenzamos a advertir que, lo que nosotros mismos habíamos llamado "postmoderno"[45], era algo distinto a lo que aludían los Postmodernos de los 80s (al menos daban otra definición del fenómeno de la Modernidad tal como yo lo había entendido desde los trabajos efectuados para situar a América Latina en confrontación a una cultura moderna vista desde la periferia colonial). Por ello, nos vimos en la necesidad de reconstruir desde una perspectiva "exterior", es decir: mundial (no provinciana como eran las europeas), el concepto de "Modernidad", que tenía (y sigue teniendo) en Europa y Estados Unidos una clara connotación eurocéntrica, notoria desde Lyotard o Vattimo, hasta Habermas y de otra manera más sutil en el

> mismo Wallerstein -en lo que hemos denominado un "segundo eurocentrismo" (p.11)

Aquí se puede apreciar claramente que desde la filosofía de la liberación, la onda post-moderna es percibida simplemente como una visión europea de la misma modernidad y, por tanto, con una connotación diferente a la usada desde la perspectiva de la alteridad y la analéctica que entiende lo post como confrontación, superación y diferenciación. De manera que la llamada postmodernidad desde la perspectiva de una simple dialéctica ontológica, no es sino una reinterpretación de la misma modernidad eurocéntrica en una nueva fase de su prolongada existencia en situación de crisis recurrente y decadencia insoslayable.

Pero el estatus postmoderno no es tan inocente como parece y tiende sus nuevas trampas en la llamada multiculturalidad y diálogo intercultural, sin que hayan sido modificadas las relaciones de poder establecidas desde hace siglos entre la cultura dominante occidental y las culturas exteriores. En ese sentido, para el poder constituido como totalidad "Ahora se trata de "situar" a *todas las culturas* que *inevitablemente* se enfrentan hoy en todos los niveles de la vida cotidiana, de la comunicación, la educación, la investigación, las políticas de expansión o de resistencia cultural o hasta militar." (p.12). Con el supuesto diálogo en un mundo artificialmente multicultural, se buscaba neutralizar las insurgencias de las diferentes culturas y la crítica cultural al status quo. El gran temor de quienes detentan el poder es que "Los sistemas culturales, acuñados durante milenios pueden despedazarse en decenios, o desarrollarse por el enfrentamiento con otras culturas. Ninguna cultura tiene asegurada de antemano la sobrevivencia. Todo esto

se ha incrementado hoy, siendo un momento crucial en la historia de las culturas del planeta" (idem).

La revisión crítica de la historia cultural de la humanidad, realizada por Dussel, lo lleva a la conclusión de que "modernidad, colonialismo, sistema-mundo y capitalismo son aspectos de una misma realidad simultánea y mutuamente constituyente" (p.13). Partiendo de esta caracterización de la historia de la modernidad, resulta que "*España es entonces la primera nación moderna.*" desde 1492 a 1630 aproximadamente, en virtud de una serie de acontecimientos valorados y caracterizados por Dussel como modernos, que concurren en torno a lo que fue el reinado ibérico en ese periodo. "Es una Modernidad mercantil, preburguesa, humanista, que comienza la expansión europea".(idem). Luego, vendría "la *Segunda modernidad* que se desarrolla en las Provincias Unidas de los Países Bajos, provincia española hasta comienzo del siglo XVII[51], un nuevo desarrollo de la Modernidad, ahora propiamente burguesa (1630-1688)." (idem). Y en esa línea temporal, la "*Tercera modernidad*, inglesa y posteriormente francesa, despliega el modelo anterior (filosóficamente iniciado por un Descartes o Espinoza, desplegándose con mayor coherencia práctica en el individualismo posesivo de un Hobbes, Locke o Hume)." (p. 14).

Siguiendo esa periodización, Dussel concluye en que "La Modernidad habría tenido cinco siglos, lo mismo que el "sistema-mundo", y era coextensivo al domino europeo sobre el Planeta, del cual había sido el "centro" desde el 1492." (p.14). De manera que ese sistema mundo

moderno, para mantener y reproducir su dominación en el tiempo y el espacio, necesita legitimarse y renovarse. Para ello, activa sus mecanismos de mediación ideológica, creando la apariencia de democracia y libertad a través de diálogos culturales en los que los elementos fundamentales del modo de producción capitalista y de la dominación imperialista, son soslayados, o sencillamente no aparecen como temas centrales en las agendas del debate.

Pero, el proceso de la crítica a la cultura dominante es indetenible, tanto en lo teórico como en la práctica de los movimientos sociales, culturales y políticos alternativos. La alteridad emerge como resultado lógico de las contradicciones y enfrentamientos de los intereses económicos, financieros, militares y políticos, así como de los procesos de maduración de la conciencia de los colectivos culturales no occidentales. Por esta razón, desde el centro del sistema occidental se replantean las estrategias de control y dominación. Al respecto, Dussel precisa lo siguiente:

> Este tipo aséptico de diálogo multicultural (frecuentemente también entre las religiones universales), se vuelve en ciertos casos en una política cultural agresiva, como cuando Huntington, en su obra *El choque de civilizaciones*, aboga directamente por la defensa de la cultura occidental por medio de instrumentos militares, en especial contra el fundamentalismo islámico, bajo cuyo suelo se olvida de indicar que existen los mayores yacimientos petroleros del Planeta (y sin referirse la presencia de un fundamentalismo

> cristiano especialmente en Estados Unidos, de igual signo y estructura). De nuevo no se advierte que "el fundamentalismo del mercado" -como lo denomina George Soros- funda ese fundamentalismo militar agresivo, de las "guerras preventivas", que se los disfraza de enfrentamientos culturales o de expansión de una cultura política democrática. Se ha pasado así de a) la pretensión de un diálogo simétrico del multiculturalismo a b) la supresión simple y llana de todo diálogo y a la imposición por la fuerza de la tecnología militar de la propia cultura occidental -al menos este es el pretexto, ya que hemos sugerido que se trata meramente del cumplimiento de intereses económicos, del petróleo en la guerra de Irak. (p. 15)

Transversalidad del diálogo Intercultural Transmoderno: mutua liberación de las culturas universales postcoloniales

Con este subtítulo Dussel llega a la última estación del itinerario que expresa la maduración anticipada en intuiciones previas, localizadas en propuestas de André Gunder Frank y Kenneth Pomeranz, a partir de lo cual retoma las claves interpretativas del conflicto cultural de la década de los 60s; pero ahora, bajo una nueva perspectiva que ha denominado "*Trans*-moderna", como superación explícita del concepto de "Post-modernidad" (postmodernidad que es *todavía un momento final de la Modernidad*). (p. 16). En tal sentido, la propuesta de un posible escenario transmoderno, se sustenta primeramente en una recapitulación de lo que fueron las relaciones de las diferentes formaciones socio-culturales a lo largo de la historia de las culturas. Primeramente, Dussel plantea que:

> la Modernidad (el capitalismo, el colonialismo, el primer sistema-mundo) no es coetánea a la hegemonía mundial de Europa, jugando la función de "centro" del mercado con respecto a las restantes culturas. "Centralidad" del mercado mundial y Modernidad no son fenómenos sincrónicos. La Europa moderna llega a ser "centro" *después* de ser "moderna". Para I. Wallerstein ambos fenómenos son coextensivos (por ello posterga la Modernidad y su centralidad en el mercado mundial hasta la "Ilustración" y el surgimiento del liberalismo). Por mi parte pienso que los cuatro fenómenos (capitalismo, sistema-mundo, colonialidad y modernidad) son coetáneos (p.16)

La importancia de este planteamiento consiste en que la hegemonía mundial que hoy ejerce la cultura europea-norteamericana es un fenómeno nuevo y no inherente al surgimiento del capitalismo y la modernidad. En consecuencia, en la reconstrucción histórica que hace Dussel con base en los datos culturales, socio-económicos y políticos de las principales regiones o países del mundo europeo, asiático, africano y americano, se infiere que siempre ha existido una dinámica de transferencias culturales más que de imposiciones y negaciones. Por lo tanto, metodológicamente, en el análisis del proceso de formación del actual sistema dominante y hegemónico, es necesario separar el primer proceso, la modernidad; del segundo, la hegemonía. De esa manera, las cosas se plantean, entonces, en el siguiente orden:

> Europa comenzó a ser "centro" del mercado mundial (y extender por ello el "sistema-mundo"

> a todo el planeta) desde la revolución industrial; que en el plano cultural produce el fenómeno de la Ilustración, cuyo origen, *in the long run*, debemos ir a buscarlo (según las hipótesis que consideraremos a continuación del filósofo marroquí Al-Yabri) en la filosofía averroísta del califato de Córdoba. La hegemonía central e ilustrada de Europa no tienen sino dos siglos (1789-1989)[55]. ¡Sólo dos siglos! Demasiado corto plazo para poder transformar en profundidad el "núcleo ético-mítico" (para expresarnos como Ricoeur) de culturas universales y milenarias como la china y otras del extremo oriente (como la japonesa, coreana, vietnamita, etc.), la indostánica, la islámica, la bizantino-rusa, y aún la bantú o la latinoamericana (de diferente composición e integración estructural). Esas culturas han sido en parte *colonizadas* (incluidos en la totalidad como negadas, el aspecto A del esquema 1), pero en la mejor estructura de sus valores han sido más excluidas, *despreciadas, negadas, ignoradas* más que aniquiladas. (pp. 16-17)

Sin duda alguna, estos planteamientos develan el mito de la originalidad y superioridad de la cultura europea, al tiempo que se reivindica el valor milenario de las culturas árabes, especialmente toda la filosofía desarrollada a partir de las interpretaciones de la lógica aristotélica emprendida por Averroes y continuada por sus seguidores dando lugar al llamado averroísmo. Igualmente, es muy importante destacar la relación de los tiempos históricos culturales. Lo que hoy luce como inmutable y eterno, tiene apenas dos siglos de existencia y se encuentra en plena crisis de decadencia; en contraposición, las culturas más antiguas, lejos de desaparecer, renacen con fuerza desde los cimientos

más profundos de sus propias tradiciones prácticamente imborrables pero renovadas a la luz de los nuevos tiempos. Los ejemplos están hoy en el tapete de la opinión pública internacional: China, la India, el mundo islámico y en América; Bolivia, México, Guatemala, Chile, Ecuador, donde las culturas indígenas emergen protagónicas desde sus propias costumbres y creencias, reclamando e imponiendo sus derechos a una existencia digna, reconocida y respetada por todos. En ese sentido, el planteamiento de un mundo trans-moderno pareciera ser la nueva realidad emergente de la que también habla Colombres (2004): "una civilización emergente no es un desatino ni un mero sueño, sino el único camino que tenemos de asumir nuestra diferencia en términos de un proyecto que nos asegure un lugar digno en el nuevo milenio" (p. 247). En esa dirección, Dussel afirma lo siguiente:

> Esas culturas universales, asimétricas desde el punto de vista de sus condiciones económicas, políticas, científicas, tecnológicas, militares, guardan entonces una alteridad con respecto a la propia Modernidad europea, con la que han convivido y han aprendido a responder a su manera a sus desafíos. No están muertas sino vivas, y en la actualidad en pleno proceso de renacimiento, buscando (y también inevitablemente equivocando) caminos nuevos para su desarrollo próximo futuro. Por no ser modernas esas culturas tampoco pueden ser "post"-modernas. Son Pre-modernas (más antiguas que la modernidad), Coetáneas a la Modernidad y próximamente Trans-modernas (p. 17)

En conclusión, la propuesta que Dussel hace en su documento *transmodernidad e interculturalidad (interpretación desde la filosofía de la liberación)*, se sustenta en el reconocimiento en un plano de absoluta igualdad de todas las culturas del planeta como única condición para el establecimiento de un verdadero diálogo intercultural, lo cual supone la realización previa de la liberación de las culturas negadas de los pueblos oprimidos por las culturas dominantes de los países capitalistas imperialistas. Se trata, entonces, de una invitación a revisar de manera crítica y profunda la historia de las culturas, sus procesos de emergencia, auges, decadencias y transculturaciones; la negación de la división del mundo entre culturas centrales (hegemónicas) y culturas exteriorizadas o subordinadas (negadas); y el reconocimiento de la necesidad de un nuevo mundo fundado en la equidad cultural como principio para el respeto inter-civilizacional. Todo ello sustentado en dos categorías fundamentales: la alteridad y la analéctica, empleadas por Dussel desde su primera propuesta teórica fundamental, la filosofía de la liberación. La trans-modernidad se entiende, así, como una continuidad de la crítica a la modernidad desde la filosofía de la liberación, reafirmada como alternativa a la crisis y decadencia de la modernidad capitalista occidental.

El CULTURALISMO

Ubicado en una perspectiva menos filosófica y más pragmática, menos estructural y más particular y fragmentaria, menos sistémica y más funcionalista, menos dialéctica y más hermenéutica y dialógica, menos esencial, histórica, trascendente y más apariencial, ocasional e intrascendente, el culturalismo aparece en el contexto múltiple de la crisis de

decadencia del capitalismo tardío y de la hegemonía imperialista norteamericana de la segunda postguerra europea; el desarrollo de la industria cultural, la cultura de masas y la massmediación como fenómeno político-ideológico del neoliberalismo económico imperialista global. Siguiendo lo expuesto por Dussel, se puede decir que a diferencia de la trans-modernidad, que reivindica la historia de las culturas ancestrales, milenarias y tradicionales de los diferentes pueblos y razas del planeta, contra la hegemonía imperialista; el culturalismo le tributa legitimidad a la post-modernidad, que niega y anula el valor de la historia en la lucha de los pueblos por su liberación e independencia. Veamos, entonces, algunos de sus elementos.

Antecedentes del culturalismo

A manera de introducción y como un primer aspecto para el abordaje del culturalismio o mejor llamado Estudios culturales, es necesario señalar algunos elementos del contexto histórico-cultural que le anteceden y/o lo determinan. En ese orden de ideas, el trabajo de Shils, Edward (1974), *La sociedad de masas y su cultura*, a pesar de su visión ideológica discriminatoria y clasista, es bien interesante porque aporta el primer elemento clave de la nueva realidad en la cual surgen y de la que se ocupan finalmente los Estudios Culturales. Este autor ubica geo-históricamente el surgimiento y las características fundamentales del fenómeno de la sociedad de masas y la cultura de masas, en el inicio del siglo XX y como un fenómeno nuevo en la historia de la civilización occidental. De hecho, la sociedad de masas y la cultura de masas se convierten en el gran referente objetivo, histórico, estructural, sistémico, que ha complejizado la labor investigativa, el análisis y las interpretaciones en el campo de las Ciencias Sociales, la Antropología Cultural, la Sociolingüística, la Semiótica, el nuevo pensamiento filosófico, político y académico; disciplinas que concurren y convergen de manera inter o transdisciplinaria en el desarrollo de los Estudios culturales. Shils comienza con un dato puntual que ubica geohistóricamente el tema:

> Desde que terminó la Primera Guerra Mundial, sobre todo en los Estados Unidos, pero también en Gran Bretaña, Francia, en Italia septentrional, en los Países Bajos y en el norte de Europa, como también en Japón, ha comenzado a surgir un nuevo orden social. Algunas de sus características comenzaron a aparecer en la Europa Central y también en la Europa Oriental, pero de una manera menos uniforme; en los países asiáticos y africanos el fenómeno está en vías de desarrollo. A este nuevo orden se le da por lo común el nombre de sociedad de masas. (p. 141)

De manera que la sociedad de masas y la cultura de masas se desarrollan en el mismo tiempo y espacio en que se desarrolla el capitalismo en su fase de acumulación y expansión imperialista financiera (Cfr. Lenin, 1973). Esta correspondencia no es casual, sino causal y posee su determinación dialéctica en el marco de las contradicciones de clases que dinamizan y son inherentes a la modernidad capitalista. La expansión del modo de producción capitalista genera igualmente la expansión de la vida urbana y, junto con ella, la nueva civilidad de la vieja civilización occidental. Todas las formas de la vida moderna: económicas, sociales, científicas, culturales, se unifican como un todo sistémico bajo las leyes de desarrollo del capitalismo imperialista. Esto indica que los rasgos que caracterizan a la nueva sociedad y cultura de masas, están de alguna manera determinados por la naturaleza clasista, excluyente y opresora del modo de producción capitalista en su fase transnacional imperialista.

Este elemento de origen de la sociedad de masas y de la cultura de masas, no puede ser obviado en cualquier análisis o interpretación del desarrollo cultural, puesto que es, en esencia, el periodo histórico en que se encuentra la cultura de factura greco-romana. El propio Shils, expresa que "la sociedad de masas es un fenómeno nuevo, pero que ha tenido una prolongada preparación. En la idea de la *polis* encontramos el origen primero, que fue cultivado y desarrollado por el concepto romano de una ciudadanía común, extendida a un amplio territorio" (p. 142). A partir de esa data, es permitido agregar que la revolución industrial, en lo material; la revolución francesa, en lo político-cultural; y la Ilustración, en

cuanto al culto al sujeto individualista moderno, desencadenaron las fuerzas de donde emergió finalmente la sociedad de masas y sus culturas. El hecho de que América Latina no aparezca en los primeros escenarios de la sociedad de masas, sino después, es el reflejo de su condición periférica y subordinada que se traduce en el criterio según el cual este continente entró tarde en el siglo XX por todo el retraso que tuvo en el siglo XIX y su condición de subdesarrollado.

Interesa, entonces, precisar las características señaladas por Shils, que distinguen la sociedad de masas y su cultura, de las formas socio-culturales anteriores. Primero, "disminución del sentido sacro de la autoridad" (idem). En la modernidad capitalista la simbología de la autoridad queda subordinada a la materialidad del poder económico, lo cual se expresa hoy en todas las formas de conductas irreverentes, auto-suficientes, igualitarias, irrespetuosas. El dinero es el que manda; y ya Marx señaló sus efectos desmoralizadores en la nueva sociedad burguesa. Segundo, "un debilitamiento del poder de la tradición" (idem), pues, aunque ésta sigue ejerciendo su influencia, la acumulación y el desarrollo capitalista poseen su propia fuerza para la innovación necesaria con base en el dominio y uso instrumental de la ciencia y la tecnología. Tercero, "el mayor énfasis que se da a la dignidad y los derechos individuales" (idem), lo cual refleja el despliegue del triunfo del yo individual, protestante y egocéntrico, sobre el nosotros colectivo, cristiano y solidario.

Sin embargo, esta cualidad se expresa también, como lo destaca Shils "en las nuevas actitudes con respecto a la mujer, los jóvenes y los grupos étnicos que se encuentran en condiciones de desventaja" (idem). Cuarto, "una dispersión de civilidad" (idem) la cual se puede entender como fragmentación en ideas como la ciudadanía, la población adulta y otros síntomas que llevan a una quinta característica como lo es "el igualitarismo moral, característica exclusiva de Occidente, que insiste en el hecho de que todos los hombres, por ser miembros de una misma comunidad y gracias a un idioma común, poseen una irreductible dignidad" (p. 143). Sin embargo, el poder del Capital ha demostrado su

capacidad para poner precios que doblegan dignidades, y de igual manera, gobiernos que no la respetan.

En otro agrupamiento de características de la sociedad de masas y su cultura, Shils agrega lo siguiente: "La mutua asimilación entre el centro -es decir, la élite – y la periferia –es decir, la masa - está muy lejos de su realización total. Los conflictos de clase, los prejuicios étnicos y las desordenadas relaciones sociales continúan siendo factores importantes en nuestras modernas sociedades de masas" (idem). El abismo entre la élite y la masa es una impronta de las sociedades divididas en clases sociales o grupos desiguales. Igualmente, los conflictos sociales, étnicos o funcionales son consecuencias naturales de esa división.

Pero, no reconocer esta verdad objetiva, conduce a una visión crítica contradictoria e ideologizada del problema, tal como le ocurre a este señor Shils que, por un lado expresa que "Sin la industria, es decir, sin las complicadas máquinas que sustituyen a un simple instrumental, la sociedad de masas no sería concebible" (idem). Pero, más adelante afirma que "la organización industrial moderna usufructúa todavía parte de la organización jerárquica y burocrática, que a menudo se contrapone con el consenso vital, pero vago, de la sociedad de masas" (idem). Esas son las contradicciones propias del capitalismo, engendradas desde su seno; pero, que él mismo no ha podido ni podrá resolver. Por último, entre el conjunto de características que posee la sociedad de masas, el autor destaca que "ha suscitado e intensificado la individualidad" (idem) en tal forma y medida que "la búsqueda de la individualidad y sus manifestaciones en las relaciones personales, están presentes, con toda claridad, en la sociedad de masas, y constituyen una de sus características esenciales" (p. 144). Es decir, la masificación no es la socialización del individuo, ni encarna sus valores; sino todo lo contrario: es la reproducción masiva del individualismo burgués y la vulgarización de sus valores.

Luego de expresar el concepto y las características de la sociedad de masas, Shils desarrolla una clasificación de los niveles de cultura que resultan realmente vergonzosos, razón por la cual no lo vamos a comentar; pero son útiles para tener una referencia de cómo el pensamiento burgués discrimina las realidades culturales. Dice Shils que "de acuerdo con nuestros fines, adoptaremos una distinción, muy aproximativa, entre los niveles de cultura, que son niveles de calidad, medidos con un metro estético, intelectual y moral. Ellos son, entonces, la cultura superior, la cultura mediocre y la cultura brutal" (p. 145).

Como segundo elemento de la contextualización histórica de los Estudios culturales, estarían los aspectos relevantes de la geopolítica internacional. Ya es cosa sabida que como consecuencia del fin de la segunda gran guerra europea, el mundo fue sometido a una nueva realidad geopolítica internacional, marcada fundamentalmente por la división en dos grandes polos de fuerza económica-política-militar-científica-tecnológica: por un lado, La Organización del Tratado del Atlántico Norte, OTAN, liderada por Estados Unidos; y del otro, el Pacto de Varsovia, encabezado por Rusia. Esto significó que a partir de 1945, después del holocausto y los horrores nucleares de Hiroshima y Nagasaky, se dio inicio a una nueva era histórica caracterizada por el reparto del mundo en áreas de influencias, bajo la hegemonía de las superpotencias o imperios económicos, tecnológicos y militares que resultaron victoriosos o beneficiados de esa inmensa hecatombe. La tensión generada por la competencia política-militar en terceros territorios entre estos dos bloques de poder es lo que se denominó Guerra Fría, dentro de la cual se gestó la actual guerra mediática o guerra de cuarta generación. Así mismo, la posesión de misiles nucleares y la competencia tecnológica para su uso estratégico más eficaz, generó un estado de amenaza mutua reconocido como "el equilibrio del terror".

En ese contexto, la Organización de las Naciones Unidas, ONU, fue creada y concebida como la máxima instancia internacional para la concertación de las naciones, dirimir los conflictos, atender las necesidades humanas y garantizar la paz del mundo. Irónicamente, la ONU se ha convertido en un supra poder desde donde los poderosos le

imponen a los débiles su voluntad hegemónica. A partir de la década de 1970, esa hegemonía imperial logra instrumentar y poner en marcha el modelo económico neoliberal; y en lo geopolítico, el derrumbe del bloque soviético que estalla en 1989. De manera que el siglo XX se cierra con el triunfo del neoliberalismo económico y el cambio de la bipolaridad por la unipolaridad. Estados Unidos logra, en cien años de ejercicio imperialista, convertirse en la única potencia que impone su hegemonía para poner en marcha una estrategia de posicionamiento de los territorios donde se ubica la energía fósil que requiere la dinámica del capital transnacional. Los procesos de intervención militar y destrucción en Afganistán, Irak, Libia y Siria, así como toda la situación compleja que se genera de las tensiones entre la continuidad de la hegemonía unipolar de Estados Unidos y la emergencia de un mundo multipolar y pluricéntrico, evidencian en extremo el comportamiento hegemónico imperialista de Estados Unidos en el contexto de la nueva etapa que Wallerstein precisó como de "acumulación, expansión, crecimiento y renovación" del capital internacional orientado desde el poder político-tecnológico-militar norteamericano.

En definitiva, después de la segunda guerra mundial, se impuso una nueva geopolítica dinamizada por los dos polos ideológicos-políticos-militares-culturales que comandan respectivamente el Este y el Oeste en un tiempo igual al de la división del mundo en Norte, donde se ubican los "desarrollados", y Sur, en el cual se ubican los "subdesarrollados". Y esta geometría queda regimentada bajo la lógica implacable de la guerra fría y el equilibrio del terror. En ese contexto, se le da impulso a una revolución de las tecnologías que comienza a modificar los sistemas de vida urbana. La sociedad de masas y la cultura de masas se desarrollan bajo el tutelaje hegemónico de los medios de información y comunicación. El tema de la cultura se diversifica y comienza a ganar fuerza como foco de atención para el desarrollo de nuevas perspectivas de la investigación y teorización en el campo de las ciencias sociales y humanísticas. La sociedad moderna, con sus promesas de desarrollo, progreso, libertad, igualdad, justicia, parecía sucumbir o había

quedado atrapada en un círculo fatal donde la mayor certeza era la progresividad indetenible del terror, la destrucción y las guerras.

Durante las décadas de 1950 y 1960, se producen acontecimientos políticos en Asia, África, América Latina y el Caribe, así como en Europa y Estados Unidos, que sacuden la sensibilidad y la conciencia intelectual de un mundo estratificado en tres categorías: los del primer mundo, que comprende a los más desarrollados como potencias imperiales; los del segundo mundo, donde se ubican los países desarrollados pero sin ser superpotencias hegemónicas; y los llamados del tercer mundo que agrupa a las mayorías de las naciones y pueblos de América Latina y el Caribe, Asia y África. Parte de las consecuencias culturales de naturaleza epistemológicas, socio-lingüísticas, políticas y literarias de esta división geopolítica, las expone Mignolo, Walter (2002) en el artículo titulado *Geopolítica del conocimiento y diferencia colonial*, dedicado al análisis de las propuestas decoloniales de Quijano, Dussel y Wallersntein, de donde interesa destacar el siguiente planteamiento:

> las ciencias sociales en el Tercer Mundo, lo veía ya Fals-Borda—fueron parte del proyecto desarollista y modernizador después de la segunda guerra mundial. Por lo tanto, aunque la petición de que se abran las ciencias sociales es importante dentro de la esfera en la que se gestaron y desarrollaron, se vuelve algo más problemático cuando la diferencia colonial entra en escena. Abrir las ciencias sociales es, sin duda, una reforma importante, pero la diferencia colonial requiere un proceso de descolonización. Abrir las ciencias sociales es, sin duda, un paso importante, pero no es suficiente, porque abrir no es lo mismo que descolonizar, tal y como Fals-Borda reivindicaba en los años setenta. En este sentido, los conceptos de colonialidad del poder y transmodernidad de Quijano y Dussel son ya conceptos que contribuyen a la descolonización de las ciencias sociales (en lo que a Quijano se refiere) y de la filosofía (por parte de Dussel) al forjar un espacio epistémico a partir de la diferencia colonial. Descolonizar las ciencias sociales y la filosofía significa producir, transformar y diseminar un conocimiento que no dependa de la epistemología de la modernidad del Atlántico Norte –las normas de las disciplinas y los problemas del

> Atlántico Norte— sino que, por el contrario, de respuesta a las necesidades de las diferencias coloniales. (p. 23)

De acuerdo con esta idea de la descolonización, lo primero que se infiere es el reconocimiento del carácter político-ideológico eurocéntrico de las ciencias sociales y sus fundamentos filosóficos que, igualmente incluye su instrumentación a favor de los intereses de la dominación imperialista neocolonial de Estados Unidos sobre América Latina durante el último siglo. En consecuencia, lo necesario y pertinente es asumir la descolonización que en el terreno intelectual es lo que han hecho Quijano, desde las ciencias sociales, y Dussel, desde la filosofía. El espacio epistémico de la diferencia colonial es la condición para el desarrollo de un nuevo conocimiento que "no dependa de la epistemología de la modernidad" europea. Pero, es importante advertir que tampoco se deje atrapar por nuevas propuestas que induzcan hacia nuevas formas de subordinación a los nuevos centros epistemológicos de la dominación global.

Las búsquedas más identificadas con la descolonización han mostrado una ruta que tiene una mirada crítica hacia el pasado, para reencontrar las referencias necesarias de la tradición propia, y otra hacia el futuro, para prefigurar una independencia y soberanía ontológica y epistémica frente a la hegemonía del saber dominante. Rosenberg, Alfons (1975), desde su visión conservadora y crítica de la modernización europea, advirtió que frente a los excesos de lo moderno, el hombre "sintió la necesidad de volver hacia sus raíces y renovarse en ellas…En la tradición está escondido, por lo tanto, el tesoro colectivo de las experiencias de la humanidad" (p. 148). Ello presupone, en el caso de América Latina y el Caribe, el desarrollo de un esfuerzo teórico y práctico de relectura de la historia cultural y política, redescubrir las realidades que anteceden nuestro propio presente desde una hermenéutica no solo textualista y unitaria sino socio-política y contradictoria. En tal sentido, el enfoque dialéctico (en lo que haya de convergente desde Hegel, Marx, Adorno, Dussel) es fundamental en los marcos de la diversidad y complejidades endógenas de

Nuestra América, tal como se verá con la tesis de la transculturacion en la parte dedicada a los Estudios culturales en América Latina.

La realidad del mundo capitalista global indica que la humanidad vive en un amplio campo de interacciones culturales entre lo moderno y lo tradicional. Dentro de ese contexto, se libran batallas por la reproducción, acumulación, reinvención y expansión de la hegemonía socio-cultural, por la uniformidad cultural de la sociedad burguesa, capitalista, imperialista, basada en el consumismo y la reificación planetaria, de un lado; y por el otro, ha sido sostenida la lucha por la defensa de las identidades nacionales, regionales, locales, grupales y hasta familiares, el rescate de las mejores tradiciones, creencias y costumbres, así como de los valores morales, éticos, espirituales, artísticos, de sociedades libres, independientes y soberanas. De esta confrontación debe surgir una nueva humanidad fundada en nuevas formas de relación. Y aquí cabe un poco la misma pregunta que hace más de medio siglo se hizo Rosenberg al final de su artículo *Tradición y revolución*: "Esta necesidad ya no puede discutirse –solo se puede preguntar qué deberá ser elegido de todo el acervo cultural-; ¡en torno a esta pregunta, a esta consumación, ha estallado la lucha! (p.163). Esa lucha cultural ha sido, en buena medida, progresivamente fragmentada, dividida y enajenada por la mediación tecnológica en términos sumamente graves para el normal ejercicio cognitivo de la individualidad y los comportamientos colectivos. Los mass medias poseen la capacidad de someter a "las masas" a dinámicas de reificación y uniformadoras del comportamiento humano, individual y social, sin que la masa ni siquiera tenga plena conciencia de ello.

La relación de los comportamientos socio-culturales con los medios de información y comunicación, tienen en el terreno político una importancia determinante en la lucha por el poder y el control de la sociedad. Si antes, la cultura política era el reflejo de la confrontación de ideas y acciones representativas de las clases sociales en pugna por el poder político; desde hace algunas décadas, en el marco del llamado "fin de la historia" o "postmodernidad", la cultura política se construye a partir y a través de los medios de

comunicación. En tal sentido, y ubicados en la línea de los Estudios culturales, Chirinos y Puerta (s/d) señalan lo siguiente:

> La relevancia de lo mediático relacionado con la política ha posibilitado el diseño de un nuevo campo de saber que, en ocasiones, se vislumbra como una subdisciplina y hasta una profesión: la *comunicación política*. Concebida como "el proceso de transmisión y recepción de mensajes desde y hacia los componentes del sistema político", ella no solo reivindicaría como asunto suyo las estrategias comunicacional y publicitaria, sino también la Estrategia Política, y en ocasiones la oferta política misma. Esos serían los tres niveles estratégicos de la Comunicación Política: el diseño de la propuesta política, la elaboración del discurso correspondiente y la construcción de la imagen. De esta manera, se realizaría en el plano académico lo que en el político-práctico se evidencia con el desplazamiento de los partidos por los medios. (p. 7).

Sin embargo, cabe señalar que en el caso de Venezuela y América Latina, esta transformación mediática de la cultura política es mucho más acentuada en las prácticas políticas de los líderes y partidos que representan el poder tradicional de las burguesías y el imperialismo, que en los líderes y movimientos emergentes como voceros de las luchas, reclamos y posicionamientos de los sectores y clases sociales populares. Pero, en todo caso, el poder mediático se ha impuesto como nueva realidad cultural; y detrás ella, se oculta la otra realidad estructural del poder del imperialismo. Como testimonio de ello, Libenson, Manuel (1978) dio a conocer un "informe anual", de carácter confidencial, del señor John Picklock, presidente de la Junta Directiva de Liberty Corporation en el cual se puede apreciar toda la estrategia y procedimientos empleados por esta corporación norteamericana para reproducir y mantener su dominación sobre las naciones del continente americano y otras áreas del mundo en el contexto de la guerra fría, específicamente el informe se refiere al plan de dominación para el periodo de 1978-1982. De las conclusiones de dicho documento, la primera dice: "Debemos ajustar, aún más, nuestros sistemas de control ideológico de las grandes masas populares que se decepcionan por el incumplimiento de los

programas y promesas de los gobiernos de turno" (p. 153). Para eso, se siguen 10 conclusiones más a manera de objetivos o estrategias de control y dominación. La número 6 expresa lo siguiente:

> A través de nuestros hombres más inteligentes y leales, debemos extremar las medidas parar seguir manteniendo el control ideológico, indirecto y sutil de los sindicatos obreros y de los medios de comunicación social (TV, Radio, Cine y Prensa), pues ello es indispensable para consolidar nuestras bases estratégicas de influencia en el sitio donde se trabaja y en el hogar, que son los dos campos donde libramos las batallas decisivas por la vigencia de nuestro sistema. (p. 155)

Es evidente que los dispositivos de control ideológico están montados en los dos espacios donde la inmensa masa del pueblo permanece la mayor parte del tiempo: el lugar de trabajo y el hogar. Frente a esta evidencia, surge la pregunta clave: ¿cómo podrá el pensamiento crítico académico contrarrestar este mecanismo de dominación en esos escenarios estratégicos señalados por Liberty Corporation?

Los Estudios culturales: Eurocentrismo y globalización norteamericana.

Vistos los elementos fundamentales del contexto geopolítico, histórico-cultural, ahora nos referiremos a los Estudios Culturales como propuesta teórica culturalista que se inicia en la Universidad de Birmingham, Inglaterra, se desarrolla en Estados Unidos y se extiende en América Latina, lo cual da un mapa de tres espacios geo-históricos diferentes, con desarrollos diversos, de mucha pluralidad, orientación interdisciplinaria y academicista. Comenzamos, entonces, por el punto de partida eurocéntrico que está en la génesis de los Estudios Culturales. Siguiendo el libro *Introducción a los estudios culturales* de Mattelart, Armand y Neveu, Erik (2004):

> En la universidad de Birmingham es donde nace, en 1964, el Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS). La historia del centro nunca estuvo exenta de tensiones y debates (Grossberg, en Blundell, 1993). Y no todo lo que se publicó en sus *working papers* merece pasar a la posteridad. Momificar quince años en una decena de patronímicos y de libros canonizables sería olvidar el desorden, la pasión y la efervescencia creadora que le son propios a los «estados que nacen». Parte de la inteligencia empresarial de los sucesivos directores del centro consistió en su capacidad de maniobra entre las distintas iniciativas de unos investigadores con preocupaciones y referencias heterogéneas. Desde el marxismo althuseriano hasta la semiología, los miembros del centro han compartido una común atracción por lo que el *establishment* universitario consideraba entonces, en el mejor de los casos, como un pintoresco vanguardismo, y en el peor como el «opio de los intelectuales». Este interés por la renovación de las herramientas del pensamiento crítico jamás viró a la ortodoxia El centro fue un caldo de cultivo de importaciones teóricas, de chapuzas innovadoras sobre cuestiones hasta entonces consideradas indignas del trabajo académico. Frecuentemente pretenciosa, la noción de laboratorio adquiere toda su pertinencia en el CCCS. Durante más de quince años, una extraña combinación de compromiso social y político y de ambición intelectual produjo una impresionante masa de trabajos. (pp 47-48)

De manera que esta vertiente del ejercicio intelectual europeo, que pasa ya los 50 años de existencia, emerge en el contexto de la famosa década de los años sesenta, cuya característica fundamental es la presencia de la revuelta en casi todos los ámbitos de la vida social, política y cultural del planeta. En ese orden de ideas, en el ámbito académico universitario, la revuelta fue, efectivamente, "el desorden, la pasión y la efervescencia creadora". Pero, más allá de la academia superior, también en los ambientes estéticos-literarios vinculados a las universidades, la revuelta rebelde y creadora fue el signo dominante, como en los casos emblemáticos de la *Beat Generatión* en 1956 desde California, Estados Unidos o *El techo de la ballena* desde Caracas, Venezuela, a partir de 1960.

En ese contexto, hay que destacar la característica fundamental que determina la indeterminación de los Estudios Culturales: "las distintas iniciativas de unos investigadores con preocupaciones y referencias heterogéneas". Contrario a lo homogéneo, que se funda en la unidad genética, de raza, de ideas, de intereses, de propósitos o fines; la heterogeneidad representa todo lo contrario y como tal comporta dos tendencias: por un lado, la pluralidad o diversidad, como signos de la libertad de pensamiento; y por el otro, la ausencia de unidad o interés común de raza, de ideas, propósitos o fines, lo cual anula la posibilidad de ser alternativo a lo dominante. El resultado inevitable es la atomización, las incoherencias contextuales, el abstraccionismo y la pérdida de los referentes históricos fundamentales, es decir, el sentido de la totalidad.

Esa heterogeneidad en la concepción del ser y el conocer, condujo hacia una enorme dispersión y fragmentación del pensamiento crítico, en la multiplicidad de temas relacionados con las nuevas identidades socio-culturales urbanas, las modas, las diferencias de géneros, el racismo, los nuevos hábitos de comportamientos familiares, el rol de los medios de información y comunicación, los nuevos gustos en las modas, la música, la cocina, el arte, la literatura, las formas de hacer política, etc. Todos estos temas, abordados desde posturas estructuralistas y neo-estructuralistas, funcionalistas, interaccionismo simbólico, semiológicas, deconstruccionistas, translingüísticas, hermenéuticas y racionalistas, en sustitución de los grandes temas históricos de la civilización capitalista y la confrontación profunda de la tradición teórica filosófica y social construida desde las dialécticas de Hegel y de Marx.

Tal multiplicidad de temas y perspectivas teóricas en el contexto de una legitimidad académica de la institucionalidad burguesa, del Estado burgués, de un capitalismo en expansión ideológica polarizada con el socialismo real soviético, condujo inevitablemente a la pérdida o alejamiento del horizonte estratégico común anti-capitalista. De manera que no siendo la tradición dialéctica marxista el fundamento teórico-metódico de esta nueva corriente crítica, entonces debía ser otra. A este respecto, Mattelart y Neveu indican que

“Expresado por Hoggart en una conferencia de 1964, el proyecto del centro es claro. Reivindica explícitamente el legado de Leavis. Quiere utilizar métodos y herramientas de la crítica textual y literaria mediante el desplazamiento de la aplicación de las obras clásicas y legítimas hacia los productos de la cultura de masas, hacia el universo de las prácticas culturales populares.” (p. 48). En definitiva, los Estudios Culturales se inscriben en el campo de la semiótica textual y en el llamado giro lingüístico.

En consecuencia, la noción de laboratorio, en imitación a la ciencia experimental; pero, en este caso fundamentalmente teórico-intelectual, se constituye en una metodología divorciada de la realidad social, histórica, profunda, estructural, sistémica, clasista; pero, se despliega muy asociada a los fenómenos de la nueva cotidianidad urbana, es decir, en una antropología urbana bajo enfoques etnográficos, tal como lo ilustran Mattelart y Neveu en el siguiente pasaje:

> El cuestionamiento de la cultura en la vida cotidiana se extenderá concéntricamente como una mancha de aceite.
> Una primera ampliación de las investigaciones versará sobre la relación de los jóvenes de sectores populares con la institución escolar. En un enfoque etnográfico de gran riqueza, Paul WilIis (1977) ilustra la tensión en el seno de una escuela popular entre el comportamiento rebelde de los «tíos», y el de los «pelotas» que llevan la marca de las diversas formas de sumisión y de buena voluntad frente a la institución escolar. (p. 56).

El ejemplo es ilustrativo de lo que será en lo adelante, el giro semiótico-textual de las ciencias sociales aplicada desde la perspectiva de los Estudios Culturales, cuyo interés se centrará en la “diversidad de productos culturales consumidos por las clases populares. Binningham será uno de los primeros equipos en atraer la atención de las ciencias sociales sobre bienes tan profanos como la publicidad o la música rock (Frith, 1983). Pero, como demuestra una obra colectiva (Hall, Hobson, Lowe y Willis, 1980), son los medios

audiovisuales y sus programas de información y entretenimiento los que poco a poco serán objeto de estudio mediante encuestas." (p. 57)

Aunque esa es la orientación dominante, es importante advertir que el surgimiento de los Estudios Culturales en Inglaterra fue el resultado de un proceso de cambios sociales y culturales que se reflejó en el pensamiento marxista después de la segunda guerra mundial y durante la década del cincuenta. Los representantes, del marxismo en Gran Bretaña entraron en una etapa de debate, de crítica y de renovación de cara a los problemas y desafíos que comenzaron a plantearse desde el terreno de la cultura, vale decir, la educación escolar, la formación profesional y cultural de los trabajadores y las clases medias. En ese sentido, dicen Mattelart y Neveu, "La etapa de cristalización que representa el reconocimiento institucional de los estudios culturales durante la década de 1960 sería ininteligible si no se tuviese en cuenta un trabajo de maduración que se inicia unos diez años antes y que puede simbolizarse mediante las figuras de los tres padres fundadores que, de hecho, a semejanza de los mosqueteros de Dumas, son cuatro."(p. 36): Richard Hoggart (1918-), Raymond Williams (1921-1988), Edward P. Thompson (1924-1993) y Stuart Hall. "Tanto en Williams como en Thompson se advierte una misma visión de la historia, construida a partir de las luchas sociales y de la interacción entre cultura y economía y en la que la noción de resistencia a un orden impuesto por el «capitalismo como sistema» es fundamental" (p. 41).

Sin embargo, y como resultado de esos procesos particulares de la civilización industrial y la sociedad capitalista que la sustenta, así como sus poderosas influencias en el desarrollo de las visiones y posiciones ideológicas de los intelectuales críticos, las posiciones marxistas se ven a veces reducidas, limitadas o sencillamente desplazadas. Así, en lugar de haber prosperado las posiciones de Raymond Williams y Edward Thompson dentro de los Estudios Culturales, estos tomaron otros rumbos, tal como se evidencia en el siguiente fragmento de Mattelart y Neveu :

> La investigación en el CCCS partirá en primer lugar del acervo de trabajos de Hoggart y de la sensibilidad reflexiva ante todas las vívidas dimensiones de la cotidianidad de la clase obrera que había explorado desde una forma original y profunda de autoetnografía (Passeron, 1999). Pero una de las características del trabajo de Hoggart es la de hablar de un mundo que se erosiona, que inicia una secuencia decisiva de mutaciones en el momento mismo de su descripción y de su teorización. En un texto editado apenas cinco años después de la publicación de su libro fundamental, *The Uses of Literacy,* subraya hasta qué punto sus descripciones pueden resultar trasnochadas como consecuencia del incremento de la movilidad espacial, de un bienestar material relativo pero creciente, del impacto inédito del automóvil y de la televisión en la sociabilidad obrera (Hoggart, 1973). (p. 49)

La teoría cultural de Raymond Williams

Fefectivamente, en el contexto de esa perspectiva que se oficializó en los Estudios Culturales de Inglaterra, el nombre de Williams, Raymond (2000), representa el desarrollo de un enfoque culturalista diferente, resultado de un proceso crítico desde el marxismo y proyectado como un aporte innovador frente a la ortodoxia marxista y las concepciones culturales conservadoras de la ideología burguesa. En su teoría cultural, la cual seguimos a través del libro *Marxismo y literatura*, Williams desarrolla sus planteamientos críticos en torno a diez (10) aspectos claves de la estructura del desarrollo histórico-socio-cultural de la sociedad moderna europea: la relación de la base y la superestructura de la sociedad, el tema de la determinación, el desarrollo de las fuerzas productivas, la reflexión y la mediación, la tipificación y la homología, el problema de la hegemonía, el tema de las tradiciones, instituciones y formaciones, la relación entre lo dominante, lo residual y lo emergente, las estructuras del sentimiento y la sociología de la cultura. Analizar cada uno de estos aspectos no es el propósito de esta tesis, sino destacar algunos aportes de este autor en cuanto al nuevo enfoque de los Estudios Culturales.

Lo primero que afirma Williams es la necesidad de considerar la dimensión histórica del concepto de cultura, "que en sí mismo, en virtud de la variación y la complicación, comprende no sólo sus objetos, sino también las contradicciones a través de las cuales se ha desarrollado." (p. 21). Los objetos culturales no son objetos puros ni neutros; emergen de la realidad diversa, compleja y contradictoria con la carga histórica-social (y por tanto, ideológica) que le es inherente. Por eso, afirma el autor: "El concepto funde y confunde a la vez las tendencias y experiencias radicalmente diferentes presentes en formación. Por tanto, resulta imposible llevar a cabo un análisis cultural serio sin tratar de tomar conciencia del propio concepto; una conciencia que debe ser histórica." (idem).

En concordancia con lo anterior, los conceptos de sociedad, economía y cultura han evolucionado en sus formas y esencias en interacción con la historia y las experiencias cambiantes de cada comunidad. Desde sus formas más remotas y primitivas hasta las más modernas y tecnificadas, estas tres categorías constituyen sistemas dinámicos con características propias y complejas, pero interrelacionados en permanente transformación dialéctica a partir de tres conceptos que adjetivan y distinguen tres estadios culturales: el dominante, el emergente y el residual. Sin embargo, Williams puntualiza lo siguiente:

> El concepto de <<cultura>>, cuando es observado dentro del contexto más amplio del desarrollo histórico, ejerce una fuerte presión sobre los términos limitados de todos los demás conceptos. Esta es siempre su ventaja; asimismo, es siempre la fuente de sus dificultades, tanto en lo que se refiere a su definición como a su comprensión. Hasta el siglo XVIII todavía era el nombre de un proceso: la cultura de algo, de la tierra, de los animales, de la mente. Los cambios decisivos experimentados por la <<sociedad>> y la <<economía>> habían comenzado antes, en las postrimerías del siglo XVI y durante el siglo XVII; gran parte de su desarrollo esencial se completó antes de que la <<cultura>> incluyera sus nuevos y evasivos significados. Esta situación no puede comprenderse a menos que tomemos conciencia de lo que había ocurrido a la <<sociedad>> y a la <<economía>>; de todos modos, nada puede ser plenamente comprendido a menos que examinemos

> un decisivo concepto moderno que en el siglo XVIII necesitaba una nueva palabra: civilización. (pp 23-24)

Ese vínculo estrecho entre cultura y desarrollo histórico tiene tanta fuerza que es común que mucha gente los identifique como equivalentes: una sociedad culta es una sociedad con desarrollo histórico avanzado; y viceversa. De allí surge, entonces el problema de la dificultad de diferenciar lo que es la cultura y lo que es el desarrollo. La cultura abarca muchos ámbitos de la vida que van de lo particular a lo general y siempre se asocia a lo simbólico, a las tradiciones y las maneras de ser y conocer, a las costumbres, los procedimientos y los fines de una comunidad, lo propio, lo identitario; es decir, la cultura tiene un amplio sustrato material, ontológico, epistemológico, metodológico y axiológico que se constituye como un todo rector de la vida colectiva en proceso continuo, dinámico y cambiante. Por su lado, el desarrollo está asociado al avance y el progreso económico sustentado en la ciencia y la técnica. El desarrollo es crecimiento y acumulación de bienes, cambio y transformación de las condiciones generales de la vida social.

El concepto de civilización contiene dos sentidos históricos: "Un estado realizado, que podría contrastar con la <<barbarie>>, y ahora también un estado realizado del desarrollo, que implicaba el proceso y el progreso histórico. Esta fue la nueva racionalidad histórica de la Ilustración, combinada de hecho con la celebración auto-atribuida de una lograda condición de refinamiento y de orden" (p. 24). Esta nueva racionalidad se constituye en la base de la modernidad burguesa discriminatoria, elitesca y hegemónica, que pasa a dominar el proceso del desarrollo capitalista en Europa y el resto del mundo a ella vinculado. Es también y por eso mismo, la fuente de nuevas contradicciones históricas. "En este punto –afirma Wiliams- la decisiva intervención del marxismo consistió en el análisis de la <<sociedad civil>> y de aquello que dentro de sus términos se conocía por <<civilización>> como forma social específica: la sociedad burguesa creada por el modo de producción capitalista. Esto proporcionó una indispensable perspectiva crítica" (p. 29). En definitiva, el surgimiento del concepto de civilización que identifica una nueva realidad histórica, comprende dos dimensiones culturales contradictorias y antagónicas, tal como lo

expresa el mismo Williams: “La civilización no solamente había producido riqueza, orden y refinamiento, sino también, como parte del mismo proceso, pobreza, desorden y degradación” (idem). Luego de la primera crítica marxista a la sociedad civil burguesa, vino la segunda contra

> Lo que Marx denominó <<historiografía idealista>>, y en ese sentido, de los procedimientos teóricos de la Ilustración. La historia no era concebida (o no era concebida siempre o en principio) como la superación de la ignorancia o la superstición mediante el conocimiento y la razón. Lo que aquella declaración y aquella perspectiva excluían era la historia material, la historia de la clase trabajadora, de la industria, como <<libro abierto de las facultades humanas>>. La noción originaria del <<hombre que produce su propia historia>> recibió un nuevo contenido fundamental a través de este énfasis puesto sobre el <<hombre que se hace a sí mismo>> mediante la producción de sus propios medios de vida (p. 30)

La crítica de Marx desempeña así un papel fundamental en la reivindicación de la condición social, cultural e histórica de los trabajadores en una dimensión que va mucho más allá de lo económico y lo político, pues, apunta hacia el origen mismo de la condición humana, vinculada al trabajo productivo para autosatisfacerse las necesidades, para hacer su propia historia haciéndose a sí mismo. Y es esto lo que precisamente se puede considerar el fundamento o el punto de partida de la historia material y de la cultura material, a partir de las cuales el ser humano ha desplegado sus energías espirituales y cognitivas para la construcción de las representaciones simbólicas de los imaginarios universales y particulares de la cultura. De esta manera se completa el mapa de la historia total, pues, la historia material había quedado afuera y solo imperaba en la historia de la civilización, “una historia de las religiones y de los Estados”. Y dentro de esa historia idealista, es importante destacar que el concepto de civilización introduce la división entre el mundo civilizado y el mundo no civilizado, que se traduce económicamente en desarrollados y subdesarrollados o científica y tecnológicamente en avanzados y atrasados.

En cuanto a la teoría culturalista, Williams toma como punto de partida el tema de la relación base-estructura de la sociedad capitalista, y marca distancia respecto al punto de vista ideológico del marxismo-mecanicista, que sobrevalora la función determinante de la estructura económica de base sobre la superestructura socio-cultural. En tal sentido, la cultura no debe ser interpretada y explicada desde la perspectiva simplista de su relación mecánica con el modo de producción económica capitalista y la función ideológica que ella desempeña desde la superestructura. De acuerdo con Williams, el propio Marx "estableció una proposición contra la reducción de <<la base>>a categoría" (p. 100). Veamos lo que dice Marx, citado por Williams de un texto de Bottomore y Rubel:

> a fin de estudiar la conexión entre la producción intelectual y la producción material es esencial, sobre todo, comprender a la última en su forma histórica determinada y no como una categoría general. Por ejemplo, corresponde al modo de producción capitalista un tipo de producción intelectual muy diferente a aquel que correspondía al modo de producción medieval. A menos que la propia producción material sea comprendida en una forma histórica específica, resulta imposible entender las características de la producción intelectual que le corresponde a la acción recíproca que se ejerce entre ambas. (Theorien Uber den Mehrwert, cit. por Bottomore y Rubel, pp 96-97) (pp 100-101).

Esto quiere decir que la base económica no es un concepto fijo, universal y trascendente que determina, por ley, una superestructura específica e inmutable. Por el contrario, al ser "una forma histórica determinada", se supone que variará en el tiempo y el espacio; y en consecuencia, la producción intelectual será igualmente variada. Las influencias entre una y otra obedecerán a la dinámica particular y/o general de la sociedad en su totalidad. Igualmente, dentro de esa misma crítica a la interpretación mecánica de la relación entre base y superestructura, Bokser, Julián (2011) señala que:

> En su simplificación más extrema, el arte, dentro de la división base-superestructura, sería un elemento superestructural. Sin embargo es posible afirmar que en Marx el arte y la cultura son elementos dinámicos que se interrelacionan con el resto de la vida y el trabajo y que tienen una gran variedad de usos y posibilidades. No son considerados reflejos o copias subjetivas de una realidad externa, sino que son parte del trabajo y de la actividad transformadora, aun cuando puedan ser analizados como expresión de los intereses de una clase en particular (p. 3)

Esta opinión es muy importante porque recoge aspectos fundamentales que podemos puntualizar: primero, concebir el arte como un simple elemento de la superestructura social, responde a una visión simplista y reduccionista que limita las posibilidades de interpretación y valoración de la actividad artística y cultural; segundo, efectivamente, los datos acerca de las opiniones que expresó Marx sobre el arte no se corresponden con una visión materialista determinista y mecánica, sino más bien un tanto romántica, hegeliana y contradictoria (Cfr. Arvon, 1970), por lo cual es muy pertinente atribuirle a Marx esa visión dinámica, variada y abierta del arte, dada por su naturaleza no subordinada a determinadas estructuras supuestamente inmutables, sino a la fuerza creadora del ser humano; y tercero, el arte, aún siendo libre, creativo y transformador, es en esencia, un producto de la sensibilidad y la conciencia del artista que es, en última instancia, una individualidad política con absoluta libertad para disponer su obra al servicio o no de los intereses de una clase en particular. Retomamos los elementos de la teoría cultural de Williams, quien al abordar el tema de la determinación, comienza por advertir lo siguiente:

> Dentro de la teoría cultural marxista no hay problema más difícil que el de la determinación. Según sus detractores, el marxismo es un tipo de teoría necesariamente reductiva y determinista: no se permite a ninguna actividad que sea real y significativa por sí misma, sino que es siempre reducida a una expresión directa o indirecta de algún contenido económico precedente y predominante o de un contenido político determinado por una situación o posición económica (p. 102).

Si bien es cierto que la estructura económica desempeña el papel fundamental en el desenvolvimiento y desarrollo general de la sociedad; también es una verdad insoslayable que no todo lo que no sea económico estará determinado por lo económico. Dentro de la teoría social que Marx construyó, el ser humano está concebido como un ser poseedor de sensibilidad y de conciencia, aunque puede ser objeto de alienación o enajenación en circunstancias determinadas de tiempo y espacio, como en efecto se da en el sistema de producción industrial capitalista. De hecho, todo sistema o forma de esclavitud, explotación o dominación, siempre, en última instancia, chocará con la resistencia de la conciencia y la acción del ser humano. La idea de que el ser social determina la conciencia social, es absolutamente válida en tanto que la conciencia enajenada o alienada tenderá a aceptar y reproducir pasivamente las condiciones de la existencia material; o, de manera contraria, la conciencia crítica y liberada optará por enfrentarlas y transformarlas.

Para Williams, el problema de la determinación presenta, entonces, dos elementos que deben ser considerados en su relación dialéctica: "el sentido de la exterioridad" (representado por Dios, la Naturaleza o la Historia) que corresponde al tipo de "determinismo abstracto"; y "un determinismo inherente aparentemente similar en el cual el carácter esencial de un proceso o las propiedades de sus componentes son conservados para determinar (controlar) su resultado; el carácter y las propiedades son entonces <<determinantes>>" (p. 103). La diferencia radica en que el primero es un absoluto metafísico que responde a la visión inalterable de la ideología burguesa; mientras que el segundo corresponde a una idea científica que "presupone características inalterables o relativamente fijas; el cambio, por lo tanto, consiste en alterar (aunque de un modo que se puede descubrir, y que en ese sentido es predecible) las condiciones y las combinaciones" (p. 104). Sin embargo, la determinación hacia la conservación de lo existente o hacia el cambio, estará siempre relacionada con esa exterioridad, no solo abstracta sino también la exterioridad concreta de las estructuras sociales, y con la voluntad del sujeto, individual o colectivo. En tal sentido, Williams pareciera concluir afirmando que:

> La sociedad nunca es solamente una <<cáscara muerta>> que limita la realización social e individual. Es siempre un proceso constitutivo con presiones muy poderosas que se expresan en las formaciones culturales, económicas y políticas y que, para asumir la verdadera dimensión de lo <<constitutivo>> son internalizadas y convertidas en <<voluntades individuales>>. La determinación de este tipo – un proceso de límites y presiones complejo e interrelacionado- se halla en el propio proceso social en su totalidad, y en ningún otro sitio; no en un abstracto <<modo de producción>> ni en una <<psicología>> abstracta. Toda abstracción del determinismo basada en el aislamiento de categorías autónomas, que son consideradas categorías predominantes o que pueden utilizarse con el carácter de predicciones, es en consecuencia una mistificación de los determinantes siempre específicos y asociados que constituyen el verdadero proceso social: una experiencia histórica activa y consciente así como, por descuido, una experiencia histórica pasiva y objetivada (p. 107)

Desde el punto de vista cultural, la determinación resulta, entonces, un problema complejo en el cual intervienen casi todos los elementos determinantes de la sociedad. Esto quiere decir que no sería solo lo económico ni cualquier otro elemento elevado a categoría abstracta, el factor determinante en el desarrollo cultural; sino la concurrencia de los diferentes factores concretos que presionan y compiten por centralizar y hegemonizar la determinación de la forma cultural de la sociedad. Desde esta perspectiva, la determinación se vincula con los temas del desarrollo de las fuerzas productivas y la hegemonía sobre la totalidad social. En el caso de Lukács, que defendió la tesis del determinismo económico, "en sus últimas formulaciones aparece más explícitamente su voluntad de no establecer relaciones de determinación unívocas entre las producciones culturales y la base económica, dejando de lado la pretensión de analizar las obras de arte con las condiciones materiales como única variable".(Bokser, 2011:13)

Volviendo a la teoría cultural de Williams, el concepto de fuerzas productivas no se limita únicamente a lo económico, pues, "es también un concepto variable, y las variaciones han resultado excepcionalmente importantes para la teoría cultural marxista" (p. 109). Esto se puede interpretar en el sentido de que solamente el proceso de la producción económica de los bienes de consumo en el mercado, no es lo que representa únicamente en su totalidad el desarrollo de las fuerzas productivas. La sociedad no necesita y produce solamente bienes materiales fabricados que se colocan en el mercado como mercancías para obtener una ganancia y fortalecer la acumulación capitalista. Por tanto, el desarrollo de las fuerzas productivas no se limita solo a ese proceso que comprende las maquinarias, las instalaciones, la electricidad, la materia prima, la fuerza de trabajo y todo lo que entra en la inversión o capital. También son fuerzas productivas todos los otros bienes materiales que se crean y desarrollan fuera de la producción económica y forman parte de lo que es la cultura de una sociedad: el orden político, social, religioso, educativo, moral, jurídico, artístico, etc. En ese sentido, el autor señala que:

> El orden social y político que mantiene un mercado capitalista, como las luchas sociales y políticas que lo crearon, supone necesariamente una producción material. Desde los castillos, palacios e iglesias hasta las prisiones, asilos y escuelas; desde el armamento de guerra hasta el control de la prensa, toda clase gobernante, por medios variables aunque siempre de modo material, produce un orden político y social. Estas actividades no son nunca superestructurales. Constituyen la necesaria producción material dentro de la cual, en apariencia, solo puede ser desarrollado un modo de producción autosubsistente. (p. 112)

La consecuencia de esta visión ampliada de las fuerzas productivas es que rompe con la separación mecánica y absoluta entre estructura y superestructura, coloca el desarrollo de las fuerzas productivas en todos los ámbitos y estructuras materiales de la sociedad y trasciende el determinismo económico ortodoxo del marxismo economicista. Todo ello, dentro de una visión cultural inclusiva, integral, en la que el orden social y político mantiene el mercado capitalista y las luchas que lo crearon en el contexto de la

producción material, es decir, cada una de las partes de la sociedad interactúa dialécticamente con las otras y con la totalidad social.

Si la relación entre la base material económica de la sociedad capitalista y la superestructura socio-cultural no es totalmente determinativa y mecánica; y si la cultura también es un espacio donde se desarrollan fuerzas productivas culturales, entonces, resulta que el arte y la cultura en general no son necesariamente simples reflejos de la base material de la sociedad, sino que se trata de productos culturales definidos como mediaciones entre la realidad exterior al sujeto y la realidad interior sensible y racional de ese mismo sujeto. En ese sentido, la cultura no está absolutamente determinada por la economía, ni obligada a subordinarse como mero reflejo de ella, aunque sí guarda relaciones estrechas desde el punto de vista ideológico y político. Esta es una de las tesis dentro de la teoría cultural de Raymond Williams. Y fue el gran tema polémico dentro de los múltiples tópicos del proceso de construcción de la teoría estética marxista de los años veinte y treinta del siglo pasado que tuvo como protagonistas principales a Gyorgy Lukács (1885-1971), Bertold Brecht (1898-1956) y Theodor Adorno (1903-1969). Al respecto, veamos lo que dice Bokser (2011) acerca de estos tres personajes:

> Los tres se destacan por haber sido activos e innovadores pensadores de la relación entre marxismo y estética, pero no podría decirse que "aplicaron" un marxismo rígido a cuestiones culturales, sino que por el contrario, temas ligados a las artes les han permitido desarrollar originales líneas de pensamiento dentro de esta tradición político-filosófica. Aún con sus diferencias, los tres han contribuido a consolidar una estética marxista no dogmática. Cada uno, a su modo, ha buscado la forma para encontrar en el marxismo un aliado indispensable para el análisis crítico de la sociedad. Dentro de este marco general, los tres han recurrido a diversas aristas y a diferentes métodos para sus estudios sobre arte y cultura. Al decir de Perry Anderson, las interacciones entre ellos constituyen "uno de los debates centrales en el desarrollo cultural del marxismo occidental (p. 2).

Efectivamente, antes de estos tres teóricos, el marxismo carecía de una teoría cultural propia. La realidad del proceso de la revolución rusa, la crisis material y espiritual de Europa, el surgimiento de las estéticas vanguardistas, el psicoanálisis, el surrealismo, entre otros muchos factores, contribuyeron a generar un ambiente de tensiones y polémicas en el seno de las corrientes marxistas. Gyorgy Lukács se convirtió en el mayor exponente de una estética marxista y dentro de ella la teoría del reflejo como el núcleo duro de lo que se oficializó como el realismo socialista a partir de 1934 para enfrentar a las vanguardias literarias, durante el periodo estalinista, tal como lo expresa Bokser:

> Lukács siempre estuvo más ubicado dentro de los carriles de la interpretación ideológica del arte, y por momentos incluso redujo las obras de arte a simples reflejos de intereses de clase. Estas posturas lo llevaron a despreciar a algunos artistas que según él se encontraban atados a la decadencia ideológica de la burguesía y de los cuales no se podía valorar nada. Las posturas más tradicionales de Lukacs y sus ataques contra el modernismo fueron criticados por Brecht y Adorno, que criticaron las ortodoxias oficiales y fueron defensores de las posibilidades de experimentación en el arte: ambos se opusieron abiertamente a los intentos de limitación de las capacidades de los artistas. (p. 3)

A la final, la teoría del reflejo, defendida por Lukács, devino dogma del poder burocrático del Estado soviético de la Rusia gobernada por Stalin. Sin embargo, la realidad ulterior demuestra que Lukács fue un intelectual en permanente reflexión, elaboración y reelaboración de sus pensamientos que oscilaban entre las convicciones profundas bien sedimentadas y las actualizaciones necesarias de cara a las nuevas realidades. Para la década de 1960, cuando se inician los cambios en la URSS y hay un nuevo contexto, en una entrevista de 1963 "Lukacs afirma que el arte debe encontrar sus propios modos de expresar problemas sociológicos y descubrir y describir esos problemas por medio de formas artísticas: más allá de las consideraciones sobre lo formal, lo fundamental es el valor artístico, perspectiva que lo acerca a Adorno." (Bokser:13)

Con ese antecedente del debate en torno a una teoría estética y cultural del marxismo europeo, Williams retoma el tema y plantea la contradicción o más bien la transición o el desplazamiento de la teoría del reflejo hacia la teoría de la mediación. El arte del reflejo tiene la desventaja de ser una práctica pasiva; mientras la mediación se refiere a procesos activos. "La consecuencia más perjudicial de cualquier teoría del arte considerado como reflejo es que, a través de su persuasiva metáfora física (…), tiene éxito en su propósito de suprimir el verdadero trabajo sobre lo material (…) que constituye la producción de cualquier trabajo artístico" (p.118). En términos comunicacionales, la metáfora del espejo refiere al simple acto de mostrar una realidad-objeto, seleccionada o copiada tal cual como ella es, por el sujeto artista-emisor, quien la transmite a otras miradas, las del publico-receptor, para que la recepcionen según su gusto y familiaridad con el tipo de obra. "Esto indica que proyectando y alienando este proceso material a un <<reflejo>>, fue suprimido el carácter material y social de la actividad artística, del trabajo artístico que es a la vez <<material>> e <<imaginativo>>. Fue en este punto donde la idea del reflejo fue impugnada por la idea de la <<mediación>>. (p. 118).

La idea de la mediación ubica ese mismo proceso comunicacional en una situación distinta porque el artista interviene con su sensibilidad personal, su gusto, sus técnicas, sus motivaciones, su interés, su intencionalidad y modifica o re-codifica la realidad material sobre la que elabora su obra; y la obra ya no es la misma realidad primaria, sino otra, que el receptor tendrá que decodificar o interpretar. La mejor demostración de eficacia de la mediación como proceso activo, la han dado las tecnologías de la información y las comunicaciones a distancia. Los recursos e instrumentos mediáticos llamados mass medias y la función mediadora o la masmediación global que hoy predominan en las relaciones sociales y culturales de casi todas las culturas del mundo, ejercen, efectivamente, una influencia de naturaleza ubicua e inédita. Y lo trágico es que ese inmenso poder mediático está controlado por y al servicio de las clases sociales dominantes, la ideología burguesa y los intereses del gran Capital imperialista transnacional. En este tema se subsume hoy el problema de la hegemonía, planteado inicialmente por Gramsci y tratado por Williams

como un elemento relevante de su teoría cultural, pero, ambos en contextos muy diferentes al que hoy determinan los procesos mediáticos de la globalización neoliberal.

La propuesta teórica de Williams, se fundamenta, entonces, en la evolución y desarrollo de la sociedad en la que se van perfilando y coexisten dialécticamente formas culturales que responden a estas tres categorías: dominantes, residuales y emergentes, es decir, la cultura funciona como un proceso histórico determinado por su propia dialéctica interna entre lo establecido como poder hegemónico, lo que emerge como nueva alternativa y lo que va quedando como residuos de las tradiciones. En términos de los periodos o momentos culturales, que se van sucediendo o alternando a través de la historia pasada, presente y futura, el mundo moderno se caracteriza, entonces, por la interrelación dialéctica y dialógica entre la idea de civilización, como elemento dominante del presente; la persistencia de la religión y la metafísica, como elementos residuales del pasado; y las ideas de cultura y socialismo, como elementos emergentes del futuro. En ese amplio marco de contradicciones y diálogos, de multiplicidad y complejidad, la cultura marcha desde su propia dinámica y en co-relación con todas las partes y estructuras de la totalidad social.

La crítica de los Estudios Culturales

Para esta sección, tomamos como primera referencia el texto de una conferencia de Jameson, Fredric (1998) *Sobre los Estudios Culturales*, el cual contiene sus comentarios críticos, a partir de un conjunto de trabajos de investigación académica, reunidos en una colección, *Estudios Culturales*, de 1992, editada por Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula A. Treichler en Nueva York. Lo primero que expresa Jameson es una advertencia de naturaleza política e ideológica:

> en una época en la que la derecha ha empezado a desarrollar su propia política cultural -que tiene como eje la reconquista de las instituciones académicas y, en particular, los fundamentos de las universidades mismas- no parece

> adecuado continuar pensando en la política académica y la política de los intelectuales como una cuestión exclusivamente "académica". En cualquier caso, la derecha parece haber comprendido que el proyecto y el eslogan de los "Estudios Culturales" (más allá de lo que esto signifique) constituyen un objetivo fundamental de su campaña y virtualmente un sinónimo de "lo políticamente correcto" (que en este contexto puede identificarse como la política cultural de ciertos "movimientos sociales nuevos" como el antirracismo, el antisexismo, la antihomofobia, etcétera) (pp 69-70)

Jameson advierte con certeza el interés de la derecha internacional, particularmente la derecha de Estados Unidos, dirigido a controlar las políticas culturales y por tanto las instituciones que la representan. Desde nuestro punto de vista, ello se explica por una razón orientada en dos direcciones en el contexto de la geopolítica internacional. La razón estratégica es la de imponer y fortalecer la hegemonía norteamericana ya no solo en lo económico, financiero, tecnológico y militar (logradas con los resultados de la II Gran Guerra), sino también en lo cultural como elemento ideológico medular en la sociedad de masas y la cultura de masas. En tal sentido, el control del frente cultural se ejerce a través de los mass medias y la industria cultural (dirigida fundamentalmente hacia las masas y el fortalecimiento de la cultura de masas) y desde las universidades para controlar a las élites intelectuales y a los egresados profesionales que pasan a engrosar la cultura de las masas consumidoras. Al mismo tiempo, esa hegemonía cultural alimenta, por un lado, la competencia con la Europa occidental por el dominio de la autorita universal; y por el otro, busca contrarrestar la influencia del pensamiento marxista y la dialéctica anti-capitalista, en el campo de las investigaciones sociales y la academia en general. Todo ello, por supuesto, en el contexto de la dinámica bipolar de la guerra fría, más allá de que ésta haya formalmente finalizado a partir de 1989.

Ubicado en el marco de las disciplinas que tienen como objeto de estudio la realidad socio-política y la cultura en sus múltiples dimensiones, de las que se ocupan los Estudios Culturales, Jameson afirma que estos "surgieron como resultado de la insatisfacción

respecto de otras disciplinas, no solo por sus contenidos sino también por sus muchas limitaciones. En ese sentido, los Estudios Culturales son postdisciplinarios; pero a pesar de eso, o tal vez precisamente por dicha razón uno de los ejes fundamentales que los sigue definiendo es su relación con las disciplinas establecidas" (p. 72).

Esto indica una dualidad epistémica y metodológica que limita su eficacia analítica y prospectiva. Los Estudios culturales intentan crear nuevas epistemes; pero quedan limitados en el intento de superar los campos reales, históricos, sociales, de la modernidad y sus contradicciones fundamentales que determinan, en última instancia, el curso de la historia. Su perfil post no define nada nuevo ni realmente alternativo. Ahí está el ejemplo de la postmodernidad, postura agotada rápidamente en su propia inconsistencia real e histórica; así mismo el ruido de la teoría del fin de la historia que se precipitó en su propio abismo enunciativo. El debate entre aculturación, transculturación, heterogeneidad, hibridez, interculturalidad, multiculturalismo, alteridad, etc. refleja esa diversidad y ausencia de centralidad epistémica, lo que explica la recurrencia y "su relación con las disciplinas establecidas" en ensayos de enfoques inter, multi o transdisciplinarios.

La idea de la insatisfacción y lo postdisciplinario que señala Jameson, estaría relacionada con la llamada crisis de los paradigmas, lanzada por Khun, y la emergencia de los nuevos paradigmas; así como las concepciones multidimensionales, sistémicas y de la complejidad. Pero, a pesar de todo eso, el campo disciplinar de la tradición teórica de la modernidad tiene su propio peso gnoseológico, sus métodos y una correspondencia histórica que forman un campo epistémico diverso aún no totalmente agotado. El pensamiento dialéctico de Hegel, por ejemplo, centrado en la defensa de la razón idealista burguesa; la teoría social de Marx, sostenida en la dialéctica materialista y su militancia en la revolución socialista; el positivismo de Comte como razón del estado positivo de la evolución, el orden y el progreso de la sociedad capitalista; la sociología de Durkheim, dirigida al buen funcionamiento y la superación de las anomalías de la sociedad burguesa a través del control social; el racionalismo de Weber que legitima el poder del Estado

burgués; la estética marxista de Lukács que nace del compromiso militante con el socialismo y el comunismo; la crítica cultural aportada desde la Escuela de Frankfurt, las nuevas teorías críticas de Latinoamérica, las teorías sistémicas y el pensamiento complejo, siguen siendo las grandes referencias teóricas y metódicas de este tiempo.

Más adelante, al considerar que los Estudios Culturales se orientan como un sustituto del marxismo, Jameson advierte que "sería necesario volver a evaluar la relación tradicional que el movimiento de los Estudios Culturales estableció con el marxismo" (p. 91). Pero, al parecer, la dificultad se presenta cuando "evidentemente la mayoría entiende al marxismo como otra clase de identidad grupal (pero de un grupo muy reducido, por lo menos en los Estados Unidos) más que como el tipo de problemática (¡y problema!) que plantea Stuart Hall" (idem), que tiene que ver con el significado de trabajar cerca del marxismo, sobre él o contra él, o trabajar con el marxismo y su desarrollo. Toda esta situación adquiere importancia "en la medida en que, en los Estados Unidos, los Estudios Culturales pueden ser entendidos como un "sustituto" del marxismo, o como un desarrollo de éste (como ha sostenido Michael Denning a propósito de los "Estudios Americanos", movimiento precursor y rival)" (idem).

Así mismo, Jameson señala la poca valoración dada "a la estratégica reformulación inglesa del marxismo, hecha por Raymond Williams, como "materialismo cultural" (ni han demostrado en general los americanos demasiada preocupación por evitar el "idealismo") (p. 92). En virtud de tales observaciones, Jameson expresa su crítica a los Estudios Culturales norteamericanos a partir de su relación con la herencia original inglesa, en los siguientes términos:

> Es necesario insistir una y otra vez (para ambos), que los Estudios Culturales o "el materialismo cultural" han sido esencialmente un proyecto político y, en realidad, un proyecto marxista. Siempre que la teoría extranjera cruza el Atlántico tiende a perder muchos de los matices políticos o de clase relacionados con su contexto (como lo demuestra la

> evaporación de gran parte de los matices propios de la teoría francesa). Pero no hay caso más notable de este proceso que lo que ocurre con la actual reinvención americana de lo que fue en Inglaterra una cuestión de militancia y un compromiso con el cambio social radical. (idem)

Este planteamiento pone de relieve la diferencia entre Inglaterra y Estados Unidos en relación a sus tradiciones de luchas en el movimiento obrero, el tipo de compromiso de los intelectuales de izquierda y la recepción y aplicación de la teoría marxista, particularmente en el espacio académico universitario, en relación al surgimiento y desarrollo de los Estudios Culturales. En síntesis, la crítica de Jamenson se ubica en el contexto académico norteamericano en cuanto a la presencia influyente del marxismo que, al parecer, es muy diferente al latinoamericano. En contraste, hay que decir que la presencia del marxismo a lo largo del siglo XX en América Latina, fue fundamental para el surgimiento y desarrollo de un pensamiento crítico plural y diverso. Así mismo, en lo que va del siglo XXI, el marxismo se ha revitalizado ya no solo desde el gobierno de Cuba y los grupos críticos radicales del continente, sino también desde las estructuras educativas, académicas y culturales de los nuevos gobiernos populares, progresistas y nacionalistas, como en los casos de Venezuela, Bolivia, Ecuador, Nicaragua, El Salvador, Brasil

Sin embargo, Beverley, John (2010), doctor en literatura por la Universidad de California (San Diego, Estados Unidos), crítico literario y profesor principal de la Universidad de Pittsburgh, en una entrevista que le realizara Christian Elquerra Olortegui, afirma "que todavía es importante hacer la lucha por los estudios culturales. Todavía los estudios culturales, especialmente en el espacio de la academia latinoamericana, pero también norteamericana, representan un espacio combativo, un espacio insurgente, que si bien ha sido domesticado, institucionalizado, aún está presente." (p. 1). En esta opinión se revela la presencia de una contradicción y el punto débil que tienen en su conformación interna los Estudios Culturales. De un lado, representan un espacio combativo; pero del otro, han sido domesticados, institucionalizados. Precisamente, esa es una de sus condiciones limitantes que le resta eficacia desde el punto de vista de sus posibilidades

como teoría para la transformación social. Se plantea aquí una debilidad relacionada con el tema de la ruptura con la estructura epistémica y cultural dominante del modelo norteamericano de la cultura de masas y su control mediático. Esto lo explica el señor Beverly desde el contexto generacional al cual él pertenece, tal como se puede apreciar en las líneas que siguen:

> Surge en Estados Unidos y en Inglaterra la idea de estudios culturales casi directamente como una extensión de lo que se ha venido a llamar la generación de los Sesenta. Se trata de una generación que hizo su formación profesional universitaria en los sesenta o inicios de los setenta, y por una razón u otra –fue mi caso– pasaron de la militancia política a carreras universitarias. Hay un proyecto radical, del movimiento de los derechos civiles, de la lucha contra la guerra de Vietnam, del surgimiento del feminismo radical, de una especie de redescubrimiento del marxismo, pero de una forma bastante nueva, más flexible que el marxismo soviético. Pero la otra dimensión de la generación de los Sesenta en Estados Unidos e Inglaterra es que fuimos una generación formada culturalmente por la cultura de masas. Somos quizá la primera generación humana formada por la televisión. La televisión llega a Estados Unidos más o menos a comienzos de los 50, y todos pasamos mucho tiempo mirándola –yo todavía lo hago– o escuchando música popular. Puede ser que nuestra ideología particular del arte o de la cultura sea más vanguardista, pero en realidad, aún si no lo admitimos, somos, en cierto sentido, producto de una cultura de masas. (idem)

De acuerdo con este razonamiento, hubo dos vertientes ideológicas en la génesis de los Estudios Culturales, determinadas por el contexto político-cultural de los años sesenta: una, representada por quienes venían de la lucha política revolucionaria de orientación marxista que luego se incorporan a la academia universitaria de Inglaterra; y otra que se formó bajo la influencia de la cultura de masas y el aparato ideológico de mayor capacidad de control sobre las masas, como lo es la televisión norteamericana. Eso, ciertamente, explica en alguna medida la orientación no solo no marxista de los Estudios Culturales,

sino también la pretensión de sustituir al marxismo, señalada por Jameson, en el campo de las ciencias sociales. Así mismo, su naturaleza heterogénea, plural y diversa que, para bien o para mal, ha distinguido a los Estudios Culturales euro-norteamericanos.

Ubicándonos con referencias mucho más cercanas o propias de nuestro medio académico universitario del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Carabobo, tenemos un documento titulado *Estudios culturales y sus perspectivas actuales* del Doctor Puerta, Jesús (s/d) en el que puntualiza diez elementos a manera de una agenda para el debate crítico, la reflexión, sistematización y propuestas en función de un balance, reprogramación y relanzamiento de los Estudios Culturales en sintonía con el nuevo contexto histórico político-cultural de América Latina, el Caribe y Venezuela en particular, caracterizado por la presencia de procesos políticos anti-imperialistas y anti-capitalistas asumidos por gobiernos populares y una nueva geopolítica con nuevos modelos de integración como la Alianza Bolivariana de los Pueblos, ALBA, la Unión de Naciones Suramericanas, UNASUR y el Consejo de Estados de Latino América y el Caribe, CELAC. Los temas propuestos por Puerta son los siguientes: los rasgos fundamentales de la situación histórica actual de los Estudios Culturales; la situación post-positivista de las ciencias; la hermenéutica y perspectiva transdisciplinaria y de complejidad como base de los Estudios Culturales; el más allá del Hombre y de la Sociedad; el reordenamiento multipolar en el capitalismo global; la reconfiguración de los actores, reconfiguración de la política; la situación estética; el replanteamiento de los Estudios Culturales; la construcción del Espacio Cultural Latinoamericano: visión y misión de los Estudios Culturales Latinoamericanos; y el último tema, relacionado con el paradigma, programas, líneas y objetos de estudio.

Dentro de los contenidos que Puerta expone esquemáticamente, hay algunos que son importantes destacar en el contexto de esta investigación y que compartimos plenamente. Por ejemplo, que "el horizonte de los ECLA sería la construcción de un Espacio Cultural Latinoamericano, correspondiente al proceso de integración de nuestros

pueblos, articulados además con el nuevo giro antiimperialista que están tomando los nuevos gobiernos de la región." (p. 6). Eso colocaría a los ECLA de cara y en sintonía con la nueva realidad de los grandes movimientos sociales y culturales que están en marcha en todo el continente. Otro elemento importante, que se refiere al ámbito de la estética, es el hecho de que a partir de las nuevas producciones literarias, musicales y artísticas en general, se ha configurado una nueva situación que Puerta llama "un momento post-vanguardista", conformado por muchas formas o sensibilidades que "disuelven el etnocentrismo occidental (eurocentrismo y norteamericanismo), y crean una nueva oportunidad para la reformulación de tradiciones culturales otrora marginadas y hasta exterminadas (los indígenas americanos, por ejemplo) y hasta de las tradiciones religiosas no cristianas" (idem). Este aspecto, pensamos que estaría enmarcado en lo que ya se conoce como el transculturalismo de Ortiz, cuyos orígenes marcan una ruta coherente con los nuevos enfoques metodológicos transdisciplinarios de Morin y la visión cultural de la transmodernidad de Dussel.

Puerta recoge el conjunto de críticas que, en todos los planos, se les han hecho a los Estudios Culturales y frente a ello señala que "Todas esas críticas colocan a los ECLA ante la necesidad de profundizar su reflexión epistemológica o filosófica en general. Este replanteamiento teórico epistemológico y metodológico, no debe hacerse abstrayéndose de su condición histórica." (p. 7). Esto es muy importante, pues, obviar o desconocer esa "condición histórica" ha sido el elemento que le ha restado la densidad y la hondura necesarias y que han sido sustituidas por lo coyuntural, lo circunstancial, lo superfluo de la cultura mediática, las modas, lo subalterno, lo publicitario y propagandístico, muy propios de la manipulación mediática instrumentada y dirigida por los grandes poderes hegemónicos del capitalismo internacional. Dentro del noveno tema, el autor parece concluir con una idea estratégica fundamental, coherente con el planteamiento anterior: "la construcción de un Espacio Cultural Latinoamericano correspondiente a una nueva situación histórica de multipolaridad globalizada, de la apertura de la posibilidad de una

mundialización que no responda únicamente a los designios de las empresas transnacionales y, mucho menos, al Imperio norteamericano (o cualquier otro).” (p. 7).

Sin embargo, habría que analizar las posibilidades de que esa perspectiva más o menos optimista de reconstrucción de los Estudios Culturales, pueda cristalizar en el contexto de las nuevas realidades de Latinoamerica y el Caribe, en la cual prevalece el signo anti-imperialista y la fuerza de los movimientos populares que reclaman independencia, justicia social y paz, todo lo contrario a los planes y pretensiones de Estados Unidos en el continente. Lo otro es considerar que realmente, el ciclo de los Estudios Culturales llegó a sus límites y ya no hay más nada nuevo ni trascendente que puedan aportar o que se pueda desarrollar a partir de ellos. La crítica demoledora de Reynoso, Carlos ( ), en su trabajo *Apogeo y decadencia de los Estudios Culturales. Una visión antropológica*, parece apuntar en esa dirección. En sus primeras páginas presenta el siguiente reporte:

> Ieng Ang afirma que los estudios culturales, que han ganado “una enorme popularidad” en la última década, significan “una nueva esperanza para los estudiosos que están buscando alternativas” (Ang 1996:238). Meaghan Morris sitúa el movimiento, un poco anacrónicamente, en el tope del ranking de sucesión de las modas:
>
> “Hace treinta y cinco años, el catalizador del nerviosismo en las humanidades fue el estructuralismo; quince años atrás, la semiótica y el poestructuralismo; diez años atrás, el posmodernismo; cinco años atrás, la deconstrucción; el año pasado, la ‘corrección política’; este año, los estudios culturales” (Morris 1997:38).
>
> Los clamores no se apagan fácilmente, ya hace una década que vienen durando, y son por completo insensibles al hecho de su exasperante repetición. Una y otra vez se describe el auge de los estudios culturales como una explosión de interés (Nelson et al. 1992:1), una explosión febril de teorías (Kellner 1995:22, 24), una enorme explosión (Hall 1992: 285), un boom (Pfister 1996: 291; Morris 1996: 147; Mulhern 1997:

> 43; Grossberg 1997a: 195; Thomas 1999: 266), un *boom* "claro e indiscutible" (Stratton y Ang 1996: 361), una "proliferación masiva", una "fuerte marea de interés" (Inglis 1993: 229), un Big Bang (Hall en Grossberg 1996b: 131; Mattelart y Neveu 1997), una fiesta (Rosaldo 1994: 526), un "foco dinámico de excitación intelectual" (Chaney 1994: 9), una ola masiva de pasión colectiva (Morris 1996: 148), etcétera. ¡Qué metáforas, y qué unanimidad! El movimiento está de celebración, y a la luz de su espeluznante dominio del mercado es obvio que motivos no le faltan. (pp. 2-3)

Ciertamente, la lista de metáforas: popularidad, esperanza, alternativa, ranking, exasperante repetición, auge, explosión, boom, proliferación masiva, Big Bang, fiesta, excitación intelectual, ola masiva y pasión colectiva, evidencia el sentido mercantil que acompaña la producción, promoción, consumo y circulación retroalimentada que caracterizó a los Estudios Culturales en ese periodo de treinta años. Coincidencialmente, durante ese mismo periodo se implantó el modelo económico-político-social-cultural y geo-estratégico del neoliberalismo global, cuyo centro hegemónico se consolidó, precisamente, en Estados Unidos. Luego de su análisis agudo y desconstructivo, Reynoso cierra sus conclusiones con estos dos párrafos llenos de desesperanza, escepticismo e ironía que confirman el agotamiento y el final:

> Ahora bien, no puedo permitirme ser demasiado optimista en cuanto a que esta crítica sirva para algo. En nuestras ciencias sociales (y todavía más en los estudios culturales) ninguna contundencia de argumentación ha logrado jamás que alguien que ya tenía una idea formada la cambie por otra radicalmente opuesta. Esos milagros pueden suceder en matemáticas, o tal vez en física; pero de este lado de la divisoria, para bien o para mal, todos somos inmunes a la lógica, seguramente porque no tenemos mucha noción acerca de qué se trata. La única fuerza de cambio a la vista es la que acompaña al relevo de una moda por otra. En el mejor de los casos, este trabajo podría llegar a servir entonces para que quienes ya alentaban sospechas organicen mejor su intuición antes que esta moda se extinga.Y nada más.

> ¿Qué puede hacerse a esta altura? No lo sé. En un acto de resignación final, mejor termino de pasarle la receta para que arme usted sus propios estudios culturales: el marco teórico no es problema; se compone copiando y pegando algo de Hall o Grossberg que haya sido citado antes, y agregando una locución sarcástica contra el positivismo. El título son dos frases (la segunda más extensa) con dos puntos entre ambas. 'Realidad' va siempre entre comillas. 'Ciencia' también. Hable de la cultura como si fuera la primera vez y de la antropología como si fuera la última. El objeto puede ser *Rambo*, pero no importa. Aunque sea una película, insista en que se trata de un texto. Lo que los epistemólogos llamarían el contexto de justificación consiste en dejar sentado que uno es políticamente correcto, antes que en esforzarse por ligar dos ideas cualesquiera. Si menciona a Marx, que no sea evidente si está en contra pero que no quede claro si está a favor. Ahora articule todo con todo. Y si todavía toma todo esto en serio, publique cuanto antes su estudio cultural, que el milenio está cambiando y el *boom* se apaga. (p. 191)

Queremos señalar, antes de cerrar esta sección, que la crítica de los Estudios Culturales, particularmente los de Estados Unidos, revela que más allá de representar una nueva situación intelectual significativa, ellos respondían a la estructura de las modas interesadas del gran mercado capitalista, aplicada al ámbito intelectual académico universitario. Pero, hay que admitir que constituyen un extraordainario campo de referencias para el debate político-ideológico-cultural relacionado con el momento histórico del último tercio del siglo XX. En tal sentido, ocupan solo un espacio referencial dentro de la contextualización teórica de nuestro trabajo. Por esa razón, nos hemos limitado a lo expuesto y puntualizar que para una valoración seria y profunda, más allá de lo que han hecho quienes se han ocupádo de ello, sería necesario traspasar los alcances ya logrados en trabajos como el de Jameson, Reynoso, Mattelart, Puerta y otros.

LA TRANSCULTURACIÓN: UN ENFOQUE EMERGENTE DESDE EL CARIBE PARA AMÉRICA LATINA.

Ahora bien, en el ámbito de América Latina y el Caribe, los Estudios Culturales aparecen inicialmente como una alternativa novedosa y democratizadora del conocimiento, de los nuevos saberes, del ejercicio de la investigación y la crítica cultural sin ataduras dogmáticas de las ideologías dominantes. Pero, la experiencia desarrollada ha puesto en evidencia contradicciones importantes que revelan debilidades y limitaciones en diferentes aspectos que han sido expresados de manera crítica por sus propios representantes, como por ejemplo el documento de Puerta que acabamos de reseñar y el libro de Reynoso, entre muchos otros. En el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos,* coordinación de Szurmuk, Mónica e Irwin, Robert Mckee; colaboradores, Rabinovich, Silvana ... [*et al*.]. (2009), se reconoce que:

> Los estudios culturales se presentan como un campo intelectual diverso, interdisciplinario y político. En América Latina la marca de lo político a partir de los años treinta ha sido tradicionalmente marxista y se institucionalizó en 1959 con la revolución cubana y los movimientos revolucionarios de los años sesenta y setenta. Estos movimientos crearon una narrativa continental que imagina a América Latina como unidad y que se ocupa de la relación entre la cultura y los destinos políticos. La marca de lo cultural en los movimientos revolucionarios latinoamericanos es notable y determina tanto lo político como lo literario. Aunque las artes no literarias no lograron tener la misma visibilidad mundial que el boom literario, este vínculo entre la política "revolucionaria" y la producción artística, también es muy evidente en obras de teatro, música popular, cine, etc., de la época. (p. 11).

Se trata, entonces, de una nueva postura teórica distanciada de las tradicionales formas de estudio monodisciplinar y ubicada en un campo interdisciplinario que, ulteriormente se hace más complejo y, por tanto, transdisciplinario. La cultura es un fenómeno esencialmente humano. En consecuencia, es de naturaleza racional y metafísica, social e histórica, lingüística y simbólica, religiosa y mitológica, material y espiritual. De manera que su estudio es un tránsito por todas esas dimensiones que convergen, se funden y transmutan en un espacio geo-histórico común y concreto en donde se configuran en

marcos de tradiciones e identidades, soberanía e independencia, que distinguen a unas culturas de otras. Y si en el pasado pre-moderno, la tendencia natural era más hacia la conservación de sus propias estructuras que a los cambios continuos; con el surgimiento del mundo moderno, se desarrollan sistemas de comunicación e interacciones que generan relaciones de dominación de unas culturas sobre otras o relaciones de respeto e intercambio en contextos de interculturalidad, transculturación, heterogeneidad, hibridez, etc. que exigen nuevas miradas desde la interdisciplinariedad o la transdisciplinariedad. Ubicado en ese horizonte, Fernández, Gustavo (2005), nos refiere la visión del pensador francés Edgar Morin en los siguientes términos:

> Uno de los aportes más significativos para la comprensión de esta problemática ha sido el de Edgar Morin (1995) quien, a partir de una síntesis de las formulaciones del marxismo, el psicoanálisis, la cibernética y la teoría de sistemas, ha descrito la cultura como un proceso en el que se comunican dialécticamente la dimensión mítica y las prácticas sociales, la experiencia existencial y el saber constituido lo real y lo imaginario. Por ende, la cultura es considerada por este sociólogo francés como una totalidad compleja que trasciende la vieja dicotomía entre la superestructura ideológica y la infraestructura económica, llegando a definirla como "el circuito metabólico que enlaza lo infraestructural con lo superestructural" (p. 148) (p. 21)

Es importante destacar que en el ámbito de la teorización transdisciplinaria, la teoría marxista de Marx, después de haber transitado por las desviaciones mecanicistas del dogmatismo realista y de haber recibido, en consecuencia, el rechazo del pensamiento crítico culturalista, emerge de nuevo desde su consistencia teórica-metódica materialista y humanista, fundamental y necesaria, para cualquier análisis e interpretación crítica de la modernidad capitalista neoliberal globalizada. La objetivación marxista de la materialidad social, es complementada por los aportes del psicoanálisis para el abordaje de la subjetividad inmaterial; por la cibernética para la comprensión de los procesos de enlace y reproducción comunicacional "de un campo interdisciplinario que intenta abarcar el ámbito

de los procesos de control y de comunicación (retroalimentación) tanto en máquinas como en seres vivos" (Cfr. Arnold C. y Osorio, F. (1998): 6), lo cual permite la comprensión de las interacciones entre realidades diferentes en el marco de la conformacióny desarrollo de formas sistémicas que, en definitiva, conforman y es como co-existen y se relacionan los seres orgánicos.

En ese tejido multidmensional, es indudable que la materia viva, especialmente lo humano, adquiere una forma de ser y de desarrollarse culturalmente caracterizada por y desde la complejidad, que "Por un lado, indica la cantidad de elementos de un sistema (complejidad cuantitativa) y, por el otro, sus potenciales interacciones (conectividad) y el número de estados posibles que se producen a través de éstos (variedad, variabilidad)" (idem). En tal sentido, la apropiación de un concepto de la Biología, que define relaciones sistémicas entre los seres vivos y el ambiente externo, para aplicarlo por analogía al fenómeno de lo cultural, como lo es la propuesta metabólica de Morin, es totalmente pertinente. Esta perspectiva enmarcada en la complejidad, es asumida en el concepto de estudios culturales latinoamericanos que ofrece el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*:

> Los estudios culturales surgieron como un campo interdisciplinario en el mundo angloparlante en los años cincuenta y sesenta, como parte de un movimiento democratizador de la cultura. En América Latina, el uso del concepto de *estudios culturales* es mucho más reciente. Aunque el concepto parte de la tradición británica, también tiene su origen en una tradición que se remonta a la ensayística del siglo XIX y al ensayo crítico del siglo XX. (p. 11)

Es importante y muy significativo reconocer la coexistencia de ambas tradiciones: la exógena europea y la endógena caribeña-latinoamericana, que se encuentran e inician una relación dialógica y polémica. En el caso, por ejemplo, de los antropólogos Fernando Ortiz, de Cuba, y Bronislaw Malinowski, polaco-británico, fue posible el acuerdo de usar el

concepto de transculturación, propuesto por Ortiz y no el de aculturación, manejado inicialmente por Malinowski. Sin embargo, el antropólogo africanista Melville J. Hercovits optó por el uso de aculturación (Cfr. Podetti, 2008).

Desde la perspectiva de nuestra investigación, asumimos el concepto de transculturación, propuesto originalmente por Fernando Ortiz (Tirado, 2010 y Podetti, 2008), como categoría más original y apropiada a la realidad socio-cultural de Cuba, el Caribe y América Latina, en general. Tal como lo afirma Tirado, Genara (2010) "Tras el amplio camino recorrido en busca de una teoría cultural y literaria propia –como he estudiado en otro lugar (Pulido Tirado, 2009)–, culturólogos, junto a críticos y teóricos de la literatura, han propuesto en distintos países algunos conceptos fundamentales que han dado lugar a la formulación de teorías que hacen posible la aprehensión de la compleja realidad de las literaturas y las culturas de América Latina y el Caribe" (p. 55). En ese sentido, la autora puntualiza que los conceptos claves que forman parte de enfoques teóricos literarios y culturales propios de Latinoamérica y el Caribe, serían: "transculturación, sistema(s) literario(s), hibridez o hibridación, heterogeneidad, totalidad contradictoria, mestizaje y migrancia" que, además tienen valor fundamental en el ámbito de la literatura comparada.

De esos conceptos, el de transculturación guarda mayor relación de coherencia filosófica, política y cultural con las propuestas críticas de la teoría de la dependencia, la filosofía de la liberación y la teoría de la transmodernidad de Dussel, la teoría social de la decolonialidad de Quijano; y metodológicamente engarza mejor con el enfoque sistémico transdisciplinario. Pero, antes de comentar la transculturación, es necesario registrar aquí lo que Tirado expresa en el resumen de su artículo:

> Los estudios culturales latinoamericanos surgen bajo el modelo de los estudios culturales británicos y norteamericanos, pero tienen como sustrato una extensa tradición de estudios críticos, historiográficos y teóricos sobre

> la cultura, a la par que una realidad cultural distinta y muy compleja, hechos ambos que le proporcionan su propia especificidad a teorías formuladas en el vasto espacio de América Latina, surgidas por la necesidad de teorizar una realidad propia. (p. 54)

En este resumen hay tres elementos importantes sobre los estudios culturales en América Latina y el Caribe: el primero es el de la sospecha ideológica, fundada en el hecho mismo de seguir un modelo anglosajón y no tener el sello de la originalidad, lo cual contraviene, de alguna manera, el llamado de Simón Rodríguez a no imitar servilmente a la vieja Europa sino ser original.

El segundo es el de la posesión identitaria o toma de conciencia sobre el sustrato extenso de la propia especificidad cultural que viene a ser el elemento fundamental para el proceso de la des-enajenación o recuperación de la autonomía socio-cultural. Desde nuestra perspectiva, este proceso de des-alienación cultural debe ser racionalizado con base en el legado de la dialéctica y la teoría social de Marx; y no desde las teorías globalizadoras contemporáneas de los centros académicos del Norte que niegan o diluyen las dos contradicciones principales que dinamizan el mundo actual de la globalización neoliberal: dependencia-independencia y explotados-explotadores. Los protagonistas de la contradicción, siguen siendo, de un lado, las potencias imperiales y los sistemas capitalistas que imponen la acumulación, expansión, desarrollo y renovación del capital para mantener su hegemonía; y del otro, las naciones del tercer mundo subordinadas a los polos de dominación.

El tercero se refiere precisamente a la necesidad de desarrollar las teorías propias que han surgido de la realidad profunda indo-afro-latina de Nuestra América; lo cual constituye la alternativa, el mapa de navegación, la brújula indispensable, para la reivindicación de la soberanía y la independencia teórica de este espacio histórico-social-político-cultural-estético-nacional-popular que ha sido y seguirá siendo un factor

estratégico para el desarrollo del mundo, pero no en condiciones de subordinación dentro de los marcos y términos de la modernidad eurocéntrica tradicional y norteamericana contemporánea ya agotada, sino desde los nuevos marcos conceptuales necesarios de la soberanía y la independencia, inherentes a la transculturación (por la cual Ortiz dio su batalla intelectual) y la transmodernidad, como lo ha propugnado Enrique Dussel.

Ahora bien, es importante destacar que la tesis de la transculturación, planteada por primera vez por el cubano Fernando Ortiz en el año 1940, antecede a la propuesta de los estudios culturales en América Latina. Y es pertinente afirmar que era natural que este hecho ocurriera en Cuba, dada su naturaleza etno-transcultural y su tradición literaria ensayística independentista, cimentada desde el siglo XIX (Cfr. Santana Castillo, 2006). El momento en el cual se plantea la transculturación, se ubica casi de manera equidistante entre la guerra de independencia contra el imperio español y el legado político-literario-cultural de José Martí, que le anteceden; y el triunfo de la revolución anti-dictadura, anti-capitalista y anti-imperialista, iniciada en 1959, que le precede. Tal como lo señala Tirado, "Cuando Fernando Ortiz llega a formular esta tesis llevaba décadas trabajando como investigador e historiador de la cultura popular cubana. La base desde la cual llega a la misma es la valoración de la importancia de los cambios sociales ocurridos en América en poco más de dos siglos, entre 1500 y 1700, y que volverían a repetirse entre 1850 y 1950" (p. 55). Igualmente, Tirado agrega como antecedente los aportes del mejicano José Vasconcelos de 1925, desde las páginas de *La raza cósmica*, que Ortiz sigue en su dimensión histórica, de donde comprende de mejor manera que la profunda "novedad de un pueblo universal, anunciada por el mejicano, estaba fundada en la extraordinaria acción transculturadora, realizada en América a partir del siglo XVI", de donde Ortiz se atreve a elaborar una conceptualización de dicha acción diferenciándola de otras categorías. De manera que su teoría de la transculturación, citada por Tirado, la define de la siguiente manera:

> Entendemos que el vocablo «transculturación» expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a

> otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana «aculturation», sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial «desculturación», y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse «neoculturación» [...] En todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una «transculturación», y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. (Ortiz, 1940: 83). (p. 56)

Dese el punto de vista de la dinámica de una geopolítica de la epistemología, dentro de la cual se generan conocimientos, nuevos sentidos de relaciones históricas concretas y nuevos conceptos y categorías, se distinguen entonces tres términos de una relación dialéctica de las culturas encontradas o confrontadas: aculturación, que denota la incorporación del elemento foráneo; desculturación, referido a la pérdida del elemento propio; y transculturación, que designa la emergencia de lo nuevo, la síntesis. Pero, además es importante agregar que la metáfora del abrazo cultural se debe interpretar como relaciones de aceptación, convergencia, amor e igualdad entre culturas populares y no en marcos relacionales de dominante-dominado. Igualmente, la metáfora de la cópula genética nos indica que de una relación bidireccional surge una nueva realidad tridireccional, lo cual no niega sino que dinamiza las relaciones culturales hacia tránsitos infinitos en los que los protagonistas crean y recrean sus tradiciones culturales en el marco de dialécticas humanas, familiares-comunitarias, y no siempre estructuradas, cosificadas o reificadas a través de mecanismos comunicacionales y de interacción cultural manipulados desde las estructuras del poder o los poderes culturales constituidos como la iglesia, el Estado, la academia y los grandes sistemas privados de la industria cultural y el entretenimiento.

Esta propuesta de Ortiz, será retomada cuarenta años más tarde por Ángel Rama en su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), con el que le da impulso y desarrollo al aplicarla al estudio de las literaturas de América Latina. Román de la Campa (1996), a propósito de esta apropiación realizada por el crítico uruguayo, señala lo siguiente:

> Rama, por su parte aclara desde el primer capítulo que su preferencia por el término transculturación…radica, más que en un fundamento de carácetr científico, en su capacidad de aludir a una fuerza creadora que anuncia la transitividad entre culturas, aun cuando se encuentren en posiciones disímiles de poder. Es, para él, una metáfora mucho más amplia y reivindicadora que la voz angloamericana "aculturación" que acentúa singularmente la adquisición de lo nuevo. Pero, lo que parece explicar su interés en un discurso antropológico de los años 40 no es tanto el término como el modo general en que Ortiz articula su antropología, es decir su acercamiento hacia una transculturación discursiva entre lo científico y lo narrativo que veía en Arguedas. (pp 130-131)

Esa capacidad de ser una fuerza creadora, implícita en el concepto de transculturación, se explica si se acepta la transculturación como un proceso dinámico de diálogo y confrontación dialéctica entre lo propio tradicional y lo extranjero moderno en el cual no opera la negación o sustitución, sino precisamente la creación de lo nuevo en interacción con los elementos confrontados que le anteceden. Por ejemplo, en la poesía de Aimé Césaire, concurren y se confrontan dialécticamente, el elemento moderno de la forma surrealista francesa del lenguaje poético con el elemento tradicional de la subjetividad de la diáspora étnica africana, dando como resultado la creación de un elemento cultural nuevo de resitencia anticolonial en elCaribe como lo es la negritud afrocaribeña. Y así como ésta, surgen otras experiencias en el continente. En ese sentido, y atendiendo a la expresión lingüística de la transculturación creadora, Román destaca lo que dice Rama acerca de Ortiz: "La sensibilidad de Ortiz por el espíritu de la lengua, hace de sus libros, a diferencia

de lo que ocurre con muchos textos de antropólogos y sociólogos hispanoamericanos, una experiencia lingüística creadora" (p. 131).

Por otro lado, y desde una perspectiva cultural mucho más amplia y crítica frente a los modelos eurocéntricos dominantes en el continente, el aporte de la transculturación puesta en marcha por Ángel Rama, puede ser concebido como una crítica vinculada al desarrollo de una identidad cultural y literaria latinoamericana, autónoma y liberada. En tal sentido, D Allemand, Patricia (1996), al valorar este aporte de Ángel Rama, comienza señalando que "su propuesta transculturadora rediseña el mapa cultural latinoamericano, enfatizando su multiplicidad y su densidad y propiciando un rescate para el corpus de las letras modernas continentales, de las literaturas articuladas a las culturas regionales y campesinas, hasta entonces escamoteadas por los modelos críticos dominantes" (p. 140). Esta reivindicación cultural, propiciada desde la transculturación, constituye un hecho que, sin duda, ha tenido un valor extraordinario en el contexto de las confrontaciones políticas de los pueblos y gobiernos progresistas de la región por hacer valer sus autonomías e independencias políticas y socio-culturales, "su creatividad y capacidad contestaria frente a los dictados de los discursos hegemónicos" (p. 141).

El trabajo de D Allemand, Patricia parte de opiniones importantes como la del crítico chileno Nelson Osorio "quien vincula la propuesta de Rama tanto al discuso anti-imperialista de la Revolución continental, que trascienda las fronteras nacionales, con uno político de integración de un continente" (p. 141-142). Así mismo, la de Alejandro Losada en relación a la perspectiva interpretativa de Ángel Rama "que busca leer las obras a partir del contexto histórico-cultural de la región" (p. 144). En definitiva , es en el marco de lo antiimperialista, la unidad continental, la contextualización histórica-cultural, lo nacional, lo regional y lo rural, desde donde Rama inscribe su perspectiva transculturadora que le permite trazar un nuevo mapa cultural propio de América Latina para hacer valer su identidad frente a los avances de la penetración cultural de la modernización extranjera, sin que necesariamente haya que rechazarla, pero tampoco subordinarse y anularse ante ella.

Tal como lo indica D Allemand: “Basado en un punto de vista tanto antropológico como lingüístico, Rama propone, en su artículo “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, la siguiente división por zonas culturales:…zona rioplatense y chilena, zona andina, zona Caribe, zona del nordeste de Brasil, y centro o sur de Brasil, zona México y, finalmente, zona de Mesoamérica” (p. 148). Es claro que estas seis zonas culturales no obedecen a criterios lingüísticos, de nacionalismos o mestizajes, sino a realidades culturales regionales sin fronteras geopolíticas sino histórica-culturales, “a pesar de las presiones homogenizadoras introducidas por el avance de la modernización. De hecho, por medio de las operaciones transculturadoras estas culturas locales resisten a tal avance, conservando su particularidad” (idem). El valor que tiene la transculturación para las culturas nacionales y la cultura latinoamericana, se puede apreciar en el siguiente planteamiento de Rama, citado por D Allemand:

> Las regiones se expresan y afirman, a pesar del avance unificador…hay un fortalecimiento de las ..culturas interiores del continente, no en la medida en que se atrincheran rígidamente en sus tradiciones, sino en la medida en que se transculturan sin renunciar al alma, como habría dicho Arguedas. Al hacerlo robustecen las culturas nacionales (y por ende el proyecto de una cultura latinoamericana) prestándoles materiales y energías para no ceder simplemente al impacto modernizador externo en un ejemplo de extrema vulnerabilidad. La modernidad no es renunciable y negarse a ella es suicida; lo es también renunciar a sí mismo para aceptarla. (p. 149)

De esta manera, Ángel Rama lleva a cabo la tarea de convertir la propuesta cubana, elaborada por Ortiz en 1940, de la transculturación en términos limitados a lo folclórico nacional en el contexto anterior a la segunda guerra mundial, en una tesis cultural unificada y coherente de Améria Latina para enfrentar la ofensiva modernizadora norteamericana que ya había sido puesta en marcha sobre este continente para su recolonización cultural-política-ideológica, en el marco del nuevo reparto del mundo en áreas de influencias y de la

guerra fría, impuesto por las potencias emergentes del fin de la gran guerra. En tal sentido, la tranculturación no puede ser valorada ni simplemente como una propuesta culturalista innovadora, ni como un intento de superar la heterogeneidad y fragmentación ruralista y regionalista. Se trata de una tesis que responde a la necesidad geopolítica de la unidad cultural-espíritual de América Latina como base y fundamento de la unidad social, política, económica, científica, tecnológica frente a un enemigo común imperialista y neocolonizador. De hecho, es precisamente en el campo del arte y de la mejor literatura de los países latinoamericanos, donde se hace evidente la fuerza unitaria de los contenidos de la tradición ancestral y las innovaciones estética de los lenguajes y las formas, como síntesis que reafirman la vigencia de lo propio latinoamericano, de su indigenismo, su negritud, su cristianismo liberador, su telurismo, su realismo, su magia, en fin, toda su capacidad ficcional para recrear las duras realidades del dolor y la tristeza en alteridades de amor y de esperanzas.

Quizás la mejor parte de la obra analítica-interpretativa de las tradiciones culturales de latinoamérica realizada por Rama (1985) está reunida en el libro *La crítica de la cultura en América Latina,* editada por la Biblioteca Ayacucho dos años después de su muerte trágica en un accidente aéreo junto a su esposa, Marta Traba, el 26 de septiembre de 1983. De ese libro, textos como *La ciudad escrituraria,* dan cuenta de su fecunda labor de rescate de los orígenes de la historia cultural escrita del continente para poner en evidencia que "A través de los signos, cuya propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas, la *ciudad letrada* articuló su relación con el Poder, al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlo" (p. 3). Es evidente que la lengua, como sistema estructurado, codificado, contiene en sí misma una forma de poder: la palabra escrita como discurso sustentado en la lógica dominante de la racionalidad occidental socrática-platónica-cartesiana.

Esa fue la herencia que trajeron los conquistadores, usada como herramienta o arma fundamental durante la conquista, para cambiar la realidad oralizada de los aborigenes por otra realidad graficada con tinta sobre el papel; y posteriormente, durante el periodo colonial, para instituir la diglosia como fenómeno socio-lingüístico, gracias al cual "En el comportamiento lingüístico de los latinoamericanos quedaron nítidamente separadas dos lenguas…:la de la ciudad letrada …y la popular y cotidiana" (p. 4). Este es un elemento binario fundamental dentro del proceso de la estructuración ideológica, clasista, contradictoria, antagónica, de la cultura colonial, que no desaparece sino que se prolonga y se consolida después de la Independencia y se mantiene a lo largo de la modernización del siglo XX hasta nuestros días.

Solo con los programas de alfabetización y de inclusión social, aplicados en Cuba, Venezuela y otros países, es que se ha logrado superar significativamente esa marca colonialista, racista y denigrante dentro de la cultura latinoamericana. Sin embargo, es necesario agregar también la importancia del rescate y la revalorización de la oralidad indígena, afrodescendiente y campesina, que ha tenido lugar en el terreno de la literatura latinoamericana, especialmente en la narrativa y la poesía;como por ejemplo, los textos narrativos *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* del mexicano Juan Rulfo ; y la poesía indígena de *Costado indio* del poeta Gustavo Pereira (2001).

Otro aporte significativo de Rama se ubica en el texto *Indagación de la ideología en la poesía (los dípticos seriados de Versos sencillos)* en el cual precisa la relación de la poesía con la ideología en los siguientes términos:

> La poesía es un sistema productivo privilegiado donde se conjugan los más variados niveles conscientes e inconscientes, así como los diversos discursos que de ellos proceden, mediante un positivo esfuerzo de opciones, rechazos, equilibrios de fuerzas e invenciones, de modo de superar las contradicciones y responder a ellas mediante una proposición estética en que se asume la totalidad actuante,

> pasada y presente, procurando darle sentido, tarea en la que la ideología cumple función preponderante (p. 132)

Es claro que la relación entre la poesía y la ideología existe dentro de cada poema como dos sistemas que se yuxtaponen, entrecruzan y entretejen en la totalidad textual y su relación con el contexto y el receptor. La esencia y lo distintivo de la poesía es su carácter simbólico-metafórico-sensible, estético que, como tal, posee una fuerza propia que relaciona la materialidad de la vida física con la imaginación metafísica. Por su lado, la ideología es una función estructurante de un orden lógico dominante sobre otros órdenes subordinados. Si la poesía tiene una finalidad de goce y de placer en el disfrute de lo bello; el fin de la ideología es mantener y reproducir la racionalidad del orden al que ella obedece. Esa diferencia y su relación intrínseca en el contexto de la dinámica socio-histórica-cultural, es lo que constituye el problema de la poética. De ello, se ocupa el capítulo siguiente.

CAPÍTULO IV

LA POÉTICA Y LAS TEORÍAS LITERARIAS

Luego de presentar los elementos de la fundamentación teórica sociológica, desde la dialéctica social de Marx y la dialéctica cultural de Adorno; y exponer las bases de la teoría cultural a partir de la decolonialidad, la transmodernidad, el culturalismo y la

transculturación, para la contextualización teórica general del tema de la poesía y sus vínculos con la tradición anti-colonial y anti-imperialista, pasamos ahora a precisar la base teórica literaria, partiendo primero del reconocimiento de la poética como objeto de las teorías literarias. Con este tercer capítulo, se cierra el marco teórico que se ha considerado pertinente y necesario para el enfoque transdisciplinario de esta investigación.

Hemos visto que dentro de la sociología moderna hay una diversidad de corrientes epistémicas y metodológicas que tienen como objeto común de estudio la realidad social; pero, el elemento ideológico determina las diferencias en sus valoraciones y postulados programáticos. Igualmente, en el campo de las teorías literarias, hay un objeto de estudio, un cuerpo teórico- conceptual, ontológico-epistémico y un método para el análisis, interpretación y valoración del objeto. Todo ello desde una perspectiva ideológica determinada por la relación que se asume respecto a la realidad histórico-social. En tal sentido, la creación estética literaria no es solo una totalidad textual o fenomenológica absolutamente neutra, sino una realidad humana material y espiritual, compleja y dialéctica, que se funde con lo ideológico y determina la existencia de tantas teorías como posturas político-ideológicas concurran en el proceso de la producción y la crítica literarias. De manera que el tema de las teorías, el objeto y los métodos para el estudio de la literatura, constituyen un campo muy amplio de sentidos e interpretaciones en torno a lo que es el objeto de estudio representado en sus tres componentes: la obra, la poética y la literatura que se distinguen y se imbrican al mismo tiempo en una totalidad dinámica, dialéctica y compleja.

EL DEVENIR HISTÓRICO DE LA POÉTICA: DE LA EXCLUSIÓN Y LA CONDENA AL PROTAGONISMO Y LA VANGUARDIA

En sus reflexiones acerca de la interrogante ¿Qué es la literatura? Eagleton (1998), afirma lo siguiente: “Es verdad que muchas de las obras que se estudian como literatura en las instituciones académicas fueron “construidas” para ser leídas como literatura, pero

también es verdad que muchas no fueron "construidas" así" (p. 19). Esto indica que en la construcción literaria hay, en el primer caso, una intencionalidad que se expresa en el ejercicio consciente de lo literario, asumido como impulso emocional o como acto consciente; y, en el segundo caso, lo literario es un resultado no intencionado. Pero, en ambas situaciones es determinante la relación del texto con el contexto, en donde puede ocurrir una de estas dos situaciones, que señala Eagleton: "Un escrito puede comenzar a vivir como historia o filosofía y, posteriormente, ser clasificado como literatura; o bien puede empezar como literatura y acabar siendo apreciado por su valor arqueológico. Algunos textos nacen literarios; a otros se les impone el carácter literario." (pp 19-20).

Lo anterior indica la relatividad de la relación dinámica entre la literatura y la sociedad, en función de los valores y perspectivas socio-culturales dominantes. En definitiva, este crítico de la literatura inglesa sentencia que "No hay ni obras ni tradiciones literarias valederas por sí mismas, independientemente de lo que sobre ellas se haya dicho o se vaya a decir. "Valor" es un término transitorio; significa lo que algunas personas aprecian en circunstancias específicas basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos." (p. 23). De acuerdo con esto, la obra literaria no tiene un valor propio que se lo imponga a la sociedad y a la tradición cultural; sino que por el contrario, los valores son transitorios y se construyen en la conciencia de la gente, según las condiciones del contexto histórico-social, los criterios hegemónicos y los intereses ideológicos, políticos y socio-culturales dominantes.

A pesar de lo dicho, hay un hecho que registra la crítica marxista y no marxista, para rebatir la determinación histórica-social de la forma, la función y el valor de la obra de arte. Eagleton también lo señala en su debate: "A Karl Marx le preocupaba saber por qué el arte de la antigüedad griega conserva su "encanto eterno" aun cuando hace mucho tiempo que desaparecieron las condiciones que lo produjeron" (idem). Responder esta interrogante pasa por plantearse otras preguntas, como por ejemplo: ¿Por qué la crítica oficial sigue reproduciendo la validez universal hegemónica del arte griego antiguo? ¿En qué medida la

promoción de la épica de Homero sirve a la imposición y reproducción hegemónica de contenidos fundamentales que ella contiene, más allá de lo estético, tales como la esclavitud, la guerra, la religión, el saqueo, la traición, la muerte, la humillación, la división social, los privilegios, el poder, la acumulación de riqueza y privilegios, el racismo, la discriminación étnica, etc.? Eagleton se responde diciendo que esa historia que reproduce Homero aún no ha terminado, por lo que no sabemos si ese arte seguirá siendo "eternamente encantador". También sugiere que la posibilidad de un conocimiento más profundo acerca del significado y el interés que tuvo la épica y la tragedia griega para el pueblo de esa época, pudiera replantear el interés de los lectores de hoy a la luz de esos nuevos conocimientos más profundos y más relacionados con la historia propia. Es decir, más allá del valor estético en sí mismo, el contexto histórico socio-cultural-ideológico determina el contenido, el sentido y el valor de la obra.

En relación a la especificidad de la obra literaria, ella está representada en el cuerpo textual o producto intelectual, de un escritor o escritora, y comúnmente la llamamos texto literario. Ahora bien, es importante tener en cuenta y saber reconocer las diferencias entre la estructura de un texto formal (científico, narrativo, oficial) y una obra literaria (poema, cuento, novela, drama, ensayo). Pero, en este caso, interesa más aún reconocer la estructura particular del texto poético y la poética, que normalmente se confunden como una misma cosa, en su funcionamiento, el sentido y valor que adquieren en el proceso del desarrollo social, educativo y cultural de la sociedad y de la historia.

El texto formal está normado por las propiedades lingüísticas formales como la coherencia, la cohesión, la corrección gramatical, la adecuación, el estilo y la presentación. Esto indica que el discurso escrito debe tener unidad semántica, sentido unitario o convergente de todo su contenido; unidad en la sintaxis, en su orden y secuencia lógica; normas y reglas de la composición gramatical, la puntuación, la acentuación, la ortografía; relación directa entre el signo elegido y su referente convencional, es decir, la denotación; un estilo que siendo muy personal sea también entendible para el receptor, que no obstruya

o se aleje mucho de la claridad, la precisión y la sencillez; y finalmente, que su fijación sobre el papel se ajuste a los márgenes, extensión, estructura visual de los párrafos y la totalidad del texto. Estas características formales aparecen no solo en los textos científicos, académicos, oficiales, sino también en los textos narrativos y ensayísticos de la literatura. Todos ellos tienen en común su redacción en forma de prosa.

Por otro lado, y en contraposición a la estructura de la prosa, lo que hoy se conoce como texto poético o poesía bajo la forma del verso, responde a otra lógica de contenido y forma que la distinguen por sus técnicas, estilos recursos empleados en su composición, efectos que produce en el lector, así como sus logros y aportes al campo de la estética verbal, la educación y la cultura en general. De manera que el texto poético de hoy es el resultado de un proceso dialéctico de cambios en su forma, contenidos, valoración y caracterización, de acuerdo al desarrollo mismo de la cultura y la sociedad en general, al punto de que prosa y verso parecen ser dos formas opuestas de la escritura literaria. El primero está al servicio de la narrativa literaria y, sobre todo, de los grandes relatos oficiales de los poderes establecidos, de la historia, la religión, la filosofía y las ideologías. El segundo es el vehículo de lo poético, lo fragmentario, la imagen, lo difuso e incompleto, lo condensado y oblicuo, lo libertario e inaprehensible.

De acuerdo con esas diferencias, Medina, Celso (2013) puntualiza que "Si a algo se enfrenta el poema es al texto narrativo, pues su lógica no es la linealidad sino la simultaneidad. Por ello la mirada del lector de poesía se posa en una especie de aleph, punto en el que el mundo variopinto se concentra para atraparnos con diversas tentaciones" (p. 24). La narrativa, que tradicional y convencionalmente, consiste en contar sucesos encadenados en una relación causal y progresiva, tiene su expresión natural a través de la forma escritural de la linealidad; mientras que la poesía, fundada en la metáfora, la imagen, la epifanía, la libre asociación y síntesis, el efecto emocional o sensitivo, cristaliza en la simultaneidad, donde se yuxtaponen los pliegues del sentido múltiple y dinámico del verso.

Desde la perspectiva fenomenológica de la imagen poética, "El verso pareciera establecer otra relación con la realidad. No quiere atraparla, sino degustarla; por ello –dice Medina- se apasiona por hacer de la experiencia fenomenológica del poeta un eterno presente, tiempo antitético de lo lineal" (idem). Pudiera interpretarse también como una relación dialéctica doble: de negación frente a lo real; y de éxtasis y placer en la alteridad de esa realidad. Pero, la negación no es total en el sentido de que la realidad desaparezca y sea sustituida por otra cosa; sino fragmentaria porque el poeta toma de ella arbitrariamente los elementos susceptibles de ser objetivados poéticamente. De allí que "El verso es un modo de fragmentar, no de ordenar. Y eso es precisamente la piedra fundacional del poema. La poesía está hecha de versos, lo que explica por qué el poema es un caos cifrado; o lo que es lo mismo: un espacio en el que la realidad circula al margen de toda lógica lineal" (p. 25). Al salirse de la lógica lineal, el verso subvierte el enunciado: rompe la causalidad, la sintaxis y la semántica, lo que equivale a la negación de la coherencia del texto formal y su valor denotativo (Kristeva, 1981). Con ello, el verso pone en riesgo la comprensión y la valoración de la escritura poética al encerrarse en su propia deconstrucción, enrarecimiento o hermetismo, tal como es el caso del simbolismo de Mallarmé, las técnicas del surrealismo y otras de la vanguardia poética del siglo XX.

Aquí entra en debate el tema de la valoración de la función comunicacional de la poesía que abordaremos más adelante. Por último, es necesario destacar que esta contradicción entre el discurso en prosa y el discurso en verso, no es total e irremediablemente antagónica, sino permeable. A pesar de que el verso es un enunciado deconstructivo, contrario al logocentrismo, ajeno a la linealidad y promotor de la juntura de entidades diferentes, Medina agrega que "El discurso versístico no es el de la línea. También puede mimetizarse en la vestidura de la prosa. Por ello, cuando Alosyus Bertrand crea el poema en prosa, no quería desaparecer el verso sino instalarlo en el párrafo para imponerle su productividad deconstructiva" (p. 25). En todo caso, lo fundamental de esta contradicción es que la poesía, el texto poético en verso o en prosa, tiene una lógica

subversiva, fragmentaria, condensada, metafórica, connotativa; distinta a la lógica lineal, narrativa, formalmente cohesionada, denotativa, directa.

El legado griego

De la antigua Grecia de los sofistas, los poetas y los filósofos, viene la vieja disputa entre estos dos modelos de enunciados o discursos, cuando la oralidad rimada y medida de los versos cantados por los poetas, como mera imitación e imaginación de las cosas para el disfrute y el placer, tuvo que enfrentarse con la discursividad razonada y escrita de los filósofos que orientaban su obra para educar, formar y proteger a los habitantes de la ciudad. Efectivamente, a partir de la racionalidad socrática, surgen dos valoraciones de la poesía que se convierten en el legado griego. Por un lado, Platón (1980) orienta su pensamiento desde una perspectiva ideológica, cuya racionalidad pasa por negar, condenar y rechazar las actividades de los poetas y la poesía misma como discurso humano no conveniente al desarrollo ético-moral de la naciente civilización. Por el otro, Aristóteles (1982) reconoce, acepta y teoriza la realidad de la poesía épica, la tragedia, la comedia y demás expresiones que engloba en la *Poética*. De esa manera, la filosofía y la poesía se separan y marchan por caminos diferentes durante un largo período de la historia europea, hasta el advenimiento del romanticismo.

Platón, siguiendo la actitud de Sócrates respecto a los sofistas, inicia la estigmatización de los poetas como los malos imitadores de la ciudad; especie de vagos, cultivadores de la ociosidad intelectual, propagadores de mentiras y representantes de los malos ejemplos para la educación de los niños y los guardianes de la República. En el Libro X de La República, Platón (1980) expone su criterio razonado, tomando como punto de partida la idea de que el poeta es un simple imitador y como tal "ni sabrá ni tendrá opinión recta en cuanto a belleza o fallas acerca de lo que imita (…) y que la imitación es, por otra parte, cosa de juego y no seria, y que todos los tratantes de la poesía trágica con versos iámbicos o épicos son, más que nadie, imitadores (p. 504). Aquí la imitación equivale a la

no verdad, contraria a las narraciones históricas; y por tanto, ajena al pensamiento racional sustentado en las categorías de medición, narración y peso, por lo que Platón agrega que "la imitativa, por ser vil y tratarse con lo vil, engendra lo vil" (p. 506). Y tal condición no solo aplica para la imitativa de la vista (el arte de la pintura), sino también para el oído (el arte de la poesía).

De acuerdo con Platón, la "verdad" de la racionalidad filosófica y su vocación favorable al ideal de lo bueno y lo bello sobre lo cual se sustenta su propuesta de República, está en contradicción con lo vil, la "mentira" y lo dañino de la poesía; y por tal razón, agrega: "nuestra alma está llena a rebosar de miles y miles de tales contradicciones simultáneas" (idem), frente a lo cual propone que "se justifica ya el que no aceptemos en una ciudad que haya de ser regulada por buenas leyes lo que despierta, alimenta y fortalece esa parte del alma que arruina lo racional, a la manera como pasa cuando haciendo poderosos a los perversos se les entrega la Ciudad; mas se destruya a los más finos. Lo mismo diremos del poeta imitador: que introduce un mal régimen en el alma de cada individuo" (p. 508); y más adelante agrega que "no hemos acusado a la poesía de lo más grave: que sea capaz de dañar aun a los honestos, fuera de a unos pocos, es lo más terrible de todo" (p. 509).

Evidentemente, este razonamiento está orientado a descalificar la fuerza original de la poesía griega que, como todas las tradiciones del alma antigua de todos los pueblos del mundo, constituye un fenómeno de la oralidad, del habla y de la memoria colectiva, negada por la codificación escrita instituida por la racionalidad de la sociedad letrada como forma cultural primaria de la dominación y los privilegios de las primeras élites de la ciudad escrituraria (Rama, 1985). En virtud de esa polaridad y por el afán de imponer la hegemonía del saber lógico-científico-racional, Platón descalifica la poesía acusándola de alimentar lo venéreo, la "cólera y todas las apetencias del alma, penosa o deleitables" (p. 510); y luego, en el diálogo platónico que versa sobre este tema, el filósofo marca la disyuntiva entre la influencia de la lógica placentera del pensar poético de Homero y la

lógica de la subordinación al poder teológico y a los buenos, dando por sentado que la voluntad de la razón filosófica apuesta por el dominio de esta última sobre la Ciudad de la República, tal como lo expresa en el siguiente enunciado:

> Pues bien, Glaucón, proseguí: cuando por caso te encuentres con ensalzadores de Homero que digan que el tal poeta ha educado a Grecia, que es digno se lo tome de maestro en cuestiones de administración y educación humana, y que se ha de organizar la vida de uno a tenor de tal poeta, hay que basarlos y abrazarlos por ser tan buenos tanto cuanto pueden, y conceder que Homero es el mayor y primero de los poetas trágicos; hase de saber que en la ciudad solamente se admite de la poesía la que sea himnos a los dioses y encomios a los buenos. Pero si admites en lírica o en épica a la Musa placentera, reinarán en la Ciudad placer y pena en lugar de ley y de la razón que la comunidad tenga siempre por mejor (p. 510)

Y finalmente, esta contradicción entre la filosofía del racionalismo idealista de Platón, cuyo pensamiento político es absolutamente elitesco, discriminatorio y excluyente, sustentado en el poder y el privilegio de la escritura, se impone sobre el pensamiento mitológico y realista, guerrero y pagano, que emerge desde la tradición oral popular de la poesía épica representada en Homero, con la expulsión definitiva de la poesía del reino de la Ciudad, tal como lo expresa el mismo Platón: "expulsamos entonces de la Ciudad a la poesía, por ser tal, pues la razón lo exigía. Digámosle además, para que no se nos trate de rudos y salvajes, que antigua es, sin duda, una cierta disensión entre filosofía y poesía." (p. 511)

En oposición a este primer legado platónico de rechazo, condena y exclusión de la poesía, tenemos un segundo legado aristotélico de aceptación y reconocimiento. Aristóteles (1982) se dedica a sistematizar los principios fundamentales que sustentan la lógica de la obra poética y los formaliza en la *Poética*. Allí, la obra literaria está representada en la epopeya, la tragedia, la comedia, la poesía ditirámbica y los cantos con flauta y cítara y

"todas ellas son, en conjunto, reproducciones por imitación, que se diferencian unas de otras de tres maneras: 1) O por imitar con medios genéricamente diversos; 2) O por imitar objetos diversos; 3) O por imitar objetos, no de igual manera sino de diversa de la que son" (p. 103). La palabra imitación se relaciona así con la diversidad de medios, de objetos y del ser o naturaleza del objeto, de donde se derivan las diferentes formas de la poética y sus efectos en la emocionalidad del receptor.

Igualmente, Aristóteles indica que "los poetas dan admirablemente en el blanco propuesto, que es, en verdad, juntar efecto trágico y emoción humana" (p. 129). Ese encuentro de lo trágico y lo humano, contiene implícitamente valores contrarios y fundamentales del ser humano, vinculados casi siempre al bien y el mal que determinan la tensión de la obra, sustentada en un principio de unidad de acción sobre el tema o el propósito del mejor efecto y fijación en el tiempo. Este principio es fundamental en la concepción estética desarrollada por el poeta más famoso y de mayor trascendencia de la literatura clásica de la antigua Grecia, sobre el cual afirma Aristóteles lo siguiente:

> Homero puede parecer divino en comparación con los demás poetas, puesto que no se propuso poner en poema la guerra íntegra de Troya, aunque tiene principio y fin; que tal argumento hubiera sido o demasiado extenso y para la mirada difícilmente abarcable en conjunto o, en caso de darle conveniente medida, complejo en demasía por la variedad de sucesos. Tomó, pues, una sola parte, y trató casi todos los demás sucesos como episodios, así el Catálogo de las Naves y otros, y que distribuye a lo largo del poema (p. 138)

Finalmente, es importante destacar aquí dos elementos fundamentales, entre tantos otros expuestos por Aristóteles, de mucha significación en la estética literaria moderna, como lo son los principios de alteridad e imaginación aplicados a las cosas o temas de que se trate en la obra y el lenguaje usado por el poeta, tal como se aprecia en este pasaje:

> Supuesto que el poeta es imitador -lo mismo que el pintor y cualquier otro imaginero -, de tres cosas ha de imitar una: 1)

> O las cosas tal como fueron y son; 2) O las cosas tal como parece o se dicen ser; 3) O tal como debieran ser. Por otra parte, las expresa mediante dicción en que entran palabras peregrinas, metáforas y otras alteraciones del lenguaje, permitidas a los poetas (p. 141-142)

De esa manera, se expresa el fundamento real de la naturaleza de la obra poética, es decir, la fusión de la verdad (la cosa reproducida o imitada) y la arbitrariedad (su representación con palabras peregrinas, metáforas y otras alteraciones). La obra adquiere así un sentido propio que la independiza de su creador, puede trascender o no, puede convertirse o no en una referencia de estilo, de tendencia, de escuela, de época, etc. Desde *La Iliada* y *La Odisea* hasta *Cuaderno de un retorno al país natal* o *Taberna y otros lugares* o *Escrio de salvaje*, existe una larga lista de obras poéticas que han tenido ese destino de ser grandes referencias de la poesía de todos los tiempos, más allá de sus respectivos contextos y de lo que hayan sido sus creadores. La obra literaria es, entonces, la prueba verbal, el testimonio textual, de la capacidad creadora del ser humano como ser bio-psico-social, racional y emocional, sensible y pensante, que dialoga e interactúa con su contexto real, concreto, histórico, epocal; y consigo mismo en tanto ser individual y social a la vez, capaz de crear nuevas realidades, alternas a su propio mundo fáctico, desde la conciencia y su poder de imaginación y objetivación a través del lenguaje oral o escrito.

La irrupción del sujeto, la religión y la ideología en la mística romántica alemana

Con el surgimiento de la poesía romántica y los teóricos del romanticismo, en los años finales del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, la poética se nutre y enriquece en términos exponenciales desde la primacía del individuo en su relación metafísica, no con la realidad histórica-social, sino con el universo, con la infinitud, con el individuo y con la plenitud del espíritu. Tanto en Alemania como en Inglaterra y Francia, los románticos exponen sus nuevas concepciones acerca del arte y la literatura en donde la subjetividad se convierte en el centro del ejercicio estético y reflexivo. La creación poética y su teorización se conciben desde el sentimiento, la fantasía, el espíritu, enmarcados en relación con la

filosofía y la religión. La creación ya no es gobernada por las leyes de la razón; sino al contrario, es la creación misma la que genera implícitamente sus propias estructuras. Todo este legado del romanticismo alemán representado por las figuras de Novalis, Schiller, Schlegel, Kleist, Hölderlin y el propio Hegel (1987) está recopilado en el libro *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. En su *Introducción*, Arnaldo, Javier presenta una sistematización de las ideas centrales que ilustran esquemáticamente el cuerpo conceptual de esta influyente estética que es, quizá, la más universal dado sus vínculos programáticos con la sensibilidad espiritual, la religión y la filosofía. Refiriéndose al tema de la inspiración romántica, por ejemplo, el autor señala lo siguiente:

> Anulada la razón discursiva se instaura la pura finalidad sin fin explícito. Al girar con la << rueda del espíritu>>, la <<rueda del lenguaje>> instaura una finalidad desposeída de categorías normativas, en tanto falta un primer enlace objetivo o una legislación a priori, y el sujeto se desprende de la concretización del discurso en el sentido doble de este verbo. Este medio de conocimiento para el que es <<cierta condición nuestra la que sabe>> podría comparase a lo que Novalis llamaba la *vía de autoobservación genial*, o metódica de la iluminación, según la cual la fantasía refleja las propias leyes al determinar su mundo efectivo. Por lo hasta ahora referido, encontramos, en suma, que el proceso inspirador se yergue en tema implícito de la idea poética (p. 11)

La anulación de la razón discursiva y la finalidad desposeída de categorías normativas, heredadas del clasicismo y el neoclasicismo iniciado por Aristóteles, constituyen una ruptura de los nexos de la conciencia con el ser social, la finalidad se convierte en un impulso o una fuerza autosuficiente que se regula así misma sin la intervención de preceptos ni normas. El individuo se libera de la objetividad de sus relaciones y de la realidad concreta del mundo que lo rodea. Se anula toda causalidad y toda determinación para hacer valer la vía de la autoobservación genial. El poeta es así concebido como un ser especial, un individuo dotado de facultades especiales, casi divinas,

para la creación de su propia obra literaria. Las fuentes del mundo efectivo son lo lumínico y lo fantasioso. Esta autoconciencia, en el caso de la pintura, funciona de tal manera que:

> A la obra no preceden, pues, categorías, principios de uso pictórico, sino que éstos aparecen en el desenvolvimiento técnico mismo, que va operando como un despliegue de conexiones de aquello que se determina con el sentimiento de totalidad captado en el fenómeno. En este punto hablaría Novalis de la metempsicosis del sueño y la fantasía, por la que el alma está capacitada para encarnarse en cualquier objeto y <<transformarse en él>> (p. 12)

En este despliegue del espíritu romántico, las categorías o principios pre-establecidos para la realización técnica de la obra de arte, quedan anulados y sustituidos por la determinación del sentimiento de totalidad que emerge del fenómeno mismo de la sensibilidad creadora del artista. El sueño y la fantasía serían las fuerzas dinamizadoras del alma para que ésta se ponga en marcha y proyecte su propia existencia metafísica en la corporeidad del objeto cualquiera para determinar su forma y su fuerza o valor espiritual.

En relación a la imitación poética, sobre la cual Aristóteles distinguió tres maneras referidas siempre a las cosas del mundo exterior, la estética romántica alemana opta por la metafísica y la negación de los referentes exteriores. "En la *Filosofía del arte* de Schelling - dice Arnaldo – encontramos una justificación metafísica de la imitación artística adaptada a la doctrina de las ideas. Afirma que el arte imita el mundo intelectual de los arquetipos en la representación de lo real, que ésta lo descubre, y que tal referencia absoluta le dota de la perfección de la que el mundo orgánico carece como mera entidad refleja" (p. 15). Aquí observamos una clara contraposición entre el mundo intelectual y el mundo orgánico. El primero es una entidad no terrenal; sino idealizada en la perfección del espíritu; mientras que la segunda está encarnada en la materialidad de la vida social productiva, llena de conflictos, contradicciones y demás imperfecciones humanas.

Pero, desde la perspectiva de la totalidad, son inexorables los encuentros y la interdependencia, tal como agrega Arnaldo: "La construcción de Schelling es un sistema de interdependencia y determinación conjunta de las unidades reales e ideales mediante las que explica el absoluto final de la pura indiferencia. En lo real existe disyunción entre lo general y lo particular, pero siempre un contenido final absoluto" (idem).

Siguiendo la Introducción de Arnaldo, además de las ideas del romanticismo alemán acerca de la inspiración, la imitación, la reflexión, la representación y el mito, interesa destacar lo que tiene que ver con la dimensión programática representada en el "famoso *Proyecto o Programa de sistema* de Schelling, Hölderlin y Hegel, uno de los manifiestos más significativos de la época". Lo primero que se señala es que "La necesidad de una mitología aparece aquí de nuevo como un reto del sujeto histórico, que debe hallar materia estética en el proyecto intelectual de conocimiento. En la mitología se expresa el ideal de humanidad o de educación del individuo libre que ha de rendir divinidad en sí mismo, y según su idea" (p. 33). Como puede observarse, aquí lo mitológico, el sujeto histórico, la materia estética y el conocimiento conforman un solo sistema de relaciones al margen del mundo fáctico, de la realidad histórica social concreta. Este sistema idealista e individualista, abstrae el arte y el pensamiento de sus vínculos orgánicos y dialécticos con la realidad empírica. De acuerdo con esta contextualización, la libertad humana no aparece asociada a las relaciones sociales, no es un problema de la lucha de clases, ni de la confrontación política y socio-cultural, sino al mundo de los ideales y de la belleza, tal como lo evidencia la Introducción de Arnaldo cuando afirma lo siguiente:

> En la creación del mundo del sujeto moral autoconsciente aparece la poesía como <<maestra de la humanidad>>, <<la filosofía del espíritu es una filosofía estética>>, se dice en otro lugar. La unión de poesía y filosofía es el núcleo en que se reconoce el ser absolutamente libre en su acto de afirmación. *La mitología de la razón* viene a ser así el proyecto elemental del ideal de educación, ella articula la unión entre filosofía y poesía, y por ella las ideas se hacen estéticas. Cesa la ignorancia de la materia y cesa el

> sometimiento del individuo. El sujeto ha asumido su propia divinidad y la realidad poética de sus ideas, la liberalidad del conocimiento. Si pueden llamar a esta formación *última religión de la humanidad* es porque las anteriores han muerto. (pp 33-34).

Lo primero que se puede apreciar en esta cita es que la vieja contradicción platónica entre poesía y filosofía es superada por una nueva filosofía del espíritu que es, igualmente, una filosofía estética. De acuerdo con esta nueva concepción más unitaria y orgánica, las relaciones conceptuales, la conciencia, la poesía, la filosofía y la mitología se imbrican inexorablemente en una razón metafísica inmanente al ser humano, según la cual solo en la dimensión religiosa de la existencia cesaría la ignorancia y el sometimiento del individuo. La religión será así la razón última o la única dimensión posible para la liberación plena del ser humano. Pero, la cosa se complica al final porque, por un lado, se admite que las religiones anteriores han muerto sin que el objetivo liberador se haya cumplido, sino que al contrario se ha vuelto más dramático y patético, diríamos nosotros; y por el otro, la mitología de la razón no ha trascendido aún los límites de una poética metafísica, panteísta, soñadora y emocional que se despliega con vuelo propio solo desde la individualidad ensimismada del sujeto.

"En el Programa de sistema -dice Arnaldo- leíamos que la belleza es <<la idea que todo lo unifica>>, y que en ella <<están hermanadas>> verdad y bondad" (p. 34). La belleza se constituye así como una representación absoluta y total, que concentra en sí misma la fuerza del placer y la fuerza del bien. Pero, para la estética romántica, en definitiva, todo se reduce al poder de la religión como máxima fuerza determinativa: "La religión aparece en visiones particulares y surge como un sentimiento del absoluto a la vez que es un campo específico de la visión de mundo, una especie de filosofía no subsumida" (p. 35). Con esto, el movimiento intelectual Romántico introduce una vuelta al pasado medieval frente al avance de la ciencia y la racionalidad práctica, instrumental, de la nueva civilización occidental, sustentada en la modernidad capitalista. Y resulta lógico que sea Alemania el espacio socio-histórico-cultural donde sus más excelsos poetas y hombres de

letras formulen este programa estético-religioso-filosófico-ideológico, en una clara demostración de su apego a la tradición religiosa y conservadora.

Para cerrar esta breve referencia a la mística poética del romanticismo alemán, transcribimos el siguiente párrafo que condensa muy bien la relación coherente y categórica entre la estética literaria, la filosofía y la religión como sistema ideológico programático que opera en la orientación y control de la sociedad desde la subjetividad dinamizadora de la cultura:

> Ese carácter autónomo, libre y completo de la religión es el que Friedrich Schlegel descubre para vincular el arte a ella. Schleiermacher ya entendía el arte como órgano en el que se representa el sentimiento religioso. Los distintos aspectos en cuestión se entrelazan en una expresión programática que Novalis denominó << religión del arte>>. Una propuesta que hemos encontrado con frecuencia, la voluntad de unir poesía y filosofía, busca ahora el enunciado común de la religión. Entre las Ideas de Schlegel leemos: <<La religión no es simplemente una parte de la cultura, un miembro de la humanidad, sino el centro de todo el resto; en todas partes lo primero y lo más alto, lo absolutamente originario>>. Schlegel descubre el valor de recipiente de la totalidad inherente a la religión, y entiende que es, por una parte, síntesis de principios especulativos y principios universales y creadores, cauce de unión de filosofía y poesía y, por tanto, de la cultura, y, en segundo lugar, desarma la tricotomía establecida y afirma que <<Religión y moral están dispuestas en oposición simétrica, como poesía y filosofía>>Schlegel puede presentar así un enlace entre poesía y religión como ámbitos no subordinados a otros y en los que se expresa <<el hombre en toda la plenitud de su humanidad>>; enuncia igualmente la disposición común de ambas: <<La fantasía es el órgano del hombre para la divinidad>>. (p. 35)

Vemos reafirmado aquí el propósito de superar la vieja rencilla o disensión entre filosofía y poesía, sustentada por Platón en el contexto de la Grecia que transitaba de la mitología olímpica a la racionalidad política. El bucle religión-poesía-filosofía resulta

coherente y seguro para los bardos alemanes, aferrados más a las fuerzas del espíritu de los individuos que a la conciencia social de los pueblos. De ese bucle virtuoso de la poética romántica alemana, surge la afirmación de la estética como una nueva categoría suprema que determina el juicio y el valor de lo bello como una entidad autónoma, abstracta y racionalizada. El filósofo Kant (2006), muy vinculado con los poetas de esa generación virtuosa y lúcida sobre quienes tuvo influencia, es quien desarrolla un extenso tratado sobre la nueva estética idealista en su *Analítica de lo bello*, en la cual le otorga a la poesía el "rango más alto", cuando inicia la *Comparación del valor estético de las bellas artes entre sí*. He aquí lo que dice Kant:

> Entre todos asume el arte poético (que debe casi enteramente su origen al genio y es el que menos quiere ser guiado por preceptos o por ejemplos) el rango más alto. Amplía el ánimo poniendo a la imaginación en libertad y, dentro de los límites de un concepto dado, ofrece, de entre la ilimitada multiplicidad de formas posibles concordantes con él, aquellas que alcanza la presentación de ese concepto con una abundancia de pensamientos a la que ninguna expresión del lenguaje es plenamente adecuada, y se eleva, pues, estéticamente hacia ideas. (p. 272).

Las claves fundamentales de esta estética poética serían el ánimo, la imaginación, la libertad, el concepto, la forma del concepto, los pensamientos, las ideas. Y más adelante agrega que "En el arte poético sucede todo franca y sinceramente. Declara querer impulsar un simple y entretenido juego con la imaginación, y, por cierto, según la forma acorde con leyes del entendimiento; y no exige sobrepasar in-sidiosamente y enredar al entendimiento a través de la presentación sensible" (p. 274) y en nota a pie de página agrega afirmaciones como estas: "Debo confesar que un bello poema me ha provocado siempre un deleite puro…Facundia y buen hablar (que en conjunto son la teórica) pertenecen al bello arte…Quien, con clara visión de los asuntos, tiene en su poder el lenguaje y, con una imaginación eficaz y fructífera para la presentación de sus ideas, pone vivazmente su corazón en el bien verdadero" (idem). Todo este planteamiento redunda en una concepción

racionalizada y jerarquizada del arte poético que justifica la unión de la nueva poesía individualizada en el uso del lenguaje intelectual, pensado y depurado, con la filosofía. El idealismo filosófico de Kant realiza así la reconciliación, no con la vieja poesía de la oralidad popular, sino con la moderna poesía de la lengua culta que crea y fomenta los bellos poemas para los más puros deleites.

A propósito de la influencia que ejercieron estas teorizaciones estéticas de la filosofía del arte, en los poetas románticos de Alemania, particularmente refiriéndose a Hölderlin, de quien Kant fue muy amigo, Zweig (1953) expresa con pasión sincera lo siguiente: "Nunca, en mi opinión, se ha dicho con toda crudeza cuan perjudicial fue, no ya para Hölderlin, sino para todos los poetas alemanes, el encontrarse con Kant y con su Metafísica" (p. 139). Esta opinión sorprende por la fama casi sagrada que tienen tanto Hölderlin como Kant en la historiografía correspondiente y la poca crítica que se haya difundido al respecto. Por esa razón y dada la importancia de la influencia del idealismo kantiano sobre la modelación estética de esa primera generación romántica a la que pertenece Hölderlin, he aquí un fragmento de la reflexión crítica de Zweig:

> La historia de la literatura podrá encontrar digno de alabanza que los poetas de entonces llevasen a su círculo poético la ideología de Kant, pero todo espíritu libre debe confesarse los daños incalculables de esa invasión de ideas dogmáticas en el reino de la poesía. Soy de la firme opinión de que la influencia de Kant limitó en extremo la producción poética de la época clásica, producción que se dejó influir mucho por la maestría constructiva de sus pensamientos. Kant perjudicó en extremo la expresión sensual, la euforia de la poesía, el libre curso de la imaginación, al quererla llevar hacia un criticismo estético. Esterilizó las facultades puramente poéticas de todo aquél que abrazó sus teorías. Y ¿cómo podría ser de otro modo?: un ser todo cerebro, todo fría razón (idem).

Individualismo, emoción e imaginación en la poesía romántica inglesa

A diferencia del alemán, el romanticismo inglés emerge en el contexto del despegue desarrollista del industrialismo y el maquinismo de una sociedad pragmática con una dinámica mucho más política que religiosa, así como una tradición literaria marcada por la obra renovadora y profundamente humana de Shakespeare, y más adelante, de poetas pre-románticos como Burns (1786) y William Blake (1783), entre muchos otros. *Baladas líricas*, que aparece en 1798, es el libro emblemático del proyecto romántico puesto en marcha por William Wordsworth (1770-1850) y Samuel Taylor Coleridge (1772- 1834). Convencionalmente, se ha establecido la fijación del término romanticismo en Inglaterra a partir del año 1832, pocos años antes del inicio de la era victoriana. Sin embargo, en la *Nota introductoria* de la edición venezolana de *Baladas líricas* (1987), Díaz Solís advierte que "se piensa y pudiera sustentarse que el romanticismo no se limita a ninguna época, sino que es una tendencia -inherente a la contextura del pueblo inglés - que se halla en alguna medida en todos los periodos de la literatura inglesa, especialmente en la Edad Media y el Renacimiento y aun en la época neoclásica" (p. 9). Igualmente, para ubicar el contexto ideológico que acompaña a esta poética inglesa, que tiene su propia tradición y se nutre del nuevo espíritu romántico de la Europa ilustrada del siglo XIX, Díaz Solís señala "tres grandes corrientes ideológicas que convergen y se difunden en esa época: la francesa (Voltaire, Rousseau, Montesquieu), la inglesa (Hobbes, Hume, Locke, Godwin) y la alemana (de Kant a Hegel). Y probablemente la figura individual más influyente, tanto en lo social y político, como particularmente en el Romanticismo, es la de Rousseau." (idem).

Si los poetas románticos de Alemania se refugian en la mística, en el ensimismamiento religioso-filosófico, la nocturnidad, el individualismo enajenado en la trascendencia, el dolor y el pesimismo; los de Inglaterra van a estar a tono con "el espíritu de los tiempos", es decir, con el "rechazo de instituciones, autoridades y gobiernos. Este radicalismo -prosigue Díaz Solís- califica las protestas contra la opresión social que se halla en la poesía de Burns y Blake, de Wordsworth y de Byron; y en la resistencia a la opresión política que está notablemente en la poesía y la actitud de Byron y Shelley" (idem). Sin embargo, esta actitud de rechazo a la entrada de la modernidad industrialista no

se expresa directamente en términos político-ideológicos, sino en la evasión de la realidad social, sustituida por la imaginación de un yo poético orientado hacia el reencuentro con la naturaleza, con Dios y con el misterio, es decir, la construcción de una poética sustentada en el énfasis sobre el individualismo, la imaginación y la emoción frente a la exterioridad del mundo natural y metafísico. Tal como se aprecia en *La balada del marinero* de Coleridge: "Pero pronto sopló el viento sobre mí, / sin ruido ni movimiento: / su curso en el mar no se veía / ni en ondas ni por la sombra /…. / Raudo, raudo voló el viento / más suave también navegaba: / grata, grata era la brisa / y sobre mí solo soplaba." (p. 91); o en *Versos en el comienzo de la primavera* de Wordsworth: "A sus bellas obras la Naturaleza unió / el alma humana que por mí corría; / y afligió mucho a mi corazón pensar / en lo que el hombre ha hecho del hombre" (p. 121)

Dada la importancia de la estética romántica inglesa, por la influencia que ha tenido (y aún conserva) en la poesía moderna del siglo XX, es pertinente reseñar algunas de las ideas centrales de la poética puesta en funcionamiento por los dos autores de *Baladas líricas*. En su *Aviso a la primera edición* (1798), Wordsworth comienza diciendo que "Es rasgo que honra a la Poesía el que sus materiales se encuentran en todo lo que pueda interesar a la mente humana. La evidencia de este hecho puede hallarse, no en los escritos de los críticos, sino en los de los propios poetas" (p. 17). Entonces, la poesía emerge no de los materiales en sí mismos sino del interés de quien los percibe: el ser humano. Esto indica que no hay límites sino los de la propia mente de la persona que hace poesía, el o la poeta. En consecuencia quienes escogen el material y construyen la estética de la poesía son los propios poetas y no la crítica literaria. El otro elemento es la selección de un lenguaje con base en un criterio socio-cultural: "el lenguaje coloquial de las clases medias y bajas de la sociedad" para determinar su adaptación "a los propósitos del placer poético", procurando con ello darle una identidad socio-lingüística a la poesía, contrario a la pretensión hegemónica del lenguaje esteticista y elitesco.

Más adelante, en el *Prefacio a la segunda edición* (1800), Wordsworth muestra su interés por la relación comunicacional de placer que pudiera lograr con su proyecto de poesía escrita con el mismo leguaje popular de la gente sencilla de la clase media inglesa. Con ello, buscaba una aproximación al gusto público y saber si ese gusto era sano o depravado y la relación que se establece con "el curso de las revoluciones, no solo de la literatura, sino de la sociedad misma" (p. 21). El objetivo era, pues, "escoger incidentes y situaciones de la vida común…en una selección de lenguaje realmente usado por los hombres…tender sobre ellos cierto color imaginativo…, en un aspecto inusitado…hacer interesantes incidentes y situaciones…principalmente en cuanto a la manera como asociamos ideas en un estado de emoción" (p. 22).

Así de sencillo, lo poético es un proceso emocional-imaginativo de creación o re-creación de realidades o situaciones conocidas o nuevas que funciona desde la mente del poeta hacia el texto escrito que está dirigido, obviamente, a causar placer o disfrute estético en el lector. Y "el lector dirá – agrega Wordsworth – que él ha sido agradado por semejante composición, y ¿qué más podemos hacer por él? El poder de todo arte es limitado" (p 37). En esta concepción poética, como igualmente sucede en los románticos alemanes y franceses, los valores ideológicos que predominan son el individualismo, la imaginación y la emoción estética que debe experimentar el lector de poesía identificado con el lenguaje de la obra. El lenguaje adquiere, entonces, una singular importancia para la naturaleza empírica y socio-cultural de la poesía, tal como lo expresa Wordsworth:

> Semejante lenguaje, que surge de la repetida experiencia y los sentimientos regulares, es un lenguaje más permanente y mucho más filosófico que el que frecuentemente ponen en su lugar los poetas, quienes piensan que se confieren honor a sí mismos y a su arte en la medida en que se separan de las simpatías de los hombres caen en arbitrarios y caprichosos hábitos de expresión a fin de alimentar gustos veleidosos y apetitos veleidosos de su propia creación (p. 23).

Este deslinde respecto al lenguaje arbitrario y caprichoso de gustos y apetitos veleidosos del esteticismo elitista, resultó de mucha importancia para el alcance popular de la poesía romántica. Con ese reencuentro de la poesía con el lenguaje de la vida empírica, se genera un regreso a los senderos del lenguaje popular, cuya fuente originaria es la oralidad donde habita no solo la poesía natural de la especie, sino también la sabiduría de la filosofía popular, profundamente humana y plegada a la religiosidad del mundo cotidiano del trabajo y la productividad de la vida llena de sentimientos sinceros y originales que se expresa también en la gran variedad del canto folklórico y popular que se transmite y mantiene de generación en generación a través del tiempo.

Sin embargo y por razones muy pertinentes de su preocupación estética, Wordsworth advierte que "Otra circunstancia debe ser mencionada que distingue estos poemas de la poesía popular de hoy y es ésta: que la emoción desarrollada en ellos confiere importancia a la acción y la situación, y no la acción y la situación a la emoción." (p. 25). Esta contradicción se entiende a través del ejemplo comparativo que él mismo aporta cuando dice que "Las invalorables obras de nuestros antiguos autores, casi diría las obras de Shakespeare y Milton, son arrastradas al olvido por novelas frenéticas, enfermizas y estúpidas tragedias alemanas y diluvios de ociosas y extravagantes historias en verso" (p. 26).

Refiriéndose a la calidad de todo buen poema y volviendo al tema de la supuesta contradicción entre prosa y poesía, el coautor de *Baladas líricas* afirma que "el lenguaje de la prosa puede sin embargo ser bien adaptado a la poesía; y previamente se afirmó que una gran porción del lenguaje de todo buen poema no puede en ningún respecto diferir del de la buena prosa. Diremos más. Puede con certeza afirmarse que no hay, ni puede haber, ninguna diferencia esencial entre el lenguaje de la prosa y la composición métrica." (p. 29). Esto resulta absolutamente válido puesto que la intención del poeta es suscitar la emoción en el lector de su poesía, producir un encuentro de emociones; y esto se constituye en "un propósito particular, el de dar placer" (p. 31). Pero, no es en verdad puro y simple placer;

sino que involucra otras cosas, como por ejemplo lo que dice Eagleton (1998): "Igual que la religión, la literatura opera fundamentalmente a través de las emociones y de la experiencia; por consiguiente, estaría admirablemente capacitada para realizar la misión ideológica que abandonó la religión" (p. 39).

En tal sentido, la poesía es una forma de lenguaje no solo estética, sino también cognitiva, espiritual e ideológica. En tal sentido, Wordsworth es categórico cuando afirma que "El conocimiento tanto del poeta como del hombre de ciencia es placer" (idem). Y esto es susceptible de ser expresado bien en prosa o bien en verso. Para cerrar esta reseña de la propuesta poética de Wordsworth, es importante destacar la unidad total de sentidos a la que aspira desde la perspectiva de una relación dialéctica del placer, el saber y la verdad con el todo de la naturaleza y de la vida planetaria en toda su extensión social, histórica, geográfica y temporal. Tal como se expresa en el siguiente enunciado:

> El científico busca la verdad como a una remota y desconocida benefactora, la acaricia y ama en su soledad; el poeta, al cantar una canción en la que todos los seres humanos lo acompañan, se regocija en la presencia de la verdad como nuestra amiga visible y compañera de todas las horas. La poesía es el aliento y el más fino espíritu de todo conocimiento; es la expresión apasionada que está en el rostro de toda ciencia. Enfáticamente puede decirse del poeta, como Shakespeare ha dicho del hombre, que "mira ante sí y detrás de sí". Es la roca que defiende a la naturaleza humana; sustentador y preservador, que lleva consigo a todas partes la afinidad y el amor. A pesar de diferencias de suelo y clima, de lenguajes y maneras de ser, de leyes y costumbres, a pesar de cosas que silenciosamente han sido olvidadas y de cosas violentamente destruidas, el poeta ata y junta por la pasión y el conocimiento del vasto imperio de la sociedad humana, como está diseminada por toda la tierra y por todos los tiempos. (p. 32)

Esta síntesis que presenta Wordsworth acerca de la función y el valor del lenguaje a través de la poesía y el canto frente a la vida, la naturaleza y el mundo, no es una particular

característica de la estética romántica, sino una condición propia de toda gran poesía de todos los tiempos. Así lo muestra Sollers, Philippe (1976) cuando en su estudio sobre *La divina comedia*, la obra inmortal de Dante Alighieri, se detiene en el funcionamiento del lenguaje poético y ofrece precisiones que coinciden con lo expresado por Wordsworth. Dice Sollers que:

> En la base de este lenguaje que es como el reflejo absoluto del origen y de las cosas, la poesía, por razones lingüísticas, desempeña el papel esencial: es por medio de ella como la lengua es unida (es ella la que hace aparecer "el lado palpable de los signos"). Es ella la "fictio rhetorica musicaque posita", la ficción formada de retórica y de música, que implica una enseñanza específica, para resumir el "lenguaje humano conducido a su ritmo esencial", como escribirá Mallarmé. (p. 29)

La expresión verbal no es en su origen articulación formal y meramente denotativa, sino re-creación, imaginación fundante y sonoridad grata y adecuada a la memoria. La poesía nace y se erige así como la forma absoluta y profunda de lo humano. En ella se funden la capacidad de inventar, decir y celebrar a través del habla que después se hace lenguaje poético literario y lenguaje poético musical. En tal sentido, prosigue Sollers diciendo lo siguiente:

> No olvidemos que lo que llamamos música nace, según una convergencia significativa, al mismo tiempo que Dante: aparición, con la Ars Nova, de la isorritmia, de la notación proporcional; desarrollo de la polifonía, búsqueda de una mayor independencia melódica y rítmica de las partes; revolución que es sobre todo una revolución de escritura marcada por el surgimiento de las líneas.

La música es, entonces, como un desprendimiento de esa imbricación inicial, originaria del habla y se convierte en un arte independiente en el cual la palabra se transforma en sonido, cuyo efecto en el receptor es doble porque toca el alma, los

sentimientos, excita las emociones y transmite al ser humano el impulso rítmico del movimiento corporal. Pero, junto a esa independencia en su materialidad sonora, la música conserva la huella de origen de la sonoridad verbal. Retomando el carácter esencialmente humano de la creación poética, ella no surge sola desde la individualidad sino también en relación con un contexto determinado de vínculos e interacciones socio-culturales mediadas por las ideologías en pugna; razón por la cual es importante también destacar su valor y función cognitiva-comunicacional, pues, como lo afirma Sollers:

> La lengua y el conocimiento se hallan en profunda comunicación: "A los mejores conceptos podrá convenir la mejor habla". Lo "mejor" está representado en esa época por las proezas de armas, la llama de amor, la "derechura del querer", es decir, en suma por lo que es capaz del máximo de invención, y los trovadores son aquellos que, yendo de un lugar a otro, hacen oír esa palabra libre que se busca y se repite en la necesidad de trovar. La canción es entonces la forma privilegiada: condensa y "comprende todo el arte". El poeta a la altura de ese arte debe tener la "valentía de espíritu, la obstinación del arte y el uso habitual de las ciencias (idem).

Volviendo a los autores de *Baladas líricas*, encontramos que Coleridge (1987) se distancia de la propuesta poética de su compañero Wordsworth a partir de 1815 y expresa sus propias concepciones en textos de 1817 que aparecen como introducción a su poema *La balada del marinero* en el libro *Baladas líricas*. En un primer texto introductorio, muy corto, Coleridge refiere la idea de la imaginación en el ejercicio de la escritura poética, cuyas mayores consecuencias se verán realizadas ulteriormente en el simbolismo, la crítica fenomenológica de Bachelard, el proyecto del surrealismo y en general en toda la poesía de las vanguardias y movimientos o tendencias posteriores hasta el presente, para quienes la imagen constituye, si no la expresión misma de la poesía, al menos su fundamento básico o el núcleo de la estructura del tejido poético. La imaginación de Coleridge está concebida en dos niveles, tal como él mismo lo expresa:

> Sostengo que la imaginación primaria es el poder viviente y principal agente de toda percepción humana, y como una repetición en la mente finita del acto eterno de creación en el infinito yo soy. La imaginación secundaria la considero como un eco de la primera; coexiste con la voluntad consciente y, sin embargo, es siempre idéntica a la primaria en la índole de su acción, difiriendo de ella sólo en grado y en el modo como funciona. Disuelve, difunde, disipa, para recrear; o donde este proceso resulta imposible, sin embargo, a todo evento, lucha por idealizar y por unificar. Es esencialmente vital, mientras que todos los objetos (como objetos) son esencialmente fijos e inertes. (p. 41).

Es evidente que la imaginación le pertenece al ser humano y lo faculta para crear todo lo que ha sido capaz de crear: desde los mitos y creencias de los primeros relatos orales, las primeras imágenes divinas, sagradas, hasta el Dios único y el lenguaje estructurado como un sistema y al mismo tiempo la posibilidad de subvertirlo y alterarlo. La imaginación constituye una fuerza y un espacio interior del alma o de la psique que se desenvuelve de manera libre, múltiple y dinámica desde la racionalidad misma, y funciona en interacción dialéctica con la realidad del mundo exterior. La movilidad de la imaginación es la vitalidad del sujeto que actúa sobre la inercia del objeto para trastocarlo, alterarlo y metaforizarlo en una imagen que solo la voluntad consciente del poeta puede desplegarla en el texto poético. A diferencia de la imaginación, para Coleridge, la Fantasía "no tiene otras piezas con las que jugar sino entes fijos y definidos…No es otra cosa sino un modo de la memoria emancipado del orden del tiempo y el espacio; y mezclado con, y modificado por, ese fenómeno empírico de la voluntad que expresamos por la palabra ESCOGENCIA. Pero, lo mismo que la memoria ordinaria, debe recibir todos sus materiales ya hechos por virtud de la ley de asociación" (idem).

En el segundo texto introductorio, Coleridge expone el plan concebido junto con Wordsworth para la redacción de *Baladas líricas*, el cual se centró "sobre los dos puntos cardinales de la poesía, el poder de excitar la simpatía del lector por la fiel adhesión a la verdad de la naturaleza, y el poder de dar el interés de lo nuevo por medio de los colores

modificadores de la imaginación" (p. 43). De allí surgieron las dos ideas rectoras que definen la intencionalidad de la obra: la presencia de incidentes y agentes sobrenaturales y el estímulo de sentimientos a partir de verdades dramáticas. Con la primera se atendía el asombro, el misterio, lo místico, es decir, la metafísica mítica-religiosa; y con la segunda, la emocionalidad humana. De esa manera, esta poética unifica los dos planos de la subjetividad: la metafísica del mundo exterior que se expresa en el misterio; y la metafísica del mundo interior que se revela en las emociones. Ambos movidos por la imaginación en relación dialéctica con la realidad material: tanto de la naturaleza (agua, mar. aire, tierra, montaña, árboles) como del ser humano (los sentidos, la sangre, el corazón, el pensamiento, los sentimientos).

Ahora bien, en cuanto a la concepción del poema en relación con su objeto y su contenido, Coleridge se va a distanciar de Wordsworth, por no compartir la idea de la unidad entre el propósito de placer de la poesía y la búsqueda de la verdad del conocimiento científico. Para Coleridge: "un poema es una especie de composición que se opone a las obras científicas en cuanto propone por objeto inmediato el placer, no la verdad; y se distingue de todas las otras especies (que tienen este objeto en común con él), en cuanto se propone tal deleite del todo compatible con una satisfacción separada de cada parte componente" (p. 48). Este deslinde radical entre placer y verdad puede ser valorado hoy como un simple reduccionismo ideológico del dogma imaginista al que parece haberse aferrado Coleridge en su afán esteticista. Mientras la propuesta de Wordsworth tiende hacia las relaciones dialécticas sujeto-objeto, las interacciones multidimensionales y abre puertas al diálogo entre la verdad y el placer, filosofía y poesía, conocimiento e imaginación, facticidad y ficción, lenguaje y realidad; la concepción de Coleridge busca el ensimismamiento en la imaginación y la unidireccionalidad del placer en la emoción inmanente de la espiritualidad del individuo y no del sujeto histórico-social. Toda esta complejidad de relaciones va a dinamizar la vida social, política y cultural

Para cerrar esta reseña sobre el legado de la poética romántica inglesa, es obligatorio señalar que tanto en las afirmaciones de Wordsworth como en las de Coleridge, están presentes elementos relacionados con el tema de la función ideológica del arte y de la literatura. Al respecto, el análisis de Eagleton (1998) señala dos corrientes ideológicas del romanticismo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en un contexto de alta conflictividad y enfrentamientos, en el cual "el Estado inglés reacciona con brutales actos represivos que convierten a Inglaterra, durante una parte del período romántico, en un verdadero estado-policía" (p. 31). Frente a esa situación, se acentuaron los privilegios hacia la "imaginación creadora" y se genera una situación en la cual, según Eagleton:

> La "literatura" aparece entonces como uno de los escasos enclaves en que los valores creativos olvidados en la sociedad inglesa por el capitalismo industrial pueden celebrarse y reafirmarse. La "imaginación creadora" puede presentarse como imagen de la clase trabajadora no enajenada. El alcance intuitivo y trascendente de la mente poética puede proporcionar una crítica vigente de las ideologías racionalistas o empíricas esclavizadas a los "hechos". La obra literaria llega a ser considerada como una misteriosa unidad orgánica, en contraste con el individualismo fragmentado del mercado capitalista. Es "espontánea", no racionalmente calculada; es creadora, no mecánica (p. 32).

Aquí se puede apreciar la contradicción entre la imaginación creadora, que favorece posiciones revolucionarias, por un lado; y el racionalismo y el empirismo, por el otro, que se atienen conservadoramente a los hechos que legitiman la dominación. La visión de unidad orgánica de la obra literaria alienta el espíritu o la idea de la totalidad socio-cultural en la conciencia colectiva. En tal sentido, la poesía es una expresión del lenguaje liberador que en virtud de la fuerza de su espontaneidad y creatividad, potencia el impulso de libertad en el ser humano, capaz de enfrentar y superar los "hechos" de la realidad empírica y prefigurar o estimular ideas para la concreción de nuevas alternativas. De allí que, como lo afirma Eagleton:

> El término "poesía", por lo tanto, ya no se refiere sencillamente a un modo técnico de escribir; tiene profundos nexos sociales, políticos y filosóficos; al escuchar sus cadencias la clase dirigente bien puede -literalmente- echar mano a las armas. La literatura se convirtió en otra ideología, e incluso la "imaginación", como sucedió en el caso de Blake y Shelley, se transformó en fuerza política. Su misión consistía en transformar la sociedad en nombre de los valores y energías que encarnan en el arte. La mayor parte de los poetas románticos militaron en la política, pues en vez de conflicto vieron continuidad entre su compromiso con la literatura y su compromiso con la sociedad (idem).

En esta descripción se puede observar sencillamente que la crisis revolucionaria del contexto histórico-social, genera, por su propia fuerza dialéctica que emerge de su propia dinámica, que la dimensión textualista de la poesía (el modo técnico de escribir), se reencuentre con su dimensión contextual (las referencias sociales, políticas y filosóficas). En consecuencia, el contenido, las ideas y la intencionalidad, ejercen la función referencial, metalingüística y conminativa con mayor fuerza determinativa que la función poética. Por eso, lo literario se transforma en ideología, en el sentido de la palabra ideología usada para significar contenidos de ideas a favor de una causa determinada y no o en contra de otra contraria o diferente. Ello implica que en la estructura del texto literario el mensaje es más importante que el lenguaje. Y por consiguiente, el poeta no evade, sino que unifica integralmente su compromiso estético con su compromiso social. Por esa razón, en Venezuela y en América Latina la mayoría de nuestros románticos de la segunda mitad del siglo XIX, desarrollaron el llamado romanticismo histórico-social. De hecho, la obra epistolar de Simón Bolívar, en opinión de algunos críticos, lo acredita como el primer gran romántico de la literatura venezolana. Le seguirían Juan Vicente González, Fermín Toro, Pérez Bonalde, entre los más destacados.

En el sentido inverso a esta vertiente, toma cuerpo y desarrollo dentro del "radicalismo literario" otra concepción ideológica que, de acuerdo con Eagleton, insiste "en la soberanía y la autonomía de la imaginación, en su espléndido alejamiento de cuestiones

exclusivamente prosaicas tales como alimentar a la propia prole o luchar por la justicia social." (idem). Divorciar la imaginación poética de la realidad social enajena automáticamente al poeta de su ámbito natural humano-socio-político. Por tanto, lo convierte en un ser sin arraigo, sin identidad, sin tradición; en un individuo alienado en su propia pureza imaginativa y, por tanto, conflictuado, desgarrado y lleno de tensiones por la presión y la tentación de las dos fuerzas que lo determinan en un juego dialéctico de negaciones: la política y la estética.

En el sentido material, sucede lo que dice Eagleton: "El arte principió a convertirse en una mercadería como cualquier otra, y el artista romántico en algo apenas superior a un productor de mercancías en pequeña escala" (idem). En ese amplio contexto del romanticismo, surge "el ascenso de la moderna "estética" o filosofía del arte. Principalmente de esta época –a través de las obras de Kant, Hegel, Schiller y Coleridge, entre otros- heredamos las ideas contemporáneas de "símbolo" y "experiencia estética", de "armonía estética" y naturaleza única en su género de un artefacto…y surgió una nueva casta, la de los estetas." (p. 33). Esa casta tuvo su expresión más elevada espiritualmente en la experiencia alemana, bajo la égida de Kant. El discurso poético, atado al afán esteticista, fue sometido a la tentación de la sabiduría filosófica y a la tentación de la divinidad religiosa. El resultado no es otro sino la síntesis representada en el mito y la figura del héroe consumado. Tal como lo dibuja Zweig, Stefan (1953) en la persona de Hölderlin:

> El poeta debe buscar lo heroico y lo divino entre los hombres y por eso ha de participar en sus miserias, sin por ello maldecir a la humanidad; debe anunciar a los dioses y proclamar su esplendor, aunque ellos, los dioses, le abandonen solitario en las miserias terrestres. Tanto la revelación como el silencio son parte de su sagrada misión. La poesía no es - como creía Hölderlin en sus mocedades- una libertad feliz, un dulce equilibrio, sino un deber amargo, una esclavitud (p. 126-127).

Bajo esa perspectiva amarga y esclavizante, la turbulencia romántica de "la pléyade sagrada", tuvo sus expresiones más dramáticas y trágicas en la suerte de sus poetas más jóvenes, cuyas vidas se consumaron en la intensidad de sus tensiones existenciales y dejaron su legado "heroico", de donde sobrevivió por más tiempo la figura emblemática de Wolfang Goethe, tal como lo expresa Zweig:

> Así, la lírica primavera más sonora que ha conocido Europa se sumerge en la noche, y esa pléyade sagrada de jóvenes que han cantado en idiomas diversos, el mismo himno a la Naturaleza y al mundo la bienaventuranza, se ve desecha y destrozada. Solitario, como Merlín en su bosque encantado, sin darse cuenta del tiempo que va pasando, ya medio olvidado, ya medio legendario, está el anciano y sabio Goethe….Padre y heredero, al mismo tiempo, de la nueva generación, a la que ha sobrevivido por milagro, guarda en urna de bronce el fuego de la poesía. (p. 104)

Pero, más allá de la experiencia alemana, que se explica por su tradición y las características de su desarrollo histórico-social, rezagado del proceso emergente de la modernidad capitalista occidental, el proceso del surgimiento, desarrollo y confrontación ideológica experimentado por el romanticismo inglés, desembocó finalmente y gracias al despliegue filosófico-ideológico de la concepción estética individualista-burguesa, en una situación en la cual "El arte quedó libre del ejercicio material, de los nexos sociales y de los significados ideológicos en que siempre había estado prendido, y fue elevado al rango de fetiche solitario" (Eagleton, 1998:34).

Tal concepción estética-ideológica y tal fetiche no tendrían tampoco pasaporte de entrada ni de residencia en la República de Platón, pero sí se constituyen en antecedente y referencia significativa para los movimientos literarios posteriores a ella que se desarrollan en el marco de la civilización capitalista moderna europea, enfrentados o reconfortados con el Capital. En América es fundamental, por ejemplo, destacar la influencia de ese romántico inmortal como lo es el poeta norteamericano Walt Whitman (1969) quien, en la

primera página de su *Canto de mi mismo,* dejó una valiosa encomienda estética signada por la tensión dialéctica entre el Yo y El otro, el Yo y lo otro:

> Yo me celebro y yo me canto,
> Y todo cuanto es mío también es tuyo,
> Porque no hay un átomo de mi cuerpo que no te pertenezca
> ……
> Me aparto de las escuelas y de las sectas, las dejo atrás;
> me sirvieron, no las olvido;
> Soy puerto para el bien y para el mal, hablo sin
> cuidarme de riesgos,
> Naturaleza sin freno con elemental energía. (p. 31)

El efecto universal de la poética romántica se puede rastrear de diversas maneras en los signos más relevantes de los parnasianos, los simbolistas, el art pour art, el modernismo hispanoamericano, la fenomenología poética, el surrealismo y demás vanguardias del siglo XX dentro de las cuales se inscriben las poéticas que hemos tomado para su estudio en esta tesis: la poesía fundacional de la negritud caribeña de Aimé Césaire, la poesía desenfadada, política, ideológica, crítica y militante de Roque Dalton y la poesía también política, ideologica, pero más reflexiva y sensible de Gustavo Pereira. En definitiva, también es necesario señalar que la poética de los románticos alemanes, junto a la de los ingleses Wordsworth y Coleridge, por ser las fundadoras y más significativas del romanticismo literario europeo, marcan la ruta ulterior de toda la poesía moderna vinculada o no a sus respectivos contextos históricos, sociales y político-ideológicos. Así, en la fuente whitmaniana abrevan las poéticas de las vanguardias socio-políticas del siglo XX de América: las expresiones de la poesía profundamente humana y arraigada de César Vallejo; el vuelo americano de Neruda; la poética rebelde, revolucionaria y subversiva de la generación Beat de Estados Unidos; la poesía exteriorista de Ernesto Cardenal y muchas otras.

Baudelaire y el simbolismo: Ruptura y tendencias en la poesía moderna

Ahora bien, después de esa experiencia, intensa y dramática de los románticos, surge un nuevo estado de ánimo en las nuevas voces de la poesía, en el marco de una nueva realidad histórica-social, caracterizada por la agudización de las contradicciones dentro de la sociedad capitalista europea. El movimiento de los trabajadores crece al calor de sus luchas contra la opresión del Capital. Nacen los movimientos revolucionarios clasistas de los trabajadores, el socialismo y el comunismo se propagan ampliamente. En fin, la sociedad y la cultura europea entran así en una nueva dinámica histórica, cuyo vértice es la lucha de clases que separa ideológicamente a la sociedad moderna entre burgueses y proletarios. La revolución de la Comuna de París de 1871, constituye el punto crítico de este proceso que pone a la orden del día el dilema histórico: capitalismo vs socialismo.

La fe religiosa entra en crisis, la filosofía se escinde en dos campos antagónicos: idealismo y materialismo, de donde se consolidan la teoría social de Marx y la sociología burguesa; pero surgen también las corrientes nihilistas, seguidas luego del racionalismo y el funcionalismo. El movimiento romántico se debilita ante el avance del espíritu burgués individualista, pragmático y modernizador, de donde emerge, entonces, el Parnasianismo y el Simbolismo; pero también el realismo y el naturalismo. Este periodo del sigo XIX, estuvo marcado definitivamente por el desarrollo económico capitalista, que ya venía apalancado por las riquezas saqueadas del continente americano bajo el imperio del colonialismo; tuvo su plataforma filosófica o sustrato teórico-científico-ideológico con el movimiento de la Ilustración; y su victoria política definitiva fue consumada con el triunfo de la revolución francesa, de donde se generan dos interpretaciones filosóficas fundamentales y antagónicas: la dialéctica idealista de Hegel y la dialéctica materialista de Marx.

En ese amplio contexto, definido grosso modo, se ubica entonces la aparición del movimiento poético simbolista, cuya importancia y significación consiste en que con él nace también la poesía moderna de la cultura occidental. París, capital de Francia, es la cuna de esta nueva expresión de la estética verbal. La obra que la anuncia y que, como tal,

será precursora del movimiento simbolista es *Las flores del mal* de Charles Baudelaire, publicada en 1857. En ese sentido, la crítica le consagra a Baudelaire su papel de precursor y no propiamente de fundador de este movimiento que se extenderá geográficamente a Inglaterra, Alemania, España, Estados Unidos, y a partir del cual surgieron las llamadas tendencias de la poesía moderna. Viñas Piquer (2002) señala que "En la segunda mitad del siglo XIX, la poesía sufre una profunda transformación y adquiere un sentido en gran medida antirromántico. Los responsables fueron los poetas simbolistas que no solo cultivaron la denominada poesía simbólica, sino que además reflexionaron sobre sus mecanismos" (p. 350). Sin embargo, dentro de ese movimiento internacional, la crítica reconoce más específicamente al llamado simbolismo parísino del período 1885-1895, tal como se confirma en el estudio de Balakian, Anna (1969), quien afirma que:

> Para los franceses, <<simbolismo>> sigue designando técnicamente el período comprendido entre 1885 y 1895, durante el cual llegó a ser un movimiento literario de amplia filiación, un cenáculo que publicaba manifiestos y patrocinaba periódicos literarios tales como *La revue Wagnérienne*, *La Vogue*, *Revue Indépendante*, y *La Décadence*, al tiempo que atraía a París a poetas y personalidades literarias de todo el mundo occidental. Como escuela literaria específica, <<Simbolismo>>, en este caso, debería escribirse con una S mayúscula (p. 13)

Por esas razones, no se puede hablar del simbolismo como una escuela ni como una corriente cohesionada, sino más bien como un movimiento diverso y plural que inaugura lo que se ha reconocido como el periodo de las tendencias de la poesía moderna. El poeta Baudelaire (1821-1867) es el protagonista de la ruptura con la tradición poética romántica, pues su obra fundamental, *Las flores del mal* (1857) marca la diferencia y abre los senderos a lo que será la poesía moderna. Luego, las figuras emblemáticas de este proceso son Arthur Rimbaud (1854-1891), Paul Verlaine (1844-1896), Stephan Mallarmé (1842-1898), Paul Valery (1871-1945) que, siendo muy diferentes en sus caracteres personales, estilos de escribir, temas y contenidos de sus obras y manejos de las formas, entre otras tantas cosas,

representan las referencias fundamentales del inicio de la estética simbolista, aunque algunos estudiosos o representantes de la crítica separen a Rimbaud y reconozcan solo a los tres restantes como los auténticos fundadores del simbolismo parísino. En ese sentido, Lluís M, Todó, citado por Viñas Piquer (2002), señala que:

> Se ha establecido una convención que quiere que el Simbolismo sea un movimiento poético mucho más amplio y profundo que la estricta Escuela simbolista, un movimiento que arranca de algunos de los postulados más radicales del Romanticismo, encuentra su plasmación en la obra de Baudelaire, cuaja sobre todo en la obra de los grandes poetas que fueron Mallarmé y Verlaine (el caso de Rimbaud, como veremos, merece ciertas reservas), y llega a dominar la poesía europea de la primera parte de nuestro siglo, con las grandes figuras de Valéry, Yeats, Eliot, Rilke, J.R. Jiménez, etc. Visto así, el simbolismo ocuparía el espacio que va desde la crisis del Romanticismo hasta las rupturas vanguardistas de los años veinte de nuestro siglo..(Todó, 1987: 10-11)

Lo cierto es que el simbolismo representa, la superación del romanticismo mítico-religioso-naturalista, sacralizado, ideológicamente conservador. Y, siendo Baudelaire su genuino precursor, interesa destacar su aporte en ese proceso de cambio de la poética dentro de la larga tradición europea. De acuerdo con quienes se han dedicado al análisis de este tema, la obra de Bauldelaire contiene todos los anuncios que dan nacimiento al simbolismo; pero, al mismo tiempo, mantiene cierta continuidad con el romanticismo, relacionada con la línea de la mixtificación del proceso de la creación poética. Efectivamente, si se compara la mística y sacerdotal vocación religiosa y panteísta de Hölderlin (1770-1848), que lo llevó al ensimismamiento mítico, el encierro y la locura, con la desenfadada y rebelde vocación libérrima, dual, satánica, mística y profana a la vez, de Baudelaire, se podrá corroborar que la nueva poética que inaugura el autor de *Las flores del mal*, representa una ruptura radical con el legado del romanticismo.

A diferencia de la unidad ideológica y programática de la escuela romántica alemana, ni Baudelaire ni los poetas del simbolismo francés se van a ensimismar ni en el cultivo de la reflexión filosófica ni en el misticismo religioso. Sus preocupaciones parten del ejercicio de una praxis poética desde la experiencia vital de la vida misma en una especie de interacción dialógica y dialéctica con los valores culturales de la sociedad burguesa, corrompida y autoritaria, en la cual viven y que les sirve de fuente para los temas y contenidos de sus producciones poéticas. Y esta última se asume desde un lenguaje no emocional sino más bien racionalizado, pensado, con base en el manejo de lo simbólico y lo imaginativo en función de alcanzar un tipo de belleza propio de la poesía como lenguaje libre e independiente.

A partir del poema *Correspondances* de Baudelaire, para los simbolistas franceses lo literario será esencialmente la imagen poética como representación de la belleza que, en sí misma condensa y expresa las correspondencias, bien entre lo espiritual y lo natural o bien entre las cosas de la naturaleza (olores, sonidos, colores) y la sensibilidad humana del poeta, cuya imaginación y creatividad se expresa en la creación verbal regida por el ritmo, la cadencia, la musicalidad del lenguaje. En tal sentido, la tensión dialéctica entre la realidad de la vida y la imaginación sensible, será el rasgo distintivo de la estética simbolista. Balakian (1969) describe el tránsito de la poética romántica a la simbolista con base en el funcionamiento de la influencia que tuvo la filosofía religiosa de las correspondencias entre lo divino y lo natural, de Emanuel Swedenborg (1688-772). Según este personaje, Dios le reveló, "mediante visiones un nuevo sentido de las Escrituras y una nueva visión del mundo de los espíritus. Este mundo estaba, a su entender, en estrecha relación con el mundo terrestre, pues, este último reflejaba el mundo espiritual y podía entrar en contacto con él…de tal suerte que el destino ultraterreno del hombre depende de lo que haya hecho aquí con su auténtica naturaleza espiritual" (Ferrater Mora, 2004:3425)

En los románticos, el pensamiento swedenborguiano es aplicado tal cual, de donde resulta que el poeta se asume como un mediador entre lo divino y lo natural. De allí su

evasión del mundo real, concreto, material y su alienación mística-sacerdotal. En el caso de Baudelaire, se da una relación distinta. "hay otra dualidad en Baudelaire – dice Balakian- que consiste en la proyección de la visión interior sobre el mundo de fuera, situando la correspondencia entre la visión interior y la realidad exterior, o en la interacción entre lo subjetivo y lo objetivo" (p. 51). En este caso, el poeta ya no es un simple mediador entre lo divino y lo natural, sino un sujeto activo que pone en marcha su propia conciencia para arbitrar las relaciones entre la realidad externa y su propia sensibilidad, de donde surge la imagen poética construida con base en los símiles y las sinestesias como representación simbólica de las correspondencias del mundo natural y el mundo humano, dentro de una perspectiva de logro de lo bello y lo placentero. Así, Balankian profundiza el análisis y precisa que:

> Si examinamos *Correspondances* de cerca, vemos que es una contradicción en los términos, y que contiene un principio de desacuerdo con Swedenborg, aun cuando Baudelaire utiliza las palabras del filósofo. En realidad, el soneto contiene dos poemas: su primera parte es una disciplina a través de una exposición directa de la dualidad de Swedenborg entre lo natural y lo divino; pero cuando llegamos a los seis versos finales, en que cabría esperar encontrar las consecuencias de aquella exposición, Baudelaire se dedica a desaprobar a Swedenborg mediante una serie de imágenes –es decir, indirectamente- situadas en un plano de la realidad completamente distinto del de Swedenborg. La sinestesia que se produce en la mezcla de las percepciones sensoriales no da como resultado un vínculo entre el cielo y la tierra ni nos transporta al estado divino, sino que encuentra sus conexiones entre las experiencias sensoriales aquí en la tierra:.. (p. 51-52)

Antes de cerrar esta extensa cita del análisis de Balakian y apreciar mejor la pertinencia de sus opiniones, es conveniente ver el texto completo del poema *Correspondances* en su versión traducida por Antonio Martínez Sarrión (ver Baudelaire, 1984: 15):

Es la naturaleza templo, de cuyas basas

Suben, de tiempo en tiempo, unas confusas voces;
Pasa, a través de bosques de símbolos, el hombre,
Al cual estos observan con familiar mirada

Como difusos ecos que, lejanos, se funden
En una tenebrosa y profunda unidad,
Como la claridad, como la noche, vasta,
Se responden perfumes, sonidos y colores.

Hay perfumes tan frescos como un cuerpo de niño
Dulce como el óboe, verdes como praderas.
-Y hay otros corrompidos, triunfantes, saturados,

Con perfiles inciertos de cosas inasibles,
Como el almizcle, el ámbar, el incienso, el benjuí,
Que cantan los transportes del alma y los sentidos.

Tal como puede observarse en el poema, su autor emplea dos tonos distintos. En las primeras dos estrofas, se vale del verbo para indicar lo que es la naturaleza, los elementos que suben dentro de ella y la relación primaria del hombre con tales elementos a través de su mirada, de donde se revelan las atmósferas de difusos y lejanos ecos, de unidad tenebrosa y profunda entre la claridad y la noche donde tienen lugar las correspondencias de los perfumes, los sonidos y los colores. Se trata aquí, de una visión contemplativa y de ensimismamiento frente al misterio de la naturaleza y las correspondencias que operan dentro de ella, al margen de la conciencia humana, es decir, previas al saber del hombre. Es la visión mística de Swedenborg. En cambio, en las dos últimas estrofas, emplea el verbo haber, la adjetvación y la figura del símil para indicar la constatación y las analogías de realidades percibidas de manera directa a través de los sentidos plasmando así los efectos sinestésicos de las imágenes, tal como lo describe Balakian:

> entre los perfumes y la carne de los niños vinculados por un adjetivo que tiene una característica olfativa y al mismo tiempo táctil; entre los sonidos y los colores (no en el cielo sino aquí en la tierra) uniendo el oboe con las praderas, nuevamente con el sabio uso de un adjetivo aplicable más de una categoría de imágenes sensuales. En el último verso, Baudelaire revela que el secreto para alcanzar la sinestesia no reside en la visión interior y su contacto con lo divino, sino

> más bien en la conexión de la mente (*l´esprit*) con los sentidos (*les senses*) mediante estímulos naturales como el incienso o el ámbar. La sinestesia es estrictamente terrenal, descriptiva del tipo de asociación en cadena que los estímulos sensuales pueden producir en la mente humana (p. 52)

En definitiva, *Las flores del mal* es la obra poética que, por un lado, reafirma la poesía en su formato textual clásico del verso con ritmo, rima y métrica y en una de las estructuras más tecnificadas como lo es el soneto. Pero, por el otro, proyecta una nueva forma de articular y relacionar dialécticamente sus motivaciones, temas y contenidos. Y esta nueva forma, expresa la conciencia del nuevo sujeto histórico de la modernidad capitalista europea, liberado de la dominación ideológica de la religión y de la filosofía idealista conservadora, lanzado al ejercicio de sus propias atribuciones humanas de libertad e imaginación, capacidad de atrevimiento y libre arbitrio que le permite superar las barreras del maniqueísmo ancestral de la cultura religiosa que escindía al ser humano entre lo terreno y lo divino, entre el bien y el mal, Dios y Satán. Por eso, al final de *Las flores del mal*, que es como un viaje lleno de tensiones entre el Bien y el Mal, el hastío (más que el sosiego) y la angustia; pero abrazado siempre a la belleza de la razón y las sensaciones, el poeta sucumbe ante el fatalismo de la civilización, invoca la muerte y aferrado a lo nuevo expresa en sus últimos versos esta especie de última proclama: "Caer en el abismo, Cielo, Infierno ¿qué importa? / Al fondo de lo ignoto, para encontrar lo nuevo" (Baudelaire, 1984: 177).

Esa búsqueda de lo nuevo no tiene hallazgo valedero ni en las viejas certezas de la religión ni en los sistemas ideológicos de la filosofía tradicional, a los cuales quedaba subordinada o determinada la creación poética, como mero ejercicio narrativo-descriptivo de la naturaleza, orientado hacia la evasión mística o la interioridad emocional. "Baudelaire fue un poeta intelectual y sensual; – nos dice Balakian- de hecho, esta es la distinción básica entre él y sus contemporáneos románticos. La mente establece la clave del poema, los sentidos lo llenan con sus armonías" (p. 53). De manera que, a diferencia del arte romántico, Baudelaire incursiona en la relación dialéctica entre el sujeto (el ser intelectual,

la mente que percibe y piensa, la fuerza de la racionalidad que analiza e interpreta y asigna sentidos a las cosas) y el objeto (la cosa externa al sujeto: la naturaleza cósmica, los misterios de lo humano: la vida y la muerte, el cuerpo como sistema sensitivo que aprehende los fenómenos perceptibles de la naturaleza y del ser humano: los colores, el sonido, los olores, los sabores y lo táctil).

La conjunción de la racionalidad y la sensualidad representan el soporte del proceso creativo, concebido desde la imaginación, tal como lo expresa el mismo Baudelaire, citado por Balakian : "Desde hace tiempo vengo diciendo que el poeta es sumamente inteligente, que es la misma inteligencia, y que la imaginación es la más científica de las facultades, porque solo ella entiende las analogías universales, o lo que la religión mística llama correspondencias" (idem). Aquí, el principio de identidad poeta-inteligencia, remite a una concepción o visión elevada del poeta que lo separa del común de los mortales; en segundo término, la imaginación no es espontánea ni natural, sino que obedece a una racionalidad, unas leyes y una metódica; y por último, las analogías son universales y dependen de la inteligencia. Todo esto indica que la creación poética está concebida como un amplio campo de experimentación y producción de nuevos sentidos, bajo el rigor metódico de la conciencia inteligente del poeta, único protagonista y árbitro de su propia creación. A partir de este postulado, tomará cuerpo, dentro del simbolismo y la poesía contemporánea, la concepción elitista del arte exquisito y selecto, el arte puro o *L´art pour l´art.*

Con la ruptura llevada a cabo por Baudelaire, la estética verbal abre sus alas al viento con el movimiento simbolista que se constituye como la superación definitiva del romanticismo místico alemán, y como la referencia poética fundamental que consagra la universalización de la poesía y la literatura occidental. El elemento común y dominante para la nueva escuela simbolista, será entonces el culto al ejercicio de la imaginación de donde surgen las formas distintas, arbitrarias, nuevas y subversivas de la poesía moderna que tiene en lo bello el eje, el centro nuclear y razón suprema a la que se subordina el lenguaje poético, tal como lo expresa Verlaine (1980) traducido por Ramón Hervás:

¡El Amor de lo bello, ésa es la ley del Poeta;
el Azul, su estandarte; y el ideal, su ley!
No le pidáis más porque sus pupilas,
en las que el brillo de las cosas eternas
ha puesto visiones que él liba ávidamente,
no sabría descender ni una hora siquiera
sobre el conflicto vergonzoso de las tareas vulgares
ni sobre vuestras chatas vanidades… (p. 33).

"Hubo tres Verlaine : – afirma Clouard en su *Breve historia de la literatura francesa*- un personaje de Watteau extraviado en el siglo XIX, un ángel bueno que se dejó corromper y un ángel maldito" (Clouard,1969:341). El primero produjo una poesía de "expectación amorosa" y de "ondulación musical". El segundo es el de "los acentos desgarradores" de gran poeta. "El tercero, abandonado a sus vicios en la sima de su decadencia, ya no supo más que estremecerse de sensualidad, ironizar bajamente sobre todo y sobre sí mismo. Su pensamiento se disolvía y sus medios de expresión se desarticulaban." (idem). Frente a esta opinión muy comprimida, limitada y más que valorativa, descalificadora; está la valoración de Balakian(1969) que precisa los aportes fundamentales de Verlaine a la poética simbolista. En primer lugar, afirma que: "Verlaine fue un poeta tremendamente prolífico que ejerció una gran influencia sobre la poesía de la Europa occidental a finales del siglo XIX y principios del XX. De hecho, su influencia, sinónimo de la influencia del simbolismo, no ha dejado aún de ejercerse en algunos países europeos" (p. 81). Si esto es así, entonces, es lógico preguntarse ¿por qué una parte de la crítica no comparte este criterio y, además, lo descalifica? En el mismo texto de Balakian parece estar la respuesta cuando afirma que "La obra de Verlaine aún no ha encontrado su crítico definitivo" (p. 82).

Entre las características de la poesía de Verlaine que pasan a formar parte de las propiedades del simbolismo, Balakian ofrece las siguientes: el uso del arte de la sugerencia, como por ejemplo, demostrar "cuánto más sutiles son las emociones agridulces que las puramente dulces o agrias" (idem); o "también que la media luz es más rica en fuerza

sugestiva y más estimulante para la imaginación que la plena luz del sol, y que las palabras que implican emoción tienen más poder comunicativo que las palabras que designan la emoción misma" (p. 83). Aquí se aprecia la diferencia con el romanticismo que narra, describe, designa, afirma o niega las cosas y las emociones.

Una segunda característica es |la musicalidad de la poesía con la cual se fortalece "la imaginería simbolista", tal como lo expresa Balakian: "La poesía es música, como Verlaine repetirá en su famoso verso del Art poétique: De la musique avant toute chose. Está claro que, al elegir las palabras, su principal preocupación será el sonido de la frase más que el sentido que comporta" (p. 84). Es importante decir que la musicalidad no es propiamente un invento o descubrimiento nuevo de Verlaine o de lo simbolistas, pues, siempre se ha reconocido la naturaleza melódica, cadenciosa, armónica, de la declamación poética desde sus orígenes orales junto a la famosa lira de la Grecia antigua y los recitales de los trovadores. Pero, como lo ubica y distingue Balakian: "Aunque los modos baudelairiano y mallarmeano son más sutiles y provocan más la inteligencia del artista creador, debemos reconocer que la manera más sencilla y lírica de Verlaine fue la que ejerció mayor influencia en la técnica simbolista tanto en Francia como en España y en la Europa central" (p. 85).

Así mismo, se agregan otros elementos de la poética de Verlaine, que diferenciados un poco de la de Rimbaud y la de Mallarmé, se constituyen en formas distintivas del simbolismo: "el sentido de la muerte, el temblor de lo efímero, el olor de la decadencia" (idem). En otra parte se puede apreciar que "Las sugerencias dichas en voz baja de las imágenes de Verlaine llevaban implícita una sensación de <<intimidad>>; los desnudos fragmentos de Rimbaud tenían que darle un casi total sentido <<privado>>…Verlaine venció, pues, la intimidad debía ser uno de los rasgos prevalecientes de los simbolistas" (p. 89). En general, los simbolistas siguieron más las formas de la poesía de Verlaine que la de Rimbaud y Mallarmé; "elegirán la luna como luz suya, en lugar del sol…Verlaine es también un esteta de puertas adentro, cosa que serán todos los simbolistas" (idem).

En el caso de Mallarmé, se trata de un poeta que se inicia bajo la influencia del romanticismo religioso a muy temprana edad. De su poema *Cantata por la primera comunión*, por ejemplo, son estos versos: "Niño, en el Dios de la infancia / Que ha encantado tu inocencia / En este himen misterioso / De la fuerza y de la flaqueza / ¿No ves, ¡Oh dulce embriaguez! / Un preludio a la dicha de los cielos? (Mallarmé, 1997:41. Selección y traducción de Raúl García), escritos en 1858, cuando apenas tenía catorce años de edad y a un año de haberse publicado *Las flores del mal*. Luego, abandona la religión y asume la materia en la evolución de su labor poética bajo las formas del lenguaje adjetivado y reluciente del parnasianismo y el espíritu centrado en la belleza y las sensaciones cromáticas en las que el azul se erige como un símbolo paradigmático de lo sublime y lo bello, tal como se puede apreciar en el poema *El Azur* de donde son las siguientes estrofas:

> -El Cielo ha muerto.-¡Hacia ti, corro! Da, oh materia,
> El olvido del Ideal cruel y del Pecado
> A este mártir que vuelve a compartir la litera
> Donde el ganado dichoso de los hombres descansa.
>
> Porque allí quiero, ya que por fin mi cerebro, vacío
> Como el pote de afeites yaciente al pie de un muro,
> Sin poseer ya el arte de adornar la sollozante idea,
> Lúgubremente bostezar hacia un fallecimiento oscuro
>
> ¡En vano! ¡el Azur triunfa, y yo escucho que canta
> En las campanas. Mi alma se convierte en voz para
> Atemorizarnos con su victoria maligna,
> Y de metal vivo sale en azules ángelus
>
> Rueda por la bruma, antiguo y atraviesa
> Tu nativa agonía como una espada segura
> ¿Dónde huir en la revuelta inútil y perversa?
> Soy un poseído. ¡Azur! ¡Azur! ¡Azur! ¡Azur!
> (p. 50)

García, Raúl (1997) puntualiza que "La problemática de la lengua, la reacción antipositivista, la necesidad de una otra manera de interpretar la realidad, eran exigencias que se imponían al campo artístico, y no eran privativas de Mallarmé, sino que constituían un espíritu de época" (p. 19). Dentro de esas exigencias y necesidades del nuevo espíritu de la época, el autor destaca siete características que distinguen la obra de Mallarmé, a saber: 1) la influencia de la pintura impresionista de Manet; 2) la sugerencia y no el objeto dado de modo que no haya un sentido sino posibilidades de sentido; 3) el efecto, es decir, "aquello que emana del objeto y que impresiona y resuena en el poeta y hace que el texto poético no sea un lenguaje que muestra la cosa, sino la cosa misma, la "creación en la que el espíritu de acción del poeta se manifiesta en su cruda realidad"; 4) la constante preocupación por la estructura del poema; 5) el distanciamiento de toda forma narrativa del poema para lo cual elimina el inicio y el final, el propio Mallarmé dice: "Siempre hay que cortar el principio y el fin de lo que se escribió. No hay introducción ni final" (p. 25); 6) la analogía como "elemento al servicio de la sugerencia y el efecto, que remite no a la cosa sino a sus conexiones y relaciones con el entorno (idem); y 7) la música como una "constante mallarmeana, presente a simple vista en las rimas…y en la elección exacta de las palabras y las imágenes" (idem).

Mallarmé sigue la premisa de las correspondencias trazada por Baudelaire hasta encontrar su propia voz, expresada en un lenguaje muy particular, hermético y estructurado de manera fragmentaria en sus últimas producciones. En cuanto a su participación y desempeño dentro del simbolismo, prefirió reconocer la mayor paternidad de Verlaine y dedicarse a sus propias búsquedas e indagaciones dentro de su particular perspectiva de intimismo compartido con grupos de amigos selectos del mismo credo simbolista de París. "No obstante y de manera irónica, -advierte Balakian- a pesar del tremendo prestigio de Mallarmé y de su difundida fama, su sueño de una poesía órfica estructurada, de la que dio un único pero magistral ejemplo, nunca entró a formar parte de la corriente principal en la prosodia simbolista" (Balakian, 1967: 124)

Para cerrar esta reseña sobre el simbolismo, es necesario decir que, sin duda alguna, las obras escritas (poesía) y las prácticas culturales (los grupos de poetas, las publicaciones, las reuniones, la formación de círculos de estudios, los recitales, los intercambios, etc) desarrolladas por Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé y la pléyade de poetas partícipes del simbolismo , representa toda una experiencia individual y colectiva intensa y compleja, de una profunda relación dialéctica entre la dimensión metafísica de la búsqueda espiritual y sensible de lo humano a través de la poesía; la dimensión material de la realidad histórica social que presupone la confrontación política-ideológica a través del compromiso socio-político militante; y la dimensión de la conciencia intelectual que se expresa en la relación de la inteligencia con el lenguaje para crear las representaciones simbólicas de la vida en ese ámbito superestructural; pero dinámico, multidimensional y complejo que se llama cultura literaria.

De tal proceso, era y sigue siendo muy difícil que se produjera una poética única, cohesionada y estructurada bajo un solo canon. De manera que, como era natural que ocurriera, el simbolismo no podía arribar a una convención absoluta y monolítica; pero, sí a una especie de plataforma general con base en una visión estética compartida acerca de la poesía como expresión imaginaria de la sensibilidad a través de un lenguaje musical y sublime. Por esa razón, en el estudio de Balakian, apoyado en una amplia y consistente documentación, se llega a las siguientes precisiones: "entre la heterogénea miscelánea de elementos asociados al simbolismo hay tres dominantes y consistentes: la ambigüedad de la comunicación indirecta, la filiación a la música y el espíritu decadente" (p. 127). Sin embargo, a partir de 1890 el simbolismo nucleado en torno a las dos figuras estéticas fundamentales: "tiene que elegir entre la poesía privada de Mallarmé y la poesía íntima de Verlaine; entre la música tal como la entendía Mallarmé y tal como la habían elaborado los vers-libristes; entre un narcisismo personal y el culto del yo universal" (idem). Dada esa bifurcación, el simbolismo se fragmenta y dispersa junto al final del siglo XIX y da paso a nuevas expresiones en el nuevo contexto del siglo XX.

Se puede decir que el simbolismo tiene la importancia de haber superado el lado conservador-medieval del romanticismo literario, pues, emerge con la fuerza de la capacidad para la ruptura; igualmente, estimula no solo una estética de lo sensual y lo racional, sino también una actitud intelectual libre que se expresa como conciencia crítica desde la imaginación y la creatividad del sujeto histórico individual. Pero, al lado de esas virtudes, está la limitación de no haber desarrollado una praxis poética-literaria desde la condición colectiva del sujeto histórico y, junto a ello, la crítica cultural de la sociedad burguesa. Estas dos limitaciones determinan que el simbolismo haya quedado como una expresión poética novedosa, culta, muy avanzada y compatible ideológicamente con la estructura económica capitalista y la ideología de la sociedad burguesa. Baudelaire fue muy inteligente, el menos prejuiciado, el más crítico, el más libre en su pensamiento y en su comportamiento que, al final se estigmatiza en la imagen del Dandy. Rimbaud fue el niño pródigo, contradictorio, dual, intenso, traumatizado, radicalmente crítico y de alto vuelo, cuyo final estuvo marcado por la locura, la evasión, el abandono y la conversión ideológica-religiosa. Verlaine encarna la sensualidad exteriorizada y versátil, cuya obra se agota en su propio regodeo musical. Mallarmé fue el más refinado decadente con la conciencia más enajenada de lo social y ensimismada en la mística de la perfección formal de la poesía hasta quedar encerrado en su propia obsesión de hermetismo melódico-estructural.

Por último, es pertinente decir que estas cuatro grandes figuras de la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX, encarnan un exacerbado individualismo egocentrista que es consustancial a la visión antropocéntrica y cartesiana de la modernidad burguesa capitalista. La libertad de creación, de imaginación y expresión con base en el uso esteticista del lenguaje para obtener y acumular riqueza expresiva es casi equivalente a la libertad del capital para invertir y explotar el trabajo para acumular riqueza monetaria. Igualmente, la indiferencia de estos poetas o el desprecio hacia la realidad histórica, social y política de las clases explotadas, los condujo hacia un apoliticismo que se traduce en complicidad ideológica con las injusticias de la sociedad burguesa de su tiempo. Sin

embargo, es pertinente reconocer en la poesía de Rimbaud (1981) su sensibilidad y solidaridad ideológica y política para con la Comuna de París de mayo de 1871. Frente a la masacre de los trabajadores y el pueblo parísino en la derrota militar de la Comuna, con apenas 17 años de edad, Rimbaud escribió su poema *Corazón robado*:

> Cuando se terminen sus dicharachos
> ¿Cómo actuar, oh corazón robado?
> No habrá otra cosa que hípidos báquicos
> Cuando se terminen sus dicharachos:
> Yo sentiré repullos estomáticos
> Si mi corazón queda degradado:
> Cuando se terminen sus dicharachos
> ¿Cómo actuar, oh corazón robado?
> (p. 296).

El poeta Bonnefoy, Yves (1975), autor de la biografía quizás más conocida y completa sobre la vida y la obra de Rimbaud, comenta la experiencia dolorosa que dio nacimiento a este poema: "Sí, es a comienzo de mayo, con la decadencia de la Comuna, cuando casi conoce la desesperación. De todos sus poemas, *El Corazón robado* es (junto con *Vergüenza*, es cierto) el más peligroso y el más negro. La metáfora de un corazón, sucio de esputos y chorreones de sopa, significa aquí el sufrimiento padecido desde hace tanto tiempo a causa del robo del amor" (p. 36). Y más allá de ese robo del amor, está el hecho de experimentar personalmente la impotencia de la poesía, expresada con angustia y mezcla de desesperación y resignación en el verso *¿Cómo actuar, oh corazón robado*?

La resonancia del entusiasmo simbolista en el modernismo hispanoamercano

El movimiento simbolista le da impulso, con su legado estético y su praxis libérrima, al surgimiento del nuevo contexto internacional de la renovación literaria y

poética del final del siglo XIX y el inicio del siglo XX. Las dos grandes experiencias literarias de esa época fueron: primero, el modernismo hispanoamericano, que tiene en el nicaragüense Rubén Darío su figura cumbre, así como en el cubano José Martí una referencia igualmente emblemática; y luego, el movimiento universal de las vanguardias literarias conformadas por muchos ismos, que veremos más adelante.

Entre los elementos más resaltantes de este nuevo contexto histórico, estarían el surgimiento del impresionismo (finales del siglo XIX) y, un poco más tarde, en los inicios del siglo XX, el expresionismo. Ambas perspectivas dominarán el campo del arte y la literatura de esa época; el marxismo será, con el triunfo de la revolución de los soviets en Rusia, la gran referencia teórica, política e ideológica frente al dominio del capital; aparecerán la fenomenología, el psicoanálisis, las vanguardias, el surrealismo, el estructuralismo lingüístico. En fin, se trata de un periodo histórico que acusa una situación de decadencia de la modernidad capitalista y de contradicciones profundas, cuya expresión más dramática fue el estallido de la primera guerra mundial imperialista.

Para Osorio (1988), la Época Moderna tiene el sello o la impronta de lo que fue el proceso de transformación económica de los principales países de Europa, conocido como la Revolución industrial, cuya mayor "plenitud estructural se manifiesta en el siglo XIX". La relación de América con esta etapa del desarrollo de Europa tiene una importancia fundamental, pues, como lo señala este autor: "Aunque América tiene desde su inicial contacto con Europa (fines del siglo XV) una importante función en el proceso de acumulación originaria que está en la base de la sociedad industrial capitalista, no es sino hasta fines del siglo XIX que América Latina se articula de modo orgánico a la llamada "civilización industrial"" (p. XI). Y ya en pleno inicio del siglo XX, América Latina se deja atrapar en la tentación europea de lo moderno, tal como lo indica Osorio:

> En efecto, el periodo que va desde 1880 a 1910 aproximadamente, corresponde a lo que la historiografía continental llama la etapa de la "modernización" durante la

> cual América Latina acelera su proceso de incorporación al sistema económico mundial entonces dominante y en condiciones de dependencia pasa a formar parte del "mundo moderno".
>
> Este proceso de "modernización", que en el fondo no es otra cosa que el ingreso de América Latina a la civilización industrial en condiciones de una nueva dependencia (lo que Halperin Donghi llama el "pacto neocolonial"), constituye el marco continental en el que surge y se desarrolla el movimiento literario que en el ámbito hispanoamericano se conoce como el Modernismo (pp. XI-XII)

El modernismo venezolano y latinoamericano, constituye el antecedente inmediato de las vanguardias poéticas del siglo XX, en el sentido de generar rupturas y nuevas tradiciones estéticas en el marco de un esfuerzo por el rescate y la reafirmación de un compromiso con la identidad cultural y política. Efectivamente, es importante recordar que con esta estética modernista, la poesía de este continente logra superar su mimetismo colonial-español y establece la primera tradición estética de factura continental y proyección internacional. Belrose (1999), en ese libro clave llamado *La época del modernismo en Venezuela*, señala que: "Para algunos modernistas hispanoamericanos – entre ellos el venezolano Rufino Blanco Fombona- , el modernismo significa para la América <<española>> una segunda independencia, la conquista de su independencia intelectual, la culminación de la obra iniciada por los <<próceres>> de las guerras emancipadoras de principios de siglo" (p.1).

Igualmente, el autor advierte que sin compartir totalmente este criterio, "es posible comprender mejor el modernismo partiendo del movimiento de emancipación de las colonias españolas, con el que ofrece más de una similitud" (idem). En efecto, tal como se expresó la gesta independentista, el modernismo fue también un movimiento continental, entre cuyos escenarios principales destacan Cuba, México, Nicaragua, Colombia, Argentina y, por supuesto, Venezuela. La mayoría de sus escritores y poetas, asumieron la herencia del "ideal bolivariano de fraternidad americana, proclamándose americanos ante todo y luchando contra el nacionalismo estrecho" (p. 2)

Dos grandes poetas se destacan como figuras claves en el proceso de emergencia, desarrollo y consolidación de la nueva ruta literaria del continente: el nicaragüense Rubén Darío (1867-1914) y el cubano José Martí (1853-1895). De cada uno de ellos, se puede tomar parte del legado estético socio-político, anti-colonial y anti-imperialista, que dejó fijado el modernismo en la nueva tradición de la poesía y la literatura del siglo XX en América. Volvemos al texto de Belrose para reivindicar lo que él mismo reivindicó del legado de José Martí: los dos únicos números de la *Revista Venezolana* (Caracas, 1881); pero, particularmente las tres ideas centrales expuestas por Martí en el artículo *El carácter de la Revista Venezolana.* Veamos cómo lo señala Belrose:

> El artículo tal vez más importante del segundo y último número se titula "El carácter de la *Revista Venezolana*" y constituye, según Pedro Manuel González, un verdadero "manifiesto modernista". En él, expone José Martí tres ideas fundamentales. La primera alude a la necesidad, para los americanos, de renunciar a la imitación servil de modelos extranjeros, a esa literatura fácil, insincera, lacrimosa que cunde por el continente, para dedicarse a una obra que lleve el sello de la autenticidad, que sea patriótica y esté resueltamente vuelta hacia el porvenir. Después, afirma Martí que su revista no se interese exclusivamente en la literatura propiamente dicha, sino también en todo lo tocante a la realidad venezolana y americana: la historia, el arte, las costumbres y tradiciones, la lengua, el comercio, la industria, etc. La parte más interesante de dicho artículo es la relativa a la cuestión del estilo, e interesa tanto por el contenido como por la forma exquisita en que se expresa el autor. Éste –y en esto aparece efectivamente como uno de los creadores del modernismo- reivindica para el escritor el derecho al arcaísmo al neologismo, a pintar como un pintor, convencido, por otra parte, de que el estilo debe adaptarse al tema tratado. (p. 16-17)

La primera idea, no imitar servilmente modelos extranjeros y procurar el sello de la autenticidad, constituye un principio básico de una visión política emancipadora, autónoma

e independiente de la vida política, social, económica y cultural de un país. Ya en sus tiempos, Andrés Bello (1989) y Simón Rodríguez (2010), los dos grandes maestros del Libertador Simón Bolívar, se pronunciaron en ese sentido: "Divina poesía, / …./ tiempo es que dejes ya la culta Europa, / que tu nativa rustiquez desama, / y dirijas el vuelo adonde te abre / el mundo de Colón su grande escena" (p. 48), expresó el primero en su famoso poema *Alocución a la poesía* (Londres,1823); y, por otro lado: "La América no debe IMITAR servilmente sino ser ORIJINAL" (p.75), dijo el segundo en su libro *Luces y Virtudes Sociales*, editado en Valparaiso, Chile, en 1840. De manera que a partir de estos autores, por demás representativos del proceso intelectual que se genera en el marco de la gesta de la independencia, se puede inferir que en lo mejor del pensamiento literario, filosófico y político de Venezuela, América Latina y el Caribe, ha sido persistente la presencia de una corriente marcada por la búsqueda permanente de la originalidad y la creatividad, en rechazo a las prácticas de la imitación y el servilismo extranjerizante impuestas por la dominación colonial y neo-colonialista.

La segunda idea, referida a las vinculaciones o relaciones de la literatura con todos los otros ámbitos de la vida social, científica, económica del país, indica la visión de amplitud socio-política de la actividad literaria y poética en particular, asumida por Martí como un compromiso vital, íntegro, moral, ético, existencial, que lo llevó a involucrarse directamente en la guerra de independencia de su Cuba natal en la cual murió un 19 de mayo de 1895. A diferencia de la visión purista del arte por el arte, las corrientes mayoritarias de la literatura y el arte de esta región se inscriben en la perspectiva vinculante del arte con la vida, con la realidad social y el compromiso político. En ese contexto, han estado presentes el compromiso político disidente, revolucionario, frente a los mecanismos y estructuras dominantes del capitalismo y el imperialismo. Este elemento es importante porque ha tenido una incidencia fundamental en la conformación de las vanguardias del siglo XX, tal como se verá más adelante. Pero, igualmente hay que señalar la existencia de un modernismo positivista de compromiso político a favor del capitalismo y gobiernos conservadores, como fue el caso de Manuel Díaz Rodríguez en Venezuela.

La tercera idea del legado modernista de José Martí, es la más importante desde el punto de vista de la libertad estética como fundamento para el logro de un estilo literario y poético propio, original, abierto a todos los tiempos y espacios del lenguaje y las ideas. En el fragmento citado por Belrose para ilustrar la paternidad de Martí sobre el Modernismo literario hispanoamericano, el prócer cubano afirma lo siguiente:

> Y es fuerza que se abra paso esta verdad acerca del estilo: el escritor ha de pintar como el pintor. No hay razón para que uno use de diversos colores, y no el otro.
>
> …Que la sencillez sea condición recomendable, no quiere decir que se excluya del traje un elegante adorno. De arcaico se tachará unas veces, de las raras en que escriba, al director de la *Revista Venezolana*: y se le tachará en otras de neólogo; usará de lo antiguo cuando sea bueno, y creará lo nuevo cuando sea necesario: no hay por qué invalidar vocablos útiles, ni por qué cejar en la faena de dar palabras nuevas e ideas nuevas. (p. 17)

De hecho, para Belrose y otros autores, el modernismo no fue una escuela ni nada que tenga que ver con dogmas estéticos, ni de estilos o contenidos: aunque sí se podría hablar de formas afines en el sentido histórico-social en que la concibe Lukács. Por esa razón, el autor afirma "que no se contradice uno al considerar el modernismo a la vez como un movimiento y una época." (p. IX). Es oportuno traer acá unas palabras de Martí (1975) que aparecen en su artículo de homenaje a Walt Whitman: "La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el deseo y la fuerza de la vida" (p. 412). Y más adelante agrega: "La libertad es la religión definitiva. Y la poesía de la libertad el culto nuevo. Ella aquieta y hermosea lo presente, deduce e ilumina lo futuro y explica el propósito inefable y seductora bondad del universo" (p. 413).

En el caso de Rubén Darío, si bien su legado se inscribe en las tres ideas expuestas por Martí, resulta evidente que la primera y la tercera poseen una preeminencia absoluta en toda su obra poética. Darío fue, efectivamente, un poeta excelso y popular al mismo tiempo. Su poesía funciona como una sinfonía universal, un canto sin fronteras centrado en la belleza, el amor, la vida, lo exótico y el dinamismo rítmico del lenguaje, bajo la poderosa influencia de todo el legado clásico, romántico, parnasiano y simbolista de la literatura europea -universal. En tal sentido, la exquisitez, lo sublime, lo bello, poseen valor en sí mismos en tanto imágenes creadas para el deleite de los sentidos y las emociones. Esto induce a pensar en una ausencia reflexiva y política; pero no es realmente así. Al lado de los valores estéticos que tocan el campo sensitivo-emocional-psico-afectivo del receptor, en Darío hay también una poesía de reflexión y de visión humanista y ética, relacionada con valores universales de la vida social. En este caso, es pertinente hablar de una esencia socio-política en su acepción más amplia y universal.

Esas características lo convierten en un intelectual polémico y, de alguna manera, contradictorio. Esta contradicción adquiere carácter patético y genera desconcierto en el lector cuando uno lee sin explicaciones contextuales, extra-literarias, dos poemas referidos al mismo objeto (el imperialismo norteamericano), cuyos contenidos resultan antagónicos. En uno, la oda *A Roossevelt* (1904), se asume la crítica severa al imperio, y en el otro, *Salutación al águila* (1907), se expresa su alabanza.

Siendo Darío el poeta de mayor trascendencia del modernismo hispanoamericano, se puede decir que, de acuerdo con las referencias encontradas, existen cuatro opiniones en torno a estos dos poemas y la relación con su personalidad. Una, la que toma como referencia el poema *A Roosvelt* para valorar a Darío como un anti-imperialista identificado con el americanismo indígena e hispano (Keith Ellis, 1967);dos,"la crítica de los años 70 que calificaba al Modernismo y a los modernistas como corriente y escritores desligados de la realidad histórica y política" (Arellano, 2011); tres, quienes contraponen el texto *Salutación al águila* para desmentir a los exaltadores del anti-imperialismo y sembrar en la

imagen de Darío una supuesta fascinación frente a la fortaleza y desarrollo del imperio norteamericano (Julio Ignacio Cardoze, 2007); y cuatro, quienes reivindican y valoran documentalmente "la preocupación de Darío por la situación política de su tiempo, reflejada tanto en algunos de sus ensayos como en varias de sus poesías" (Arellano, 2012).

Respecto a esta polémica, es importante decir que los textos de Ellis y Arellano, aportan datos y enfoques serios y bien fundamentados que permiten tener una valoración justa, equilibrada y apegada a la realidad del proceso de producción intelectual que le tocó protagonizar al más importante poeta de la época del modernismo hispanoamericano. Ambos ensayos convergen, sin duda alguna, en reivindicar la personalidad intelectual, poética y humanamente universal de Rubén Darío dentro de la tradición patriótica y anti-imperialista, aunque no tan radicalmente comprometido en la lucha política y social por una América profunda, original, libre y soberana por la que soñaba y murió José Martí.

Individualismo y dialéctica social en la poética surrealista.

El desarrollo ulterior de las tendencias estéticas generadas con la modernización de la poesía, impulsada a partir de Baudelaire, Rimbaud y los simbolistas, alcanza su mayor carácter de rebelión radical y de crítica de la cultura occidental con el llamado movimiento surrealista que surge en Francia y luego extiende su influencia más allá de sus fronteras nacionales. Surge oficialmente a partir de 1924, bajo una concepción estética-ideológica-doctrinaria que tiene como punto de partida la arbitrariedad del lenguaje y la obediencia al impulso rebelde de la condición humana; y a partir de allí se sustenta en una combinación del psicoanálisis freudiano y finalmenet se identifica con el marxismo y asume la dialéctica materialista de Marx. Toda la doctrina surrealista, las opiniones y posturas polémicas relacionadas con el arte, la literatura, la moral, la ética, la política y la cultura en general, se encuentra reunida en los famosos manifiestos de André Bretón: primer *Manifiesto surrealista* de 1924, el *Segundo manifiesto del surrealismo* de 1930 y el texto *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no* de 1942, además de las obras

particulares de sus principales representantes (Bretón, 1980) y en *El surrealismo puntos de vista y manifestaciones* (Bretón, 1972).

La lectura del *Manifiesto del surrealismo* de 1924, nos permite ubicar los temas y las premisas propuestas por Bretón (1980) en el lanzamiento de la nueva estética surrealista. En primer término, "en cuanto se refiere a la aprobación de su conciencia moral, -dice Bretón- reconozco que el hombre puede prescindir de ella sin grandes dificultades.Si le queda un poco de lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado" (p. 17). Entonces, en esa retrospectiva vital, en ese regreso a la inocencia, es cuando el ser humano puede despojarse de las costumbres y creencias impuestas por la sociedad, por la cultura que lo ha formado moralmente, para luego re-encontrase con su propia conciencia original, amoral.

Ubicado en ese estado de regreso psíquico-emocional, aparece de nuevo, como segundo tema, la fuerza de la imaginación como impulso psíquico alterno al condicionamiento o control moral que se nos impone a través de la acción social (Dürkheim, 2003). Pero, hay que advertir que "Aquella imaginación que no reconocía límite alguno, ya no puede ejercerse sino dentro de los límites fijados por las leyes de un utilitarismo convencional" (Bretón, 1980:18). Por supuesto, a esta contradicción entre la libre imaginación y el utilitarismo convencional, se asocia el tercer tema relacionado con el problema de la libertad del individuo sobre el cual Bretón dice lo siguiente: "Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fanatismo humano. Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima. Pese a tantas y tantas desgracias como hemos heredado, es preciso reconocer que se nos ha legado una *libertad espiritual suma*. A nosotros corresponde utilizarla sabiamente" (p. 19).

No es fácil reconocer y asumir los límites de la libertad individual y social del ser humano. La exaltación, el fanatismo, la legitimidad, lo espiritual y la sabiduría, que Bretón asocia al ejercicio de la libertad, así como otros conceptos o categorías que podemos agregar como la participación, el protagonismo, la pasión, el impulso, la negación, la rebelión, etc., constituyen coordenadas que se cruzan y generan experiencias diversas, bien sea de placer y felicidad o de dolor y sufrimiento. Y en esas pulsiones, dilemas y alternancias, aparece el cuarto tema identificado con la locura: "Estoy plenamente dispuesto a reconocer –dice Bretón- que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad del loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien" (idem). En ese sentido, el ejercico consecuente de la imaginación ilimitada y sin control sería equivalente o conduciría inevitablemente a la locura. Pero, desde la perspectiva surrealista, no se trata de una locura patógena, sino de un estado psíquico en el cual la imagnación prevalece y determina el comportamiento de la racionalidad en términos fuera de la lógica común, pues, se impone la alteridad, lo negado, el impulso imaginativo. Por eso, Bretón afirma en tono sentencioso que "No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación" (p. 20).

La consecuencia lógica de tal alzamiento desde la imaginación es un categórico rechazo al realismo, tal como lo expresa Bretón en el manifiesto: "la actitud realista, inspirada en el positivismo, desde santo Tomás a Anatole France, me parece hostil a todo genero de elevación intelectual y moral. Le tengo horror por considerarla resultado de la mediocridad, del odio y de vacíos sentimientos de suficiencia…Se alimenta incesantemente de las noticias periodísticas y traiciona a la ciencia y el arte, al buscar halagar al público en sus gustos más rastreros" (pp 20-21). No sabemos si para 1924 Bretón y Lukács se conocían y llegaron a compartir sus puntos de vista sobre la literatura y el arte. Pero, lo que sí luce muy cierto es que con esta posición, Bretón adelanta una postura clara y radical contra las prédicas de Lukács en defensa del realismo frente a la vanguardia expresionista en el marco de las polémicas que se desarrollaron durante la segunda mitad de la década de

1930 (Lukács. 1977). Igualmente, es interesante el hecho de que luego de esta postura tan anti-realista, el surrealismo de Bretón haya coincidido con Lukács en abrazar el marxismo como base fudamental para el desarrollo de la crítica literaria al capitalismo burgués.

La diferencia entre el surrealismo y el realismo, aunque es obvia, en este caso se explica porque Lukács viene de formarse primero en la dialéctica hegeliana desde donde se dedica al estudio de la novela como género fundamentalmente realista, es decir, la novela es por antonomasia, el realismo literario, lo cual determina el cambio intelectual de Lukács hacia la dialéctica Marxista; mientras que Bretón es un poeta que se forma en la tradición poética del romanticismo y el simbolismo franceses; además, tuvo experiencia propia y directa con pacientes de un hospital siquiátrico, lo cual lo indujo a valorar el reino de la imaginación como único espacio para el ejercicio de la libertad creadora del espíritu. Por esa razón, se identifica fácilmente con la teoría psicoanalítica de Freud en las primeras páginas del *Manifiesto*, cuando dice que "debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia." (p. 25).

Ubicado en esa perspectiva psicoanalítica, se asume que "el sueño es, según todas las apariencias, continuo y con trazas de tener una organización o estructura" (p. 27). Esta idea presupone que el ser humano posee una doble dimensión de vida activa y contradictoria a la vez, es decir, que el sueño es un estado de apariencia pasiva pero con una estructura interna activa como lo es la vigilia. Esta contradicción es la fuente de tensiones que deben ser superadas, razón por la cual Bretón expresa lo siguiente: "Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar." (p. 30). Luego, más adelante, asumiendo una perspectiva poética, se llega al convencimiento de que tal unión de sueño y realidad se destaca "por su alto grado de absurdo inmediato" (p. 42) que, sin embargo, presenta cualidades admisibles y legitimas dentro de la realidad del mundo, y siguiendo la poética de Apollinaire, surge el nombre definitivo de surrealismo para identificar el descubrimiento o

la invención de esta nueva forma estética a partir de los encuentros de imágenes distintas, tal como lo confiesa Bretón (1980) en el siguiente pasaje:

> En homenaje a Guilermo Apollinaire, quien había muerto hacia poco, y quien en muchos casos nos parecía haber obedecido a impulsos del género antes dicho, sin abandonar por ello ciertos mediocres recursos literarios, Soupault y yo dimos el nombre de SURREALISMO al nuevo modo de expresión que teníamos a nuestro alcance y que deseábamos comunicar lo antes posible, para su propio beneficio, a todos nuestros amigos. (p. 43).

De allí que inicialmente el nombre surrealismo se instaura para identificar esa relación dialéctica entre la realidad socio-cultural, opresiva, falsa, hipócrita, alienante, y la realidad onírica en la cual encuentra aliento la imaginación creadora y liberadora. Así, en el mundo psíquico individual-simbólico, donde se aloja lo que ha sido reprimido, la imaginación encuentra su liberación a través de las imágenes y el lenguaje en que ellas se expresan. De manera que la imagen poética es tanto resultado dialéctico de la contradicción, como del diálogo incesante entre esas dos dimensiones de la condición humana. Pero, en virtud de las polémicas alentadas en torno a esta nueva propuesta y las disputas por el uso del nombre, Bretón define "de una vez para siempre: SURREALISMO: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral" (p. 44).

Así, la naturaleza dialógica y contradictoria de la imagen poética, es asumida como el núcleo de la estética surrealista. "Las formas del lenguaje surrealista se adaptan mejor al diálogo –dice Bretón- . En el diálogo, hay dos pensamientos frente a frente, mientras uno se manifiesta, el otro se ocupa del que se manifiesta." (p. 54). Así mismo, el desorden entra como un componente natural de esa dialéctica dialógica, pues, "No hay ninguna conversación en la que no se dé cierto desorden. El esfuerzo en pro de la sociabilidad que las preside y la costumbre que de sostenerlas tenemos son los únicos factores que consiguen

ocultarnos temporalmente aquel hecho." (p. 55). También Gadamer (1999) postula que "El poema invita a una larga escucha y a un intercambio de palabras, en los que se consuma la comprensión" (p. 150).

La fuente que antecede y nutre el surgimiento de esta estética surrealista, está en los mejores aportes de los poetas del movimiento simbolista francés, fundamentalmente de Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Reverdy. De este último, toma inicialmente Bretón su propuesta de imagen poética: "La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva tendrá y más realidad poética tendrá" (Pierre Reverdy, citado por Bretón, 1980: 38).

Pero, más adelante, después de realizar sus propios experimentos de creación poética, Bretón expresa que: "faltaría saber si las imágenes, en general, han sido alguna vez evocadas. Si nos atenemos, tal como yo hago, a la definición de Reverdy, no parece que sea posible aproximar aquello que él denomina <<dos realidades distantes>>. La aproximación ocurre o no ocurre, y esto es todo." (p. 57) La idea del espíritu que aprehende las dos realidades y las junta en una imagen, es rechazada y sustituida por la tesis de "la aproximación fortuita de dos términos" de donde surge "una luz especial, la luz de la imagen, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles". Esta sensibilidad, es la que permite valorar la belleza de la chispa que está en la imagen, por lo cual Bretón reconoce que "los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevada a cabo por el espíritu con el fin de producir chispas, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y apreciar el fenómeno luminoso" (p. 58). Y para redondear esta tesis surrealista de la imagen poética dialógica, diversa, arbitraria e impredecible, he aquí la explicación:

> Los innumerables tipos de imágenes exigen una clasificación que, por el momento, no voy a pretender efectuar. Agrupar estas imágenes según sus afinidades particulares me llevaría demasiado lejos, esencialmente quiero tan solo tener en consideración sus excelencias comunes. No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente (que la imagen cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa. (pp 59-60)

Sin duda alguna, esta perspectiva estética convirtió al surrealismo en el movimiento de mayor impacto renovador de la literatura europea y en la primera fuerza más universal del fenómeno de las vanguardias estéticas-ideológicas del siglo XX. Y aunque los tiempos políticos y socio-culturales han cambiado, su influencia se mantiene. En el Segundo manifiesto, se muestra cómo el surrealismo, gracias a su espíritu rebelde y crítico, evolucionó de la herencia esteticista adquirida del simbolismo al compromiso marxista y psicoanalítico freudiano, para convertirse en un proyecto programático estético-político-ideológico, así como lo expone el propio André Breton: "el surrealismo, que en el aspecto social ha adoptado deliberadamente, tal como hemos visto, las fórmulas marxistas, no tiene la menor inclinación a prescindir de la crítica freudiana de las ideas, sino que, al contrario, la considera como la primera y única fundada en la verdad" (p. 204). Esta fusión de la crítica social marxista con la crítica psícoanalítica de Freud, representa, en su momento, una de las propuestas más audaces y avanzadas del surrealismo en su empeño de poner en marcha un nuevo enfoque de la crítica a la sociedad burguesa en el contexo de la primera post-guerra y en trance crítico hacia la segunda gran guerra.

Es pertinente señalar que esta iniciátiva surrealista, tendrá continuidad y será ampliada en los esfuerzos teóricos de La Escuela de Frankfurt con resultados muy valiosos en los trabajos de Erich Fromm y Helbert Marcuse, por ejemplo, que hemos utilizado para apoyar nuestra exposición en el primer capítulo de esta contextualización teórica. Igualmente, Jameson, Frederic (1989), siguiendo esta tradición, utiliza en su propuesta teórica transdisciplinaria, el psicoanálisis y el marxismo, sumándole los aportes del estructuralismo, las tradiciones formalistas, semióticas y hermenéuticas. "Estos corpus divergentes y desiguales son interrogados y valorados aquí desde la perspectiva de la tarea crítica e interpretativa – expresa Jameson-, a saber reestructurar la problemática de la ideología, del inconsciente y el deseo, de la representación, de la historia y de la producción cultural, alrededor del proceso universalmente moldeador de la narativa, que considero…como la función o instancia central del espíritu humano" (pp 13-14). En tal sentido, es posible hablar de la continuidad de una línea de combinación teórica-metódica que ha resultado muy fecunda, entre el marxismo y el psicoanálisis, que tiene como punto de partida la experiencia del surrealismo, pasó por la creación de la teoría crítica, y se ha enriquecido con la nueva crítica marxista heterodoxa y transdisciplinaria impulsada por Raymond Williams, Frederic Jamenson, Terry Eagleton, entre muchos otros.

De manera que para el surrealismo la imaginación no está reñida con el materialismo marxista ni con el subjetivismo psicoanalítico. Las investigacones realizadas por Bretón (1980) lo llevan al convencimiento de que existen "notables analogías" para que "la imaginación del hombre se vengue aplastantemente de todo, y henos de nuevo, tras siglos de domesticación del espíritu y de la loca resignación, empeñados en el intento de liberar definitivamente a esa imaginación, mediante el *largo, inmenso y razonado extravío de todos los sentidos* , y todo lo demás" (p. 222). Con este planteamiento, Brertón repite y hace suya la famosa proclama de uno de los precursores de la poesía moderna y, así, el surrealismo se asume seguidor de la poética puesta en marcha por Rimbaud (1986):"Digo que es necesario ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desajuste de todos los sentidos." (p.125).

Colocado en esas dimensiones de lo material, lo psicoanalítico, la imaginación y la textualidad idiomática de la poesía, el surrealismo puso en marcha la experimentación creativa para la producción poética a través del método de la escritura automática y el sueño hipnótico, de cuyos resultados, años más tarde, Bretón (1972) confiesa que "son tan difíciles de circunscribir la una como otra, que, cuando se les quieren fijar límites, se impone un amplio margen de incertidumbre y fluctuación" (p. 81). Dado que se trata de la utilización de una técnica y no de un elemento doctrinario, nos eximimos de su evaluación.

El surrealismo fue, sin duda, una experiencia llena de contradicciones y audacias, rodeada al mismo tiempo de polémicas e intrigas y muy marcada por la personalidad de André Bretón, todo lo cual ha contribuido a que se tenga una percepción muy variada que oscila entre la confusión y las distorsiones o la idealización y el apasionamiento. Sin embargo, en aras de una objetividad analítica, necesaria y posible, es importante incorporar algunas opiniones críticas de la misma época de la fractura y división del movimiento surrealista. Por ejemplo, para el año 1930, Vallejo (1988) escribe su artículo dedicado al surrealismo, *Autopsia del superrealismo*, en el cual identifica las etapas por las cuales transitó este movimiento: primero, "como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos" (p. 360). Esta observación es válida, pues, el contenidio del primer manifiesto y las opiniones del propio Bretón (1972) en el libro de las entrevistas radiofónicas con André Parinaud, asi lo confirman. Y una segunda crítica, de entre tantas, que nos parece intersante en el texto de Vallejo, es la siguiente:

> Desde el punto de vista literario, sus producciones siguieron caracterizándose por un evidente refinamiento burgués. La adhesión al comunismo no tuvo reflejo alguno sobre el sentido y las formas esenciales de sus obras. El superrealismo se declaraba, por todos estos motivos, incapaz para comprender y practicar el verdadero y único espíritu revolucionario de estos tiempos: el marxismo. El

> superrealismo perdió rápidamente la sola prestancia social que habría podido ser la razón de su existencia y empezó a agonizar irremediablemente (p. 362)

Entendemos que esta crítica severa de Vallejo, se produce en el contexto de la polémica entre las vanguardias expresionistas y la estética marxista que Lukács comenzaba a definir desde el realismo y la teoría del reflejo. De allí su reclamo fundamental, doctrinario, de la falta de coherencia entre la adhesión formal al comunismo, por un lado; y la falta de reflejo de la visión estética comunista en las formas de la obra literaria surrealista, por el otro. Igualmente, Vallejo se refiere a Bretón como "un intelectual profesional, un ideólogo escolástico, un rebelde de bufete, un dómine recalcitrante, un polemista estilo Maurras, en fin, un anarquista de barrio" (idem). Independientemente de las opiniones a favor o en contra, el surrealismo alcanzó una gran trascendencia en el curso de la poesía del siglo XX y, hasta hoy, su influencia es un hecho ineludible. El poeta brasileño Martins, Floriano (2008) en su *Antología del surrealimo en la poesía de nuestra América*, reúne en orden cronológico una selección de 250 poemas de factura surrealista, pertenecientes a 50 personas (5 poemas por poeta) de más de 20 países de América y el Caribe, nacidos entre 1901 y 1959. Este trabajo es un indicador de la presencia de la estética surrealista en la poesía contemporánea de todo el continente americano.

Para cerrar esta sinopsis con la cual hemos querido destacar los aportes del surrealismo al proceso de evolución de la poética de la cultura occidental, es pertinente hacer el siguiente registro del discurso de André Bretón del año 1935 ante el Congreso de escritores de Francia para defender la cultura ante la amenaza de la guerra que se veía venir de manera inevitable: primero, su opinión sobre el valor de la obra de arte: "La obra de arte, independientemente de aquello en que pueda consistir su <<contenido manifiesto>>, vive en tanto en cuanto re-crea emociones sin cesar, y en cuanto la sensibilidad, más y más generalizada, extrae de ella, día tras día, un alimento que deviene más y más necesario" (1980: 266). Es decir, el arte es universal y trascendente, solo si es capaz de suscitar o estimular la capacidad re-creativa de la fuerza emocional ilimitada del ser humano; y, así

mismo, la sensibilidad de la conciencia o la conciencia sensible, necesaria para la reafirmación de la condición humana. Hoy, este pensamiento renueva su vigencia ante las guerras existentes y las amenazas de su mayor propagación en un mundo hegemonizado por las transnacionales y las potencias financieras, nucleares y armamentistas.

Lo segundo tiene que ver un poco con el método dialéctico para el estudio de la poesía y la producción poética: "La poesía –dice Bretón- no solo no puede estudiarse prescindiendo de la historia de la sociedad y de la historia de la propia literatura, sino que tampoco puede ecribirse poesía, en cada época determinada, como no sea mediante la conciliación que debe hacer el poeta, entre estos dos presupuestos claramente diferenciados: la historia de la sociedad hasta el momento de la aparición del poeta, y la historia de la literatura hasta este mismo instante" (p. 67). En este pasaje de gran lucidez, se entiende que la poesía, tanto para estudiarla como para producirla, es como la lucha de clases: pertenece y está enclavada en la historia, por lo cual se puede parafrasear, sin caer en dogmatismos, el lema rector de la dialéctica marxista: desde que se inventó la lengua, la historia de la humanidad es la historia de la creación y recreación incesante de la poesía.

Lo tercero se desprende de lo anterior y dada su importancia y vigencia frente al mundo actual, es pertinente citar este pasaje completo con el cual Bretón cierra su célebre discurso de hace ya 80 años. Su claridad no amerita ningún cometario:

> Nosotros sostenemos que la actividad de interpretación del mundo debe seguir vinculada a la actividad de transformación del mundo. Sostenemos que corresponde a los poetas, a los artistas, profundizar en los problemas humanos bajo todas sus formas; que en este sentido, la ilimitada singladura de su espíritu tiene el potencial valor de cambiar el mundo; y que esta singladura –en cuanto culto producto de la superestructura- forzosamente ha de dar mayor fuerza a la necesidad de los cambios económicos en este mundo. Que los auténticos poetas de nuestros días se pasen a la poesía de propaganda, poesía totalmente exterior, según se la define, significa la negación de los determinantes históricos de la

> propia poesía. Defender la cultura es, ante todo, entregarse a la causa de los intereses de cuanto ha resistido, desde un punto de vista intelectual, un serio análisis materialista, de cuanto es viable, de cuanto seguirá dando frutos. No será mediante declaraciones estereotipadas contra el fascismo y la guerra que conseguiremos liberar al espíritu, y menos aún al hombre, de las viejas cadenas que le esclavizan, y de las nuevas cadenas que le amenazan, sino, contrariamente, mediante la afirmación de nuestra inquebrantable fidelidad a las potencias de emancipación del espíritu y del hombre, que hemos descubierto una tras otra, y por las que lucharemos a fin de que sean reconocidas como tales.<<Transformemos el mundo>>, dijo Marx; << cambiemos la vida>>, dijo Rimbaud. Para nosotros, estas dos consignas se funden en una. (p. 269)

Modernidad, decadencia y revolución en las vanguardias poéticas del siglo XX.

Las vanguardias literarias surgen en el marco de dos realidades históricas que le anteceden; pero, igualmente le son consustanciales. Por un lado, la realidad económica-social del desarrollo de la internacionalización del capitalismo moderno que entra así desde finales del siglo XIX en su fase de acumulación de capital financiero de donde se forma el nuevo modelo del imperialismo capitalista. El dinero acumulado y en movimiento de inversión expansiva, viene a ser la nueva forma del capitalismo de las potencias europeas, principalmente Alemania, Inglaterra, Francia y Estados Unidos de América, convertidas ahora en imperios finacieros que comienzan a disputarse el dominio de los mercados de Europa y el resto del mundo (Cfr. Lenin, V.1973). Por otro lado, la nueva realidad cultural que, en Europa había entrado en decadencia como resultado del agotamiento de las distintas corrientes estéticas desde el romanticismo, el realismo, el simbolismo, genera un nuevo estado de ánimo más propenso a las búsquedas y las rupturas que a la pasiva continuidad de las tradiciones recibidas. Las nuevas ideas y propuestas giraron en torno al relativismo de las concepciones estéticas y filosóficas tradicionales que habían entrado en decadaencia. Se imponía, entonces, la necesidad de emprender nuevos caminos y construcción de nuevos imaginarios en los nuevos contextos socio-culturales del presente.

De manera que ambas realidades replantean el problema de la continuidad de la modernidad heredada del siglo XVIII que ahora, en los umbrales del XX, plantea nuevos retos al proceso de la modernización que en lo material seguía su marcha indetenible. En ese marco de interacciones entre la realidad material de la infraestructura y la realidad sensible, racional y espiritual de la superestructura, "Las vanguardias artísticas de nuestro siglo se caracterizaron fundamentalmente por el vigor con que asumieron esta ruptura con el pasado, en un sentido que afectaba el conjunto de la cultura e incluso las instituciones políticas, y afirmaron una radical renovación. Vanguardia y modernidad se condicionan mutuamente: no existe la una sin la otra" (Subirats, Eduardo, 1984: 80).

La modernidad ha demostrado que no es otra cosa sino el capitalismo en su totalidad sistémica estructural que funciona como un todo dinámico inexorablemente hacia adelante. El desarrollo, el progreso, el bienestar, lo nuevo, lo moderno, la velocidad, el confort, son sus mitos, en torno a los cuales ha logrado la cohesión de la sociedad burguesa-capitalista. Modernidad y capitalismo son, entonces, una enorme máquina de producir cada vez más cosas nuevas para nuevos mercado como un imperativo de la acumulacion y reproducción del capital, en el marco de la competencia por el dominio de los mercados. Eso implica la necesidad de las rupturas con lo viejo, con el pasado que, como elementos conservadores, representan obstáculos para el progreso y el desarrollo. Es sobre esas bases reales que se fundamenta la unidad orgánica entre las primeras vanguardias estéticas emergentes del siglo XX y la modernidad capitalista.

Es importante tener en cuenta que la modernidad viene de ser anunciada con el inicio del capitalismo mercantilista de la época del Renacimiento italiano del siglo XV-XVI, se alimenta del extractivismo minero, agropecuario y comercial durante toda la época de la colonización de América, alcanza su consolidación política, cultural y científica-tecnológica en el siglo XVIII, entra en decadencia en el siglo XIX y se renueva en el contexto del capitalismo imperialista de inicios del siglo XX con la nueva revolución

tecnológica. Durante este último siglo, la modernidad capitalista ha sobrevivido a sus propias crisis recurriendo, por un lado, a las dos grandes guerras imperialistas, las guerras civiles y las guerras de invasión; y por el otro al control ideológico de las sociedades de masas (engendradas por la misma modernidad) a través de la industria cultural, de donde se han desarrollado la industria del consumo y el entretenimiento y la guerra mediática. Todo eso, le ha permitido sobrevivir a su propia decadencia, encubierta con los artificios, máscaras y maquillajes rejuvenecedores que se impone a sí misma con el uso de las tecnologías, las modas, el consumo y las guerras materiales y culturales.

En ese contexto, se desarrolla el vanguardismo europeo e hispanoamericano, cuya caracterización simple y esquemática (Cfr. *Vanguardismo-teatro hispanoamericano*, s/d) se compone de la siguiente lista de elementos comunes y contradictorios al mismo tiempo: negación de la estética tradicional realista y los viejos temas del arte y la literatura; aceptación y promoción de los elementos emblemáticos de la vida moderna, tales como el avión, el tren, la ciudad, el obrero; negación del desarrollo lógico del asunto o tema del texto, rechazo a las formas y contenidos convencionales de la forma poética, distorsión de los valores semánticos del lenguaje, concepción elitista del arte dirigido sólo para unos cuantos predestinados para el disfrute estético, se le rinde culto a la metáfora e imágenes novedosas y audaces, el artista se asocia con los extremismos políticos, aunque la poesía expresa una preocupación social y de defensa del débil, presencia de orientación nacionalista y anti-imperialista, presencia de las tensiones y angustias metafísicas del hombre, valores estéticos opuestos a la tradición y las costumbres foráneas, los temas más tratados son las luchas, las desigualdades sociales, la tecnología y el mal, ruptura de toda la estructura coherente del texto y omisión de la puntuación, la sintaxis, el uso de las mayúsculas y de neologismos. Al parecer, buena parte de estas características provienen de la semántica y la interpretación semiótica de la palabra vanguardia, tal como lo precisa Subirats (1984):

> A comienzo del siglo XIX, el teórico de la guerra von Clausewitz definió básicamente a la vanguardia, en su tratado Vom Kriege, como una fuerza de choque cuya tarea primordial consistía en la destrucción instantánea del enemigo. Esta característica de fuerza de choque y de un sentido destructivo es también, sin embargo, el principio estético que, desde sus comienzos, definió la empresa artística y social de las vanguardias. Baste recordar, a este propósito, aquelllos grupos de artistas, como los dadaistas de Zurich y de Berlín, los futuristas del Norte de Italia o los cubistas franceses, que en sus acciones y proclamas, pero, sobre todo, en sus exposiciones y experimentos formales, asumieron la provocación y el escándalo como finalidad artística. (p. 83)

Efectivamente, el sentido agresivo de fuerza de choque para destruir al enemigo, aparece claramente desglosado en el *Manifiesto del futurismo* del poeta italiano F.T. Marinetti, publicado por primera vez en *Le Figaro,* París, 20 de febrero de 1909, con el cual nace el fenómeno moderno de las vanguardias: "La literatura hasta hoy ha glorificado la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros, por el contrario, queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, la bofetada y el puñetazo" (Marinetti en: Osorio, 1988: 21). Por un lado, se niegan valores que son consustanciales a la condición humana: el pensamiento, el placer y la imaginación de nuevas utopías. Y a cambio, se proponen la agresión, la impaciencia, la violencia verbal y corporal; es decir, se confrontan dos metáforas de la superestructura que objetivamente remiten a la paz y la guerra, como estados de vida determinados por la contradición entre elementos opuestos en el plano de la infraestuctura. Y prosigue "Ya no hay belleza sino en la lucha. No hay obra maestra sin carácter agresivo. La poesía debe ser un asalto violento contra las fuerzas desconocidas para obligarlas a doblegarse ante el hombre" (idem). Se trata de una intencionalidad subversiva de los sentidos de la tradición; pero, no en la dirección de las necesidades del espíritu, sino de la materia hostil para imponerse sobre el doblegamiento del hombre.

Así, más adelante el *Manifiesto* también proclama abiertamente lo siguiente: "Queremos glorificar la guerra –sola higiene del mundo- el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio de la mujer" (p. 22). Esta filosofía de la violencia y la agresión sin límites, volcada como propuesta estética, llega a los extremos que nueve años más tarde, en 1918, primera guerra mundial, se ve materializada en el surgimiento del fascismo italiano dirigido por Benito Mussoline. Cosa que se anuncia en el mismo manifiesto: "En Italia es donde lanzamos al mundo este manifiesto demoledor e incendiario por el cual fundamos hoy el Futurismo, porque queremos a Italia libre de su gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios" (idem). De manera que este manifiesto demoledor en palabras, el futuro que anunciaba no era otro sino el futuro fascista contra el avance del socialismo que era ya palpable ante la crisis y decadencia del capitalismo.

Mariátegui, José Carlos (1988), en su manifiesto vanguardista de 1926, *Arte, revolución y decadencia*, precisa que "La decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización, en la disolución de su arte. El arte, en esta crisis, ha perdido ante todo su unidad esencial. Cada uno de sus principios, cada uno de sus elementos ha reivindicado su autonomía. Secesión es su término más característico. Las escuelas se multiplican hasta lo infinito porque no operan sino fuerzas centrífugas" (p. 194). Si esa decadencia es un fenómeno cultural, resultante de las fuerzas centrifugas, la lógica indica que la centrifugacidad opera desde la competencia como principio que determina la dinámica del mercado capitalista, es decir, cada propietario extrae del sistema la riqueza posible para su propia acumulación. El principio del individualismo se impone como conciencia exclusiva y excluyente, como principio ético que justifica el egoísmo, la fragmentación y la división de la totalidad social. De esa manera, los valores de la unión, la solidaridad, el respeto, se ven vulnerados al extremo de la violencia. La decadencia se convierte en un estado previo al de la violencia y la guerra; igual como en la psíquis el miedo da paso a la depresión y ésta a la muerte. Por eso, ubicado en el contexto de la realidad histórica, Mariátegui la recoge en lo que fue su resultado inevitable, de extremos maniqueos y fatales: "Los

futuristas rusos se han adherido al comunismo; los futuristas italianos se han adherido al fascismo" e inmediatamente se pregunta ¿Se quiere mejor demostración histórica de que los artistas no pueden sustraerse a la gravitación política?

Con lo dicho, es evidente que el surgimiento de las vanguardias literarias en Europa no fue solo un fenómeno de renovación estética a partir del agotamiento de lo existente y la relación contradictoria entre lo tradicional y lo moderno. Fue, ante todo, un fenómeno mucho más complejo que emerge ciertamente desde la conciencia de la sensiblidad cultural; pero, en relación dialéctica con los procesos de la estructura material de la sociedad. El concepto de fuerza centrífuga, utilizado por Mariátegui, como elemento destructor de la unidad esencial del sistema civilizatorio y, por tanto, causal de su decadencia, es clave, pues, a partir de la decadencia sobrevienen la división, la confrontación y la guerra. En ese contexo, la emergencia cultural de las vanguardias literarias introduce nuevos elementos en la esfera semiótica de la cultura, actúan explosivamente en sincronía con la misma dinámica explosiva de las vanguardias del socialismo y el fascismo en la esfera semiótica de la política. La continuidad de la estructura sistémica dominante, se ve así modificada por la presencia de los elementos nuevos que gradualmente forman parte de la estructura global del sistema capitalista actual.

El hecho histórico de que los futuristas rusos se hayan adherido al comunismo y los futuristas italianos se hayan adherido al fascismo, indica, por un lado, la convergencia con sus correspondientes correlatos objetivos; y por el otro, la divergencia antagónica de dichos correlatos. La confrontación cultural fue reflejo de la realidad material de la guerra nazi-fascista. Con la derrota del fascismo y la consolidación del socialismo ruso-soviético, la figura insurgente de Marinetti se pierde en la velocidad y la violencia del capitalismo decadente; mientras que Maiacovski se convierte en una referencia importante para las nuevas generaciones de poetas y artistas revolucionarios socialistas del mundo entero; por ejemplo, poetas de la vanguardia venezolana como Víctor Valera Mora y Gustavo Pereira,

entre muchos otros, que expesaron en su poesía su admiración e identificación con el poeta ruso.

De manera que en ese contexto de la primera guerra y el periodo inmediato de post-guerra, el proceso cultural de las vanguardias literarias se perfila fundamentalmente en dos espacios geo-históricos diferentes: el de la vanguardia europea, cuyo epicentro fue París y su mayor y más extendida expresión poética fue precisamente la surrealista durante el primer periodo de postguerra, que ya comentamos en páginas anteriores. Y un segundo espacio, ocupado por la vanguardia hispanoamericana que se formó a partir de la herencia del modernismo hispanoamericano. Buena parte de su legado documental, programático, poético, estético-ideológico, se encuentra recopilado en el libro de Osorio, Nelson (1988) *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana,* que es una antología imprescindible para el conocimiento de este tema.

Efectivamente, el texto de Osorio reúne una lista de 98 documentos, cuyos autores son los propios protagonistas de las vanguardias literarias del mundo hispanoamericano de la primera época del siglo XX. El documento que inicia la antología es de 1909, del poeta Rubén Darío, en donde expresa sus opiniones respecto al *Manifiesto del futurismo* de Marinetti. Y el último pertenece a Vicente Huidobro, con dos fechas de publicación: una de 1932 en Francia; y la segunda de 1933 en Buenos Aires. Los dos documentos marcan un periodo histórico de más de 20 años que a su vez Osorio los divide en dos. He aquí lo que señala sobre el primero:

> En resumen, si consideramos este confuso lapso que va desde 1910 a 1920, aproximadamente, encontramos que en la vida literaria de ese decenio de crisis, reajuste y cambio se encuentran imbricadas tres promociones poéticas: la de los modernistas consagrados (Darío, Lugones, Tablada, Amado Nervo, etc.), la que corresponde a la última generación modernista (representada por nombres como los ya mencionados) y la de los que empiezan a balbucear las primeras e incipientes notas de lo que será el vanguardismo

> (los caligramas y primeros ”manifiestos” de Huidobro, por ejemplo) (pp. IX-XX)

Es decir, que esa segunda década del siglo XX literario latinoamericano es transicional, y como en todo momento de transición, lo viejo decadente y lo nuevo que se asoma se confunden en ese tránsito indeciso que, por su naturaleza misma, contiene elementos de lo uno y de lo otro. En términos del materialismo culturalista de Williams (2000) sería que lo dominante (el modernismo canónico rubendariano) se va haciendo residual (el modernismo crepuscular) y lo emergente (el vanguardismo internacional) se va convirtiendo en lo dominante (el vanguardismo hispanoamericano); o desde la semiótica cultural de Lotman (1999), lo nuevo hace su explosión (el manifiesto futurista, los que le siguieron y los caligramas de Apollinaire) que impacta los sistemas semióticos de las literaturas existentes; gradualmente las va modifinado dentro de la continuidad del sistema. En este sentido, es importante reivindicar el producto cultural de la transición porque preserva y anuncia a la vez lo que en resumidas cuentas es la continuidad necesaria a toda cultura para su consolidación y construcción de su propia tradición. Los nombres a los que se refiere Osorio de la última promoción modernista, también llamada en su momento *modernismo crepuscular,* son los siguientes:

> Baldomero Fernández Moreno (1886-1950), Gabriela Mistral (1889-1957), Delmira Agustini (1886-1914), AndrésEloy Blanco (1896-1955), el argentino Enrique Banchs (1888-1968), Juana de Ibarbourou (1895-1979), Pedro Prado (1886-1952), lo secuatorianos Arturo Borjas (1892-1912) y Ernesto Noboa y Caamaño (1889-1927), el venezolano Salustio González Rincones (1886-1933), los uruguayos Pedro Leandro Ipuche (1889-1976) y Fernán Silva Valdés (1887-1975), el peruano Leonidas Yerovi (1881-1917), Alfonsina Storni (1892-1926), etc. también habría que articular dentro de esta misma variable sobre todo la etapa inicial de algunos narradores y dramaturgos como Rómulo Gallegos (1884-1969), Antonio Acevedo Hernández (1886-1962), Teresa de la Parra (1889-1936), Armando Discépolo (1887- ¿), Joaquín Edwards Bello (1887-1968), Ricardo Güiraldes (1886-1927),

> Ernesto Herrera (1886-1917), Mariano Latorre (1886-1955), etc. (p. XVIII)

Como se puede apreciar, se trata de figuras emblemáticas de la mejor literatura latinoamericana, posterior al romanticismo y al modernismo. Es el tiempo en el cual se inicia el proceso de la modernización económica capitalista, que genera los primeros cambios del desarrollo social, por un lado; junto a las luchas contra las oligarquías y por la transformación universitaria que se inicia en la Universidad de Córdoba, Argentina, en 1918, por el otro. Todo lo cual conforma el nuevo contexto donde emerge la nueva realidad cultural representada por las vanguardias poéticas y artísticas. Es decir, es el segundo periodo en la cronología seguida por Osorio, que va de 1920 a 1930, en el cual se da propiamente la formación, desarrollo y consolidación de la vanguardia literaria de habla hispana; es el tiempo de la existencia activa del arte nuevo, que así se auto-denominaban los protagonistas de la vanguardia. Veamos cómo lo describe Osorio:

> Este proceso de transformación, en el que los vanguardistas representan la avanzada más agresiva, polémica y experimental, se prolonga como espíritu crítico y cuestionador a lo largo de todo el decenio de los años 20. Hacia 1930 es liquidado institucionalmente en la mayor parte de América Latina, al cambiar más o menos violentamente las condiciones políticas que se habían creado en el anterior decenio. En efecto, una de las consecuencias políticas de la gran crisis mundial del 29 fue la consolidación de una nueva alianza entre las burguesías y oligarquías locales que, en defensa del sistema amagado por dicha crisis, recurren al golpe militar y a la represión interna para consolidar su dominio (p. XXVII)

De manera que la superestructura o esfera cultural del continente latinoamericano se ve afectada por los determinantes de la estructura económica y la correlación de las fuerzas en el marco de la geo-política internacional que se desencadena de la crisis del año 1929. Esta situación se explica por las nuevas relaciones de dependencia, respectoa al poder del

nuevo imperialismo norteamericano, ya establecidas por las oligarquías del continente y sus gobiernos entreguistas, como el de Juan Vicente Gómez en Venezuela. En ese contexto, se plantean también una serie de temas relacionados con la interpretación crítica del proceso experimentado por la vanguardia continental americana. Por ejemplo, en cuanto a su naturaleza original y su legítima validez o no, Osorio manifiesta que "un somero estudio de los cambios en la realidad económica, social y cultural de estas épocas muestran la legitimidad y pertinencia de las búsquedas vanguardistas en el medio en que surgen" (P. XXVIII). Y más adelante agrega: "las expresiones más importantes del vanguardismo hispanoamericano tienen sus raíces estético-ideológicas en un proceso propio de cuestionamiento crítico, tanto de la tradición literaria (el Modernismo) como de la realidad inmediata (la hegemonía oligárquica), proceso que se vincula al ascenso de nuevos sectores sociales en América Latina." (idem).

Pero, más allá de ese cuestionamiento crítico dentro del ámbito literario, Osorio llama la atención acera del contexto socio-cultural global en el que operaba "un proceso de reajuste del sistema ideológico dominante y del aparato institucional que lo sustenta, lo que da lugar a un cuestionamiento crítico abigarrado y multiforme" dado desde la misma comunidad intelectual cuestionadora, sin tener necesariamente "coincidencias en las respuestas que son variadas, multifacéticas y hasta contradictorias". Precisamente, esa situación general hacia más apremiante la superación del Modernismo, cancelar ese código ya devendio pura retórica, lenguaje artificial y ajeno a als nuevas realidades. Sin embargo, las respuestas no coincidían programáticamente y "uno de los polos de esta búsqueda, el más radical, agresivo y polémico, está constitiido por el vanguardismo hispanoamericano" (p. XXIX) que, total y conscientemente programado o no, funcionó como "un conjunto continental", a través de pubicaciones y revistas, tales como: *Indice de la nueva poesía americana*, preparada por el argentino Jorge Luis Borges, el peruano Alberto Hidalgo y el chileno Vicente Huidobro; asimismo las publicaciones de carácter continental como la *Revista de Avance* (Cuba, 1927-1930) y *Amauta* (Perú, 1926-1930). Finalmente, como un

aporte fundamental al objetivo de esta investigación, citamos la valoración de Osorio del sentido y la incidencia que tuvo la vanguardia hispanoamericana:

> La vanguardia hispanoamericana de los años 20 tiene una enorme importancia renovadora y ferttilizadora a la vez, y que, vista como expresión propia, como variable específica de un movimiento internacional, con ella se inicia nuestra literatura contemporánea. Por eso mismo, nio es extraño que al examinar sus variadas manifestaciones experimentales y polémicas, podamos encontrar en ellas, en mayor o menor grado, casi todos los elementos que caracterizan la producción literaria de nuestros días. (p. XXXVII)

Aun con la valoración que le asignamos al rigor y la seriedad del estudio de Osorio, es pertinente incorporar lo que dicen otros autores, en relación al inicio y características de la vanguardia hispanoiamericana, como por ejemplo Klaus Müller Bergh (1982):

> Cuando a principios de la década de los veinte el <<espíritu nuevo>> va ganando terreno y por fin toma conciencia en las distintas partes de Latinoamérica, el primer resultado es un movimiento caótico de direcciones diversas. Entre las varias tendencias que se cruzan en este remolino de corrientes contradictorias influyen escuelas de raigambre más bien europea, tales como el expresionismo, Alemania; futurismo, Francia / Italia; maquinismo, Santiago / Sao Paulo; cubismo, Francia / España; dinamismo, Francia; dadaísmo, Suiza / Alemania / Francia; surrealismo, Francia...Otros ismos son de identificación predominantemente americana, a pesar de que hayan repercutido en ambos lados del Atlántico...: el creacionismo, Santiago de Chile /Buenos Aires / París / Madrid; simplismo, Perú / Buenos Aires; ...estridentismo, México; minorismo-afrocubanismo, Cuba;.. (pp.154-155).

El catálogo se extiende a muchos otros países, así como a distintas modalidades literarias que se caracterizan por su variedad, pues, "no se dan en estado químicamente puro", la mayoría se destaca por sus actitudes eclécticas, aceptan las tendencias innovadoras modernas y adaptan las más oportunas a las nuevas circunstancias americanas.

Otra muestra de divergencia en los criterios de periodización es que el planteamiento de Klaus Müller Bergh se apoya en la periodización del crítico cubano José Juan Arrom, según el cual el tiempo de la vanguardia fue de 1924 hasta 1953. Dice el texto de Klaus: "Arrom continua postulando una generación vanguardista de 1924, que dura treinta años, compuesta de miembros nacidos entre 1894 y 1923. Las dos promociones principales del movimiento vanguardista corresponden, para él, a una etapa inicial de 1924 a 1939 y a otra que va de esa fecha hasta 1953, cuando el advenimiento de los concretistas y de otras escuelas experimentales anuncia un cambio decisivo de estética (p.151).

Ahora bien, independientemente de la periodicidad exacta que delimita los momentos de la estética modernista y la vanguardista, hay un hecho de mayor importancia y es que la cultura literaria latinoamericana y caribeña, con el modernismo de Rubén Darío y de José Martí, logró romper definitivamente con el mimetismo colonialista del romanticismo español e inauguró una poiesis más propia, audaz y universal. Luego, con el el surgimiento de las vanguardias, nuestra literatura logra una mayor fortaleza en su independencia y autonomía estética, política y programática; y al mismo tiempo se mantiene en diálogo con las otras literaturas de Europa, Estados Unidos, Asía, África y con sus propias raíces del pasado indígena, negro e hispánico. Todo ello a lo largo del siglo XX y hasta el presente, abarcando un peridodo histórico que lleva más de 120 años en activa y permanente producción. Como bien lo afirma Osorio (1985), las vanguardias poéticas del continente no se constituyen por mera importación de las vanguardias europeas (Dadá, futurismo, surrealismo), no son epifenómenos, ni manifestaciones ancilares, ecos o reflejos; sino combinación y síntesis de sus propios procesos de transculturación y de creación propia, y hasta de creación heroica, para decirlo con la expresión de Mariátegui. Un ejemplo paradigmático de ese esfuerzo heróico de originalidad estética e independencia politica e ideológica, es la poesía afrodescendiente, surrealista, emergente del Caribe insular-francófono que tiene en el poemario *Cuaderno de un retorno al país natal* y en la poderosa figura de su creador, el poeta Aimé Césaire (2005) una referencia de primera línea. Respecto a ella, Bartra (1999) afirma lo siguiente:

> La diferencia fundamental entre la poesía de Occidente y la neoafricana consiste en que aquélla se ha realizado genialmente para expresar, mientras que en ésta seres y objetos surgen en el poema por virtud de un conjuro y hacen más que expresarse: existen. El mismo Césaire, en una carta sobre su poesía, ha dicho: "Nombrando los objetos hago surgir de la grisalla mal diferenciada del mundo, un mundo encantado, un mundo de monstruos, un mundo de fuerzas que requiero, invoco y convoco…Al nombrar la fauna y la flora, en su extrañeza, yo participo a su fuerza, participo de su fuerza…" (p. 128)

La obra de Césaire contiene, como se verá en el capítulo correspondiente, el elemento étnico-cultural de la negritud africana (cultural y políticamente anti capitalista, anti-colonialista y anti-imperialista), junto a la transculturación caribeña (indígena-negra-europea) y la estética surrealista francesa (un modelo discursivo de la modernidad cultural europea). En ese sentido, la valoramos como una poesía sustentada en una estética etno-histórica y política de la vanguardia literaria del continente americano, posterior al primer periodo vanguardista de 1920-1930. Pareciera que no ha sido reconocida como tal por el hecho de no ser hispanoamericana. Pero, se trata de una poética cuyo sustrato semiótico complejo y dialéctico de carácter socio-político, da cuenta de ciertas y determinadas interacciones, diálogos y contradicciones interculturales, transmodernas en la que se conjugan dialécticamente una razón de compromiso y una razón de goce. El poeta es, primeramente, un intelectual comprometido con el cultivo del intelecto; creador de imágenes a partir de un uso particular de las palabras fundada en la imagen paragramática, subversiva, polisémica e intertextual (Kristea, 1981), Pero, también, es un ser situado simultáneamente tanto en su interioridad psíquica (psicoanalítica-surrealista) como en una determinada realidad histórica concreta (objetivación dialéctica marxista) que lo motiva, lo permea, lo determina, lo invita permanentemente a enfrentar la contradicción y asumir el diálogo en el contexto de su complejidad socio-cultural.

Volviendo al punto de la caracterización de la vanguardia hispanoamericana, los documentos de la época aportan los elementos necesarios para una valoración e interpretación adecuada. En ese sentido, se puede decir que hubo dos grandes corrientes: por un lado, la literaria esteticista, positivista, que soslayaba el tema político-ideológico; pero, en los hechos, se identificaba con el proceso modernizador capitalista de las burguesías locales y la burguesía internacional; y del otro, la literatura de vanguardia revolucionaria, cuyos representantes asumieron la creación y la renovaciópn poética desde una postura política-ideológica de crítica al capitalismo y al imperialismo. Entre ambas corrientes, hubo también una variedad de posturas con el sello más o menos común de un humanismo abstracto e idelizado.

Los rasgos definitorios de la primera perspectiva, los aportan poetas de gran valía estética como Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, junto a narradores y ensayistas como el venezolano Uslar Pietri, entre muchos otros. Desde un primer momento, el chileno Huidobro (1914) enarbola como centro de su nueva estética, el culto al invidualismo del Yo poético, al presente, al futuro y la originalidad, rechazando los vínculos con el pasado: "En literatura me gusta todo lo que es innovación. Todo lo que es original … Amo a los que sueñan con el futuro y sólo tienen fe en el porvenir sin pensar en el pasado… Para mi no hay escuelas, sino poetas. Los grandes poetas quedan fuera de toda escuela y dentro de toda época" (p. 35). Y todo este afán de individualismo modernizador, propio de la ideología capitalista burguesa, se cierra con un tono de escepticismo nihilista, romántico clerical y conciliador: "Hoy no creo firmemente en nada,…la verdadera verdad sólo está en la médula cerebral de Dios Nuestro Señor suponiendo que Dios exista. Quiero ser un gran Sincero toda mi vida y vivir convencido de que yo soy tonto para los tontos e inteligente para los inteligentes" (p. 37).

Huidobro fue el creador del llamado creacionismo, antes del periodo vanguardista hispanoamericano, a partir de una conferencia dada en Buenos Aires en el año 1916: "fue allí donde se me bautizó como creacionista por haber dicho en mi conferencia que la

primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear" (1925: 167). En tal sentido, "el poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; no escatima ningún esfuerzo de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la realidad ni de la veracidad anteriores al acto de realización" (p. 168). Es decir, la creación del poema se concibe como un acto de absoluta arbitrariedad, de escisión o de realización paralela a la realidad; pues ésta no es lo que importa; el poema no obedece a ninguna veracidad, a ningún nexo del poeta con la vida –vale preguntarse ¿y con su propia vida? - ni determinación histórica-social. De esa forma huidobriana, la poesía no es una producción cultural de los pueblos, no responde ni viene de la realidad de las comunidades; sino de la sola voluntad creadora individual del poeta.

Pero, 7 años más tarde, Huidobro (1932) emite una proclama, *Total*, en la que deja sentir sus propias contradicciones y limitaciones políticas e ideológicas sobre las cuales mantuvo su vida y su poesía. Después de haber rechazado el sentido de unidad total de la poesía, como expresión de la cultura, con el ser humano, la naturaleza y la vida; ahora, aboga por dicha unidad, invocando idealistamente el concepto de la totalidad sistémica y el método dialéctico para superar las contradicciones dentro de una visión ilusoria y abstracta: "Ninguna castración interna del hombre ni tampoco del mundo externo. Ni castración espiritual ni castración social. Después de tanta tesis y tanta antítesis, es preciso ahora la gran síntesis" (p. 383). Y finalmente, el padre del Creacionismo vanguardista, expresa con tono nostálgico el deseo de quien se siente ya en la derrota, pero sin perder la esperanza: "Necesitamos un hombre sin miedo. Queremos un ancho espíritu sintético, un hombre total, un hombre que refleje toda nuestra época, como esos grandes poetas que fueron la garganta de su siglo. Lo esperamos con los oídos abiertos como los brazos del amor" (idem).

Por su parte, Borges (1920), poeta, narrador y ensayista argentino, se refiere al ultraísmo, grupo vanguardista del cual fue uno de sus fundadores, como "un arte que traduce impresiones esencialmente individuales, que abandona la grey y busca al

individuo…No aspira a un valor objetivo" (p. 74). Esta concepción individualista, es sustentada en una visión absoluta de la modernidad con base en el siguiente razonamiento: "Hoy triunfa la concepción dinámica del kosmos que proclamara Spencer y miramos la vida, no ya como algo terminado, sino como un proteico devenir. Como una rauda carnavalesca teoría hecha de sufrimientos y de goces. Como un febril frondoso rojo aquelarre ante el blanco terror de las estrellas" (idem). Se trata, entonces, de la ruptura con el valor eurritmico y estable del arte del tiempo pasado, en cuyas esencias los mitos y la religión tenían un peso fundamental que determinaba su permanencia casi imborrable en el devenir. Ahora, frente a la irrupción volcánica de la velocidad y la aceleración del maquinismo que caracterizan la modernidad capitalista, la vida adquiere una dialéctica más agresiva y violenta que se refleja en una nueva dinámica del arte y la literatura. Por esa razón Borges afirma: "El ultraísmo es la expresión recién redimida del transformismo en literatura. Esa floración brusca de metáforas que en muchas obras creacionistas abruma a los profanos, se justifica sí plenamente y representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida que, como él, se devora, surge y renace, en cada segundo" (idem).

En el documento, *Anatomía de mi ultra*, Borges (1921) destaca que "Sólo hay, pues, dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Ambas pueden existir juntas. Así, en la renovación actual literaria –esencialmente expresionista- el futurismo, con su exaltación de la objetividad cinética de nuestro siglo, representa la tendencia pasiva, mansa, de sumisión al medio" (p. 83). En ese contexto artístico, el poeta se refiere a su propio esfuerzo creador sobre el cual expone lo siguiente: "anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden. Un arte que rehuye lo dérmico, lo metafísico y los últimos planos egocéntricos o mordaces" (idem). Y para ello propone dos recursos técnicos fundamentales: el ritmo "ondulante, suelto redimido, bruscamente truncado"; y la metáfora como "elemento luminoso", como "curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos -espirituales- el camino más breve" (idem). Luego, en otro documento titulado *Ultraismo*, presenta una breve sistematización

del perfil estético de esta poética, en cuatro elementos que han perdurado como paradigma de la composición poética moderna:

> 1.- Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
> 2.- Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
> 3.- Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
> 4.- Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.
> Los poemas ultraícos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida. La desemejanza raigal que existe entre la poesía vigente y la nuestra es la que sigue: en la primera, el hallazgo lírico se magnifica, se agiganta y se desarrolla; en la segunda, se anota brevemente. ¡Y no creáis que tal procedimiento menoscabe la fuerza emocional! "Más obran quintaesencias que fárragos", dijo el autor del *Criticón* en sentencia que sería inmejorable abreviatura de la estética ultraísta. La unidad del poema la da el tema común –intencional u objetivo- sobre el cual versan las imágenes definidoras de sus aspectos parciales (p. 114)

Ubicado en esa misma perspectiva renovadora esteticista, el venezolano Uslar Pietri (1927) en respuesta al poeta César Vallejo (de la corriente crítica, revolucionaria), ofrece una caraterización de la vanguardia con estas primeras palabras: "ha surgido una nueva inteligencia del arte, una nueva configuración estética, hecha de puntos de vista y de medios desconocidos de otras épocas, complexo que se denomina en sus variadas manifestaciones con el nombre genérico de vanguardia" (p. 272). Arte de inteligencia, de nuevas formas estéticas, desconocidas hasta entonces y complejas, serían los primeros atributos. Luego, extendiendo la mirada hacia el pasado y rastreando las analogías en lo universal, ubica este arte de la vanguardia como el resultado final de una fragua, de la acumulación de referencias que conformarían una tradición dentro de la cultura occidental: "Es primero Góngora, y luego ya más cerca, tomándolos en bloque amorfo, Goya, Walt

Whitman, Mallarmé, Wilde, Lautremont, Rimbaud, Marinetti, Cocteau, Picasso, Tristán Tzara, Huidobro, y luego el movimiento compacto y ya definido como una actitud de la civilización" (p. 273). Es decir, la vanguardia hispanoamericana pertenece a un proceso internacional, históricamente nuevo, pero siguiendo una línea de continuidad, cuya primera expresión sería el arte barroco del poeta español Luis de Góngora, seguido de los poetas románticos, la estética simbolista, Dadá y el Creacionismo de Huidobro.

Igualmente, Uslar Pietri reconoce la naturaleza extensiva, colectiva y cultural del vanguardismo, pues, "no es ni individual, ni nacional, es un fenómeno de nuestra cultura que cae sobre todos y que estamos en el deber de ponerle los hombros para que se apoye" (idem). De manera que la vanguardia alberga la diversidad, la heterogeneidad, la inter y la transculturalidad; y desde esa perspectiva asume que "Nuestra gesta de acá ha tenido precursores en Darío y Herrera Reissig" a los que agrega la figura de Tablada, "uno de los más acreditados importadores del Hai-Kai en lenguas de la latinidad y cuyos entrenamientos ideográficos no palidecen ante los caligrammes de Apolllinaire" (idem). Y como evidencias más orgánicas menciona el Vedrinismo antillano, el Estridentismo mexicano, el nativismo uruguayo, el Creacionismo de Huidobro. Finalmente, Uslar Pietri enarbola en su documento tres elementos importantes. El primero es la libertad de expresión y de creación: "lo que la vanguardia quiere es que las cosas se digan como se sienten o como se crea que deban decirse sin necesidad de someterlas a moldes muertos" (p. 274); el segundo es el artepurismo: "Es solo ahora, dentro de las nuevas tendencia, cuando podemos llegar a la obra de arte puro" (idem); y el tercero se refiere a lo que se puede entender como un momento estelar de América: "Nuestra América canta su momento y para ello sólo quiere a los de buena voluntad, somos fieles a las reclamaciones de nuestra cultura" (idem). Caben aquí varias interrogantes: ¿Cuál es el canto de América? Si es que hay uno o muchos. ¿Cómo se define ese momento histórico: modernización, inserción neoclonial, nueva forma de dependencia, desarrollo independiente? ¿Cuál cultura? ¿Quiénes eran los de mala voluntad y por qué se sugiere su exclusión? La pertinencia de estas preguntas obedece a que Uslar concibió su documento como una

respuesta a la crítica que antes había expresado César Vallejo contra los poetas arribistas y sin auténtica sensibilidad humana.

Efectivamente, Vallejo (1926) en un pequeño texto, aporta el siguiente planteamiento que de manera sencilla establece un claro deslinde en relación al tema de la nueva poesía producida por la estética vanguardista con base en dos elementos: la emoción y la sensibilidad. Primero, dice lo siguiente: "Muchas veces un poema no dice "cinema", poseyendo, no obstante, la emoción cinemática, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva" (p. 189). Osea lo importante no es el decir directo acera de la cosa tratada, sino la sugerencia sobre ella y la emoción que lo dicho genera. Este elemento de la emoción ya había sido valorado por los románticos ingleses; pero, por supuesto, es un rasgo sustancial a la poesía. Luego, Vallejo prosigue con la sensibilidad, planteando el asunto de esta manera:

> En la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes o "rapports" nuevos –función ésta de ingenio y no de genio-, pero el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad.
>
> La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna (p. 189)

Sin duda, Vallejo alude aquí a las diferencias entre la poesía de la vanguardia hermética y retórica, casi inaccesible para el lector; y la poesía hecha con el lenguaje sencillo, sin artificios, pero profundo en el sentido y la significación que contiene y es pecibida inmediatamente por el lector. Su *Poemas humanos* son un claro ejemplo de ello.

Por su parte, Mariátegui (1926) asume plenamente la identidad política-ideológica y las contradicciones que de allí se derivan. Desde el primer número de la revista *Amauta*, hace su presentación con estas palabras iniciales:

> Esta revista, en el campo intelectual, no representa un grupo. Representa, más bien, un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los autores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. Existen entre ellos algunas discrepancias formales, algunas diferencias psicológicas. Pero por encima de lo que los diferencia, todos estos espíritus ponen lo que los aproxima y mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo. La inteligencia, la coordinación de los más volitivos de estos elementos, progresan gradualmente. El movimiento –intelectual y espiritual- adquiere poco a poco organicidad. Con la aparición de *Amauta* entra en una fase de definición. (p. 191).

Con estas palabras, Mariátegui logra introducir elementos definitorios de la corriente vanguardista revolucionaria, tales como: lejos de ser un grupo, una secta o un partido, la vanguardia es un movimiento, es decir un cuerpo dinámico que anda, circula, abre y recorre caminos; y además, es una espiritualidad, un vuelo del alma, una emocionalidad y una sensibilidad, como la llamó Vallejo. Es una corriente para la renovación, vale decir, para volver a lo nuevo de lo que existe, no dejar que el estancamiento ahogue y sepulte lo que existe, sino ir a su renovación permanente. Y eso implica ser vanguardista, socialista o revolucionario; a diferencia del vanguardismo futurista italiano, que se adhirió al fascismo.

Otro elemento postulado por Mariátegui se refiere a la responsablidad ideológica: asumir de manera abierta y sincera la defensa y divulgación de la ideología revolucionaria socialista frente a una realidad cultural que comenzaba a ser manipulada y hegemonizada por la ideología del capitalismo imperialista en pleno proceso de desarrollo y expansión de

su dominación planetaria sobre las sociedades de masas a través de la cultura de masas. Y, ubicado precisamente en esa confrontación, Maráteguí aporta la reivindicación del elemento étnico incaico: el nombre de la revista *Amauta*, de la ancestralidad originaria de la cultura peruana, en clara postura anticolonialista y anti-imperialista: "El título no traduce sino nuestra adhesión a la Raza, no refleja sino nuestro homenaje al Incaísmo. Pero específicamente la palabra Amauta adquiere con esta revista una nueva acepción" (p. 192).

Ubicada en la misma perspectiva de Vallejo y de Mariátegui, la cubana Sabas Mariblanca (1927), refiriéndose a los poetas de la vanguardia, afirmaba lo siguiente:

> Poeta, en el concepto intelectual del vanguardismo, no es el malabarista de las palabras: es el RENOVADOR de las ideas. No basta repetir, en forma nueva, las viejas cosas que tienen fatigado el oído del hombre. Hay que ponerse a tono con la época, y la época exige que no la cante sino quien es capaz de conquistarla. Dos caminos: el arte burgués, para los afeminados; el arte HUMANO, enraizado en las entrañas del dolor proletario, para los hombres de espíritu fuerte. (p. 276)

Renovación y humanismo, serían las dos categorías claves de la vanguardia literaria revolucionaria anti-capitalistay anti-imperialista. En consecuencia, lo esencial no son los nuevos usos del lenguaje: los "desconyuntados mamarrachos" o la simple elisión de signos de puntuación y de las mayúsculas en el discurso o acometer traviesas innovaciones en la arquitectura de los poemas; sino "primitivismo, libertad, oxígeno: eso es POESÍA DE VANGUARDIA. Aldabonazo en las conciencias, no piruetas en el espíritu (…) una nueva SENSIBILIDAD originada por un concepto NUEVO de cultura y de civilización" (idem).

Un último elemento a destacar en esta proclama vanguardista de esta mujer de Cuba, poetisa y periodista perteneciente al Grupo Minorista, es el tono de certeza con el cual le responde a los "señores académicos", ante los cuales reafirma sus propias ideas y el sentido profético expresado al final del texto, como si estuviese evocando la vigencia plena del legado de Martí y la convicción de estar frente a una crisis de la civilización capitalista,

en el año 1927, afirma: “Vivimos la hora plena de la revolución de las costumbres, de las ideas y de los sentimientos. Triunfaremos, pese a vuestros pesimismos asustados, y pese, también, al enorme lastre de los que, no sirviendo para nada, se enrolan bajo las banderas de este movimiento cuyo solo nombre os llena de cólera”. (p. 277). Treinta y dos años después, el 1 de enero de 1959, la vanguardia guerrillera de Sierra Maestra, liderada por el intelectual Fidel Castro y el poeta Ernesto Che Guevara, hizo su entrada victoriosa en la capital de Cuba. Con la victoria de esta revolución, se establece la primera república anti-imperialista y socialista del siglo XX en el continente americano.

El fenómeno de las vanguardias literarias en América Latina, prácticamente se mantuvo a lo largo del siglo XX, pues, ha sido como una huella profunda sembrada en el proceso mismo de la modernización capitalista y en los procesos políticos, ideologicos y culturales inherentes a las luchas por la liberación y la justicia social. En tal sentido, hay ciertamente una segunda vanguardia que se ubica desde 1924 hasta 1953 (Klaus Müller Bergh, 1982), periodo en el cual se publica, en 1939, Cahier d´un retour au pays natal del poeta Aimé Césaire; nacen los poetas Roque Dalton, en 1935; y Gustavo Pereira en 1940.

De manera que la obra de Cesaire se ubicaría en esta segunda vanguardia, en la cual la influencia surrealista es más notoria y extendida en América (Cfr. Martins, 2008). En cambio, los poetas Dalton y Pereira pertenecen a la tercera oleada de la vanguardia latinoamericana o la llamada vanguardia tardía que se ubica en toda la década de 1960. Liscano, Juan (1984) caracteriza tres momentos en la literatura venezolana del siglo XX: “uno de inquietud soterrada y de ahogo que se extiende desde 1918 hasta 1928; otro de toma de conciencia revolucionaria que puede ser comprendido entre 1928 y 1958, y un tercero, hasta nuestros días, de activismo, de intento de imponer soluciones extremas, de violenta disconformidad, de intransigencia literaria y política en los grupos más empeñados en destruir el sistema imperante” (p. 13).

Por un lado, es evidente la clara percepción ideológica que se tiene respecto a este tipo de literatura, particularmente hacia la poesía puesta en marcha por los escritores de vanguardia al inicio de este tercer período. En consecuencia, resulta clara la intención estigmatizadora, simplista y descalificadora que tuvo Liscano. Por otro lado, la caracterización que propone de la actualidad literaria venezolana del siglo XX, puede verse, igualmente, como la sucesión de dos grandes momentos: el de la modernización literaria, en correspondencia con la modernización social, económica, política, cultural, del capitalismo dependiente que cubre toda la primera mitad del siglo; y el de la revolución artística-literaria, encuadrada en el proyecto de la revolución socialista y anti-imperialista que se inicia en los años sesenta y recorre aún nuestra actualidad enmarcada en la globalización económica, política, militar, tecnológica y cultural.

En ese mismo contexto de la segunda mitad del siglo XX, están las obras de Ernesto Cardenal en Nicaragua, René De Preste en Haití y muchos otros poetas de Centroamérica y El Caribe, cuyas poéticas son emblemáticas representaciones de la vertiente literaria socio-política vinculada, de diversas formas y de manera consistente y hasta programática, con las luchas por la independencia, la soberanía plena y la transformación socialista para alcanzar el bienestar y la felicidad de sus pueblos.

En el caso de Venezuela, la generación de poetas del año 1958, asumió su rol protagónico y se convirtió en la segunda vanguardia estética del siglo XX venezolano. De su seno, se erigen voces como la de Víctor Valera Mora, el más subversivo e irreductible de los poetas modernos anti-imperialistas y anti-capitalistas; Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla y Francisco Pérez Perdomo, del grupo iconoclasta *El techo de la ballena* Y junto a ellos, Ramón Palomares, Tito Núñez, William Osuna, Tarek William Saab y muchos otros. Sus obras y sus vidas de compromiso con el país y las luchas por la justicia social, motiva el surgimiento de nuevas voces en el actual contexto de cambios socio-político-culturales impulsados por la revolución bolivariana. (Cfr. Farías, 2008).

LAS TEORÍAS LITERARIAS

El ejercicio del análisis literario y la crítica literaria desde una perspectiva transdisciplinaria, pasa por reconocer y valorar ciertos aspectos fundamentales, como los siguientes: primero, los antecedentes que marcan la ruta histórica de la evolución dinámica y las tradiciones a las cuales pertenecen las teorías literarias; segundo, las fuentes epistemológicas (el textualismo lingüístico, la semiótica, la filosofía, el psicoanálisis y la teoría social) de donde surgen y elaboran sus fundamentos; tercero, las bases político-ideológicas que definen la orientación socio-cultural y la función de cada teoría en el contexto de la confrontación por el dominio y el control de la hegemonía cultural; y cuarto, la valoración multidimensional del texto literario y de la poesía en particular como objeto del proceso gnoseológico dentro del campo epistémico de la cultura.

El primer aspecto, referido a los antecedentes de las teorías literarias modernas, lo ubicamos en el largo proceso histórico que comprende el nacimiento, desarrollo y modernización de la poesía y el arte en la cultura occidental, tal como ya se expuso en la primera parte de este capítulo. Desde el idealismo filosófico, Platón puso en marcha la primera construcción de una teoría política como doctrina para el desarrollo socio-cultural de la antigua Grecia. En esa doctrina, incluyó la crítica condenatoria y excluyente contra la poesía y los poetas, por considerarlos contrarios y perjudiciales al interés de la República. Pero, igualmente, desde la racionalidad pre-científica de esa misma cultura, Aristóteles realiza la primera formalización teórica con su libro *Poética*, que trata de las técnicas empleadas en el discurso poético; además, reivindicó a Homero como el mejor representante de la poética y, con todo eso, le dio el estatus que hoy tiene la poesía como técnica del lenguaje en función estética, en el marco de los procesos de la comunicación (1983).

Más tarde, Kant (2006), ubicado en la tradición del idealismo filosófico y desde su perspectiva trascendentalista, introdujo la *Analítica de lo bello* fundamentada en el juicio de

gusto y la estética. Así mismo, la generación de los poetas románticos alemanes aporta sus propias teorizaciones desde el misticismo cristiano, panteísta y trascendental bajo la visión unificadora de una teoría romántica del arte (Novalis, F. Schiller y otros, 1987); y dentro de ese contexto, Hegel proclama el *Fin de la función del arte* (Cfr. *Fragmentos para una teoría romántica del arte* 1987). Ya a finales del XIX, el simbolismo francés hará sus aportes teóricos con los cuales se abre el arco de la diversidad de las tendencias estéticas impresionistas y expresionistas que marca la dinámica y la pluralidad de sentidos que caracteriza a las vanguardias literarias del siglo XX.

En ese amplio contexto de desarrollo histórico de la poesía, está la constante o invariante histórica de las dos corrientes fundamentales que han dinamizado y siguen dinamizando el objeto y la orientación epistémica de la teoría literaria: la dialéctica idealista y la dialéctica materialista, es decir, asumir las contradicciones desde la presunción de lo ideal y lo imaginario; o asumirlas desde el reconocimiento de lo real y lo concreto. Siendo la poesía un campo de realizaciones semióticas alternas a lo convencional, una praxis subversiva del lenguaje respaldada en una manera de ver, sentir, interpretar y confrontar la realidad externa al sujeto, resulta indudable su naturaleza contradictoria. La contradicción es inherente a la poesía y por ello la dialéctica le es consustancial, tal como lo entendieron Platón, Hegel, Lukács, Adorno, por supuesto, cada uno desde su contexto histórico-social y ubicación ideológica y política.

En el marco de esa co-presencia que hace evidente la contradicción entre las realizaciones estéticas de unidad absoluta, bien sea desde el imaginismo idealista o desde un realismo materialista, también es necesario destacar la presencia de un tercer campo de creación poética donde la unidad de sentido está dada en el juego simbólico de las imágenes, en la producción de realidades textuales más abiertas y dinámicas, concebidas en términos de complejidad; o también donde sencillamente el sentido es la contradicción misma, es decir, se desconoce la unidad porque se asume la negatividad en términos

absolutos o irreductibles, como las poéticas del simbolismo y de las vanguardias más radicales.

El segundo elemento, que tiene que ver con las fuentes epistemológicas de las teorías literarias, nos remite a la lingüística, la semiótica, la filosofía, la psicología y la teoría social, es decir, a lo que se puede denominar, siguiendo a Eco, Umberto (2009), un amplio campo semiótico "en toda su variedad y desorden" (p. 1). Eco afirma que "Siendo el estudio de la cultura como comunicación, la semiótica ha de iniciar sus razonamientos con un panorama de la cultura semiótica, es decir, de los metalenguajes que intentan indicar y explicar la gran variedad de <<lenguajes>> a través de los cuales se constituye la cultura" (p. 2). Si parafraseamos esta idea, en nuestro caso, diremos que el estudio de la cultura poética en términos de comunicación o formas de relación socio-cultural, implica que la crítica y la teoría literaria han de asumir sus razonamientos e interpretaciones con un panorama de la cultura poética-literaria, es decir, los metalenguajes que proponen analizar e interpretar la gran variedad de producciones textuales que conforman la cultura poética.

Asumimos, entonces, las teorías y sus fuentes epistémicas como campos semióticos, que se han conformado bajo el clima dominante del cientificismo e impulso veloz de la tecnología con toda su promesa de bienestar y progreso, a partir del inicio y durante todo el siglo XX. En ese contexto, surgen las llamadas teorías literarias que hoy usamos y enseñamos en las instituciones universitarias para el abordaje analítico, interpretativo y valoración crítica de la poesía y demás géneros de la literatura. Veamos entonces, los elementos fundamentales de las principales teorías aplicadas a la poesía desde los cinco campos epistémicos de donde se han originado. Par aello, elegimos abordar el formalismo ruso, la semiótica, la fenomenología, el psicoanálisis y la estética marxista, tal como se exponen a contionuación.

El formalismo ruso

El Formalismo ruso se enmarca en el inicio de las teorías literarias que se construyeron durante el siglo XX, cuyo elemento base para la explicación analítica y valoración de la obra literaria, particularmente la poética, es el código lingüístico. Esto quiere decir que el referente estético objeto de estudio, es el texto mismo como corpus del lenguaje usado en función poética. A partir del Formalismo ruso, se desarrollan las teorías estructuralistas, las semióticas, el post-estructuralismo, entre otras, que tienen como referencia común o punto de partida, el texto literario y la base metodológica de la lingüística estructural inaugurada a partir del Curso de lingüística general de Saussure (1977). En tal sentido y enmarcado en la ciencia moderna, el formalismo y las teorías meramente textualistas que le siguen, colocan el acento en la materialidad verbal de la obra literaria y su inmanencia semántica, por encima de la subjetividad del autor y las realidades históricas sociales del contexto. Al respecto, Culler, Jonathan (2000), en su *Breve introducción a la teoría literaria*, ofrece el siguiente resumen introductorio:

> El Formalismo ruso de los primeros años del siglo XX hizo hincapié en que los críticos debían estudiar la <<literariedad>> de la literatura, las estrategias verbales que convierten a un texto en literario, el propio lenguaje llevado a primer plano y el <<extrañamiento>> de la experiencia que se consigue con ello. Se desvió la atención desde los autores hacia los mecanismos verbales, afirmando que el <<mecanismo es el único héroe de la literatura>>. En lugar de preguntar <<¿Qué dice el autor aquí?>>, deberíamos preguntar algo como <<¿Qué le sucede al soneto aquí?>> o <<¿Qué aventuras le acontecen a la novela en este libro de Dickens?>>. Román Jakobson, Boris Eichenbaum y Victor Shklovski son las tres figuras clave de este grupo que reorientó los estudios literarios hacia los problemas de la forma y la técnica. (p. 146)

Así como Saussure seleccionó y delimitó la lengua como su objeto de estudio, concebida como un sistema estructurado y funcional, independientemente del gusto y la subjetividad de los hablantes; igualmente, los formalistas hicieron otro tanto con las técnicas y las formas del lenguaje poético para delimitarlo y definirlo como el objeto literario de estudio de la literatura. De esa manera, la imagen poética, emergida de la

subjetividad del poeta o construida laboriosa y conscientemente para expresar un estado emocional o una particular sensibilidad estética, queda reducida a mero objeto analizable en su estructura formal y su funcionamiento estético como técnica verbal autotélica. Con esto, el Formalismo ruso inicia el tratamiento científico del fenómeno estético de la creación verbal. De hecho, Sklovski "rechaza como incorrecta la idea de que la poesía se caracteriza principalmente por las imágenes" (Fokkema e Isbch, 1988: 32). Para Sklovski y todos los formalistas, la literatura debe estudiarse científicamente siguiendo el paradigma de la lingüística inaugurada por Saussure; y tal como lo afirman Fokkema e Isbch, es importante destacar que para Sklovski:

> no son las imágenes las que dan el carácter de tal a la poesía y determinan su historia, sino la introducción de "nuevos mecanismos que estructuran y conforman el material verbal" (1916ª, pág. 5). La imagen poética es solo uno de los medios de intensificar la impresión y, como tal, su papel es similar al de otros mecanismos de la lengua poética como el paralelismo simple y negativo, el símil, la repetición, la simetría y la hipérbole. Todos ellos sirven para potenciar la experiencia inmediata de una cosa o de una palabra, pues las palabras pueden también convertirse en cosas. (p. 33)

De manera que para los formalistas rusos, ubicados en la concepción aristotélica, lo literario no es solo la imagen, sino el lenguaje enrarecido, distorsionado o empleado de manera diferente a la convencional, para causar un efecto de extrañamiento en el receptor. En ese sentido, la metáfora, el símil, la hipérbole, la metonimia y todo lo que se conoce como recursos literarios, sean fónicos, estilísticos o semánticos, conforman en sí lo literario. Desde esa perspectiva formal, estructural, resulta muy importante y necesaria la precisión y distinción de lo literario porque es lo que precisamente representa con propiedad el objeto de estudio científico de la literatura. "De ahí que Jakobson (1921) – nos dicen Fokkema e Ibsch (1988) – proclamase como objeto de la ciencia literaria la <<literaturidad>> (literaturnost) y no los textos literarios en conjunto o individuales. Según él, los mecanismos que hacen que un texto sea una obra de arte son el objeto

apropiado del estudio de la literatura" (p. 30). Es así como los formalistas rusos, inician el empeño y el esfuerzo metodológico de la precisión de lo literario y sus mecanismos de funcionamiento como el verdadero objeto de estudio científico de la literatura.

En su primera expresión colectiva titulada *Compilaciones sobre la teoría del lenguaje poético* (1916), bajo la pluma de L. Jakubinski, se plantea el deslinde entre los dos usos fundamentales de las representaciones lingüísticas, con lo cual se echan las bases para una definición formal del lenguaje poético. En ese documento, citado por Todorov (1991), se plantea lo siguiente:

> Debemos clasificar los fenómenos lingüísticos según el objetivo para el cual el locutor utiliza sus representaciones lingüísticas en cada caso particular. Si las utiliza con miras al objetivo meramente práctico de comunicación, se trata del sistema del lenguaje práctico (del pensamiento verbal), en el que las representaciones lingüísticas (sonido, elementos morfológicos, etc.) no tienen valor autónomo y sólo son un medio de comunicación. Pero podemos pensar en otros sistemas lingüísticos (y existen), en los cuales el objetivo práctico retrocede al segundo plano (aunque puede no desaparecer del todo) y las representaciones lingüísticas adquieren un valor autónomo (p. 18)

Efectivamente, el punto de partida de la estética formalista se ubica en el reconocimiento del lenguaje, específicamente su materialización en el texto, como un fenómeno de representación lingüística que se expresa fundamentalmente en dos formas que se deslindan, según sea el objetivo del emisor: si es para la comunicación práctica cotidiana, convencional, social, la representación lingüística es instrumental, es decir, no tiene valor autónomo y sólo funciona como un medio para la comunicación. Pero, si se trata de otros sistemas de representación, como el de la poesía, su valor no es instrumental sino estético por lo que valor autónomo. Precisamente, Eagleton (1998) inicia su comentario acerca de la definición de la literatura, aceptando esta ruta trazada por los formalistas, cuando dice:

> Quizá haya que definir la literatura no con base en su carácter novelístico o "imaginario" sino en su empleo característico de la lengua. De acuerdo con esta teoría, la literatura consiste en una forma de escribir, según palabras textuales del crítico ruso Roman Jakobson, en la cual "se violenta organizadamente el lenguaje ordinario". La literatura transforma e intensifica el lenguaje ordinario; se aleja sistemáticamente de la forma en que se habla en la vida diaria (…). De hecho, esta es la definición de lo "literario" que propusieron los formalistas rusos, entre cuyas filas figuraban Viktor Shklovski, Roman Jakobson, Osip Brik, Yury Tynyanov, Boris Eichenbaum y Boris Tomashevsky. Los formalistas surgieron en Rusia en los años anteriores a la revolución bolchevique de 1917, y cosecharon laureles durante los años veinte hasta que Stalin les impuso silencio" (Eagleton, 1998: 12-13).

De manera que a partir de los formalistas, lo literario, lo poético, se define desde el mismo código lingüístico con que se elabora y no fuera de él. No es la imaginación sensible del humano, ni el misterio de la mística religiosa, sino el lenguaje, la fuente objetiva que permite estudiar científicamente el surgimiento, comportamiento y desarrollo de la poética como metafísica de la propia materialidad de la lengua usada por los escritores. En tal sentido, se pudiera decir que la fuerza o la intensidad literaria de un texto poético, estará en relación directa con la capacidad de potencia para violentar organizadamente el uso convencional del código y transformarlo en una nueva expresión técnica, estética, de la creación verbal. Con esto, los formalistas estaban convencidos de instaurar una nueva forma de entender lo literario en el contexto de lo que era el avance particular de la lingüística y la ciencia en general. Tal como lo señala Eagleton, el Formalismo ruso:

> Fue un grupo militante y polémico de críticos que rechazaron las cuasi místicas doctrinas simbólicas que anteriormente habían influido en la crítica literaria, y que con espíritu científico práctico enfocaron la atención a la realidad material del texto literario. Según ellos, la crítica debía separar arte y misterio y ocuparse de la forma en que los textos literarios realmente funcionan. La literatura no era una pseudorreligión,

> psicología o sociología sino una organización especial del lenguaje. Tenía leyes propias específicas, estructuras y recursos, que debían estudiarse en sí mismos en vez de ser reducidos a algo diferente. La obra literaria no era ni vehículo ideológico, ni reflejo de la realidad social ni encarnación de alguna verdad trascendental; era un hecho material cuyo funcionamiento puede analizarse como se examina el de una máquina. La obra literaria estaba hecha de palabras, no de objetos o de sentimientos, y era un error considerarla como expresión del criterio de un autor. (p. 13)

Sin duda alguna, hay mucho de valentía teórica en toda esta conducta intelectual que tuvieron los formalistas para enfrentar a todos los adversarios por igual, desde una posición militante, polémica y crítica con base en la racionalidad científica. Por supuesto que la materialidad lingüística del texto poético, como realidad construida por el escritor, es innegable. El problema surge en la concepción de cómo es posible su realización y qué sentido tiene su contenido, ¿en qué medida el proceso de la creación del texto poético obedece a la propia lógica del lenguaje, y el escritor es solamente su instrumento consciente; o al revés, el texto depende de la voluntad creadora y exclusiva del escritor, y el lenguaje es el instrumento para expresar su intencionalidad en el contenido? En la tradición occidental prevalece el papel del autor sobre el texto, bien como un médium de fuerzas divinas, desde el famoso "Canta, Oh, musa la cólera de Aquiles" en el inicio de La Iliada; o como un ser sensible y creador, capaz de elaborar textos con originalidad y una intencionalidad determinada, tal como lo entendieron y practicaron los simbolistas y las vanguardias revolucionarias del siglo XX. La obra es ciertamente materia verbal y tiene, desde el punto de vista estético, su propia lógica constructiva; pero, en última instancia está construida por una persona que es un ser social, un ser político, con ideas, intenciones y propósitos en la vida. La materialidad de la obra literaria es autotélica, pero su movilidad es social, política e ideológica. Y en eso consiste su dinámica dialéctica. Siguiendo la caracterización que hace Eagleton, veamos cómo concibieron los formalistas rusos la relación entre la forma y el contenido en la obra literaria:

> El formalismo era esencialmente la aplicación de la lingüística al estudio de la literatura; y como la lingüística en cuestión era de tipo formal, enfocada más bien a las estructuras del lenguaje que a lo que en realidad se dijera, los formalistas hicieron a un lado el análisis del "contenido" literario (donde se puede sucumbir a lo psicológico o a lo sociológico), y se concentraron en el estudio de la forma literaria. Lejos de considerar la forma como expresión del contenido, dieron la vuelta a estas relaciones y afirmaron que el contenido era meramente la "motivación" de la forma, una ocasión u oportunidad conveniente para un tipo particular de ejercicio formal (idem.)

Encontramos aquí tres elementos importantes para entender la teoría de los formalistas rusos. Primero, su nacimiento es el resultado de una analogía. Así como la lingüística moderna escogió el camino de objetivar la forma del funcionamiento estructural, sistémico, de la lengua (y no del habla ni los lenguajes) para su estudio científico; igualmente este grupo de estudiosos rusos, seleccionó la forma verbal de la estructura sistémica del poema (y no el contenido ni su autor) para explicar científicamente su funcionamiento y las técnicas que lo hacen posible. En consecuencia, lo segundo es desechar el análisis y las explicaciones contextuales a las que remite el contenido, sean éstas psicológicas, sociológicas o filosóficas; y concentrar el estudio precisamente en la forma como está estructurado o técnicamente ensamblado el texto poético. Y lo tercero es la minimización o distorsión de la función del contenido, reduciéndolo a mera motivación, lo que equivale a un simple reconocimiento del tema al cual se refiere la estructura del texto.

Esta negación, subestimación o minimización del contenido, representa una despersonalización de algo tan personal como lo es la producción de un poema, un libro o cualquier otro tipo de creación artística, cuando se asume con autenticidad y responsabilidad. Igualmente, cabe señalar que esta negación, coloca el tema del contenido en el extremo opuesto de la tradición clásica y romántica, fundadas en torno al Yo ordenador y el Yo poético. En definitiva, el culto a la forma y no al contenido, ha sido

aplicado con grandes provechos por la industria cultural a través de la reproducción en serie o mecánica de ciertas obras literarias devenidas simples modas que, por cierto no están siempre excentas de contenido; sino que obedecen a ciertas y determinadas motivaciones poéticas o artísticas subordinadas a, o generadas desde, determinados intereses ideológicos y políticos de los centros de la dominación cultural. Siendo, entonces, la forma lo fundamental, el análisis formalista se concentraba en los recursos técnicos utilizados y la función que desempeñaban en la estructural total del texto, tal como lo puntualiza Eagleton:

> Entre los "recursos" quedaban incluidos sonidos, imágenes, ritmo, sintaxis, metro, rima, técnicas narrativas, en resumen, el arsenal entero de elementos literarios formales. Éstos compartían su efecto "enajenante" o "desfamiliarizante". Lo específico del lenguaje literario, lo que lo distinguía de otras formas de discurso era que "deformaba" el lenguaje ordinario en diversas formas. Sometido a la presión de los recursos literarios, el lenguaje literario se intensificaba, condensaba, retorcía, comprimía, extendía, invertía. El lenguaje "se volvía extraño", y por esto mismo también el mundo cotidiano se convertía súbitamente en algo extraño, con lo que no está uno familiarizado. (p. 14)

Por último, el comentario que estamos siguiendo de Eagleton respecto a los formalistas, señala que esta "rarefacción" o distorsión del lenguaje constituía lo esencial de lo literario sin que necesariamente abarque lo que se entiende como la totalidad de la literatura. En verdad, la propuesta formalista aplica fundamentalmente a la literaturidad del texto poético, pues, ella responde básicamente a la pregunta ¿Cómo está hecho un poema o cómo está estructurado técnicamente y cómo funciona?

Al igual que Eagleton, en el texto de Todorov (1991) se distinguen tres momentos del formalismo: el relacionado con la identificación del objeto como "técnica literaria"; el de la definición del arte como fundamento de un proyecto "teórico"; y el de la percepción de los Formalistas como un fenómeno histórico: "lo que me interesaba – dice Todorov- no era tanto el contenido de sus ideas, como su lógica interna y su lugar en la historia de las ideologías" (pp. 17-18). La clave viene a ser, entonces, lo que se denomina la "teoría

standard" que diferencia las dos formas fundamentales en las representaciones lingüísticas, a saber, las que "no tienen valor autónomo y sólo son un medio de comunicación" y las que "adquieren un valor autónomo". Esta diferenciación, permite ubicar la poética en las segundas y, por tanto, se inscribe en "las actividades humanas que tienen su valor en sí mismas" (Jakubinski, 1919. Poética: 12, citado por Todorov, 1991:18).

De lo anterior se desprende la idea de la autonomía del lenguaje poético, su carácter autotélico en contraposición al lenguaje heterotélico empleado convencionalmente en la comunicación. Esta autonomía plantea el problema de su funcionalidad, a la cual se le dan dos respuestas: una que reafirma el lenguaje poético en virtud de ser "un lenguaje reducido a su sola materialidad, sonidos o letras, un lenguaje que rechaza el sentido" (p. 20). En esta respuesta se revela o se pone de manifiesto la relación ideológica de los Formalistas con la poética del movimiento futurista, cuya "práctica es el *zaum*, lenguaje transmental, puro significante, poesía de sonidos y de letras más acá de las palabras" (idem). Eikhenbaum, Chklovski, Jakobson, Jakubinski y Brik, reconocen la relación de equivalencia entre la autonomía del lenguaje poético con la poesía transmental, con la pura eufonía del poema, pues, como lo sentencia Brik, citado por Todorov: "Cualquiera que sea la manera como se encaren las interrelaciones de la imagen y el sonido, una cosa es incontestable: los sonidos, las consonancias no son simplemente un apéndice eufónico, sino el resultado de una aspiración poética autónoma (p. 60)" (p. 21)

Resulta lógico que esta primera respuesta haya sido considerada como un absurdo, pues, un lenguaje no puede ser tal si él mismo se niega a tener sentido. Por esa razón, surge la segunda respuesta de parte de Eikhenbaum que "en un análisis célebre de El abrigo de Gogol (de 1918), recurre a las metáforas de la construcción y del juego" (idem). Veamos la respuesta de Eikhenbaum, citado por Todorov: "Ni una sola frase de la obra literaria puede ser, en sí, un <<reflejo>> simple de los sentimientos personales del autor, sino que es siempre construcción y juego (p. 162)" (idem)

A este viraje se suman, igualmente, los demás representantes del formalismo. Así lo muestra Todorov a través de las citas de textos de Chklovski: "Los métodos y los procedimientos de composición del <<tema>> son semejantes y, en principio, idénticos con, al menos, los procedimientos de la instrumentación sonora. La obra verbal es una cadena de sonidos, de movimientos articulatorios y de pensamientos (p. 50)" (p. 22). Es decir, una cadena de forma y contenido; y otra que señala que "La obra está enteramente construida. Toda su materia está organizada (Tretja gabrika, p. 99)" (idem). O sea, funciona como un sistema construido y por tanto, direccionado. De Tynianov recoge este planteamiento: "Para analizar este problema fundamental (de la evolución literaria), hay que reconocer primero que la obra literaria es un sistema y que la literatura es igualmente uno. Es solo sobre la base de esta convención que se puede construir una ciencia literaria (<<O literaturnoj…>>, p. 33)" (idem). Con estos planteamientos, los formalistas trazan la ruta que conducirá al surgimiento del estructuralismo y de las teorías sistémicas.

De acuerdo con la investigación realizada por Todorov, este proceso progresivo de los Formalistas rusos se nutre también de las relaciones de oposición entre semejanza y contigüidad, descritas por Kruszavski, que le permiten a Jakobson pasar de la primera a la segunda respuesta; incorpora los conceptos conservador y progresista para sostener, que "el proceso de evolución de la lengua aparece como el antagonismo eterno entre la fuerza progresista, determinada por las relaciones de semejanza, y la fuerza conservadora, determinada por las asociaciones de contigüidad (Ocherk…p. 116-117) (Jakobson citado por Todorov: 22-23); y a partir de estas ideas de 1919, Jakobson avanza hasta la formulación teórica que presenta cuarenta años más tarde en su artículo *Lingüística y poética*, de donde Todorov cita lo siguiente: "El objetivo (Einstellung) del mensaje en cuanto tal, el acento puesto en el mensaje por su propia cuenta, es lo que caracteriza la función poética del lenguaje (<<Lingüística y poética>>, trad. fr.,p. 218)" (p. 24). Esta función corresponde a lo que se entiende por autotelismo, el cual se pone de manifiesto en el texto poético por la super-estructuración o repetición.

Ubicado en dilucidar el contenido ideológico del proceso teórico del formalismo, Todorov muestra las coincidencias de fondo, más no de forma, de los planteamientos formalistas con los postulados de la estética kantiana y los fundamentos doctrinarios de los románticos alemanes. Sin embargo, también expresa su duda en cuanto a si los formalistas fueron conscientes de esas similitudes y advierte que "Aunque la respuesta fuera negativa, no tendría mayor importancia, ya que podían estar impregnados de las ideas románticas sin tomarlas en sus fuentes, recibiéndolas por intermedio de los simbolistas franceses o rusos." (p. 25-26).

En cuanto al segundo tema relacionado con la teorización del lenguaje poético que intentaron desarrollar los formalistas rusos, Todorov hace referencia a los primeros intentos contradictorios realizados por Chklovski a partir de los conceptos de recepción, función y distanciación que contravienen la idea central de lo autotélico, pues dichos conceptos remiten a relaciones de comunicación, diversidad, pluralidad, propias de las representaciones lingüísticas no autónomas sino heterotélicas. No obstante, de esas elaboraciones teóricas de Chklovski, surge finalmente una propuesta teórica sobre la cual Todorov afirma lo siguiente: "La oposición lenguaje poético/lenguaje práctico queda igualmente resuelta, y simplificada; ya no opone, sin embargo, autotelismo con heterotelismo, sino lo concreto con lo abstracto, lo sensible con lo inteligible, el mundo con el pensamiento, lo particular con lo general" (p. 29). Esta nueva perspectiva, ciertamente abandona la contradicción inicial y centra la posibilidad de una teoría del arte en las relaciones binarias, es decir, de pares opuestos que determinan la tensión estructural de la obra; en este caso el arte literario, sustentado además, en tres elementos fundamentales: la distanciación, la percepción y la reinvención, recreación o re-elaboración permanente de la presentación del objeto, tal como se puede apreciar en el siguiente fragmento central de Chklovski, citado por Todorov:

> Para devolver la sensación de la vida, para sentir el objeto, para que la piedra sea piedra, existe lo que se llama el arte. La finalidad del arte es la de dar una sensación del objeto como

> visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de distanciación y el procedimiento de la forma difícil, que aumenta la dificultad y la duración de la percepción, ya que el proceso de percepción en arte tiene su fin en sí mismo y debe ser prolongado; el arte es una manera de experimentar el devenir del objeto, lo que ya ha alcanzado su fin no le interesa al arte (p. 13) (idem).

Sin embargo, estas ideas no llegaron a mayor desarrollo en su profundización y sistematización desde el punto de vista estético-ideológico y en relación con el compromiso social, así como por las circunstancias históricas que rodearon a estos estudiosos y por el hecho mismo de su propia diversidad de opiniones dentro de la idea central que los unía: el arte literario como objeto autónomo susceptible de ser analizado científicamente. De manera que, como lo afirma Todorov:

> El objeto de los estudios literarios según los Formalistas – al respecto están todos de acuerdo- son las obras mismas no las impresiones que éstas dejan en los lectores. Por lo menos en teoría, los Formalistas separan el estudio de la obra y el de su producción o su recepción y reprochan constantemente a sus predecesores el ocuparse de lo que solo son circunstancias o, precisamente impresiones. Una teoría de la lectura no puede introducirse sino de contrabando en la doctrina formalista. (p. 31)

Este criterio de Todorov se apoya en el hecho de que, según sus investigaciones, el trabajo intelectual más importante y consistente de los Formalistas fue el de análisis de discursos literarios diversos, basados en el análisis de las técnicas empleadas por sus respectivos autores en la estructuración de sus objetos literarios. "El grueso de sus publicaciones –afirma Todorov- no está consagrado a la elaboración de un sistema estético, original o banal, ni a un interrogarse sobre la esencia del arte; que lo lamentemos o no, es preciso constatarlo: los Formalistas no son filósofos" (p. 32). Vale decir que sus esfuerzos no se orientaron hacia lo trascendente, lo esencial y la construcción de un nuevo sistema teórico; sino más bien hacia una pragmática del discurso literario, asumiendo el ejercicio

del análisis lingüístico científico de ese discurso concebido como objeto autónomo. De hecho, Todorov señala que los trabajos de los Formalistas "se multiplican sobre diferentes aspectos del verso (Brik, Jakobson, Tynianov), sobre la organización del discurso narrativo (Eikhenbaum, Tynianov, Vinogradov), sobre las formas de composición de la intriga (Chklovski, Tomachevski, Reformatski, Propp) y así sucesivamente" (idem).

Estos elementos evidencian la mayor atención a las técnicas particulares del discurso que a las concepciones generales, es decir, hubo una orientación más inductiva que deductiva. De allí las incoherencias, los cambios y las novedades en el plano de sus reflexiones en el marco de su evolución teórica, lo cual guarda relación con esto que dice Todorov: "Su punto de partida en la estética romántica les permite comenzar a practicar, y en eso son verdaderos inventores, una nueva ciencia de los discursos" (idem). En ese sentido, el mayor mérito que les reconoce Todorov es que "reanudan el proyecto, planteado por la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles, de una disciplina cuyo objeto son las formas del discurso y no las obras particulares. Es incluso en este encuentro de la tradición aristotélica con la ideología romántica donde reside la originalidad del movimiento formalista, y es el que explica la preferencia por los artículos especializados sobre fragmentos poéticos" (idem)

Finalmente, los representantes del formalismo ruso, luego de las búsquedas, debates y contradicciones, aciertos y limitaciones, llegan a los siguientes elementos que lo caracterizan: primero, expresado por Eikhenbaum y citado por Todorov: "Lo que nos caracteriza no es el <<formalismo>> como teoría estética, ni la <<metodología>> como sistema científico acabado, sino sólo la aspiración de crear una ciencia literaria autónoma sobre la base de los rasgos específicos del material literario…el estudio de las propiedades específicas del arte verbal; que se trata no del método sino del objeto de estudio. (p. 141)" (p. 33). El problema que surge es que el enunciado "propiedades específicas del arte verbal" no remite el análisis a una dimensión universal o eterna; sino a las circunstancias históricas y socio-culturales que las determinan, lo cual anula la idea de la condición

autotélica del objeto de estudio. Por esta razón, surge una segunda característica que es la aceptación de la condición cambiante, móvil, dinámica y rara del arte literario, planteada en las siguientes líneas conclusivas de un artículo de Tynianov, citado por Todorov: "El hecho literario es heteróclito, y en ese sentido la literatura es una serie que evoluciona con solución de continuidad. (p. 29)" (p. 34).

Esta idea de la naturaleza cambiante del arte, será admitida también por Eikhenbaum en *Mi periódico*, 1929, de donde Todorov cita el siguiente fragmento: "El hecho literario y el periodo literario son nociones complejas y cambiantes, en la medida en que son cambiantes las relaciones de los elementos que constituyen la literatura, así como sus funciones (p. 59)" (p. 35). Esto quiere decir que ya el objeto literario no es un absoluto autotélico, inmodificable; sino una realidad dinámica y dialéctica que interactúa con su contexto literario general y éste a su vez con el contexto histórico-cultural que incide, condiciona o determina las relaciones y las funciones de la literatura en cada sociedad y en cada periodo histórico determinado.

Y una última característica, que se mantiene vigente, es la sostenida y sistematizada por Jakobson, referida a la función poética del lenguaje. De su artículo ¿Qué es la poesía?. Todorov cita las siguientes líneas: "Ya he dicho que el contenido de la noción de poesía era inestable y variaba con el tiempo, pero la función poética, la poeticidad, como lo han subrayado los Formalistas, es un elemento sui generis, un elemento que no se puede reducir mecánicamente a otros elementos (p. 123)" (p. 35).

En definitiva, la importancia del formalismo estriba en que sacó la literatura de los linderos de la tradición filosófica idealista trascendentalista y la ubicó en el campo reciente de la ciencia lingüística; definió dentro de ella un objeto de estudio, la literaturidad o simplemente lo literario dentro de toda obra literaria y de ésta dentro de la literatura en general; con ello, estimuló y desarrolló el debate teórico, metodológico y crítico desde la perspectiva textualista y en el marco de la modernización literaria del inicio del siglo XX;

evolucionó en sus planteamientos iniciales, enriqueció la tradición aristotélica-romántica, dejó un legado para el abordaje de los textos poéticos en particular y estimuló el surgimiento de nuevas perspectivas sistémicas y estructuralistas, los estudios semióticos, la pragmática, y las diversas expresiones post-estructuralistas como el desconstruccionismo, la recepción, etc. De una u otra manera, las teorías posteriores que aportan nuevas y diversas perspectivas, tienen como punto de partida y llevan en sus postulados la impronta del formalismo ruso y la lingüística de Saussure.

La semiótica

Nos detendremos en la semiótica por ser la vertiente teórica más amplia y útil al estudio de la literatura en general y de la poesía en particular. Frente a los límites textualistas e inmanentistas del formalismo, surgen nuevos enfoques y, como lo indica Gómez Redondo (1996) "La nueva dimensión desde la que se realiza el acercamiento a la obra de arte no es otra que la sociológica, cauce por el que se acabará involucrando, en el proceso, soluciones de carácter semiótico" (p. 130). El teórico más destacado en este esfuerzo de ruptura con el dogmatismo formalista y abrir el campo de aplicación de la semiótica a la literatura a partir del diálogo entre los sentidos de la lengua, el individuo y la sociedad, es Mijaíl Bajtín (1895-1975), quien –puntualiza Gómez Redondo- junto a Medvedev y Voloshinov, pone en marcha "el reconocimiento de la naturaleza social e ideológica del signo lingüístico y la necesidad de analizar la literatura en su dimensión histórica y social" (p. 131), lo cual representa un salto de la simplicidad formalista hacia la complejidad discursiva de los textos formales y literarios como expresiones de la cultura en su devenir histórico y su totalidad dinámica y dialéctica que tiene como centro al sujeto en su doble dimensión individual y social.

Para Bajtín, la obra literaria no es puro signo o mero lenguaje en función estética; sino también realidad cultural, social, política e ideológica, contenida en la relación individuo-sociedad. De allí que, desde sus primeros estudios, se ocupe principalmente de

los discursos y las esferas discursivas, los enunciados y los géneros literarios, particularmente de la narrativa en la novela, de donde elabora su tesis de la polifonía sustentada en la dialogicidad, tal como lo ilustra Gómez Redondo en el siguiente párrafo:

> En el primer trabajo de 1929, Bajtín comparó el mundo narrativo de Tolstoi con el de Dostoievski, mostrando la existencia de dos configuraciones novelescas: la de Tolstoi, argumenta, es de tipo monológico porque las voces de los personajes se funden, integradas, en la voz del autor, que absorbe sus puntos de vista, sin dejarlos existir realmente, mientras que la de Dostoievski, de tipo dialógico, pone en juego una nueva visión del mundo, en la que los personajes conservan su independencia, sus criterios, hasta el punto de ser dueños de su propio universo de valores. Es notable, por ejemplo, el conocimiento que tenía Bajtín de la teoría novelesca de Cervantes, que suele citar para configurar los mecanismos en que se apoya Dostoievski. En todo caso, uno de los conceptos bajtinianos que más fortuna ha hecho en la crítica actual se encuentra en este libro: la polifonía textual, es decir, el conjunto de voces con que se articula la pluralidad de conciencias de un universo narrativo (p. 134)

Con esto, Bajtín coloca sobre el primer plano de la novela, la valoración de la presencia de la realidad social, histórica e ideológica; y por tanto, cultural, como elemento sustantivo del contenido y la forma de la obra de arte que, no obstante, sigue siendo materializada a través de la representación lingüística. Así mismo, el concepto de polifonía como sustrato de la dialogicidad, se constituye en el elemento clave que ubica el texto literario en el lugar legítimo de su realización y posibilidades de permanencia, pues, la polifonía emerge del conglomerado diverso, de la comunidad plural, de la confrontación de voces distintas que responden a diferentes expresiones del modo de vida, de la cultura, de las ideologías en pugna, de la dinámica cambiante de la realidad.

Este paso conduce al concepto de la carnavalización como metáfora de la cultura literaria, "demostrando que el <<carnaval>>, como reflejo de una visión del mundo, no es solo un dominio ligado al folclor o a las fiestas populares, sino que llega a cuajar en un

amplio abanico de formas literarias que aprovechan sus elementos esenciales: la relativización de los valores, la burla de lo sagrado, la subversión del orden" (idem). Es decir, lo carnavalesco no solo es una expresión festiva de la tradición popular que muestra la liberación y el enmascaramiento del comportamiento humano dentro de la celebración colectiva, sino que también emerge desde un sentimiento profundo vinculado a la moral y la ética, lo ideológico y lo político, en un sentido también colectivo. Bajtín muestra cómo las dos formas más tempranas de la carnavalización fueron las sátiras menipeas y los diálogos socráticos. "Por tanto -concluye Gómez Redondo- en cada periodo de la literatura es posible percibir el predominio de estas formas genéricas, totalmente necesarias, porque gracias a ellas se descubren nuevos principios estéticos de construcción artística, rechazando lo viejo, lo ya significado, los elementos en suma" (p. 135).

Por su parte, Todorov (1991) se refiere al legado de Bajtín, en dos aspectos centrales: primero, su crítica al formalismo ruso en cuanto a la cosificación de lo estético en la misma sustancia material del lenguaje; y segundo, su propuesta de ubicar lo estético no en la materialidad de la lengua, sino en la arquitectura del encuentro de la materia verbal, el contenido y la forma. He aquí el fragmento de Todorov en su lectura de lo que dice Bajtin:

> La doctrina formalista, nos dice, es una estética del material, ya que reduce los problemas de la creación poética a problemas de lenguaje: de ahí la cosificación de la noción de <<lenguaje poético>>, de ahí el interés en los <<procedimientos>> de toda clase. Al hacerlo, los formalistas descuidan los otros elementos del acto de creación, que son el contenido, o relación con el mundo, y la forma, entendida aquí como intervención del autor, como la opción que hace un individuo singular entre los elementos impersonales y generales del lenguaje. La verdadera noción central de la búsqueda estética no debe ser el material, sino lo arquitectónico, o la construcción, o la estructura de la obra, comprendida como lugar de encuentro y de interacción entre materia, forma y contenido. (p. 81-82)

Con este planteamiento, Bajtín supera el inmediatismo reduccionista del formalismo y abre la perspectiva de una interpretación del texto literario a partir de sus tres elementos constitutivos: el lenguaje usado, como código convencional para la comunicación; el cómo es usado, es decir, la manera o el estilo personal del autor (que sería propiamente lo que Jakobson después llamó la función poética); y lo que el texto transmite, vale decir, el tema y lo que dice acerca de ese tema, siendo ambas cosas el contenido. Cada elemento remite así a una dimensión distinta: la materia, al lenguaje; la forma, a la sensibilidad y la técnica del autor; y el contenido, a la vida en sus múltiples dimensiones: la naturaleza, el cosmos, lo mágico-religioso, la interioridad psíquica-emocional-afectiva, la exterioridad histórica, social, política, cultural, ideológica, etc. En tal sentido, Todorov refuerza el planteamiento de Bajtín con dos citas de Medvedev: "Los rasgos característicos de lo poético no pertenecen al lenguaje y a sus elementos, sino sólo a las construcciones poéticas" y "El objeto de la poética debe ser la construcción de la obra literaria" (p. 82).

En el libro *Estética de la creación verbal*, están reunidos los textos fundamentales que contienen el pensamiento estético y doctrinario de Bajtín (1997), fundamentado en sus particulares perspectivas filosófica, lingüística, sociológica, moral y ética, con base en las cuales pone en marcha el análisis y la interpretación del discurso literario. En su primero y breve artículo, *Arte y responsabilidad*, de 1919 expresa: "Tres áreas de la cultura humana – la ciencia, el arte, la vida- cobran unidad sólo en una personalidad que las hace participar en su unidad" (p. 11). Con ello, deja en claro la amplitud de su pensamiento filosófico y la ubicación que le asigna al arte en unidad con la ciencia y la vida, es decir, el arte es un tipo de saber que va unido a otras dos fuentes de saberes distintos: el formal y sistémico de la ciencia; y el informal y aleatorio de la vida.

Bajtín advierte que "La vida y el arte no solo deben cargar con una responsabilidad recíproca, sino también con la culpa. Un poeta debe recordar que su poesía es la responsable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del

arte" (p. 11). Se trata, entonces, de un problema de la conciencia moral y ética, y por tanto política, del ser humano frente a ambas dimensiones de su sola y única existencia, en tanto que sujeto creador de arte y productor de vida. Fuera de ese contexto, se entiende que "La inspiración que menosprecia la vida –dice Bajtín- y es igualmente subestimada por la vida, no es inspiración sino obsesión" (p. 12). Para luego concluir con esta sentencia: "El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad" (idem). La separación del arte y la vida es un problema de la conciencia responsable que sea capaz de entender y asumir la unidad de ambas prácticas humanas. De allí que, en el desarrollo de su pensamiento, insista en la correlación del bucle formado por la conciencia estética, la conciencia ética y la conciencia cognoscitiva. Estos tres elementos constituyen la base epistemológica de la estética bajtiniana

El desarrollo de sus ideas y su pensamiento estético se despliega fundamentalmente a partir del estudio de la narrativa moderna y más compleja de la literatura occidental como lo es la novela, contraponiendo el modelo de la novela monológica de Tolstoi con el modelo dialógico de Dostoievski. En tal sentido, Selden, Widdowson y Brooker (2001) destacan tres elementos. El primero señala que la palabra rusa *slovo* "puede traducirse por <<palabra>>, pero la escuela de Bakhtin la utilizó en un fuerte sentido social (cercano a <<expresión>> o <<discurso>>)" (p. 58). Entonces, partiendo de que el contexto en el cual la palabra es usada, determina su sentido, "Los signos verbales son el escenario de una continua lucha de clases: la clase gobernante intentará siempre reducir el significado de las palabras y convertir los signos sociales en <<uniacentuales>>, pero en épocas de tensión social, cuando los intereses de las clases chocan y se cruzan, se pone de manifiesto en el terreno del lenguaje la vitalidad y la <<multiacentualidad>> básica de los signos lingüísticos" (idem).

El segundo elemento hace referencia a la Heteroglosía que "es un concepto fundamental definido claramente por Bakhtin en su <<Discourse in the novel>> (escrito en 1934-1935). El término se refiere a la condición básica que gobierna la producción del

significado en el discurso. Afirma la manera en la que el contexto define el significado de las palabras pronunciadas, que son heteroglotas en la medida que ponen en juego una multiplicidad de voces sociales y sus expresiones individuales" (idem). De esta relación dialéctica de las palabras con el contexto en su uso social e individual, se genera el tercer elemento: "Una voz individual puede dar la impresión de unidad y cohesión, pero la palabra pronunciada produce constantemente (y en cierta medida inconscientemente) una plenitud de significados, que derivan de la interacción social (diálogo). El <<monólogo>> es, de hecho, una imposición forzosa sobre el lenguaje y, por tanto, una distorsión del mismo" (idem)

Los aportes de Bajtín a la teoría literaria moderna, que han sido más difundidos de manera esquemática y, por tanto, teóricamente descontextualizados, son la polifonía, la dialogicidad y la carnavalización, lo cual ha tenido un efecto restrictivo en la interpretación y valoración de su doctrina filosófica-literaria, fundada, como se ha dicho, en la correlación inseparable de lo estético, lo ético y lo cognoscitivo, tal como lo muestra en su trabajo *Autor y personaje en la actividad estética* al inicio del libro *Estética de la creación verbal*. Con esta visión, Bajtín establece su propia perspectiva teórica fundamentada, por un lado, en sus diferencias con el formalismo ruso, con la fenomenología filosófica y con el marxismo ortodoxo-autoritario, y por el otro, en la aplicación de una filosofía, una semiótica y una sociología con base en el reconocimiento dialéctico de las contradicciones, las interacciones y la dialogicidad en la correlación de lo estético, lo ético y lo cognoscitivo que son los tres elementos del sistema arquitectónico que determinan el valor estético de toda obra literaria concebida como un sistema multidimensional de valores. Veamos algunos de esos elementos teóricos y conceptuales de interés para el objetivo de nuestra tesis. En primer término, es importante destacar cómo concibe Bajtín (1997) el discurso estético y su diferencia con otros discursos. Al respecto afirma lo siguiente:

> Un acontecer estético puede darse únicamente cuando hay dos participantes, presupone la existencia de dos conciencias que no coinciden. Cuando el personaje y el autor coinciden o

> quedan juntos frente a un valor común, o se enfrentan uno a otro como enemigos, se acaba el acontecer estético y comienza el ético (panfleto, manifiesto, veredicto, discurso laudatorio o de agradecimiento, injuria, confesión autocrítica, etc); cuando el personaje no llega a existir, siquiera potencialmente, sobreviene un acontecer cognoscitivo (tratado, artículo, lección); allí donde la otra conciencia viene a ser la abarcadora conciencia de Dios, tiene lugar un acontecer religioso (oración, culto, rito) (p. 28).

De manera que mientras en los discursos ético, cognoscitivo y religioso prevalece una sola voz, una sola conciencia, que expresa su verdad y su razón en el marco de una lógica convencional; en el discurso estético concurren dos conciencias, dos verdades, dos razones que se confrontan en torno a una situación y uno o más temas a lo largo de un recorrido determinado hasta llegar a un punto conclusivo que determinan el contenido estético, y con un estilo y manera del lenguaje que le dan la forma estética a la obra literaria. Esto, que es claramente visible entre el autor y su héroe en la novela dialógica, es igualmente aplicable en cualquier otra modalidad del discurso literario como es el caso de la poesía, pues, siempre habrá una conciencia del autor que escribe desde su particular sensibilidad (el sujeto) y una conciencia otra, cuya voz imaginaria o supuesta emerge desde la cosa poetizada (el objeto) que puede ser la naturaleza, la sociedad o el propio ser humano en tanto objeto amado o deseado con el cual el poeta dialoga.

En términos generales, se puede decir que el acontecer estético en toda obra literaria, está dado a partir del encuentro de sus elementos contrarios o diferentes; la contradicción determina, así, la tensión discursiva y su resolución conclusiva cierra el proceso de su construcción. En las tragedias de Shakespeare, por ejemplo, se parte de la existencia de un tema-problema relacionado con la muerte, que se presenta en un contexto de vida en conflicto agudo generado por contradicciones antagónicas, en donde se ponen en tensión valores materiales y espirituales que simbolizan la lucha eterna entre el Bien y el Mal que se inscribe en las dimensiones ética y cognoscitiva del ser humano. En la poesía sucede igual: la imagen que se construye (a partir del símil, la metáfora y cualesquiera de

los recursos estilísticos y sonoros propios de la poesía) contiene ese encuentro de conciencias opuestas, de elementos disímiles, que generan la tensión emocional, el estremecimiento psíquico-racional en el lector.

Podríamos agregar que estas contradicciones están plenamente caracterizadas en las diferentes dimensiones de lo humano. En lo psicológico es el placer y el no placer, Tánatos y Eros; en lo social, las contradicciones parten del explotado y el explotador, obrero y capitalista, para extenderse al poder y el no poder, la independencia de lo nacional y la dependencia de lo imperial, etc. En lo filosófico, siempre la contradicción ha sido entre el Bien y el Mal, el ser y la nada; igual sucede en la religión, en donde se manifiesta entre la fe y lo profano; y por último, en la dimensión textual o lingüística, lo estético corresponde solo al encuentro de los signos que remiten a síntesis o fusiones de lo real y lo imaginario, lo concreto y lo abstracto, lo convencional y lo arbitrario. En relación a estos procesos, es importante tener presente la función del sujeto, sobre lo cual Bajtín expresa que:

> Para el punto de vista estético, es importante lo siguiente: yo para mi soy sujeto de toda actividad, de toda visión, de toda audición, tacto, pensamiento, sentimiento, etc., como si yo partiera de mi persona en mis vivencias y me dirigiera delante de mí mismo, hacia el mundo, hacia el objeto. El objeto se me contrapone a mí como sujeto. Aquí no se trata de una correlación gnoseológica entre el sujeto y el objeto sino de la correlación vital entre el yo como sujeto único y todo el resto del mundo como objeto no tan solo de mi conocimiento y de los sentidos exteriores, sino también de mi voluntad y mi sentimiento. (p. 41-42)

A diferencia de las concepciones inmanentistas del formalismo y el fenomenologismo, así como del determinismo materialista, que enfatizan la función del objeto estético y minimizan o anulan la del sujeto creador; aquí se propone una estética fundada en la contraposición sujeto-objeto, mediada no solo por la capacidad gnoseológica del sujeto, sino por su correlación vital, volitiva y sensible con el mundo. El mundo le brinda sus posibilidades al sujeto para que éste lo aprehenda, se lo apropie y lo transforme.

Sobre la base de esa relación vital, orgánica, el poeta actúa como un pequeño arquitecto que recrea ese mundo en pequeños universos de placer estético, de elección ética y de saberes.

A propósito de lo dicho, cuando Bajtín se refiere al problema del autor comienza por afirmar que "el hombre es el centro de la visión artística, que la organiza desde el punto de vista de la forma y el contenido…El mundo de la visión artística es un mundo organizado, ordenado y concluido aparte de la intencionalidad y el sentido…Esta orientación valorativa y la condensación del mundo en torno al hombre crean su realidad estética, que se diferencia de la realidad cognoscitiva y ética" (p. 164). Más adelante insiste en su visión integral, totalizante y dialéctica del hecho estético fundado en la relación vital sujeto-objeto, cuando afirma que: "Todos los valores forman parte del objeto estético, pero con un coeficiente estético determinado; la postura del autor y su tarea artística deben ser emprendidas en el mundo en relación con todos estos valores. No son las palabras ni el material lo que se concluye sino el conjunto del ser vivido plenamente; la tarea artística organiza el mundo concreto" (p. 166). El arte no puede, entonces, ser abordado solo desde una perspectiva determinada, y menos proclamar esa perspectiva como la única valedera y posible, sino desde su totalidad constitutiva, lo cual ubica el asunto también en la perspectiva del Pensamiento Complejo y la Teoría General de Sistemas.

Siguiendo una terminología sistémica, se puede decir que de todos los elementos que participan en la obra de arte, concebida como un sistema de correlaciones estéticas, éticas y cognoscitivas, el autor es el elemento fundamental, pues, obviamente sin su participación y protagonismo como conciencia creadora, ética y cognoscitiva, sin su esfuerzo de inteligencia arquitectónica para ensamblar los elementos exteriores, sin su sensibilidad para sentir y percibir las correlaciones (o correspondencias) contradictorias o complementarias y sin su capacidad de decisión para elegir el sentido, no es posible que la obra se materialice como objeto con existencia propia. Por esa razón, Bajtín señala que "La tarea del artista consiste en saber encontrar un enfoque esencial de la vida desde el exterior. De esta manera el artista y el arte en general crean una visión del mundo absolutamente

nueva…Este determinismo exterior (internamente exterior) del mundo, que encuentra su suprema expresión y fijación en el arte, acompaña siempre nuestra visión emocional acerca del mundo y de la vida" (p. 167).

En definitiva, el arte poético no puede ser un fenómeno independiente y extraño a la esencia racional del hombre, es decir, a la conciencia del ser humano, pues, "El acto estético origina el ser en un nuevo plano valorativo del mundo, aparece un nuevo hombre y un nuevo contexto valorativo: el plano del pensamiento acerca del mundo de los hombres" (idem). Y esto hace del arte un acontecer revolucionario de naturaleza orgánica psico-socio-cultural que, en última instancia se inscribe como una actividad sustantiva de la condición política del ser humano, en tanto ser en relación con sus iguales en un espacio y un tiempo compartidos socialmente.

Un segundo aspecto en cuanto al problema del autor, se refiere a su relación con el contenido, la forma y el material, respecto a lo cual Bajtín dice que "El autor está orientado hacia el contenido (la tensión vital, o sea ético-cognoscitiva, del héroe), lo forma y concluye utilizando para ello un material determinado, en nuestro caso, el material verbal, sometiéndolo a su tarea artística, es decir, la tarea de solucionar la tensión ético-cognoscitiva dada" (p. 168). Aquí es indudable que el autor es el sujeto creador: en él está dado el contenido como tensión vital, luego, es él quien procede a darle forma a ese contenido utilizando para ello el único material de que dispone, la lengua o el habla y, finalmente concluye dándole una solución a la tensión ético-cognoscitiva. Y agrega: "La forma no puede ser comprendida independientemente del contenido, pero puede ser autónoma con respecto a la naturaleza del material y a los procedimientos determinados por ella. La forma está determinada por un contenido dado, por una pate, y por la singularidad del material y los medios de su elaboración, por otra." (idem). Esto indica que un contenido histórico-social, por ejemplo, determina naturalmente una forma de poesía o de literatura social o histórico-social, que, al mismo tiempo, podrá tener autonomía en la forma

de su estilo o arquitectura verbal clásica, romántica, épica, manierista, simbolista, surrealista, exteriorista, intimista, existencial, etc.

Pero, Bajtín insiste en la naturaleza instrumental de la lengua y no en su determinismo inmanentista para ser ella misma la que imponga la forma estética o artística: "Un poeta no crea en el mundo de la lengua, sino que tan solo utiliza la lengua. La tarea del artista determinada por la tarea artística principal, con respecto al material puede ser expresada como superación del material. No obstante esta superación es de carácter positivo y no tiende para nada a la ilusión" (p. 168-169) o sea, la lengua no puede limitar o condicionar el proceso y la conclusión de la forma artística, pues, es ésta última la que se impone y trasciende la lengua, la somete a su propio efecto determinado por la correlación conclusiva ética-cognoscitiva que solo es función del poeta. "(la lengua en sí misma es indiferente desde el punto de vista del valor; ella siempre es auxiliar y jamás aparece como finalidad, sirve al conocimiento, al arte, a la comunicación práctica, etc)" (idem). En definitiva, respecto a la relación entre contenido, forma y material, Bajtín deslinda los dos tipos de funcionamiento de la lengua en los campos de la lingüística y la estética, pues, tal como él lo afirma:

> lo que hay que entender no es el aparato técnico, sino la lógica inmanente a la creación y ante todo hay que comprender la estructura axiológico-semántica, en la que transcurre y se aprecia valorativamente la creación; hay que comprender el contexto en que se llena de sentido un acto creativo. La conciencia, creadora de un autor-artista, jamás coincide con la conciencia lingüística, la conciencia lingüística es solo un momento, un material totalmente dominado por la tarea puramente artística…La serie semántica se ubica fuera de la tarea artística, fuera de la obra literaria…El problema principal consiste en determinar ante todo la tarea artística y su contexto real, es decir, un mundo de valores en el que esta tarea se plantea. (p. 169-170)

En el caso de los contextos reales histórico-sociales a los que responda una determinada forma de creación artística, como en la poesía que se estudia en este trabajo, resulta inevitable que la dimensión lingüística adquiera especial relevancia en la construcción estética y el efecto deseado por el poeta, pues, aunque se trata siempre de una construcción estética, tiene un importante énfasis ético y cognoscitvo. En tal sentido, el propósito político-ideológico-comunicacional, pone en mayor tensión las funciones referencial, apelativa y poética del lenguaje en el proceso mismo de la elaboración y arquitectónica final del poema. Esta situación se relaciona con el tercer elemento que Bajtín aborda respecto al problema del autor, que se refiere a la sustitución del contexto axiológico del autor por el contexto literario, es decir, el traspase del sistema de valores morales, éticos, filosóficos, religiosos, al sistema de valores estéticos, de placer y de gusto. A este respecto, Bajtín comienza por afirmar lo siguiente:

> Se puede decir que el artista elabora el mundo con la ayuda de la palabra, para lo cual la palabra debería superarse inmanentemente como tal, llegar a ser la expresión del mundo de los otros y la expresión de la actitud del autor hacia el mundo. El estilo propiamente verbal (la actitud del autor hacia la lengua y los modos de operar la lengua condicionados por esta actitud) es el reflejo, en la naturaleza dada del material, de su estilo artístico (actitud hacia la vida y el mundo de la vida y el modo de representar al hombre y el mundo condicionado por dicha actitud); un estilo artístico no trabaja mediante palabras, sino con los momentos del mundo, los valores del mundo y de la vida. (p. 170)

Interpretamos esta afirmación como un proceso dialéctico entre el sujeto pensante y sensible (el autor), la representación simbólica (la palabra) y la realidad histórica (el mundo), en la cual el artista desempeña el protagonismo y la determinación del carácter de la relación entre la palabra y el mundo. En tal sentido, ninguno de los tres elementos se excluye; sino que cada uno ejerce su función y entre ellos se consuma el acontecimiento estético a través de la palabra que refleja tanto la realidad del mundo como la actitud ética y cognoscitiva del autor hacia esa realidad. En este proceso, se supone que la representación

lingüística no interviene como tal, sino como "lengua ya elaborada en función de una cierta tarea artística primaria" (p. 171), es decir, en función poética. Aquí es importante destacar que la concepción literaria concebida por el autor en relación al mundo, es lo que determina el procedimiento literario externo, o sea, el contenido determina la forma; y no al revés. A lo que Bajtín agrega:

> Hay necesidad de luchar contra las formas literarias establecidas, viejas o no, utilizarlas y combinarlas o buscar apoyo en ellas, pero en la base de este movimiento está la lucha más esencial y determinante: la lucha artística primaria con la orientación ético-cognoscitiva de la vida y con su resistencia vital significativa; aquí es el punto de la máxima tensión del acto creador (para el cual todo lo demás es apenas un medio), de todo artista en su campo, si él significativa y seriamente viene a ser el primer artista , es decir, se colisiona y lucha directamente con el elemento ético-cognoscitivo de la vida, con el caos (son elemento y caos desde el punto de vista estético), y solamente esta colisión logra sacar una chispa puramente artística. (p. 172)

Finalmente, hay un cuarto elemento que se refiere a la tradición y el estilo, al que debe, por supuesto, enfrentarse el autor en procura de su originalidad y diferenciación en sus procedimientos y estructuración de la obra con base en los recursos necesarios para su propósito. En ese sentido, Bajtín puntualiza que:

> Una unidad segura del estilo (un estilo notable y definido) sólo es posible cuando existe la unidad de la tensión ético-cognoscitiva de la vida, una tarea indiscutible que la rija; ésta es la primera condición; la segunda es una extraposición indiscutible y segura (al fin y al cabo, como lo veremos, se trata de una confianza religiosa al hecho de que la vida no esté en abandono, de que sea intensa y de que tenga un movimiento propio, pero no dentro de un vacío valorativo), que es el lugar sólido e indiscutible del arte en el mundo de la cultura. Una extraposición fortuita no puede dar la seguridad en sí mismo; el estilo no puede ser casual. (p. 176)

De manera que el estilo, al estar bien fijado, es un indicador de la solidez y la fortaleza de la obra de arte. Y esto quiere decir que la obra no es el resultado de una improvisación total, ni surge de la nada, sino que emerge desde unas bases y unos cimientos que la nutren y la promueven. Dichos cimientos, además de estar representados por las dimensiones ética, cognoscitivas y estéticas, están en la herencia cultural, en la historia, en la idiosincrasia, es decir, en la tradición, que constituye un sistema de "unidad estable del contexto ético-cognoscitivo de la vida" (idem). En tal sentido, el estilo exceptúa la novedad en la creación del contenido y, más bien pertenece y sigue alimentando una tradición o varias tradiciones mezcladas, fusionadas o unidas por lazos históricos. De esa manera, Bajtín puntualiza, entre paréntesis, las diferencias de estilo según la tradición: "(Así, el clasicismo, que no aspira a crear nuevos valores ético-cognoscitivos, pone todas sus fuerzas en los momentos de la conclusión estética y en la profundización inmanente de la orientación tradicional de la vida. La novedad del contenido en el romanticismo, su actualidad en el realismo). –y enseguida agrega - La intensidad y la novedad de la creación del contenido es, en la mayoría de los casos, la señal de la crisis de la actividad estética" (idem).

De acuerdo con esto, se puede entender que el proceso evolutivo de la poética y de la literatura en general, ha seguido y sigue una especie de regla, según la cual la actividad literaria se inscribe en cuatro momentos que marcan el recorrido dialéctico y plural del estilo: lo tradicional, lo novedoso, lo actual y lo crítico. Esto ha funcionado tanto de manera lineal como circular, en perspectiva y en retrospectiva, o como un péndulo – descrito por otros autores- que va de lo clásico a lo romántico; y en el centro, los momentos críticos que definen el rumbo correspondiente. Efectivamente, para Bajtín, "el decaimiento de la tradición pone de manifiesto su falta de sentido, la vida rompe todas las formas desde el interior. En el romanticismo, la imagen se construye con base en el oxímoron: una contradicción subrayada entre lo interior y lo exterior, entre posición social y esencia, entre un contenido infinito y la encarnación finita." (p. 178)

Desde esa perspectiva dialéctica que explica el sentido de los cambios en el estilo, se puede decir que las vanguardias del siglo XX representan un momento crítico prolongado que absorbió dialécticamente y puso en tensión en su propio seno, tradiciones, novedades y actualizaciones. Con ello, la vanguardia jugó un papel transgresor de todos los cánones y las fronteras estilísticas, dándole paso a los procesos translingüísticos, trasculturales y transmodernos. De allí su riqueza y su trascendencia que la sigue haciendo presente en los nuevos procesos creativos de la poesía contemporánea, caracterizada por la hibridez y las diferentes formas transitivas entre la variedad de estilos heredados. "Por supuesto, -dice Bajtín- de esta manera se vuelve imposible la cultura de los límites, que es la condición necesaria de un estilo seguro y profundo; la vida justamente no tiene nada que hacer con las fronteras, porque todas las energías creadoras abandonan los límites dejándolos a su propio destino" (p. 177).

Finalmente, frente a este planteamiento, surge, como es lógico, la pregunta en torno a la originalidad de la obra de arte y el ejercicio literario de donde ella emerge, o ¿cómo definir, entonces, el tema de lo creativo en la escritura poética? A esta pregunta, respondemos con una última cita de Bajtín, para cerrar con ella esta reseña: "Un acto creativo del autor (y en general todo acto) siempre se mueve en los límites (valorativos) del mundo estético, de la realidad de lo dado (la realidad de lo dado es una realidad estética), en la frontera del cuerpo, en la frontera del alma; el espíritu, mientras tanto, aún no existe; para él aún todo será; y todo aquello que ya es, para él ya fue." (p. 180).

Nos detendremos ahora en la semiótica desarrollada por Kristeva, Julia (1981) que representa, al igual que Bajtín, una propuesta de avanzada, audaz y revolucionaria, que parte del reconocimiento de los límites ideológicos del textualismo canónico y abre mejores posibilidades para el desarrollo de estudios culturales en general y específicamente literarios desde una perspectiva semiótica dialéctica, materialista, crítica y compleja en el marco de la inter y la transdisciplinariedad. En primer término, seguiremos las premisas del

capítulo *El texto y su ciencia* que la autora expone en el Tomo 1; y luego, *Poesía y negatividad* del Tomo 2.

En las premisas de esta semiótica, la autora destaca que la literatura "es el acto mismo que sorprende cómo trabaja la lengua e indica lo que puede mañana, transformarla." (p. 7). En su dinámica dialéctica, el acontecimiento literario se distingue porque precisamente introduce el extrañamiento radical frente a la función fundamental de la lengua de ser portadora de sentido. El texto literario es así (siempre lo ha sido), un campo de confrontación ineludible de lo extraño con lo normal, lo sorprendente con lo convencional, el sentido de lo conocido con el sinsentido de lo desconocido; o si se prefiere, la construcción de nuevos sentidos con la desconstrucción de los viejos.

Por eso, las preguntas generadoras que propone Kristeva para abrir el debate en torno al texto literario, ente otras, son las siguientes: "¿Qué lugar ocupa ese objeto específico en la multiplicidad de las prácticas significantes? ¿Cuáles son las leyes de su funcionamiento? ¿Cuál su papel histórico y social? (P. 8). De manera que la semiótica, ubicada más allá de la lingüística, asume el texto en sus múltiples dimensiones como práctica significante, su funcionamiento y su relación con la historia y las realidades sociales. Vemos aquí una diferencia sustantiva con el formalismo ruso. En ese orden de ideas, Kristeva designa por significancia la labor de "diferenciación, estratificación y confrontación que se practica en la lengua, y deposita en la línea del sujeto hablante una cadena significativa comunicativa y gramaticalmente estructurada" (p. 9). Para ello, se propone el método del semanálisis: "que estudiará en el texto la significancia y sus tipos, tendrá pues que atravesar el significante con el sujeto y el signo, así como la organización gramatical del discurso, para llegar a esa zona donde se reúnen los gérmenes de lo que significará en presencia de la lengua" (p. 9-10). La significancia viene a ser una categoría fundamental que permite superar los límites de la inmanencia lingüística para ubicar el texto en su verdadera multidimensionalidad:

> El texto se construye una zona de multiplicidad de señales e intervalos cuya inscripción no centrada pone en práctica una polivalencia sin unidad posible. Este estado –esta práctica- del lenguaje en el texto lo sustrae a toda dependencia de una exterioridad metafísica, aunque sea intencional, y por lo tanto de todo expresionismo y de toda finalidad, lo que también quiere decir del evolucionismo y de la subordinación instrumental a una historia sin lengua sin apartarle en cambio de lo que constituye su papel en el escenario histórico: señalar, practicándolas en la materia de la lengua, las transformaciones de lo real histórico y social (p. 12)

De acuerdo con este enunciado, el texto posee una cualidad múltiple representada por elementos diversos que no están centralizados y por esa razón le confieren un sentido polivalente inevitable, es decir, el texto no es una cosa unitaria y absoluta, sino que contiene intrínsecamente un valor múltiple, diverso o lo que se llama pluralidad de sentido, equivalente a los conceptos de polifonía y translingüística de Bajtín. De ello deriva una segunda cualidad relacionada con la no dependencia de una exterioridad metafísica, es decir, el texto es autónomo, independiente, posee su propia significación o su propio proceso de significancia. Y el tercer rasgo se refiere a la función de reflejar, proyectar o transmitir las transformaciones de la realidad del mundo humano.

Siguiendo la naturaleza convencional del signo lingüístico, señalada por Saussure, todo texto es una expresión estructurada, ordenada y orientada en el marco de una determinada convención social e histórica. Si esto es válido para el texto en general, igual lo es para el texto literario o poético en particular. Y si la ciencia lingüística se ocupa del texto solo como representación concreta del funcionamiento sistémico, unitario y positivo de la lengua; la semiótica lo hará respecto a los procesos dinámicos de la significación que se generan a partir de las múltiples dimensiones de la realidad socio-cultural. Por esa razón, Kristeva señala que:

> Haciendo estallar la superficie de la lengua, el texto es el "objeto" que permitirá quebrar la mecánica conceptual que

> instala una linearidad histórica, y leer una historia estratificada: de temporalidad cortada, recursiva, dialéctica, irreductible a un único sentido y formada por tipos de prácticas significantes cuya serie plural no tiene origen ni fin. Así se perfilará otra historia, que subyace a la historia lineal: la historia recursivamente estratificada de las significancias cuya faceta superficial es lo único que representan el lenguaje comunicativo y su ideología subyacente (sociológica, historicista o subjetivista). Ese papel, el texto lo representa en toda sociedad actual: se le pide inconscientemente, se le prohíbe o se le hace difícil en la práctica. (p. 15)

En ese sentido, la multiplicidad del texto representa, en sí misma, un poder real contra la historia positiva, convencional e ideologizada; y además, ofrece una perspectiva diferente basada precisamente en la estratificación, la recursividad y una visión dialéctica de su movimiento, su dinámica y su avance. Con esto queda planteado dentro del análisis del texto, el tema de la confrontación teórica de las dos concepciones de la historia: la idealista, lineal, positiva; y la materialista, recursiva, negativa, es decir, dialéctica. En tal sentido, es necesario destacar tres elementos conclusivos de esta perspectiva acerca del texto y su ciencia, sustentada por Julia Kristeva. El primero indica lo siguiente:

> El texto literario atraviesa actualmente el rostro de la ciencia, de la ideología y de la política como discurso, y se ofrece para confrontarlas, desplegarlas, refundirlas. Plural, plurilingüístico en ocasiones y polifónico a menudo (por la multiplicidad de tipos de enunciados que articula), presentifica la gráfica de ese cristal que es el trabajo de la significancia tomada en un punto preciso de su infinidad: un punto presente de la historia en que esa infinidad insiste (p. 19).

Se rompen así las fronteras del cientificismo y su afán de especialización y separación de las praxis humanas. El texto literario reúne y funde en una sola totalidad las partes de la conciencia y los saberes; y de esa manera, junto a la sensibilidad y la emocionalidad que lo caracteriza, también están presentes los elementos de la cognición, los universos ideológicos y las prácticas sociales relacionadas con el poder y la vida pública

del ser humano. El plurilingüismo y la polifonía de siempre, son aquí reivindicados como componentes de los procesos de significación que el texto literario contiene y desencadena en los lectores. El segundo elemento, que se deriva del anterior, se refiere a la diferencia radical que existe entre esta visión del texto literario y lo que se nos ha inculcado como "obra literaria". Kristeva puntualiza esta oposición en los siguientes términos:

> La particularidad del texto así designado le separa radicalmente de la noción de "obra literaria" sacada a la luz por una interpretación expresionista y fenomenológica, fácilmente populista, sorda y ciega al registro de los estratos diferenciados y confrontados en el significante hojeado –multiplicado- de la lengua: diferenciación y confrontación cuya relación científica con el goce que pulveriza al tema es vista claramente por la teoría freudiana, y que la práctica textual denominada de vanguardia, contemporánea y posterior al corte epistemológico operado por el marxismo, acentúa de modo históricamente destacado (p. 19-20).

Este es un elemento fundamental porque permite reconocer y valorar todas las producciones literarias de los pueblos antiguos, como los aborígenes de América, y de las vanguardias estéticas-político-ideológicas del siglo XX, cuyas expresiones poéticas conforman un amplio registro diseminado en todos los pueblos del mundo, que el canon de la estética filosófica euro-céntrica no ha reconocido nunca, pues, a los primeros los tratan como manifestaciones ingenuas o folclóricas; y a los otros como simplemente panfletos. La denominación "obra literaria" es así presentada y promovida como sagrada, especial, única, selecta, exquisita. Digna de individuos dotados de facultades creativas especiales y absolutas, etc. con lo cual se consagra no solo una estética individualista y elitesca, sino también un referente ideológico y político dominante, consagratorio, inexpugnable. De allí que, finalmente, el tercer elemento del texto con relación a su ciencia sea como a continuación lo describe la autora:

> El texto no es un conjunto de enunciados gramaticales o agramaticales; es lo que se deja leer a través de la

> particularidad de esa reunión de diferentes estratos de la significancia aquí presente en la lengua, cuyo recuerdo evoca: la historia. Es decir que es una práctica compleja cuyas grafés deben ser aprehendidas por una teoría del acto significativo específico que tiene allí lugar a través de la lengua, y es únicamente en esa medida como la ciencia del texto tendrá algo que ver con la descripción lingüística (p. 20-21)

En síntesis, desde esta perspectiva semiótica, el texto literario no es en sí mismo un hecho lingüístico concreto y aislado, sin historia, ni contexto ni proyección; sino más bien lo contrario, es una concurrencia de elementos que intervienen y generan su significancia dentro de una dimensión compleja generada desde la dinámica de su propio devenir, es decir, sus antecedentes, su realización y su proyección temporal. Esto indica que la esencia del texto está en el sentido o los sentidos que contiene en su estructura significativa que siempre va más allá de su simple expresión lingüística. En consecuencia, esta caracterización del texto permite "la posibilidad para la semiótica de poder escapar a las leyes de la significación de los discursos como sistemas de comunicación, y de pensar otros terrenos de la significancia." (p. 23). En esa perspectiva de la significancia, el proceso de la crítica del comportamiento del signo, conduce a la formulación del semanálisis o ciencia "crítica del sentido del signo, de sus elementos y leyes" (idem).

Pero, más allá de esta precisión, Kristeva avanza hacia una perspectiva transdisciplinaria cuando agrega que "Explorando los discursos, la semiótica participa en ese "intercambio de aplicaciones" entre las ciencias que el materialismo racional de Bachelard ha sido de los primeros en pensar, y se sitúa en la conjunción de varias ciencias, producidas a su vez por el proceso de interpenetración de las ciencias" (p. 24). De esa manera, la semiótica trasciende y se separa de la neutralidad formal de la lingüística sausseriana para proyectarse en una perspectiva en la cual: "los modos y las leyes de la significación (la sociedad, el pensamiento), y porque elaborándose en el cruce de otras ciencias, se reserva también una distancia teórica que le permite pensar los discursos teóricos de que forma parte, para extraer también con ello el fundamento científico del

materialismo dialéctico" (p. 25). Este fundamento, que tiene implícito un acercamiento con la dialéctica marxista, implica también que la semiótica abarcará una ciencia del tiempo o cronoteoría y una ciencia del espacio o topoteoría, categorías aplicadas por Bajtin bajo la denominación única de cronotopos todo lo cual lleva a concebir la semiótica como una lógica dialéctica. Como ciencia de los sentidos o las significancias del signo en su movilidad dialéctica, la semiótica pasa a desempeñar una función descentralizadora del conocimiento científico tradicional y de la filosofía, a la vez que reivindica la base o el fundamento materialista del saber, tal como lo expone Kristeva:

> Operando un "intercambio de aplicaciones" entre la sociología, las matemáticas, el psicoanálisis, la lingüística y la lógica, la semiótica se convierte en la palanca que guía las ciencias hacia la elaboración de una gnoseología materialista. Mediante la intervención semiótica, el sistema de las ciencias se ve descentrado y obligado a volverse hacia el materialismo dialéctico, es decir, producir una gnoseología. El sistema científico es extraído de su banalidad y se le añade una profundidad que piensa las operaciones que le constituyen un fondo que piensa la actividad significativa. Así, la semiótica en tanto que semanálisis y/o crítica de su propio método (su objeto, sus modelos, su discurso, planteados por el signo), participa de una actividad filosófica (en el sentido kantiano del término). Ahora bien, es justamente el lugar semiótico el que refunde la distinción filosofía/ciencia: en ese lugar y a partir de él, la filosofía no puede ignorar los discursos –los sistemas significativos- de las ciencias, y las ciencias no pueden olvidar que son discursos… (p. 27).

Dentro de esa perspectiva, la semiótica puede ser asumida como un sistema multidimensional que reconoce las particularidades y da cuenta del sentido que ellas tienen en el amplio campo donde se articulan con otras partes para generar nuevas relaciones o procesos de significación múltiples, diversos, plurales, dentro del todo al cual pertenecen. Así la semiótica se enfrenta con conjuntos o sistemas textuales polisémicos, más abarcantes y universales; pero, sin perder de vista que el centro de las articulaciones y generador de

todos esos sentidos es la praxis humana, psíquica y social, en contextos de realidades históricas concretas.

Todo esto determina el carácter complejo del texto y demanda de la semiótica un funcionamiento analítico e interpretativo con base en una nueva concepción, diferente a la de la lógica aristotélica. La respuesta que Kristeva señala para esta demanda es la siguiente: "el texto propone a la semiótica una problemática que atraviesa la opacidad de un objeto significativo producido, y condensa en el producto (en el corpus lingüístico presente) un doble proceso de producción y transformación de sentido. Es en ese lugar de la teorización semiótica donde la ciencia psicoanalítica interviene para dar una conceptualización capaz de aprehender la figurabilidad en la lengua a través de lo figurado (p. 31). Efectivamente, en el Psicoanálisis de Freud, la teoría de los sueños se fundamenta precisamente en una lógica onírica que funciona entre el consciente y el inconsciente; como si fuera un circuito que tiene un punto de la producción del pensamiento del sueño y otro de la transformación del contenido del sueño. El texto del sueño, dio lugar a la labor psicoanalítica, que consiste en interpretar el sentido del sueño, indagando en los pensamientos de la persona que lo soñó. Esta lógica, como alternativa científicamente válida, "indica esta dirección que podría elaborar la semiótica del texto" (idem, a pie de página). En definitiva, para Kristeva, la semiótica debe ocuparse del texto y su ciencia desde una perspectiva multidimensional y transdisciplinaria, para "integrarlos a la construcción de una gnoseología materialista" (p. 33).

En *Poesía y negatividad* del Tomo 2 de *Semiótica*, Kristeva (1981) comienza diciendo que "Después de haber asimilado todos los sistemas significantes al modelo del habla (en un gesto de una importancia capital que destruye las especulaciones hermenéuticas), la semiótica debe en la actualidad plantear el problema de la especificidad de las diferentes prácticas semióticas" (p. 55). Destacamos aquí dos elementos claves en los que se fundamenta la negatividad: primero, el rechazo firme a las especulaciones hermenéuticas que se deslizan hacia lo ideológico para diluir, sesgar, distorsionar la

realidad material y/o crear otras verdades meramente discursivas; y segundo, la especificidad de cada práctica semiótica, lo cual constituye una reivindicación de lo particular frente a lo general, lo individual frente a lo colectivo, la parte frente al todo. A partir de lo anterior, el texto poético se concibe como "un tipo particular de práctica significante", independientemente de su modalidad en poesía versificada o prosa poética, pues, en todo caso se trata de "un tipo de funcionamiento semiótico entre las numerosas prácticas significantes, y no un objeto (finito) en sí intercambiado en el proceso de la comunicación" (p. 56).

En este marco de diferenciación de las prácticas significantes, la autora ubica la negatividad semiótica desde la misma negatividad dialéctica hegeliana, para precisar luego el sentido y el comportamiento de la negatividad poética. De acuerdo con esto, para Hegel, citado por Kristeva: "Lo negativo representa pues toda la oposición que, en tanto que oposición, reposa sobre sí misma; es la diferencia absoluta, sin ninguna relación con otra cosa; en tanto que oposición, es excluyente de identidad y, por consiguiente, se define como esa identidad misma que excluye" (p. 56). Efectivamente, el texto poético representa una práctica significante absolutamente diferente, que se excluye de las prácticas convencionales y, por tanto, es un tipo de discurso opuesto al discurso del habla estandar o institucional. Frente al habla cotidiana de la comunicación, la poesía es el discurso de la alteridad; y sus relaciones intertextuales operan como oposiciones discurso poético/discurso no poético; norma/anomalía. Por ello el texto poético funda un nuevo espacio en el que sólo es posible pensar su significado, el espacio paragramático, que es un espacio otro, paralelo y opuesto al espacio del habla o de la lengua instrumental.

Lo paragramático se emparenta, entonces, con la negatividad hegeliana y la negativa propuesta también por Adorno; es la base para definir la diferenciación del texto poético como práctica simbólica. Tal como insiste Kristeva: "La operación lógica *negación* que parece estar en la base de toda actividad simbólica (en la medida en que está en la base de la diferencia y de la diferenciación como observa Hegel...) es el punto neurálgico en que se

articula el funcionamiento simbólico" (p. 57- 58). De manera que desde la diferencia, como categoría dialéctica (usada también en la gramática estructural y en la semiótica), el estatuto del significado poético es el de la negatividad, en tanto discurso que funciona siguiendo una lógica distinta respecto al logos instrumental y convencional del habla cotidiana. Partiendo de esta perspectiva, se podría decir que en el caso de la poesía de la subversión, anti-colonial y anti-imperialista, su estatuto es de doble negatividad: frente al código del habla común, en tanto discurso poético; y frente al contenido político-ideológico de la dominación extranjera, en tanto expresión ética y cognoscitiva de la soberanía y la independencia.

El estatuto del significado poético remite igualmente a una serie de características, tales como su ambivalencia en el sentido de que es concreto y general al mismo tiempo, es decir, en toda poesía coexisten elementos particulares, concretos y elementos universales, abstractos, como un solo tejido o red significante. Otro rasgo de la ambivalencia señalado por Kristeva es que "El significado poético a la vez remite y no remite a un referente; existe y no existe, es al mismo tiempo un ser y un no ser" (p.64). La imagen, la metáfora, las adjetivaciones metafóricas, constituyen formas discursivas privilegiadas de este tipo de ambivalencia. En el conjunto de elementos que integran o forman el estatuto del significado poético, hay uno que reviste especial importancia para el análisis y comprensión de los significados poéticos, como lo es la intertextualidad, pues, la poesía es un tipo de práctica simbólica que se nutre de la realidad, que dialoga con la realidad y establece un juego de significancias y reelaboraciones permanentes de las imágenes, tanto del presente como del pasado. La intertextualidad en el discurso poético, la define Julia Kristeva de la siguiente manera:

> El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea, así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominaremos a este espacio intertextual.

> Tomado en la intertextualidad, el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto. En esta perspectiva, resulta claro que el significado poético no puede ser considerado como dependiente de un código único. Es el lugar donde se cruzan varios códigos (al menos dos) que se hallan en relación de negación mutua (p.67).

De manera que desde la negatividad, el significado poético evoca o refiere otros enunciados con los cuales se correlaciona su propia identidad y se genera dentro de su propio espacio paragramático el espacio de la intertextualidad. Ésta se entiende como una relación de negaciones, de convergencia de oposiciones, tensión conceptual o simbólica que rige en todo proceso de creación poética, en las relaciones intrínsecas del universo poético que opera bajo la distinción de un discurso propio y un discurso extranjero. A partir de la negatividad intertextual, la poesía se retroalimenta, se alterna, explora nuevos significados, niega y reafirma imágenes en el tiempo, en el devenir de su constante reelaboración discursiva. La negatividad se le impone al poeta como un mandato para el logro de su diferencia y la diferenciación de su poética propia como campo intertextual. Tres serían los tipos de negatividad que distingue Julia Kristeva en el proceso de la intertextualidad: la negación absoluta en donde "la secuencia extranjera es totalmente negada y el sentido del texto referencial resulta invertido"; la negación simétrica en la que se mantiene la igualdad del sentido general lógico (la sintaxis), pero se le da un nuevo sentido al texto de referencia (negación semántica) (p.68); y la negación parcial que sólo niega una parte del texto referencial.

En definitiva, la poesía moderna se construye en el espacio de la intertextualidad en donde la negatividad opera como una ley suprema, según la cual los textos se absorben y se destruyen al mismo tiempo en la alternancia temporal. Kristeva apoya sus planteamientos en la revisión de textos poéticos significativos de diferentes autores de épocas distintas y concluye en que siempre se expresa la misma ley: "El texto poético es producido en el

movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultáneas de otro texto" (p.69)

La fenomenología de la literatura

La filosofía de la fenomenología, puesta en marcha por Husserl (1997), es la primera fuente de donde emergen las fenomenología hermenéutica de Heidegger, la hermenéutica dialógica de Gadamer y las teorías de la recepción de Ingarden, Jauss e Iser, pertenecientes a la Escuela de Constanza. Veamos primero, entonces, los fundamentos originales de donde parten las fenomenologías de la literatura para comprender mejor su funcionamiento.

Husserl (1997) emprende su proyecto filosófico fenomenológico a partir de 1907 con sus *Cinco lecciones de filosofía,* como respuesta al dominio hegemónico de las ciencias naturales y la teoría social fundada en la ley universal de la dialéctica. El conocimiento científico ha impuesto su hegemonía sobre el desarrollo socio-cultural, la sociedad europea tiende hacia la cosificación y la mecanización siguiendo la esperanza de bienestar prometida por el industrialismo modernizador de la sociedad burguesa; y por otro lado, la crisis social empuja hacia la alternativa del socialismo. En ese contexto, Husserl se propone reivindicar la validez de la filosofía y para ello comienza por distinguir la ciencia natural de la ciencia filosófica: "la reflexión gnoseológica –afirma Husserl- produce la separación de ciencia natural y filosofía. Sólo por ella se hace patente que las ciencias naturales del ser no son ciencias definitivas del ser. Es necesaria una ciencia del ser en sentido absoluto" (p. 32). A partir de esta idea, postula una crítica del conocimiento que denomina fenomenología del conocimiento. Esta Fenomenología "designa una ciencia, un nexo de disciplinas científicas. Pero, a un tiempo, y ante todo, <<fenomenología>> designa un método y una actitud intelectual: la actitud intelectual específicamente filosófica, el método específicamente filosófico" (p. 33).

De esa manera, la nueva filosofía fenomenológica no será un sistema de creencias y dogmas metafísicos que se sume a la tradición; sino una ciencia nueva, un método y una actitud intelectual basada en la filosofía. Lo complicado y contradictorio de esta propuesta radica precisamente en el problema metódico, que el propio Husserl lo advierte al final de su primera lección: "La filosofía, repito, se encuentra, frente a todo conocimiento natural, en una *dimensión nueva*, y a esta nueva dimensión, por más que tenga -como ya indica el modo figurado de hablar- conexiones esenciales con las dimensiones antiguas, le corresponde un método nuevo (nuevo desde su fundamento mismo), que se contrapone al método <<natural>> " (p. 36).

Con esta idea, se busca, por un lado, problematizar el carácter universal y trascendente del conocimiento existente, para lo cual retoma la duda metódica cartesiana, pero para aplicarla a lo particular, concebido como conocimiento absoluto. Con ello se deslinda y marca distancia tanto del conocimiento filosófico anterior, generado desde lo psicológico y lo antropológico, como del conocimiento científico deductivo, trascendente-universal. Por otro lado, pone en marcha un nuevo método que denomina la reducción fenomenológica. Las claves de esta propuesta serían: primero, la negación de todo conocimiento; segundo, tomar el conocimiento dado como punto de partida de lo absoluto; tercero, identificar el conocimiento absoluto como evidencia de la cogitatio (el saber, el pensar sobre el objeto real); cuarto, la inmanencia es la condición necesaria para desarrollar la crítica, pues, ella libera al conocimiento de lo enigmático y la perplejidad; y quinto, rechazo a la trascendencia, pues, la pura trascendencia es un sin sentido, una situación problemática. "ella es el problema inicial y guía de la crítica del conocimiento; ella es el enigma que ataja el paso al conocimiento natural y constituye el impulso para las nuevas investigaciones" (p. 47).

Toda esta reflexión, constituye el fundamento central de la nueva filosofía con la cual Husserl buscaba cerciorarse "del conocimiento puro…estudiarlo y establecer una ciencia de los fenómenos puros, una fenomenología" (p. 57). Pero, además de eso, pensada

como: “una ciencia de los fenómenos absolutos, entendiendo por tales las cogitationes. Nuestras miras –dice Husserl- están puestas, por consiguiente, en la fenomenología del conocimiento como doctrina de la esencia de los fenómenos cognoscitivos puros” (p. 58). En función de esa empresa cognoscitiva, establece el método fenomenológico que tiene como premisa fundamental el siguiente enunciado:

> Entender el conocimiento quiere decir aclarar genéricamente los nexos teleológicos del conocimiento, que van a parar a ciertas relaciones de esencia entre distintos tipos esenciales de formas intelectuales. Y a esta tarea pertenece también la aclaración última de los principios que, como normas, como condiciones ideales de la posibilidad de la objetividad científica, regulan todo proceder científico empírico. Toda la investigación encaminada a la aclaración de los principios se mueve por completo en la esfera de las esencias, la cual, a su vez se constituye sobre el subsuelo de fenómenos singulares de la reducción fenomenológica (p. 71)

De acuerdo con esto, el conocimiento no tiene referentes materiales inmediatos, ni universales. Tampoco surge de la praxis humana, de la acción sobre la naturaleza y el entorno, ni de las relaciones sociales concretas entre los grupos o clases sociales. Todo se reduce a las esencias de distintas fuentes intelectuales, es decir, a las distintas producciones intelectuales, cuyos principios y fines están en los discursos o textos escritos. Pero, dentro de ellos, hay que buscar las esencias y los fenómenos singulares a través de la reducción fenomenológica. “En todos sus pasos –dice Husserl-, el análisis es análisis de esencias y exploración de las situaciones objetivas genéricas que pueden constituirse en intuición inmediata” (idem). Aquí queda en entredicho la validez objetiva del análisis, puesto que, la primacía del sujeto procesador del conocimiento se erige desde la intuición inmediata sobre el objeto, buscando sus esencias de las situaciones objetivas que presente dicho objeto. En definitiva, será la sola conciencia del sujeto el único lugar de la determinación del conocimiento. Por tanto, el análisis no será objetivo, sino el análisis particular de ese sujeto: su propia verdad fenomenológica, subjetiva

Al respecto, Eagleton (1998) afirma que "Si por una parte la fenomenología aseguraba un mundo cognoscible, por la otra establecía el carácter central del sujeto humano. Prometía nada menos que una ciencia de la subjetividad." (p. 77). Esta reivindicación del sujeto cognoscente se entiende como la reacción legítima frente a la hegemonía del objetivismo positivista de las ciencias naturales, el avance del materialismo histórico en la teoría social, así como el predominio del realismo y el naturalismo en la narrativa literaria del siglo XIX. Por esa razón, Eagleton agrega que "la fenomenología reaccionó para devolver al sujeto el trono que por derecho le pertenecía" (idem), pues, en la tradición gnoseológica de la cultura occidental, la fuente de la cognición no es el objeto sino el sujeto; razón por la cual en el marco de la sociedad burguesa esa función debe ser restaurada en su plenitud bajo el control hegemónico del capital. "En este sentido –afirma Eagleton- la fenomenología recuperó y restauró el viejo sueño de la ideología burguesa clásica, ya que esta ideología había girado en torno de la idea de que el "hombre", en alguna forma, era anterior a su historia y a sus condiciones sociales" (idem). Esta especie de determinismo subjetivo se realiza a través de las distintas funciones que Husserl (1997) enumera como propias de la fenomenología:

> La fenomenología procede aclarando visualmente, determinando y distinguiendo el sentido. Compara, distingue, enlaza, pone en relación, hace trozos o separa partes no independientes; pero todo puramente viendo. No construye teorías ni matematiza; no lleva a cabo, en efecto, explicaciones en el sentido de la teoría deductiva. Al aclarar los conceptos y las proposiciones fundamentales que, como principios, señorean la posibilidad de la ciencia objetivadora (pero haciendo, finalmente, también objeto de aclaración reflexiva sus propios conceptos fundamentales y principios) termina allí donde comienza la ciencia objetivadora. Es, pues, ciencia en un sentido completamente diferente, y lo es con tareas del todo distintas y métodos absolutamente otros. Lo que posee en exclusiva es el proceder intuitivo e ideador dentro de la más estricta reducción fenomenológica; éste es el método específicamente filosófico, en tanto que tal método pertenece esencialmente al sentido de la crítica del conocimiento y, por consiguiente al de toda crítica de la razón

> en general (o sea también al de la crítica de la razón estimativa y al de la crítica de la razón práctica). (pp 71-72).

En síntesis se trata, efectivamente, de esa recuperación restauradora, que señala Eagleton, de la conciencia del sujeto dominante, instrumentada a partir de la ideología burguesa y al servicio de la reproducción del sistema capitalista hegemónico. Por eso, no se trata de crear en verdad un nuevo sistema o una nueva ciencia; sino establecer las funciones rectoras de la conciencia desde el sujeto dominante que, ejerciendo la crítica, "Compara, distingue, enlaza, pone en relación, hace trozos o separa partes no independientes; pero todo puramente viendo", como análogamente se dice en el habla popular: "el ojo del amo cuidando el ganado". Y esta función dominante de la conciencia individual no se realiza ni responde a una doctrina cerrada, ni a contextualizaciones históricas; sino desde el proceder intuitivo e ideador del sujeto, dentro de la más estricta reducción fenomenológica, vale decir, sin alardes trascendentalistas, sino atendiendo las evidencias inmediatas, los fenómenos dados en su inmanencia.

Llevada al terreno de la crítica literaria, esta fenomenología, en opinión de Eagleton (1998), influyó en el procedimiento metódico de los formalistas rusos en cuanto al aislamiento de la imagen poética para analizar su estructura y su funcionamiento. "Así como Husserl puso entre paréntesis el objeto real a fin de fijar su atención en el acto de conocerlo, los formalistas –dice Eagleton- también pusieron entre paréntesis el objeto real y se concentraron en la forma en que se le percibe" (p. 77). Sin embargo, hay una diferencia importante que Eagleton añade a pie de página: "Husserl, esperando aislar la señal pura, puso entre paréntesis sus propiedades gráficas y fónicas, precisamente las cualidades materiales en que más se fijaban los formalistas" (idem). He allí un ejemplo de encuentro y desencuentro de idealismo y materialismo.

En un comienzo, la crítica literaria fenomenológica viene a ser, entonces, la perspectiva desde la cual la filosofía moderna del siglo XX asume la interpretación de la poesía, sin considerar relevante ni darle valor al contexto histórico real, ni al autor, ni a las condiciones en que se produce y se lee. "La crítica fenomenológica –enfatiza Eagleton- ,

enfoca una lectura del texto totalmente "inmanentista" a la que no afecta en absoluto nada externo a ella. El texto queda reducido a ejemplificación o encarnación de la conciencia del autor. Todos sus aspectos estilísticos y semánticos son aprehendidos como partes orgánicas de un complejo, cuya esencia unificante es la mente del autor" (p. 78). De esa manera, lo que es el producto de un esfuerzo de la sensibilidad y del intelecto del poeta en relación con su realidad exterior inmediata, con su memoria histórica, sus tradiciones, su mundo moral y ético, es decir, todo el complejo de realidad objetiva que se genera de la relación dialéctica sujeto/objeto, queda reducido a "lo que en alemán se denomina *lebenswelt*, realidad realmente organizada y experimentada por un sujeto individual" (idem).

En definitiva, esa inmanencia y ese esencialismo, centrados en torno a la preeminencia de la obra de un individuo por encima de todo lo que significa la valoración social, hizo de la fenomenología un simple ejercicio intelectual de aprehendimiento del "mundo" propio, interno, de la obra para reproducir lo que ella contiene. Así, Eagleton ofrece como ejemplo que si un fenomenólogo estudia un poema cristiano, el interés no se orienta hacia la necesidad de emitir juicios de valor, hacer la crítica, sino "demostrar qué sintió el autor cuando lo vivió". De ello resulta, entonces, que "No se considera a la crítica como construcción, como interpretación activa de una obra, en la cual irremediablemente intervendrían lo que interesa al crítico, junto con sus prejuicios; es solo una percepción pasiva del texto, una mera transcripción de sus esencias mentales…Es un tipo de crítica idealista, esencialista, antihistórica, formalista y organicista" (p. 79).

Sin embargo, y por estas mismas limitaciones iniciales, la teoría fenomenológica evolucionó hacia una perspectiva teórica que adquirió reconocimiento y mayor aceptación: la fenomenología hermenéutica, llamada así para diferenciarla de la fenomenología trascendental de Husserl y sus discípulos. Los representantes de esta nueva fenomenología hermenéutica son, en orden sucesoral, los alemanes Martín Heidegger y Hans Georg Gadamer, el polaco Román Ingarden, Wolfang Iser y Hans Robert Jauss, de la llamada

escuela o estética de recepción de Constanza. Veamos solo de manera esquemática los postulados fundamentales de Heidegger y Gadamer de donde se derivan las de la recepción.

Heidegger fue el discípulo más famoso de Husserl; pero, se distanció del maestro cuando la fenomenología de éste devino en trascendental. A partir de allí, Heidegger pone en marcha su propia fenomenología auxiliada por la antigua y ahora renovada práctica filosófica basada en la interpretación de los textos: la hermenéutica. De esa manera funda la fenomenología hermenéutica que, como lo dice Eagleton: "principia su marcha con una reflexión sobre el "carácter irreductiblemente dado" de la existencia humana, o *Dasein*..., opuesta al impenitente "esencialismo" de su mentor. El pasar de Husserl a Heidegger equivale a pasar del terreno del puro intelecto a una filosofía que medita sobre lo que se siente al estar vivo" (p. 81). La diferencia entre esencia y existencia consistiría en que la primera es una categoría abstracta a la que es necesario buscarle el contenido en cada fenómeno como individualidad dada; mientras que la segunda funciona a la inversa, pues, parte de lo dado, el Dasein, todo lo que posee materia y forma; y lo eleva a su esencia textual, lingüística, es decir a su trascendencia como discurso puro, es decir, esencia del Ser en su devenir temporal. Esta idea central lo lleva a estudiar precisamente el problema del Ser, la existencia del ser ubicado inexorablemente en el tiempo. De allí el título de su obra fundacional *El ser y el tiempo* publicada en 1927.

Siguiendo a Eagleton, la fenomenología de Heidegger emprende el estudio del Ser en su especificidad humana, en su relación social y con el mundo material. El hombre y el mundo los concibe como una unidad, una totalidad que abarca al sujeto y el objeto, cuyos significados son inagotables. Esto implica una distancia respecto al ego trascendental y determinante de Husserl, para postular la existencia como un diálogo del hombre con el mundo. A partir de esta visión, el conocimiento se concibe desde una precomprensión, pues el comprender no es, ante todo, una cognición aislable, sino parte de la estructura de la existencia. El ser humano está constituido por la historia, por el tiempo. El tiempo es la estructura de la vida humana; y por tanto, comprende o es parte del *Dasein*. El comprender

es histórico, el ser es tiempo y es lenguaje, es sujeto y objeto; y por tanto, la razón es suplantada por la precomprensión. El sujeto no se confronta ni determina al objeto, sino que se concibe en su sabia pasividad.

A riesgo de cometer algún error, nos atrevemos a precisar de manera resumida las ideas centrales del sistema filosófico de Heidegger de esta manera: primero, la existencia humana no se puede concebir como un fenómeno lleno de esencias; sino como una condición dada, el *Dasein* irreductible en virtud de su propia existencia como cosa dada; segundo, esta existencia se manifiesta en el Ser que está en la materia y la forma de lo humano y de las cosas que también existen junto a lo humano; tercero, lo que existe posee un devenir, cuya materialización está dada en el tiempo; pero ese tiempo no es histórico, concreto, determinado, sino que se refiere al devenir mismo del Ser; quinto, "El tiempo es precisamente la estructura de la vida humana, algo de lo cual estoy hecho antes de que sea algo que yo pueda medir" –como lo dice Eagleton (p. 82)-; sexto, "El comprender es radicalmente histórico; está siempre ligado a la situación concreta en que me hallo y que estoy procurando superar" (idem); séptimo, la valoración del lenguaje, pero no como simple instrumento de comunicación, sino como "la dimensión en que se mueve la vida humana y que, por principio de cuentas, hace que el mundo llegue a la existencia" (p. 83).

En todo caso, lo que aquí interesa destacar es que en la fenomenología de Heidegger, el lenguaje pasa a ser el instrumento fundamental y determinante, pues, su existencia está concebida no como un mero instrumento de la comunicación humana, sino precisamente como la dimensión en que se mueve la vida humana: sin la existencia del lenguaje, no es posible la vida humana. Para Heidegger, nos dice Eagleton:

> El lenguaje tiene una existencia propia de la cual los seres humanos llegan a participar, y, exclusivamente debido a esta participación, llegan a ser seres humanos. El lenguaje siempre pre-existe con relación en el sujeto individual, como territorio en el cual se desenvuelve; tiene un contenido de "verdad" no tanto como instrumento para intercambiar

> información precisa sino como el lugar donde la realidad se "des-cubre" a sí misma y se abre a nuestra contemplación. En esta acepción del lenguaje como entidad cuasi objetiva, anterior a todos los individuos particulares, el pensamiento de Heidegger lleva un curso paralelo al de las teorías del estructuralismo (p. 83).

Si en la tradición gnoseológica occidental, el mundo de las ideas, primero; y luego el de la facticidad, constituyeron las dos dimensiones determinantes para la producción del saber; ahora con esta concepción antropo-lingüística, logocéntrica, que emerge desde la filosofía y desde el estructuralismo, la cultura epistémica de la civilización occidental inaugura una nueva dimensión a partir precisamente del llamado giro lingüístico, desplegado con mucho entusiasmo y pasión por el post-estructuralismo. Junto a esta concepción del lenguaje como algo ajeno, misteriosamente anterior al ser humano, su concepción de la historia no es realmente histórica, sino acumulación o recuento de la vivencia individual que se hace significativa para el individuo sin interés de la historia que acontece a su alrededor. La historia personal es la significativa en tanto que ella es el indicador de la continuidad de la vida frente a la proximidad de la muerte. Por lo tanto, la historia social, cultural, no interesa. Se evidencia con esto su clara oposición al materialismo histórico de la teoría marxista. Por último, dos observaciones importantes de Eagleton, concentradas en el siguiente párrafo:

> En fin de cuentas, Heidegger no logra derrocar recurriendo a la historización, ni las verdades estáticas y eternas de Husserl ni la tradición metafísica occidental. Sólo logra instalar un tipo diferente de entidad metafísica: el *Dasein*. Su obra representa tanto una huida de la historia como un encuentro con ella. Otro tanto puede decirse del fascismo con el cual coqueteó. El fascismo es un intento desesperado -hasta quemar el último cartucho- por parte del capitalismo monopolista por abolir contradicciones que han llegado a ser intolerables y, para lograrlo ofrece, entre otras cosas, una historia que encierra una alternativa, que constituye un relato donde los principales personajes son la limpieza de sangre, el suelo patrio, la raza "auténtica", la sublimidad de la muerte y

> de la abnegación, el Reich que durará mil años. Con esto no se sugiere que la filosofía de Heidegger, vista en conjunto, no pase de cimiento racional del fascismo; pero sí se indica que proporcionó una solución imaginaria a la crisis, que el fascismo ofreció otra y que ambos compartieronun buen número de características (pp 85-86)

Junto a su obra filosófica, Heidegger elaboró dos ensayos sobre el arte: el primero, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, de 1937; y el segundo, *El origen de la obra de arte*, de 1952. Ambos textos aparecen en un solo volumen *Arte y poesía* (1997), en los cuales se puede apreciar cómo funciona su sistema de interpretación fenomenológica, basado en la unidad sujeto/objeto y las esencias del ser, aplicado precisamente al arte y la poesía, tal como lo enuncia en el comienzo del texto: "El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte" (37). Es esta una concepción inmanentista, despojada de todo contexto, de unidad absoluta, interdependiente, entre el artista como sujeto creador y la obra como objeto creado, mediados ambos por el ser o ente absoluto que es el arte. Y "para encontrar la esencia del arte que realmente está en la obra – dice Heidegger-, busquemos la obra real y preguntémosle qué es y cómo es" (p. 39). A partir de este acto de interrogación, se inicia el diálogo hermenéutico del receptor con la obra de arte.

Todas las obras de arte son tratadas como cosas y por ello tienen ese carácter cósico. Pero, más allá de esa apariencia, Heidegger advierte que se debe apreciar la obra como quienes "la experimentan y la gozan", es decir, aprehenderla para su goce estético, porque "la obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría…la obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte." (p. 41). A la pregunta acerca de qué es la cosa, Heidegger responde que "Con la síntesis de materia y forma se encuentra al fin el concepto de cosa que conviene igualmente a las cosa naturales y a las de uso" (p. 50). La materia es

el elemento básico, fundamental, de la cosa, sobre la cual se genera la forma artística. De manera que "la distinción de materia y forma, en los más diversos modos, es nada menos que el esquema conceptual para toda teoría del arte y toda estética" (p. 51). Por último, Heidegger divaga en la ambigüedad entre lo real y lo metafísico, entre la objetividad y la subjetividad, acerca de la esencia del arte, su verdad y su historia. Por un lado, concluye su ensayo reconociendo, aunque sea en un sentido subjetivo, la condición histórica del arte, tal como lo expone en el siguiente fragmento:

> El arte es histórico y como tal es la contemplación creadora de la verdad en la obra. El arte acontece como poesía. Ésta es instauración en el triple sentido de ofrenda, fundación y comienzo. El arte como instauración es esencialmente histórico. Esto no solo significa que el arte tiene una historia en sentido externo, que en el cambio de los tiempos se produce al lado de muchas otras cosas y se transforma y perece ofreciendo a la historia cambiantes aspectos, sino que el arte es historia en el sentido esencial de que la funda en la significación señalada. (p. 118).

Hay entonces dos dimensiones en la historia del arte: la que corresponde a su inmanencia instauradora, es decir, al arte como hecho fundacional de esencia espiritual, metafísica, propia de sí mismo que, así como se funda, se mantiene y se reproduce poiéticamente; y la otra dimensión externa que se relaciona con "el cambio de los tiempos se produce al lado de muchas otras cosas y se transforma y perece ofreciendo a la historia cambiantes aspectos", es decir, la historia material del movimiento dialéctico de la vida y de la sociedad en general, que Heidegger soslaya, minimiza o niega, anteponiendo el esencialismo fenomenológico, subjetivista, inmanentista, idealista. Y esto equivale a una negación de la historia real y concreta de las condiciones socio-culturales en que los seres humanos producen las obras de arte.

Esta contradicción no tiene otra respuesta sino la mera reiteración inmanentista y subjetivista, cuando se afirma que: "El origen de la obra de arte, es decir, a la vez, de los

creadores y los contempladores, es decir, de la existencia histórica de un pueblo, es el arte. Esto es así porque el arte en su esencia es un origen y no otra cosa: una manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y hacerse historia." (idem). De acuerdo con esto, se puede inferir, entonces, que el arte no es un invento humano, sino una cosa dada por alguna divinidad que se impone por sí misma y que, en consecuencia el sujeto es un instrumento del arte para ponerse en evidencia; y no al revés, que el arte sea una forma de expresarse, un instrumento del ser humano para manifestar su propia subjetividad, comunicarse, recrear su existencia en la alteridad, reafirmar su presencia en el mundo y en la historia general de la sociedad, la naturaleza y la especie, como una totalidad dialéctica, dinámica, compleja, de la cual forma parte.

Po otro lado, Heidegger cierra su ensayo con un epílogo en donde afirma que toda su reflexión anterior corresponde "al enigma del arte, el enigma que es el arte mismo. La aspiración está lejos de resolver el enigma. Queda como tarea ver el enigma" (p. 119). Nos preguntamos: ¿Significa esto que su reflexión queda en suspenso o anulada hasta tanto no se resuelva el enigma? La recurrencia de Heidegger a la tesis de Hegel sobre el fin del arte, ubica el problema del arte ya no en la forma sino en el contenido: "en las *Lecciones sobre estética* de Hegel, – señala Heidegger- se encuentra esta proposición: "Pero ya no tenemos ninguna necesidad de exponer un contenido en la forma del arte. El arte es para nosotros por el lado de su destino supremo un pasado…" (pp. 120-121). Después de la muerte de Hegel, el arte de la modernidad europea renueva sus contenidos y sus formas con el expresionismo y el impresionismo; y en la poesía, la nueva sensibilidad que se pone en marcha con la estética simbolista del XIX y luego las vanguardias del siglo XX, replantean el tema de la vigencia del arte y la poesía. Hoy, la poesía está en todas partes, en todas las sociedades, clases sociales, grupos étnicos, géneros y edades.

El tercer teórico importante de la corriente fenomenológica iniciada por Husserl y que después de Heideger, se dedica igualmente al arte y la poesía, es Hans Georg Gadamer, valorado como el sucesor de Heidegger en lo que fue el renacer de la tradición

gnoseológica de la filosofía alemana. Pero, su obra no sigue exactamente la fenomenología hermenéutica de Heidegger, pues, una vez que aprendió de éste como su discípulo, emprende su propio proyecto de una filosofía hermenéutica, basada en la tradición filosófica griega y en la propia tradición del romanticismo literario y las hermenéuticas alemanas. Su gran obra, *Verdad y método*, publicada en dos tomos (1960 y 1985), contiene sus investigaciones y producción ensayística con la cual fue construyendo su propio sistema filosófico, en el primer tomo; y luego, sus respuestas a las observaciones y críticas recibidas, así como complementos, ampliaciones y anexos a toda su propuesta hermenéutica, en el segundo tomo. En la introducción del Tomo I, Gadamer (1993) anuncia los elementos que componen su perspectiva de pensamiento filosófico, la fuente de su método y su aplicación, de esta manera:

> La presente investigación trata del problema hermenéutico. El fenómeno de la comprensión y de la correcta interpretación de lo comprendido no es sólo un problema específico de la metodología de las ciencias del espíritu. Existen desde antiguo también una hermenéutica teológica y una hermenéutica jurídica, aunque su carácter concerniera menos a la teoría de la ciencia que al comportamiento práctico del juez o de los sacerdotes formados en una ciencia que se ponía a su servicio. De este modo ya desde su origen histórico el problema de la hermenéutica va más allá de las fronteras impuestas por el concepto de método de la ciencia moderna. Comprender e interpretar textos no es sólo una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo. En su origen el problema hermenéutico no es en modo alguno un problema metódico. No se interesa por un método de la comprensión que permita someter los textos, igual que cualquier otro objeto de la experiencia, al conocimiento científico. Ni siquiera se ocupa básicamente de constituir un conocimiento seguro y acorde con el ideal metódico de la ciencia. Y sin embargo trata de ciencia, y trata también de verdad. Cuando se comprende la tradición no 'sólo se comprenden textos, sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades (p. 8).

Los problemas de la comprensión y la interpretación que se presentan en las distintas formas o tipos de conocimiento, constituyen un problema hermenéutico y no solo un problema de las metodologías de las ciencias del espíritu. Esto quiere decir que más allá de los límites del rigor disciplinario de las metodologías científicas, la hermenéutica representa una perspectiva mucho más abierta y amplia para comprender e interpretar los fenómenos en sus marcos o contextos de relaciones multidimensionales; y en eso se fundamenta lo del círculo hermenéutico como herramienta metodológica. En ese sentido la historia y las tradiciones aportan las referencias fundamentales del desarrollo del conocimiento no tanto a partir de los métodos pre-establecidos como de las prácticas cognoscitivas sustentadas y alimentadas desde la dialogicidad y el entendimiento. En esta propuesta de Gadamer la contradicción se presenta entre el método de conocimiento científico moderno y las prácticas de conocimiento de la tradición cultural: filosófica, religiosa, jurídica y artística. De manera que el autor reivindica y se apropia de los elementos más significativos de esa tradición, como por ejemplo, los diálogos socráticos de Platón y las metafísicas de Artistóteles y del romanticismo cristiano alemán, entre otras.

La preocupación de Husserl y de Heidegger frente a la hegemonía del pensamiento científico occidental y la decadencia espiritual de Europa, que los llevó a la formulación y desarrollo de la filosofía fenomenológica sin obtener resultados totalmente satisfactorios, tiene en Gadamer su continuidad; pero, con un resultado diferente, pues, esta reivindicación de la vieja tradición hermenéutica, puesta en marcha en el contexto de la crisis de los paradigmas de la civilización occidental de la post-guerra, fue acogida de buena manera y le valió a Gadamer su reconocimiento como filósofo moderno que logró poner en primer plano el debate en torno a la hermenéutica. De hecho, en el tomo II de *Verdad y método*, Gadamer da cuenta de las polémicas y diálogos con teóricos vinculados a la Teoría crítica como Habermas; del post-estructuralismo decosntruccionista como Derrida, con Robert Jaus de la teoría de recepción, entre otros. Las categorías fundamentales de la hermenéutica gadameriana son la tradición y el diálogo, dentro de una visión conservadora y en oposición a las categorías de la ruptura y la dialéctica, que corresponden a la modernidad burguesa

cientificista y su opuesto, el socialismo científico. Contra ese predominio del conocimiento científico y su método, Gadamer retoma el estudio de dos metafísicas, por un lado, las fuentes clásicas de la tradición filosófica idealista de Occidente, es decir, los sistemas de los grandes filósofos desde Sócrates, Platón, Aristóteles, hasta Kant, Hegel, Nietzsche; y por el otro la imaginación estética, cuyas formas de la verdad se revelan en la interpretación del arte, siendo el arte la dimensión más reveladora de las verdades que la ciencia moderna no logra aprehender. Así lo afirma Gadamer:

> No hay más remedio que admitir que en la comprensión de los textos de estos grandes pensadores se conoce una verdad que no se alcanzaría por otros caminos, aunque esto contradiga al patrón de investigación y progreso con que la ciencia acostumbra a medirse. Lo mismo vale para la experiencia del arte. La investigación científica que lleva a cabo la llamada ciencia del arte sabe desde el principio que no le es dado ni sustituir ni pasar por alto la experiencia del arte. El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento, frente a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites (p. 9)

De acuerdo con este criterio, la filosofía moderna de Gadamer es una hermenéutica sustentada en la búsqueda interpretativa de la verdad desde las tradiciones de la filosofía y del arte. Esto quiere decir que en cada pueblo las claves para comprender e interpretar sus propias verdades culturales no estarían proporcionadas por los métodos de la ciencia moderna, sino que deben buscarse en la interpretación de sus propias tradiciones filosóficas y artísticas. De allí el valor histórico de la tradición. Esta filosofía contiene y conduce, en alguna medida, a cierto etnocentrismo, pues, aquellas culturas que se consideren con mayor acervo en su tradición, se abrogan una posición superior a otras de menor acervo. Pero, en todo caso, lo fundamental es que cada pueblo tenga conciencia colectiva para valorar y hacer respetar su propia tradición cultural. Sin embargo, es pertinente lo que dice Eagleton (1998) de que esta teoría de Gadamer "se mantiene firme solo suponiendo –enorme

suposición- que en efecto existe una sola "corriente central" en la tradición; que todas las obras "válidas" participan de ella; que la historia constituye un continuo ininterrumpido, libre de ruptura, contradicción o conflicto decisivo" (p. 93).

Sabemos que evidentemente no es así, y por ello, la tesis de Gadamer se inscribe en la tradición del idealismo filosófico, etnocéntrico, subalternizador y excluyente. La realidad histórica concreta de la civilización capitalista está dinamizada no solo por el diálogo, sino también por la contradicción y el conflicto entre las clases sociales que luchan por el poder. No reconocer e interpretar esa otra parte de la realidad o sencillamente ignorarla, es una postura ideológica favorable a quienes precisamente han tenido y aún detentan el poder de la producción económica, el poder político y, por tanto, el control y la hegemonía socio-cultural, incluyendo la interpretación de la historia oficial y la tradición escrita. En definitiva, es posible decir que el lado flaco de la teoría de Gadamer consiste en que, como lo dice Eagleton:

> Poco se fija en la historia y en la tradición como fuerzas a la vez liberadoras y opresoras, como territorios desgarrados por conflictos y por el afán de dominio. Para Gadamer la historia no es un campo de lucha, discontinuidad y exclusión sino una "cadena continua", un río cuyo curso jamás se interrumpe (casi podría decirse, un club de quienes opinan igual). Se reconocen tolerantemente las diferencias históricas, pero sólo porque efectivamente las resuelve una comprensión "que sirve de puente entre la distancia temporal que separa al intérprete y al texto". No hace falta esforzarse por salvar la distancia temporal proyectándose con empatía hacia el pasado, como creyó, entre otros, Wilhelm Dilthey, pues la costumbre, el prejuicio y la tradición tendieron ya un puente que salvó la distancia. Debemos someternos a la autoridad de la tradición; existen pocas posibilidades de retar críticamente esa autoridad y no es posible dudar en la bondad de su influjo. La tradición, sostiene Gadamer, "encuentra su justificación fuera de los argumentos de la razón" (pp. 93-94).

En su libro *Poema y diálogo* (1999), Gadamer desarrolla su tesis dialógica con base en la relación del poema con el diálogo que le es consustancial. Lo que distingue a la palabra poética es precisamente "que no se limita a ser un mero indicador que nos aparta de sí para que lleguemos a otra parte…más bien es ese apartarnos de ella una vuelta a la misma: es la palabra misma la que da cobertura también a aquello de lo que habla" (p. 107). Es decir, la palabra poética posee su propia fuerza expresiva y significativa, su inmanencia. Ella misma es lo que expresa, es autorreferencial. La palabra del poema, en tanto palabra en función poética, crea su propio sentido. Esto significa que Gadamer le niega a la poesía su naturaleza simbólica, su vínculo natural con la realidad, pues, su ser es ser metáfora de la realidad. En ella no solo es posible reconocer su propio sentido estético, sino también su correlato objetivo, el referente al que alude en su significación. No la reconoce como representación de sentidos construidos por la conciencia del hablante en su relación con el mundo real y concreto, sino como una entidad supra-real.

Sin embargo, su preocupación lo conduce a hacerse varias interrogantes, entre las cuales citamos estas dos: "¿Tiene el poeta aún un cometido en nuestra civilización? ¿Hay espacio para el arte en una época en la que se siente por doquier la inquietud social y el malestar producido por la masificación anónima de nuestra vida social y en la que continuamente puede reivindicarse la recuperación o la nueva justificación de la solidaridad?" (idem). Su respuesta reconoce formalmente que "La palabra del poeta tendrá que ser, sin duda, distinta en esta coyuntura. Tendrá afinidad con el reportaje, con el tono casual y la extrema frialdad del lenguaje técnico." (p. 108). Pero, enseguida reafirma su credo conservador postulando la presencia implícita del <<espíritu común>> en la poesía, para lo cual se vale de la poesía de Rilke en su relación con Dios. Es decir, en esa oscilación de lo físico a lo metafísico, Gadamer privilegia y opta por el segundo extremo en términos absolutos.

En el artículo *Poema y diálogo,* que le da el nombre al libro, Gadamer expone de manera sintética su tesis de la hermenéutica dialógica, metafísica; y su concepción

filosófica idealista en relación con el poema y la crítica literaria, cuyas ideas centrales serían más o menos las siguientes: el poema es siempre visto como una medida adecuada para las afirmaciones filosóficas. Las sucesivas tendencias líricas contemporáneas constituyen un confuso calidoscopio. El libro más importante en lengua alemana sobre estética filosófica es, sin lugar a dudas, *Crítica del juicio* de Immanuel Kant. El filosofo busca en el arte lo que permanece, es decir, no lo histórico concreto, contingente y mutable; sino lo absoluto y eterno, concebido como el potente eco de nuestro origen histórico que es tiempo presente y a él pertenece toda la vida y toda la actividad humana en el planeta. En cambio, el crítico de la literatura se enfrenta al reconocimiento de lo verdaderamente original, sólido y productivo en la obra de arte.

Como filósofo, Gadamer afirma que solo se limita a reflexionar sobre la fuerza de sentido de la palabra poética siempre que ésta llegue a expresársele. Sobre esas bases sustenta su reflexión acerca de la relación poema-diálogo, entendida como reflexión hermenéutica o de la comprensión, que consiste en "tomar conciencia de lo que ocurre realmente cuando algo se ofrece a la comprensión de alguien y cuando ese alguien comprende" (p. 144). La poesía es afirmación y da testimonio de sí misma, es decir, posee una naturaleza autosuficiente, se erige irreductible a partir de su propia estructura de sentido. En cambio, en el diálogo se hace presente inexorablemente la historia, pero igualmente, hay producción de sentido. Esta cualidad de producir sentido es la fuerza maravillosa y enigmática del lenguaje. En el poema se consuma de manera duradera la producción de sentido y la presencia sensorial de la palabra.

En definitiva, para Gadamer, el poema se afirma en sí mismo y por ello su característica esencial es el tono de donde brota la eufonía, tal como lo asumió el poeta Hölderlin, para designar lo que constituye al poema en cuanto tal, pues, la unidad del texto poético está dada sobre la base de la unidad del tono. Por esa razón, es necesario encontrar el tono del poema y transportarlo correctamente al oído. El poema es "el estribillo del alma. En el estribillo todos cantan en coro". El poema es así una invitación al canto. En cambio,

en el diálogo prevalece el intercambio palabra/réplica y tanto la pregunta como la respuesta son irrepetibles. Sin embargo, esta diferencia se reconcilia en el proceso mismo de la comprensión, tal como lo afirma Gadamer: "un poema no es más que una palabra pensante en el horizonte de lo no dicho. Lo que lo distingue es el hecho de estar siempre también en el horizonte de lo indecible. Siempre es la totalidad lo que quisiéramos entender, tal como nos la dice el tono del poema y que, como seres pensantes, nunca somos capaces de decir. Así, un poema es siempre un diálogo." (p. 152). Finalmente, podemos decir que el principio hermenéutico de su teoría, Gadamer parece sintetizarlo en el siguiente enunciado: "nuestra relación de lectura con el poema debe, como un diálogo, producir sentido participando en él." (p. 153).

En contraposición a toda la concepción conservadora y hegemonista que subyace en la perspectiva dialógica de la tradición en la filosofía etnocentrista e inmanentista de Gadamer, hay otras formas o perspectivas de mirar el problema, aportadas por otros críticos, como por ejemplo, Mariátegui (2007), Williams (2000) y Lotman (1993). A continuación reseñamos solamente los aportes de los dos primeros por su mayor diferenciación ideológica respecto a Gadamer.

Mariátegui (2007) escribe en 1927 su ensayo *Heterodoxia de la tradición* (precisamente el mismo año en que Heidegger publica *El ser y el tiempo*) en donde expone lo que se puede considerar solo un esbozo de lo que él mismo denomina "una tesis revolucionaria de la tradición". Dada su importancia como visión dialéctica de la tradición, bien vale la pena ponerla en diálogo con la perspectiva hermenéutica de Gadamer. Para ello reproducimos a continuación las ideas que consideramos centrales del pequeño ensayo de Mariátegui:

> La tradición es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil… La tradición debe ser entendida como patrimonio y continuidad histórica… Toda doctrina revolucionaria actúa sobre la realidad por medio de negaciones intransigentes que

> no es posible comprender sino interpretándolas en su papel dialéctico. Los verdaderos revolucionarios, no proceden nunca como si la historia comenzara con ellos. Saben que representan fuerzas históricas, cuya realidad no les permite complacerse con la ultraísta ilusión verbal de inaugurar todas las cosas…la tradición es heterogénea y contradictoria en sus componentes. Para reducirla a un concepto único, es preciso contentarse con su esencia, renunciando a sus diversas cristalizaciones…la tradición aparece particularmente invocada, y aún ficticiamente acaparada, por los menos aptos para recrearla....El revolucionario tiene del pasado una imagen un poco subjetiva acaso, pero animada y viviente, mientras que el pasadista es incapaz de representárselo en su inquietud y su fluencia. Quien no puede imaginar el futuro, tampoco puede, por lo general, imaginar el pasado…No existe, pues, un conflicto real entre el revolucionario y la tradición, sino para los que conciben la tradición como un museo o una momia…La tradición de esta época, la están haciendo los que parecen a veces negar, iconoclastas, toda tradición. De ellos es, por lo menos, la parte activa. Sin ellos, la sociedad acusaría el abandono o la abdicación de la voluntad de vivir renovándose y superándose incesantemente. (pp- 114-117).

De manera que el diálogo en la tradición no puede ser solo entre las fuerzas o los individuos de "un club de quienes opinan igual", que es la imagen que propone Eagleton para ilustrar la hermenéutica de Gadamer; sino más bien entre quienes representan la heterogeneidad y la contradicción, como lo propone Mariátegui. En ese sentido, es necesario precisar los campos epistémicos y/o semióticos desde los cuales se mira el problema de la tradición. Si desde la filosofía, el diálogo entre iguales brinda la posibilidad hermenéutica de ponerse de acuerdo en las esencias que unen la religión, el arte y la filosofía de una tradición dominante de la cultura, dividida entre explotados y explotadores, incluidos y excluidos, entonces, esa hermenéutica, vista desde el campo ideológico y político, es más un monólogo que un verdadero diálogo. En cambio, si se admite la participación y el protagonismo de la tradición religiosa, artística y filosófica de las fuerzas o individuos no dominantes sino excluidos, entonces, sí sería posible estar frente a un

verdadero diálogo hermenéutico-dialéctico que permita evidenciar la verdad en la plenitud de su existencia histórica, real y concreta.

A esa exigencia hermenéutica y dialéctica de la verdad objetiva de la cultura, se aproxima más la tesis que expone Williams (2000), referida a la diferenciación cultural de estadios o funciones dominantes, residuales y emergentes, representadas por las diferentes clases sociales que emergen y se confrontan en diferentes momentos históricos de las sociedades y que, por tanto, son ellas y sus prácticas sociales, políticas y culturales las que hacen y determinan el sentido de la tradición, pues, los filósofos, además de ser parte de las clases sociales y participar de la dinámica histórica, escriben sus propias interpretaciones desde la perspectiva ideológica y política que eligen, según su creencia y su voluntad.

Ubicado en una perspectiva crítica y culturalista dentro de la tradición marxista, Williams afirma, primero, lo siguiente: "Dentro de lo que he denominado análisis "trascendental", un proceso cultural es considerado un sistema cultural que determina rasgos dominantes: la cultura feudal o la cultura burguesa o la transición de una a la otra." (p. 143). Trascendencia, proceso, sistema, dominante y cultura son las categorías claves de esta relación dialéctica-cultural: lo trascendente niega y se impone sobre lo particular, el proceso implica confrontación, vencimiento de los obstáculos y acumulación de fuerzas para constituirse en sistema; y es dominante en tanto ha logrado derrotar y someter las fuerzas contrarias o divergentes; y finalmente erigirse como la cultura dominante. Pero, una cultura dominante, para mantener ese estado de trascendencia necesita demostrar o lograr efectividad e imponer y mantener su hegemonía. De, manera que la lucha cultural es un proceso constante, que no cesa ni termina nunca, porque está dinamizada por la dialéctica, por la confrontación y el diálogo de los contrarios. Esto explica que al lado de la cultura dominante, sigan existiendo otros estadios culturales que Williams agrupa en dos categorías: "lo <<residual>> y lo <<emergente>>, que en cualquier proceso verdadero y en cualquier momento de este proceso, son significativos tanto en sí mismos como en lo que revelan sobe las características de lo <<dominante>>" (p. 144). Lo residual se ubica en

relación con el pasado, con la tradición vencida pero no desaparecida. Veamos como la contextualiza Williams:

> Por <<residual>> quiero significar algo diferente a lo <<arcaico>>, aunque en la práctica son a menudo muy difíciles de distinguir. Toda cultura incluye elementos aprovechables de su pasado, pero su lugar dentro del proceso cultural contemporáneo es profundamente variable. Yo denominaría <<arcaico>> a lo que se reconoce plenamente como un elemento del pasado para ser observado…Lo que pretendo significar por <<residual>> es muy diferente. Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no solo -y a menudo ni eso- como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente… Es fundamental distinguir este aspecto de lo residual, que puede presentar una relación alternativa e incluso de oposición con respecto a la cultura dominante, de la manifestación activa de lo residual (siendo ésta su distinción de lo arcaico) que ha sido total o ampliamente incorporado a la cultura dominante. (idem).

De acuerdo con esta concepción todo pasado y toda tradición, permanecen. Y si lo residual es un pasado activo, que tiene fuerza propia en el presente, puede eventualmente alternar con la cultura dominante; pero ésta pone en marcha sus mecanismos de negación de la alteridad para preservar su hegemonía. En ese sentido, Williams advierte que "en ciertos momentos la cultura dominante no puede permitir una experiencia y una práctica residual excesiva fuera de su esfera de acción, al menos sin que ello implique algún riesgo." (p. 145). Es decir, la presencia activa de la cultura residual genera automáticamente respuestas de la cultura dominante en función de poner límites que preserven su dominio.

De allí surge la competencia, la confrontación, pues, la co-presencia de ambas formas culturales establece una tensión cultural, una lucha por ganar los espacios de las actividades culturales y, desde allí, la influencia en la vida social, política, ideológica. En ese contexto, "la tradición selectiva se torna especialmente evidente. Esto es muy notable

en el caso de las versiones de la <<tradición literaria>>, pasando a través de las versiones selectivas del carácter de la literatura hasta las definiciones conectoras e incorporadas sobre lo que la literatura es hoy y sobre lo que debería ser." (idem). Se puede decir, entonces, que en Gadamer funciona este criterio selectivo a favor de la cultura literaria y poética del romanticismo dominante en la civilización Occidental. Finalmente, Williams precisa que lo emergente se refiere a:

> los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. Sin embargo, resulta excepcionalmente difícil distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante (y en este sentido <<especie-específico>>) y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella: en este sentido emergente antes que simplemente nuevo. (pp145-146)

En verdad, no es fácil distinguir, en un primer momento, entre lo simplemente nuevo (pero propio de una cultura dominante) y lo emergente, entendido también como lo alternativo o lo realmente opuesto, contrario y disidente frente a lo dominante. Esto se explica por la evidencia histórica, pues, mientras lo residual se conoce plenamente por su historia pasada, así como lo dominante por su existencia en la historia presente; lo nuevo o lo emergente requieren un tiempo presente de realizaciones para poner en evidencia su naturaleza dominante o emergente en la perspectiva del futuro inmediato. En el caso de la cultura literaria, la poética romántica fue emergente junto a la cultura burguesa frente a la poética clásica y medieval de la cultura feudal dominante. Pero, a partir del simbolismo se generaron y entraron en escena dos poéticas frente al romanticismo burgués: una simplemente nueva, el simbolismo sensualista individualista de Verlaine y Mallarmé; y otra emergente, alternativa: la poesía social, de denuncia política y militante de la causa revolucionaria del proletariado moderno y los pueblos oprimidos de la tierra. Sin embargo, esta poesía alternativa, emergente, no logra deshacerse del todo de la tradición romántica, sino que la resemantiza, la deshoja de la metafísica religiosa medieval y la llena de historia presente, de denuncia social, de ideas revolucionarias y de esperanzas en los cambios

sociales y políticos de la sociedad burguesa. Así surge el llamado romanticismo histórico-social y la vanguardia romántica subversiva. Igualmente, cabe decir que esta nueva luminosidad poética estimula la re-actualización y re-creación de viejas poéticas residuales de las culturas indígenas y africanas en el continente latinoamericano y caribeño.

Para cerrar esta sección dedicada a la fenomenología de la literatura, veamos brevemente los aportes del filósofo francés Gastón Bachelard (1884-1962), formado en la filosofía de la ciencia natural con gran rigor científico, inició sus estudios de la literatura desde la Psicología y el Psicoanálisis y, finalmente, asumió la filosófica desde donde puso en marcha su propia fenomenología de la imagen poética. Es importante señalar, entonces, que antes de declararse fenomenólogo de la imaginación poética, Bachelard había realizado sus primeros estudios de interpretación literaria a partir de los cuatro elementos de la naturaleza y desde la perspectiva del Psicoanálisis, tal como lo recoge en su tesis doctoral Aguilar, Irving (2012):

> Una parte, sin duda fundamental, de la obra de Gaston Bachelard está constituida por cinco libros dedicados a los cuatro elementos de la naturaleza; uno al fuego: *La Psychanalyse du feu* de 1938 (*Psicoanálisis del fuego*) ; uno al agua: *L'eau et les rêves* de 1942 (*El agua y los sueños*); uno al aire: *L'air et les songes* de 1943 (*El aire y los sueños*); y dos a la tierra: *La terre et les rêveries du repos* de 1946 (*La tierra y las ensoñaciones del reposo*) y *La terre et les rêveries de la volonté* de 1948 (*La tierra y los ensueños de la voluntad*). El propósito principal de Bachelard en estos textos era investigar dos polos del psiquismo humano que son, a la vez, complementarios y opuestos: la ensoñación y la conceptualización (p. 13)

Este dato revela que en los antecedentes de su fenomenología de la imaginación poética, estaban presentes esos dos elementos opuestos que remiten, respectivamente, a la poesía y la ciencia, la imagen y el concepto. De manera que en esos cinco textos, se podrán apreciar las tensiones entre esos dos campos semióticos que lo llevaron finalmente a

coincidir con Heidegger y Gadamer en la identificación militante con la herencia de Husserl, para abordar la poética como fuente nutricia o abrevadero natural del trascendentalismo subjetivo de la fenomenología, haciendo de la imaginación poética un reino hermenéutico de la intersubjetividad en oposición alternativa a la crisis paradigmática del cientificismo. De esa manera, Bachelard opta por rendirle su culto intelectual a la imaginación poética, concebida como el reino puro de la poesía, como la fuerza inmanente que activa en el receptor su propia capacidad imaginativa para recrear con la lectura del poema su propia imaginación, goce y placer infinito en esa relación intersubjetiva.

Sin embargo, como lo advierte Aguilar, "Según Bachelard, hay dos tipos de imaginación: la creadora y la reproductora. La imaginación reproductora deja de lado toda la carga simbólica; en cambio, la imaginación creadora enriquece la imagen dándole sentido y fuerza para la modificación de lo real" (p. 15). Precisamente, al deslindarse de la psicología y el psicoanálisis, esta concepción de la imaginación creadora se convierte en el núcleo generador de la nueva filosofía de Bachelard que aparentemente responde a una visón dialéctica, en el sentido de las oposiciones; pero, en verdad responde es a su inmanentismo imaginista, es decir, a una supra-valoración de la imagen poética por encima de la conciencia misma, tal como lo interpreta Aguilar: "Se trata de una imaginación creadora que tiene el poder de transfigurar la misma imagen. La imaginación tiene como función deformar y formar, crear imágenes a partir de grandes esquemas universales o imágenes primordiales que modelan el conocimiento del mundo. La imaginación creadora es posibilidad abierta, libre de ataduras de la conciencia" (p. 18)

Pero, esta concepción no es tan simple como parece; pues, Bachelard pareciera girar siempre y tautológicamente en la idea de la imaginación desde ese inmanentismo imaginista que hemos señalado. En ese sentido, se entiende que Aguilar destaque la dificultad para aprehender adecuadamente el sentido de la concepción y del método bachelardiano:

> Coincidimos con Puelles, en que la lectura de Bachelard es difícil, porque su pensamiento se crea en la escritura; es así como su texto filosófico aspira a la transparencia. Mientras que generalmente la escritura o el texto llegan después de la concepción de las ideas que en él se presentan (se piensa y luego se escribe), en Bachelard el pensamiento se crea junto con la escritura. La obra de nuestro autor no lleva un solo sentido, sino que nos arroja a una multiplicidad de ellos. No es posible dar cuenta de Bachelard desde el *logos* de la explicación y es precisamente desde este punto (la explicación), donde se le recrimina al filósofo francés de poca rigurosidad o de carecer de precisión conceptual y lógica. Sin embargo, nuevamente siguiendo a Puelles, podemos notar que la pretensión del autor que ahora nos ocupa, no fue precisamente la articulación de un discurso demostrativo: «El filósofo escribe**.** «El filósofo escribe *para* demostrar. Bachelard escribe *para* suscitar opciones de la comprensión» (pp 20-21)

Tal vez, entonces, su método sea precisamente el de suscitar diferentes alternativas u opciones y no solo una, para comprender un texto poético y sus verdades. Y aun más allá de comprenderlo en diversas opciones, el autor sugiere también la posibilidad de que la imagen recibida entre en un proceso de nueva transformación en la mente del lector. En tal sentido, no se trata de confrontar la razón con la imaginación, sino de asumir la razón desde la imaginación; y ésta como si fuera aquélla, es decir una razón otra que no esté ni permanezca atada a la realidad material concreta o que sea anterior a ella y la gobierne. Desde esta perspectiva, como quiera que se trata de una forma de la racionalidad creadora, Aguilar advierte que "Los textos de Bachelard no pueden ser reducidos a las suplantaciones de la razón. Lo que nosotros aprovechamos de su forma de escribir es que sus textos están elaborados, ante todo, en la inmanencia de lo concreto" (idem). Inmanencia de lo concreto que es sometida al proceso desconstructivo desde la inmanencia de la imaginación que se convierte a su vez en una forma de trascendentalismo del sujeto imaginador o imaginante, marcando distancia respecto a las lógicas de la racionalidad científica. Esto nos coloca frente a un pensamiento un tanto heterodoxo y arbitrario; pero, dogmático y unidireccional

al mismo tiempo, pues, en él concurren lo científico, lo filosófico y lo artístico, que bien vale la pena abordar en profundidad en un estudio aparte.

Precisamente, desde una posición valorativa de esas tres vertientes epistémicas y en el contexto del desarrollo del pensamiento moderno del siglo XX, Salazar, Luis (2007) ofrece una caracterización bien interesante que optamos por no fragmentarla sino citarla en toda su extensión:

> Gastón Bachelard ocupa un lugar principal dentro del pensamiento moderno, ya no se diga por sus ideas renovadoras en torno al conocimiento científico, sino por la incidencia de tales ideas en el arte y en la imaginación creativa. En Bachelard no solo se une la formación del científico y filósofo de carrera, sino la del artista, cuya tarea central consiste en demostrar la relación universal de todo conocimiento. La aspiración de Husserl de alcanzar una unidad del saber encuentra en la filosofía de Bachelard su punto más concordatorio, y esto prepara el terreno para la conformación de las ideas más vanguardistas de nuestro tiempo, en tanto que se unen los progresos de la ciencia y la razón con el ministerio de las fuerzas imaginantes, que hacen posible que todo conocimiento sea al mismo tiempo *una experiencia estética*.
>
> La raíz que alimenta este principio creativo es justamente la imaginación, pero en Bachelard, la imaginación ha de estar ligada al ensueño de la materia. **La imaginación y la materia**
>
> Para el autor de *La poétique de la réverie*, la imagen remite a un origen (Bachelard, 2002, pp. 1-10). En este sentido, es necesario que el pensamiento vuelva no a la esencia a la manera como la entiende Husserl, sino a la *relación* que guarda la materia con la forma. La división entre forma y materia no es otra cosa que la manera como las fuentes se propagan y se transforman, pero también se refiere al modo como conservan una identidad, la cual, por otro lado, no debe remitir como en Husserl a una idea o a un concepto como en Ferdinand de Saussure, sino, fundamentalmente, a una *imagen originaria*. Por tanto, el acceso a esta no ha de realizarse desde una analítica trascendental, sino desde una fenomenología de la imaginación pura (Bachelard, 1997, pp. 7-8). (p. 1).

Es decir, el deslinde definitivo frente a la racionalidad científica y la dialéctica materialista, no está dado desde la fenomenología esencialista trascendental de Husserl, ni la fenomenología del Ser de Heidegger, ni la fenomenología hermenéutica de Gadamer, sino desde esta fenomenología de la imaginación pura. La pregunta que surge es la siguiente: ¿Cuál es el lugar epistémico de esa fenomenología de la imaginación pura en el contexto de realización de la vida humana que es ante todo y fundamentalmente social, económica, política, religiosa, cultural, militar y, sobre todo, cohesionada por la función psico-socio-política-cultural de las ideologías? Y si la poesía, como reino de la imaginación y la alteridad es ese lugar, ¿es acaso la poesía realmente ajena a la vida humana o simplemente es una dimensión semiótica en la cual la vida misma es lo que se recrea en códigos subversivos, no convencionales, sino creativos y ciertamente imaginativos, pero sin separarse de la vida misma? Veamos, entonces, algunos de los elementos teóricos de este imaginario estético-filosófico. En su libro *El aire y los sueños*, Bachelard (1986) comienza con una afirmación categórica:

> Como muchos problemas psicológicos, las investigaciones acerca de la imaginación se ven turbadas por la falsa luz de la etimología. Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. (p. 9)

La palabra etimología proviene del griego etumos, verdadero, y logos, dicción, palabra; es decir, origen de las palabras. Esa es la acepción convencional de ese signo; pero, como el signo lingüístico es no solo convencional sino también arbitrario (Saussure,), Bachelard recurre a la arbitrariedad para considerar dicha acepción como "falsa luz" y proponer un viraje en la concepción etimológica de la imaginación, en el sentido de que no

se trata de la simple reproducción de una percepción, sino más bien su deformación. Pero aquí la deformación quiere decir creación de la imagen que no está presente materialmente pero sí en estado de potencia latente. Si la imaginación no surge sola, requiere entonces, de un poder imaginario que impulse la acción imaginante. De esa manera, pareciera que se trata de una relación causal: debe surgir el elemento de estímulo desde una imagen presente que haga posible la aparición de la imagen ausente. El escritor recibe ese estímulo de cualquier fuente y procede a escribir sus nuevas imágenes que forman el texto. El lector haría un procedimiento análogo en su lectura. Y así, la producción y la recepción del texto poético tendrían esa condición común de ser explosiones, deformaciones o cambios de imágenes. De allí la validez de la imagen que fija Blake sobre el poema – citada por Bachelard- cuando dice que "es esencialmente una aspiración a imágenes nuevas". En ese sentido, la propuesta estética de Bachelard es un "movimiento de la imaginación", concebido en los siguientes términos:

> Este movimiento no será una simple metáfora. Lo experimentaremos efectivamente en nosotros mismos, más frecuentemente como un alivio, una facilidad para imaginar imágenes anexas, como el ardor de perseguir el hechicero ensueño. Un hermoso poema es un opio o un alcohol. Es un alimento nervino. Debe producir en nosotros una inducción dinámica. Trataremos de dar su justo pluralismo a la profunda frase de Paul Valéry: "El verdadero poeta es el que inspira." El poeta del fuego, el del agua y el de la tierra no transmiten la misma inspiración que el poeta del aire.
> Por esta razón el sentido del viaje imaginario es muy diferente según los distintos poetas. (pp. 12-13).

Esta propuesta de movimiento de la imaginación, surge como resultado final del estudio de la imaginación poética a partir de los cuatro elementos naturales: fuego, agua, tierra y aire. Y más allá de las diferencias que hayan entre los movimientos imaginantes de cada elemento, lo que interesa examinar es el siguiente enunciado: "la inmanencia de lo imaginario a lo real, es el trayecto continuo de lo real a lo imaginario" (idem). Este trayecto debe conducir a un punto sin límite porque no es otro sino el infinito, donde la imaginación

se afirma como imaginación pura, libre y sola, vencida y vencedora, por lo cual se establece el reino paradójico del realismo de la irrealidad. La imaginación es así un más allá psicológico (p. 159). En general, lo que este Bachelard de la imaginación psíquica quiere demostrar es la existencia de una relación directa entre los cuatro elementos de la naturaleza y los procesos de la imaginación que se desencadenan en el discurso poético como resultado de mecanismos imaginantes de la propia imaginación como fuerza autónoma, independientemente tanto del sujeto que escribe como del sujeto que lee el poema. En particular, la poética del aire contiene elementos de ascensión, de sublimación, que le permiten formular una nueva psicología identificada como psicología ascensional (p.20).

Pero, el esfuerzo teórico de Bachelard por fijar leyes sobre la imaginación como reino dominante en la poesía, además de quedar anclado en la inmanencia del imaginismo excluyente y hegemonista, se complica en la precisión de un método, pues, por un lado, el tema se polariza entre realidad e imaginación; y por el otro, como consecuencia de lo anterior, metódicamente navega entre lo analítico de la objetividad científica, lo interpretativo de la subjetividad psicológica y lo especulativo de la metafísica filosófica. En tal sentido, admite las dificultades del tema y se hace la siguiente reflexión:

> ¿Puede ser un tema el estudio de las imágenes fugaces? Las imágenes de la imaginación aérea se evaporan o se cristalizan. Y debemos captarlas entre los dos polos de esta ambivalencia siempre activa. Por lo tanto, nos veremos reducidos a presentar la doble derrota de nuestro método: que el lector nos ayude con su meditación personal, para que reciba en el breve intervalo del sueño y del pensamiento, de la imagen y la palabra, la experiencia dinámica de la palabra que piensa y sueña a la vez. (p. 24)

He allí la contradicción entre onirismo y razón, sueño y pensamiento. Optar por uno es negar el otro. Sin embargo, en la conclusión de *El aire y los sueños*, Bachelard expresa opiniones y valoraciones interesantes que reafirman y contradicen sus propios

postulados, pero introducen una valoración múltiple de la poesía. He aquí algunas de ellas: "la poesía es verdaderamente el primer fenómeno del silencio" (p.305). ¿Es acaso esto equivalente a la nada o a la negación misma del ruido de la palabra en la necesidad de su pronunciación para constatar su existencia? "La poesía verdadera tiene siempre varios registros. El pensamiento corre tan pronto por encima como por debajo de la voz cantante. Hay al menos tres planos visibles en ese polilogismo, que deben encontrar el acuerdo de las palabras, de los símbolos y de los pensamientos" (p. 306). De esa manera, la comunicación, la cultura y la cognición concurren e interactúan en el hecho poético. Pero, enseguida, el autor advierte que "Para merecer el título de imagen literaria, se precisa un mérito de originalidad. Una imagen literaria es un sentido en estado naciente: la palabra –la vieja palabra- viene a recibir allí un significado nuevo. Pero esto no basta. La imagen literaria debe enriquecerse con un onirismo nuevo. Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo. Tal es la doble función de la imagen literaria" (idem). Todos sabemos que la originalidad no es algo fácil y, en todo caso, amerita análisis comparativos que den las evidencias, así como la precisión de los aspectos en los cuales puede ser constatada. La imagen poética en un sentido amplio, posee una condición explosiva y polisémica en el espacio psíquico de su fecundación y, en general, presenta tres posibilidades de realización: juego, didactismo o misterio invencible, tal como se expone en el siguiente fragmento:

> Tomada en su voluntad de trabajar la expresión, la imagen literaria es una realidad física con un relieve peculiar, más exactamente, es el relieve psíquico, el psiquismo en varios planos. Graba o levanta. Vuelve a encontrar una elevación. Es polifónica porque es polisemántica. Si los sentidos se dividen demasiado, puede caer en "el juego de las palabras". Si se encierra en un sentido único puede caer en el didactismo. El verdadero poeta elude ambos peligros. Juega y enseña. En él el verbo reflexiona y refluye. En él, el tiempo se pone a esperar. El verdadero poema despierta un deseo invencible de ser releído. Se tiene en seguida la impresión de que la segunda lectura dirá más que la primera. (p. 310)

Pero, en el pensamiento de Bachelard, la imaginación tiene sus propios linderos, razón por la cual estas dicotomías se van a resolver sobre la base de un deslinde necesario frente a la psicología como ciencia general de la psiquis y frente al psicoanálisis como disciplina concreta de los trastornos de la personalidad, a favor de una ontología fenomenológica de la imagen poética que se inicia con el libro *La poética del espacio.* En la Introducción de ese texto, Bachelard (1975) se refiere a la ruptura con el Psicoanálisis, en los siguientes términos que ilustran esquemáticamente la diferencia entre una disciplina y otra: "La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa. Y nosotros queremos trabajar en esta ontología" (p. 8). Mientras el Psicoanálisis busca en el pasado psíquico del autor, las causas, las razones, las motivaciones, necesidades y fines de lo que dice el poema y, por tanto, sujeta las imágenes a esas causas; la fenomenología hace lo contrario: asume la imagen poética en su esencia liberada de toda causalidad. Y si el psicoanálisis define el contenido de la imagen según los impulsos del inconsciente; la fenomenología lo hace de acuerdo con lo que la imagen misma condensa en su novedad, su propio ser y la fuerza de su dinamismo; en fin, el psiquismo atiende la personalidad del creador; y la fenomenología, el fenómeno como tal, es decir, la esencia de la imagen como fenómeno portador de una ontología propia que interactúa o dialoga con el receptor en términos de recreación imaginista. Bachelard reconoce que negar la causalidad de la imagen es un hecho grave. Sin embargo, su convicción fenomenológica es firme:

> Las causas alegadas por el psicólogo y el psicoanalista no pueden nunca explicar bien el carácter verdaderamente inesperado de la imagen nueva, ni la adhesión que suscita en un alma extraña al proceso de su creación. El poeta no me confiere el pasado de su imagen y, sin embargo, su imagen arraiga en seguida en mí. La comunicabilidad de una imagen singular es un hecho de gran significado ontológico (...) Claro

> está que en las investigaciones psicológicas se puede prestar atención a los métodos psicoanalíticos para determinar la personalidad de un poeta, se puede encontrar así una medida de presiones –sobre todo de la opresión- que el poeta ha debido padecer en el curso de su vida, pero el acto poético, la imagen súbita, la llamarada del ser en la imaginación, escapan a tales encuestas. Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendemos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad. (p. 8-9).

Si en todos sus libros anteriores, el esfuerzo fue separar la poesía de la realidad social, reconocer y respetar el vínculo con los elementos determinantes de la naturaleza y con la subjetividad psíquica, asumiendo las contradicciones correspondientes. Ahora, Bachelard se da cuenta de que el psicoanálisis subordina las imágenes poéticas a la personalidad del poeta, con lo cual le quita independencia. En cambio, la fenomenología permite centrar el estudio y la interpretación de la imagen en su propio ser como fenómeno de la imaginación. En *La poética del espacio*, Bachelard se dirige al lector para que asuma la poesía no como un objeto sino como lo que ella esencialmente es en tanto imagen subjetiva, pura y efímera:

> Se pide al lector de poemas que no tome una imagen como un objeto, menos aún como un sustituto de objeto, sino que capte su realidad específica. Para eso hay que asociar sistemáticamente el acto de la conciencia donadora con el producto más fugaz de la conciencia: la imagen poética. Al nivel de la imagen poética la dualidad del sujeto y el objeto es irisada, espejeante, continuamente activa en sus inversiones (…) En esta unión, por la imagen, de una subjetividad pura pero efímera y de una realidad que no va necesariamente hasta su constitución completa, el fenomenólogo encuentra un campo de innumerables experiencias; aprovecha observaciones que pueden ser precisas porque son simples, porque "no tienen consecuencias", a la inversa de lo que sucede con los pensamientos científicos, que son siempre pensamientos enlazados. La imagen en su simplicidad, no

> necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua. (pp 10-11)

Con esta exhortación, el autor también deslinda los campos del cientificismo lingüístico aplicado a la poética por parte de los formalistas rusos y el de la reflexión interpretativa eidética de la fenomenología aplicada a la imagen poética como núcleo esencial de la poesía. La imagen no tiene ni está sujeta a ningún referente objetivo que la convierta en objeto; ella es creación inmanente de la subjetividad y en tal sentido debe ser igualmente recepcionada. De manera que la lectura no es otra cosa sino el cierre del circuito de la intersubjetividad autor-poema-receptor. Esto responde al criterio de verdad que Bachelard desarrolla sobre la imagen poética a partir del siguiente principio: "todo lo que es específicamente humano en el hombre es *logos."*(p.15). De ello se deduce que la imagen poética es un "acontecimiento del *logos,* nos es personalmente innovadora. Ya no la tomamos como un "objeto". Sentimos que la actitud "objetiva" del crítico ahoga la "repercusión", rechaza, por principio, esta profundidad de donde debe partir el fenómeno poético primitivo." (idem). Empinado sobre esta convicción filosófica logocéntrica, Bachelard puntualiza su ataque contra los dos enfoques que desde la subjetividad aplican métodos de interpretación científicos, por lo cual se distancian de la intersubjetividad y traicionan la esencia de la poesía:

> En cuanto al psicólogo, está ensordecido por las resonancias, y quiere describir sus sentimientos. Y en cuanto al psicoanalista, pierde la repercusión, ocupado en desenredar la madeja de sus interpretaciones. Por una fatalidad del método, el psicoanalista intelectualiza la imagen. Comprende la imagen más profundamente que el psicólogo. Pero, precisamente, la "comprende". Para el psicoanalista la imagen poética tiene siempre un contexto. Interpretando la imagen, la traduce en otro lenguaje que el del *logos* poético. Por lo tanto, nunca se puede decir con más razón: traducttore, traditore"(p. 16).

Con su fenomenología, Bachelard proclama la independencia absoluta de la imagen poética respecto a las doctrinas y teorías del paradigma cientificista. Concibe la creación de la imagen poética como un acto del logos, de la subjetividad inaprehensible, que contiene la única y valedera verdad estética de la poesía. Ni los afectos, resonancias o sentimientos que constituyen el mundo de lo psicológico; y tampoco las contextualizaciones oníricas o los vínculos que establece el psicoanálisis con las pulsiones del inconsciente, son válidos para descifrar y objetivar la verdad profunda de la imagen poética. Colocarla en esas relaciones dialécticas o interacciones dialógicas, constituye un acto de traición a su naturaleza ontológica y a su esencia autotélica. De acuerdo con esto, lo fundamental en la imagen poética no es determinar sus causas ni sus fines, sino valorar su intersubjetividad: "Recibiendo una imagen poética nueva, experimentamos su valor de intersubjetividad. Sabemos que la repetiremos para comunicarnos nuestro entusiasmo. Considerada en la transmisión de un alma a otra, se ve que una imagen poética elude las investigaciones de causalidad." (idem).

Esto presupone que el valor de la imagen queda subordinado a la experiencia de la intersubjetividad entre ella y su receptor, en el contexto de la relación texto - lector, a condición de que el segundo no sea psicólogo, ni psicoanalista, ni crítico literario; sino un simple lector no condicionado, neutro o ingenuo, porque: "Las doctrinas tímidamente causales como la psicología, o fuertemente causales como el psicoanálisis, no pueden determinar la ontología de lo poético: nada prepara una imagen poética, sobre todo no la cultura en el modo literario, ni la percepción en el modo psicológico." (idem). De esta manera, Bachelard, como filósofo de la ciencia que asumió la crítica epistemológica como método para el avance del conocimiento, ahora, en su propuesta literaria reconoce solo el hecho mismo de la creatividad como principio para el estudio de la poesía desde la imagen poética, como su esencia y fenómeno de la intersubjetividad humana. No debe estudiarse la causa de la imagen, sino el fenómeno que ella genera: la fenomenología de la imaginación poética, tal como se puede apreciar en la siguiente afirmación conclusiva:

> Por lo tanto, llegamos siempre a la misma conclusión: la novedad esencial de la imagen poética plantea el problema de la creatividad del ser que habla. Por esta creatividad, la conciencia imaginante resulta ser, muy simplemente, pero muy puramente, un origen. Al desprender este valor de origen de diversas imágenes poéticas debe abordarse en un estudio de la imaginación, la fenomenología de la imaginación poética.(idem)

Así, esta fenomenología de la imaginación se acerca a la de Gadamer en cuanto a su naturaleza inmanentista e intersubjetiva; y se distancia en cuanto al espacio de realización, pues, en Gadamer lo importante es el diálogo hermenéutico con el poema en el marco de la tradición histórica individual o colectiva no dialéctica sino fenomenológica; mientras que en Bachelard lo que se propone es una relación inter-subjetiva lector-texto encerrado en el reino de la imaginación pura, sin ver hacia el pasado, sino lanzado hacia el futuro con la fuerza de esa imaginación pura.

El psicoanálisis aplicado a la literatura

La crítica psicoanalítica a la literatura fue iniciada desde el mismo psicoanálisis desarrollado por Freud, a partir de lo que él mismo consideró como una carencia de la estética que, centrada en el ámbito de lo sensible, lo emocional y placentero, descuidaba la dimensión contraria, es decir, lo angustiante, lo repulsivo y lo desagradable que se agrupa de manera general en lo siniestro. Precisamente, en el texto *Lo siniestro*, publicado originalmente en 1919, que aparece en el libro *Psicoanálisis aplicado*, Freud (1954), ubica la incursión psicoanalítica en la literatura, de la siguiente manera:

> El psicoanálisis no siente sino raramente el incentivo de emprender investigaciones estéticas, aunque no se pretenda ceñir la estética a la doctrina de lo bello, sino que se la considere como ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad. La actividad psicoanalítica se orienta hacia otros estratos de nuestra vida psíquica y tiene escaso contacto con los impulsos emocionales –inhibidos en su fin, amortiguados,

> dependientes de tantas constelaciones simultáneas- que forman por lo común el material de la estética. Sin embargo, puede darse la ocasión de que sea impelido a prestar su interés a determinado sector de la estética, tratándose entonces generalmente de uno que está como a trasmano, que es descuidado por la literatura estética propiamente dicha (p. 153)

Esto indica que, en principio, el psicoanálisis no es una teoría estética que haya sido elaborada para competir con las teorías románticas y simbolistas que, en ese momento, predominaban en el campo de la estética a partir del siglo XIX. El psicoanálisis surge como una disciplina clínica ocupada del estudio científico de la neurosis, caracterizada como un trastorno de la conducta humana. Sin embargo, a partir del estudio de la interpretación de los sueños y la formulación del desdoblamiento del comportamiento humano en el Yo y el Ello, tal como lo señala Freud (1984) "la diferenciación de lo psíquico en consciente e inconsciente es la premisa fundamental del psicoanálisis" (p. 12). En consecuencia, la aplicación psicoanalítica en la literatura, obedece simplemente a la posibilidad de incursionar exitosamente en ciertas dimensiones o dominios de los cuales no se había ocupado la estética centrada en el texto y sus efectos emocionales y trascendentes. En tal sentido, Freud (1954) expone lo siguiente:

> Lo Unheimlich, lo siniestro, forma uno de estos dominios. No cabe duda que dicho concepto está próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general. En suma, quisiéramos saber cuál es ese núcleo, ese sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustioso, algo que además es "siniestro". Poco nos dicen al respecto las detalladas exposiciones estéticas, que por otra parte prefieren ocuparse de lo bello, grandioso y atrayente, es decir, de los sentimientos de tono positivo, de sus condiciones de aparición y de los objetos que los despiertan, desdeñando en cambio las referencias a los sentimientos contrarios, repulsivos y desagradables. (p. 154)

A la luz de esta explicación, queda claro que el psicoanálisis emprende la tarea de ampliar y enriquecer las posibilidades analíticas, interpretativas y valorativas de los textos literarios, ahora puestos en relación con el mundo psíquico del autor. La consecuencia que se genera es fundamental, pues, se trata, por un lado, de un deslizamiento que va desde la atención al texto literario en su inmanencia, hacia la indagación en el psiquismo del autor en sus neurosis y angustias, es decir, de la objetividad textual a la subjetividad de las interacciones entre el consciente y el inconsciente. Y por el otro, implica que la crítica literaria se desplace de su sentido consciente positivo abstraccionista hacia la negatividad dialéctica del inconsciente. El rechazo a esta inversión del valor de la obra literaria, lo expresa Bénichou, Paul (1991)en la entrevista que le hace Todorov, incluida en el libro *Crítica de la crítica*, en donde se expresa el papel desmedido de la crítica psicoanalítica al "reducir el valor del pensamiento a las causas que lo originaron" (p. 153). A partir de esta observación, Todorov le formula la siguiente pregunta a su entrevistado: "¿Se trata de invertir pura y llanamente la jerarquía corriente o más bien hay que buscar otra manera de pensar la antinomia que forman conciencia e inconsciente?" (p. 154).

La respuesta de Bénichou, aunque no se extiende en argumentos, es precisa y puntal, y se expresa en los siguientes términos: "La psicología del inconsciente, elemento tradicional de nuestra cultura al igual que la psicología a secas, tiene pleno derecho desde hace tiempo en la crítica literaria. Se equivoca cuando sustituye el discurso del autor por otro discurso que él no hubiera reconocido y cuya presencia en su obra la conjetura una autoridad externa" (p. 154). Esta respuesta luce contradictoria porque precisamente el único derecho que tiene el psicoanálisis, en tanto disciplina científica, (y por ello, el psicoanalista) es el de expresarle al público lector, el resultado de su labor investigativa, independientemente de la personalidad y la conciencia del autor. De hecho, él mismo agrega que "Y aunque se confirmaran, la reorganización que la crítica psicoanalítica impone al contenido de la obra se mantendría ajena a la literatura, cuyo campo es antes que nada el de los intercambios conscientes entre personas" (idem). Evidentemente, se trata de dos campos diferentes que pueden llegar a revelarse, eventualmente, contradictorios. Entre

el consciente y el inconsciente, los puentes de relación se producen entre el Ello, el Yo y el Super-Yo.

De manera que el asunto queda ubicado en ese campo de contradicciones entre lo que dice la superficie del texto y lo que subyace, no solo en su estructura semántica profunda sino también en su motivación oculta en el inconsciente del autor. Por esa razón, Bénichou admite parcialmente la validez de la crítica del inconsciente cuando dice: "Es verdad que la crítica puede ser llevada a rebasar, en su comentario, el sentido manifiesto de la obra; lo tuvo que hacer en todo momento, ya que el texto no sólo expresa, sino que sugiere sin expresar, vela lo que no quiere revelar. Pero el crítico, en este orden de ideas, no puede actuar sino con mesurada audacia, y en un plausible supuesto acuerdo con el autor y con el lector que él espera iluminar" (p. 154-155). Esto último ha sido precisamente la función predominante de la crítica positiva, cuyos efectos más vulgares se expresan en sus paradigmas inmanentistas, abstractos, autoritarios y excluyentes, que se han impuesto como una estética ideológica dominante y hegemónica. De manera que el psicoanálisis de Freud representa un modelo de crítica que desmonta esa hegemonía desde la profundidad del sujeto autor de la obra literaria; así como lo hace la dialéctica materialista de Marx desde la profundidad de las contradicciones sociales del contexto histórico-social.

La estética marxista

La estética marxista debe su nombre a Carlos Marx, creador de la Teoría social fundamentada en el materialismo histórico y la dialéctica materialista, lo que sus seguidores bautizaron con el nombre de marxismo. De manera que el punto de partida para el abordaje de la estética marxista, es el hecho mismo de que ella no nace de la misma persona ni en las mismas circunstancias de donde surgió el marxismo, es decir, de Carlos Marx y del contexto histórico-social del siglo XIX en el que le tocó vivir y desarrollar su teoría. Son otras, entonces, las condiciones donde se plantea la necesidad histórica de una teoría marxista del arte y de la literatura en particular. En tal sentido, es muy importante valorar la

función determinativa del contexto político, socio-cultural y artístico de la primera mitad del siglo XX, cuando las contradicciones históricas entre el capitalismo imperialista europeo y el socialismo ruso tomaron cuerpo en el terreno del arte y la literatura, expresándose como contradicción entre el arte expresionista de las vanguardias estéticas emergentes y modernizadoras (que buena parte de ellas se alineaban con el sistema burgués y hasta con el fascismo, como fue el caso de los futuristas italianos), por un lado; y del otro, el arte realista de la tradición estética del siglo XIX, reivindicado por una parte de los representantes del marxismo (especialmente por Georg Lukács y sus seguidores) como el arte de la revolución socialista; mientras otra parte, (Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Adorno y otros) por el contrario, identificaban en el realismo un arte burgués y conservador que era necesario transformar.

Estas contradicciones dinamizan el ambiente intelectual y político a partir del desarrollo de la revolución rusa de 1917, pero alcanza su momento más álgido en la segunda mitad de la década de 1930, particularmente con el debate que se produce entre 1937 y 1938, y se extiende hacia las décadas siguientes bajo las tensiones generadas por la institucionalización del llamado realismo socialista en Rusia, sustentado en la teoría del reflejo y como doctrina oficial de la estética marxista, en lo cual Lukács desempeñó un papel estelar en su condición de principal ideólogo de la teoría del reflejo y la defensa del realismo literario y el realismo socialista. No es este el lugar para desarrollar en detalles este tema. Pero, sí es importante señalar brevemente algunos datos necesarios para ubicar el proceso dinámico, polémico y contradictorio que ha seguido la estética marxista a partir de su emergencia hasta nuestra contemporaneidad.

Lo primero sería decir que Georg Lukács (1885 -1971) es el intelectual más destacado y prominente en el proceso de formación de la estética marxista en medio de la coyuntura crítica ya señalada. Su primera formación la adquiere de la filosofía y la dialéctica de Hegel. Luego se adhiere a las ideas de Marx para convertirse en el más ferviente teórico marxista de la literatura. Su prestigio como intelectual lo adquiere con sus

obras de juventud (*El alma y las formas*, *Teoría de la novela* e *Historia y Conciencia de clase)* que tienen como sustrato la dialéctica hegeliana. Pero, toda su obra posterior está sustentada en la dialéctica de Marx; y constituye una referencia obligada para el estudio de la sociología moderna, en especial, para la estética literaria anti-capitalista. Es importante destacar que así como ha sido válida la crítica a los fallos y dogmatismos realistas-estalinistas, derivados de la teoría del reflejo y de la coyuntura histórica de la confrontación contra el fascismo y la II Guerra mundial; igualmente es válido y necesario reconocer el valor de su legado teórico y práctico, construido al calor de su esfuerzo intelectual y de su compromiso militante con el marxismo y la lucha por la emancipación de los trabajadores y los pueblos oprimidos por el Capital.

Lo segundo es que no es solamente Lukács el único intelectual importante que asume el marxismo; sino todo un movimiento de jóvenes intelectuales críticos de la época, quienes asumen la polémica y la producción teórica que ha contribuido para que la estética marxista fuese asumida posteriormente y de manera definitiva como una doctrina crítica, dinámica, sustentada en la dialéctica materialista y, al mismo tiempo, abierta a otras corrientes del pensamiento europeo, tales como el estructuralismo, la semiótica, el psicoanálisis y la hermenéutica. Entre esos otros intelectuales que debaten con Lukács, están Bertold Brecht (1898-1956) y Theodor Adorno (1903-1969). En torno a dicha polémica, veamos lo que dice Bokser, Julián (2011):

> Los tres tienen, por derecho propio, su lugar ganado entre los grandes pensadores y creadores del siglo XX. El intento de ponerlos a dialogar no es tarea sencilla, y considerando la complejidad del pensamiento de cada uno de ellos, la extensa bibliografía e incluso los cambios en las posturas que han tenido a lo largo de su vida, este trabajo no pretende presentar una comparación acabada ni definitiva (si es que esto fuera posible), sino simplemente introducir algunos hitos en este extenso recorrido. Por otra parte, existieron intercambios entre ellos y referencias cruzadas entre sus obras, lo cual permite hacer un contrapunto directo entre estas tres figuras

> del campo artístico e intelectual recurriendo a dichas comunicaciones (p. 1)

Por supuesto que no es necesario reseñar aquí todo el recorrido que sigue dicho trabajo. Lo que interesa es destacar el enfoque señalado que reivindica a los tres autores con igual derecho como referencias obligadas del pensamiento crítico del siglo XX, reconoce la naturaleza compleja, extensa y cambiante de sus legados teóricos y los pone en diálogo con lo cual se contribuye a la reconstrucción orgánica de las vertientes fundamentales del pensamiento estético dialéctico de la literatura moderna europea. En tal sentido, interesa también conocer las tres conclusiones a las que llegó Bokser en su recorrido. La primera indica que "Brecht funciona como una suerte de bisagra entre las conceptualizaciones de Lukacs y de Adorno, en tanto tiene puntos de contacto con uno y con otro y está ubicado, en algunas cuestiones, a mitad de camino entre sus teorías. Por otro lado, estas teorías no se han mantenido iguales a sí mismas, sino que fueron cambiando al calor de los procesos históricos y los devenires personales." (p. 17). Efectivamente, Brecht se inclinó por el reconocimiento de las vanguardias y el arte expresionista, valorándolos como aportes renovadores, modernizadores y enriquecedores de la forma artística; pero, igualmente fue un militante del marxismo y de la lucha por la revolución socialista desde una postura crítica e independiente. Esto le permitió desarrollar su propia teoría renovadora sobre el teatro, al cual le dedicó su sensibilidad, su praxis y su capacidad intelectual. En *Breviario de estética teatral,* Brecht (1963) expone teóricamente su praxis teatral que contiene las innovaciones a partir de la combinación de lo recreativo y lo político, la intencionalidad transformadora de la conciencia con la participación de los espectadores en el marco de una concepción épica moderna. Entre sus ideas, nos atrevemos a citar una que ilustra puntualmente su actitud crítica a través de las siguientes imágenes y propósitos:

> Será una actitud crítica. Con respecto a un río esa actitud consiste en construir diques; con respecto a un árbol fructífero, en hacerle injertos; con respecto a la locomoción, en construir vehículos y móviles; con respecto a la sociedad, en revolucionar la sociedad. Nuestras representaciones de la

> convivencia humana están destinadas a los constructores de diques, a los cultivadores de frutos, a los que fabrican vehículos y a los transformadores de la sociedad, a quienes invitamos a nuestros teatros rogándoles que no olviden sus propios y vivos intereses a fin de confiar el mundo a su razón y a sus corazones para que lo transformen según su propio talento (p. 26)

En esta cita de Brecht, es evidente la amplitud de su pensamiento y su doctrina estética. No concibe su arte como práctica dirigida a una sola clase social o sector en particular para que imponga su hegemonía sobre el resto. Los pescadores, los campesinos, los obreros industriales, todos están llamados por igual a la transformación de la sociedad capitalista y a construir la nueva sociedad a partir de la defensa de sus propios intereses y con su propia espiritualidad y talento. Esto niega la imposición de cualquier otro poder burocrático por encima del poder real del pueblo. Y esto, desde la perspectiva de Bajtín, es la dimensión ética y cognoscitiva que Brecht funde con la concepción estética del teatro que construye uniendo la herencia de la tradición épica y recreadora con la crítica de la sociedad moderna. Es pertinente agregar que quizás la diferencia en la dedicación a géneros distintos (el teatro épico por parte de Brecht; y la novela realista por Lukács), haya incidido en sus respectivas posturas teóricas.

La segunda conclusión de Brokser se orienta más por encima de las diferencias que obviamente existen en los planteamientos de Lukacs, Brecht y Adorno, para reivindicar el hecho de que los tres "son pensadores y creadores imprescindibles para poder ligar las cuestiones estéticas con las teorías y las prácticas que contienen ansias de emancipación. Los tres son exponentes de un marxismo que recobra su sentido y su incuestionable valor cuando se convierte en una herramienta de crítica de lo existente, de pensamiento y lucha por la transformación y se aleja de posturas dogmáticas." (idem). Encontramos aquí las claves que explican, en parte y a pesar de las experiencias traumáticas, la vigencia total del marxismo como herramienta teórica y metódica para la crítica profunda de la civilización

opresora, para desarrollar formas de pensar y luchar contra el orden hegemónico y dominante de la burguesía y sus formas coloniales y neocoloniales de dominación; así como para romper y superar toda forma de dogmatismo que retrograda, confunde y desvía los procesos de la verdadera emancipación de la conciencia y de la praxis productiva de los seres humanos. Para cerrar esta reseña, veamos la tercera y última conclusión del trabajo de Bokser:

> Vincular el arte y la estética a la lucha política ha sido, es y probablemente será un problema complejo. El intento de abandonar posturas simplificadoras no implica desconocer la capacidad crítica del arte, su potencial transformador y sus aportes a las distintas luchas. En una sociedad alienada, el arte debe poder recuperar su lugar crítico y sus posibilidades de imaginar un mundo distinto, a partir de su capacidad de desnaturalizar las relaciones sociales del capitalismo.(idem).

Esta conclusión expresa lo que ha sido y sigue siendo el punto neurálgico de la praxis artística como praxis social real y concreta, desde que Platón asumió el deslinde con los poetas y los echó del reino de su República esclavista y excluyente. La relación arte y política es, ciertamente, un problema complejo sencillamente porque es un problema que emerge y se desarrolla dentro del bucle historia-sociedad-cultura, que incluye el bucle psico-lingüístico y la relación sujeto-objeto; todo lo cual queda englobado en el tema de las ideologías (sus formas de expresión y funcionamiento) en el marco de la lucha de clases y de las luchas anti-coloniales y anti-imperialistas. En ese contexto de complejidad, las respuestas son diversas y están contenidas, de manera explícita o encubierta en cada una de las teorías literarias existentes. En tal sentido, consideramos que el enfoque pertinente debe tener como punto de partida el reconocimiento de esta realidad compleja del campo teórico de las estéticas literarias. A partir de allí, asumir la perspectiva crítica y transdisciplinaria que permita desarrollar la amplitud teórica necesaria frente a los problemas que presenta el análisis, la interpretación y valoración de la obra literaria. Finalmente, tener claro lo que llaman una posición ideológica firme, pero que bien puede ser mejor entendida desde lo

que Bajtín identificó como contexto o dimensión ética-cognoscitiva, que incluye una filosofía y una ciencia. Esa filosofía es una filosofía del ser humano, sustentada en la dialéctica; y esa ciencia es la ciencia materialista concebida como pluralidad de sistemas complejos-dialógicos, históricos, dialécticos y críticos.

Sobre este mismo tema del debate entre el expresionismo y el marxismo, un segundo trabajo perteneciente a Loreto Vilar, M. (2011) se refiere específicamente a lo que él llama *La herencia del expresionismo*, derivada del momento estelar ubicado entre 1937 y 1938 que se expresó a través de la revista *Das Wort*. Siendo ése el acontecimiento histórico que definió el marco de las relaciones políticas entre un numeroso y significativo grupo de intelectuales y escritores identificados en su mayoría con el socialismo, el autor destaca en su artículo los antecedentes del debate, protagonizado entre Lukács y Ernt Bloch; el inicio de la crítica al expresionismo por parte de los seguidores de Lukács; la formulación del realismo estético, el debate planteado por Bertolt Brecht y Anna Seghers, y finalmente, un epílogo que contiene una breve relación de la suerte final de los protagonistas disidentes del marxismo oficial, caracterizada por la desilusión y el desengaño que ilustra el periodo pesimista que sobrevino después de la segunda gran guerra.

En ese orden de ideas, interesa detenernos un poco en los antecedentes, cuyo punto de partida es la búsqueda de "un método creativo" que se correspondiera con los "objetivos políticos" de los escritores alemanes de izquierdas en el exilio, enfrentados al nacionalsocialismo y auspiciados por Georg Lukács y Ernst Bloch (1885-1977). En ese contexto del año 1934, Lukács publicó su artículo *Grandeza y decadencia del expresionismo*, sobre el cual Loreto puntualiza lo siguiente:

> En él, y adelantándose sólo unos meses a la proclamación del *Realismo socialista* como método oficial para la creación literaria en la Unión Soviética, Lukács sentaba las bases para una definición política del realismo anatematizando el

> expresionismo. Censuraba la oposición abstracta y de carácter bohemio a lo burgués, el alejamiento de la realidad, considerada como caos, como algo incognoscible, inaprensible y sin leyes, y el subsiguiente vacío de contenido, el patetismo forzadamente subjetivo, mistificador e irracional, y la ruptura y la destrucción como métodos para la captación de la "esencia" en el expresionismo. Por todo ello Lukács consideraba justificable la incorporación del expresionismo al legado fascista articulada (sic) hasta entonces por Goebbels. (p. 190).

De acuerdo con estos elementos, se produce una reacción de parte de Ernst Bloch en su conferencia sobre *Marxismus und Dichtung* (*Marxismo y literatura*) en el marco del I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en París, 1935. "En ella – dice Loreto- Bloch censuraba la literatura que se solazaba en la subjetividad interior perdiendo toda conexión con la realidad, pero también desautorizaba a quienes, en nombre del marxismo, proclamaban una literatura reducida "casi sólo al reportaje o a algo peor: personas y acción según un cliché plano y concertado" (p. 191). Pero, además, agrega su cuestionamiento al método realista, señalando que "Como método alababan la mediocridad naturalista, como tema aquel realismo sencillo que liquida alma, amor y parecidos sin más, que limita lo real a aquello en lo cual hoy realmente se ha convertido el proletariado" (Bloch 1965 [1935]: 136)" (idem). Se perfilan, así, dos criterios en torno a la valoración del expresionismo, el primero más excluyente y radical que el segundo. Pero, Bloch va más allá y ataca la concepción realista de Lukács, tal como lo cita y lo comenta Loreto en el siguiente fragmento:

> Aún sin mencionar a Lukács, Bloch se refería a él como "el más o menos rojo Babbit cuyo mundo perceptual se ha erigido en juez de todo lo que él no ha percibido" (ibídem, 138). Sobre su modelo de realismo adaptado al molde político, Bloch sentenciaba: "La alabanza que tanto dura de un realismo castrado y de receta como el único verdaderamente realista es, desde la óptica marxista pura, una anomalía tan estrecha de miras como diletante" (ibídem). (idem)

Con estos elementos, se muestra que en los inicios de la búsqueda teórica para la creación de un método revolucionario marxista para el estudio y valoración crítica de la obra de arte, de la obra literaria, lejos de haber sido un proceso feliz y sin tropiezos; estuvo, por el contrario, lleno dificultades y contradicciones, pero, al mismo tiempo de mucha pasión teórica que se reflejó en las publicaciones de las revistas. Siguiendo los datos históricos, podemos decir que el proceso estuvo marcado por las siguientes contradicciones: la primera, entre el avance de la revolución socialista para derrotar el capitalismo (que implicaba asumir la defensa y justificación de Stalin y la burocracia soviética), de un lado; y del otro, el avance del fascismo para defender el capitalismo y derrotar la revolución (que imponía la aceptación de regímenes criminales y dictatoriales como el de Hitler, Mussoline y Franco); una segunda contradicción, es la que se plantea con el surgimiento del arte de la vanguardia expresionista, concebido y utilizado como arte moderno, abstracto, de pura forma sin contenido y al servicio de la hegemonía cultural de la burguesía y el fascismo (la crítica de Lukács), o aceptado como avance estético innovador que puede ser practicado por los revolucionarios para llenar sus formas de contenido social, político e ideológico (la crítica de Bloch); y una tercera contradicción al interior de la revolución entre una concepción política simplista, mecanicista y autoritaria del arte como simple reflejo de la realidad y subordinado totalmente al poder del Estado burocrático socialista (los seguidores de Lukács: Klaus Mann y Alfred Kurella, contra el expresionismo, Máximo Gorky propulsor del realismo socialista) o un arte independiente, creativo, crítico, libre pero identificado plenamente con la emancipación del ser humano (Bertolt Brecht, Anna Seghers, Theodor Adorno).

Planteadas así las cosas, se infiere que desde el marxismo de Marx y de Engels, en el cual no hay una teoría para el estudio del arte sino opiniones fragmentadas de ambos autores, se desarrolló a lo largo de todo el siglo XX, un proceso de reflexión contradictorio y convergente, cuyo resultado ha sido y sigue siendo la producción teórica en torno a la supuesta necesidad de formalización de una teoría coherente y única. Pero, lejos de lograr esa unicidad, lo que ha prevalecido ha sido la diversidad dentro de la realidad. Esto es lo

que ha marcado la pauta con un resultado alentador, pues, el marxismo ha demostrado una extraordinaria fortaleza en su arquitectónica básica y fundamental que le ha permitido procesar todas las vicisitudes, para recrearse, enriquecerse y reafirmarse desde su premisa fundacional: la crítica al capitalismo. Para mantener esa crítica y llegar a la derrota real, histórica y concreta de la hegemonía del Capital y la burguesía imperialista, y que la humanidad encuentre sus nuevos y diversos caminos hacia otras formas superiores de vida, no hay otra teoría que sea más científica, más radical, coherente y proteica que el marxismo original de Marx.

Ubicados ahora en la perspectiva de la causalidad dialéctica, es pertinente detenerse en un texto de Lukács (1977) en donde expone sus ideas acerca de "la teoría del reflejo como fundamento común de todas las formas de dominio teórico y práctico de la realidad por la consciencia humana" (p. 187). Esta teoría surge a partir de la dialéctica materialista de Marx y Engels en contraposición a las corrientes del idealismo filosófico; y luego, es Lenin quien la formula de manera concreta en el contexto histórico de las exigencias ideológicas del inicio de la construcción socialista en Rusia. Después de la muerte de Lenin, esta teoría es continuada por Stalin en términos cuyas consecuencias han sido criticadas severamente. Lukács asume esta teoría, su defensa y aplicación en el ámbito del arte y la literatura, en el contexto que antecede a la segunda guerra mundial y el que le sigue, para contrarrestar el auge de las dos formas del pensamiento burgués, ya identificadas por Lenin: el materialismo mecanicista y el idealismo filosófico. En ese sentido, Lukács desarrolla sus planteamientos sobre "lo específico del reflejo artístico dentro del marco de la teoría general del reflejo" (idem).

De todas las artes, la literatura es donde mejor se evidencia la validez de esta teoría, particularmente en la novela y se puede decir que menos en la poesía, debido a las diferencias en la naturaleza de su forma y lenguaje. Pero, es importante putalizar que el aspecto fundamental de la teoría del reflejo consiste en que la obra misma en su totalidad de forma y contenido, apariencia y esencia, imagen y sentido, significante y significado, texto

y contexto, en fin, en su cerrazón unitaria, representa una manera de reflejar la realidad objetiva en su totalidad, más que en sus parcialidades. Una buena novela, en la historia completa que ella contiene, refleja la forma general de la vida real y objetiva. Por eso, Lukács ejemplifica mucho con la novela de Balzac y la contrapone a los modelos de la novela romántica del idealismo burgués, en las que la realidad objetiva se ve distorsionada por la idealización de las pasiones intensas convertidas en formas estáticas, fijas y racionalizadas como modelos ajenos a la dinámica y la dialéctica natural del mundo real y objetivo. En ese sentido Lukács afirma lo siguiente:

> El receptor entiende <<el mundo propio>> de la obra de arte como un reflejo de la realidad y lo compara con sus propias experiencias. Lo hace ininterrumpidamente, y el efecto de la obra de arte se interrumpe instantáneamente si el receptor toma consciencia de una contradicción en este punto, si percibe la obra de arte como reflejo incorrecto de la realidad. La apariencia contraria es, con todo, una necesidad. Pues no se compara una experiencia singular aislada con un rasgo singular aislado de la obra de arte, sino que el receptor se enfrenta, sobre la base de toda su experiencia concentrada, con el efecto global de la obra de arte. (p. 200)

El otro aspecto importante en esta teoría se refiere a la dialéctica objetiva de la forma de la obra que es, por su objetividad, una dialéctica histórica. Esto se explica por el hecho de que las ideas originales, primarias, por ejemplo, para una novela o para un poema, determinan la forma que tendrá esa novela o ese poema, porque "aunque –esas ideas o formas primarias- han nacido en la cabeza del poeta, tienen su propia dialéctica, y el poeta tiene que seguirla y llevarla hasta el final si no quiere destruir la obra" (p. 222). La forma de la obra de arte tiene sus propias leyes que no se pueden desconocer ni seguir de manera rígida o dogmática. "…lo que importa es la esencia viva, la aplicación siempre nueva, siempre modificada, de esas leyes, y no su observancia mecánica" (p. 223). Este es el elemento clave en la teoría del reflejo para la precisión de la verdad en la obra de arte. En ese sentido, todo estudio científico y crítico acerca del arte y la literatura, debe atender a este elemento decisivo de la forma que tiene su correspondencia dialéctica con la realidad

objetiva; y por eso mismo no se manifiesta de manera mecánica y simplista, sino dinámica, cambiante, recursiva, compleja. En virtud de estas consideraciones, Lukács afirma:

> La estética marxista no puede partir sino de ese concepto de la objetividad dialéctica de la forma artística en su concreción histórica. Eso significa que tiene que rechazar todo intento de relativizar sociológicamente las formas artísticas, de transformar la dialéctica en sofística, y de desdibujar la diferencia entre florecimiento y decadencia, la diferencia objetiva entre arte alto y chapucería, o sea, todo intento de quitarle a la forma artística su carácter de objetividad. Pero, con la misma resolución tiene que rechazar el intento de dar a las formas artísticas una pseudoobjetividad abstracta, construyendo la forma artística, la diferencia de las configuraciones formales, de un modo abstracto, independiente del proceso histórico.
> Esta concreción del principio de objetividad en la forma artística no se puede realizar más que en lucha constante contra las corrientes burguesas hoy dominantes en estética y contra sus influencias en nuestros estetistas. (p. 225-226)

A partir de estos criterios, se pueden precisar las diferencias fundamentales entre los dos enfoques opuestos en su concepción general: el primer enfoque es parcializado, reduccionista y simplificador, representado por el lingüístico estructuralista, basado en la materialidad del signo lingüístico en forma abstracta y mecánica; y por el fenomenológico filosófico, idealista, abstracto. El segundo enfoque es general, totalizante, dinámico, dialéctico, complejo, y está representado por el modelo marxista que concibe el arte como una creación estética que refleja la realidad objetiva del mundo a través de la objetividad dialéctica de la forma artística en su concreción histórica. Igualmente, los tres modelos responden, respectivamente, a tres referentes distintos: el lenguaje de los humanos, la lengua, en su función comunicativa- poética a través de la alteración de la norma lingüística y el extrañamiento de las combinaciones semánticas y sintácticas; la psiquis humana, en su función imaginativa y creadora de imaginarios a través de la intersubjetividad y la fuerza inmanente de la misma imagen; y la sociedad humana en su reproducción y proyección

artística de manera total a través de la objetividad dialéctica de la forma estética de la obra literaria.

Es importante destacar que Lukács fue el más polémico y controversial, pero también uno o quizás el más productivo de los intelectuales de su tiempo en cuanto a la sistematización de una teoría marxista del arte y la literatura. De hecho, él mismo se asumió como el teórico militante más autorizado dentro de los exponentes y defensores de una teoría marxista de la literatura. Desde sus inicios fijó su norte en las circunstancias reales de la vida humana y la crítica al sistema capitalista de la burguesía. Esto le permitió desarrollar su extensa obra con base en la relación dialéctica de la forma artística con su contenido, pero dentro de una perspectiva materialista marxista- leninista, lo cual le valió una ferviente crítica de parte de sus contemporáneos.

Pero, más allá de los errores derivados de unas circunstancias históricas muy particulares, lo cierto es que la realidad y las ciencias, la historia, el arte, la literatura, constituyen una totalidad absoluta y variada, general y concreta, pues, la sociedad toda es, en primer término, un modo de producción social a partir del cual se generan las formas económicas, políticas, científicas, religiosas, artísticas, que si bien responden a circunstancias concretas de tiempo y espacio, de igual manera reflejan los elementos de la totalidad. Esto quiere decir que cualquier fenómeno o expresión de la realidad, como por ejemplo la poesía, involucra en su contenido y su forma, tanto los elementos globales, macros, como los elementos específicos y particulares de la sociedad. El escritor, consciente o inconscientemente, realista o ficticiamente, literal o metafóricamente y en mayor o menor medida, refleja en su obra tales elementos. Sin embargo, esto no es una afirmación dogmática, pues, Lukács (1977) reconoce y señala la dificultad y complejidad implícitas en la relación del contenido y la forma de la obra de arte, tal como lo expone en el siguiente pasaje:

> La cuestión de la objetividad de la forma es una de las partes más difíciles y menos estudiadas de la estética marxista. La teoría marxista-leninista del conocimiento da sin duda, como hemos visto, una indicación sobre el sentido en el cual hay que buscar la solución. Pero las influencias de las concepciones de la burguesía contemporánea en nuestra teoría y nuestra práctica literarias marxistas han producido precisamente aquí una confusión, un temor al planteamiento correcto, realmente marxista, de la cuestión, un cierto temor a ver en la forma artística un principio objetivo. Ese miedo, manifiesto en el hecho de que se espera de la actuación de la objetividad de la forma en el arte una recaída en el esteticismo burgués, tiene su fundamento en el desconocimiento de la unidad dialéctica de contenido y forma. Hegel determina esa unidad diciendo que <<el contenido no es más que la mutación de la forma en contenido, y la forma no es más que la mutación del contenido en la forma>>. Esto parece una expresión abstracta, pero luego veremos que Hegel ha precisado con ella correctamente la relación recíproca de forma y contenido. (p. 210)

Otro aspecto importante considerado por Lukács, se refiere al humanismo. De la misma tradición realista sembrada por los grandes escritores, se desprende la esencia humanista inherente a toda la gran literatura universal. Ello constituye un rasgo fundamental ya que en la esencia de la sociedad capitalista está la explotación del hombre por el hombre, el sometimiento social y la alienación cultural, lo cual es una negación de la condición íntegra, libre y digna del ser humano. En tal sentido, es pertinente considerar que "en la obra de arte un sector, un acontecimiento, un ser humano, o incluso un momento de la vida de un ser humano han de representar esa conexión en su concreción, o sea, en la unidad de todas sus determinaciones esenciales. Así, pues, estas determinaciones tienen que estar, por de pronto, totalmente presentes en la obra de arte" (p. 213-214)

Como consecuencia de esa relación dialéctica de los elementos generales y concretos de la realidad y del arte con la sociedad, Lukács señala que dentro de los principios del materialismo dialéctico, se encuentra la teoría del reflejo como una cuestión fundamental, pues, toda la actividad humana es una relación con el mundo externo y

necesariamente, esa relación queda reflejada de manera independiente en la conciencia; subsiste en los pensamientos, en las imaginaciones, en las sensaciones, de los seres humanos. Por eso, Lukács insiste en que "La forma no es más que la abstracción suprema, el modo más alto de condensación del contenido, la exacerbación extrema de sus determinaciones singulares, de la jerarquía, de la importancia entre las contradicciones singulares de la vida que refleja la obra de arte" (p. 217). Desde la perspectiva indicada por Bajtín, esa vida que refleja la obra de arte se corresponde con un sustrato acumulado en el elemento ético-cognoscitivo que, junto a lo estético, conforma la totalidad de la obra. Igualmente, se puede decir que en el elemento del inconsciente, propuesto por la teoría psicoanalítica, está la condensación de la realidad reflejada en el sueño y en la obra de arte.

De manera que el reflejo no se manifiesta única y necesariamente en forma mecánica, simple y directa, tal como fue concebido desde el marxismo vulgar y ortodoxo y desde la crítica burguesa y pequeño burguesa. Toda interpretación mecanicista y simplista de la teoría del reflejo, según la cual el arte y la literatura están determinadas por la base económica de la sociedad, niega, de hecho, la esencia del método dialéctico que busca ante todo desentrañar el conjunto, las diversas formas de relación que se establecen entre los aspectos centrales de la producción económica y el tejido complejo de los elementos que forman la superestructura social. Es, pues, dentro de esta perspectiva que adquiere sentido el tipo especial de reflejo contenido en la obra artística.

Precisamente, en una época de intensas contradicciones sociales, políticas y militares del capitalismo imperialista europeo, posterior a la primera gran guerra y bajo la amenaza del fascismo alemán en proceso de desarrollo, Lukács (s/d) en *Los principios ideológicos del vanguardismo* parte de una premisa filosófica, según la cual en la creación literaria "su esencia más honda se expresa en la pregunta: ¿Qué es el hombre?" y se responde de esta manera:

> Aristóteles llamó al hombre un zoos politikos, un animal social, y dio con ello a todos cuanto vinieron tras él, una pauta concreta para el examen del mundo. Al mismo tiempo, aludía también al problema central de toda gran literatura realista. Ya se trate de Aquiles o de Werther, de Edipo o de Tom Jones, de Antígona o de Ana Karenina, de Don Quijote o de Vautrin, el elemento histórico-social, con todas las categorías que implica, es inseparable de lo que Hegel llamaba su realidad efectiva, de su ser en sí, de su modo ontológico esencial, para usar un término de moda. La singularidad puramente humana, profundamente individual y típica de estas figuras, su manifestación artística, está inseparablemente unida a las circunstancias concretas, históricas, humanas y sociales de su existencia. (p. 21)

Si aceptamos esa condición de animal social, entonces, nada de lo que acontezca alrededor del ser humano le podrá ser indiferente. Lo individual queda indisolublemente vinculado a lo histórico-social. Por tanto, todo lo que el individuo haga, produzca, cree o imagine no es expresión solo de su ser personal-individual sino resultado de su existencia en el mundo, en la sociedad; de sus relaciones, interacciones, contradicciones, conflictos, odios o amores con los otros que son sus compañeros de viaje en la travesía efímera de la existencia. En dicha travesía, los seres humanos comparten la actividad socio-productiva de los bienes necesarios para vivir, en una de estas dos condiciones: justicia e igualdad o injusticia y desigualdad. Esta última es la que ha imperado y, por tanto, determina la contradicción y el conflicto, el desarrollo dialéctico de la vida social en términos de conflictividad, antagonismos, lucha de clases, disputas y guerras por el poder económico-político-militar. Y frente a esa realidad, emerge inexorablemente la alternativa del cambio revolucionario de la vida humana, cuyo punto de partida es lo económico-socio-cultural, pero, así mismo involucra los ámbitos de las religiones, las ideologías, las artes y la literatura.

Lo dicho sirve para puntualizar que lo "eternamente humano" es simplemente una abstracción metafísica del idealismo burgués. En cambio, lo verdaderamente humano es una realidad concreta que se manifiesta en las relaciones primarias del núcleo familiar, en

las relaciones sociales de la producción económica, en las relaciones socio-culturales de la religión, la educación, la ciencia, la ideología, el arte y la literatura. En fin, lo humano es una condición dinámica, es el movimiento permanente del individuo, los grupos y las clases sociales en interacción, en diálogo o en confrontación antagónica, según sea el caso. No se trata, entonces, de negar la presencia de lo humano en la esencia profunda del individuo, pues, lo individual pertenece a la dimensión particular de lo humano; pero, la plenitud de lo humano tiene su esencia más profunda y consistente cuando es compartida, cuando el individuo entra en relación, se encuentra con los otros, se hace colectivo y se congrega bajo los intereses comunes de la existencia colectiva. Por eso, hay un arte, una literatura y una ideología que privilegia y promueve lo individual; pero, hay otra que responde a lo colectivo.

Cuando Lukács (s/d) crítica la base ideológica del vanguardismo europeo, se refiere a la ontología independiente de toda relación humana, de toda relación social, histórica, que está en el centro de la forma y el contenido de las obras más emblemáticas del expresionismo y el vanguardismo que responden a la ideología del capitalismo, del individualismo racionalista burgués. En ese sentido, Lukács insiste en que "no se trata aquí ni de un problema científico particular ni de un problema técnico de la literatura. Todo este complejo tiene sus raíces en una concepción filosófica del mundo. Sus líneas fundamentales surgen necesariamente de la concepción ontológica sobre la soledad esencial del hombre" (p. 36). En oposición a este fundamento filosófico de la estética vanguardista, Lukács insiste en que "La literatura, cuya visión del mundo se funda en la concepción aristotélica del zoos politikos, crea los tipos en relación orgánica, indisoluble, con la agudización de las contradicciones que se revelan en los factores sociales y en el individuo plenamente desarrollado" (pp 36-37). Estos dos modelos ontológicos: el de la soledad esencial y el de la relación orgánica del individuo con su especie, serían el factor fundamental del debate ideológico en el seno de la literatura moderna.

La esencia ontológica de la ideología burguesa en la obra literaria, es el individualismo que se expresa como la única realidad esencial del ser humano. Este hecho minimiza, niega u oculta la condición social-histórica en que se desarrolla la vida humana, real y verdadera. Las consecuencias que se derivan de estas dos concepciones son evidentes: en la ontología individualista, los conflictos humanos se presentan como inmanencia del ser, emanan de la condición misma de la soledad, sin otra explicación más allá de lo individual, de los dilemas existenciales, de los desajustes psíquicos emocionales y demás patologías congénitas de la fenomenología de la individualidad. Por el contrario, en la ontología social e histórica, los conflictos emergen fundamentalmente de las contradicciones existentes en las relaciones sociales; en la producción de los bienes colectivos, la distribución de la riqueza, el disfrute del desarrollo cultural, científico, tecnológico; en definitiva, de la esencia política del ser humano, sus contradicciones, su reflexividad y su acción transformadora en el marco de la dialéctica social.

Desde esa perspectiva, los criterios de valoración para las obras escritas varían de acuerdo con los paradigmas socio-culturales y los gustos estéticos de la época, y según el canon establecido por quienes ejercen como jueces de la producción literaria. Pero, por encima de lo anterior, la lucha política e ideológica prevalece en los momentos cruciales de la realidad histórica, tal como sucedió en Europa durante la década de 1930 y hasta el estallido de la segunda gran guerra.

En el marco de estas consideraciones, se puede entender que en la época de la III Internacional Comunista, Georg Lukács asume la lucha ideológica contra las corrientes vanguardistas idealistas, de un lado, y las amenazas del fascismo alemán, del otro. Se erige como el máximo exponente de la concepción estética realista con base en la fuerte tradición del mejor realismo literario y apegada rigurosamente a los preceptos doctrinarios del marxismo -leninismo y a la defensa del estalinismo. En 1938, en su artículo *Se trata del realismo*, Lukács (1977) identifica tres grandes corrientes en la literatura moderna: una antirrealista, pseudorrealista y defensora del sistema dominante de la cual dice no ocuparse

de ella; otra, la de las vanguardias alejadas del realismo, que abarcan desde los naturalistas hasta los surrealistas; y, en tercer lugar, la literatura de los realistas más importantes de la modernidad europea (p. 9). Esta última es la que Lukács toma como referencia válida del verdadero arte realista en cuyos contenidos están los elementos para el desarrollo de una dialéctica profunda para el conocimiento infinito de la realidad; razón por la cual se constituye en la base histórica del plan estético-literario del realismo socialista, en contraposición al arte burgués del capitalismo occidental tradicional.

Los efectos de la aplicación de tal programa en el terreno de la actividad intelectual, fueron objeto de la importante polémica ya reseñada y que debe entenderse a la luz de lo que es el modelo civilizatorio occidental y sus resultados concretos en la experiencia llevada a cabo en la sociedad soviética durante el período stalinista y su prolongación en la guerra fría. En tal sentido, es válido admitir que lejos del propósito y la finalidad planteada desde lo teóricamente postulado por Lukács, en la práctica lo que funcionó fue un programa ideológico rígido, excluyente, maniqueísta y militantemente subordinado al poder de un nuevo polo de dominación mundial como lo fue la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS hasta el momento histórico marcado simbólicamente por la caída del muro de Berlín.

En sus reflexiones posteriores, los límites de ese determinismo en el pensamiento de Lukács ceden el paso a una visión más amplia, compleja y sustantivamente más dialéctica que, por supuesto, sigue teniendo la realidad histórica, incluso desde su dimensión más particular y cotidiana, como punto de partida de todo conocimiento veraz y firme. En su conversación con Hans Heinz Holz, Lukács (1969) afirma que: “a despecho de lo que como científico o en general uno pueda ser, se parte siempre de cuestiones de la vida cotidiana, en la cual se plantean las cuestiones ontológicas en un sentido muy masivo”. Las cuestiones de la vida cotidiana son, efectivamente, la fuente de todo saber real y objetivo, pero también de toda especulación metafísica, es decir, de toda fenomenología. La cotidianidad es, en ese sentido, la prueba inmediata de la existencia no solo de lo concreto y

particular, sino también de lo universal. Teniendo claro ese punto de partida elemental, Lukács apunta hacia una fenomenología de la diversidad cuando agrega que: "en nuestra vida se reúnen una y otra vez formas de ser diversas (…) esta interrelación entre las formas de ser es lo primario. Por esta razón me es imposible considerar como pregunta realmente seria la de si una categoría determinada es sociológica u ontológica".

Se deduce, entonces, que lo primario, el punto de partida, es la diversidad del ser en la totalidad de la vida que la ciencia tradicional ha fragmentado en sistemas y funciones independientes unos de otros. En ese sentido, Lukács puntualiza que "Se ha extendido actualmente entre nosotros la costumbre de presentar como una esfera independiente del ser cualquier disciplina que ha alcanzado carta de ciudadanía universitaria". Pero, por encima de las verdades y los conocimientos inmutables, supuestamente sustentados en las ciencias y los paradigmas que los producen en contextos determinados, Lukács expresa su convicción orientada hacia el hecho: "de que todas estas cosas son mutables históricamente, siendo el ser y las transformaciones del ser lo fundamental".

Ese sería el punto de partida para una gnoseología dinámica del arte, es decir tener como referencia genética el elemento primario del ser, su particularidad y su proceso de mutaciones o cambios históricos, de donde deriva la complejidad del ser y su mundo. Por esa razón, Lukács reafirma que es "la ontología del ser donde se ha de partir; y de ahí he partido yo en mi *Estética,* que lleva el subtítulo, quizá no muy correcto, de *Eigenart des Aesthetischen* [La peculiaridad de lo estético]; hubiera sido más exacto decir: la posición del principio estético en el marco de las actividades intelectuales del hombre". Se entiende que dentro de este principio, como lo reitera el autor: "Existe, pues, una prioridad de la realidad por parte de lo real, si se me permite la afirmación, y nosotros debemos intentar retroceder hasta estos hechos, primitivos si se quiere, de la vida y comprender los hechos complicados a partir de los hechos primitivos". Es decir, poner en marcha una fenomenología materialista, retrospectiva, histórica que permita comprender los hechos a

partir de la contextualización en su complejidad y la indagación en sus orígenes primitivos; y no en forma idealista, inmanentista y metafísica.

Luego de esa etapa histórica de la crisis del marxismo, y en virtud de la fuerza de la dialéctica, surge una nueva revisión crítica que trata de utilizar diferentes categorías teórico-metodológicas dentro de una perspectiva sociológica con base principalmente en la dialéctica y en el materialismo histórico. Surge la crítica del culturalismo materialista con propuestas como la de Williams, Raymond (2000) y Rama, Ángel (1985) ya comentadas en el capítulo anterior; desde los enfoques estructuralistas como el estructuralismo genético de Goldman, Lucien (1969); desde la semiótica, el psicoanálisis y la hermenéutica como en Jamenson, Fredric (1989); desde la política en su acepción más amplia como en Eagleton, Terry (1998), entre muchos otros.

La teoría del estructuralismo genético de Goldmann (1969), es una derivación natural de los enfoques sociológicos marxistas desarrollados por su maestro Georg Lukács. En su propuesta teórica se parte del principio fundamental de que los aspectos sociológicos e históricos constituyen una perspectiva sociológica única, "rigurosamente monista... Por ello la necesidad de estudiar los hechos humanos en su estructura esencial y en su realidad concreta supone un método que sea a la vez sociológico e histórico" (p.205). Es decir, de unidad dialéctica de lo histórico y lo sociológico como una sola sociología. Por eso, es también una sociología dialéctica estructural que, a diferencia de la línea ortodoxa del marxismo mecanicista, no se contempla en ella un sentido determinista de la relación entre la estructura económica-social y la superestructura política-jurídica-cultural. Goldmann se ubica en el plano de los comportamientos humanos, el sentido que ellos tienen o van adquiriendo en los procesos de estructuración y desestructuración de la cultura, dentro de una perspectiva general que tiende hacia la superación en la cual la conciencia, la racionalidad, juega un papel fundamental en la creación, permanencia y transformación de las estructuras sociales.

El estructuralismo genético postula, así, tres leyes fundamentales: la primera "es el hecho de que todo comportamiento humano tiende... a *la significación* y la racionalidad" (P.211) y, por ello mismo, busca constituir estructuras de pensamiento bajo las formas de ideologías y/o visiones de mundo de manera coherente; la segunda es que "independientemente de la tendencia inmanente a la significación que se da en cada sector parcial estructurado, existe también entre los individuos y , por lo tanto, entre los grupos sociales la tendencia a lograr *una coherencia global* del conjunto de las estructuras parciales de este tipo" (p.212) ; y la tercera consiste en "la tendencia a *la superación*", planteada por Goldmann en estos términos:

> Es la negatividad sacada a la luz por Hegel...pero es también la superación pascaliana, el carácter activo, transformador y práctico de toda acción social e histórica. Esta tendencia a la superación, como ha subrayado acertadamente Lefebvre, no es sin embargo un elemento particular de la creación literaria o cultural y caracteriza la totalidad de la vida histórica (p.213)

El elemento medular de esta propuesta lo constituye el funcionamiento dialéctico del pensamiento humano con la realidad, en términos de negatividad y superación. La significación es un producto de los procesos racionales a partir de la aprehensión de lo real y constituye el fundamento de la estructura coherente de lo social, tanto en el plano simbólico como material, que tiende hacia la superación en la misma medida en que niega lo existente. Aquí resulta interesante la distinción que hace Goldmann, para los efectos de la creación cultural, entre el nivel de lo ideológico, en el que juegan un papel marcadamente preponderante las aspiraciones colectiva hacia las mejoras del grupo, y el nivel de *visión de mundo* que corresponde a "los grupos sociales privilegiados, cuya conciencia, afectividad y comportamiento se orientan a una reorganización global de todas las relaciones humanas y entre el hombre y la naturaleza o bien hacia una conservación global de la estructura social existente." (p.210). En estas visiones de mundo tendrían su asiento las estéticas de la identidad y las de la oposición, en tanto estéticas de contenido. A partir de esta distinción, Goldmann ubica el problema de la naturaleza significativa del texto literario en relación a la conciencia y la realidad social, de esta manera:

> El escritor no refleja la conciencia colectiva, como ha creído durante mucho tiempo una sociología positivista y mecanicista, sino que, por el contrario, lleva hasta un nivel de coherencia muy avanzado las estructuras que ésta ha elaborado de forma relativa y muy rudimentaria. En este sentido, la obra constituye una toma de conciencia colectiva, a través de una conciencia individual, la de su creador, toma de conciencia que mostrará a continuación al grupo qué era aquello a lo que tendía "sin saberlo" en su pensamiento, su afectividad y su comportamiento. (p.211)

A diferencia de la concepción del reflejo directo y mecánico, lo que aquí se plantea es la correspondencia entre el tipo de conciencia de visión de mundo, que se expresa de manera connotativa, y el tipo de conciencia ideológica, cuyas representaciones simbólicas pertenecen al código normativo, denotativo. La visión de mundo, como forma elevada, de la conciencia, trasciende los límites de lo ideológico. En consecuencia, la correlación de los significados entre ambos niveles de la conciencia no es mecánica. La conciencia de la visión de mundo funciona como élite o vanguardia; mientras que la ideología representa la conciencia colectiva, de carácter inmediato y limitado. El texto literario pertenece a la estructura de la primera, pero en él se reflejan o proyectan las aspiraciones ideológicas del colectivo de donde derivan las simetrías u homologías que explican el sentido sociológico del discurso literario.

Dentro de esa nueva perspectiva, Arvon, Henri (1972) desarrolla una exposición al respecto en su libro *La estética marxista*. Este autor afirma que "El objeto esencial de una estética marxista es la dialéctica compleja de las relaciones de la obra de arte con la vida humana" (p.28). Hay que destacar que en este planteamiento la dialéctica ya no está referida únicamente a la relación entre el desarrollo económico y el arte, sino a la complejidad de las relaciones entre ambos dentro de la amplísima dimensión de la vida humana; ello permite abordar la interpretación del arte en una perspectiva mucho más amplia y dinámica; y no en el sentido reduccionista y simplista de la teoría del reflejo. Así, el punto de encuentro, para este autor, se formularía en estos términos: "la estética marxista

comparte con las anteriores la convicción de que el arte no es un recuerdo de lo ya visto ni un calco de lo ya existente, sino un proyecto simbólico que se abre hacia el futuro y revela de esta manera la fuerza creadora del hombre" (p.31). En esta idea subyace un rechazo tanto al mimetismo clásico y romántico del pasado como al realista del presente anteponiéndole lo poético como campo de lo simbólico-imaginativo del hombre en tanto criatura abierta siempre al futuro. La vida humana es por naturaleza un proyecto cuya representación simbólica constituye el único testimonio irreductible de su existencia. En sus conclusiones, Arvon comienza por precisar el espacio propio de la estética marxista, de esta manera:

> La estética marxista se ubica en un momento posterior con respecto a la hegeliana, cuya reflexión se ocupa de los problemas de contenido. Por eso, como estética del contenido, evita los dos escollos con los que la estética moderna no ha dejado de chocar: por una parte, el formalismo, que consiste en llevar el arte a las relaciones formales de la obra, es decir, al estudio de la armonía, simetría, ritmo, estilo, etc.; por otra parte, el psicologismo, que abandona el análisis de lo bello por la delectación subjetiva que proporciona. (p.111)

Deslindado así su campo, el autor postula la reivindicación y la reafirmación de la validez de la dialéctica como principio básico de la concepción estética marxista realmente revolucionaria, que retoma su filo humanístico y futurista. Así, marcando distancias muy firmes con lo que fueron las deformaciones del realismo socialista y el sociologismo represivo o vulgar, la dialéctica se erige con la fuerza de su vivacidad. He aquí lo que parece ser teóricamente su conclusión más importante:

> Pues bien, el principio que orienta sus investigaciones es precisamente el que le confiere su carácter propiamente marxista, es decir, la dialéctica viva y eternamente inconciliable. En nombre de este principio hostil a todo dogmatismo establece, en una reciprocidad fecunda y dinámica, las relaciones complejas de la obra de arte con la realidad: relaciones entre la forma y el contenido, enturbiadas por las contradicciones de la vida social o reconciliadas en

> una sociedad que recobró su armonía; relaciones entre la subjetividad creadora y la objetividad social, en las que alternan el predominio de la primera, debido a la clara visión del futuro por parte del autor, con el pensamiento determinante de la última, cuando el pensamiento se retrasa con respecto a la evolución económica; relaciones entre la historicidad de la creación artística misma y el valor suprahistórico de la obra creada. En vez de congelar la obra de arte en una temática y una forma determinadas, la dialéctica atribuye de esta forma una realización incompleta a toda obra de arte; sólo conoce el devenir, la historia, lo imprevisto (p.112).

Este principio dialéctico ofrecería, así, no una lectura predeterminada por la toma de posición ideológica previa que induce hacia el determinismo, sino más bien un conjunto de lecturas posibles a partir de la variedad de relaciones, contradictorias o no, que la obra contiene, en tanto expresión única y múltiple a la vez, de la concurrencia dialéctica de los objetos de la realidad reinterpretados en la conciencia del sujeto de la imaginación y expresados en una forma de codificación que sin dejar de ejercitar su valor comunicacional es también su transgresión. Ello implica la negación de toda verdad absoluta, inmutable y única, y la adopción de una amplitud de pensamiento hacia el devenir de la vida misma, en el centro de la cual se encuentra el ser humano en su búsqueda incesante de superación de las condiciones de su existencia material y espiritual. Desde esta perspectiva, la literatura sería una de esas formas espirituales de la existencia humana y, por lo tanto, no ajena sino involucrada en el drama de la vida social.

Tal orientación, cuyo denominador común es el rechazo a todo dogmatismo reduccionista, se planteó también en América Latina por antropólogos y sociólogos a partir de los años setenta cuando se asume la revisión crítica de la estética marxista dentro de una postura dialógica sin claudicación de principios. Ejemplo de ello se puede apreciar en el texto *Arte, ideología y sociedad* del crítico marxista argentino Bignami, Ariel (1973), en el cual expresa que "la vinculación entre arte y sociedad debe ser abordada desde diversos ángulos: desde el de la historia social del arte, desde el de la crítica social del arte, desde el

de una sociología del arte y desde el de la estética materialista" (p.93). Todos sus señalamientos, igualmente, apuntan en la dirección de un replanteamiento epistemológico al interior de la estética marxista.

Ubicado en esta misma línea de pensamiento crítico, De Paz, Alfredo (s/d) en su trabajo *La crítica social del arte*, señala las distintas referencias sobre las cuales opera esa especie de reprogramación de la estética materialista:

> El proyecto de una concepción materialista del arte, de una "ciencia del arte", de una sociología del arte, se articula y se delinea, en la cultura contemporánea, a través de múltiples teorías y métodos que ponen en evidencia, de acuerdo con distintas coordenadas, una fenomenología de imágenes de los hechos artísticos como objetos culturales y como hechos sociales, que sólo pueden comprenderse mediante una perspectiva de fundamentada relación con la historia, la sociedad, los grupos sociales, las visiones del mundo y las ideologías. (p.27)

En este planteamiento hay una intencionalidad de no aislar la estética materialista sino más bien dar respuestas a los reclamos formulados en las reflexiones críticas posteriores al período del realismo socialista, orientando la cosa en un sentido convergente e integracionista, inter, multi y transdisciplinario. Al mismo tiempo pone en evidencia el hecho de que en el seno de la estética marxista no ha habido nunca unicidad en cuanto a la interpretación de la dialéctica del movimiento de lo real en el arte y la literatura.

Igualmente, en su momento, García Canclini (1991) plantea la necesidad de construir un nuevo aparato conceptual que supere los límites de la teoría tradicional, reconoce que para lograrlo hay que estudiar las obras y sus autores como parte de la producción simbólica, pero no desde la perspectiva idealista que concibe la obra sólo en su orden interno, de manera autosuficiente e inmanente; sino desde su relación con las condiciones materiales de producción, como formas de producción. Ubicado así entre la

apertura y la reafirmación ideológica, este autor, en *Arte y sociología en la década del 70*, dice lo siguiente:

> Al entender el arte como un tipo de producción simbólica -admitiendo a la vez su aptitud para conocer y construir lo real, su estructura interna específica- intentamos algo más que un estudio sociológico de los procesos estéticos: los veremos también como un lugar para investigar las relaciones entre el enfoque productivo y los demás, entre la singularidad de las representaciones y su dependencia de la base material. Tendremos en cuenta para ello aportes de la semiótica, el interaccionismo simbólico y la sociología de la cultura a fin de especificar la manera en que la teoría del modo de producción y la teoría de la ideología pueden articularse dentro del marxismo. Recurrir a otras tendencias es indispensable para que el materialismo histórico logre precisar los mecanismos operativos de la significación y la representación, supere descripciones construidas a partir de la caduca gnoseología y reflexología y elabore nuevas hipótesis intermedias sobre lo que ocurre en el pasaje de lo económico a lo ideológico, de lo ideológico a lo económico. (p. 158)

Esta necesidad de encontrarse, de interactuar, con otras disciplinas es un dictado de las nuevas contradicciones entre la teoría y la práctica, surgidas del devenir complejo de la realidad histórica que, aún dentro del marco de las relaciones capitalistas de la producción económica, ha diversificado, transformado y revolucionado la ciencia, la tecnología, las comunicaciones, la vida social, artística, religiosa, de donde se ha conformado una contemporaneidad que tiene niveles de complejidad superiores a épocas pasadas. Esta toma de conciencia, conduce hacia nuevos enfoques y perspectivas teórico-metodológicas, en el marco de los estudios culturales y la inter, multi y transdisciplinariedad de las ciencias en general. Desde el marxismo, tal revisión conduce a dos vertientes: las que se alejan de la herencia de Marx y las que lo reafirman. A finales de la década del 70, García Canclini expresaba lo siguiente:

> Si bien pensamos que la teoría marxista es la de mayor poder explicativo en la investigación social, el economicismo con

> que encaró tantas veces lo estético, sus discrepancias aún en pleno debate y lo que su progreso reciente debe a otras ciencias sociales obligan a tomar en cuenta, como anunciamos antes, el desarrollo multifacético del saber contemporáneo. Los aportes de la antropología, la semiótica y el psicoanálisis para el conocimiento de los sistemas simbólicos, estimularon a autores marxistas a utilizar conceptos tales como cultura, sistema de signos, inconsciente, para especificar las operaciones del proceso ideológico. Al ubicarnos en esta coyuntura interdisciplinaria, queremos ver cómo pueden articularse discursos de diferentes ciencias sociales, y sus metodologías, en una concepción global de la superestructura. (p.160).

Estos planteamientos indican que el debate al interior de la estética marxista se orientó, efectivamente, en dos direcciones que se distanciaron: una hacia la apertura y otra hacia su reafirmación. Todo ello frente a un mundo que entraba en el proceso de la globalización del neoliberalismo burgués, como señal del nuevo salto de la expansión del sistema capitalista internacional. En correspondencia con esta situación, Eagleton (1998), desde un marxismo no ortodoxo realiza una revisión crítica de las diferentes teorías contemporáneas para arribar a una visión que se adhiere a la propuesta de una "Crítica política", formulada inicialmente por el crítico marxista norteamericano Fredric Jameson. En su libro, Eagleton alerta en el sentido de una desviación culturalista que obvie las relaciones económico-materiales que determinan las formas de vida. En ese sentido, dice:

> Los seres humanos no viven tan sólo a base de cultura; la gran mayoría se han visto totalmente privados a través de la historia de la oportunidad de vivir de la cultura, y si unos cuantos han logrado hacerlo hay que atribuirlo a la esforzada labor de quienes no lo lograron. *Cualquier teoría cultural o crítica que no parte de este hecho importantísimo, y que no se acuerde siempre de él en el transcurso de sus actividades, según mi leal saber y entender vale poco*. No hay documento cultural que no sea a la vez un registro de la barbarie. (pp. 253-254)

Subyace en este planteamiento el problema de las contradicciones sociales entre las clases que si bien no se puede seguir considerando como el único y absolutamente determinante, tampoco se puede anular en el ejercicio de la crítica literaria. El cómo se presenta la contradicción, los niveles de incidencia en la representación simbólica, su complejidad y sus relaciones con el imaginario del artista, serían elementos a considerar en esa "crítica política". Conviene reseñar aquí un artículo de Eagleton (1981) *El idealismo de la crítica norteamericana*, en el cual refiere los planteamientos elaborados por Fredric Jameson a partir de su libro Marxism and Form, publicado en 1971, que Eagleton considera clave en el renacimiento de la crítica marxista en Estados Unidos, junto a The Prison-house of Language (1972) y The Political Unconscious: Narrative as a Socially Simbolic Act (1981) del mismo autor. EL comentario de Eagleton sobre el tercero de los libros señala en primer término que la nueva crítica política, planteada por Jameson "lejos de ofrecer un auxilio opcional a otros métodos, es el horizonte absoluto de toda interpretación, dentro de la cual esos modos parciales alternativos asumen su puesto subordinado." (p.255)

Esta propuesta se corresponde con la reafirmación y revaloración del marxismo en su papel rector, en torno al cual todas las demás formas de pensamiento o interpretación de la realidad deben cohesionarse. "El marxismo aparece como el código maestro dentro del cual los textos literarios deben ser reescritos por la crítica". Interesa destacar acá tres categorías presentes en esta concepción: la primera indica que "los trabajos literarios no deben ser tomados primariamente como estructuras objetivas sino como prácticas simbólicas, estrategias para proveer "soluciones" formales o imaginarias a contradicciones sociales irresolubles"; la segunda se refiere a tomar el texto "como perteneciente a un particular "ideologema", como una parole de la más vasta Langue de la clase de discurso, un paso simbólico en una confrontación ideológica estratégica entre las clases."; y la tercera es que los textos literarios se ubican o sitúan "dentro de la unidad organizadora de un modo de producción". En el caso del norteamericano Jameson, Eagleton lo caracteriza como un desinhibido marxista hegeliano pluralista que incorpora paradigmas diversos en el ejercicio de la crítica:

> Las características del pluralismo de Jameson son indudables. Detrás de su concepción del texto literario como acto simbólico es posible detectar al menos cinco incongruentemente diversos orígenes: la teoría freudiana de la neurosis; el análisis del mito, de Levy Etrauss; la teoría literaria de Kenneth Burke; la filosofía del "acto oral", de J.L.Austin; el impulso herméutico de Hans George Gadamer para reconstruir la "pregunta" a la cual un texto literario dado es "respuesta". (p.257)

Por último, cabe decir que todas las vertientes de la llamada estética marxista, parten de la Teoría social que inició Marx, lo cual las ubica en el campo semiótico de la contradicción dialéctica, pero con matices que oscilan entre la negatividad radical y absoluta, las síntesis positivistas y las síntesis críticas, en el marco de un recorrido histórico intenso, dinámico y productivo. En tal sentido, la amplitud teórica y metódica de la teoría social y de la estética marxista, se apoya en la historia material de la sociedad. Ello le permite establecer líneas o áreas de articulación inter o transdisciplinarias con la semiótica, el psicoanálisis, la fenomenología, el formalismo estructuralista, la teoría de sistemas y el pensamiento complejo, entre otros; sin que necesariamente se produzca siempre la claudicación filosófica, estética o ideológica y política frente a los mecanismos seductores y confusionistas de la cultura teórica y literaria de la burguesía y el capitalismo en su etapa imperialista y hegemónica en decadencia.

El marxismo, como bien lo afirma Jameson (1989), ha trascendido la historia y la teoría literaria, pues, "en la forma de la dialéctica, afirma una primacía de la teoría que es a un mismo tiempo un reconocimiento de la primacía de la Historia misma" (14). Las diferentes formas del pensamiento positivista, funcionalista, así como el racionalismo y las fenomenologías, desconocen, fragmentan o minimizan esa relación indisoluble de la dialéctica con la historia, lo cual nos lleva al problema de la verdad científica en las ciencias sociales y la verdad interpretativa en las teorías literarias, todo lo cual pone

siempre a la orden del día el eterno tema de la ideología, su funcionamiento y sus efectos en el campo del ejercicio intelectual y las prácticas socio-culturales.

LA IDEOLOGÍA Y LAS PERSPECTIVAS DE LA CRÍTICA LITERARIA

En el campo de las teorías literarias, es posible distinguir dos tendencias o perspectivas fundamentales: las teorías que tienden a aislar la obra literaria de su realidad histórica concreta y la analizan o estudian en su pura inmanencia textualista, fenomenológica o psicológica; y las que tienden a valorar el contenido y la forma de la obra en su relación dialéctica con la realidad histórica socio-cultural con la cual el poeta se enfrenta, dialoga e interactúa a través del lenguaje. En ese sentido, no es pertinente hablar de la teoría literaria como un sistema teórico-metodológico único o monolítico; sino en plural, es decir, de las teorías literarias que forman un amplio campo donde concurren diversos enfoques con sus respectivos procedimientos analíticos, interpretativos y de valoración estética-ideológica de las obras, sus autores o autoras y sus respectivos contextos. Así mismo, las teorías responden, en lo estético, a una dimensión de inmanencia particular: lo filosófico, lo psicológico, lo lingüístico o lo social; y en lo ideológico, a intereses de verdades dominantes o en resistencia. Por ejemplo, en la explicación de las razones que lo motivaron a realizar las entrevistas que componen el libro *Crítica de la crítica*, Todorov (1991) expresa lo siguiente:

> En primer lugar, quisiera observar cómo se ha enfocado la literatura y la crítica en el siglo XX y, al mismo tiempo, tratar de saber a qué se puede parecer un pensamiento correcto de la literatura y de la crítica. Luego quisiera analizar las grandes corrientes ideológicas de esta época, tal como se manifiestan a través de la reflexión sobre la literatura y, al mismo tiempo, tratar de saber cuál posición ideológica es la más defendible de todas (…) Esta búsqueda de una posición ideológica que me sea propia llega de último en mi enumeración, pero es la que funda, y quizás hasta motiva, todas las demás preguntas (P. 8)

Pareciera, entonces, que la literatura, la crítica y la ideología se encuentran, se imbrican y se vuelven inseparables en el discurso de las teorías literarias. Pero, la mayor parte de las personas vinculadas a los estudios de la literatura son poco dadas a reconocer esta realidad y solo les interesa lo literario y/o la crítica literaria. En otros casos, se acepta; pero, se matizan o evitan las posturas radicales o dogmáticas que expresan de manera clara y directa su posición ideológica. El mismo Todorov, aun reconociendo la importancia de lo ideológico, es selectivo en sus propósitos, lo cual es una postura ideológica legítima y respetable, cuando expresa con sinceridad: "he escogido a los autores que han tenido mayor repercusión en mi. No hablo de Freud ni de Lukács ni de Heidegger, y quizás cometo un error, pero resulta que la reflexión que ellos hacen, notable en sí misma, no suscita en mí reacciones que me parezcan interesantes." (p. 9). Lo más notable e interesante en estos tres pensadores es precisamente la firmeza en sus determinaciones ideológicas acentuadas en elementos diferentes: Freud, en las pulsaciones del psiquismo inconsciente por encima de la conciencia social; Lukásc, al contrario, en la conciencia social y la lucha de clases reflejada en la estructura estética de la obra, minimizando el valor de la subjetividad; y Heidegger, en la metafísica interpretativa a partir del puro lenguaje como totalidad absoluta que minimiza o relega a segundo plano lo social y lo psíquico.

De manera que el problema ideológico existe y es un componente fundamental tanto en el contenido y la forma de la obra, como en la teoría que la interpreta y la crítica que la enjuicia. En términos generales, la ideología se puede entender desde tres perspectivas: como estado de enajenación de la conciencia del ser, es decir, cuando en la conciencia no se es lo que uno es en la realidad concreta; como sistema o paradigma de ideas fijas y conductas invariables, que se vuelven abstractas y se imponen por encima o independientemente de la realidad; y como sistema de creencias religiosas o metafísicas contrarias a la ciencia y utilizadas para ocultar la verdad objetiva y sustituirla por otra verdad subjetiva.

En *Manuscritos de economía y filosofía*, Marx (2003) emprende la tarea de ubicar y explicar el problema ideológico de la enajenación del trabajador en el contexto de las contradicciones propias de la producción económica fundada en la división en clases sociales y la hegemonía del sistema monetario, de la siguiente manera: "Nuestra tarea es ahora, por tanto, la de comprender la conexión esencial entre la propiedad privada, la codicia, la separación de trabajo, capital y tierra, la de intercambio y competencia, valor y desvalorización del hombre, monopolio y competencia; tenemos que comprender la conexión de toda esta enajenación con el sistema monetario" (p. 105). Y cuando se adentra en la valorización del hombre y su relación con el proceso productivo capitalista, describe los cuatro niveles o formas de la enajenación (Cfr. infra, 78-80). Lo interesante es que esa enajenación primaria, descubierta por Marx y ampliada en sus análisis ulteriores como problema ideológico, se hace extensiva a toda la vida social, cultural, política, y se refleja o se reproduce en la literatura.

Al respecto, Ricoeur, Paul (2001) reconoce que: "En nuestra tradición occidental la concepción predominante de ideología procede de los escritos de Marx, o más precisamente, de los escritos del joven Marx: la *Crítica de la Filosofía del derecho de Hegel*, los *Manuscritos económicos y filosóficos* de 1844 y *La ideología alemana*. En el título y en el contenido de este último libro, el concepto de ideología pasa al primer plano" (p. 47). Estas serían las fuentes primarias para entender el problema de la ideología en la sociedad capitalista e identificar su funcionamiento en el campo de la estética verbal, las teorías y la crítica literaria. Ricoeur menciona, además, la existencia de "una escuela de pensamiento de la filosofía francesa del siglo XVIII, de unos hombres que se llamaban ellos mismos *idéologues*, abogados de una teoría de las ideas. La suya era una especie de filosofía semántica que declaraba que la filosofía tiene que ver no con las cosas, no con la realidad, sino con las ideas" (idem). Esta viene a ser la acepción menos científica y más usada, según la cual cada quien tiene o puede tener su propio sistema de ideas. Pero, en verdad, la ideología funciona como la cámara oscura o la retina del ojo que invierte la

imagen, es decir: "La primera función de la ideología –reconoce Ricoeur- es producir una imagen invertida" (p. 48) y agrega la siguiente explicación:

> Siguiendo a Feuerbach, Marx supone que la religión es el paradigma, el primer ejemplo, el ejemplo primitivo, de ese reflejo invertido de la realidad que lo presenta todo patas arriba, Feuerbach y Marx reaccionan oponiéndose al modelo de Hegel que pone lo de arriba abajo; el esfuerzo de ambos tiende a volver a colocar las cosas en su lugar. La imagen de la inversión es notable y es la imagen generadora del concepto de ideología de Marx. Ampliando el concepto de religión tomado de Feuerbach, que supone una inversión entre sujeto y predicado, el joven Marx extiende a toda la esfera de las ideas este funcionamiento paradigmático (idem)

De manera que en la teoría marxista, el problema ideológico comprende: primero, su origen en el proceso de lo que Marx analizó como la enajenación del trabajador, como efecto de la división del trabajo que genera a su vez la relación explotador-explotado, de donde derivan las diferentes formas y niveles de la desigualdad social. Luego, en lo que se caracterizó como una inversión de la realidad, puesta en marcha desde la religión que justifica las desigualdades, atribuyéndoles un origen metafísico que solo se resuelve en el reino de Dios. Igualmente, la filosofía justifica esta inversión con base en el determinismo idealista y abstraccionista. A partir de estos dos elementos, Marx y Engels comienzan a hablar propiamente de la crítica a la ideología (Cfr. *Crítica a la ideología alemana*). El efecto negativo de la ideología, así entendida, es que contribuye a oscurecer el proceso de la vida real. Finalmente, la ideología es entendida como ocultamiento de la verdad científica, es decir, cuando se niega la verdad objetiva, concreta, desde justificaciones pre-científicas o no científicas.

La clave de esta concepción marxista acerca de la ideología, está en la base material de la sociedad, es decir, en el funcionamiento de la estructura económica del modo de producción; y se refleja, realiza y proyecta a través de todo el tejido institucional y las múltiples representaciones simbólicas de la superestructura jurídica-política-cultural. En

ese sentido, la crítica de la ideología, la inició Marx desde sus manuscritos de filosofía y luego la desarrolló con Engels como crítica propiamente ideológica al sistema capitalista. Por esa razón, la crítica ideológica representa el primer elemento para una crítica cultural de todas las civilizaciones fundadas en modos de producción económica basados en la explotación y enajenación mental y social del trabajador, en la alienación cultural y la hegemonía ideológica del Capital.

Con base en esas premisas, podemos decir que la crítica cultural al capitalismo debe ser fundamentalmente una crítica ideológica que desmonte todo el entramado del encubrimiento cultural de las relaciones sociales de la producción económica. En consecuencia, se trata de saber identificar los elementos centrales que fundamenten una crítica cultural desde lo material; y no una crítica cultural desde el mismo culturalismo. Esto último, además de ser un ejercicio redundante o tautológico, soslaya, disimula o disipa la realidad material profunda desde donde se origina la ideología de la dominación burguesa que da origen a la hegemonía que ejerce la cultura capitalista de la burguesía moderna y el imperialismo internacional y globalizado.

En el prefacio de su libro sobre la teoría de la ideología y la contracultura, Silva, Ludovico (2007), advierte lo siguiente: "Los autores del siglo XX que han examinado el tema –y son bastantes estos autores- lo han hecho en alguno de estos dos sentidos: o bien se han propuesto refutar a Marx y Engels, o bien se han propuesto continuarlos mediante el perfeccionamiento de la teoría y su *aggiornamento* o "puesta al día". Es decir: todos siguen dentro de la órbita trazada por los clásicos del marxismo" (p. 24). El texto de Ricoeur (2001), efectivamente parte de los planteamientos de Marx y Engels, pero para refutarlos desde su perspectiva hermenéutica, apoyada en una serie de autores, para desmaterializar el problema ideológico y colocarlo en el campo de lo imaginario donde emergen y fenecen las utopías que no aterrizan en la pista de vuelo real y concreta de la historia y de la lucha de clases.

Igual esfuerzo hace Teun A. van Dijk (1999) que trata el tema desde el culturalismo discursivo y multidisciplinario: "si queremos saber qué apariencia tienen las ideologías, cómo funcionan y cómo se crean, cambian y reproducen, necesitamos observar detalladamente sus manifestaciones discursivas" (p. 19). Bajo este enfoque, se disipa la base material económica de la dominación ideológica del Capital y se le da carta de legitimación a las ideologías como simples manifestaciones discursivas de algo parecido a seres vivos autónomos y abstractos que nacen, crecen, se desarrollan y mutan permanentemente como fenómenos propios de las culturas. Para van Dijk, la estructura económica no tiene nada que ver con la ideología, pues, según sus propias palabras: "todos tenemos nuestras limitaciones, intereses y formas preferidas de pensar, y consecuentemente mi enfoque va a estar localizado en el triángulo conceptual y disciplinario que relaciona la cognición, la sociedad y el discurso" (p. 18).

Las teorías literarias que van más allá de la labor descriptiva y asumen la crítica desde la dialéctica materialista y la sociedad en su sentido político, el problema ideológico es un elemento fundamental; y no así en las teorías textualistas o culturalistas que solo se limitan a la descripción del comportamiento y las relaciones que se establecen entre los distintos elementos del texto literario, desde su propia inmanencia o en el marco del sistema formado por el autor, el texto y el contexto cultural-simbólico. Pero, en ambos casos y en última instancia, la literatura es concebida como "encuentro del discurso ideológico y del arte" (Todorov- Bénichou, 1991:136) o como una dimensión simbólica textual socio-cultural del proceso de la civilización, susceptible de ser interpretada y valorada en su realización diacrónica (la historia comparada de la literatura) y sincrónica (el estudio de la literatura del presente).

Igual que en las Ciencias Sociales, la Teoría Literaria es un conglomerado de parcelas o departamentos estético-ideológicos, cada uno de los cuales responde a un campo específico de especialización desde alguna de las dimensiones fundamentales ya descritas: la del mundo psíquico del imaginario individual del escritor o poeta; la del mundo social

del imaginario colectivo cultural al que pertenece el escritor; y la del mundo textual y la tradición literaria del código lingüístico. El poema, la novela, el cuento, el drama o cualquier otro tipo de texto literario se somete así a una fórmula analítica o descriptiva (una episteme literaria o un paradigma con su respectivo método) para ser estudiado académica o científicamente. Por supuesto, se parte del criterio, según el cual, desde sus inicios, la crítica literaria se constituye en correspondencia con la literatura creativa de cada época o momento histórico, tal como lo recogen en su introducción Fokkema e Ibsch (1988):

> La teoría del clasicismo, como se ha demostrado, debería entenderse como una generalización del drama y de la épica de la época. El método biográfico en crítica literaria, se considera como uno de los efectos del Romanticismo que se basó ampliamente en el material autobiográfico. A su vez, a la novela sicológica se le considera responsable del método sicológico en la crítica literaria. De manera semejante, se ha defendido que el formalismo ruso es deudor de los ideales y manifiestos del futurismo (Pomorska, 1968) (p. 16)

En general, las teorías literarias se relacionan con la Lingüística, la filosofía, las Ciencias Sociales y las psicologías, de donde han tomado prestados sus procedimientos. Estas correspondencias entre determinados tipos de textos literarios y el método o teoría que él genera, o la extensión de determinada ciencia social o psicológica al campo de la literatura, evidencian dos cosas. La primera es el problema de la intencionalidad cientificista, que fragmenta la totalidad en cuantas partes sea posible, generando una dinámica de especialización reduccionista del conocimiento, que conspira contra la visión de la totalidad en su dinámica histórica y dialéctica. En este sentido, la recepción dinámica y vital del texto literario en su realidad objetiva y crítica, emocional y subjetiva, cultural y textual, se sustituye por una recepción parcial e idealizada, o sea, ideológica.

La segunda evidencia está relacionada con el hecho de la intencionalidad expresa de aislar o encasillar en un determinado canon o paradigma, toda creación literaria, todo texto poético. Este hecho revela, más allá de la sana intención científica, el interés

ideológico de la cultura burguesa en mantener y perpetuar su hegemonía cultural apoyada en la división social y la fragmentación de la cultura. En ese sentido, el cientificismo, el especialismo y el culturalismo en el arte y la literatura, más allá del gusto, la inclinación, las sanas y buenas intenciones que lo motiven, representan una falsa o mitos que intentan anular el sentido de la totalidad humana de todo arte y con ello reproducir la concepción estética- política-ideológica de las clases y poderes dominantes de la sociedad capitalista, con sus regulaciones canónicas, sus paradigmas, sus códigos y sistema de valores éticos, morales y espirituales.

Ubicados en una perspectiva diferente, admitimos que la función de las teorías literarias, como toda ciencia verdadera, es la búsqueda de las verdades de su objeto a través de un método determinado. Igualmente, la crítica realiza esa función, por lo cual ambos términos se usan indiscriminadamente, salvo cuando la teoría es entendida solo como disciplina de estudio científico, analítica, descriptiva, y no como ejercicio interpretativo o hermenéutico y valorativo, que es más asociado a la crítica. Benjamin (1996), en el año 1926, afirmaba que "La crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte; el comentario, su contenido objetivo. La relación entre ambos la determina aquella ley fundamental de la escritura según la cual el contenido de verdad de una obra, cuanto más significativa sea, estará tanto más discreta e íntimamente ligado a su contenido objetivo" (p. 13). Es decir, es el principio de la coherencia interna, de la unidad del sentido intrínseco, profundo entre contenido y forma, esencia y apariencia, lo que representa el valor de la obra. Por otro lado, Jakobson (1983), uno de los iniciadores del formalismo ruso y el estructuralismo lingüístico-literario, para el año 1958, decía lo siguiente:

> Por desgracia, la confusión del término <<estudios literarios>> con el de <<crítica>> tienta al estudioso de literatura a reemplazar la descripción de los valores intrínsecos de una obra literaria, por un veredicto subjetivo y censor. La etiqueta <<crítico literario>> aplicada a un investigador de la literatura, es tan errónea como lo sería la de <<crítico gramatical o léxico>> aplicada a un lingüista. La

> investigación sintáctica y morfológica no puede ser suplantada por una gramática normativa, del mismo modo que ningún manifiesto puede actuar como sustituto de un análisis objetivo y erudito del arte verbal, a base de imponer clandestinamente los propios gustos y opiniones de un crítico sobre la literatura creativa (pág. 30)

En esta posición se observa una clara separación entre la ciencia y la crítica, que se manifiesta en la diferencia metodológica entre el estudio literario y la crítica literaria, el ejercicio descriptivo y el veredicto subjetivo y censor; lo investigativo y lo normativo; el análisis objetivo, erudito y los gustos y opiniones. Otro aspecto importante es que el lugar de la crítica se sitúa, evidentemente, en la relación dialéctica entre la subjetividad teórica y la objetividad práctica, real, histórica. El crítico juzga y valora la obra desde su competencia teórica, analítica e interpretativa; pero, también desde lo que la obra misma es. En consecuencia, el crítico construye su propia verdad acerca de la validez estética del texto literario, es decir, su valoración subjetiva; o logra identificar y situar la obra en su totalidad objetiva y dialéctica. El comentario se entiende como un nivel de reconocimiento significativo del contenido del texto, por debajo del que ofrece la crítica. En el comentario, el lector identifica contenidos del texto asociados a su experiencia de vida. Por otro lado, el científico es el sujeto que busca "la descripción de los valores intrínsecos de una obra literaria" o "un análisis objetivo y erudito del arte verbal", es decir, opera según la clásica separación idealista del sujeto y el objeto.

Se puede decir que la actitud crítica es de naturaleza más arbitraria, individual, subjetiva; pero, solo en apariencia, porque en el fondo está sujeta a modelos pre-elaborados en la cultura intelectual que antecede a quien ejerce la crítica; o sea, a una perspectiva o forma de pensar el mundo y las cosas, ya estructurada y modelada en el hecho mismo de la formación y la condición intelectual del crítico. De allí que la crítica es, en verdad, un juicio ideológico-político en el marco de una valoración estética. Igualmente, el estudioso erudito o científico, sigue determinado paradigma, desde y a partir del cual, realiza su análisis o descripción de la obra literaria en el marco de una concepción ideológica-política.

De manera que resulta lógico y natural que ambas actitudes se crucen y retroalimenten, de donde surge, entonces, la pregunta: ¿En qué medida un análisis de un texto literario bajo los preceptos teóricos-metodológicos pre-establecidos de una teoría literaria da cuenta del contenido de verdad y de objetividad de dicho texto? La pregunta conduce a considerar, en mayor profundidad, la naturaleza del texto literario en su totalidad constitutiva y funcional en el marco de las múltiples dimensiones que le son inherentes.

Nuestro punto de vista se fundamenta en una valoración multidimensional del texto literario y de la poesía en particular, cuya naturaleza es de carácter dialéctica, dialógica y negativa. La creación literaria puede nacer primero como un impulso interior, como una idea súbita en la mente o la conciencia del escritor, revelación mítica, trance, posesión, enajenación (dimensión psíquica-emocional-imaginaria). Puede, también, responder a una motivación, estímulo o impulso dado por una experiencia de vida materializada en la interacción con el otro o simplemente con las cosas del contexto social, cultural, familiar, íntimo o con la historia grande de la patria y sus tradiciones o la historia y la tradición pequeña de la comunidad o la familia (dimensión social- racional-empírica). Pero, se concreta y se expresa con sentido y forma propia a través del código oral o escrito de la lengua (dimensión textual, lingüística-estructurada y funcional). Es ésta una visión convergente y dinámica. Si las teorías fragmentan y dividen; las dimensiones de la realidad humana se interrelacionan en términos de inclusión y exclusión dialéctica, dialogan y buscan sus correspondencias; pero también se niegan, se reafirman en su propia negatividad para no ser absorbidas y anuladas unas por otras.

La Iliada de Homero (1967**)**, por ejemplo, comienza con una invocación: "¡Oh diosa, canta la cólera de Aquiles, hijo de Peleo, funesta cólera que ocasionó terribles desgracias a los griegos y arrojó al Orco las almas de muchos magníficos héroes, cuyos cuerpos fueron devorados por los perros y alimento de las aves! Esto ocurrió por la voluntad de Júpiter, cuando se separaron reñidos el Atrida, príncipe de hombres, y el divino

Aquiles." (p. 11).Un análisis detenido, permite identificar cómo están imbricadas las tres dimensiones. La imagen de la diosa invocada y el reconocimiento de la voluntad de Júpiter, remiten o identifican el impulso psíquico de la subjetividad, desde donde se anuncia la forma de la obra y su objetividad artística ulterior, metafísica, mítica, ficticia. La cólera o rabia de Aquiles, expresa la experiencia, el hecho real, la motivación que anuncia el tema, el linaje del protagonista, el tipo de cólera, las consecuencias derivadas de ella y su causa, todo lo cual identifica una objetividad de tiempo y espacio social-histórico-humano-cultural real y concreto del pueblo griego. Y la palabra Canta es la exhortación a romper el silencio para que la idea latente y potencial de la obra, se exprese y materialice en la voz, en la palabra desencadenada de la lengua como estructura textual combinada y en función de un efecto especial de belleza como canto épico que se convierte en el canon estético de la épica clásica de la civilización occidental. Siguiendo el modelo individuo-especie-sociedad, en La Iliada y en todos los casos iguales o similares, se puede usar el bucle subjetividad-objetividad-textualidad; en donde la subjetividad es la imaginación, psiquismo; la objetividad es la experiencia, la acción, la realidad concreta; y la textualidad es el contenido mismo representado en el signo lingüístico en función poética, utilizado para comunicar el sentido estético del texto bajo la forma de una estructura extraña, rara, especial, que los formalistas identificaron como literariedad o literaturalidad.

Igualmente, sucede en la obra inmortal de Cervantes (1982) que comienza con estos datos: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda" (p. 23). Aquí se puede identificar el impulso subjetivo en el primer enunciado, donde la memoria se fragmenta: por un lado, identifica positivamente el espacio geo-histórico principal, la Mancha; pero, por otro, elimina el nombre del lugar exacto. Pero, la expresión "de cuyo nombre no quiero acordarme" denota una intencionalidad psíquica negativa que connota sentimientos adversos al lugar y generan

la ambigüedad emocional del sujeto narrador. Igual falta de precisión se observa respecto al tiempo: "no ha mucho tiempo..". De manera que el narrador anuncia una subjetividad ambigua, dual, fragmentada, que después se puede apreciar a lo largo de todas las andanzas del Quijote. Luego, la mirada se focaliza hacia la realidad en la cual vive el personaje, se enumeran los objetos y las cosas que describen su forma de vida y lo caracterizan de una manera muy particular que le permitirá al lector redescubrir, a través de ella, el mundo de vida de la España en tránsito del Medioevo religioso conservador a la apertura del mundo moderno que se iniciaba en el resto de Europa. Y por último, el lenguaje empleado anuncia la naturaleza narrativa de la obra, las combinaciones y funciones de las categorías gramaticales pertinentes para expresar un estilo narrativo diferente que distinguirá la lengua de Cervantes y convertirá a Don Quijote de la Mancha en una obra fundadora de la novela moderna española y universal.

Lo que aquí se propone es una perspectiva de análisis, descripción, interpretación y valoración del texto literario desde sus propias dimensiones y a partir de las categorías y conceptos que sean pertinentes. Con estos dos ejercicios, como ejemplos, se logra esbozar un esquema que se amplía y se despliega en sus potencialidades en la medida en que se avanza en su aplicación a la totalidad de la obra. Para ello, es importante precisar los campos de las interrelaciones de las diferentes perspectivas de estudio y de crítica literaria. En ese sentido, un esquema de trabajo sería el siguiente:

Primero, en la dimensión de la subjetividad, desde donde se expresa el sujeto creador (el poeta), la potencia dinamizadora del proceso creativo está representada por los impulsos de la imaginación creadora y las tensiones psíquicas que presionan las tendencias estéticas, morales y éticas que gravitan en la mente del escritor, es decir, su contexto estético, interior, ético y cognoscitivo. Allí se conjugan los elementos emocionales, afectivos, morales; y las categorías y conceptos que dan cuenta de todos estos elementos están en la Psicología creadora, el Psicoanálisis, la Fenomenología, la Psicocrítica. Cada una de estas teorías representa un conjunto conceptual y procedimental a partir del cual se

explican las motivaciones profundas u ocultas de las imágenes del texto poético o las conductas y comportamientos de los personajes de los textos narrativos. Pero, a la vez, la convergencia, genera lo que podemos llamar el campo semiótico transdisciplinar de la subjetividad poética, de utilidad mucho más rica y amplia para la interpretación de los textos poéticos.

Segundo, en la dimensión de la objetividad, donde se vivencia y observa la experiencia de las acciones y las interacciones humanas, la potencia que impulsa la motivación creadora es la misma realidad social, cuya dinámica está determinada o bien por las contradicciones y los conflictos económicos, sociales, políticos, culturales, étnicos, religiosos; o bien por el diálogo y el entendimiento de las clases sociales, las fuerzas y los poderes de la sociedad. En ambos casos, el poeta se enfrenta al reto de su definición política, filosófica o doctrinaria con base en su contexto interior ético-cognoscitivo, y a partir de allí, le da el sentido estético a su obra que bien puede ser de evasión o de compromiso. La evasión lo aisla del contexto social y despersonaliza su obra; en cambio, el compromiso le agrega el contenido crítico a la obra y reivindica al poeta ante la sociedad y la historia, lo identifica con la tradición de su pueblo.“El arte tiene necesidad de alimentarse de la savia de una tradición, de una historia, de un pueblo”, nos dice Mariátegui (2007:141). Cuando el poeta no establece esa vinculación, su poesía no pertenece ni expresa la conciencia colectiva, subversiva y emancipadora. Entonces, su arte se separa de la realidad social y asume las formas del arte “independiente” de la política, “ajeno” a los conflictos sociales-históricos. Es el famoso “ l´art pour l´art” que Lukács (1977) criticó e identificó como un síntoma de la decadencia de la sociedad capitalista europea de su tiempo.

Tercero, y finalmente, en la dimensión textual aplica la determinación del lenguaje estético, poético, en relación con el contexto y sus lectores a quienes está dirigida la obra. La forma del lenguaje lleva consigo la objetividad dialéctica de la forma estética de la obra de acuerdo con el contexto estético-ético-cognoscitivo del autor. Esto indica que si la obra tiene un carácter realista o abstracto, el lenguaje será la medida de una o de la otra. De

hecho, cada estilo, escuela o tendencia literaria: clasicismo, barroco, romanticismo, simbolismo, realismo, surrealismo, modernismo, poesía popular, indigenismo, africanismo, japonesismo, etc., posee su forma verbal predominante. En ese sentido, el lenguaje constituye un indicador social y geo-histórico fundamental.

A partir de estas tres dimensiones, se pueden identificar distintos campos semióticos para la contextualización teórica. Si ubicamos la obra literaria en relación con el contexto histórico-social y la dimensión geo-histórica del sujeto emisor y el sujeto receptor, eso implica un enfoque sociológico, semiótico y comunicacional. Si ubicamos la obra en relación con la tradición propia y la identidad socio-cultural, entonces tendrá un enfoque socio-histórico-cultural. Si el texto se ubica en relación con lo moderno, las rupturas y las identificaciones con corrientes universales, la perspectiva será dialéctica-inter-textual. Igualmente, puede darse una combinación psicoanalítica-psico-crítica-fenomenológica-hermenéutica. Por ejemplo, una obra emblemática de nuestra tradición como lo es Doña Bárbara, de Rómuo Gallegos (1962), representa una poética de un tiempo histórico concreto, con una dialéctica socio-política marcada por la contradicción barbarie-civilización; una gran pasión psico-afectiva de corte romántico-realista protagonizada por Santos Luzardo y Doña Bárbara, dentro de un contexto naturaleza-sociedad de profundas resonancias del romanticismo popular y de semióticas ecológicas y socio-culturales, en donde la continuidad de una tradición y las rupturas hacia la modernización generan la diversidad de la conciencia que se desarrolla dentro de una dinámica socio-política.

En síntesis, lo que se ha querido exponer es una nueva manera de analizar, interpretar y valorar el texto poético, desde su propia complejidad multidimensional, dialéctica, translingüística e intertextual y con base en una perspectiva teórica –metódica inter y/o transdisciplinaria a partir de elementos de la teoría social iniciada por Marx, la teoría decolonial y las propuestas transculturalistas de América Latina y el Caribe, combinadas, por supuesto, con las teorías literarias expuestas en este capítulo. Esto supone la afirmación de un marco teórico sociológico-estético-cultural, sustentado en una

dialéctica dialógica; pero, con una orientación política-doctrinaria anti-capitalista, anti-colonialista y anti-imperialista, identificada plenamente con esa misma visión profunda predominante en las poéticas de Aimé Césaire, Gustavo Pereira y Roque Dalton.

TERCERA PARTE

1.- EL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DE LA TRADICIÓN ANTI- COLONIAL Y ANTI-IMPERIALISTA.

2.- ANÁLISIS, INTERPRETACIÓN Y VALORACIÓN DEL CORPUS SELECCIONADO

CAPÍTULO V

EL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DE LA TRADICIÓN ANTI- COLONIAL Y ANTI-IMPERIALISTA

Acerca de la tradición

Hablar de la tradición remite, como es lógico, al conocimiento de las prácticas históricas relacionadas fundamentalmente con la moral, las costumbres y creencias, la ética y la autoridad, en fin, el problema de la verdad histórica y trascendente de una comunidad determinada, es decir, eso que comúnmente se llama la identidad cultural y la memoria histórica, entre muchos otros aspectos que puedan ser valorados en el marco de lo tradicional. En consecuencia, tratar de elaborar una contextualización de la tradición anti-colonial y anti-imperialista, ubica el asunto en el plano de la historia material y espiritual que puede ser valorada integralmente en el marco de un proceso político de contradicciones y antagonismos, pero también de interacciones y diálogos, vale decir, de procesos de transculturación como en efecto lo ha sido la relación de las comunidades de este continente con la civilización europea-occidental a lo largo de más de quinientos años.

Para Gadamer (1993), ubicado en el proceso cultural y filosófico de Europa, el tema de la tradición se enmarca en la valoración hermenéutica de la historia, la autoridad y la verdad, en relación contradictoria con la espiritualidad de la modernidad y la ciencia moderna, por ser los elementos de donde surgen las rupturas con las creencias y costumbres de la tradición. En concreto, Gadamer toma como referencia la impugnación hecha por el

romanticismo contra la Ilustración para reconocer el valor de la tradición como la auténtica autoridad que regula el comportamiento cultural, tal como lo expresa a continuación:

> Hay una forma de autoridad que el romanticismo defendió con un énfasis particular: la tradición. Lo consagrado por la tradición y por el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima, y nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo trasmitido, y no sólo lo que se acepta razonadamente, tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento. Toda educación reposa sobre esta base, y aunque en el caso de la educación la «tutela» pierde su función con la llegada a la madurez, momento en que las propias perspectivas y decisiones asumen finalmente la posición que detentaba la autoridad del educador, este acceso a la madurez biográfica no implica en modo alguno que uno se vuelva señor de sí mismo en el sentido de haberse liberado de toda tradición y de todo dominio por el pasado (…) la tradición conserva algún derecho y determina "ampliamente" nuestras instituciones y comportamiento. La superioridad de la ética antigua sobre la filosofía moral de la edad moderna se caracteriza precisamente por el hecho de que fundamenta el paso de la ética a la «política», al arte de la buena legislación, en base a la ineludibilidad de la tradición (p. 176)

En ese sentido, la autoridad no está referida o asociada mecánicamente a la figura institucional o representativa del poder establecido, sino a lo que dicta o indica la tradición. La tradición se concibe, así, como una fuerza no material, sino moral y espiritual, es decir, una fuerza aceptada, reproducida y practicada de manera anónima, coleciva, intangible, que se impone por la vía de una especie de concenso estructural, tácito, sobreentendido. En esa dirección, la educación, concebida como proceso de transmisión de saberes establecidos y como mecanismo de modificación de conductas no convencionales en convencionales, funciona como un instrumento que reproduce y mantiene la tradición. De acuerdo con este enfoque, parece indudable que toda comunidad con antigüedad histórica propia y fuerte, tendrá una tradición más arraigada, consistente y con mayor autoridad que otras. Se

plantea, entonces, la pregunta en torno a qué cosas o elementos generan mayor fortaleza en una tradición frente a otra. Gadamer dice lo siguiente:

> En realidad la tradición siempre es también un momento de la libertad y de la historia. Aun la tradición más autentica y venerable no se realiza naturalmente, en virtud de la capacidad de permanencia de lo que de algún modo ya está dado, sino que necesita ser afirmada, asumida y cultivada. La tradición es esencialmente conservación, y como tal nunca deja de estar presente en los cambios históricos. Sin embargo, la conservación es un acto de la razón, aunque caracterizado por el hecho de no atraer la atención sobre sí. Ésta es la razón de que sean las innovaciones, los nuevos planes, lo que aparece como única acción y resultado de la razón. Pero esto es sólo aparente. Incluso cuando la vida sufre sus trasformaciones más tumultuosas, como ocurre en los tiempos revolucionarios, en medio del aparente cambio de todas las cosas se conserva mucho más legado antiguo de lo que nadie creería, integrándose con lo nuevo en una nueva forma de validez, En todo caso la conservación representa una conducta tan libre como la trasformación y la innovación. (p. 177)

La libertad y la historia, señaladas por Gadamer, serían las claves para comprender la fortaleza de cualquier tradición. Esto quiere decir que mientras más libre sea un pueblo y desarrolle su propia historia, estará afirmando, asumiendo y cultivando su tradición. De manera que la tradición es en esencia la conservación de lo propio; pero, esto no implica necesariamente un comportamiento conservador, de ensimismamiento y rechazo a la innovación, la recreación o algún cambio necesario y pertinente. Aquí entran a jugar su papel la razón, la moral, la ética, la sensibilidad y, en general, la inteligencia para elegir siempre la mejor manera de practicar y mantener la libertad y la continuidad de la historia propia. Es importante destacar, también, que la relación entre "las trasformaciones más tumultuosas", como ocurre en los tiempos revolucionarios, con "la conservación del legado más antiguo" y su integración con lo nuevo, genera una nueva forma de validez de la tradición, la renueva y la fortalece, solo en la medida en que ella sea reforzada y no

debilitada. En ese sentido, Gadamer puntualiza que "haremos bien en no entender la conciencia histórica —como podría sugerirse a primera vista— como algo radicalmente nuevo sino más bien como un momento nuevo dentro de lo que siempre ha sido la relación humana con el pasado. En otras palabras, hay que reconocer el momento de la tradición en el comportamiento histórico y elucidar su propia productividad hermenéutica". (p.178). Pero también, para "elucidar su propia productividad hermenéutica", es fundamental antes, y quizás sea esto lo más importante, evaluar el proceso dialéctico de la conciencia histórica en el contexto de la relación de los momentos nuevos con la tradición.

Por su parte, el argentino Colombres, Adolfo (2004), bajo la perspectiva de la crítica marxista, ubica la tradición cultural en los contextos de la guerra de los imaginarios, tomando como centro el concepto de la identidad, puesta en relación entre lo que se llama folklore y lo que se entiende por cultura popular. En tal sentido, su razonamiento supone el deslinde conceptual, semántico y semio-sociológico entre ambos términos, y además expresa claramente su intención de desmontar lo que ha significado la institucionalización del folklore por parte de la antropología inglesa: "es preciso formular –dice Colombres- una crítica al folklore desde el lado de la cultura popular, pues, constituye a menudo un instrumento de dominación de la misma, y no el inviolable altar de las nacionalidades" (p. 163). Esta crítica se sustenta, a partir de la diferenciación de las realidades concretas en las que se han materializado ambos campos, folklore y cultura popular, tal como lo expresa el autor:

> Salta a la vista, en el caso del folklore, que se trata de un intento de objetivación y apropiación de un patrimonio cultural ajeno, realizado por la clase dominante, poseedora de un saber erudito y premeditadamente racional que llevó a conceptualizar las creencias populares como "supersticiones" y al arte de estos sectores como artesanía. Por tratarse de una mirada desde arriba, piadosa pero no desinteresada, se podría afirmar que la relación que establece es unilateral y asimétrica (o sea, cerrada a todo diálogo verdadero) y no devolutiva, como si estuviera ante formas ya plasmadas para siempre, no

> en reelaboración permanente. El papel de quienes crearon y sostienen esa matriz simbólica queda así reducido al de "informantes" (p. 164).

Se trata de la instrumentación de las manifestaciones culturales originarias y ancestrales de los pueblos, en función de canonizarlas como algo que pertenece absolutamente al pasado de los pueblos iletrados, ágrafos, que sin embargo, creaban oralmente poesía y cantos de la vida cotidiana y rural, acompañada de ciertas prácticas y rituales mágico-religiosos; pero, sin trascendencia ni validez estética universal. Frente a esas manifestaciones folklóricas, la modernidad impone sus avances estéticos que le consagran su hegemonía y su dominación universal. En contraste con tal concepción, Colombres puntualiza los elementos identitarios de la cultura popular en los siguientes términos:

> Cuando hablamos de cultura popular pensamos en una cultura creada por los de abajo, puesta al servicio de su causa y controlada por ellos, lo que implica que ese grupo social mantiene las decisiones sobre la misma. La cultura popular no es un adorno exótico ni una supervivencia destinada a los museos, sino una cultura viva, solidaria y compartida. Ésta posee un fuerte sustrato tradicional, pero también existe una cultura popular actual, a la que el folklore desconoció o prestó muy poca atención. Cabe señalar que la condición de popular es ajena a la cultura misma, y se deriva de la condición subalterna que reviste la comunidad o sector social al que se alude. (pp. 164-165)

Es clara, entonces, la diferencia entre estas don dimensiones de la cultura colectiva y de arraigo popular en el contexto de la tradición. Podría decirse que, por un lado, la ciencia antropológica europea ha intentado canonizar una parte de la tradición cultural popular como tradición muerta, momificada y por tanto museística, bajo el rótulo estigmatizador de folklore. Y por otro lado, la conciencia política de las fuerzas populares vivas y dinámicas, ha mantenido su independencia y su soberanía como fundamento en el

desarrollo de su esfuerzo permanente para recrear y enriquecer la cultura popular en el marco de una tradición viva, actualizada y activa en la vida social, política, religiosa y cultural de los pueblos. De hecho, tal como lo reafirma Colombres, "la cultura popular es la cultura por antonomasia, por ser una creación compartida por un grupo social, con escaso margen para el individualismo y los despliegues de la subjetividad. Sus mitos y ritos son más fuertes, y muestran un mayor grado de cohesión y un sentido más sagrado de la existencia, lo que potencia las relaciones sociales". (p. 165).

Planteadas así las cosas, para Colombres la tradición se asume dialécticamente dentro de los linderos de la identidad y la memoria, de donde se nutre en su continuidad y coherencia. "la identidad es la conciencia, manifiesta en un relato, de una continuidad temporal que no se interrumpe a pesar de los cambios, crisis y rupturas."(p. 169). Así mismo, más que mantener fieles e intactas las memorias que sustentan la identidad, lo que realmente importa son las relecturas que le den sentido al presente, es decir, la memoria viva, actuante y actualizada permanentemente, pues, como lo dice Joël Candau, citado por Colombres: "la memoria es más un conjunto de estrategias que un contenido preciso" (idem). Finalmente, para cerrar este acercamiento a lo que es la tradición y entrar en el contenido de este capítulo, asumimos lo que Colombres resume respecto a la tradición:

> Lo importante de eso que llamamos tradición es su capacidad de otorgar al pasado, o a una determinada lectura de él, una autoridad trascendente para incidir en la realidad actual y en el futuro de la sociedad. No para trabar los cambios con un peso inerte, sino para denunciar las manipulaciones coloniales e insuflar a aquéllos un verdadero sentido, recubriéndolos con el prestigio de los valores consagrados. Para que esto sea así y no una rémora, el pasado (o la tradición) debe ser tallado a la medida del presente. (p. 170)

En definitiva, se debe admitir que la tradición no es una abstracción homogénea ni absoluta que se le impone a la sociedad por voluntad divina o por fatalidad del destino. La tradición es una fuerza espiritual que surge y se constituye en contextos históricos

concretos y determinados del pasado, se construye y se mantiene en la memoria colectiva, contiene valores éticos, morales, espirituales, culturales que fundan y alimentan la cohesión y la coherencia de un sistema de relaciones humanas determinado, razón por la cual permanece y trasciende en el tiempo como marco referencial de donde emana eso que se llama autoridad, atendiendo a la conciencia y la racionalidad de quienes forman parte de dicha tradición. Desde una perspectiva dialéctica no es posible hablar de una tradición dentro de una comunidad dada; sino de diferentes tradicciones, pues, la división social del trabajo y la división en clases sociales que de allí se deriva, generan a su vez tradiciones diferentes y/o antagónicas que es necesario diferenciar. Por esa razón, en este capítulo nos referimos a la tradición anti-colonialista y anti-imperialista.

La utopía originaria y la civilización extranjera

Es importante subrayar que la tradición anti-colonialista en el continente americano, emerge del proceso mismo de la invención de América a partir de la confrontación entre el modo de vida originario de los indígenas y el modo de vida de los forasteros invasores. Antes de 1492 no existía lo que, después de su llegada, los conquistadores impusieron y llamaron América. "El territorio existía y los pobladores también, por supuesto, pero ellos daban su propio nombre al lugar donde vivían: Tawantinsuyu a la región andina; Anáhuac a lo que en la actualidad es el valle de México y Abya Yala a la región que hoy en día ocupa Panamá" (Mignolo, 2007:28).

Obviamente, esos nombres eran del dominio solo de los pobladores de esos territorios y no de los europeos, en virtud de las limitaciones existentes en el plano de las comunicaciones: los métodos de enseñanza, las traducciones, los medios de difusión, etc. Solo el contacto personal, la voz, el habla y las señas, eran los medios disponibles entre las diferentes comunidades del continente y luego entre éstas y los extranjeros. Esto explica, siguiendo a Galeano (1990), que: "América no sólo carecía de nombre. Los noruegos no sabían que la habían descubierto hacía largo tiempo, y el propio Colón murió, después de

sus viajes, convencido de que había llegado al Asia por la espalda. En 1492, cuando la bota española se clavó por primera vez en las arenas de las Bahamas, el almirante creyó que estas islas eran una avanzada del Japón." (p. 15).

Respecto a la estructura social pre-existente a la llegada de los invasores, no había uniformidad en toda la población continental, ya que las diferentes regiones pobladas tenían niveles y estructuras de desarrollo desiguales. Al respecto, uno de los primeros estudiosos del tema de las clases sociales en Venezuela, Salvador de la Plaza (s/d) indica lo siguiente:

> Mientras que en México, Guatemala, el Perú, existían Estados que habían alcanzado niveles de cultura que atestiguan templos y monumentos hoy todavía conservados, y cuyas formaciones sociales descansaban sobre la posesión y uso en común de la tierra por los miembros integrantes de los "pueblos" (*Calpullis*, en México), la estrecha unión de la agricultura y los oficios y una inalterable división del trabajo, el resto de esos territorios lo habitaba tribus *(sic)* diseminadas que no habían sobrepasado la comunidad primitiva y estaban dedicadas a la caza, la pesca y una rudimentaria agricultura. Tal desigual evolución, determinó que los españoles apelaran a métodos diferentes tanto para la conquista como para la colonización (pp 11-12)

Estas diferencias se relacionan con lo que desde la escuela se enseña como culturas sedentarias y culturas nómadas. Las primeras corresponden a formaciones sociales con base en una estructura económica fija y su correspondiente superestructura política, jurídica, cultural. Los dos elementos que caracterizan este modelo societario son la división social del trabajo y la estructura vertical, jerarquizada, de la sociedad. Este modo de vida determina un tipo de conciencia muy disciplinada, acostumbrada a la subordinación al poder y desde el punto de vista psicológico, político e ideológico, se expresa en conservadurismo y miedo a la incertidumbre, a la libertad. Pero, es importante destacar el hecho favorable de "la posesión y uso en común de la tierra por los miembros integrantes de los "pueblos" ". Esto indica que a pesar de la jerarquización socio-política, se mantenía

una estructura igualitaria en el uso y aprovechamiento de la tierra como fuente primaria del trabajo productivo para la manutención y reproducción de la vida. En estas culturas, por supuesto, a los invasores se les hizo más fácil imponer su dominio.

Las segundas formaciones societarias corresponden a las "tribus diseminadas que no habían sobrepasado la comunidad primitiva y estaban dedicadas a la caza, la pesca y una rudimentaria agricultura". Son las llamadas culturas nómadas, precisamente porque no se asentaron de manera fija en ningún sitio a construir pirámides, ni templos, ni fortalezas militares, ni a subordinarse unos a otros y esclavizarse en una existencia rutinaria de cuidar, mandar y obedecer. Lo cierto es que esa forma de vida fue estigmatizada de primitiva, según el paradigma racionalista occidental. Esas tribus primitivas son los Caribes, los Wayuu, los Timoto-Cuica, los Warao, los Piaroa, los Pemón y muchísimas otras que habitaban y siguen habitando el territorio venezolano.

En la poesía antigua de estos pueblos (Muestra poética, 1999; Pereira, 2001), se expresa el imaginario propio, mítico y mágico-religioso que los caracteriza. Pero, también hay poemas que son testimonio de la resistencia y el enfrentamiento al hombre blanco invasor, criminal y enemigo. En los primeros, se pueden apreciar situaciones familiares y de la vida nómada, episodios particulares, a través de imágenes comparables con la poesía surrealista del siglo XX; y en los segundos, hay contenidos muy parecidos a los de la poesía política-rebelde de la segunda vanguardia literaria venezolana de los años sesenta. Al leer estos poemas, cualquier lector experimentará algo parecido al sombro que produce descubrir un mundo nuevo, un imaginario extraño y encantador, de ternura y sencillez, de unidad de la especie humana con la naturaleza y el cosmos.

De manera que en estas comunidades, asentadas en lo que hoy es Venezuela y el Caribe, predominaba el modo de vida horizontal, no existían diferencias de jerarquías instituidas bajo las formas verticales de las relaciones sociales como en la civilización europea y en las culturas Maya, Azteca, Inca. El nomadismo, el respeto a la naturaleza y

un profundo sentido de equilibrio cósmico, era lo que prevalecía, entre otras muchas formas de vida en comunión con la naturaleza. El origen del cambio que sobrevino a estas tierras y que modificó radicalmente sus estructuras originales, que produjo una mutación histórica con base en el uso instrumentalizado y racionalizado de la violencia despiadada, hasta sustituir de manera definitiva una civilización por otra, lo explican muy bien Sanoja y Vargas (2007):

> El siglo XV marcó el período final de la Alta Edad Media en Europa. Algunos autores (Pal Kelemen, 1946: *Medieval American Art*), por su parte, asimilaron el desarrollo de los grandes imperios prístinos, de grandes ciudades y templos como había ocurrido en Perú y México con una especie de Edad Media americana que estaba en pleno proceso de consolidación política y cultural. La crisis generalizada de la sociedad medieval europea se tradujo en viajes de exploración y grandes adelantos en ingeniería naval, la cartografía y la astronomía, con la finalidad de acceder a las riquezas del Asia remota descritas por Marco Polo. Fue así como Cristóbal Colón llegó a las islas del mar Caribe, creyendo haber alcanzado tierras del Gran Khan. Como consecuencia, se produjo la expansión de Castilla y Aragón hacia América, dando origen al Imperio Español y a la destrucción de las milenarias culturas aborígenes americanas. (p. 26)

De manera que la llegada del genovés y su tripulación, fue un acontecimiento fortuito que se convirtió en histórico porque generó dos consecuencias opuestas y fundamentales: por un lado, la destrucción de las formas de vida de un conglomerado de culturas originarias, autóctonas, libres e independientes en sus propios territorios, comprendidos desde el Tawantinsuyu andino, la tierra Abya Yala mesoamericana, hasta el valle mexicano de Anáhuac; y por el otro, la construcción de nuevos lazos económicos, socio-culturales y político-ideológicos de subalternidad o colonialidad con la civilización de la modernidad occidental, de donde se instituye la nueva estructura sistémca modernidad/colonialidad que fundamenta y determina el resto de la relación entre ambos lados del Atlántico.

Dentro de las coordenadas de tal proceso, nace la contradicción histórica fundamental de este inmenso espacio entre la utopía originaria y la civilización extranjera. Las consecuencias de la relación binaria destrucción/imposición han sido muy variadas y polémicas, siempre polarizadas entre los elementos centrales de la contradicción. Así, se habla de la leyenda negra y la leyenda blanca, en el contexto de la colonización (Cfr. Picón Salas, 1969); de la monarquía conservadora y la república independiente, en el marco de la gesta independentista (Cfr. Bolívar, 2010 y 1991); de guerra civil y revolución anti-oligárquica durante la segunda mitad del siglo XIX (Cfr. Vallenilla Lanz,1994); de barbarie y civilización, en el espacio de la nueva narrativa criolla venezolana de comienzos del siglo XX (Cfr. Gallegos, 1962); de dependencia y cambio social en el contexto de las luchas contra el neocolonialismo y la dependencia de la segunda mitad del siglo XX (Cfr. Dos Santos, 1974); y ya en el contexto histórico de nuestra contemporaneidad, 1958-2015, se pueden señalar las siguientes contradicciones: estética del ensimismamiento individualista Vs estética de la exterioridad subversiva; democracia formal representativa Vs democracia participativa y protagónica; pacto de Punto Fijo Vs unidad cívico-militar patriótica, popular y revolucionaria; subordinación pro-imperialista Vs revolución bolivariana independiente y socialista.

Todo este proceso contradictorio y complejo, ha sido interpretado también desde el terreno de la filosofía de la historia por el venezolano Briceño Guerrero (1994). A través de la metáfora del laberinto de los tres minotauros, ilustra la confrontación de tres discursos claves en la historia de América. Primero, "el discurso europeo segundo, importado desde fines del siglo dieciocho,… sirve de vehículo ideológico para la intervención de las grandes potencias políticas e industriales del mundo en esa área y es, en parte, resultado de esa intervención; solo en parte, pues, responde también, poderosamente, a la identificación americana con la Europa segunda" (p. 7-8). Segundo, "el discurso cristiano-hispano o discurso mantuano heredado de la España imperial", espritualmente vinculado a la devoción "de la Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica y Romana"; pero, "en lo material

está ligado a un sistema social de nobleza heredada, jerarquía y privilegio" (idem). Tercero, el discurso salvaje, identificado con las culturas precolombinas de América, derrotadas por los conquistadores; y con las culturas africanas esclavizadas en América. (p. 8).

Para Briceño Guerrero, "Estos tres discursos de fondo están presentes en todo americano aunque con diferente intensidad según los estratos sociales, los lugares, los niveles del psiquismo, las edades y los momentos del día" (p. 9). Se puede inferir que esta especie de co-presencia de discursos diferentes, no necesariamente ha conducido al antagonismo ideológico irreconciliable –insinuado en la opinión de Briceño Guerrero- ; sino a una especie de permeabilización o movilidad discursiva ideológica, cuyo efecto se presume que unifica más que dividir, a los grupos, clases o movimientos sociales, culturales, políticos, en los valores de la convivencia, la tolerancia y el respeto. Sin embargo, no es así, el autor agrega que "estos tres discursos se interpenetran, se parasitan, se obstaculizan mutuamente en un combate trágico donde no existe la victoria y producen para América dos consecuencias lametables en sumo grado" (idem). Tales consecuencias son: por un lado, la ingobernabilidad crónica, resultante de la incapacidad de los tres discursos para dirigir las sociedades americanas "hacia formas coherentes y exitosas de organización" (idem). La segunda consecencia se refiere al hecho de no lograr la formación de "centros permanentes de pensamiento, de conocimiento y de reflexión" (idem).

La indagación en las profundidades de la herida indígena presente en el discurso salvaje, nos conduce al encuentro con la utopía originaria de América que no es un simple recurso discursivo. Está dibujada en los testimonios de las crónicas del propio Cristóbal Colón y en los diarios de viaje y las crónicas de los conquistadores. Efectivamente, en las primeras crónicas de Colón (1997), hay asombro y encantamiento ante un mundo bucólico, natural, armónico, distinto y en abierto contraste con el corrompido y decadente paisaje cultural del viejo continente: "…nunca tan hermosa cosa vido, lleno de árboles, todo cercado el río, fermosos y verdes y diversos de los nuestros, con flores y con su fruto, cada uno de su manera." (p. 7). Esta preservación milenaria del ambiente natural era el resultado

y la expresión de un modo de vida, que hoy los teóricos revolucionarios lo llaman el nuevo paradigma eco-socialista; pero, Marx y Engels, en su momento, lo identificaron como comunismo primitivo. Los hombres y mujeres originarios de esta tierra, no se concebían a sí mismos deslindados de la naturaleza para dominarla y explotarla, pues, sus cuerpos eran parte de ella; ni tampoco los hombres necesitaban andar armados para robarse, matarse o agredirse violentamente los unos a los otros, sino más bien disfrutaban en paz las bondades de la naturaleza. De allí el asombro del genovés: "La gente d´esta isla y de todas las otras que he fallado y habido ni aya habido noticia, andan todos desnudos, hombres y mujeres, …aunque algunas mujeres se cobijan un solo lugar…Ellos no tienen fierro ni azero ni armas, ni son para ello…" (idem).

Es pertinente comparar estas primeras impresiones de Colón sobre lo observado del modo de vida de los indígenas y su aventura de conquista y colonización contra ellos, con las palabras de Don Quijote, dirigidas a los cabreros que le brindaron agasajo y acogimiento, en su aventura de caballero andante. Se trata de dos paradigmas del espíritu de aventura que reflejan las dos Españas de la época: la de las aventuras para hacer el Bien y la de las aventuras para imponer el Mal. Si en la crónica de Colón hay asombro ante la eventual presencia de un buen vivir, que le parece casi increíble; en el discurso del Quijote es palpable la nostalgia humana al recordar y recrear con sus palabras la utopía perdida (Cervantes, 1982):

> Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombres de dorados…porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes…Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia… No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza…Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, solas y señeras, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento las menoscabasen …Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna…Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los

> caballeros andantes para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos (p.76).

Entonces, para el periodo de transición, final de la Edad Media-inicio de la modernidad, resulta muy clara la diferencia paradigmática entre aquél y este lado del Atlántico. Mientras la vieja Europa conoció en sus orígenes la utopía, identificada como mito bíblico con el jardín edénico; como imaginario popular con la llamada Edad de oro; como la Arcadia perdida, antigua provincia griega, con los poetas de la literatura clásica que la rememoraban como metáfora evocadora de la vida bucólica e ideal; es decir, mientras el proceso civilizatorio occidental, separó la unidad hombre-naturaleza y dejó atrás la utopía para degenerar moral y éticamente en su forma de vida material y espiritual; en estas tierras que Colón llamó "tierra de gracia", se preservaba esa utopía antigua, no como mito en el imaginario indígena; sino como realidad objetiva que el invasor miró y, para decirlo con un pleonasmo, observó y constató con sus propios ojos y luego escribió para dar cuenta testimonial de lo encontrado, a sus reyes y demás autoridades, dueños del financiamiento de la empresa exploradora que, como tales, se auto-declaraban dueños de las nuevas tierras encontradas y de cuanto hubiere en ellas.

La conquista genocida y la resistencia irreductible

Con los conquistadores europeos, la realidad de este continente, cambia y comienza así otra historia: la historia de la conquista y la colonización. Ya antes citamos a Rosenblat (1977) quien, en su lectura socio-lingüística de la conquista y colonización de América, muestra cómo "Al encontrarse con lo nuevo, Colón empezó por darle nombres viejos…Es decir, hizo entrar la realidad nueva en los marcos tradicionales de la propia lengua" (p.139) y de esa manera, el lenguaje se impone como la primera acción posesiva sobre lo encontrado. La lengua del bárbaro, que así llamaban los griegos a los extranjeros, se convierte en instrumento de posicionamiento para tomar el control del espacio, sus riquezas y sus habitantes. "Es el triunfo –dice Rosenblat- de la forma europeizada sobre la indígena…El conquistador fue bautizando con nombres viejos y familiares los objetos

nuevos que iba encontrando...La misma europeización se produjo en la denominación de los lugares, de los ríos, de las tierras de América," (p. 140). Se operaba, así, un cambio de la identidad lingüística-idiomática.

Junto a ello vendría la imposición de la cruz (la simbología ideológica), la violación de las mujeres (el irrespeto a la dignidad humana), el apoderamiento del oro (el impulso de la avaricia por la riqueza fácil) y el sometimiento de los hombres (la herencia esclavista y la identidad feudal). Es decir, los valores y la utoridad de una tradición europea se imponían sobre los valores de la tradición orignaria indígena. Siguiendo a Rosenblat, la quimera del oro, muy propia de la vieja Europa, reaparece en la mente acuciosa y obsesiva del navegante: "Para Colón era oro todo lo que relucía (la frase es de Las Casas). Por señas entendía que había oro infinito, minas de oro, ríos de oro, islas enteramente de oro, con más oro que tierra, y que había caciques que tenían hasta las banderas de oro labrado a golpe de martillo." (p. 142). Quinientos años después, pareciera que Colón sigue encarnado en los burgueses dueños de las transnacionales imperialistas de hoy para quienes todo hidrocarburo negro bajo tierra es oro que debe ser capturado y dolarizado. Esto corrobora la fortaleza de la autoridad del capital, propia de la tradición mercantilista europea. Pero, la posesión emprendida por Colón no fue solo a través de la lengua; Galeano (1990) señala que:

> Tres años después del descubrimiento, Cristóbal Colón dirigió en persona la campaña militar contra los indígenas de la Dominica. Un puñado de caballeros, doscientos infantes y unos cuantos perros adiestrados para el ataque diezmaron a los indios. Más de quinientos, enviados a España, fueron vendidos como esclavos en Sevilla y murieron miserablemente. Pero algunos teólogos protestaron y la esclavización de los indios fue formalmente prohibida al nacer el siglo XVI. (p.17)

De la acción verbal para imponer un cambio simbólico del lenguaje para identificar el nuevo territorio como reflejo y propiedad de España, se pasa a la acción militar directa

para someter violentamente al nativo. Con esto, se da inicio formal a la empresa genocida que logra efectivamente convertir la tierra de amor y de gracia, de paz y disfrute de la naturaleza, poseída por las comunidades originarias, en un inmenso campo de batalla, de muerte, de exterminio y esclavización, que da inicio a la colonización occidentalista. La racionalidad medieval, católica, autoritaria y conservadora de España (discurso mantuano), poseída por la ambición del oro y el dominio de los territorios encontrados, mostraba así, su rostro asesino y criminal, igual que lo hizo en la guerra civil de 1936. Es la misma racionalidad desarrollista, burguesa y clasista (discurso de la Europa segunda) que domina la cultura europea y que Marx criticó y llamó a derrotar con la fuerza organizada de los explotados. El desarrollo científico y tecnológico es el estandarte que identifica la hegemonía y las victorias de esa racionalidad de la tradición burguesa. Así se explica la victoria de los conquistadores, tal como lo expone Galeano:

> Había de todo entre los indígenas de América: astrónomos y caníbales, ingenieros y salvajes de la Edad de Piedra. Pero ninguna de las culturas nativas conocía el hierro ni el arado, ni el vidrio, ni la pólvora, ni empleaba la rueda. La civilización que se abatió sobre estas tierras desde el otro lado del mar vivía la explosión creadora del Renacimiento: América aparecía como una invención más, incorporada junto con la pólvora, la imprenta, el papel y la brújula al bullente nacimiento de la Edad Moderna. El desnivel de desarrollo de ambos mundos explica en gran medida la relativa facilidad con que sucumbieron las civilizaciones nativas (p.23)

Por supuesto que se trataba de una confrontación desigual. Las condiciones y recursos que nombra Galeano le daban mayores ventajas al invasor. La Conquista fue una empresa con objetivos definidos y claros, dirigida y apoyada logísticamente desde un reino estatal monárquico y absolutista recién unificado; por lo tanto, con mucho poder material. En 1492, España logra derrotar militarmente a los árabes y expulsarlos de Granada, después de setecientos años de guerra. Con esa experiencia de cultura socio-político-religiosa y el espíritu de aventura y desprendimiento que caracterizaba a los hombres (ex presidiarios, delincuentes, enfermos, criminales) que acompañaban a Colón y a los demás

jefes de las expediciones sucesivas, resultaba obvia la superioridad bélica frente a los indígenas sorprendidos en su ingenuidad y formas apacibles de vida. Pero, es importante destacar que si bien es cierto que a los invasores se les hizo relativamente fácil someter a las poblaciones con sistemas de vida estructurados jerárquicamente, verticalmente, con divisiones internas, con costumbres de arraigo y subordinación (Aztecas, Mayas, Incas); en cambio, les fue muy difícil no solo someter, sino vencer la resistencia de las poblaciones indígenas de tradición nómadas, dinámicas y móviles, de sistemas y formas de relación horizontales, como los Caribes y las diferentes tribus que poblaban el territorio venezolano. De hecho, Galeano lo destaca de esta manera:

> Muchos indígenas de la Dominicana se anticipaban al destino impuesto por sus nuevos opresores blancos: mataban a sus hijos y se suicidaban en masa. El cronista oficial Fernández de Oviedo interpretaba así, a mediados del siglo XVI, el holocausto de los antillanos: <<Muchos dellos, por su pasatiempo, se mataron con ponzoña por no trabajar, y otros se ahorcaron por sus manos propias>> (p. 21)

La empresa de la Conquista fue una guerra de saqueo y sometimiento esclavista, por parte del español; y de resistencia irreductible o de subordinación hasta morir, del lado de las diferentes poblaciones indígenas. Es así como queda ese doble legado, que encierra una doble enseñanza que los pueblos americanos han incorporado a sus tradiciones culturales, particularmente en el comportamiento socio-político en las nuevas luchas contra la nueva dominación del imperialismo norteamericano. En el marco de ese reconocimiento de la hidalguía indígena, es importante rescatar y valorar el hecho histórico que Magallanes (1990) precisa en su libro *Historia política de Venezuela:* "el primer encuentro armado que tuvieron los españoles con los aborígenes del Nuevo Continente ocurrió en las costas venezolanas (…) el protagonista extranjero de este hecho fue Alonso de Ojeda, durante su primer viaje,.." (p. 35). Luego de su minuciosa y documentada exposición para demostrar la veracidad histórica de este hecho, el historiador venezolano sentencia lo siguiente:

> Cuando concluimos que el límite de la expedición de guerra fue Puerto Flechado, porque todo conduce a identificarlo con el sitio donde Ojeda fue rechazado, y tenemos como tal al puerto de Tucacas, pues así creemos dejarlo demostrado, sólo nos falta decir con Baralt que **fue en este lugar de las costas venezolanas donde se escenificó la primera batalla y se inició la lucha de los indios americanos contra los conquistadores españoles.** Este hecho sucedió a un año exactamente de haber descubierto Colón la tierra firme del Continente, en los primeros días del mes de agosto de 1499. (p. 40).

Las negrillas son para destacar el dato, muy poco difundido en la enseñanza de la historia en nuestras instituciones escolares, que revela la condición bio-psico-social de los pobladores originarios: seres humanos con una conciencia libertaria, igualitaria, humanista, solidaria y con sentido de pertenencia respetuosa sobre la tierra y las aguas que lo cobijan; hombres con la voluntad, la fuerza y el atrevimiento necesarios para enfrentar las pretensiones del invasor y señalarle así una conducta valiente, de dignidad y de hidalguía a sus pueblos hermanos. Esta herencia se mantendrá, y de hecho hoy se mantiene viva bajo la forma del discurso salvaje del que nos habla Birceño Guerrero, a lo largo de los quinientos años de la invención de América y de la contradicción aún no resuelta del sistema modernidad/colonialidad.

Los cinco momentos históricos fundamentales de la tradición anti-colonial y anti-imperialista

El combate de Puerto Flechado, muy bien documentado y narrado por Magallanes (1990), da cuenta de la presencia inevitable de la violencia como elemento impuesto por el invasor europeo y, como consecuencia de ello, el surgimiento de la tradición anti-colonial y anti-imperialista en la historia política de Venezuela, América Latina y el Caribe. La violencia viene a ser una constante que regula y dinamiza los cambios y transformaciones

sociales y políticas en el continente. Esta condición histórica, la analizó e interpretó muy bien Araujo, Orlando (1968):

> La violencia en Venezuela, y es también el caso de América Latina, tiene raíces profundas que vienen fortaleciéndose desde la Colonia hasta nuestros días y, en su contexto histórico, esa violencia presenta dos fases –la violencia feudal y la violencia imperialista- que hoy coexisten y se manifiestan en un complicado cuadro de convulsiones y explosiones complementarias como reflejo de una crisis irreversible ya puesta en el camino de su estallido social.
> (p. 6)

Araujo hace su análisis y reflexión del tema de la violencia a partir de la coyuntura histórica de la violencia política y social vivida a lo largo de la década del sesenta. Exactamente dos décadas después de la publicación de su libro, estalla de nuevo la violencia social y política con la rebelión popular del 27 de febrero de 1989, que es el primer punto de quiebre del modelo de la vieja democracia formal, representativa, puntofijista, que condujo a la situación histórica de hoy en la cual, de nuevo, la vieja estrategia de la agresión imperialista asoma sus nefastos deseos. Resulta, entonces, evidente que la historia de la relación de este espacio geo-histórico con la civilización occidental, ha sido un proceso dialéctico marcado no solo por el mestizaje, la transculturación, la imposición de la hegemonía cultural, la subalternización como suministradores de materia prima, mano de obra barata y como consumidores; sino también por la confrontación, el conflicto y la violencia, en la alternancia pendular entre momentos de relativa paz y momentos bélicos o de guerra; periodos de democracia y periodos de dictadura. Asi ha sido en quinientos años de historia.

Un intento de periodización de esa violencia que se instaura a partir de 1492, con el inicio de la modernidad/colonialidad, indica que se ha pasado por cinco grandes conmociones sociales, políticas y militares, que definen cinco momentos fundamentales en la objetividad dialéctica de esa relación inter-cultural que ha determinado la estructura, la

forma y el perfil, de las sociedades venezolana, centroamericanas y caribeñas. La primera conmoción, corresponde a lo que precisamente, en parte, se ha venido analizando e interpretando desde el inicio de este capítulo: la guerra de Conquista/Resistencia que, como ya se sabe, fue ganada por los invasores del imperio español después del gigantesco genocidio combinado con la acción evangelizadora. Sometimiento esclavista, económico, social, político y militar; más sometimiento ideológico, espiritual y religioso, fueron los dos signos de La guerra de Conquista.Sobre esto, de la Plaza, Salvador (s/d), dice lo siguiente:

> A la diseminada población indígena la fueron sometiendo y sojuzgando, ya por la superioridad de sus armas de guerra, ya mediante el concurso de monjes y clérigos quienes, so pretexto de ganar aquellas "almas" para el cristianismo y salvarlas de la idolatría en que vivían, no ahorraban los más compulsivos métodos y los más bárbaros procedimientos de conquista y catequización (p. 14)

De allí surgen las conocidas acusaciones de genocidios que están en las páginas de la leyenda negra y los testimonios de sometimientos piadosos que cubren los anales de la leyenda blanca. Sin embargo, Picón Salas (1969) advierte que "Ni los conquistadores españoles fueron siempre esos posesos de la destrucción que pinta la leyenda negra, ni tampoco los santos o caballeros de una cruzada espiritual que describe la no menos ingenua leyenda blanca" (p. 56). Pero, lo que no se puede negar es que ambas leyendas dan cuenta del uso premeditado y combinado de la violencia criminal y de la manipulación psicológica-espiritual, a través de la ideología religiosa, por parte de los españoles para imponer sus "verdades" de afuera a los "salvajes" de adentro. El resultado final de esta primera contienda, como ya se expuso, fue una aplastante derrota de los modos de vida y las culturas autóctonas, sobre las cuales se impuso la civilización occidental bajo la égida suprema de la monarquía y la Iglesia española como expresiones del discurso mantuano en su primer momento. En ese contexto, es indudable que la participación de la Iglesia católica en la empresa de La Conquista, le da legitmidad tanto a la leyenda negra como a la blanca

en tanto que eran modalidades de una sola voluntad de poder y de dominación monárquica-eclesiástica, tal como lo evidencia Galeano (1990):

> La hazaña del descubrimiento de América no podría explicarse sin la tradición militar de guerra de cruzadas que imperaba en la Castilla medieval, y la Iglesia no se hizo rogar para dar carácter sagrado a la conquista de las tierras incógnitas del otro lado del mar. El papa Alejandro VI, que era español, convirtió a la reina Isabel en dueña y señora del Nuevo Mundo. La expansión del reino de Castilla ampliaba el reino de Dios sobre la tierra (p. 17).

Históricamente, el enemigo cultural y religioso del occidente europeo ha sido y sigue siendo el oriente euroasiático. Hay que recordar que el derrumbe del imperio romano fijó esa diferencia indeleble. La cristiandad enfrentó y derrotó al antiguo paganismo griego y luego entró en rivalidad con el Islam. Por esas razones, la Iglesia católica sella su alianza con la monarquía y los dueños de la tierra. Así, bajo esa férrea alianza entre el poder económico-social feudal, el poder político de la monarquía y el poder religioso de la cristiandad católica, se cumple el objetivo histórico de la cristianización de todo el mundo conocido hasta ese momento. El descubrimiento de América se produce bajo ese contexto en el cual España desempeñaba el centro más conservador y de mayor hegemonía política-religiosa. Por esa razón, el clero participa activamente en la guerra de La Conquista y el proceso de la colonización, y por ello se ve involucrada unas veces en la leyenda negra y otras, en la leyenda blanca.

La segunda conmoción, la más trascendente y de una vigencia que se renueva a sí misma, es la guerra de la independencia americana, que inició su desarrollo en Haití dos años después del triunfo de la revolución francesa, última década del siglo XVIII (Grau, 2009); y luego en el resto del continente a partir de la segunda década y a lo largo de todo el siglo XIX hasta la última década que cierra ese ciclo con la independencia de Cuba. Es decir, la gesta independentista se inicia con Haití en el Caribe, recorre todo el continente

latinoamericano y se cierra con Cuba en el Caribe. Esta geometría de la conciencia independentista y soberana de América, trazó su recorrido como una falla tectónica o un estremecimiento geofísico sobre el cuerpo social, político y cultural de América que sacudió la estructura colonial en la vejez de sus trescientos años.

La independencia americana estalla por la conjunción de circunstancias históricas que se presentan tanto en Europa como en América. En el plano internacional, el elemento clave es el auge de Francia e Inglaterra frente a la decadencia de España; mientras que en el Nuevo Mundo, el desencadenante viene dado por la agudización de las contradicciones económicas, sociales y políticas entre las clases emergentes de las colonias y el poder del imperio español. En ese cotexto, adquieren vuelo las ideas republicanas, los anhelos de libertad, igualdad, justicia, democracia, independencia, soberanía. La existencia de una generación de mantuanos y nobles dispuestos a ser libres y que se nutría del pensamiento político y filosófico más avanzado de Occidente, como lo fue la Ilustración y los nuevos paradigmas teóricos enarbolados por la revolución francesa y la independencia de Estados Unidos; la disposición de los pueblos a romper las cadenas y construir sus propias patrias; todo eso condujo al estallido de la segunda gran conmoción histórica después de la conquista.

Tres son los aportes fundamentales que se heredan de La Independencia. Y de nuevo es el suelo venezolano su morada genésica. Estos son: primero, el pensamiento político, social, militar, doctrinario, anti- colonalista y anti-imperialista mirandino-bolivariano, que hoy inspira, modela y dinamiza el proceso de la revolución bolivariana de soberanía y construcción del socialismo del siglo XXI. Segundo, el pensamiento filosófico y educativo de Simón Rodríguez (2010), sintetizado de manera profética y radical en la siguiente sentencia:

> La INSTRUCCIÓN PÚBLICA
> en el siglo 19

pide MUCHA FILOSOFÍA
que
el INTERÉS JENERAL
está clamando por
una REFORMA
y que
la AMÉRICA está llamada
por las circunstancias, á emprenderla
atrevida paradoja parecerá….
….no importa….
los acontecimientos irán probando
que es una verdad muy obvia
la América no debe imitar servilmente
sinó ser ORIJINAL
(P. 75)

La resonancia del pensamiento rodrigueano se pone en evidencia un siglo después, cuando empiezan a surgir en América Latina corrientes de pensamiento y movimientos educativos, sociales y políticos seguidores de su llamado a la originalidad, a inventar o errar y a poner en marcha una verdadera educación popular, orientada a la formación teórico-práctica para la libertad, para lo hermoso, para lo grande, para formarse como se formó el Libertador Simón Bolívar con las enseñanzas de su maestro Samuel Robinson; o sea, una educación para formar a los republicanos de la República, porque sin ellos no es posible construirla. El ideario educativo y filosófico de Rodríguez, es esencialmente un rechazo al sistema de dominación colonial y a la influencia hegemónica del modelo civilizatorio de la vieja y prostituida Europa. El brasilero Paulo Freire es el más emparentado con el postulado robinsoniano con sus propuestas de educación para la libertad, pedagogía de los oprimidos, acción cultural para la libertad y la emancipación. (Calzadilla y Cales 2007). Igualmente,

en materia educativa, le siguen en Venezuela personajes como Luis Beltrán Prieto Figueroa y Belén Sanjuán, entre muchos otros en todo el continente americano.

La tercera herencia es el legado poético, gramatical y humanista de Andrés Bello que abarca toda su obra. Pero, en verdad, Bello es una figura emblemática más para la Lingüística y el humanismo, que para la poesía, la política, la filosofía o la teoría social. Desde la perspectiva del contexto anti-colonial y anti-imperialista que se viene describiendo en este capítulo, una parte de la obra de Bello (de su poesía y de su Gramática) ocupa un lugar importante. Si Bolívar encarna la independencia política-militar y Rodríguez, la independencia filosófica-educativa; Bello representa la independencia lingüística y el primer impulso de la independencia poética. Con todo esto, la vieja tradición libertaria de los indígenas, simbolizada en la autoridad de la figura del gran cacique Guaicaipuro, se ve recreada, actualizada y enriquecidad con la transculturación política con los mantuanos, pues, en la guerra de la independencia a partir de 1816, el discurso salvaje de la tradición indígena se une con el discurso mantuano de la naciente tradición republicana independentista y se constituyen como la nueva autoridad de la historia y la memoria de la América republicana.

La tercera conmoción corresponde a lo que fue la Guerra Federal o guerra de los cinco años (1859-1864). Es la primera, y hasta hoy la única, confrontación armada y prolongada de los campesinos, esclavos y siervos sin tierra y explotados contra la oligarquía criolla y los grandes terratenientes que detentaban el poder de las tierras y del Estado feudal republicano. Fue una lucha por la libertad de los que aún estaban en condiciones de esclavos y por el derecho a la posesión de la tierra. De manera que esta vez se enfrentaron el discuso salvaje y el discurso mantuano; y desde ese antagonismo, se recreaba la vieja tradición indígena de donde se gestó una nueva tradición de carácter popular y plebeya, cuyo canto emblemático: "¡Oligarcas, temblad. Viva la libertad!" expresa el deslinde radical de los pobres frente a los ricos, que se prolonga en la historia moderna del siglo XX de Venezuela con el advenimiento del sistema capitalista. De la

Plaza, Salvador (s/d) indica cual era la situación social que precede al estallido de la guerra federal:

> Si bien es cierto que el Estado no aboliría la esclavitud hasta 1854, el modo de producción esclavista había ya dejado de ser el predominante, pues la mayoría de los esclavos, aprovechando la consiguiente desarticulación y desajustes provocados por las guerras, se había liberado por sí misma, abandonando las haciendas, incorporándose a los cuerpos de ejércitos, tanto a los realistas como a los independentistas o internándose en las montañas y llanos para emprender sus propios sembradíos. Los grandes propietarios de tierras, ante la imposibilidad de recuperar sus esclavos por medio de la fuerza pública, gestiones en la que agotaron no pocos esfuerzos, optaron por generalizar en sus haciendas y hatos, relaciones de producción que parcialmente estaban en uso desde la Colonia. (p.20)

Es muy cierto que la República había quedado en deuda con los esclavos desde que El Libertador decretó su libertad en 1816 y tres años más tarde, en 1819 la ratifica en su célebre Discurso de Angostura: "Yo abandono a vuestra soberana decisión la reforma o la revocación de todos mis estatutos y decretos; pero yo imploro la confirmación de la libertad absoluta de los esclavos, como imploraría mi vida y la vida de la República. (Bolívar, 2010:144). En esos casi cuarenta años transcurridos entre el Decreto de 1816 y la Abolición de 1854, la suerte de los esclavos fue incierta, entre el engaño, la manipulación y el sometimiento de los terratenientes; su rebeldía y sus propias aventuras en búsqueda de mejor destino en la guerra o su capacidad de emprendimientos para desarrollar su propio conuco o pedazo de tierra. Y en ese devenir, la nueva oligarquía apareció más claramente como la clase opresora, enemiga de los esclavos y campesinos. "Reemplazaron la mano de obra esclava en las plantaciones de cacao, de café, de caña de azúcar por el "medianero" y por el "aparcero" en los cultivos temporeros (cereales, tubérculos, etc.), y en unos y otros cultivos y en la cría, por el "peón" agrícola, especie de asalariado en condiciones infrahumanas." (De la Plaza, s/d: 20).

Esta nueva división del trabajo, en apariencia acataba la no esclavitud en su forma tradicional impuesta por España; pero, reproducía igual o peor la subordinación del trabajo agrícola al interés del amo de la tierra, la pobreza familiar de los sin tierra y la miseria social en el campo; además, del nuevo cacicazgo y caudillaje asumido por los señores feudales, "que en sus respectivas regiones detentaban el poder económico y el político y que en las luchas entre ellos por conservar la hegemonía local o conquistar el poder nacional, arrastraban tras sí a los medianeros, aparceros y peones (…) a las guerras civiles de las que fue escenario el país" (p. 21). Esa cadena de guerras intestinas entre los caudillos, impuso la ruina de la República; los señores feudales derrotaron el proyecto de los libertadores y sumergieron el resto del siglo XIX en el oprobio y la ruina, lo cual provocó que "las masas campesinas, los trabajadores urbanos y sectores de las clases intermedias, plantearan y lucharan por sus propias reivindicaciones económicas, sociales y políticas" (p. 22)

En ese nuevo contexto histórico-social, la guerra federal representa la insurgencia popular campesina más trascendente que desde lo más condenado y negado de la colonialidad, irrumpe contra lo más odioso y deleznable de la modernidad: la esclavitud y la enajenación del campesino de su medio y recurso fundamental para la vida como lo es la tierra. ¡Tierra y hombres libres! ¡Horror a la oligarquía! fueron las consignas centrales de la propuesta federal liderada por Ezequiel Zamora, figura emblemática de esa lucha en la que se hizo general de hombres libres. De manera que la Guerra Federal es el producto del proceso dialéctico entre las expectativas de una nueva vida republicana, fundada en la justicia y la igualdad, por un lado; y la continuidad real y concreta de la vieja estructura económica, social y cultural del pasado colonial, por el otro.

La parte sobreviviente de la vieja oligarquía colonial, junto a los nuevos oligarcas emergentes de la jefatura republicana, se habían convertido en los nuevos dueños de las tierras y, lejos de hacer justicia y construir la paz, los conservadores y los liberales se alternaban en el poder y se disputaban violentamente el acaparamiento y la hegemonía de la

propiedad de las tierras, hasta que los campesinos se dieron un liderazgo y un programa propios. De esa manera, se separaron y se enfrentaron las fuerzas que, juntas en el pasado, habían logrado derrotar al imperio español y conquistar la independencia.

Si con la Independencia nace una tradición sustentada en los valores de la nacionalidad, la soberanía patria, la identidad nacional, la pertenencia a un territorio, a una nación, una historia, un nuevo país, libre y soberano, etc; con la Guerra Federal surge la tradición de lo propiamente popular con sus valores de la libertad colectiva, la identidad campesina, la pertenencia a un pueblo, a su campo, a unas costumbres, a su conuco, a su sembradío, a su pedazo de tierra para el trabajo y para la vida en igualdad, justicia y paz. Y es muy interesante el hecho de que ambas tradiciones, propias del siglo XIX, emergen en un contexto de cuatro momentos históricos. Primero, una gran gesta nacional; después, un extravío y estancamiento; luego, otra gran gesta popular; y finalmente un desgaste bélico, económico y social. Pero, lo que trasciende históricamente en la conciencia nacional, es un acumulado de tradición anti-imperialista y anti-oligárquica, una conciencia de lo nacional y una conciencia de lo popular. Independencia y libertad, soberanía e igualdad, respeto y equidad. Patria y pueblo, son, entre otros, los valores esenciales de la tradición de ese siglo.

La cuarta conmoción social tiene como fecha de inicio el 23 de enero de 1958, con la insurgencia patriótica, popular y democrática, de civiles y militares, unidos en la Junta Patriótica, que lidera la lucha contra la dictadura militar del General Marcos Pérez Jiménez, quien huye del país en la madrugada de ese día, derrotado por la alianza cívico-militar.La Junta Patriótica la integraban civiles y militares, junto a los partidos políticos Acción Democrática, AD; Unión Republicana Democrática, URD; Partido Comunista de Venezuela, PCV; y Comité Organizador Político Electoral Independiente, COPEI. A partir de ese primer momento, el pueblo toma las calles y desarrolla su propia lucha por la democracia y la soberanía del país. Sin embargo, la burguesía y el imperialismo norteamericano, se imponen, cohesionan a sus líderes y representantes, sus fuerzas económicas, políticas, religiosas y militares bajo el pacto de Nueva York, que luego

patentizan en Caracas con el nombre de Punto Fijo. Ganan las elecciones presidenciales de diciembre de 1958. En la toma de posesión, en febrero de 1959, el presidente electo Rómulo Betancourt, lanza la orden de "segregar y aislar a los comunistas" (Cfr.Revista Cruz del Sur, 1959).

Esa orden del presidente Betancourt, obedecía al interés de Estados Unidos de Norteamérica por contener el avance de la influencia socialista-comunista en América por parte del bloque representado por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS, en el marco general de la guerra fría impuesta por ambas potencias, EE.UU. – URSS, después de finalizada la segunda gran guerra de Europa. La importancia de este hecho consiste en que la nueva coyuntura política que se inició con la caída de la dictadura, se polariza entre la posibilidad de poner en marcha un proyecto nacional, liberador, propio del pueblo venezolano, encarnado por el liderazgo revolucionario de la Junta Patriótica y el PCV; o un proyecto de subordinación a los intereses del Norte y hegemonizado por la burguesía apátrida, rentista y parasitaria en alianza con la pequeña burguesía representada por el presidente Rómulo Betancourt y los partidos políticos AD-COPEI-URD que, en efecto, forman el gobierno de la ancha base y del puntofijismo que pasa a controlar el poder político durante 40 años bajo el modelo de la democracia formal, representativa, partidista.

Pero, la imposición del proyecto de la subordinación apátrida, condujo al estallido de la crisis política, institucional y militar, al comienzo de 1960, que desencadenó la generalización de la lucha popular, la violencia represiva policial-militar, los levantamientos militares y cívico-militar, las protestas violentas, el ambiente insurreccional, los muertos, presos, desaparecidos, y el estallido de la lucha armada revolucionaria que se extiende durante toda la década. En la subjetividad de esta confrontación se ponen en juego las dos visiones de la democracia: por un lado, la partidista-formal-representativa, expresión de los discursos europeo segundo y mantuano, identificada servilmente con el modelo norteamericano de la modernidad y la modernización; y por el otro, la democracia

popular-directa-participativa, expresión del discurso salvaje, identificada con la negación de la colonialidad y la dependencia.

Independientemente de que el primero haya sido el modelo victorioso de esta confrontación, lo que aquí interesa destacar es el hecho mismo de la conmoción social, política, ideológica, cultural y militar. La década del sesenta adquiere importancia histórica, desde el punto de vista de la tradición anti-colonial y anti-imperialista, porque ella contiene el elemento nuevo de la aparición de una vanguardia revolucionaria patriótica marxista que asumió la lucha armada anti-imperialista y anti-capitalista, en el contexto latinoamericano y universal de la revuelta contra la dominación imperialista y la crisis del capitalismo, evidenciada en el descontento generalizado y el auge de las luchas de los pueblos de América, Asia, África y la propia Europa. El triunfo de la revolución cubana en enero de 1959, fue un primer signo de esa revuelta que se multiplicó por todo el continente y hoy sigue siendo referencia fundamental de las luchas anti-colonialistas y anti-imperialistas de esta nueva etapa. Además, esa vanguardia nueva, patriótica-socialista, logra imantar a una juventud creadora, artística y poética que también se constituye en una vanguardia literaria subversiva, que participa y protagoniza en la confrontación. Un análisis extenso y bien documentado sobre este tema puede consultarse en el libro de Farías (2008) *La vanguardia literaria subversiva (El techo de la ballena, Víctor Valera Mora, Tarek William Saab)*

La quinta conmoción social se inicia en Venezuela con el alzamiento popular del 27 de febrero de 1989 contra el paquete de medidas económicas neoliberales-fondomonetaristas, puesto en marcha por el recién electo presidente Carlos Andrés Pérez, con lo cual daba inicio al proyecto económico del neoliberalismo burgués. El pueblo se insurrecciona y recurre al saqueo popular como arma de combate que se extiende por todas las ciudades principales del país. Esta acción tiene como efecto la deslegitimación del sistema político dominante que se sustentaba en el Pacto de Punto Fijo. Sin embargo, las fuerzas policiales y militares son activadas por el gobierno para controlar la situación e

imponer el orden utilizando la represión generalizada contra el pueblo con un saldo trágico de miles de personas muertas y/o desaparecidas, heridas y detenidas por los cuerpos policiales y militares. Esta primera acción civil (pueblo sin militares) es derrotada por el Estado burgués; pero deja su impronta proyectada hacia las reservas morales y patrióticas dentro de las Fuerzas Armadas. La insurrección del 27 de febrero de 1989, a pesar de su derrota, puede ser interpretada como un pronunciamiento de la voz autorizada de la tradición popular que le habló al mundo y, muy particularmente, a los militares patriotas de Venezuela.

Viene, entonces, el segundo momento el 4 de febrero de 1992 con el alzamiento militar patriótico que no logra sus objetivos, ya que fue derrotado militarmente; pero, genera un estremecimiento emocional, político, anímico y espiritual en el pueblo venezolano. En esta oportunidad, a diferencia de la anterior, la acción es de militares sin la población civil. Pero, vistos en su sincronía y su diacronía, ambos levantamientos responden a una sola autoridad que no es otra sino la tradición popular cívico-militar, forjada en la gesta independentista del siglo XIX. El liderazgo del comandante Hugo Chávez se convierte en el nuevo fenómeno político que se afianza desde la cárcel, donde permaneció preso cuatro años. Luego, construye una fuerza política recorriendo las calles y pueblos del país, hasta que finalmente gana las elecciones presidenciales de diciembre de 1998 y da inicio al actual proceso de la revolución bolivariana.

El tercer momento síntesis de esta quinta conmoción histórica, tiene lugar durante los días 11, 12 y 13 de abril de 2002, cuando la activación y funcionamiento de la unidad cívico-militar se materializa en las dos fuerzas dinamizadoras de la nueva realidad política, histórica y social de ese momento. Primero, el día 11 de abril se produce el golpe de estado cívico-militar de la derecha puntofijista, representada políticamente en la "Coordinadora democrática". Logra derrocar al presidente Hugo Chávez y montar un gobierno de facto el día 12. Esta acción fue posible por la unidad de las fuerzas de la oligarquía tradicional del discurso mantuano y las fuerzas de la burguesía desarrollista

neoliberal del discurso europeo segundo, que lograron ganar el apoyo de la mayoría de la nueva clase media del país, caracterizada por una estructura etno-social abigarrada de viejo mantuanaje conservador, nuevoriquismo plebeyo-pitiyanqui y pequeña burguesía tradicional, neoliberal globalizada. Esa mezcla de factores de poder, puso en marcha su autoridad y logró imponer su hegemonía política-informativa absoluta por menos de 48 horas.

Luego vino, el día 13 de abril, el contragolpe cívico-militar patriótico, popular y revoluconario, protagonizado por la alianza de las dos tradiciones del siglo XIX: la independentista de los libertadores anticolonialistas del discurso mantuano y seguidora del legado de Simón Bolívar; y la popular anti-oligárquica del discurso salvaje, nacida bajo el mando de Ezequiel Zamora. Esta alianza logra ponerse en marcha con el objetivo claro y preciso de reconquistar el poder político y reponer en sus funciones al presidente Hugo Chávez en el Palacio de Miraflores. Objetivo logrado con una eficacia sin traumas lamentables para el país ya que no hubo saldo trágico de muertos. Esta vez no fue el pueblo solo de febrero de 1989, ni los militares solos del 4 de febrero de 1992. En esta oportunidad, las condiciones históricas concretas hicieron posible la gran acción política cívico-militar, síntesis de un proceso que marca el nuevo rumbo por donde se orienta ahora la sociedad venezolana con el proyecto del socialismo bolivariano del siglo XXI, aun en medio de fuertes tensiones y dificultades económicas.

Es importante advertir que el contexto histórico actual de la revolución bolivariana, anti-imperialista y anti-capitalista, no se ha cerrado en términos de una definición definitiva e históricamente firme, irreversible. El pueblo de Venezuela inició su protagonismo social y político en febrero de 1989 y en los 26 años transcurridos se ha politizado enormemente en el marco de un proceso de objetivación dialéctica de las posibilidades reales de una nueva forma de vida, de organización, de participación, de lucha y de protagonismo cualitativamente superior al que tuvo en toda su historia pasada. La tradición anti-colonial y anti-imperialista en Venezuela ha llegado a un nivel de desarrollo

cualitativo y cuantitativo sin precedentes. Los acontecimientos más relevantes y la dinámica socio-política de los últimos cuatro (4) años así lo indican. Pero, no es esta tesis el espacio para desarrollar ese tema, pues, eso corresponde a condiciones y propósitos distintos.

La doctrina bolivariana en el centro de la tradición anti-colonialista y anti-imperialista.

A doscientos (200) años de su existencia en esta tierra, a Simón Bolívar le ha tocado que la historia lo coloque hoy en el centro de la línea de desarrollo de la tradición anti-colonial y anti-imperialista del continente americano, en virtud de la vigencia viva y encendida de sus ideas, de su legado. Cuando apenas tenía 22 años de edad y andando con Simón Rodríguez, un 15 de agosto de 1805, en el Monte Sacro de Roma, Bolívar (2010) se detuvo e inició una reflexión breve en torno a la historia de la civilización, indudablemente inspirado en las enseñanzas recibidas de su maestro, la cual culminó con estas palabras:

> La civilización que ha soplado del Oriente, ha mostrado aquí todas sus faces, ha hecho ver todos sus elementos; mas en cuanto a resolver el gran problema del hombre en libertad, parece que el asunto ha sido desconocido y que el despejo de esa misteriosa incógnita no ha de verificarse sino en el Nuevo Mundo
> ¡Juro delante de usted; juro por el Dios de mis padres; juro por ellos; juro por mi honor, y juro por mi Patria, que no daré descanso a mi brazo, ni reposo a mi alma, hasta que haya roto las cadenas que nos oprimen por voluntad del poder español! (p.4)

Es claro que ya Bolívar se perfilaba como un crítico de la civilización occidental que soplaba hacia América, obviamente, desde el Oriente. Y que esa crítica tiene como centro el problema de la libertad del hombre en su relación material, objetiva, dialéctica, con la realidad, con el contexto: "todas sus faces…todos sus elementos". Surge en su mente la sospecha acerca del desconocimiento del asunto; se da una respuesta que ubica la

solución de la contradicción en el Nuevo Mundo, en América, e inmediatamente, sin titubeos, lanza su juramento, que se ha hecho eterno en el cuerpo y el espíritu de América. Se descubre en estas palabras del joven Bolívar, una visión dialéctica de la historia y del ser humano, una capacidad elevada de compromiso ético y moral y una convicción profunda y estremecedora para entregarse íntegramente a la lucha por la libertad absoluta de su patria.

Años más tarde, durante la noche del 3 al 4 de julio de 1811, reunidos en la Sociedad Patriótica, expresa su deseo de la unión para la libertad y rechaza las objeciones del Congreso para declarar la Independencia: "¡Que los grandes proyectos deben prepararse con calma! Trescientos años de calma ¿no bastan? La Junta Patriótica respeta, como debe, al Congreso de la nación, pero el Congreso debe oír a la Junta Patriótica, centro de luces y de todos los intereses revolucionarios." (p .9). Hay aquí un Bolívar ya con plena conciencia del tiempo histórico. La historia pasada de trescientos años de la Conquista y la colonización, la hace suya, la asume como presente de esclavitud y de pasión por la libertad, para decir ¡Basta!.

Con su lucidez, Bolívar demuestra que tiene conciencia de la síntesis de la historia y reconoce la objetivación dialéctica de la forma cómo se presenta la contradicción patria-imperio, de un lado; mientras que por el otro, debe prevalecer el diálogo, la unión y el respeto entre las fuerzas de la nación. Así como el Libertador asume la voz de la conciencia de trescientos años de dominación; así mismo, doscientos años después, el comandante Hugo Chávez, retoma la voz y la conciencia de Bolívar, para reiniciar la lucha por la nueva independencia, la soberanía, la libertad, la justicia y la paz en la perspectiva de la construcción de una nueva sociedad socialista del siglo XXI. Por esa razón, Bolívar queda ubicado en el centro de la línea de la historia de medio milenio del continente latinoamericano, como un sol que ilumina e imanta a todo el continente contra el colonialismo europeo-español y el neo-colonialismo imperialista norteamericano.

A Simón Bolívar se le reconoce como el hombre de las dificultades; él mismo de reconoció así, puesto que se confrontó con miles de obstáculos y sabía vencer, tanto en la práctica como en la teoría. Fue un soldado, un estratega militar, un político, un ideólogo, un amante y un excelente cultivador del género epistolar desde su excelso y fino espíritu romántico. Pero, también fue analista, crítico y pensador; creador de una doctrina de liberación social, de emancipación política, de soberanía e independencia nacional, de equidad, justicia, bienestar y paz. En su famosa *Carta de Jamaica* (6 de septiembre de 1815), Bolívar (2010) desarrolla una visión profética con base en una dialéctica de la historia de América, pues parte de una caracterización crítica y materialista del pasado histórico esclavista y colonial, lleno de "Barbaridades que la presente edad ha rechazado como fabulosas porque parecen superiores a la perversidad humana" (p. 67), que sería la tesis negada, en la dialéctica de Hegel; luego viene, la negación profética:

> Yo tomo esta esperanza por una predicción, si la justicia decide la contienda de los hombres. El suceso coronará nuestros esfuerzos porque el destino de la América se ha fijado irrevocablemente; el lazo que la unía a la España está cortado...lo que antes las enlazaba, ya las divide; más grande es el odio que nos ha inspirado la Península, que el mar que nos separa de ella; menos difícil es unir los dos continentes que reconciliar los espíritus de ambos países (idem)

El verbo de Bolívar refleja, en esta parte inicial de la carta, más que la realidad científicamente observada, una poderosa fuerza de una razón desencadenada, absolutamente convencida de su suerte. La esperanza y la justicia aparecen como las potencias de una intuición razonada; luego, el destino es invocado a la manera de los clásicos héroes de la épica o la tragedia griega y lo enlaza con una metáfora de la ruptura muy bien matizada con la imagen del lazo cortado, como un sustantivo mutilado, herido, sesgado, que evoca igualmente ternura y belleza indiferenciada en su género; y de allí el lazo se vuelve verbo para reafirmar la tesis de la ruptura como separación de un pasado malo y un porvenir bueno. Inmediatamente, se recurre al empleo de dos símiles consecutivos con sentidos hiperbólicos para darle mayor fuerza a la convicción irreductible

de la ruptura y el advenimiento de lo nuevo. Luego de esto, como todo buen estratega, Bolívar extiende su carta para hacer el análisis político de las provincias o regiones del continente y delimita el mapa geo-histórico de la nueva América libre e independiente: el sur: Argentina, Chile y Perú; la Nueva granada: Colombia y Venezuela; La Nueva España: México, Guatemala, El Salvador; el Caribe hispano: Cuba y Puerto Rico. Es interesante destacar, en ese diagnóstico, lo que dice Bolívar acerca del tema del espíritu de partido y la eficacia democrática, para darse cuenta de sus orígenes y su arraigo en la cultura política del país:

> En Caracas el espíritu de partido tomó su origen en las sociedades, asambleas y elecciones populares; y estos partidos nos tornaron a la esclavitud. Y así como Venezuela ha sido la república americana que más se ha adelantado en sus instituciones políticas, también ha sido el más claro ejemplo de la ineficacia de la forma democrática y federal para nuestros nacientes estados (pp. 78-79)

Pareciera que el espíritu de partido encierra en sí mismo la contradicción entre la libertad para crear la organización y la organización que liquida la libertad. Así mismo, en el terreno institucional, el Estado crece en la cantidad de instituciones que lo forman, lo cual es síntoma de inclusión política, participación gubernamental y progreso institucional; pero, pareciera que el funcionario del Estado confunde el aprovechamiento del cargo para su vida individual, personal y la utilidad del cargo para servirle al pueblo, al ciudadano y a la ciudadana. Pero, más allá de estas contradicciones, Bolívar fija su mirada en las causas más profundas del problema; y como idealista soñador y al mismo tiempo analista dialéctico de la realidad concreta, dirige su atención hacia los valores necesarios para la construcción de una nueva república: el cultivo del talento y las virtudes políticas, lo cual pasa necesariamente por la superación de los vicios contraídos de la "fiereza, ambición, venganza y codicia" que le sobresalen a la España imperial. De manera que, el logro de la "mejor felicidad posible…se alcanza, infaliblemente, en las sociedades civiles, cuando ellas están fundadas sobre las bases de la justicia, de la libertad y de la igualdad." (p. 79).

Pero, estos temas no se ponderan fuera de contexto; sino, más bien enmarcados en el proyecto general de la sociedad. ¿Cuál es, entonces, el sistema ideal, adecuado a los fines y objetivos del pensamiento independentista, libre y soberano? Pareciera que frente a esta pregunta, en el momento de la escritura de la Carta, Bolívar no tenía todavía la respuesta clara y precisa, como sí la expresa años después en el *Discurso de Angostura* de 1819. Para ese momento, el debate de los patriotas mantuanos estaba polarizado entre el sistema de la monarquía y la república, respecto a lo cual El Libertador expresa su propia utopía:

> Yo deseo más que otro alguno ver formar en América la más grande nación del mundo, menos por su extensión y riqueza que por su libertad y gloria. Aunque aspiro a la perfección del gobierno de mi patria, no puedo persuadirme que el Nuevo Mundo sea por el momento regido por una gran república; como es imposible, no me atrevo a desearlo, y menos deseo una monarquía universal de América...Los Estados americanos han menester de los cuidados de gobiernos paternales que curen las llagas y las heridas del despotismo y la guerra. (pp 79-80)

Indudablemente, en el pensamiento y la acción de Bolívar, para el momento de la redacción de esta carta, se produce una relación dialéctica de negaciones y afirmaciones muy sensibles y profundas, dentro de una dinámica que conjuga una praxis integral, política, ideológica, moral, ética, de ruptura radical con el colonialismo y el imperio español, con un rechazo firme a la monarquía; pero sin un convencimiento pleno aún de una opción alternativa entre la república centralizada o la república federada. Y en esos tormentos teórico-programáticos, le expresa a su interlocutor lo siguiente: "Voy a arriesgar el resultado de mis cavilaciones sobre la suerte futura de la América: no la mejor sino la que sea más asequible."(p. 81).

Para cerrar estos comentarios acerca de la *Carta de Jamaica*, es muy importante decir que aparte de lo ya visto, es necesario evaluar la vigencia y la pertinencia teórica práctica de la agenda que allí propone Bolívar, de manera profética, para el destino de

América que hoy, igual que ayer, se sigue debatiendo entre la subordinación a la razón occidental colonialista imperialista y su sistema de explotación capitalista; o la independencia y la soberanía empinada en la razón de la América india, negra, mestiza, trabajadora y explotada, para construir su propia utopía americana, la misma que ideó Francisco de Miranda bajo el concepto de la Gran Colombia, de libertad, independencia, justicia y paz, que hoy solo será posible destruyendo igualmente la estructura de clases del capitalismo para poder construir un socialismo nuevo, propio, reinventado y legitimado a la luz de las realidades propias del nuevo siglo XXI. He aquí las ideas centrales de la agenda bolivariana contenida en la *Carta de Jamaica,* en la cual es indudable la impronta mirandina

> Formar de todo el Mundo Nuevo una sola nación con un solo vínculo que ligue sus partes entre sí y con el todo…tener un solo Gobierno que confederase los diferentes estados…un augusto congreso de los representantes de las repúblicas, reinos e imperios a tratar y discutir sobre los altos intereses de la paz y de la guerra, con las naciones de las otras partes del mundo…otra esperanza es infundada…la unión es la que nos falta para completar la obra de nuestra regeneración…mas esta unión no nos vendrá por prodigios divinos sino por efectos sensibles y esfuerzos bien dirigidos. (pp 84-86)

En este fragmento vemos resumida la esencia de la tradición anti-colonial y anti-imperialista que está en la memoria y en la identidad cultural indo-afro-americana de este continente. Entendemos esta identidad multi y pluri-cultural en el reconocimiento de la confluencia de los reclamos de justicia e igualdad del discurso salvaje; la independencia y la soberanía del discurso mantuano; y el derecho al progreso y al desarrollo del discurso europeo segundo. Hay que recordar que después de trescientos años de resistencia de "los salvajes" (los indios nativos y los negros importados), Simón Bolívar alza la voz de los mantuanos y los europeos segundos y hace suya esa resistencia para interrogar al imperio español: "¿trescientos años de calma no bastan? Y responderle con firmeza la resolución de "ser libres". En ese sentido, el planteamiento de "Formar de todo el Mundo Nuevo una sola

nación con un solo vínculo que ligue sus partes entre sí y con el todo" traduce precisamente, primero, la unidad de esos tres discursos en la integración de las razas y las clases sociales en una sola bandera que es la República; segundo, la libertad, la independencia y el progreso como base programática que establece el vínculo entre las partes de la República y de ésta con el mundo que es el todo.

Como es bien sabido, las circunstancias históricas de la época no fueron favorables a la materialización de toda la propuesta de la *Carta de Jamaica;* pero ella sigue siendo uno de los legados centrales de la tradición que hoy, luego de doscientos años, señala la dirección y el sentido que deben tener las luchas contra el dominio y la hegemonía que ejerce el imperio norteamericano sobre el resto de la América y el Caribe. De hecho, las actuales formas y modalidades de la integración de la región, tales como: PETRO-CARIBE, ALBA, UNASUR, CELAC, son indicadores de que la America Latina y el Caribe pueden y deben marchar juntos hacia su transformación y convertirse "en una sola nación con un solo vínculo que ligue sus partes entre sí y con el todo". Para ello, es indispensable el segundo mandato de la tradición bolivariana: la unión. "La unión es la que nos falta para completar la obra de nuestra regeneración -dijo Bolívar en 1815 y hoy lo siguen diciendo los pueblos de Nuestra América- …mas esta unión no nos vendrá por prodigios divinos sino por efectos sensibles y esfuerzos bien dirigidos". Como hasta ahora los ha logrado realizar la revolución bolivariana que está en marcha en Venezuela desde hace más de quince años.

En síntesis, la tradición independentista-anticolonialista, razonada y conceptualizada por el Libertador, como expresión filosófica doctrinaria de la identidad política y cultural de Venezuela, América Latina y el Caribe, enseña a las generaciones actuales y venideras que se debe tener conciencia de la realidad histórica y saber asumir el compromiso frente a ella (**ser Sujeto histórico**). Conocer la realidad y las necesidades del bucle individuo-especie-sociedad; y pensar su transformación atendiendo sus necesidades (**transformar el Objeto, hacer la revolución**). Desarrollar una práctica social revolucionaria, permanente,

de retroalimentación y transformación constante entre el sujeto y el objeto (**la praxis social-histórica del sujeto político en permanente transformación**). Esto no es una simple interpretación esquemática conceptual-cognitiva, sino un re-conocimiento de la dinámica natural del ser humano en sociedad. El problema es conocer que eso es así para saber asumirlo con mayor grado de conciencia política, moral, ética y estética, es decir, como una sola imbricación de praxis social, de ideas, de valores, de principios y de belleza.

Finalmente, es necesario decir que el registro de toda la tradición anti-colonial y anti-imperialista de América Latina y el Caribe, a lo largo de su vínculo con la civilización occidental, y en todas sus dimensiones geo-históricas-culturales, es un tema quizás inagotable que permanece abierto a las nuevas indagaciones, análisis e interpretaciones. En ese sentido, es necesario liberarse de todo dogmatismo y asumir el tema en el contexto general del acumulado de la travesía humana sobre la tierra. Entender y valorar el proceso histórico de esta región como parte del proceso universal de la especie humana, pues, en definitiva, esta cultura indo-afro-americana y caribeña, como cualquier otra, es posesionaria de una tradición que ha sido, es y seguirá siendo múltiple, diversa y plural. En sus discursos están las claves de la diversidad y la pluralidad del mestizaje, así como las huellas de la transculturación, la hibridez y la heterogenidad que la caracteriza.

La integración orgánica de los intelectuales en la tradición

Siendo la tradición un elemento de autoridad y de verdad en todas las culturas, así como la fuerza que contiene la memoria y la historia que sustentan y nutren la identidad de los pueblos, es lógico que sean los intelectuales quienes tengan la mayor responsabilidad de mantener viva la tradición. En principio, esto es válido para todos los casos. Al intelectual le es inherente tal responsabilidad por la sencilla razón de ser precisamente un trabajador del intelecto, del conocimiento y los saberes que sustentan el funcionamiento de la cultura y de la historia. En el terreno del capitalismo y del imperialismo, la participación activa de los intelectuales en la orientación de la cultura, las ideas, el conocimiento y la tradición,

está mediada fundamentalmente por el interés mercantilista monetario y la identificación ideológica, motivados por la conciencia individualista.

En cambio, en el campo de la tradición revolucionaria, anti-colonial y anti-imperialista, la participación del intelectual obedece a su condición política, sus convicciones doctrinarias y la consistencia ética y moral de su conciencia en el compromiso práctico de acompañar al pueblo en sus luchas por la emancipación. En tal sentido, se habla de la condición o el compromiso orgánico del intelectual. Fue el italiano Antonio Gramsci (1967) quien incorporó este tema al debate en el seno del marxismo, motivado por dos necesidades: la primera, contrarrestar la dominación ideológica del Capital; y la segunda, legitimar la nueva hegemonía de las fuerzas revolucionarias socialistas. Para ello, Gramsci señaló que era necesario, precisamente, crear un nuevo tipo de intelectual orgánico, así como el Ché Guevara también propuso la creación del hombre nuevo. En tal sentido gramsci dice lo siguiente:

> El problema de crear un nuevo tipo de intelectual radica en desarrollar críticamente la manifestación intelectual –que en todos, en cierto grado de evolución, existe-. modificando su relación con el esfuerzo muscular-nervioso en un nuevo equilibrio, consiguiendo que éste, como elemento de actividad práctica general que renueva perpetuamente el mundo físico y social, se convierta en el fundamento de una nueva e integral concepción del mundo…el modo de ser del nuevo intelectual no puede consistir ya en la elocuencia como motor externo y momentáneo de afectos y pasiones, sino enlazarse activamente en la vida práctica, como constructor, organizador y persuador constante. (pp 26-27)

Es necesario saber, entonces, las cualidades que distinguen al intelectual orgánico de los que no lo son. Lo primero es que se trata de ser distinto al intelectual cognitivista, cientificista; pero acrítico. El nuevo intelectual se distingue por ser un conocedor científico de la realidad y al mismo tiempo un crítico de esa misma realidad, es decir, de la vida material y espiritual en la que se encuentra situado; saber asumir el texto y su circunstancia

y que el hombre es también y al mismo tiempo él y su circunstancias, tal como lo entendieron Marx y luego Ortega y Gasset (Cfr. Muñoz Navarrete, 2013:45). Es decir, ser sensible frente a lo social y no ensimismado en su propia lucidez individualista. Lo segundo es que asume la actividad práctica para la renovación permanente del mundo físico y social que lo rodea. Su concepción del mundo y de la vida no puede ser estática, sino dinámica. De allí que lo importante no es el despliegue de su elocuencia, sino estar enlazado a la realidad social, de manera práctica, participando como constructor, organizador y orientador de los cambios y transformacines revolucionarias de la sociedad.

La vida y la trayectoria intelectual de poetas como Aimé Césaire, Gustavo Pereira y Roque Dalton, han sido coherentes con esta concepción. Por eso, fueron seleccionados como objetos de esta tesis, pues, sus respectivas praxis sociales y buena parte de sus obras poéticas, están enmarcadas en esta tradición. Y así como ellos, muchísimos intelectuales de este continente y del mundo asumen su condición orgánica al lado de las tradiciones y las luchas populares por el derecho a la soberanía, la independencia y la libertad, en un mundo de justicia y de paz. En concordancia con esta realidad, cerramos este capítulo con una referencia necesaria a la *Red de Intelectuales y Artistas en Defensa de la Humanidad* que se constituye a partir del *Encuentro mundial de intelectuales y artistas en defensa de la humanidad*, realizado en Caracas, entre el 1 y 5 de diciembre de 2004. De dicho evento surgió una *Declaración* programática que citamos completa y sin comentarios, pues la suscribimo por su coincidencia total con la orientación de nuestro trabajo y, además, por su vigencia y la trascendencia que ha tenido a lo largo de estos 11 años de su publicación. Veamos:

> Reunidos en Caracas, cuna del Libertador Simón Bolívar, intelectuales y artistas de cincuenta y dos países y diversas culturas coincidimos en la necesidad de construir una barrera de resistencia frente a la dominación mundial que hoy se pretende imponer.
>
> Vivimos en una época donde la carta de la ONU no es respetada; la legalidad internacional ha sido quebrada y

quedan abolidos principios como el de la no intervención en los asuntos internos de los estados y el propio concepto de soberanía. Las convenciones de Ginebra sobre prisioneros de guerra y protección de poblaciones civiles han sido violadas; detenidos/as son torturados y vejados y se han creado penales sin ley en el territorio usurpado de Guantánamo y en Irak. La invasión y devastación de Irak, las amenazas contra otras naciones del Oriente Medio, el martirio del pueblo palestino, las intervenciones de las grandes potencias en África revelan la decisión de imponer a sangre y fuego un orden basado en la fuerza.

Gran parte de estas agresiones tienen por objeto apropiarse las reservas de hidrocarburos, minerales, biodiversidad y agua de los países menos desarrollados. Apoyamos el derecho de los pueblos a mantener el control sobre tales recursos y a repeler las intervenciones expropiadoras.

Los crímenes contra el pueblo iraquí demuestran hasta qué extremos pueden llegar medios y gobiernos que se proclaman defensores de los derechos humanos. La ciudad de Falluya, hoy arrasada, quedará como símbolo de resistencia heroica en un momento trágico de la historia.

Parte de este proyecto de dominación es el cobro de una deuda externa ilegítima y el intento de anexión económica de América Latina y el Caribe mediante el ALCA y otros planes y acuerdos lesivos para su independencia y sus oportunidades reales de desarrollo. Crece el peligro de nuevas formas de intervención y agresión frente al auge de las luchas sociales y al proceso de cambios que vive la región. Las nociones de "guerra preventiva" y "cambio de régimen", proclamadas en la doctrina oficial del gobierno de Estados Unidos, se alzan amenazantes frente a todo país que no se pliegue a los intereses imperiales o que tenga una importancia estratégica. Un ejemplo es la reciente intervención en Haití. Hoy más que nunca resulta necesario movilizar la solidaridad con Venezuela, Cuba y todas las causas populares del continente.

Expresamos además nuestra solidaridad con los pueblos de Irak, Palestina, Afganistán y todos los que resisten la ocupación y agresión imperialistas.

Un componente crucial de la lucha global ante las aventuras imperialistas, junto con las fuerzas que en Europa, América Latina y otras partes del mundo se han manifestado contra la guerra, es sin duda la movilización de los sectores más conscientes del pueblo estadounidense.

Condenamos el terrorismo, pero nos oponemos a la utilización política que se ha hecho de la llamada "guerra contra el terrorismo", y a la apropiación fraudulenta de valores y conceptos como democracia, libertad y derechos humanos. Rechazamos que se llame terrorismo a las luchas de resistencia de los pueblos y guerra contra el terrorismo a las agresiones de los opresores.

Mientras se dilapidan recursos incalculables en la industria militar otro exterminio silencioso y devastador tiene lugar cotidianamente a causa del hambre, los problemas sociales, la pobreza extrema, las enfermedades curables y las epidemias. El sufrimiento que padecen los pueblos de África, de Asia y de América Latina y el Caribe, como resultado de las políticas promovidas por las instituciones financieras internacionales, es ignorado por los que pretenden dominar el mundo y las élites globales que se benefician del pillaje neocolonial. La ausencia de programas para la solución real de estos problemas es otro signo de la deshumanización que caracteriza nuestra época.

Hacemos nuestras las luchas de los trabajadores/as, de los campesinos/as, de los desocupados/as, de los precarizados/as, de los explotados/as, de los excluidos/as, de las mujeres, de los pueblos indígenas, afrodescendientes y originarios, de los migrantes, de las minorías sexuales, los niños sin amparo y las víctimas del comercio sexual. Apoyamos y nos comprometemos con las reivindicaciones de quienes defienden sus derechos y su identidad frente a las pretensiones totalitarias y homogeneizadoras de la globalización neoliberal.

Desprovista de niveles básicos de alimentación, atención médica, energía eléctrica, vivienda y agua potable, una gran parte de la humanidad es sacrificada por un sistema que agota los recursos naturales, destruye el medio ambiente y con su

irracional derroche consumista pone en peligro la supervivencia de la vida misma.

Las grandes mayorías tienen un acceso muy limitado a la educación y están excluidas del beneficio que pudieran aportarles las nuevas tecnologías de la información y las de producción de medicamentos genéricos. El sistema económico dominante genera la mercantilización de la mayor parte de la producción intelectual, la privatiza y la convierte en instrumento para perpetuar la concentración de la riqueza y la domesticación de las conciencias. Urge impedir que la OMC, en su política por transformar al mundo en mercancía, aniquile la diversidad cultural.

La concentración de la propiedad de los medios masivos de comunicación convierte la libertad de información en una falacia. El poder mediático, al servicio del proyecto hegemónico, distorsiona la verdad, manipula la historia, fomenta la discriminación en sus diversas variantes y promueve la resignación ante el actual estado de cosas presentándolo como el único posible.

Es necesario pasar a la ofensiva con acciones concretas. La primera de ellas, decidida en este Encuentro, consiste en crear una red de redes de información, acción artística cultural, solidaridad, coordinación y movilización que vincule a intelectuales y artistas con los Foros Sociales y las luchas populares, y garantice la continuidad de estos esfuerzos y su articulación en un movimiento internacional “En defensa de la humanidad”.

Es fundamental contrarrestar la propaganda de los centros hegemónicos haciendo circular las ideas emancipatorias a través de todas las vías: emisoras de radio y televisión, Internet, prensa alternativa, cine, medios comunitarios y otras, y difundir los proyectos de desarrollo y las experiencias de participación y educación populares, para que puedan convertirse en referentes de la reconstrucción de las utopías que impulsan la historia.

La realidad venezolana demuestra que la movilización popular es capaz de conquistar y mantener el poder para el pueblo y promover y defender grandes transformaciones en su

beneficio. Nuestra gratitud al gobierno bolivariano, al pueblo de Venezuela y a su presidente, Hugo Chávez, por su compromiso con el futuro de este movimiento internacional.

En esta hora de especial peligro renovamos la convicción de que otro mundo no es sólo posible sino imprescindible y nos comprometemos y llamamos a luchar por él con más solidaridad, unidad y determinación.

En defensa de la humanidad, reafirmamos nuestra certidumbre de que los pueblos dirán la última palabra.

CAPÍTULO VI

AIMÉ CÉSAIRE:
POESÍA DE LA NEGRITUD Y LA RESISTENCIA ANTI-COLONIAL

.

mi amigo Aimé Césaire, negro y magnético,
que, ajeno a todo género de machaconerías,
la eluardiana y otras, escribe, en la Martinica,
los poemas que ahora necesitamos.

André Bretón (1980:314)

1.- EL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DEL CARIBE

Es indudable que la historia cultural del Caribe, en el contexto de la relación modernidad /colonialidad, es esencialmente la historia de la diáspora de la raza negra africana en América. En ese sentido, hay que reconocer que la implantación de la esclavitud en el Caribe con el traslado forzoso de la población negra de África a partir del siglo XVI; la revolución negra independentista de Haití en el final del siglo XVIII e inicios del XIX; y el movimiento poético, social, cultural y político de la negritud que surge a mediados del siglo XX, constituyen tres momentos claves y esenciales para caracterizar el contexto

histórico-cultural inherente a la vida y obra del gran poeta martiniqueño Aimé Césaire. En estos tres acontecimientos están las claves no solo de una historia dolorosa, llena de negaciones y desesperanzas; sino también de una tradición socio-política-cultural irreductible. Y dentro de ella, las huellas profundas de la resistencia y la vitalidad espiritual de una raza aldeana y universal, con ritmo, movimiento y pasión propias que en quinientos años ha permanecido indoblegable en sus raíces etno-culturales originarias.

La revolución negra

En el libro *La rebelión de los esclavos en Haití 1791-1804* de Grau, María (2009), se exponen los acontecimientos centrales que marcan la historia del Caribe, tomando como referencia el proceso violento, dramático y profundamente doloroso vivido por los negros traídos de África que conformaron lo que hoy es Haití. ¿Cómo se impone la esclavitud en estas tierras?, ¿cómo fue el desarrollo de sus luchas por la libertad y la independencia?, el por qué de las derrotas y la situación del presente histórico, constituyen los temas claves del hilo narrativo de este texto de carácter histórico.

Sin duda alguna, Haití, a partir de su revolución negra anti-esclavista e independentista, es la gran referencia histórica de la resistencia afrodescendiente, anti-esclavista, anti-colonialista y anti-imperialista en el Caribe y dentro de todo el sistema colonialista impuesto en América Latina. Veamos cómo lo señala Grau: "Dirigida por Toussaint Louverture y Jean-Jacques Dessalines, la revolución de Haití comenzó siendo una rebelión de esclavos que luchaban por su libertad y se transformó en una guerra por la independencia, en la que un ejército popular de ex esclavos negros derrotó al ejército de Napoleón Bonaparte" (p.1). Este hecho convierte a Haití en la primera chispa que enciende la luz anti-colonialista e independentista, que se va a extender por todo el continente para dar nacimiento a las nuevas Repúblicas del Nuevo Mundo durante el primer tercio del siglo XIX.

Pero, las potencias imperiales de la Europa capitalista, ya en pleno auge económico y tecnológico, en combinación con su decadencia política, cierran filas para aplastar de manera obstinada y brutal ese primer brote de dignidad colectiva de la raza negra en América. Tal aplastamiento no fue un hecho coyuntural, sino una respuesta estructural del capitalismo europeo, orientada de manera consciente para perpetuar como una maldición, la miseria y el dolor de ese pueblo por llevar a cabo tal osadía. Así lo reconoce la autora del texto: "económicamente estrangulada, con disputas internas, cercada y boicoteada por las potencias capitalistas, << la primera república negra>> se fue sumergiendo en la miseria, que continúa hasta el día de hoy" (p. 2).

A partir de estos dos datos históricos, la rebelión y la derrota de Haití vista a lo largo de quinientos años, la autora desarrolla una visión crítica y dialéctica de lo que fue y ha sido la relación impuesta en orden cronológico por España, Francia y Estados Unidos con esa pequeña y gran nación afrocaribeña. Pero, más allá de las fronteras geo-históricas y culturales de Haití, está todo el Caribe y Centroamérica donde esa historia se repite, se multiplica y se bifurca hacia el mundo. En ese sentido, es importante destacar la marca original de esa relación que no es otra cosa sino el coloniaje criminal, etnocida, brutal, racista, discriminatorio y salvaje. Veamos las principales características de este proceso siguiendo el texto de Grau:

> En diciembre de 1492, Cristóbal Colón desembarcó en las costas de la llamada Ayiti y decidió instalar allí la primera colonia europea en territorio americano…Por ese entonces, los habitantes del territorio eran los arawak o arahuacos que habían llegado a la isla desde otras zonas del Caribe y desde Sudamérica. Entre otras cosas, se dedicaban a la alfarería y al intercambio de sus productos con otros pueblos. (p. 6)

Este primer momento es lo que la historiografía dominante ha presentado siempre como "el descubrimiento"; y luego, en una versión más ponderada se ha llamado "el encuentro de dos culturas"; pero, la realidad indica que fue un hecho de invasión/resistencia. La diferencia entre una y otra cultura es muy sencilla: el extranjero

llega con el poder de decidir la instalación de una primera colonia europea en un territorio ya ocupado por seres humanos dedicados al trabajo para vivir. De manera que el autoritarismo, la imposición y el desconocimiento del otro, son las primeras características que definen al invasor-colonizador. Luego, en una segunda fase:

> Después de rebautizarla como La Hispaniola, Colón comenzó con el proceso de conquista y colonización tierra adentro, para lo cual era necesario el sometimiento de los nativos, que en un principio habían sido amistosos. Los arawak se rebelaron contra el dominio español, pero todas las revueltas fueron brutalmente reprimidas. (p. 7)

El creerse superior al otro, conduce al ejercicio de un poder discriminatorio y racista basado en la diferencia etno-cultural. La lengua del invasor se impone como instrumento de superioridad y dominación para apropiarse del espacio terrestre e instituir así el mando de su autoridad con derecho para reprimir al nativo si no se somete pacíficamente. El colonialismo español emergente muestra así su propia lógica heredada de las viejas tradiciones imperiales de Europa: violencia represiva y apropiación indebida, tal como se describe a continuación:

> Luego de terribles matanzas, los conquistadores iniciaron el proceso de apropiación de la tierra y su transformación en plantaciones de caña de azúcar. Colón fundó varias ciudades y obligó a lo que quedaba de la población local a trabajar bestialmente en la construcción de edificaciones y fuertes, en la extracción de metales preciosos como el oro y en las plantaciones. (idem)

En esta tercera etapa, los datos son suficientemente evidentes y, por ello mismo, hablan por sí solos, es la elocuencia clara e inequívoca del colonialismo salvaje. La matanza de la población impone el terror y sobre esa nueva realidad se inicia una doble construcción imperialista: por un lado, el modo de producción social esclavista fundado en la estructura de las plantaciones. La tierra y el hombre sometidos a un solo amo y señor. Y

por el otro, la construcción de ciudades como superestructuras del sistema esclavista-colonial. Dentro de ellas, se organizarán las leyes, la autoridad, el comercio, la enseñanza religiosa, las nuevas costumbres, la estratificación social, etc. Todo ello con los colonos y clérigos que traerán de España y bajo la hegemonía de una sola lengua: la del conquistador: "Así, debido sobre todo a las matanzas generalizadas, al sometimiento a trabajos forzados, y también a las enfermedades, los pobladores arawak fueron rápidamente exterminados." (idem).

He aquí una de las características más oprobiosas y repudiables del colonialismo, el extremo del desconocimiento y exterminio del otro para imponer la hegemonía propia. Una hegemonía fundada en el terror y la muerte. De esa manera, el conquistador consuma una doble "hazaña": liquidar físicamente a una raza en su propio territorio; y traer, del otro lado del Atlántico, otra raza utilizable para poner en marcha el antiguo sistema esclavista en un nuevo territorio fértil y lleno de gracia. "Por tal motivo, los españoles comenzaron a transportar esclavos africanos a la Hispaniola, luego llamada Santo Domingo. Hacia 1540, ya había unos treinta mil esclavos trabajando en las plantaciones de caña de azúcar." (idem).

De esa manera, el texto de Grau, permite inferir que desde Haití, el Caribe y luego en toda Centro y Sur América, se inicia la nueva era histórica de la civilización occidental: el desarrollo de una modernidad capitalista europea que tiene como base de sustentación económica el sistema colonialista-esclavista impuesto a punta de fuego, látigos y sangre. El exterminio de los indígenas y el sometimiento de los esclavos negros traídos de África, marcan el inicio del colonialismo europeo en América y dan origen a dos fenómenos culturales que han caracterizado una historia de quinientos años: la resistencia y el silencio, cuya relación dialéctica con el poder opresor ha sido y es siempre violenta.

De manera que en todo este espacio geo-histórico continental (Centroamérica, Venezuela y Colombia) e insular, bañado y enlazado por las aguas del mar Caribe, la

resistencia y el silencio constituyen dos indicadores de la cultura. Resistencia y silencio en la recurrencia de la acción social, política y militar para la liberación. Resistencia y silencio desde la interioridad espiritual, los sentimientos y la nostalgia del destierro y los desgarramientos. Resistencia y silencio en el pensar y el hablar de una diversidad lingüística (indígenas, africanas, españolas, francesa, inglesa) creadora de cantos, leyendas, narrativas e imágenes, constitutivas de un universo cultural diverso, plural, dinámico, cambiante, tradicional y moderno, amplio y profundo como la metafísica de las aguas y las diásporas indígenas y africanas del Caribe.

La Caribeñidad: afroespiritualidad y afroepistemología

Ahora, es importante ver cómo se forma y cuáles son las características de la identidad cultural caribeña. Para ello nos apoyamos en el texto *Caribeñidad: afroespiritualidad y afroepistemología* de García, Jesús (2006). En este ensayo se plantea el problema de la relectura de la historia del Caribe desde su espiritualidad y realidad etno-cultural-espacial, múltiple y compleja. El autor desarrolla el objetivo de reivindicar y valorar la región como espacio pluricultural y multiétnico, con una tradición marcada por la opresión imperialista europea-norteamericana y la resistencia libertaria en busca permanente de su propia utopía a través del fenómeno del cimarronaje. En ese sentido, justifica su estudio en la necesidad de establecer un concepto de la Caribeñidad que, desde su perspectiva, se entiende como "la identidad plural inacabada, producto del compendio histórico-cultural de todas las civilizaciones que se fueron sedimentando en los espacios insulares y de tierra firme bañados por el mar Caribe" (p. 12).

A partir de este concepto, García enfoca su estudio desde una perspectiva dialéctica, culturalista y anti-colonialista. Desde la dialéctica, la historia del Caribe se explica como un proceso de contradicciones, luchas y resistencia socio-cultural-espiritual; primero, el enfrentamiento entre los extranjeros invasores-opresores y los nativos aborígenes Caribe, que fueron exterminados y prácticamente desaparecidos de los territorios insulares; y luego,

la larga lucha de los nuevos amos de las tierras (y también de los medios de transporte y producción) contra los grupos africanos traídos en calidad de esclavos para el desarrollo del modo de producción esclavista fundado en la economía de las plantaciones. De manera que con esa imposición de "la primera globalización perversa" (p. 15) se generan cuatro hechos históricos fundamentales: uno, la liquidación física, histórica y social de los grupos aborígenes originarios Caribe insulares; dos, el establecimiento de una nueva clase social dominante, esclavista, guerrera, europea y genocida; tres, la diáspora africana provocada por la necesidad de implantar mano de obra esclava en territorio Caribe; y cuatro, el surgimiento de la Caribeñidad y lo afrocaribeño como formaciones culturales fundamentales que interactúan de manera contradictoria y complementaria.

La perspectiva culturalista se apoya en las diferenciaciones etno-socio-culturales de los grupos que forman la diáspora africana. En tal sentido, los conceptos de afroespiritualidad y cultura de resistencia, son claves para entender lo que ha significado la presencia negra en el Caribe. "Para nosotros -dice García- la afroespiritualidad es lo más profundo, ya que es la decisión por la que optamos para el encuentro de uno mismo donde las energías ancestrales nos sirven como guía." (p.41). Esa abstracción de "lo más profundo" tiene en la fe religiosa su núcleo más duro y perdurable, pues, tal como lo afirma el autor: "La religión fue y es el lugar de refugio más extraordinario que los africanos y sus descendientes pudieron reconstruir y redimensionar para oxigenar sus identidades y así recuperar la noción de persona aunado a sus respectivos sistemas culturales." (p. 43).

La amplitud, la intensidad y la fuerza metafísica de la afroespiritualidad, funcionan como factores de potenciación del segundo concepto referido a la resistencia cultural o "cultura de resistencia, entendida ésta como un proceso dinámico donde los elementos culturales originarios se oponían a su desaparición compulsivamente planificada por las autoridades religiosas y gubernamentales coloniales y neocoloniales" (p. 41).

Definitivamente, la confrontación religiosa-cultural fue un fenómeno crucial, intensamente dramático y decisivo tanto para la imposición de la dominación colonial como para la continuidad de la resistencia. El concepto de resistencia pasa a convertirse en una categoría socio-política de fuerte contenido ideológico-cultural muy importante en toda la historia de las luchas anti-colonialistas y anti-imperialistas. Desde la época de la esclavitud en las plantaciones, hasta hoy, la resistencia afrocaribeña es una de las claves para la comprensión dialéctica de la doble dimensión de la civilización occidental en su proceso de modernidad capitalista: modernidad/colonialidad, desarrollo/atraso, libertad y confort/dominación y explotación.

En ese contexto de la historia del Caribe, García destaca la existencia de un largo proceso de acumulación de conocimientos de las culturas convergentes en la región. Y reconociéndose a sí mismo en sus orígenes identitarios, afirma "que desde nuestras perspectivas de la contribución de las y los afrodescendientes, estamos convencidos que hay un conocimiento con sus especificidades que llamamos afroepistemología en el marco de la caribeñidad y su complejidad. " (p.97). Es importante señalar que desde el punto de vista cultural, es en la música, la danza y el baile en donde es más acentuada la herencia creativa de la afrocaribeñidad. A partir de un minucioso inventario de los orígenes africanos de diversas manifestaciones en estos géneros a través de la historia colonial, García concluye afirmando que:

> Este proceso creativo no se detuvo en esta etapa que históricamente ubicaríamos entre el siglo XVIII y mediados del XIX, sino que con la entrada del siglo XX los afrosubsaharianos y sus descendientes transformados en afroamericanos tomarían por completo el escenario musical de este continente.
> El Caribe danza y baila gracias al proceso traumático a que fueron sometidos los afrosubsaharianos. El siglo XX fue el siglo de la entrada triunfal de la creación musical: Reggae. Merengue, Jazz, Blues, Danzón, Mambo, Chachachá, Songó, Zouk, Plena, Bomba, Cumbia, Calypso.(p. 94-95)

Sin duda alguna, resulta sorprendente saber que todos esos ritmos provienen de un tronco común africano. Pero, este extenso fenómeno musical se explica a partir de la fuerza espiritual de lo colectivo, cimentada en los procesos del sometimiento forzado y sus respuestas a través del cimarronaje en su doble expresión: rebelión social y construcción simbólica, estética, cultural. El cimarronaje está implícito en la música como expresión de la sensibilidad y la sensualidad que tiene en la danza y en el baile su realización corporal. De allí, que la afrocaribeñidad tenga mayor fuerza expresiva en el cuerpo y en la música que en la escritura. Pero, entonces, es absolutamente pertinente preguntarse ¿Cuánta poesía hay en la música, en el canto y en la danza?

Finalmente, el texto de García aboga por dos tareas importantes. Una, la reconstrucción de una afroepistemología necesaria que "significa ruptura con ese conocimiento estructurado sobre nosotros, ya que es un conocimiento cuestionado que ocultó el potencial de nuestras contribuciones a la aldea planetaria, no solo a las Américas, sino a toda la humanidad." (p. 98). La segunda es entender la cultura afrodescendiente a partir de tres elementos sustanciales como lo son la cultura de la resistencia, la recreación y la innovación (p. 106-107). Se infiere que se trata de una visión dinámica, dialéctica, para identificar los elementos concurrentes del movimiento indetenible de la cultura que fija identidades y renueva sus manifestaciones en la música, el cuerpo y la palabra.

La importancia del texto de García consiste en la reivindicación de la afrocaribeñidad como una categoría o un concepto teórico-práctico-histórico que define la negatividad dialéctica encarnada en la raza negra utilizada y excluida por la razón dominante de la modernidad/colonialidad durante el proceso de la implantación forzada de la civilización europea en el Caribe. En tal sentido, y por oposición, la afrocaribeñidad identifica etnográficamente la tradición anti-colonialista en el Caribe, en la política y en su literatura. Esa afrocaribeñidad es toda la herencia política que nació con la primera revolución negra de Haití, es el movimiento de la negritud del siglo XX que introduce y promueve Aimé Césaire, es la cultura musical de toda esa variedad de ritmos: Reggae.

Merengue, Jazz, Blues, Danzón, Mambo, Chachachá, Songó, Zouk, Plena, Bomba, Cumbia, Calypso; es la nueva poesía negra de Jamaica, Granada, Barbados, Trinidad, Tobago. Es la poesía de Césaire y de Nicolás Guillén.

La memoria, el silencio y los estallidos de los lenguajes

Luego de haber reseñado los elementos fundamentales de la historia y de la identidad cultural afrocaribeña, es necesario un tercer aspecto relacionado con el lenguaje y la cultura literaria del Caribe. Para ello, veamos algunos elementos del texto *Memorias del silencio. Literaturas en el Caribe y en Centroamérica* de Salto, Graciela (2010). Este es un libro de recopilación en el cual la autora reúne un conjunto de textos en torno al tema de los lenguajes y las literaturas del Caribe y Centroamérica. Interesa reseñar particularmente el tema de las lenguas a partir de las opiniones que Édoard Glissant y Brathwaite expresan en el diálogo con el cual se inicia el libro.

En las primeras líneas del prólogo, la autora señala que: "El silencio precede al estallido verbal y permea el ritmo de la escritura cuando la violencia ha obligado a callar durante siglos." (p. 11). Se entiende que esta relación binaria entre silencio y estallido verbal implica un proceso dialéctico que tiene en la violencia su principio de doble negación y en la literatura su espacio de realización. La memoria acumulada desde las plantaciones y la expoliación étnica forman el sustrato referencial de la búsqueda de los lenguajes y sus realizaciones estéticas en la narrativa y las imágenes poéticas de las historias vividas. La idea del silencio se refiere al reconocimiento del estado que antecede el surgimiento de las expresiones literarias y a la vez como un elemento caracterizador y sugerente dentro de esas mismas expresiones, que la autora del texto toma de Édoard Glissant : "Es el silencio que, como dice Édoard Glissant, le da la síncopa a la música del Caribe, y , también, a su literatura" (idem). Para tener una idea del contenido del libro y su propósito, transcribimos lo que la autora afirma en la presentación que hace en el prólogo:

> En este libro se analizan distintos episodios de este nexo sincopado: una oscilación textual incesante que asedia un mar en continua discusión. Un mar que no concentra relatos sino que los difracta y los expele con la fuerza emanada de una metáfora centrífuga. Entre las islas lanzadas como guijarros de Kamau Brathwaite hasta la poética mezclada, impredecible y multilingüe que avizora Glissant, se focalizan diversas explicaciones sobre las literaturas que rodean las figuras de ese mar y sus intrincadas articulaciones históricas con las no menos controvertidas poéticas coloniales y poscoloniales. (idem).

Se trata del reconocimiento de un proceso lingüístico-literario muy particular de la región que dificulta la fijación de una identidad única, absoluta o totalizadora de la cultura literaria del Caribe. Por el contrario, lo que predomina es la diversidad y la movilidad de los lenguajes, como expresión de la diáspora, el desarraigo ancestral, el mestizaje étnico y el aislamiento resultante del coloniaje impuesto por las potencias europeas: España, Francia, Inglaterra, Holanda y Estados Unidos. Por esa razón, la metáfora del mar que no concentra los relatos (negación de la identidad única); sino que los quiebra, los rompe y los rechaza (predominio de la diáspora y la pluralidad identitaria). La movilidad de las aguas marinas del Caribe y la inamovilidad de los territorios insulares, simbolizan las antípodas y el carácter pendular, oscilante, diverso, plural y complejo del proceso de la cultura insular, lingüística y literaria.

En su primera parte, el libro reproduce la famosa conversación entre Brathwaite y Glissant del año 1991 en la University of Maryland sobre las políticas de la lengua y el fenómeno del acriollamiento en las áreas dominadas por el inglés y el francés. Lo interesante de esta conversación es la confrontación de dos visiones, expresadas por los autores, en torno al tema de la identidad lingüística y, por tanto, musical y poética de los pueblos negros del Caribe anglófono y francófono. Veámoslas por separado a través de la síntesis hecha por Graciela Salto:

> Para Brathwaite, se ha perdido el sentido de la totalidad y restan solo huecos simbólicos de la catástrofe de la que emergieron las islas, cual "memorias volcánicas" del exterminio. Esas memorias, que derraman la escritura encendida, se reactualizan en cada ritmo, en cada metáfora, en la que es posible reconocer la voz del pasado. (p. 12)

Lo central en esta opinión es el reconocimiento de una identidad, un sentido de totalidad que se perdió bajo el dominio colonial y que ahora se expresa de manera fragmentaria, encendida, como reminiscencias de esa lejana memoria volcánica del exterminio ejecutado por los primeros conquistadores. De allí que para Brathwaite, el lenguaje-nación "expresa la experiencia de un pueblo oprimido que siempre ha sido criticado y denigrado por el stablishment debido a su estatus. El lenguaje-nación no se enseña en las escuelas; no se considera que sea una versión respetable del discurso y la literatura. El único lugar del Caribe anglófono donde puede ser escuchado públicamente es en la radio" (p. 18). Y más adelante agrega lo siguiente: "El lenguaje-nación implica un cosmos-lengua por derecho propio. Implica una energía-lenguaje que, al transportar la memoria y el bagaje de los ancestros, incorpora la sabiduría enriquecedora (la reverberación) del pro/verbio, la itálica y la nomenclatura." (p. 20)

De acuerdo con estos elementos, se puede reconocer en el Caribe anglófono un proceso de formación de hablas populares, lenguaje-nación, a partir de las mezclas de las lenguas de los colonizadores con las lenguas propias de los negros esclavizados. El inglés oficial de Inglaterra no era la lengua de los esclavos; y el creole de los esclavos no era reconocido por el poder inglés. Por tanto, resulta lógico que la memoria del pueblo, sus vivencias y su historia está depositada en ese lenguaje-nación resultante del acriollamiento. Veamos ahora la visión del lado francófono, sustentada por Glissant y que Graciela Salto resume de la siguiente manera:

> Para Glissant, en cambio, no existe una unidad perdida a partir de la cual elaborar una genealogía literaria, sino más bien un proceso continuo de difracción: un derecho a la

> narración del sí mismo más allá de las categorías en apariencia transparentes que fijaron las culturas colonizadoras. Este proceso narrativo, de acriollamiento, no opera para él en el marco de la tradición o de la legitimidad cultural sino en el de la adopción y la prospección configurativa: una narración continua, impredecible e imprevisible, en la que el sujeto se constituye en el acto mismo de narrar. (p. 12)

Evidentemente, lo que destaca en esta opinión es una visión muy individualizada y divorciada del sentido social o colectivo del hecho cultural lingüístico-narrativo. Se privilegia la valoración individualizada del escritor en el uso de la lengua en función narrativa por encima del funcionamiento colectivo. Cabe preguntarse: ¿No hay memoria, ni tradición, ni cultura lingüísticas en las poblaciones negras del Caribe francófono? Una posible respuesta a esta interrogante está dada en la opinión directa de Glissant en el diálogo sostenido con Brathwaite. Veamos lo que dice Glissant:

> Una definición del creole es la de una lengua mezclada con elementos tomados de dos diferentes lenguas-madres. Esto significa que en Martinica, Haití, Guadalupe, Santa Lucía o Dominica, el creole está hecho a partir de un léxico francés. Para decirlo con más precisión, no es el idioma francés; sino la lengua de Normandía y de Bretaña, la lengua hablada por los marineros y otros inmigrantes. La sintaxis es una suerte de sintaxis de varias lenguas de la costa occidental de África. El creole, por tanto, es realmente una lengua de mezcla, así como una lengua de compromiso entre los antiguos esclavos y los antiguos amos. El genio de nuestro pueblo es haber hecho de este compromiso una lengua real. (p. 26)

Observamos aquí una invocación de la dialéctica hegeliana, cuyo punto de partida de la historia es precisamente esa relación de los deseos del amo y del esclavo. En este caso, el amo europeo impone su lengua negando la de los esclavos africanos; estos resisten con las suyas, sin negar aquélla, sino asimilándola y el resultado es una nueva lengua legitimada en el compromiso del reconocimiento de la nueva realidad socio-lingüística: el creole. Se infiere así, que a partir de ese compromiso que facilitó la construcción de "una

lengua real", ya no hay memoria recurrente ni previsibilidad identitaria; sino difracción y diversidad, de acuerdo con la visión de Glissant.

Plurilingüismo y multiculturalidad en la literatura caribeña

Lo expuesto anteriormente permite comprender que la poesía y toda la literatura del Caribe se enmarcan en una identidad plurilingüe y multicultural, como un todo unitario, diverso y complejo. El estudioso y conocedor del Caribe, Bansart, Andrés (2001), en un pequeño pero muy condensado ensayo, desarrolla esta idea unitaria del Caribe con base en el reconocimiento de la integración, interacción y diálogo de todos los elementos que conforman la diversidad socio-étnica-cultural y la pluralidad lingüística-literaria en permanente relación dialéctica del mundo caribeño: "La literatura caribeña –comienza diciendo Bansart- es una literatura de islas y de vientos, sin capitales ni fronteras. Es una literatura de olas y gaviotas, de cielos cambiantes y profundidades submarinas, de silencios inconmensurables y gritos que se repiten en infinitos ecos de montañas y tiempos,…" (p. 131). En ese mundo abigarrado de naturaleza virgen o salvaje, los misterios del cosmos se agolpan con los vientos y las aguas, el vuelo de las gaviotas hace accesible alcanzar el cielo y contrastar las distancias hasta las profundidades marinas; y en esas travesías, sentir el silencio, hablar desde el silencio con los gritos infinitos del ser que se extravía en las montañas y en el tiempo para hacer inalcanzable su huida y regresar de las diásporas para sembrarse en las palabras, en el verbo y ser entonces realidad, símbolo, imagen, cuerpo y alma de una familia de razas y valores fundidos en la historia.

Bansart afirma, entonces, que "La literatura caribeña integra todos los clamores silenciosos de los indígenas exterminados… los gritos mudos de los seres vendidos en mercados humanos…los pasos taciturnos de los esclavos caminando hacia las plantaciones carcelarias…todas las lágrimas secas de los africanos encadenados en tierras ajenas.." (p. 132). En fin, el autor enumera una gran cantidad de elementos muy variados que dan cuenta de las diferentes expresiones, vivencias, sentimientos, estados de vida, de trabajo, de

intercambios, de la emoción y la pasión multiétnica y multicultural, en la cual convergen las miradas esclavizadas, los llamados de los cimarrones, "explosiones, truenos, relámpagos, revoluciones, campanazos, cantos de siglos y siglos… las siluetas del silencio y el desencadenamiento de los vientos" (idem). Metáforas que contienen y expresan la naturaleza múltiple y dinámica de una literatura nutrida de la relación profunda de las razas indias y negras con su entorno espacial, cósmico y natural en los procesos de lucha, resistencia y sobrevivencia contra los atropellos, sometimientos, exterminios y esclavización por parte de la racionalidad y el poder material, tecnológico-militar de la civilización europea. Y ese universo de metáforas, imágenes, relatos, mitos, cuentos, dramas y reflexiones no se expresa ni puede ser comprendido de manera individualizada o fragmentada en épocas, estilos, modas o géneros; sino en su movimiento dialéctico de lo uno y lo múltiple a la vez en el proceso de la historia y la cultura.

Visto desde la perspectiva culturalista de Williams, Raymond (2000), se podría decir que en la literatura Caribe se hacen presentes elementos dominantes, residuales y emergentes. Tal como se puede inferir de la respuesta que el mismo Bansart se da a su propia pregunta: "¿En qué idioma se va escribiendo la literatura caribeña? En muchas lenguas involucradas en veinte mil viajes de veleros, navíos o aviones, durante varios siglos de trashumancias, de islas en islas, de continente a continente, desde Asia, África, Europa y las mismas Américas, desde muertes inconmensurables y parpadeos de mundos desconocidos" (p. 133). Las lenguas, las creencias y prácticas culturales europeas, que fueron impuestas durante el proceso de colonización en el Caribe por la dominación capitalista burguesa, serían el elemento dominante, pues "un proceso cultural es considerado un sistema cultural que determina rasgos dominantes: la cultura feudal o la cultura burguesa o la transición de una a la otra" (Williams, 2000: 143). En paralelo, las expresiones musicales, espirituales, religiosas, así como las creencias y costumbres ancestrales, africanas o americanas, corresponden a lo residual. "Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no solo –y a menudo ni eso- como un elemento del pasado, sino

como un efectivo elemento del presente" (p. 144). En la tercera categoría, propuesta por Williams, identificada como lo emergente, se quiere:

> significar, en primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. Sin embargo, resulta excepcionalmente difícil distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante (y en este sentido <<especie-específico>>) y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella: en este sentido, emergente antes que simplemente nuevo. (pp 145-146)

De acuerdo con ello, podemos ubicar en esta categoría dos elementos culturales que emergieron durante la primera mitad del siglo XX en el Caribe insular: la poesía surrealista de la negritud de Aimé Césaire y el movimiento de la negritud impulsado por el mismo Césaire junto al senegalés Léopold Sédar Senghor y el guyanés León Gontran Damas, "sin cuya existencia no podría escribirse la historia moderna de África y su diáspora mundial" (Morejón, 2008:14). Y en lo político, el discurso de Césaire en la ONU contra el colonialismo, igualmente representa la emergencia de un movimiento anticolonialista, disidente y alternativo frente a la cultura burguesa europea dominante. ¿Cómo se relacionan o interactúan los distintos elementos de cada una de estas categorías en las producciones culturales concretas como la poesía, por ejemplo? En el texto de Bansart, se encuentran muchas respuestas. Ésta sería una: "La literatura caribeña ella, no se escribe en uno sino en muchos idiomas; todos ellos están cargados de numerosas oralidades y enriquecidos con ritmos de músicas cercanas y lejanas que se van inventando entre las idas y las vueltas de individuos y pueblos" (p. 134).

Por eso, el autor insiste en que no hay muchas literaturas Caribe, sino una sola que en sí misma es diversa y plural, dada su conformación resultante de la convergencia e integración forzada dentro de un proceso histórico de sometimiento a una sola dominación: el proyecto expansionista y colonialista de la Europa renacentista y pre-capitalista, primero;

y luego, la Europa del gran capital y la expansión moderna que tiene en la idea del desarrollo de la ciudad uno de sus fundamentos. Y dice Bansart: "Toda la literatura caribeña es fundadora de esta Ciudad. No hay lengua que no quepa en esta literatura única. La integración caribeña se hace a partir del sustantivo Caribe y dentro de todas las verbalizaciones que nacen en espirales infinitas desde este ojo ciclónico" (p. 135). De allí que se hable, entonces, de una literatura plural y que su estudio y conocimiento se lleve a cabo desde su pluralidad, pensarla como totalidad y no desde las partes, es decir, mirarla no desde la tradición metódica cartesiana, sino desde las perspectivas holística, sistémica, compleja, en sus procesos dialécticos, de fenómenos colectivos, de crítica y valoración global. En consecuencia, "Es a partir de la globalidad de la literatura caribeña donde se puede aprehender ésta, y no a partir de fragmentos" (p. 136).

Las características mencionadas están en relación con el perfil más colectivo que individualista de esta literatura. Y éste es un elemento de radical diferencia respecto a las escuelas de la literatura romántica y simbolista, cuyo rasgo más sobresaliente es el predominio del cultivo del yo individual: el yo romántico devoto de lo místico y el yo simbolista obsesivo de lo bello, de donde se retroalimentan respectivamente, la metafísica de la fe y la metafísica de la sensibilidad y la sensualidad. Pues bien, frente a ese yo individualista, moderno, arraigado en la tradición protestante-calvinista y racionalizado como sustrato ideológico fundamental del surgimiento y desarrollo del capitalismo (Cfr. Weber, 2001), frente a ese yo, en el Caribe se ha mantenido desde tiempos ancestrales la existencia de un yo colectivo: indígena Arawako, primero; y africano, después. Ambos en resistencia desde la llegada de la cultura europea; pero, así mismo en proceso de mestizaje permanente que se expresa a través del discurso salvaje, así llamado por Briceño Guerrero.

De allí que, como dice Bansart, "Los escritores del Caribe son los traductores de oralidades que vienen de mucho más allá de las posibilidades de captación de uno u otro de ellos. Son voceros de textos ajenos con los cuales se identifican y que interpretan y van

ampliando" (idem) Y de esa manera, se fija un principio de identidad colectiva que, frente a lo occidental que se impone como dominante, permanece de manera residual en sus rasgos más esenciales. Por tal razón, agrega Bansart, "el individuo que escribe lo hace porque se identifica con el yo colectivo. Esto podría ser la diferencia entre la literatura caribeña y las literaturas de otras regiones del planeta" (idem). Efectivamente, es una diferencia sustancial con la literatura de la modernidad occidental, particularmente con la que se instauró a partir del yo baudelaireano (imaginativo y sensual) y el yo mallarmeano (ensimismado y hermético). En el texto de Bansart, aparecen algunas características de este yo colectivo, que se pueden ordenar de la siguiente manera

1) "El escritor caribeño es escuchador antes de ser hablador: capta centenares, miles, millones de voces e intenta interpretarlas en su voz"; 2) "Los idiomas no son barreras en el Caribe sino puentes. Si la política (exógena) fragmentó la región en mil pedazos, la poética caribeña nació de la conciencia y la verbalización de la unidad de un ser colectivo en devenir"; 3)"Siempre se están asumiendo oralidades, mestizajes de lenguas y una recreación permanente"; 4) El discurso multilingüe integra y no borra las diferencias, juega con ellas "como sexos complementarios que se responden incansablemente e inventan sin cesar la multiplicidad y la originalidad de nuevas personalidades en el seno del colectivo"; 5) Las expresiones literarias nacen de la misma forma en momentos diferentes en los diversos espacios caribeños; y 6) "El Yo caribeño no tiene ni nombre, ni apellido, ni color; es un Yo colectivo políglota que tiene una Historia plural. Lo que importa es captar el movimiento integral de este Ser en su espacio único y sus numerosos tiempos" (pp 136-138). A partir de estas características, el método de estudio se centraría en cuatro (4) elementos fundamentales: Concebir la literatura caribeña como un todo orgánico, cósmico, natural, histórico, socio-cultural-humano; estudiar cada expresión en su relación orgánica con el todo; no focalizar el análisis en un yo individual, sino en el yo colectivo; y no ubicar el objeto ni en la diacronía ni en la sincronía, sino en el espacio asincrónico.

Para ampliar esta visión plurilingüe y diversa de la cultura y la poética caribeña; y antes de entrar en el estudio detenido de la poesía de Aimé Césarire, interesa reseñar brevemente algunos aspectos de la tradición cultural, literaria y poética de las tres lenguas predominantes en la región: la española, la inglesa y la francesa, en las cuales se pueden verificar o constatar las sistematizaciones propuestas en el texto de Bansart.

El Caribe hispánico

Los países del Caribe insular hispánico, son aquellos en los que la lengua oficial es el español venido de España y cuyas tradiciones literarias están indisolublemente ligadas a la cultura literaria española, particularmente el romanticismo, y a sus propios procesos de producción cultural enraizados en las culturas aborígenes, negras y mestizas, así como a las tradiciones del continente latinoamericano (el modernismo, el telurismo) y las corrientes de la modernidad europea desde el simbolismo hasta el surrealismo francés, con las cuales han tenido contacto. Cuba, Puerto Rico y República Dominicana conforman el Caribe hispano. Estos tres países han tenido sus propios procesos económicos, políticos, sociales, culturales y poéticos, bajo condiciones de dominación común, primero del imperio español durante la Conquista y la Colonia (siglos XVI-XIX); y luego por parte del imperialismo norteamericano a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. Atendiendo al interés de destacar el desarrollo y la presencia actual de la tradición anti-colonial y anti-imperialista en la contextualización histórica-social de este estudio, se presentan a continuación algunos elementos que muestran la importancia de Cuba como isla emblemática de dicha tradición, en el Caribe hispano.

Cuba: la isla emblemática del Caribe.

Es indudable que de estas tres naciones hispánicas-caribeñas-latinoamericanas, solamente Cuba logró derrotar y liberarse de la dominación imperialista norteamericana y ha mantenido, hasta ahora, su independencia y soberanía, lo cual la convierte en una

referencia fundamental no solo en lo político, sino también en lo cultural, lo artístico y lo poético, sustentado en su propia tradición a lo largo de dos siglos. Fue el último en conquistar su independencia del viejo imperialismo colonial español en 1902, casi un siglo después de que Haití protagonizara la primera revolución independentista de América Latina y el Caribe que abolió la esclavitud en 1804. Luego, Cuba cae inmediatamente bajo la dominación del nuevo imperio económico representado por Estados Unidos. Pero, en 1959 Cuba protagoniza una revolución anti-dictadura (contra el dictador Fulgencio Batista) y anti-imperialista (contra la dominación yanky en la isla) de carácter inédito en toda la América.

La revolución de los jóvenes guerrilleros barbudos del Movimiento 26 de Julio, con Fidel Castro, Ernesto Ché Guevara y Camilo Cienfuegos a la cabeza, representó en su momento, un acontecimiento de alto impacto para el mundo. Y en 1962, se define como el primer territorio libre y socialista del continente americano. El imperialismo le declara la guerra y ante la imposibilidad de derrotar la revolución, le impone un bloqueo económico que, después de más de 50 años sin haber podido quebrantar la voluntad y la dignidad del pueblo cubano, dicho bloqueo se ha convertido en un hecho histórico abominable y repudiado por toda la comunidad internacional, tal como quedó demostrado en la Asamblea internacional de la Organización de las Naciones Unidas, ONU. Hoy, Cuba es un país reconocido y respetado por todos los países de América Latina y el Caribe, agrupados en el Consejo de Estados de Latino América y el Caribe, CELAC, del cual es miembro. Además, es junto con Venezuela, fundador de la Alianza Bolivariana de las Américas, ALBA.

Anclada así en el Mar Caribe, como una estrella marina de vibrante energía, Cuba posee una tradición cultural muy propia, en el contexto de su condición caribeña, labrada desde las entrañas de la negritud y el mestizaje caribeño de su pueblo y encarnada en sus hombres y mujeres de pensamiento y acción, en su canto infinito y telúrico, en su narrativa y su poesía originales y de fuerte irradiación en todo el Caribe y el resto del continente, que se ha desarrollado de manera sostenida a partir del siglo XIX hasta hoy. En tal sentido, el

libro *Transgresiones cubanas* de Knauer, Miranda y Reinstädler (2006) recoge y traduce parte sustantiva de la tradición de resistencia, insurgencia y revolución de ese país, en el plano de la cultura, la literatura y la lengua frente a las diferentes formas de dominación impuestas por la cultura europea. El texto se compone de once trabajos de investigación de autores y autoras, de los cuales comentaremos dos. El primero, titulado *Transgresiones en el pensamiento latinoamericano: semejanzas y diferencias entre Cuba y América Latina*, es el trabajo de Santana Castillo, que muestra cómo en el contexto de la "heterogeneidad de corrientes y tendencias ideológicas que se entrecruzan y contienden en la Cuba decimonónica…figuras como Félix Varela (1787-1853), José Antonio Saco (1797-1879), José de la Luz y Caballero (1800-1862) y José Martí (1853-1895) fueron portadores de un pensamiento rico y novedoso y contribuyeron con su producción intelectual al desarrollo de la cultura y la conciencia nacionales" (p. 20). En su apretada exposición, Santana Castillo enfatiza el hecho de que:

> En vez de trasladar mecánicamente a su realidad un aparato que no se desprendió de ella, estos pensadores prefieren elegir aquellas ideas foráneas que mejor se avengan a una naturaleza histórica, social y cultural diferente a la europea y la americana del norte: la cubana. La esencia de este modo de proceder fue sintetizada por Luz y Caballero cuando sentenció en 1838: "el filósofo, como tolerante, será cosmopolita, pero ante todo debe ser patriota" (po. 21).

Y si bien Cuba no pudo sincronizar su independencia con la gesta suramericana que se inició en Caracas, Venezuela, a partir de 1810-1811; sí pudo, en cambio, seguir un camino inverso, es decir, no comenzó por el establecimiento de un Estado-nación a partir del cual iniciar la construcción de la República; sino que, como lo afirma el autor: "En la Isla, por el contrario, debido a la imposibilidad de su emancipación inmediata, se trabaja por crear una conciencia patriótica que haga emerger la nacionalidad cubana como paso previo al estado-nación, (…), la moralización y creación de principios políticos y patrióticos que permitan comprender la realidad social y querer su modificación por una sociedad mejor" (idem). Y si los primeros pensadores cumplieron la tarea de comenzar a

forjar ese camino propio de la conciencia nacional y producir un pensamiento filosófico que se colocó "a la cabeza de Hispanoamérica", con ello lograron igualmente vivir "su época de oro" en la primera mitad del siglo XIX.

Y ya para la segunda mitad de ese siglo, "Martí continuará la línea desarrollada por el proyecto intelectual del liberalismo radical cubano" (p. 23) y aporta dos ideas fundamentales: primero, "la necesaria unidad de Nuestra América, el antiimperialismo y su ideal de una república sustentada en la idea de con todos y para el bien de todos" (idem); y segundo, el rechazo del "conocido dilema civilización-barbarie tan del gusto del pensamiento liberal latinoamericano. Para Martí se trata de un dilema falso, asentado en una incomprensión de nuestra realidad debido a la oposición entre la falsa erudición y la naturaleza".(idem). Se trataba, entonces, de ir más allá en el conocimiento de la propia realidad parar extraer de sus profundidades las respuestas necesarias al pensamiento que Martí desarrollaba con propiedad "al entender que se habían ignorado las peculiaridades de nuestra cultura y origen, se habían copiado, miméticamente, códigos foráneos ignorando el factor autóctono y la búsqueda de soluciones propias" (idem).

Con estos elementos fundamentales del texto de Santana Castillo se puede decir que, efectivamente, Cuba representa una referencia significativa de tradición intelectual filosófica dentro de la cultura del Caribe; y además, que su máximo exponente, el poeta, pensador y precursor de la independencia cubana, José Martí, se coloca también en una perspectiva teórica-práctica de continuidad con el ideario político-filosófico de Simón Bolívar y el maestro Simón Rodríguez. El especialista chino Chengjun, Liu (s/d) señala dos cualidades en el prócer cubano: primero, su visión política anti-imperialista, destacando que "En la tradición anticolonialista y antiimperialista de América Latina, Martí ha sido un gran personaje de enlace…analizó las contradicciones internas de Estados Unidos, e indicó que en este país, "en vez de resolver los problemas de la humanidad, se reproducen"… No sólo ayudó al pueblo a descubrir "la otra América", sino también a "nuestra América",

enseñando al pueblo el arma ideológica para resistir al imperialismo" (pp. 1-2). Y segundo, su humanismo, orientado sobre las siguientes premisas:

> Otro legado que nos dejó José Martí es su generoso corazón como de un humanismo de los oprimidos. El antiimperialismo, además de ser una posición política, representa el humanismo más profundo. Martí no tenía prejuicio hacia el pueblo norteamericano, afirmando objetivamente su laboriosidad y su abnegación. Mientras advertía al pueblo del atropello de los países ricos hacia los pobres, educaba al pueblo de los últimos a superar su propio prejuicio racial. Dijo al pueblo que no debe existir el odio racial, porque no existen razas, "dígase hombre, y ya se dicen todos los derechos". Gracias a este generoso humanismo, Martí iba mucho más allá de ser un patriota, un nacionalista. En su carta de 1895 a un amigo, escribió las siguientes palabras: "Las Antillas libres salvarán la independencia de nuestra América, y el honor ya dudoso y lastimado de la América inglesa, y acaso acelerarán y fijarán el equilibrio del mundo". (p. 3)

En ese sentido, con el anti-imperialismo y el humanismo martiano, la transgresión filosófica cubana es en esencia la reafirmación de la soberanía, la independencia, la libertad del ser humano en el contexto de una comunidad etno-cultural que irreductiblemente busca siempre hacer valer su propia ontología en el marco de una identidad histórica-cultural colectiva caribeña y latinoamericana que, al mismo tiempo, extiende su corazón y su solidaridad hacia los otros pueblos del mundo. El poeta Lezama Lima (1976) lo supo decir desde la invocación alegórica de la pobreza martiana en su plenitud infinita:

> La última era imaginaria, a la cual voy a aludir en esta ocasión, es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí. Entre las mejores cosas de la revolución cubana, reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante del pobre sobreabundante por los dones del espíritu. El siglo XIX, el nuestro, fue creador desde su pobreza. Desde los espejuelos

> modestos de Varela, hasta la levita de las oraciones solemnes de Martí, todos nuestros hombres esenciales fueron hombres pobres…La vigilia, la agudeza, la pesadumbre del pobre, lo llevan a una posibilidad infinita (pp 50-51)

El segundo artículo titulado *Los cuentos negros de Cuba: transgresión y ruptura*, de Mateo, Margarita, tiene mucha importancia porque trata el tema de "los misterios de ese mundo negro que es parte esencial de la cultura cubana" (p. 41), a partir de la obra *Cuentos negros de Cuba* de la escritora cubana Lydia Cabrera, editado primero en francés en 1936 y luego en español en 1940, que "se distinguen en el contexto de la literatura cubana de la época por su originalidad creadora y su carácter transgresor" (p. 42). Como puede observarse, es la misma temática de la negritud que desarrolla casi simultáneamente Aimé Césaire en su extenso poema *Cuaderno de un retorno al país natal*. Para Mateo, estos cuentos negros de Cabrera no solo superan los límites de la literatura enmarcada en el concepto folclorista, "sino que constituyen una importante transgresión del canon literario predominante en su época" (p. 44). A partir de un análisis comparativo de estos cuentos de Lydia Cabrera con otros de autores tradicionalistas, Mateo concluye en que, primero, "El tono de las entradas, el modo de iniciar el relato revela una voluntad de atrapar al lector, de jugar con el lenguaje, con las figuras literarias, de subrayar lo insólito y la visión mágica del mundo para dejar al lector ante la incertidumbre de las coordenadas culturales y mitológicas que sustentan y nutren el mundo que está revelando en su escritura" (p. 45). Se trata de poner en práctica el principio de la alteridad introduciendo lo insólito, lo mágico, lo lúdico, es decir, lo otro, lo que subvierte la realidad cotidiana y convencional de la vida.

Un segundo elemento se relaciona con el estilo, donde es clara la voluntad de creación, lo cual quiere decir que "El uso de un lenguaje poético, elaborado literariamente, con profusión de metáforas, símiles y otros recursos tropológicos, es rasgo esencial de su escritura" (p. 46). Con esto, el cuento folclórico o la narrativa oral del pueblo cubano, adquiere otra forma de expresión sin dejar de ser voz colectiva del pueblo, expresión de la oralidad y la espiritualidad de una tradición afro-caribeña. De allí que un tercer elemento

sería la "ruptura con los patrones del relato tradicional" que se evidencia con "las digresiones, los cortes temporales" y el empleo de formas narrativas no convencionales sino más bien identificadas con "la estética transgresora de la literatura de vanguardia" (idem). Todo ello, en opinión de Mateo, constituye una nueva forma en la construcción del relato que "resulta más sorprendente aún por el hecho de que la autora no crea textos puramente imaginativos sino que se ciñe a historias ya fijadas y recogidas por ella, con lo cual la vocación de ruptura en el plano formal resulta más audaz" (p. 47). Esta audacia es absolutamente válida ya que combina lo propio de la tradición oral popular, formada residualmente desde lo arcaico, con lo emergente, representado en las nuevas técnicas literarias de la modernidad europea, dando como resultado un último elemento señalado al final del artículo de Mateo: "La libertad creadora de que da muestras la autora -Lydia Cabrera- implica también una transgresión de las normas tradicionales de recepción del texto para poner al lector en contacto con algunos de los secretos de las prácticas esotéricas cubanas" (p. 52).

En relación a la poesía cubana, como un tercer componente de la cultura literaria reseñada en este segmento, se toman como referencia los comentarios contenidos en tres libros de antología: el de Cardenal, Ernesto (1976) titulado *Poesía cubana de la revolución*; el de Aray, Edmundo (1976), *Poesía de Cuba, Antología viva*; y el de Morales, Edel (2006) que se titula *La estrella de Cuba Antología de poesía cubana contemporánea*.

La antología de Cardenal reúne 54 poetas que, con Nicolás Guillén de primero, nacido en 1902, hasta los últimos poetas jóvenes para el inicio de la década de 1970, representan tres generaciones: "La Generación Anterior a la Revolución (o Generación Entrerrevoluciones) y las que se han llamado Primera Generación de la Revolución (los nacidos entre 1925 y 1940) y Segunda Generación de la revolución, los más nuevos" (p. 21). Su nota de presentación es realmente breve y de ella tomamos las opiniones centrales relacionadas con esta investigación. En primer lugar, el poeta Ernesto Cardenal afirma que "la poesía cubana de hoy es de las mejores de nuestra patria grande América Latina.

Naturalmente, es también una poesía que trata con mucha frecuencia el tema más trascendental de Cuba: el de la Revolución" (p. 12). Esto demuestra que la realidad política, y más cuando es de naturaleza histórica, nueva y trascendente, no es ni puede ser ajena a la sensibilidad espiritual, especialmente a la sensibilidad artística, literaria, poética. El logos socio-político y el logos poético se reencuentran en el proceso político que es lo que distingue al ser humano del mundo natural y cósmico.

Nuevamente, volvemos a la perspectiva culturalista de Williams (1997) para verificar cómo, en este caso, el hecho emergente representado en la insurgencia política-militar de la guerrilla y el consecuente triunfo de la revolución, como hecho político histórico-social, se convierte en el factor cultural emergente y dominante que dinamiza al elemento de la tradición cultural expresada en la poesía, que encuentra nuevas fuentes temáticas, nuevos motivos, para recrearse a sí misma, de donde emerge la nueva poética exteriorista. Con ello, la cultura total de la sociedad cubana entra en una nueva dinámica en el marco de nuevas relaciones dialécticas entre la estructura de poder político-económico-social y la estructura cultural-poética.

Igualmente, si se utilizan las categorías de explosión y gradualidad, propuestas por Lotman (1999), se podría decir que la revolución representa el hecho explosivo; y la poesía, la gradualidad. Y en el marco del sistema social, como totalidad, ambos "se realizan en un complejo diálogo dinámico con los mecanismos de estabilización" (p. 19). En consecuencia, ese diálogo dinámico sería el marco referencial común dentro del cual surge la poesía exteriorista, respecto a la cual Cardenal puntualiza lo siguiente: "La principal corriente de la poesía cubana (aunque no la única) es la poesía que en Nicaragua llamamos exteriorista" (p. 12). Es interesante la coincidencia señalada entre las poesías de ambos países que bien podría ser objeto de un estudio aparte. Aquí interesa destacar lo que Cardenal puntualiza acerca de esta poética exteriorista:

> Dificil es para nosotros definir el exteriorismo porque es muy vasto. Es toda poesía directa, que trata de la realidad exterior.

> Y exteriorismo es el de la poesía de todos los pueblos primitivos, de la Biblia y el Romancero y el Arcipreste, de Whitman y la mayor parte de los poetas norteamericanos hasta la fecha, y de todos los millares de poetas de China. Pero exteriorismo no es lo que más abunda en América Latina (sí en Nicaragua y Cuba). En otras partes la poesía en boga trata solo de realidades impalpables como: ausencia, sueño, niebla, deseo, soledad, latido, olvido, polvo desvelado, la raíz de la sangre, piel de la noche, etc. (p. 12-13).

Caben aquí tres observaciones. Una, el exteriorismo aparece como una denominación que sirve para identificar un tipo de poesía muy extensa y variada, pero que tiene como común denominador ser una poesía directa, es decir, que su lenguaje, sus imágenes y formas tengan más carácter denotativo que connotativo, que sus referentes o correlatos objetivos estén claramente expresados para que el lector no se pierda en abanicos interpretativos a partir de metáforas oscuras, herméticas o muy abstractas. Dos, Cardenal ubica este tipo de poesía exteriorista en una tradición que abarca la literatura bíblica, el catolicismo español, el romanticismo norteamericano iniciado por Whitman y poesía de la China. De esa manera, la poética exteriorista cubana y nicaragüense encuentra su ubicación universal y rompe los límites de lo nacional o regional sin divorciarse de su propio ámbito geo-histórico. Y tres, el exteriorismo poético en tanto expresa la realidad material, concreta y exterior del sujeto, es la antítesis de la poesía abstracta, de las realidades impalpables que funcionan como fenómenos de la interioridad psíquica del sujeto.

En ese sentido, Cardenal contrapone a los temas de este segundo modelo de poesía, el hecho de que "la poesía exteriorista cubana habla del pasado batistiano, del triunfo de Playa Girón, los bombardeos sobre Vietnam. La marcha con otros compañeros, de madrugada, por un camino oscuro, a cortar caña. La construcción de una escuela, en la que el poeta ayudó y ahora lo cuenta a su amada. La bahía de La Habana con sus barcos…" (p. 13). En fin, una larga lista de temas vinculados a la realidad de la historia inmediata pasada y presente, las vivencias personales, familiares, comunitarias, sociales, que

constituyen todo un universo histórico-social de un yo colectivo, de un imaginario social, de una conciencia que privilegia la primera persona del plural, con sus bondades y carencias; y no el yo singular y solo, extraviado en sus propias penurias, extravagancias, frustraciones o realizaciones, pero siempre ensimismado en el ego protestante, cartesiano o moderno burgués instaurado por la civilización capitalista.

Hay tres elementos más que Cardenal aporta en su presentación de la poesía cubana de la revolución. El primero se refiere a la influencia de la poesía exteriorista norteamericana en la poesía de Cuba y Nicaragua, sobre lo cual aclara que no se trata de una relación colonialista, sino "Todo lo contrario: son las esencias populares y auténticamente americanas, y por tanto anticolonialistas, lo que se ha tomado de la poesía yanqui (p. 15). Y enseguida reafirma la naturaleza endógena de esa poesía por ser "fruto , no de influencias literarias, sino de la revolución cubana. Martí había dicho que habría literatura hispanoamericana hasta que hubiera Hispanoamérica" (idem). El segundo tiene que ver con la relación fecunda entre la poesía y la revolución, evidenciada en el hecho de que muchos poetas que estaban en el exilio, reprimidos o concentrados en la oscuridad y el silencio, pudieron regresar, fortalecer su trabajo creativo y estar "en el centro de su pueblo". Finalmente, el tercer elemento importante remite a la condición particular y caribeña de la poesía cubana, cuyos perfiles esenciales los traza Cardenal de esta manera:

> La actual poesía de Cuba es una poesía libre, sin dogmatismo. Canta la Revolución pero lo hace sin clichés, sin consignas. Se tienen siempre presentes aquellas palabras del Ché: de que la Revolución no debía crear "asalariados dóciles al pensamiento oficial".
> Sumamente realista, la poesía cubana de la Revolución no tiene, sin embargo, nada que ver con lo que en otras partes se ha dado en llamar "realismo socialista". Y se recuerdan también las palabras del Che al respecto: de que el tal "realismo" procede del arte del siglo XIX y es por lo tanto retrógrado. El Che prefería la vanguardia a ese arte, pero vaticinaba que Cuba produciría después un arte más avanzado que el de esa vanguardia: "Ya vendrán los

> revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo" (pp 17-18)

Por su parte, la Antología poética de Aray, Edmundo (1976) reúne 28 poetas, donde aparecen casi los mismos nombres de la primera y segunda generación de poetas incluidos en la Antología de Cardenal. Pero, esta antología aporta una extensa introducción que contiene las respectivas reseñas de los poetas y las poetisas; las opiniones críticas de Camila Henríquez Ureña y Graziella Pogolotti acerca de los vínculos entre el proceso revolucionario y su expresión cultural, especialmente literaria, tomadas de la revista *Casa de las Américas* números 51-52, noviembre 1968 – febrero 1969; y finalmente, la introducción se cierra con fragmentos (relacionados con la cultura, la educación y la literatura) del Informe Central del comandante Fidel Castro, presentado en el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba. Estos tres testimonios responden a balances de la cultura y la educación en Cuba al haberse cumplido los primeros diez años de la revolución.

Tanto las opiniones críticas como el Informe, coinciden en la valoración afirmativa acerca de esa relación compleja, delicada y nada fácil entre la literatura, como práctica social, intelectual y sensible dentro de la cultura, y la política, como ejercicio del poder para organizar, controlar y dirigir la sociedad en su totalidad. En definitiva, se trata, para su momento, de un balance positivo de los primeros diez años de la revolución, en los cuales la actividad literaria se vio fortalecida y más unificada como expresión de la cultura nacional, como expresión de un pueblo, como reflejo del desarrollo y consolidación de un estado de bienestar socio-cultural que incluye los extraordinarios avances en la educación y el fortalecimiento del arte en general. Por ejemplo, Camila Henriquez Ureña expresa que "La literatura cubana de los últimos diez años se caracteriza por el predominio de la preocupación social" (p. 61); y más adelante agrega: "Esta literatura va en busca de una identificación con el hombre más completa que la hasta ahora lograda; nota insistente en ella es la comunicación de vivencias que se transmiten de lo individual a lo colectivo, o en

contrario proceso, llega a individualizarse" (p. 62). Para luego cerrar con la siguiente afirmación:

> La revolución cubana hace posible que nuestra literatura sea expresión del destino propio que el país se está forjando. Pero, esta tarea constructiva está impulsada por fuerzas que van transformando la realidad de toda nuestra América. Por su exaltación de valores que, siendo nuestros, tienen alcance americano y por su empeño de servir al mejoramiento del hombre y de la sociedad, la literatura cubana ejerce influencia más allá de las fronteras de nuestra pequeña isla (idem)

En síntesis, en estas opiniones se expresa que la literatura cubana, en el contexto de los primeros diez años de revolución logró consolidar su dimensión social, o, para decirlo en los términos del marxismo literario lukacsiano, logró objetivar dialécticamente su propia realidad histórica-social; por otro lado, reafirmó su propia búsqueda ontológica como un proceso relacional dialógico, dialéctico y complejo de lo individual a lo colectivo y viceversa; y así mismo, el marco político revolucionario le sirvió a la literatura para profundizar su función antropológica y axiológica para el fortalecimiento de la integración socio-cultural de Nuestra América.

Dentro de esta misma perspectiva constructiva, las opiniones de Graziella Pogolotti acerca de la realidad de la literatura cubana, se ubican en la relación de ésta con su ambiente o contexto político-institucional en el que se desarrolla. En tal sentido, los logros de los primeros diez años los puntualiza en ocho aspectos relacionados con: "la recuperación plena de la nacionalidad, que se traduce en una perspectiva renovada del pasado, el presente y el futuro" (p.62); el apoyo y respaldo institucional para la promoción y difusión de la literatura; la base teórica revolucionaria para el fortalecimiento de la conciencia política y la moral del pueblo cubano; el desarrollo de la educación que logró superar el analfabetismo y consolidar la escolaridad básica; el cambio en el modelo de la comunicación social; desarrollo de un clima de difusión y debate de las ideas nuevas y viejas, de las tendencias dentro del marxismo y, en general, de la polémica ideológica, no

en términos de mera especulación, sino "para hacerse raíz de una conducta, de una toma de conciencia, de una visión del mundo." (p. 63); la ampliación del espacio intercultural entre las influencias de Europa y las nuevas revelaciones de lo propio latinoamericano; y la "intensa búsqueda de nuevas formas expresiva, tanto en el teatro como en la ficción y la poesía" (idem).

Este balance del estado de la cultura y los escritores de la Cuba revolucionaria de 1969, expuesto por las autoras citadas, tiene sus correspondencias en el discurso del jefe de la revolución, el comandante Fidel Castro. Dada la importancia de este testimonio oficial del máximo líder de dicho proceso, es pertinente reproducir en este trabajo la totalidad de lo que Aray seleccionó del discurso del presidente Castro, sin comentarios que lo interrumpan:

> "Con el triunfo de la Revolución se abrieron nuevas vías para el desarrollo cultural del pueblo. En el capitalismo la mayoría de los artistas, totalmente desamparados social y económicamente, estaban marginados o solo eran aceptados para deleite de la élite burguesa. Cientos de talento se frustraron al sucumbir ante el ambiente hostil que los rodeaba, aunque es cierto que en todo momento hubo grupos de intelectuales que lograron continuar una obra arraigada en la tradición nacional. Se estimulaban el sensacionalismo, el entretenimiento fácil y un arte de evasión. Los recursos eran utilizados para desvirtuar los valores culturales de nuestro pueblo y falsear la historia. Los escasos centros de difusión cultural solo satisfacían a minorías privilegiadas. Los medios masivos de difusión servían para humillar al pueblo, sumido en el analfabetismo y la miseria cultural más embrutecedora. Las ciudades del interior, abandonadas, no ofrecían el menor vestigio de vida cultural". Las nuevas vías para el desarrollo cultural han permitido su transformación. Éxitos impresionantes en la educación, importantes avances en la creación de una infraestructura de la cultura y la floración de una visión progresista y revolucionaria de los trabajadores de la cultura, apuntalan esa transformación. Se abre el tiempo en que "La inteligencia de las masas ejercerá la cultura en todas

> sus potencialidades creadoras, abriendo la posibilidad del pleno desarrollo del individuo".
>
> "Eliminando el analfabetismo, en marcha acelerada hacia la educación de todo el pueblo, la Revolución creó un público mayoritario para la obra literaria. Se han ampliado extraordinariamente las ediciones de obras de autores cubanos. Se fundó la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, se creó la Brigada de Artistas y Escritores Jóvenes Hermanos Saíz y se ha desarrollado un creciente movimiento juvenil"…
>
> "El partido les ha prestado permanente atención a los problemas de la cultura artística y literaria. Nuestros escritores y artistas más destacados son expresión de una cultura de profunda raíz nacional, atenta a la universalidad que todo arte verdadero refleja y al sentido latinoamericano de nuestras mejores tradiciones". (p. 66)

Finalmente, es necesario destacar que en su Introducción a la Antología viva de la poesía cubana, Aray incorpora unas opiniones de Roberto Díaz (del libro *Nuevos poetas 1974*) relacionadas con el problema de la división política-ideológica de los poetas frente a las nuevas realidades generadas por el proceso revolucionario. En tal sentido, Díaz ofrece una narrativa y descripción muy apretada de este proceso que fragmenta al conglomerado de escritores y escritoras de la Cuba revolucionaria en tres grupos. Sobre el primero de ellos dice lo siguiente:

> La capacidad educativa del arte fue un arma en manos de los escritores revolucionarios; con ella se opondrían a la deshumanización, alienación, estandarización e inmoralidad de la cultura imperialista. Ellos se apoyaron en las tradiciones patrióticas de la cultura nacional, en los valores progresistas del acervo cultural de la humanidad, en los extraordinarios y fraternales logros artísticos de los países socialistas, en las tradiciones socialistas e internacionalistas de la cultura proletaria mundial. La obra poética de Nicolás Guillén es el más destacado ejemplo de esta actitud de nuestros poetas

> revolucionarios. Ellos forman el núcleo, la garantía de desarrollo en esta rama de nuestra literatura socialista. (p. 65)

Es evidente que con la revolución se rompe la división tradicional entre la educación formal y el arte para juntarlas en un solo proceso formativo, cultural de la población. Identificar esos cuatro elementos de la cultura imperialista para contrarrestarlos, constituye una tarea estratégica fundamental de la lucha cultural de los pueblos de este continente, no solo a partir de la revolución cubana, sino desde el momento mismo de la conquista y colonización, iniciada hace más de quinientos años. En ese sentido, la experiencia cubana es un paso que el resto de los pueblos, junto a sus poetas, escritores y artistas, han tratado de seguir desde sus propias realidades. Y el tercer elemento señalado es también una características que distingue particularmente a la región caribeña, abierta a todas las tradiciones, propias y universales, que de diferentes maneras cohabitan, se mezclan y dialogan dialécticamente dentro de la misma diversidad etno-cultural y los encantos, misterios y colorido de las aguas, los vientos, las montañas, la fauna, la flora y toda esa fuerza eterna de la negritud cubana que tiene, indudablemente, en Nicolás Guillén una de sus expresiones más genuinas en imágenes, ritmos y hondura ontológica.

Frente a esta parte de los intelectuales, artistas, escritores y poetas de la revolución, Díaz identifica al grupo opuesto o contrario: "Los otros - situados en el camino de la tristeza, escépticos, desmoralizados, la mayoría en el exilio apátrida - cantaron exactamente lo contrario. Del anticomunismo pasaron al antipatriotismo: ..se les vería participar en los trajines anticubanos que, en el campo de la cultura, montaban los centros de diversionismo ideológico del enemigo en el extranjero" (idem). Y finalmente, hubo también un tercer grupo que asumía la creación literaria desde la neutralidad con base en argumentos como: "el arte está por encima de las clases" o "los criterios políticos pre establecidos atentan contra la libertad del arte, que es absoluta" o "el arte no debe ensuciarse con la propaganda política". Pero, más allá de esta contradicción, militante y conscientemente asumida por sus protagonistas, estaban las personas honestas, pero confundidas y atemorizadas por la propaganda anticomunista que les hacía creer en la "pérdida de las libertades individuales"

(comprendida la de creación) de las que "el comunismo hará tabla rasa" (idem). Llama la atención la forma cómo funciona el aparato ideológico del imperialismo norteamericano que a cincuenta años de la revolución cubana, siguen propagando las mismas mentiras en todo el continente y allende los mares.

Desde nuestra perspectiva, esta contradicción entre arte y política es falsa, pues si bien son campos de acción y formas semióticas diferentes, igualmente se permean, se retroalimentan dialécticamente y se utilizan de manera recíproca. De hecho, todos los poderes: monárquicos, republicanos, demócratas, conservadores o liberales, han tenido siempre sus cortes de poetas, narradores, cantores, danzarines y pintores. Pero, esta contradicción siempre aparece cuando se activa uno de los dos, o los dos extremos a la vez: el totalitarismo político, sociologizante, colectivista o el totalitarismo artístico, estetizante, individualista. Lo importante sería evaluar permanentemente y de manera crítica y autocrítica los procesos de vinculación estrecha entre la actividad creadora y productiva del arte y la literatura, especialmente la poesía, y la actividad política revolucionaria a favor de los pueblos.

La fusión de ambos campos genera una dinámica social, psicológica y simbólica que se retroalimenta a sí misma con base en el diálogo de campos semióticos diversos en los que se pone a prueba la relación dialéctica entre la conciencia individual del Yo pienso cartesiano-protestante-burgués; y la conciencia colectiva del Nosotros tribal, cristiano, catacumbero, nómada y comunitario. Pero, resulta lamentable que todavía muchos artistas, escritores, poetas, se niegan apresuradamente a vivir esta experiencia, por aferrarse a viejas concepciones individualistas del pensamiento europeo que datan desde los tiempos del esplendor griego y cubren todo el largo periodo de más de ochocientos años del nacimiento, desarrollo, auge y decadencia del capitalismo y la concepción burguesa individualista del ser humano, del mundo, de las relaciones sociales, de la moral y de la ética.

Las dos antologías poéticas, cuyas páginas de presentación o introducción, han servido de fuentes para reseñar los elementos más destacados del contexto cultural de la Cuba revolucionaria como referencia importante dentro del espacio caribeño, tienen en común el hecho de reunir casi a los mismos y mismas poetas del periodo inicial de la revolución asediada por la amenaza y el bloqueo económico imperialista. En cambio, el libro *La estrella de Cuba. Antología de poesía cubana contemporánea* (varios autores, 2006) tiene en sus 470 páginas una gran cantidad de textos de 27 poetas y poetisas, nacidos en los primeros años de la década del sesenta y en los primeros años de la del setenta y conforman "lo que se ha dado en llamar La vanguardia artística joven" (p. XI). De manera que se trata de una nueva generación, cuyo mundo de vida es diferente al de las anteriores a ella. La realidad social, económica, política, histórica, en la que se contextualiza, es distinta y quizás eso determina en alguna medida sus perfiles y rasgos marcadamente diferenciados de la poesía revolucionaria del periodo heroico de comienzos de la resistencia antiimperialista y construcción de la nueva sociedad cubana.

En la nota de la contraportada del libro, se dice que "estos artistas de la palabra nos brindan aquí una poesía madura, aguda, cuestionadora y de alto vuelo lírico, una poesía libre, llena de nostalgia, de esperanza y amor por la palabra". Una lectura aleatoria de esta muestra poética, efectivamente confirma lo que dice la cita. La fecha de publicación de esta antología (2006) está exactamente a 30 años después de las dos anteriores de 1976. Los cambios ocurridos, las nuevas situaciones y vivencias de la sociedad cubana, los procesos de formación en el sistema escolar y universitario, el hecho mismo de la globalización y el uso de las nuevas tecnologías que acompañan el resurgimiento del liberalismo económico burgués imperialista, la caída de la URSS y su consecuencia inmediata y casi desastrosa para Cuba que obligó a las restricciones severas del llamado periodo especial de la década del 90, el grave problema de la migración con el consecuente drama de los balseros, la persistencia del bloqueo económico, la crisis internacional del capitalismo y las persistentes amenazas del imperialismo, entre muchas otras cosas, constituyen todo un marco referencial nuevo, complejo y difícil.

Frente a ese nuevo contexto, depresivo y nostálgico, la sensibilidad artística se manifiesta de diferentes maneras. En este caso, lo lírico y el sentimiento de libertad, como expresiones de la sensibilidad individual del poeta, cobran fuerza junto a la nostalgia, la esperanza y el amor vinculado a lo más próximo e íntimo de las pertenencias del ser humano como lo es la palabra. Esa palabra especial, cargada de resonancias, de vuelos e imaginarios que, ante el desamparo y la inseguridad del mundo exterior, cobra la fuerza del refugio seguro para la interioridad psíquica y espiritual del ser humano. En tal sentido, el júbilo de lo colectivo constructivo, se quebranta, flaquea y resiste ante el acecho de los poderes irracionales. El vuelo lírico se convierte en la opción provisional y va al reencuentro del paisaje, de los parques, las calles, los amigos y familiares, las oscilaciones del tiempo y las tentaciones de la propia sensibilidad interior y el inmenso mar que rodea la isla.

Pero, junto a esos vuelos de la sensibilidad, permanece incólume la conciencia histórica que aprehende el valor permanente del origen colectivo de la patria y la nacionalidad, de la tradición propia y la renovación necesaria. Por eso, esta *Antología de la poesía cubana contemporánea* es el producto de una jornada cultural colectiva de canto y recitación de poesía por toda Cuba durante quince días de septiembre-octubre de 2003, en homenaje al bicentenario del nacimiento del gran poeta cubano José María Heredia, organizado por el Instituto Cubano del Libro y la Asociación Hermanos Saíz de escritores y artistas jóvenes de Cuba (p. VIII). De acuerdo con Edel Morales Fuentes, uno de los poetas antologados y autor de la introducción de la Antología, cabe "destacar la unión y el desprendimiento de los integrantes de la gira como lo más trascendente de esas inolvidables jornadas de (re)conocimiento del país y de nosotros mismos" (p. IX)

Pero, ¿Quién fue el poeta José María Heredia y por qué esa jornada protagonizada por La vanguardia artística joven de Cuba? La respuesta la obtenemos en esa introducción de Edel Morales Fuentes, específicamente, en una nota a pie de página en donde aparecen los siguientes datos sobre José María Heredia:

> Dice José Martí: "El primer poeta de América es Heredia. Sólo él ha puesto en sus versos la sublimidad, pompa y fuego de su naturaleza. Él es volcánico como sus entrañas, y sereno como sus alturas". Ángel Augier, el más exhaustivo investigador de la obra herediana, lo considera <<el primer poeta que expresó el intenso sentimiento patriótico de los hijos de Cuba, y la decisión de conquistar por las armas la independencia y libertad de la patria>>. En octubre de 1823, después de fracaso de la independentista Conspiración de los Soles y Rayos de Bolívar en la cual había participado, mientras era perseguido por las autoridades coloniales, Heredia escribe "La estrella de Cuba", su primera poesía revolucionaria cubana. Convierte a la estrella solitaria en símbolo de cubanía, pues años después [...] pasaría a la bandera cubana, como la palma a la que le canta en su oda "Niágara" adornaría el escudo nacional>>, nos recuerda Leonardo Padura. Roberto Méndez precisa que es <<el primero de una serie de poemas donde abiertamente reclama la independencia del país>> (pp VII-VIII).

Con esto queda claro que el poeta cubano José María Heredia, pertenece a la legión de hombres y mujeres adelantados del siglo XIX cubano con conciencia nacional y sensible a la estética verbal, anti-imperialista y anti-colonialista de América, que no dudó en usar su poesía como arma de combate contra la dominación extranjera; y, lejos de que perdiera valor por ese atrevimiento, la posteridad lo reconoce y sus compatriotas de ayer y de hoy lo reivindican y honran su memoria. Nació un 31 de diciembre de 1803 en Santiago de Cuba. Antes de cumplir sus 20 años de edad, comienza su destierro. Regresa a su patria trece años después y muere en México un 7 de mayo de 1839, con apenas 35 años de edad.

Puerto Rico: la resistencia

Puerto Rico es un país que, a diferencia de Cuba, ha estado sometido a un modelo de neocolonialismo bajo la modalidad de Estado libre asociado de Estados Unidos; y ha mantenido una lucha de resistencia que se expresa en buena parte de su cultura musical y su

literatura, especialmente en su poesía de la segunda mitad del siglo XX. De esa sostenida y siempre renovada producción poética (Cfr. Padua, Reinaldo; Castro, Andrés e tal, 2009), la que corresponde a la década de 1960, se caracteriza por ser una "Poesía comprometida con el hombre y sus circunstancias vivenciales, económicas, políticas…escrita para ser compartida; para hacer rugir de rabia a los tiranos. Es bandera que nunca quisieron que flotara y que con su puño de ira dice presente" (Castro, Andrés, 2009:91). Como muestra de la consistencia y continuidad temporal de esa poética anti-imperialista, enraizada en la isla del encanto, del Borinquén, del Edén, de los héroes y luchadores anti-imperialistas, he aquí dos textos del poeta puertorriqueño Vicente Rodríguez Nietzsche (nacido en 1942 en Santurce), el primero es un poema de los años sesenta y el segundo, de 2005:

Nuestra poesía

Salgo de la protesta contra el miedo
para llegar con itinerario de muerte
al punto victorioso contra el yanqui.
Escucho a Andrés diciendo su palabra
que corta en dos la infamia.
A José Manuel golpeando
en la quijada del pirata.
Edgardo al presidente desenmascara.

Se quiebra el cimiento del imperio
Con palabras, con marchas,
Con el puño izquierdo en armas,
Con la historia de nuestra voz,
con nuestro tiempo
y la ira que nos corre por la sangre
queriendo derrotar tanta desgracia.

Nuestra poesía está
como un soldado alerta
con su fusil cargado de esperanzas
acompañada de otras formas de pelea
que al paralelo van
haciendo el trecho
en la victoria de mañana.
(p. 105-106)

Padre, Dios nuestro

Lejos de ti el hacer tal,
que hagas morir al justo
con el impío, y que sea
el justo tratado como el impío.
Génesis 18:25

Padre, Dios nuestro si eres tú
quien permite que en Bagdad
las bombas
made in u.s.a.
asesinen niños, si eres tú
quien respalda la furia que
bombardea mujeres, jóvenes
y ancianos desarmados
en este Irak de ahora;
en estos momentos
de tus consejos amorosos
entonces te niego
como mi salvador personal.
Abandóname ahora mismo
si eres quien
hace sufrir a tantos desvalidos.
Mejor me quedo solo.
Amén.
Oct. 2005 (p. 106-107)

En el primer poema la voz que se expresa es un yo poético colectivo, es decir, ese nosotros plural y diverso pero a la vez uno, que alza su voz frente al imperialismo norteamericano en clara y directa demostración contra el miedo, asumiendo el riesgo de la muerte y ganado para la victoria. Y en esa batalla desigual, el poeta muestra sus armas que son las únicas armas invencibles de los pueblos: sus palabras, sus marchas, sus manos para empuñar las armas, su historia, su voz colectiva, su tiempo y la ira en la sangre irreductible ante las desgracias. Y junto a ese pueblo, la poesía colectiva es un soldado que abre las brechas de la conciencia y la sensibilidad para cimentar la victoria de mañana, que podrá ser temprana o tardía, pero siempre advendrá el mañana. Y en el segundo poema se muestra la tensión política-espiritual encarnada en la sensibilidad humana de un poeta que tiene una

conciencia revolucionaria y una convicción profunda a favor de la justicia para quien le fe en Dios solo tiene sentido si con ella es posible la salvación colectiva y no solo la salvación personal.

El Caribe inglés

En el marco de la diversidad y el plurilingüismo de la literatura caribeña, tomamos como referencia el aporte de la *Antología* de poetas del Caribe inglés. Tomos I y II, que contiene una Introducción de Ellis, Keith (2009) en la cual presenta datos históricos relacionados con la caracterización de esta poesía como expresión de un proceso más reciente que la diferencia de las poéticas de habla española y francesa. Se trata de un libro fundamental para adentrarse en el conocimiento de la poesía caribeña de habla inglesa del siglo XX, particularmente de poetas de Jamaica, Granada, Barbados, Trinidad, Tobago, cuya lectura y comentarios implica un trabajo aparte. Aquí interesa reseñar la Introducción de Keith Ellis, que contiene elementos claves para el estudio de esta poesía que, junto a la francófona y la hispanohablante, conforman un universo plurilingüe, pluricultural, polifónico, complejo y con un amplio sustrato político-ideológico común vinculado a la historia colonial y neocolonial de esa región. Ellis aporta una caracterización de los principales rasgos de esta poesía, cuya tradición y contextualización socio-cultural se ubica a partir de las décadas del 40 y 50 del siglo XX hasta el presente; contexto en el cual se produjeron los procesos de independencia negociada de estas pequeñas naciones con el imperialismo británico.

Lo primero que señala el autor es la ausencia de una tradición literaria sólidamente identificada con la historia de las luchas contra el coloniaje y los valores universales de una cultura propia. El imperio británico, al contrario del español en todo el continente, mantuvo a los negros esclavos de estas islas bajo su dominio en condiciones permanentes de analfabetismo y exclusión cultural. Ello imposibilitó la apropiación de la lengua oficial y, en consecuencia, el desarrollo de formas del habla popular, el llamado inglés naturalizado. El acceso a la cultura escrita, a la tradición literaria inglesa, resultó así imposible durante

todo el periodo esclavista y colonial. El contraste de esta situación con la experiencia hispana, la describe Ellis de esta manera:

> Ni durante los 161 años en que España ejerció su dominio colonial, ni desde 1655 hasta fines del siglo XIX como colonia británica se produjo en Jamaica, la más poblada de las islas caribeñas de habla inglesa, ni en ninguna de esas islas nada comparable a la actividad literaria de Hispanoamérica. La escritura durante los siglos de la esclavitud en las islas fue propiedad exclusiva de los británicos y se insistía en el analfabetismo de los negros. (p. 56).

De lo anterior se derivan otras limitantes, como por ejemplo la ausencia de revistas u órganos promotores de la literatura. Es precisamente en los inicios de la década del cuarenta, en paralelo a la experiencia de Césaire con la revista Tropiques en Martinica, cuando surgen en Barbados y Guyana "revistas literarias que resultaron de importancia fundamental para el desarrollo de la literatura y, especialmente, de la poesía en toda la región." (p. 74). El autor menciona las revistas Bim (1942) y Kyk-over-al (1945). Otro aspecto importante se refiere a la relación entre el lenguaje usado por los nuevos poetas y las condiciones políticas de la dominación colonial. El lenguaje naturalizado, el inglés hablado por el pueblo, le permite al poeta expresar mejor su descontento, su crítica a "la enajenación, la privación, la inhibición y la humillación producidas por un sistema educativo diseñado y calculado para forjar una dependencia absoluta de la potencia colonial" (p. 76). Esto demuestra que el campo semiótico dicotómico lenguaje-habla no solo representa dos códigos, formal e informal, la ciudad letrada y la ciudad real, sino también un sistema de interacciones dinámicas donde se libran batallas políticas, ideológicas, estéticas y socio-culturales, en las cuales los poetas del pueblo desempeñan un protagonismo particular como voceros con sus propios códigos estéticos para librarse de las formas tradicionales de la poesía y de la hegemonía colonialista.

Por último, Ellis reconoce que al lado de los triunfos expresivos y la gran envergadura temática de esta poesía, existen dos características socialmente preocupantes

como lo son: “la propensión a la violencia social” y “la casi total ausencia de la ternura en las relaciones personales, incluso en lo que deben ser relaciones amorosas, tal como están representadas en esta poesía” (p. 82).

Aparte de estas referencias, hay que señalar que dentro de la literatura inglesa caribeña, el poeta y dramaturgo Derek Walcott ocupa un lugar tan destacado como Aimé Césaire en la francesa o Lezama Lima en la cubana que, como dice Hirsh, Edward (1998): “han creado una literatura en muchas lenguas distintas, y pertenece a una generación que ha descrito con frecuencia su excitación y la posesión creativa que experimentan al escribir acerca de un lugar por vez primera, y definen su papel en términos de lo que Alejo Carpentier llama "la tarea adánica de darle a cada cosa su nombre" (s/n). Nació en 1930 en la ciudad de Castries en Santa Lucía, una de las Islas de Barlovento en las Antillas del Caribe. Siguiendo a Hirsh, su obra puede ser apreciada “como una enérgica batalla por reconciliar una herencia dividida”, por el hecho mismo de haber nacido de un padre banco y una madre negra, en un espacio insular fragmentado y sometido al imperio británico, en medio de un contexto de discriminación racial y socio-cultural. Así, su escritura se escinde entre “El pacto que realiza con la isla, su primer compromiso, el de describir el mundo que lo rodea, se balancea mediante un sentido de autodivisión y extrañamiento…creció como un "niño dividido"…salido de la clase media, con una ascendencia africana, inglesa y holandesa mezclada, que llegó a la mayoría de edad en un mundo mayoritariamente negro, un remanso de pobreza” (idem).

Derek Walcott, está reconocido como un gran poeta del Caribe inglés, poseedor de una obra iniciada en 1948 con apenas 18 años de edad. Al no contar con una tradición poética de su país natal tuvo que abrevar en las fuentes de la tradición inglesa de donde se nutrió para construir su propio universo poético que lo hizo merecedor del Premio Nobel en 1992. A diferencia de otros poetas claramente identificados con el anti-colonialismo y el anti-imperialismo, Walcott optó por mantenerse en una perspectiva crítica, pero sin ese compromiso militantemente enfrentado a la cultura dominante, tal como lo describe Hirsh:

> Mucha de la tensión dramática en sus poemas viene del vacío que siempre ha tenido que atravesar para describir a la gente con la que ha compartido la vida en una isla. Al mismo tiempo, su "sólida educación colonial" iba acompañada de la triste conciencia de que "el sueño de la razón / ya produjo su monstruo / un prodigio de edad y color incorrecto." En cierto sentido, el verdadero trabajo de Walcott comenzó con su compromiso dual hacia la tradición literaria inglesa, por un lado, y por el otro, hacia el país intocado que buscaba recrear en su escritura. Desde el principio se enfrentó con el precoz fardo de sus decisiones, dividido entre la mímica y la originalidad, entre el Viejo y el Nuevo Mundo. (s/n)

2.- ANTECEDENTES CRÍTICOS DE LA OBRA DE CESÁIRE

La cultura negra como razón universal

En el artículo de Bonfigilo (2013), *Aimé Césaire y Tropiques comienzos literarios en el Caribe francés,* se plantea el tema del surgimiento de la figura de Aimé Césaire como el gran poeta de la negritud y de la cultura afrocaribeña de Martinica, en el contexto de lo que la autora llama "de fundación de un sistema literario en las Antillas francesas" que tiene su expresión a través de la revista *Tropiques*, publicada entre 1941 y 1945. En ese sentido, el trabajo distingue un primer periodo que corresponde al Césaire adolescente y joven lector, inquieto y ansioso por el conocimiento y la literatura, pero limitado en medio de una sociedad atrasada y sometida a la ignorancia como colonia del imperio francés: "Se trataba, sobre todo para los negros, –afirma Bonfigilo- de un medio hostil al desarrollo cultural y a la formación de carreras intelectuales, artísticas o literarias" (p. 18).

Sin embargo, para el año 1927 existía la revista *Lucioles* que "se ocupaba de la producción martiniqueña y de la actualidad intelectual y artística metropolitana" y alrededor de la cual se conformó un grupo que "organizaba matinées litteraires y generó cierto movimiento local" (p. 19). Igualmente, existió *La revue de la Martinique* (1926 y

1939) “con un marcado interés por la historia y la política local”. En ese contexto, el joven Césaire, “lector voraz desde su infancia, se dirigió a París munido de una instrucción francesa que había intentado superar cuanta lectura extra-escolar le fue accesible” (idem).

El segundo periodo corresponde al surgimiento de la negritud y el llamado “surrealismo antillano” en París a partir de los años 1931-1932. En ese ambiente parisino, un grupo de estudiantes martiniqueños fundan la revista *Légitime Déjense* con la que se relacionará Césaire, quien además, publica *L´Etudiant noir*a través de la cual se cumple el primer agrupamiento de los jóvenes disidentes, antiasimilacionistas y anticolonialistas. En 1939, Césaire publica *Cuaderno de un retorno al país natal* sin alcanzar mayores reconocimientos, en virtud de la discriminación racial.

El tercer momento corresponde al encuentro de Césaire con los surrealistas franceses en 1941 en Fort-de- France, especialmente con André Bretón quien impulsa la reedición bilingüe de *Cuaderno de un retorno al país natal* en Nueva York en 1947. A partir de dicho encuentro, se establecieron “vínculos estratégicos –el de Sartre sin duda el más fructífero- que posibilitarían el reconocimiento de Césaire y de la literatura afro-antillana en la metrópolis una vez finalizada la Segunda Guerra”. Junto con la proyección de Césaire, la “Negritud empezaría a obtener visibilidad como un movimiento transnacional y más unificado”.

Césaire regresa a Martinica en 1939, se hace profesor en el mismo liceo donde había estudiado, funda la revista *Tropiques* en 1941 y con ello da impulso al despliegue de la cultura de la negritud rehabilitando sus raíces africanas. Con ello ponía en marcha una actitud bastante romántica, reivindicadora de la identidad de los negros oprimidos y esclavizados para intentar “revertir el secular complejo de inferioridad”. En ese sentido, la experiencia de la revista *Tropiques* es muy importante dado su papel histórico en el proceso de la toma de conciencia y las luchas de los afrocaribeños contra el colonialismo. Dice Bonfigilo que “Esa negritud desafiante era vehiculizada en la propia producción poética de

Césaire, que ocupaba un lugar central en la revista, y explicaba además su afiliación con los "Poetas negros americanos"

La importancia de este texto de Bonfigilo es que muestra toda una gran cantidad de referencias que testimonian cómo desde la revista Tropiques, Césaire estableció lazos orgánicos con el surrealismo francés, con el existencialismo marxista de Sartre, con el movimiento de los negros haitianos, con "los cubanos inclinados al rescate de la cultura afro-antillana", identificación con parte de la literatura venezolana y una gran vocación para que la cultura negra alcanzase su reconocimiento universal. "un texto de Aristide Maugée – dice Bonfigilo- celebraba precisamente a Césaire como "Poeta de las más vertiginosas metafísicas. Pero también poeta negro", pleno de la magia del sonido y del ritmo, "elemento negro por excelencia".

La autora concluye su trabajo reconociendo las grandes dificultades socio-económicas que tenían los escritores jóvenes de comienzos del siglo XX de Martínica por las relaciones de dependencia con Francia; afirma que Aimé Césaire logra ser emparentado con los grandes líricos franceses, gracias al apoyo brindado por los intelectuales progresistas y anti-colonialistas. Así mismo, Césaire se apropió de las herramientas del surrealismo para encontrar y desarrollar su propia liberación en función de la Negritud, su identidad africana. Junto a ello, la revista Tropiques y su función meritoria en "la reivindicación y el desarrollo de una cultura singular, sincrética, hecha de aportes africanos e indios, reactiva a la cultura blanca francesa implantada".

La estructura sinfónica del Cuaderno de un retorno al país natal

La escritora cubana Rodríguez, Lourdes Arencibia (2008) aporta un análisis del *Cuaderno de un retorno al país natal* desde una relación comparativa de dos formas de asumir lo antillano, implícitas en la primera versión española de dicho texto: la de su autor y la de su primera traductora, la cubana de habla española Lydia Cabrera. En ese sentido,

afirma Rodríguez,para Césaire “ese poema fundacional va a proyectar y a permear con pareja intensidad las múltiples facetas de su poderoso discurso negro como escritor y político” (p. 29) y enseguida agrega que se trata “de un proyecto poético de inspiración surrealista”.Esta inspiración viene dada por las circunstancias de vida de su autor, quien a sus quince años de edad, se residenció en París, fue “el primer estudiante negro admitido en la prestigiosa École Normale Superiuere de París” (p. 30) y luego dio inicio a su desarrollo intelectual y literario en el ambiente parisino donde ya el surrealismo, desde 1922, había tomado cuerpo como nuevo paradigma europeo de la modernidad literaria.

En su artículo, Rodríguez destaca la necesidad de reconocer “las visiones de esos inmensos antillanos dedicados al rescate de la identidad y la cultura del negro, a quienes acercan no solo la geografía, la historia y una vocación de grandes convergencias sino, y sobre todo, la voluntad de asumir con pasión y entrega la misión del escritor comprometido” (p. 29). Aimé Césaire y Lydia Cabrera, son esos inmensos antillanos que pertenecientes a países, lenguas y tradiciones diferentes (francesa y cubana), convergen en su condición de antillanos y asumen el mismo compromiso intelectual, político, ideológico, ético y moral de rescatar la identidad y la cultura negra. Este comportamiento pone de relieve que más allá de lo nacional, existe una condición identitaria etno-cultural que trasciende los límites de las fronteras nativas y convoca a la convergencia y la unidad para hacer valer lo propio frente a la hegemonía excluyente de la cultura occidental dominante. Este fenómeno se explica y se entiende desde la relación entre la música y la literatura de fuerte autoridad negra africana, tal como lo expone Rodríguez:

> En el Caribe, huelga decirlo –y lo evocamos constantemente a propósito de Nicolás Guillén y su son entero - , la música y la literatura son también íconos de polimorfismo hermenéutico de múltiple polaridad. Involucra desde la ideología, la historia, la oposición colonia metrópoli/centro periferia, lengua del colonizador/creolidad hasta la psicología popular y las marcas de identidad. (p. 33)

Esa categoría de polimorfismo hermenéutico de múltiple polaridad presupone el reconocimiento de las contradicciones y las complementariedades en su relación dialéctica. Remite a la plena concurrencia de todas las formas del arte, todas las voces y ritmos del canto, la diversidad del pensamiento, la multiplicidad de los grupos y visiones de mundo, de la vida y de las relaciones humanas. Pero, así mismo, las profundas contradicciones sociales, las contradicciones entre la independencia nacional y la dominación imperialista, etc. Dentro de esa perspectiva, la autora señala que "entre Césaire y Cabrera, las referencias contextuales a los ritmos antillanos pueden poseer distintos niveles de codificación"; pero, son mutuamente traducibles desde lo que se denomina transmutación intersemiótica, que en términos de traducción lingüística equivaldría a decir "tocar su música con mi instrumento" (p. 34).

La historia de los géneros poéticos señala que la poesía nace o surge desde o junto con la música. De la Grecia antigua es el instrumento llamado lira; y las declamaciones o el canto de los aedos acompañado de ese instrumento, nació el nombre de la lírica, que distingue la cualidad más esencial de la poesía. Igualmente, en la tradición indígena del continente americano, los poetas indios, mayas, aztecas, cultivaron "cantares que se entonaban en los templos, en las festividades de sus dioses, por lo que se la puede llamar poesía sacra, y otras, estos cantos se declamaban al compás de la música de los grandes tambores, cuando se armaba a los jefes para la guerra o estos volvían triunfadores, lo que le valdría la denominación de poesía épica" (Asturias, Miguel, 2008: XIV). Así mismo, "La antigua poesía quechua, los poemas-cantos nahuas, guaraníes, mapuches o aimaras se unían a la música, a la danza, a la representación dramática y al rito religioso" (Huenún, Jaime, 2008: 7).

Así como la música posee su encanto poético, sublime y seductor, de igual manera la poesía se revela y se expresa como un impulso sonoro y melodioso. La música sola puede ser percibida como poesía silenciosa; al tiempo que la poesía puede ser en sí misma música expresada en imágenes verbales, como en la poesía simbolista y modernista.

Muchísima poesía popular, en casi todas las culturas, se expresa acompañada de música: el romancero gitano, la copla llanera, el regaee jamaiquino, entre otras. Desde esta perspectiva, tiene sentido cuando la autora expresa esta convicción: "Para mí, el regreso al país natal está concebido como un grandioso poema sinfónico. En la música, el poema sinfónico se distingue, por ejemplo, de la sinfonía, entre otras cosas, porque suele proponer un motivo extramusical con frecuencia de base literaria" (p. 35). Una de las claves, sino la principal, para darle consistencia a esta interpretación es la presencia repetida "veintisiete veces a todo lo largo de la obra de la frase anafórica *au bout du petit matin*" (al final de la mañanita).

Efectivamente, esta frase transversaliza todo el poema como una especie de marcador interaccional, estribillo o coro, que cumple una función fonosemántica. Marca un ritmo auroral, solar, meridional, una especie de lamento por un final, pero igualmente de una iluminación que el poeta experimenta frente a su reencuentro con la realidad, con el mundo, con el paisaje, con sus sueños, en una sucesión de imágenes desencadenadas que le proporcionan al poema la variedad de sentidos que posee. Tal como lo puntualiza Rodríguez:

> Unas veces subraya la intensidad del despertar en una relación de pasado/presente ("al morir el alba, el *morne* olvidado, olvidándose de saltar); otras introduce efecto de espera, de suspenso en una relación onírica que marca la esperanza del poeta de que el sueño se convierta en realidad ("al fin del amanecer, este país más esencial, restituido a mi paladar, no de ternura difusa sino la atormentada concentración sensual del seno grueso de los cerros con la accidental palmera cual brote endurecido"); en una relación de futuro en la que la esperanza se torna en profecía, de anuncio de lo que viene ("he aquí al fin de este amanecer, mi plegaria viril. No escucho las risas ni los gritos, fijos los ojos en esta ciudad que profetizo bella") (idem)

La relación del pasado con el presente apunta, necesariamente, hacia el futuro. En tal sentido, el despertar es un presente proyectado hacia el porvenir inmediato. El suspenso, los sueños, la realidad, se engranan en una relación dialéctica que apunta hacia un resultado en el cual lo esencial, la atormentada concentración sensual de la gente de los cerros y la palmera como símbolo de la fuerza dura de la vegetación marina, se sintetizan en una plegaria viril a favor de la belleza de la ciudad natal. De esa manera, el poeta se revela poseído, sin duda alguna, por el sueño y el deseo de la belleza para su ciudad. Belleza que responde no solo a una apariencia sino también a una esencia: la negritud afrocaribeña. De allí que "au bout d´un petit matin", además de ser un "leitmotiv literario", una "función estética" que distingue una poiesis, es también, como lo afirma Rodríguez: "la huella de la música presente en la poesía y consecuentemente admite extrapolarse como préstamos del arte musical, aunque lo mismo acaban en el tratamiento recreativo e interpretativo que hace Lydia anunciando el rap y el hip hop del negro antillano de hoy"(idem). Dentro de esa misma valoración musical y de cómo asumir lo antillano, Rodríguez destaca lo que dice Benjamín Péret en el prólogo a la edición española del *Cuaderno* traducido por Lydia Cabrera, respecto al uso que hace Césaire del idioma:

> "…para hacer brillar una poesía auténtica, brotada de troncos podridos de orquídeas y de mariposas eléctricas devorando la carroña, poesía que es el grito salvaje de una naturaleza dominadora, sádica, que se traga a los hombres y a sus máquinas como las flores a los insectos temerarios (…) su lenguaje, más que suyo es el lenguaje resplandeciente de las flechas de los colibríes celebrando en un cielo de mercurio. Césaire, más que intérprete de la naturaleza tropical de la Martinica, es una parte de ella; juez y parte a la vez de esta naturaleza. Su poesía tiene el movimiento soberano de los grandes árboles del pan y del acento obsesionante de los tambores del vudú" (p 36)

Se trata, entonces, de una poesía sacada de las huellas y las sustancias de la naturaleza: su savia, sus bellezas, sus vuelos y colores, configurada en un lenguaje resplandeciente donde el hombre creador de las imágenes es al mismo tiempo la imagen

misma de la naturaleza, la movilidad del mundo vegetal, cuya sonoridad adquiere su intensidad rítmica en el tambor del vudú. "El propio Césaire–dice Rodríguez- se ha descrito a sí mismo como un hombre árbol, y a su poesía como grito vegetal, tan grito vegetal como puede salir de la madera y el tam tam de los tambores" (idem). De allí que la poesía de Césaire, en tanto expresión rítmica de ese mundo abigarrado del paisaje de Martinica, se interpenetre con otros ritmos de la región Caribe.

El teatro de Césaire: una visión crítica de la historia.

En un trabajo de König (2010), *Historia y poesía en el teatro de Aimé Césaire, se* aborda el tema de cómo el gran poeta antillano, luego de un tiempo prolongado sin publicar poemas, opta por el género teatral, para darle mayor fuerza expresiva a su lucha en favor de la negritud. Con ello, buscaba un mayor alcance de destinatarios, más allá de los letrados amantes de la poesía. En esta nueva forma literaria, Césaire incorpora los temas históricos del pasado puestos en relación con los hechos de la contemporaneidad y con el uso de un lenguaje más claro, un hablar nítido, para una mejor difusión del mensaje. Incorpora con ello una visión crítica de la historia, dentro de un contexto de emergencia de nuevos sujetos sociales en América Latina y el Caribe durante la década histórica de los sesenta. En tal sentido, König precisa la justificación de su estudio diciendo lo siguiente:

> El fenómeno de la reescritura de la historia o su apropiación bajo una nueva perspectiva, muchas veces insólita y claramente discrepante con los discursos de la historiografía oficial, es central para el estudio del teatro de Césaire y su valoración dentro del conjunto de su obra. (p. 149).

Esto presupone una diferenciación radical entre el modelo de historiografía sustentado en las simples versiones de los hechos y el modelo fundamentado en las interpretaciones. La pregunta por el "verdadero referente" se convierte así en un asunto crucial. La respuesta del autor es que "En las obras de temática histórica el autor reflexiona críticamente sobre esta visión tradicional a la par que elabora la suya propia, desde su

perspectiva de enunciación y con los recursos artísticos de que dispone para su configuración" (p. 150). En el caso del proyecto emprendido por Césaire, se trata de tres obras: *La tragedia del rey Christophe, Una temporada en el Congo* y *Una tempestad*, cuya temática histórica común es la descolonización.

El procedimiento descriptivo-analítico que Imtrud König aplica a las tres obras, pone en evidencia la visión crítica, reflexiva y anti-colonalista que Césaire puso en marcha a través del teatro, en el cual supo combinar lo histórico, como referente de reflexión, para interpretar el presente desde una perspectiva crítica y estética que reafirma la naturaleza política del arte verbal que se constituye como literatura de y para la emancipación. De manera que el autor concluye reconociendo que para Aimé Césaire:

> La reescritura de la historia es la voluntad de dar voz a los sin voz. Pero, también la de interrogar críticamente la historia y expresar a partir de este escrutinio, los fundamentos de su convicción de que la anhelada emancipación de los pueblos no será posible y duradera, si no se construye sobre la base de una verdadera emancipación espiritual y de respeto a sus raíces y los valores de una comunidad solidaria. (p. 158)

3.- LA IDENTIDAD DE LA NEGRITUD AFRO-CARIBEÑA Y LA RESISTENCIA ANTI-COLONIAL EN LA POESÍA DE AIMÉ CÉSAIRE

En la perspectiva del intelectual orgánico

El poeta Aimé Césaire fue hombre de descendencia africana que nació en Martinica un 26 de junio de 1913 y desde donde partió hacia el otro reino el 17 de abril de 2008, fue y seguirá siendo la gran voz de la raza negra caribeña. Disidente en el corazón intelectual y artístico de Europa (la Francia de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Víctor Hugo, Breton, Sartre, Edith Piaff, etc) y vanguardia intelectual y espiritual junto a Frantz Fanon y toda la pléyade de poetas y escritores rebeldes y antiimperialistas de la negritud

antillana, cuya praxis estética y política dejó su honda huella en la tradición de las luchas anti-colonialistas y anti-imperialistas del siglo XX en el Caribe insular antillano.Su obra, que se inicia en 1939 con la publicación de su primer libro *Cuaderno de un retorno al país natal*, abarca poesía, ensayo y dramaturgia.

Acerca de la importancia y trascendencia de la poética de Césaire, se puede decir que se trata de una representación emblemática de la revuelta estética que se genera con el fenómeno de los poetas y movimientos de la vanguardia a lo largo del siglo XX. Todas las poéticas inscritas en esta línea de trabajo, se revelan como un extraordinario campo de acción verbal-escritural en donde la realidad socio-política preside el canto de los aedos. En la poesía de Césaire están grabados los signos de la cultura africana, subalternizada, negada y convertida en diáspora por el colonialismo europeo. El sino de la tragedia y la condena a la servidumbre; pero, en contrapartida, expresada en rebelión y revelación polifónica, recreada como cultura poética en la exterioridad y la subjetividad afro-caribeña-antillana-americana. En virtud de ello, buena parte de esta poesía aporta diferencias sustantivas respecto al canon occidental dominante, sin renunciar a las formas y temas de él heredados como patrimonio universal de la sensibilidad, la conciencia y la belleza del ser humano.

Es necesario señalar que en la cultura literaria de la civilización occidental, la tendencia civilizatoria y culta tiene la hegemonía e impone su canon, atendiendo a modelos representativos de la ideología burguesa, a una concepción idealizada y elitesca del arte y la literatura, al dominio de lo escrito y lo culto por encima de las tradiciones orales y populares, y a la comercialización del arte, su conversión en mera mercancía de la industria cultural. En una perspectiva diferente a ese canon, en la literatura afrocaribeña prevalecen las imágenes de una existencia indómita y originaria que se manifiesta en el conjuro de la negritud como totalidad existencial y viviente, como visión del mundo y de la vida; como bien lo dice el propio Césaire: un mundo encantado, un mundo de monstruos, un mundo de fuerzas que invoca y convoca, que nombra la fauna y la flora, en su extrañeza y participa de su fuerza. Y esa fuerza es costumbres, creencias, rituales, oralidad, ritmos, sentimientos,

dolor, alborozo, silencios, estallidos, en fin, una manera de ser, de pensar, de actuar, de conocer. Como lo define García (2006) una afroespiritualidad y una afrocaribeñidad.

Leer la poesía de Aimé Césaire, significa reafirmar una verdad: la poesía más auténtica es la que emerge de las profundidades de la sensibilidad humana y transita necesariamente el empedrado camino en el cual los impulsos de la emoción se cruzan con las reflexiones de la conciencia, desde una condición ética necesaria. Con su primer libro, *Cuaderno de un retorno al país natal*, movido por los fuertes impulsos románticos y surrealistas que perfilan su carácter de vanguardia rebelde, Césaire (2005) asume la voz de la tribu desde su propia voz:

> Partir. Mi corazón resonaba de enfáticas generosidades.
> Partir…llegaría joven y llano a este país y le diría a este país
> que es mío y cuyo limo forma parte de mi carne…<<He andado errante mucho tiempo y vuelvo a la fealdad abandonada de tus lacras>>.
> Volvería a este país que es mío y le diría: <<Abrázame sin temor. Si tan solo sé hablar, por ti hablaré>>.
> Y le diría aún:
> <<Mi boca será la boca de tus desgracias que no tienen boca, mi voz la libertad de estas otras voces que se desploman en el calabozo de la desesperación>>.
> Y regresando me diría a mi mismo:
> <<Y sobre todo mi cuerpo y también mi alma, guardaos de cruzar los brazos en la actitud estéril del espectador, pues la vida no es un espectáculo, un mar de dolores, no es un proscenio, un hombre que grita no es un oso que danza…>> (p. 15-16).

La gran poesía de todos los tiempos indica que el poeta encarna lo contradictorio y lo complejo bajo la égida de sus propias convicciones estéticas y filosóficas y como lo precisó Bajtín (1997): su propio contexto estético-ético-cognoscitivo en diálogo con el contexto socio-histórico y con el lector . Así, lo bello de la imaginación sensible y lo feo de las realidades sociales, interactúan en el proceso creativo. La apariencia y la esencia de los fenómenos, se retroalimentan dialécticamente en el juego de las imágenes. De esa manera, las aprehensiones de las realidades de su mundo, de su época, de su tradición; y las

epifanías de su propia interioridad emocional, convierten al poeta en un ser absolutamente poseído por ciertas tensiones que dominan su alma, tales como la vida y la muerte, el amor y el odio, la verdad y la mentira, los objetos y su representación verbal, la estética y la ética, el discurso y la conducta; en fin, las tensiones de lo bello y lo feo, la poiesis y la política, la tradición y la ruptura.

Todo ello le impone al poeta una responsabilidad inmensa e infinita en el ejercicio de su actividad intelectual y espiritual insaciable de yerba de Paral) de donde surge la vida abiert. En el caso de Césaire, podemos valorar esa responsabilidad en su doble compromiso. Primero, con los suyos, con la identidad de su tribu, que se expresa como compromiso de lucha y de esperanza contra la opresión y la pobreza; y segundo, el compromiso con la vida porque la poesía es canto de luz y de reencuentro con la especie, con la naturaleza y con la sociedad. En el contexto de esa dialéctica de lo propio y lo universal, el poeta de la negritud y el anticolonialismo nos dice: "Y es de la Muerte verdaderamente, de sus mil formas mezquinas y locales (avasallamiento a la redonda de las destilerías, hambre a y grande, la sorprendente caballería de rocines impetuosos" (p. 31)

De igual manera, su *Discurso sobre el colonialism*o, pronunciado en las Naciones Unidas después de la II guerra mundial, nos empina desde la fuerza de la Dignidad humana para rechazar todas las formas de dominación y de explotación engendradas por el "genio civilizacional", belicoso, inmoral, anti-humano, retrógrado y decadente del afán imperialista de Europa y Estados Unidos, como centros de la civilización occidental. Hoy, a más de medio siglo de ese emblemático discurso, la valoración que en él hiciera Aimé Césaire acerca de Europa, parece irreductible:

> La civilización occidental, tal como ha sido moldeada por dos siglos de régimen burgués, es incapaz de resolver los dos principales problemas que su existencia ha originado: el problema del proletariado y el problema colonial. Esta Europa, citada ante el tribunal de la <<razón>> y ante el tribunal de la <<conciencia>>, no puede justificarse; y se

> refugia cada vez más en una hipocresía aun más odiosa porque tiene cada vez menos probabilidades de engañar. Europa es indefendible. Parece que ésta es la constatación que se confían en voz baja los estrategas estadounidenses. Esto en sí no es grave. Lo grave es que <<Europa>> es moral y espiritualmente indefendible (p. 13)

Esos dos problemas son los mismos planteados por Marx en el Manifiesto del Partido Comunista y es el mismo problema planteado por Bolívar en su Juramento del Monte Sacro, y sigue siendo el mismo que hoy se plantean las clases explotadas y los pueblos colonizados del planeta. De manera que la lucha de la diáspora africana en el Caribe es una lucha de larga data que aún sigue viva. En ese marco de compromiso orgánico, estético y político, se ubica la obra y la vida de Aimé Césaire, el gran poeta de la vanguardia surrealista afrocaribeña, de la negritud y el anticolonialismo afrocaribeño, antillano y francófono. Ilustre e irreductible representante de la negritud. Su obra poética y su discurso contra el colonialismo, nos revelan las claves estéticas y político-filosóficas para la comprensión de la larga historia de resistencia y rebeliones de los pueblos afrodescendientes, nacidos en esa mágica región que es el Caribe insular, para ser sometidos y explotados por los imperios de la vieja Europa y el nuevo imperio norteamericano. Su praxis social, su militancia revolucionaria y su liderazgo político, marcan páginas que son, no solo imborrables, sino fundamentales en el largo proceso doloroso y redentor de la diáspora africana.

De acuerdo con la poeta y ensayista cubana, Nancy Morejón "La palabra "negritud" se escuchó por primera vez en algún verso de su célebre *Cuaderno del retorno al país nat*al (1939). Era tanta la vocación antillana de aquel joven poeta que pronto su mensaje apareció en Cuba, años después, traducido por Lydia Cabrera" (Morejón, 2008:13-14). Efectivamente, Césaire utiliza la palabra negritud para recuperar la memoria de la más consistente tradición de lucha de la África esclava en El Caribe: " et de méme misére que nus, Haïti, oú la négritude se mit debout pour l apremiére fois et dit qu'elle croyait á son humanité" (y nuestra misma miseria, la de Haití, donde por primera vez se puso de pie la

negritud y dijo que creía en su humanidad) (Césaire, 2014: 28-29). Esa puesta de pie significó un proceso de sucesivas rebeliones de los esclavos negros de Haití que tuvo su momento crucial en 1791 y culminó con la declaración de la independencia en enero de 1804. La negritud, entonces, define a la primera vanguardia negra independentista de América. Es importante destacar que esta rebelión estuvo fuertemente motivada por la Declaración Universal de los Derechos del Hombre y el Ciudadano, aprobada por la Asamblea de París, con la cual se reivindica la igualdad y la libertad como derechos inalienables, en el contexto histórico del estallido de la revolución francesa en 1789. (Cfr. Grau, 2009).

Siendo Haití territorio de Francia; y sus habitantes, esclavos de la monarquía francesa, estos se creyeron con los mismos derechos de la burguesía parisina. Pero, ésta, ya instalada en el poder del imperio francés, le respondió con las armas para que regresaran a las plantaciones donde debían seguir como esclavos. Por eso, Césaire en su discurso sobre el colonialismo, le reprocha a la burguesía francesa, y europea en general, su pseudohumanismo, por "haber socavado demasiado tiempo los derechos del hombre; haber tenido de ellos, y tener todavía, una concepción estrecha y parcelaria, incompleta y parcial; y, a fin de cuentas, sórdidamente racista" (p. 16)

Siguiendo el texto de Morejón (2008), "Según la investigadora belga Lylian Kesteloot, Césaire, junto al senegalés Léopold Sédar Senghor y el guyanés León Gontran Damas, creó el polémico movimiento de la negritud sin cuya existencia no podría escribirse la historia moderna de África y su diáspora mundial" (p. 14). La palabra negritud es, entonces, clave porque define la dimensión de intelectual orgánico de Césaire, su universo estético y político-filosófico. Forma parte esencial de sus primeras imágenes, de su discurso político y su praxis social porque la negritud expresa la identidad histórica, la resistencia cultural, social y política del movimiento universal de la diáspora africana, de donde surge también la célebre expresión "The black is beautiful" (lo negro es bello), conocida por nosotros durante los años setenta junto al Black Power, Martín Luther King, Nelson

Mandela y todos los movimientos contra el Apartheid, el racismo, el sionismo y todas las formas del colonialismoy el neocolonialismo.

Para cerrar esta identificación de nuestro poeta como intelectual orgánico, recurrimos a una pequeña publicación de la periodista cubana Oramas, Ada (2008). Ella estuvo en Martinica en el año 2005 y logró entrevistar directamente al ya legendario y gurú de las letras caribeña-antillanas, "en un salón alfombrado de rojo" de la antigua Alcaldía donde él la recibió gentilmente y "con una vitalidad admirable a los noventa y dos años" de edad. Dada la precisión e importancia de las respuestas emitidas por Césaire, a tres preguntas relacionadas con su poesía, es pertinente detenernos en ellas porque nos permite caracterizar las líneas fundamentales de su poética siguiendo sus propias opiniones:

> ¿Podría definir su poesía?
> Es familiar y popular. Mi vida está reflejada en los poemas que escribo. Es la poesía antillana que toma conciencia de su identidad. Radica ahí la esencia del concepto de la negritud.
> ¿Fuentes de su inspiración?
> Es el pueblo martiniqueño. Es el pueblo antillano, con sus sufrimientos y, al mismo tiempo, nuestra experiencia acerca del alcance de nuestra identidad, al hablar de nosotros mismos. No olvidamos nuestros ancestros africanos y todo ello otorga, hasta cierto punto, el carácter de una cierta nostalgia.
> Mi poesía penetra en el paisaje, la tierra, la tradición y, al mismo tiempo, se abre ante el mundo. Refleja la identidad, la especificidad pero también la universalidad.
> Representa la lucha, el sentir del pueblo martiniqueño y antillano en general. Mi pueblo es esencialmente africano; ha sido pisoteado, explotado por los colonizadores venidos de Europa y, por ello, he luchado por decir al mundo que nosotros combatimos el colonialismo y somos solidarios y hermanos de quienes luchan por su liberación.
> Cuba es una fuente inagotable de inspiración por su ejemplo para el mundo. Ha resistido dentro de este mundo. El combate de Cuba por la libertad es también el nuestro, así como la dignidad y el reconocimiento del mundo antillano. Un país

> colonizado que ha conquistado su libertad, representa para nosotros la confianza en el porvenir, nuestra esperanza.
> ¿Continúan editándose sus obras en Francia?
> Existen numerosas ediciones de mis obras en Francia. Recientemente publicaron una antología poética, la cual denota un estudio concienzudo. Todas mis obras son bien conocidas allá, donde están conscientes de que cada una lleva inscrito el signo antillano. (pp 38-39).

La precisión de Césaire es asombrosa y no deja lugar a dudas: su poesía no es abstracta, ni metafísica, ni personal, ni intelectual; sino sencillamente familiar y popular, pertenece a su gran tribu: la familia negra del pueblo africano y antillano. Pero, además, también es autobiográfica porque su vida está reflejada en los poemas que escribe y tiene un sello identitario propio e inequívoco: es "poesía antillana –dice Césaire- que toma conciencia de su identidad. Radica ahí la esencia del concepto de la negritud." El negro deja de ser individuo-objeto de uso esclavizado, explotado, despreciado y se reivindica a sí mismo en su dimensión colectiva, etno-socio-histórica-cultural, es decir, humana, con un nombre: la negritud, para hacerse valer y respetar ante el mundo.

Pero esa negritud no es una simple categoría abstracta. Césaire la asume como la fuente de inspiración de su poesía, desde el lugar mismo de su nacimiento, pertenencia y arraigo profundo, cuyos nombres son el pueblo martiniqueño, el pueblo antillano, con sus sufrimientos, su experiencia de vida colectiva y su identidad, que se retroalimenta al "hablar de nosotros mismos", al no olvidarse de sus "ancestros africanos y todo ello otorga, hasta cierto punto, el carácter de una cierta nostalgia". Nostalgia que se fija y constituye como una fuerza profunda del espíritu para mantener viva la celebración del origen y la continuidad de una pertenencia a un mundo distinto a la civilización occidental dominante, discriminatoria, racista, explotadora y opresiva.

Junto a esa inspiración humana y particular, muy propia de su poesía, el poeta agrega otros motivos o fuentes de inspiración, como el espacio geográfico e histórico

inmediato, representado en el paisaje, la tierra, la tradición; unido a la realidad del mundo. De esa manera, da cuerpo a una poesía que "refleja la identidad, la especificidad pero también la universalidad." Y finalmente, Césaire expresa la naturaleza política de su obra literaria cuando afirma que ella "representa la lucha, el sentir del pueblo martiniqueño y antillano en general". Y dentro de esa perspectiva política, reafirma la reivindicación histórica de su origen étnico y la crítica profunda al colonialismo europeo, desde una posición de compromiso militante integral, como todo un intelectual orgánico: "Mi pueblo es esencialmente africano, ha sido pisoteado, explotado por los colonizadores venidos de Europa y, por ello, he luchado por decir al mundo que nosotros combatimos el colonialismo y somos solidarios y hermanos de quienes luchan por su liberación"

Análisis del texto Cahier d´un retour au pays natal

Es indudable que *Cahier D´un retour au pays natal (Cuaderno de un retorno al país natal)* de Aimé Césaire (2014) es una obra original que responde a una realidad histórica muy particular y universal en su temática y su contenido. Así mismo, representa un aporte monumental, en su forma y estilo, a la poesía y la literatura moderna del mundo occidental del siglo XX. De hecho, André Bretón (1980), como afanado buscador de lo moderno y máximo representante del movimiento surrealista, que concibe la literatura como proceso de la emancipación humana, no vaciló en entusiasmarse con ese primer poemario de Césaire y reconocerlo como portador de "los poemas que ahora necesitamos" (p. 314). Y más allá de estas dos cualidades, el *Cahier* constituye la revelación y el testimonio pleno y contundente de una nueva voz, individual y colectiva, la voz de la negritud antillana, de la diáspora africana diseminada en el Caribe insular anclado en el corazón de América.

Se trata, entonces, de un texto elaborado desde una visión dialéctica muy audaz que contrapone la condición identitaria de la cultura africana, sometida y subalternizada, con un lenguaje heredero de una tradición que atraviesa el romanticismo, el simbolismo y el

surrealismo, de la modernidad europea occidental. Geográficamente, esa dialéctica del texto involucra tres espacios históricos, a saber: el lugar de la enunciación, París y la lengua francesa en la que está escrito; el lugar sobre el cual escribe, la isla Martinica, su patria antillana, la tierra natal objeto de la subjetivización poética; y el lugar originario de su identidad histórica-socio-cultural que subyace en toda la esencia del tejido textual: el continente africano. De modo que nacionalidad, lenguaje y raza se integran en un proceso de transculturación en el cual el valor sensible de la belleza y el valor histórico-social de la política, funcionan dentro de una totalidad dinámica del ser, de la existencia moral, ética y estética, contradictoria y dialógica que el poeta refleja en su texto como testimonio político-cultural de la negritud.

Por esa razón, la primera lectura sorprende y compromete la sensibilidad y la competencia comprensiva e interpretativa del lector que inmediatamente percibe que está frente a un texto que contiene muchas expresiones "extrañas", "raras", como caracterizaron los formalistas rusos la condición literaria del lenguaje en función poética. Por eso, es necesario realizar varias lecturas (todas las que sean necesarias como lo recomienda Gadamer) parar aprehender el texto en su integridad, su estructura, la forma de las imágenes, el sentido. "Pues realmente es cierto que no se puede entender un poema si se lo lee o se lo escucha una sola vez.(…) El poema invita a una larga escucha y a un intercambio de palabras, en los que se consuma la comprensión" (Gadamer, 1999: 150) Pero, igualmente, es necesario relacionar la lectura con sus correlatos objetivos, identificar los referentes contextuales que permitan completar el descubrimiento de los sentidos estéticos del texto, su espiritualidad, su sensibilidad y racionalidad, vale decir, el sustrato ético y político que él contiene, en el marco de un diálogo translingüístico donde el reclamo posee los ecos de una ancestralidad activa y viviente en la ciudad, en el paisaje, en las aguas y en los vientos de la historia propia. En ese sentido, Calzadilla, Juan (2014), en su nota de presentación del *Cuaderno* señala que:

> Se ha visto el *Cuaderno*, y en general la obra poética de Césaire, como una pieza maestra del surrealismo literario, tanto francés como latinoamericano (…). Pero el alcance estilístico del *Cuaderno* va mucho más allá de una corriente literaria. La técnica de asociación libre y exploración del inconsciente es hecha suya por Césaire como un procedimiento explosivo que hace estallar en cantos las profundas vetas de un inconsciente histórico, geográfico, étnico, vivencial, como si la palabra les diera forma a las florecencias vegetales y al vuelo y canto de los pájaros, para arrojar de la manera más libre la pura ebullición verbal de los más tristes y orgullosos trópicos, y convertirla en un inapagable grito político contra el monstruoso, deshumanizado, colonialismo (pp IX- X).

El análisis que proponemos ubica el Cuaderno en esa misma dimensión señalada por Calzadilla en la cual se yuxtaponen la subjetividad de la libre asociación y exploración del inconsciente con la objetividad de una pertenencia geo-histórica y etno-cultural marcada por la violencia ancestral: oprobio y esclavitud, exclusión y negación, el extrañamiento en el exilio forzado y sometimiento a la discriminación étnica en el marco del colonialismo, la discriminación social, la miseria y el abandono de lo que fue la diáspora Por eso, la poética de Césaire, más allá del ejercicio surrealista que la caracteriza como discurso estético, posee la carga insoslayable y transformadora de la explosión cultural. Una explosión de las metáforas y sus referentes donde afloran el dolor, el asombro, la indignación y la denuncia contra el colonialismo. El poeta asume la técnica de la asociación libre; pero no se escinde de la realidad objetiva, sino que se sumerge en ella y desde su fondo social, desde el sub-mundo cultural al cual está condenada su tribu, sus iguales, su pueblo, hace detonar el espíritu, el alma, la conciencia para la transformación histórica, política y social de su patria y de su gente.

La imagen de la patria.

De acuerdo con lo dicho, nos parece pertinente iniciar nuestro análisis del *Cahier* con el tema de la patria. Es indudable que en este tema concurren el sentido y el

sentimiento de la identidad colectiva en la cual se reúnen el origen heroico y/o trágico, seguido de un devenir común de vida material y espiritual en la que se estructura la totalidad de un sistema geo-histórico-cultural. En ese sentido, la épica es consustancial al concepto de patria y funda el compromiso de construirla con base en el trabajo colectivo para la producción de los bienes materiales e inmateriales necesarios para la vida social y cultural. Sobre esta realidad, la patria se estructura en sistemas de integración y mediación socio-culturales como la producción económica, lingüística, espiritual, estética, en donde interactúan dialéctica y dialógicamente los mitos, las creencias, las costumbres y valores de la historia y las tradiciones que en ella se forman, conservan y transmiten de generación en generación.

Pero, la patria es también el lugar donde ella se funda, es decir, el eco-sistema o espacio geográfico en el cual se comienza a edificar y dentro de él todos los subsistemas que brindan satisfacción y gozo: el paisaje natural, la vegetación, su fauna, el mar, los ríos, lagos, valles, montañas, los pájaros, peces y demás animales; o insatisfacción y sufrimiento: tormentas, huracanes y demás desastres naturales, junto a la miseria, la pobreza, el desamparo, el desarraigo, la exclusión, la discriminación social, étnica, cultural, sexual y otras.

En ese amplísimo y complejo contexto de la vida material, se estructuran las formas de la objetividad histórica-social y la subjetividad simbólica y espiritual de la cultura en la cual el sujeto está situado: bien de manera identitaria, arraigado y compartiendo destino común con sus otros iguales; o bien enajenado, sin identidad, desarraigado y con un destino distinto de auto-exilio o de simple negación. En fin, la historia indica que la patria es la forma de vida material y espiritual, inherente a la naturaleza gregaria y social del ser humano. Es la unión de la materia y la idea, el hecho y el símbolo históricos, el esfuerzo colectivo para la produción y el desarrollo integral de lo físico y lo intangible de la subjetividad compartida por una comunidad de sujetos que pertenecen a una misma lengua

y tradiciones sintetizadas en el ser ubicado en una temporalidad socio-cultural. "La patria es el hombre", como lo pregonaba en su canto el poeta Alí Primera.

Césaire llama a su largo poema *Cahier D´un retour au pays natal (Cuaderno de un retorno al país natal)* lo cual denota una situación de regreso a la patria con un cuaderno para sus anotaciones, registros, o para plasmar en él su extenso poema, escrito durante ese viaje de re-encuentro con su Martinica natal. Así mismo, el título guarda una clara analogía con dos poemas de la tradición romántica del siglo XIX: *Retorno a la patria / a los parientes* del poeta alemán Friedrich Hölderlin; y *Vuelta a la patria* del venezolano Pérez Bonalde. De manera que es pertinente e interesante detenerse en el funcionamiento semiótico de esa relación intertextual. Para ello, tomamos los aportes de Kristeva (1983) acerca de la intertextualidad de la poesía, concebida como el espacio en donde "El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos" (p. 66-67) que se inter-relacionan "en torno al significado poético", y generan "un espacio textual múltiple, cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto". Por esa razón, este texto concreto no puede ser entendido como una entidad única, original o independiente del contexto histórico literario, pues, "el enunciado poético es un subcojunto de un conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto". En virtud de estas realidades, Kristeva concluye sentenciosamente diciendo que "el significado poético no puede ser considerado como dependiente de un código único. Es el lugar donde se cruzan varios códigos (al menos dos) que se hallan en relación de negación mutua" (p. 67).

Efectivamente, el discurso poético de Césaire es uno de esos lugares no solo de cruce de códigos estéticos (romanticismo, simbolismo, surrealismo, vanguardismo), sino también de encuentro dialéctico y de diálogo de las conciencias desde la perspectiva crítica, política y etno-cultural que su poética contiene y a la cual invita tanto al lector como a los otros poetas. De manera que su inter-textualidad no se restringue a la co-presencia de dos

códigos. Se trata más bien de una inter-textualidad múltiple en la cual se cruzan muchos códigos convergentes y disidentes. De los tres poemas que vamos a relacionar en torno al tema de la patria, el de Hölderlin (1983) apareció primero, pues, al parecer fue escrito en 1801 "atravesando el lago de Boden, para regresar a su patria suaba. Así, el poema *Retorno a la patria* podría ser una representación poética de un alegre viaje de retorno a casa." (Heidegger, 1983:36). El poema *Vuelta a la patria* fue publicado por primera vez en el libro *Estrofas* de Pérez Bonalde, editado en Nueva York en 1877, siguiendo el mismo estilo romántico de Hölderlin, cargado de emoción por el regreso a la patria; pero, con el motivo triste de la muerte de su madre. El poema de Césaire aparece en 1939 con la editorial Présence Africaine y obedece a la misma circunstancia del regreso al suelo patrio, pero con una motivación socio-política e ideológica para denunciar y llamar la atención contra unas condiciones de vida de su pueblo determinadas por el colonialismo europeo-francés.

Siguiendo esa diacronía, se pueden comparar algunos de sus elementos para constatar las analogías, las negaciones y las confirmaciones posibles entre los tres poemas en el marco de la relación intertextual. Para ello, es importante detenerse en los inicios de los poemas porque en ellos están las coordenadas de los tejidos ulteriores de cada poética. En Hölderlin (1983), el poema se inicia con la descripción del paisaje desde una actitud de distancia, de contemplación y de gozo. La mirada se centra en el valle abierto donde se condensa el aire de la montaña y, en ese escenraio, la subjetividad recorre los elementos que allí concurren: la noche, la nube, el relámpago, las peñas, la mañana, los árboles, las horas sagradas, el ave de las tormentas, la pequeña aldea, las cumbres, los manantiales, el eco, el taller, el brazo, los dones. Todo como un solo conjunto armónico de paz y sosiego, sin alteraciones ni elementos perturbadores de la mente o de la conciencia del poeta. Simplemente, ese paisaje exterior, representado por la naturaleza, es aprehendido por la subjetividad creadora para producir una primera imagen telúrica, naturalista y simbólica de la patria alemana de Hölderlin:

Allá en los Alpes aún es noche clara y la nube,

condensando gozo, cubre allá dentro el abierto valle.
De un lado a otro resuenan y se precipita el alegre aire de la
montaña.
Abrupto, bajando entre abetos, fulge y desaparece un relámpago.
Despacio acude y combate el caos estremecido de gozo,
joven de forma, pero fuerte, festeja una lucha amorosa
entre las peñas, hierve y oscila en los eternos límites,
pues aún más báquica se eleva allá la mañana.
Porque allí crece aún más ilimitado el año y las sagradas
horas, los días, se mezclan y ordenan más osadamente.
Empero, el ave de las tormentas observa la hora y entre
montañas, en lo alto de los aires, se demora y llama al día.
Ahora también despierta y mira en lo hondo, allá, la aldehuela,
sin temor, confiada a lo alto, entre las cumbres, arriba.
Presintiendo crecimiento, pues ya, como rayos, caen los viejos
manantiales, el suelo echa vapor bajo su caída,
resuena en torno el eco, y el inconmensurable taller
mueve el brazo día y noche, enviando dones. (p. 31)

Desde el punto de vista estructural, la lectura detenida del texto permite identificar la secuencia de las adjetivaciones como recurso literario predominante, con el cual el poeta logra el tono lírico que lo caracteriza. Dice Gadamer (1999) que "la fuerza de la poesía lírica reside en su tono" (p. 145); y el tono es la tensión a la manera de la cuerda tensada de donde surge "la eufonía". Es decir, el tono viene dado por la forma en que están dispuestos los elementos significantes del texto y que generan los procesos de significación en el lector. Esto indica que la estructura verbal del poema, formada por la secuencia de los sintagmas y los signos paradigmáticos, sigue una relación de oposiciones binarias. Por ejemplo, en este fragmento, noche y nubes son paradigmas del cielo (lo alto) en tensión con el abierto valle que identifica la tierra, el campo, (lo bajo). Entre ambos hay una relación de oposición vertical que, interpretada desde la mística del poeta, se puede inferir que se trata de una relación de jerarquía sagrada del reino de los cielos, donde reside Dios y está la salvación del alma de los mortales, sobre la profundidad de la tierra dadora de frutos; pero igualmente, recinto donde se descomponen los cuerpos de los seres vivos después de la muerte.

Así mismo, en la imagen del valle, los dos lados que lo limitan generan una línea de relación horizontal, es decir de iguales, y sobre ella "resuenan y se precipita el alegre aire de la montaña". Aquí, el paradima de la igualdad, simbolizado en esa horizontalidad, funciona como sustrato del paradigma libertad, simbolizado en el sintagma "el alegre aire de la montaña" que es, literalmente, una descripción que estéticamente funciona como metáfora de una libertad placentera. Esta disección estructuralista es aplicable a todos los sintagmas del texto pudiéndose obtener iguales o similares resultados.

Como poeta culto y místico, Hölderlin tenía conciencia plena de lo que escribía. El testimonio de Gadamer así lo confirma: "Este concepto de tono lo empleó principalmente Hölderlin para designar aquello que constituye al poema en cuanto tal." (idem). En ese sentido, el tono puede surgir desde la pura sensiblidad del poeta o desde su propia mística o metafísica pensada y razonada en función de una intencionalidad predeterminada: fijar una idea o una visión mística, panteísta, subjetivada y sublime acerca de lo que significa y lo que es la patria. De hecho, Heidegger (1983) dice que "Hölderlin escribió más tarde una segunda puesta en limpio de este poema cambiándola y en lugar de <<Sin embargo, lo mejor, el hallazgo...>> escribió las palabras: <<Pero el tesoro, lo alemán… está todavía reservado>>. Lo más propio de la patria es ya el destinar (Geschick) de un destino (Schickung)" (p. 37). Un siglo después de Hölderlin, en el contexto histórico-social en que vivió y escribió Heidegger, "el tesoro, lo alemán" que estaba reservado, se revela y es encarnado en la figura de Hitler al frente de la guerra del nacional-socialismo o nazi-fascismo que la historia registra como una de las mayores tragedias de la humanidad en general y de Europa en particular.

Aparte de esa dialéctica histórica del ser y el hacer en relación a lo que se entiende por patria, lo que el poema de Hölderlin ofrece es una imagen de la patria identificada plenamente con una totalidad paisajística que se impone ante su mirada contemplativa y ausculturadora que busca encontrarse con los misterios insondables de la vida. De esa manera, el paisaje natural adquiere una jerarquía especial como núcleo temático de la

concepción mística- espiritual de la patria. En la naturaleza está la fuente de la vida, la fuerza mística de la existencia, la comunión con Dios y sus preceptos.

En el texto de Pérez Bonalde la expresión inicial corresponde a la mirada del desterrado que regresa cauteloso a redescubrir su tierra originaria y lanza el mismo grito del conquistador emocionado de 1492, que después de atravesar la soledad del océano, divisa las brumas y la cumbre azul del monte costero. Con un tono narrativo y de movilidad, el poeta traza el recorrido esperanzador que va acortando la distancia entre su posición de navegante y el paisaje abierto de la costa:

¡Tierra! Grita en la proa el navegante,
y confusa y distante,
una línea indecisa
entre brumas y ondas divisa;

poco a poco del seno
destacándose va del horizonte,
sobre el éter sereno,
la cumbre azul de un monte;

y así como el bajel se va acercando,
va extendiéndose el cerro
y unas formas extrañas va tomando;
formas que he visto cuando
soñaba con la dicha en mi destierro. (p.20)

Como seguidor del romanticismo europeo, Pérez Bonalde le rinde tributo a las emociones del yo poético y su relación orgánica con el paisaje, en una clara confirmación y reproducción de lo que sucede en el poema de Hölderlin. Aquí la relación intertexual se cumple en la modalidad donde el texto nuevo acepta y reproduce elementos del texto extranjero anterior, como por ejemplo las imágenes adjetivadas del entorno natural "confusa y distante, / una línea indecisa" , "éter sereno", "cumbre azul", "formas extrañas" Si bien es cierto que el inico del poema se inscribe en una circunstancia similar al de

Hölderlin, es decir, el retorno a la patria, el reencuentro con la madre tierra; la subjetividad de Pérez Bonalde revela la diferencia a partir del hecho de que no lo esperan ni los paisanos ni una familia, sino la madre muerta. La presencia de ese elemento marca la cesura en el poema de Pérez Bonalde, entre la alegre emoción del reencuentro con la patria y la triste soledad por la ausencia definitiva de la madre.

En el poema de Césaire (2014), la diferencia respecto a los dos anteriores es mayor. Aquí la forma del contenido sorprende al lector por la fijación inicial de un tiempo temprano pero ambiguo, sin hora precisa, seguido de una elipsis, para luego presentar fragmentos de un diálogo con expresiones sentenciosas de un yo poético que asume el tono narrativo y descriptivo de la temática del poema, dándole entrada a las imágenes del paisaje natural mezcladas con expresiones acusativas, es decir, el dato temporal y la insinuación de una relación dialógica que da cuenta de la realidad social en la que está inmerso el poeta, aparecen primero; y luego, el vuelo de la subjetividad poética que se escapa hacia los paraísos perdidos de las imágenes de una lírica violenta y agresiva:

> Al final de la mañanita…
> Vete, le decía yo, cara'e sabueso, cara' e mala gente, vete, detesto a los lacayos del orden y los gorgojos de la esperanza. Vete, fallido amuleto, chinche de frailezuelo. Luego me volvía hacia los paraísos perdidos para todos ellos, más calmoso que la cara de una mujer mintiendo, y ahí, mecido por los efluvios de un pensamiento nunca hastiado, yo alimentaba el viento, desataba los monstruos, y oía elevarse al otro lado del desastre un río de tórtolas y tréboles de la sabana que siempre llevo en mis honduras a la altura inversa del vigésimo piso de las casas más insolentes, por precaución contra esa fuerza putrefactiva de los ambientes crepusculares zanqueada día y noche por un maldito sol venéreo. (p. 3)

Como poeta de un tiempo distinto a la época del romanticismo, Césaire elabora un texto diferente, alejado de la pasividad contemplativa de la mística romántica. En su lenguaje, predomina la referencia a los elementos de la realidad social que constituyen la

esencia dinámica de la patria, entendida ésta como lugar de la convivencia, el diálogo y la lucha contra los lacayos y los parásitos para fortalecer la esperanza. Pero, esa negación de la mística romántica tampoco es absoluta y total, sino formal. El poeta se reconoce en su yo interior y asume "los paraísos perdidos", la calma y los efluvios del pensamiento para desatar su propia furia y los monstruos de su hondura interior. De manera que desde la perspectiva de la semiótica intertextual, el poema de Césaire reafirma la temática de la patria como elemento universal de la tradición poética; pero, desde una perspectiva que privilegia la síntesis de tres elementos, a saber, la denuncia de la materialidad histórica-social de su patria sometida al colonialismo moderno, la reivindicación de la negritud como su condición étnica de origen africana y el domino de una forma discursiva y de una poética moderna identificada con el surrealismo.

En cambio, en el poema de Hölderlin se puede constatar que en la visión romántica, la imagen de la patria está conformada fundamentalmente por los siguientes elementos: el paisaje natural: "…es la tierra natal, el suelo de la patria, / lo que buscas, está cerca, ya te sale al encuentro"; la vida familiar y las amistades compartidas con los paisanos en la ciudad: "Allí me reciben ellos. ¡Oh voces de la ciudad, de la madre!"; la religión y la fe en Dios: "Él nos depara pronto dones celestes y convoca / un canto más claro y envía muchos espíritus buenos. ¡Oh no vaciléis! / venid, vosotros los sustentadores, los ángeles del año, y vosotros"; y el elemento moral-religioso: "No ama un dios lo indecoroso" (pp 33-35). El elemento de la exterioridad histórica-social está totalmente ausente en el poema de Hölderlin, pues, lo suple la religión. Esta omisión no puede considerarse como una ingenuidad sino como una posición ideológica, en el sentido de que niega u oculta una realidad social para hacer valer otra de naturaleza metafísica, religiosa, como la única y absoluta; además de la evasión gozosa hacia la contemplación de la naturaleza.

En el caso de Pérez Bonalde, el poema sigue un recorrido con las características propias del reencuentro con la patria y la ciudad natal; seguido por el dolor a causa de la pérdida de la madre; y finalmente, la tristeza que le ocasiona la soledad y el desamparo en

que se encuentra cuando se propone regresar a la casa de la infancia. Aquí el elemento emocional del patriotismo tiene un peso central y se expresa con la euforia y el impulso identitario estimulado por el reecuentro con el paisaje natural y humano del pasado: "¡Oh, emoción hasta ahora no sentida! / ¡ya piso el santo suelo en que probamos / el almibar primero de la vida". Esta emocionalidad se impone sobre la contradicción arraigo-desarraigo experimentada por el poeta en virtud del largo destierro. Describe el reencuentro en el Puerto de La Guaira con la gente y los pescadores de su pueblo, con el paisaje, hasta llegar a la ciudad natal que la reconoce y describe a través de las adjetivaciones con las que construye las imágenes visuales cromáticas y cinéticas que generan el efecto emocional-afectivo: ¡Caracas allí está; sus techos rojos, / su blanca torre, sus azules lomas / y sus bandas de timidas palomas / hacen nublar de lagrimas mis ojos."

Y es tal la emoción que le causa el reconocimiento del paisaje donde nació y vivió su infancia que se olvida de la muerte de su madre; pero de pronto la recuerda y con ello, se introduce un giro en la subjetividad del poeta. De los impulsos festivos se pasa a la aflición por la constatación de la pérdida de la madre "… oh desgraciado / de mi, que en mi dolor hube olvidado / que ya no tengo hogar…" y sumergido en el dolor, el poeta reflexiona sobre su pasado de destierro y su presente de soledad y tristeza, cerrando con ello el texto. En defnitiva, en esta poética de Pérez Bonalde prevalece la negación de la patria. El júbilo inicial por el regreso es derrotado por los efectos del destierro, la muerte de la madre, la soledad y la tristeza en la que finalmente se encuentra. Su condición de desterrado no se borra, sino que se reafirma como si fuera un extranjero en su propia tierra. Pero, a diferencia de Hölderlin, aquí no opera la racionalidad ideológica del elemento religioso que consagra subjetivamente el estado feliz con el simple disfrute del suelo patrio y los compatriotas de la familia y la ciudad. En el poema de Pérez Bonalde es el yo romántico, con su emoción y su desgracia en diálogo con el entorno y consigo mismo, quien preside todo el discurso poético.

En el texto de Césaire, la imagen de la patria se difumina, se fragmenta y desdibuja bajo los efectos de los males sociales que la azotan y la condenan a una vida llena de pobreza y miseria: "A final de la mañanita, brotada de ensenadas endebles, las Antillas hambreadas, las Antillas picadas de viruela, las Antillas dinamitadas con alcohol, varadas en el lodo de esta bahía, en el polvo de esta ciudad siniestramente varadas" (p. 3). La repetición anafórica del sustantivo Antillas y las adjetivaciones endebles, hambreadas, picadas, dinamitadas, varadas, remiten a una lírica, cuya significación refleja o muestra la objetivación dialéctica (Lukács, 1977) de una realidad histórica de inferioridad, de pobreza, destrucción y estancamiento de la vida social del pueblo al que pertenece el poeta. Igualmente, desde la perspectiva semiótica de Bajtín dan cuenta de una significación socio-política del contexto estético- ético-cognoscitivo del poeta.

Desde el inico del texto y a lo largo de toda su extensión, predomina la exterioridad sobre la interioridad. La subjetividad del poeta se coloca al servicio de su mundo real; va inventariando los distintos referentes que remiten a distintas situaciones, de manera directa o metafórica y, en conjunto, van dibujando el mapa de la vida social, económica, cultural, de las Antillas y en particular de la ciudad de Fort-de-france, la capital de Martinica, tal como se aprecia en el siguiente pasaje: "Al final de la mañanita, esta ciudad plana – desplegada, tropezando con su sentido común, inerte, jadeando bajo su fardo geométrico de cruz eternamente repetida, indócil ante su destino, muda, contrariada de todos modos, incapaz de crecer siguiendo la savia de esta tierra, entorpecida, recortada, reducida, rompiendo con fauna y flora" (p. 5). En nota al pie de página del texto citado se aclara que la ciudad plana del poema corresponde a Fort-de- France. En la época en que fue escrito el *Cuaderno*, era una ciudad sin cloacas y cundida de basura. Posteriormente, Césaire será electo y reelecto alcalde entre 1945 y 2001, emprendiendo y logrando la modernización de la ciudad. Se trata, entonces, de una sensibilidad integral del hombre poeta y luchador social, sujeto político en el sentido más elevado de la expresión, en el cual se conjugan la sensibilidad poética y la racionalidad social como una sola condición humana identificada

con su hábitat inmediato, su ciudad, su gente, su patria. Tal como lo asume el auténtico intelectual orgánico (Gramsci, 1997).

Con estos elementos cerramos este análisis del tema de la patria abordado desde la semiótica intertextual a partir de los textos de Hölderlin, Pérez Bonalde y Césaire, de donde se desprenden tres visiones que si bien coinciden en la aprehensión del paisaje, el espacio geográfico y su gente como elementos sensibles al tratamiento estético; difieren en cuanto al sentido político e ideológico que se le da a la valoración de la patria como la morada natal, como el lugar de pertenencia y como el espacio de realización socio-cultural. En Hölderlin es evidente el esteticismo paisajístico, la sujeción ideológica a la religión y el conservadurismo moral, fuertemente apegado a la tradición alemana, elementos paradigmáticos del romanticismo alemán. En Pérez Bonalde hay un desbordamiento estético de la emocionalidad del poeta y la subjetivización del paisaje natural y humano de la patria, justificado a partir del hecho mismo del reencuentro del desterrado con su suelo natal. El sentido de la patria está asociado no a lo trágico-clásico, que sería la pérdida total de ella, sino al desgarramiento y la fragmentación del ser que se realiza en un recorrido que se inicia con el destierro temprano, pasa por el regreso al suelo natal, la muerte de la madre, la soledad y sucumbe en la tristeza y el desamparo. Desde el punto de vista de la racionalidad política e ideológica, el poema solo puede mostrar a un ser fragmentado y escindido, sin integridad orgánica con su entorno histórico-social. Finalmente, en Césaire la estética de su discurso se inscribe en la tradición épica y exteriorista que, en lenguaje moderno, conjuga el desenfado vanguardista caribeño con la forma surrealista francesa en el tratamiento de los elementos etnoculturales de la negritud, junto a su racionalidad política-ideológica. Todo ello da cuenta de una perspectiva poética mucho más amplia y orgánica, en la cual lo histórico-social ocupa un extenso espacio textual con un valor semántico fundamental.

Realidad y ficción en el imaginario poético del *Cahier*

Es indudable que la poesía, así como todas las formas de la narrativa y el teatro; y más allá de la literatura, todas las formas del arte, se constituyen a partir de la realidad y de la ficción con base en una relación dialéctica de negaciones y retroalimentaciones dialógicas. Esto siempre ha sido interesadamente negado por las tendencias esteticistas de la literatura y la ideología dominante de los centros culturales que ejercen control hegemónico sobre la industria cultural, del arte y del conocimiento. Afortunadamente, esta relación fue bien entendida por intelectuales y estudiosos de América Latina, cuyas obras vienen siendo reivindicadas en estos últimos tiempos, como es el caso del peruano Mariátegui, José Carlos (2007), que en 1924 afirmaba lo siguiente: "La ficción no es anterior ni superior a la realidad, como sostenía Ocar Wilde; ni la realidad es anterior ni superior a la ficción como quería la escuela realista. Lo verdadero es que la ficción y la realidad se modifican recíprocamente. El arte se nutre de la vida y la vida se nutre del arte. Es absurdo intentar incomunicarlos y aislarlos. El arte no es acaso sino un síntoma de plenitud de la vida" (p. 53). Muñoz Navarrete (2013), en su estudio sobre la obra de Mariátegui, indica que efectivamente: "Para el Amauta, –seudónimo de Mariategui- el arte no debe supeditarse a la realidad, ya que la realidad y el arte son dos instancias que se retroalimentan e influyen mutuamente, cuyas respectivas eficacias se desarrollan en ambas direcciones" (p. 79).

Bajo esta premisa fundamental, se puede decir que a lo largo del *Cahier*, Aimé Césaire va mostrando la realidad de su país natal. Como un fotógrafo o cinematógrafo, fue recogiendo las realidades para reflejarlas en su cuaderno. Pero, no como un simple reflejo mimético al estilo del realismo novelesco del siglo XIX o del realismo socialista del XX. El contenido de la poesía de Césaire es histórico, etnocultural, crítico, es decir, político; y cargado de metáforas, alteraciones violentas y audaces de la realidad misma sin desplazarla, o sea, poético. De manera que es una poesía que, leida con detenimiento, revela que fue creada desde una dialéctica no solo de la objetivación del realismo, como obstinadamente

lo reclamó Lukács (1977) en su momento; sino también desde la subjetividad dialogante, como lo propone Gadamer (1999); también podemos decir, siguiendo a Kristeva (1983), que se trata de una poesía elaborada con base en una estructura semiótica subversiva y paragramática: una poesía cargada de metáforas, imágenes, alteraciones, enrarecimientos, enumeraciones, yuxtaposiciones y elaboraciones intertextuales que brotan automáticamente desde un psiquismo onírico surrealista que, de acuerdo con Bretón (1972), es una "potencia emancipadora y anunciadora….en contacto con el fondo primitivo del ser humano – angustia, esperanza, energía creadora- que es la única reserva inagotable de recursos" (p. 237).

Asumimos, entonces, la poesía de Césaire como un discurso que ofrece un recorrido en espiral de reconocimiento de las contradicciones de la vida real con las cuales el poeta desarrolla su propio diálogo, que es el diálogo de la diáspora de su tribu, de su pueblo sufrido y abandonado que nos invita a dialogar para descubrir los sentidos del texto y aportar los nuestros, pues, como bien lo propone Gadamer (1999: 153) "nuestra relación de lectura con el poema debe, como un diálogo, producir sentido participando en él". Pero, este principio de la dialógica hermenéutica no puede permanecer restringido únicamente al cuerpo textual del poema como discurso, sino que se extiende más allá de la totalidad poética como estructura multidimensional y compleja, para abarcar la realidad material en que está anclado el poema.

En principio, las palabras utilizadas por la poesía poseen su significado etimológico, convencional; pero, en su función poética responden a la imaginación fenomenologica, a la polifonía translingüística, a la arbitrariedad psíquica, a los cruces y recreaciones intertextuales, a la metaforización estilística, a la subversión política, a nuevas semióticas y estéticas, pero siempre conservando su valor comunicacional y cognitivo inherente al contexto que lo determina. En tal sentido, es el poema mismo quien contiene y ofrece la perspectiva dialógica en el marco no solo de su inmanencia, sino también de sus interacciones con el contexto histórico social que lo motiva y le brinda sus referencias. El

lector debe descubrir, retroalimentar y recrear los diferentes sentidos de la polifonía implícita en el texto poético.

Interesa destacar, entonces, cómo funciona esa poética que, en el caso de Césaire, su dinámica de contradicciones y diálogo, se coloca al servicio de la incitación y el estímulo para la rebelión y la reivindicación política, social y cultural de la negritud afrocaribeña frente a la dominación hegemónica del imperialismo y el colonialismo impuesto en las Antillas. Se puede decir que en el *Cuaderno*, el poeta muestra los submundos ocultos de la modernidad en la vida antillana y denuncia la existencia y los anacronismos de la herencia colonial que como una profunda enquistación leprosa o cancerosa van carcomiendo la condición humana de la gente, los objetos y las cosas de la ciudad. Tal como aparece en la siguiente enumeración:

> Al final de la mañanita, la varadura heteróclita, las hediondeces exacerbadas de la corrupción, las sodomías monstruosas de la hostia y del victimario, los infranqueables mascarones de proa del prejuicio y la necedad, las prostituciones, las hipocresías, las lubricidades, las traiciones, las mentiras, las falsificaciones, las concusiones, el jadeo de las cobardías insuficientes, el entusiasmo sin afán de la adulación supernumeraria, la avidez, las histerias, las perversiones, las arlequinadas de la miseria, los tullimientos, los pruritos, las urticarias, las tibias hamacas de la degeneración. Aquí el desfile de los risibles y escrofulosos bubones, los cultivos de microbios muy extraños, los venenos sin alexifármaco conocido, las sanies de llagas muy antiguas, las fermentaciones imprevisibles de especies putrescibles. (p. 11)

Lo primero que contiene este fragmento es la expresión de un tiempo, "al final de la mañanita", que se reitera como un coro o estribillo en casi todo el poema, para imprimirle un ritmo, la ratificación de un punto en la rotación cíclica del devenir, que indica la emisión del nuevo enunciado. Luego viene la enumeración de elementos del mundo exterior bajo la forma de adjetivaciones, sustantivos y frases dispuestas in crescendo y que describen

realidades diversas, relacionadas con la degradación moral, las malas costumbres, la insalubridad, que forman parte de una totalidad, de un sistema de vida material y moral marcado por la degradación, muy propia de sociedades fundadas en la desigualdad social y la explotación del ser humano, como la esclavitud, el feudalismo y el capitalismo moderno. El poeta realiza el escrutinio de esa degradación para mostrarla al mundo, develarla y llamar la atención para provocar un estremecimiento de la conciencia, incitar al diálogo crítico y la acción transformadora. Ese sería el sentido de esa parte del poema, porque ya antes, el poeta ha mostrado las metáforas de la muerte, la destrucción y el vacío existencial: "La extrema, engañosa, desolada escara en la herida de las aguas; los mártires que no testimonian; las flores de la sangre…; una vieja miseria pudriéndose bajo el sol,… ; un viejo silencio reventando de pústulas tibias, la horrorosa inanidad de nuestra razón de ser" (p. 5) .

A través de todo el texto, Césaire va trazando una ruta de observación de su patria para reconocerla después de sus años de ausencia. Como si fuera un investigador social, antropólogo o curioso, va auscultando las tensiones de la realidad antillana para poetizarla y lanzarla al mundo como un grito primario para romper la indiferencia y obtener el reconocimiento de la humanidad. Así, registra la inercia: "En esta ciudad inerte, este extraño gentío que no se amontona, no se mezcla: hábil para descubrir el punto de desencajadura, de perspectiva, de fuga. Este gentío que no sabe juntar gente, este gentío tan perfectamente solo bajo este sol" (p. 7). La apatía total frente a todo, incluyendo su propia tierra y los factores del poder político: "este gentío desolado bajo el sol, que no es partícipe de nada de lo que se exprese, se afiance, se libere en la plena luz de esta tierra suya. Ni de la emperatriz Josephine de los franceses, que sueña allá arriba por encima del negraje. Ni del libertador petrificado en su liberación de piedra blanqueada. Ni del conquistador. Ni de aquel desprecio, ni de aquella libertad, ni de aquella audacia" (idem).

Siguiendo ese recorrido, Césaire va poetizando la realidad como una forma de apropiársela, internalizarla, hacerla parte de su sensibilidad y de su conciencia, con el dolor

de la impotencia, pero igualmente con la fuerza de su pasión y su razón para empinarse y enarbolar su voz, su palabra que se hace conciencia antillana bajo la invocación del mar. "este país esencial devuelto a mi gula, no de difusa ternura sino de esa atormentada amalgama sensual de la fértil teta de los cerros y la accidental palmera cual germen endurecido, el goce entrecortado de los torrentes y desde Trinité hasta Grand-Riviére, el gran lengüetazo histérico del mar" (p13). La presencia de la fiesta de Navidad sorprende nuestra lectura, pero la refresca por su evocación de alegrías, de celebración, de entusiasmo y libertad, "con una comezón de deseos, una sed de ternuras nuevas, un retoñar de sueños imprecisos (…) y no son solo las bocas las que cantan sino las manos, sino los pies, sino las nalgas, sino los sexos, y toda la creatura que se diluye en sonidos, voces y ritmo." (pp 15-17). Aquí se puede apreciar la preeminencia de una estructura rítmica del poema, cuyo efecto sonoro-musical está construido con base en la enumeración de frases indeterminadas y preposicionales seguidas de una negación que se encadena con las repeticiones del sino antes de la segunda enumeración de sustantivos. Esta estructura morfosintáctica se corresponde con el sentido de la unidad fonosemántica del tema de la fiesta navideña que se refleja en el canto y el baile alegre y celebratorio.

La estructura de este extenso poema en prosa, tiene, por eso mismo, una gran proximidad con el relato. Narra y describe episodios que se van sucediendo y acumulando como si formaran parte de una trama, una gran anécdota o como si fueran cuadros de un drama en donde el poeta es el actor principal que asume todas las funciones de una estructura actancial como la propuesta por Greimas (1978), pues, alternativamente es sujeto, objeto, emisor, receptor, ayudante y oponente. Igualmente, los contextos socio-culturales del discurso poético se alternan entre lo triste y lo alegre, la resignación y los sueños. Dentro de esa dinámica, el poeta incorpora la imagen de su propia vida familiar:

> otra casucha más que huele muy mal en una calle muy estrecha, una casa minúscula que abriga en sus entrañas de madera podrida docenas de ratas y la turbulencia de mis seis hermanos y hermanas, una casucha cruel cuya intransigencia

> enloquece nuestras quincenas; y mi padre tornadizo carcomido por una sola desgracia, nunca supe cuál, y al que una imprevisible brujería deja adormecido en melancólica ternura o exalta con llamaradas de ira; y mi madre cuyas piernas por nuestra hambre incansable pedalean, pedalean de día, de noche, y hasta me despiertan de noche esas piernas incansables que pedalean en la noche, y en las carnes blandas de la noche ese mordisco áspero de una Singer en la que mi madre pedalea, pedalea, por nuestra hambre, y de día y de noche. (p. 19)

La figura de la madre, tal como aparece en casi todas las tradiciones culturales, encarna aquí igualmente el sacrifio y la entrega por los hijos. Ella es la fuerza protectora y dadora de amor incondicional, fuente del complejo edipico y sujeto receptora de conflictos en su relación con los hijos, las hijas, el esposo y las convenciones morales establecidas en la sociedad. Esta imagen de la familia y la madre es importante en elcontexto de este poema porque aporta cuatro elementos: la identidad del poeta con la realidad poetizada; la reivindicación de la madre en su dignidad de gracia, sacrificio y protección; la existencia de la unidad familiar como instancia básica de la unidad social, y la seguridad y la esperanza encarnada en la casa familiar como lugar seguro y estable frente a la intemperie. Por último, cerramos esta parte con la imagen que aporta lo fundamental de esta sección del análisis: la fortaleza espiritual, psíquica, emocional y política de la poesía expresada en las tres cosas que el poeta le diría a su país en caso de irse y regresar: le diría primero: "Abrázame sin temor…Y si es que solo sé hablar, hablaré por ti". Segundo, "Mi boca será la boca de las desgracias que no tienen boca, mi voz, la libertad de las que se postran en el calabozo de la desesperanza". Y tercero, el poeta se diría a sí mismo: "Y sobre todo cuerpo mío así como alma mía, absténganse de cruzarse de brazos con la actitud estéril de espectador, pues la vida no es un espectáculo, pues un mar de dolor no es un proscenio, pues un hombe gritando no es un oso bailando…" (p. 27). Hay aquí una incitación que el poeta le hace a su propio cuerpo desde su conciencia para la acción. Esto, en claro testimonio de la autoconciencia para mostrar así su propio ejemplo y que los lectores lo sigan.

La reivindicación histórica de la negritud contra el colonialismo europeo

Uno de los aportes fundamentales, reconocido por la crítica en la poética de Césaire, se refiere a la reivindicación de la negritud africana en las Antillas del Caribe insular de América. En general, se puede decir que todo el discurso plasmado en el *Cahier* es un gran tributo y reconocimiento que hace Césaire a su propia raza negra de origen africano en la plenitud de su existencia histórica. Raza que fue forzosamente desprendida de su espacio original del otro lado del Atlántico, para someterla a la esclavitud del trabajo bajo el sistema agropecuario de las plantaciones y para arraigar en el Caribe durante 500 años de asimilación de tres lenguas europeas y mantenimiento de las suyas originarias; además de aceptar el catolicismo y la Iglesia católica. Raza, cuyas costumbres y formas de vida se han ido necesariamente modificando bajo los influjos sociales, religiosos, militares, educativos, científicos y culturales de la civilización Occidental. No ha sido fortuito que las principales potencias civilizatorias europeas: Inglaterra, Francia y Estados Unidos, mantenga aún sus dominios y controles coloniales y neo-coloniales sobre muchas islas del Caribe, excepto la gran Cuba socialista y liberada desde 1959.

Frente a esa historia colonial, de la cual Puerto Rico sigue siendo el reducto más acusador contra Estados Unidos y todo Occidente, la raza negra caribeña ha resistido, ha luchado, ha sabido obtener victorias y asimlilar derrotas para seguir resitiendo y luchando desde su condición etnocultural y su desarrollo y crecimiento político, ideológico y socio-cultural desde los procesos de transculturación que han recreado y enriquecido sus propios elementos de la cultura ancestral, así como las nuevas expresiones de la cultura caribeña contemporánea. De hecho, se puede decir que toda la obra literaria, política, intelectual de Aimé Césaire, es una muestra muy significativa del proceso de la transculturación escrituraria del siglo XX en la región.

En tal sentido, la semántica del título del libro *Cahier d' un retour au pays natal* es revelador de esa fragmentación histórica-etnocultural, pues, si lo comparamos con otros títulos parecidos: *Retorno a la patria*, de Hölderlin, o *Vuelta a la patria* de Pérez Bonalde, en ambos se usa el concepto de patria porque efectivamente responde a la semántica de esa sola y única identidad histórica-etnocultural de los autores; en cambio, país natal no corresponde, ya que se puede nacer fuera de la patria, en un país diferente o en cualquier otro lugar. Césaire nació en Martinica y se terminó de educar en Francia con la lengua francesa y la cultura francesa; pero su patria, originaria, ancestral, étnica, cultural seguía siendo África. De manera que resulta válido hablar de la reivindicación etnocultural y transculturalista de la negritud en el contexto histórico de la modernización del siglo XX caribeño, lo cual se enmarca a su vez en la propuesta de la transmodernidad e interculturalidad, interpretada desde la filosofía de la liberación (Dussel, 2005). Para poder apreciar todo esto que estuvo en el sentir y en el ser de este gran poeta del Caribe moderno, como una condición ontológica y axiológica, es imprescindible la siguiente cita del *Cahier*:

> Lo que es mío, esos varios miles de amortecidos dando vueltas dentro de la calabaza de una isla, y lo que también es mío, el archipiélago arqueado como el deseo inquieto de negarse a si mismo, parece un ansia materna de proteger la tenuidad más delicada que separa una América de otra; y sus flancos que secretan para Europa el buen licor que es el Gulf Stream, y una de las dos vertientes de incandescencia entre las que el ecuador funambulea hacia África. Y mi isla sin cercado, con su clara audacia alzada detrás de esta polinesia; delante de ella, Guadalupe participa en dos con su raya dorsal y nuestra misma miseria, la de Haití, donde por primera vez se puso de pie la negritud y dijo que creía en su humanidad; y el cómico rabito de Florida donde acababan de estrangular a un negro, y África gigantescamente reptando hasta los pies hispánicos de Europa, su desnudez donde la muerte va segando en anchos carriles.
> Y pienso Burdeos y Nantes y Liverpool y Nueva York y San Francisco
> ¡no hay un pedazo de este mundo que no lleve mi huella digital
> y mi calcáneo en el lomo de los rascacielos y mi mugre

en el centelleo de las gemas!
¿Quién puede jactarse de tener algo mejor que lo que tengo?
Virginia, Tennessee, Georgia, Alabama
Putrefacciones montruosas de rebeliones
inoperantes, pantanos de sangre pútridos
trompetas absurdamente taponadas
tierras rojas, tierras sanguíneas, tierras consanguíneas.
(pp 30-31).

He allí una imagen identitaria trazada desde una poética abigarrada y universal de la negritud. Primero, el elemento de la tierra natal y el mapa geo-político de lo que el poeta define como "lo que es mío": la Martinica, y luego, el arco de las Antillas como contexto insular al cual pertenecen Martinica, Haití, república Dominicana, Puerto Rico, Cuba, Jamaica y toda esa polinesia donde se asienta la negritud caribeña. Ese sería el corazón del Caribe que palpita "como el deseo inquieto de negarse a si mismo" por sus debilidades geográficas, económicas, políticas, que han determinado su subordinación a las estrategias imperialistas, coloniales y neocoloniales, de Europa y Estados Unidos. Sin embargo, el arco antillano "parece un ansia materna de proteger la tenuidad más delicada que separa una América de otra". Con esta metáfora de la tenuidad más delicada, el poeta parece expresar la importancia geo-estratégica del Caribe como espacio marino-territorial que separa y es puente al mismo tiempo de dos grandes potencias: la América de sur y la América del norte. Claro, la primera es una potencia que ha sido históricamente fragmentada y muy penetrada ideológica, política y culturalmente por Europa y Estados Unidos; mientras que la segunda nació como un traslado homogéneo, totalitario y centralizado de Inglaterra hacia el norte de esta parte del mundo, razón por la cual Estados Unidos es la misma vieja Europa etnocentrista, colonialista y decadente; pero que ha logrado imponer su hegemonía sobre toda la América para apropiarse de sus riquezas y lucir hipócritamente como una nueva potencia moderna, democrática, liberal, abierta y respetuosa de los derechos humanos de los pueblos de toda la América y el resto del mundo; cuando en verdad es todo lo contrario.

Un segundo sentido de la metáfora del arco y la polinesia antillana está referido a la presencia universal de la negritud en el marco de la historia de la transmodernización y la interculturalidad entre Europa, Africa y América. Relación iniciada hace más de 500 años, tiempo durante el cual dicha presencia fue forzada y sometida a condiciones de subalternidad y negación. Desde su isla natal, el poeta reconoce en sus flancos fronterizos ese vínculo a través de una simplificación colonialista: "secretan para Europa el buen licor que es el Gulf Stream". Y en contraste, utiliza la palabra funambuleo (derivada de funámbulo, cuya etimología es cuerda - andar y significa volantinero) como metáfora que enlaza, a través de la línea del ecuador, el imaginario de su propia negritud antillana con la negritud originaria africana.

Una tercera parte del fragmento, corresponde al momento en que el poeta asume la reivindicación de la negritud emergente desde su condición histórica de colonizado: "nuestra misma miseria, la de Haití, donde por primera vez se puso de pie la negritud y dijo que creía en su humanidad". Tres características distinguen a la negritud en esta imagen: primero, la condición material de la miseria, resultado de la dominación y la explotación del sistema capitalista imperialista colonial; segundo, la capacidad política y militar de ponerse en pie, es decir, rebelarse y enfrentar el poder opresor-esclavista; y tercero, hablarle al mundo para expresar su derecho a vivir como humanos, es decir, ser reconocidos como seres con una conciencia, una espiritualidad, una cultura. Y como prueba y testimonio de la existencia real y concreta de una humanidad material y cultural de la negritud, el poeta invoca los espacios geo-historicos de su ubicación: Florida, con la señal de muerte contra los negros; África, con la señal migratoria resultado de la miseria; las costas de Francia (Burdeos y Nantes), Inglaterra (Liverpool) y Estados Unidos (Nueva York y San Francisco), lugares donde está presente su huella digital que es la huella de la negritud irreductible y que el poeta celebra con admiración: " ¡no hay un pedazo de este mundo que no lleve mi huella / digital / y mi calcáneo en el lomo de los rascacielos y mi mugre / en el centelleo de las gemas!".

Finalmente, el fragmento se cierra con alusiones cargadas de ironía referidas a la miseria, las rebeliones y la muerte como signos prevalecientes en los anclajes de la negritud en cuatro estados ubicados en el sudeste y la costa altlántica de Estados Unidos. Y el poema sigue con una invocación y apropiación del gran héroe de la revolución negra de Haití, que murió encarcelado en el fortín Joux, ubicado en la cadena montañosa de Jura entre Francia, Suiza y Alemania:

Lo que es mío también: una pequeña celda en el Jura
/ …/
lo que es mío
es un hombre solo encarcelado de blanco
es un hombre solo que desafía los gritos blancos de muerte blanca
(TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE)
es un hombre solo que fascina al gavilán blanco de la muerte
blanca
es un hombre solo en el mar infecundo de arena blanca
es un negro viejo erguido contra las aguas del cielo
La muerte describe un círculo brillante por encima de este
hombre
la muerte forma estrellas suavemente por encima de su
cabeza
la muerte sopla, enloquecida, en las cañas maduras de sus
brazos
la muerte galopa en la cárcel como un caballo blanco
……
la muerte es un pájaro herido
la muerte decrece
la muerte vacila
la muerte es un pecarí hosco
la muerte expira en una blanca charca de silencio. (pp. 31-33)

Aquí, el poema adquiere un tono de clara y evidente contraposición entre lo negro y lo blanco mediado por la muerte. El valor de la vida y de lo humano, encarnados en el hombre negro, en la figura legendaria y épica de Toussaint Louverture, es contrapuesto al valor de la muerte blanca. La figura del héroe es reivindicada no por haber sucumbido a la muerte; sino por trascenderla y vencerla ante el devenir de la historia, pues. La muerte no lo desaparece sino que le describe un círculo brillante, como de ángel; forma estrellas

suavemente por encima de su cabeza, como si de él naciera un nuevo universo de luz en medio de la oscuridad; y así, la muerte enloquece y cae rendida en la fortaleza de los brazos del héroe y, por más relinches de caballo que haga, la muerte es un pájaro herido que decrece, vacila, se convierte en cerdo negro y cae vencida en el aposento propio de los cerdos, condenada al silencio. Con estas imágenes de contrapunteo entre la raza negra, irreductible ante la muerte, y ésta última, encarnada en la raza blanca, Césaire revive al héroe principal de la independencia haitiana del inicio del siglo XIX y consagra su continuidad histórica en la renovación de la vida de la negritud en el nuevo contexto político-cultural del siglo XX caribeño, inmerso en los procesos de reafirmaciones etnoculturales, interculturalidad y transculturación.

El poema prosigue con un tono celebratorio y de incitación a la rebeldía en el que de pronto surge este verso: "¿Quiénes y cómo somos? ¡Admirable pregunta!". Por supuesto que es admirable, pues, es la pregunta que exige cuentas acerca de la identidad. Y la respuesta es una sorprendente imagen de múltiple factura estética: surrealismo y realismo mágico, ecología y arraigo, profecía y utopía:

De tanto mirar los árboles me he convertido en árbol y mis largas
raíces de árbol han cavado en el suelo unos anchos bolsones
de veneno unas altas villas de osamentas
de tanto pensar en el Congo
me he convertido en un Congo rumoroso de selvas y ríos
donde el látigo restalla como un gran estandarte
el estandarte del profeta
donde el agua hace
likuala-likuala
donde el relámpago de la ira arroja su hacha verdosa y acorrala a los jabalís de la putrefacción hacia las bellas entradas violentas de la nariz. (pp 35-37).

La estructura de este texto es de naturaleza polisémica, susceptible de ser entendida o interpretada desde diferentes perspectivas y de manera unidisciplinar, interdisciplinaria o transdisciplinariamente con base en el uso de las teorías literarias existentes. Al ubicar esta imagen, como muchas otras dentro del largo poema de Césaire, en el terreno del

surrealismo y del realismo mágico, se hace con base en el planteamiento de Mariátegui que aparece en su artículo *El artista y la época*, citado por Muñoz Navarrete (2013), en donde el *Amauta* dice que: "Proponiendo a la literatura los caminos de la imaginación y del sueño, los suprarrealistas no la invitan verdaderamente sino al descubrimiento, a la recreación de la realidad. Nada es más erróneo en la vieja estimativa literaria que el concepto de que el realismo importa la renuncia de la fantasía" (p. 86). Esta afirmación se ubica en 1930, a seis años del lanzamiento del primer manifiesto del surrealismo, también llamado arte suprarrealista en esa época; y a ocho o nueve años antes de la publicación del *Cahier*. Es evidente que el poeta de la negritud le aporta al mundo moderno del siglo XX, el descubrimiento y la recreación de la realidad de la negritud antillana con base en la puesta en práctica de su poderosa fuerza imaginativa, surrealista y mágica, a través de la poesía, tal como se aprecia en las imágenes citadas y en todo el texto objeto de este análisis y el resto de su poesía publicada y conocida.

Quienes han escrito las grandes obras de la poesía de todos los tiempos, han combinado la realidad objeto de su inspiración o motivación con su capacidad creadora para la fantasía, la ficción, los sueños y la imaginación. De manera que el realismo puro en poesía o en literatura y arte en general, no existe. La literatura realista sin imaginación ni magia, "es, en todo caso, -como lo afirma Mariátegui- una idea basada exclusivamente en las experiencias y en las creaciones del sedicente realismo de la novela burguesa. El artista desprovisto o pobre de imaginación es el peor dotado para un arte realista. No es posible atender y descubrir lo real sin una operosa y afinada fantasía." (idem).

En consecuencia con lo anterior, la interpretación del sentido del fragmento citado del *Cahier,* podría ser el siguiente: desde el punto de vista comunicacional el texto contiene un primer mensajes donde un emisor expresa que por mirar árboles se convirtió en árbol y sus raices cavaron el suelo y abrieron grandes huecos donde hay veneno y osamentas. Un segundo mensaje, según el cual por pensar tanto en el Congo, se convirtió en un Congo con selvas, ríos y un látigo parecido al estandarte de un profeta. Luego, un tercer mensaje que

habla del agua que hace Likuala-likuala, seguido de otro que se refiere al relámpago de ira con hacha, y el último mensaje que habla del jabalí acorralado. Esta separación del todo en sus partes, cambia el sentido y se nos parece un cuento infantil. Pero, si se toma el texto en su totalidad estética, es evidente que puede ser mejor valorado con base en una hermenética apoyada en la semiótica (Kristeva, 1983), la estética surrealista (Bretón, 1980) y la crítica social marxista (Lukács, 1977; Adorno, 1984; Brecht, 1963; Mariátegui, 2007; Williams, 2000; Jameson, 1989; Eagleton, 1998).

Dicha perspectiva, permite decir que la primera imagen del sujeto hablante que mira los árboles, expresa la unidad inseparable del ser humano con el entorno de la naturaleza donde nace y, por tanto, al cual pertenece y desarrolla su arraigo, su ecología. Luego la metáfora de su conversión en árbol y las largas raíces que cavan en el suelo sus anchos bolsones, remite a la idea del arraigo, como fenómeno del sedentarismo cultural, que está en oposición al desarraigo, a la errancia y la des o ex patriación. De manera que semióticamente, se está hablando del arraigo natural de todo ser humano y de toda comunidad cultural con su espacio de origen. La imagen de las altas villas de osamentas, puede referirse a las tantas muertes, a los tantos seres humanos que han muerto en esa tierra del Congo, África; y la repetición de la fórmula del sujeto que de tanto mirar el objeto, se convierte en él, contiene el sentido de la unidad dialéctica entre el sujeto y el objeto, que se niegan y complementan reciprocamente en la relación dinámica hombre-naturaleza. Así, el mirar y convertirse en el Congo, puede significar que del arraigo surge la identidad con la patria rumorosa de selvas y ríos, es decir, naturaleza casi pura y virginal. Pero, la metáfora del látigo que restalla como un gran estandarte, introduce el tema de la esclavitud impuesta por la civilización occidental sobre la población negra africana. El choque de culturas y el inicio de una época histórica de contradicciones y luchas, que tiene en la revolución negra de Haití, su momento más estelar de donde la raza africana adquiere una nueva identidad política-cultural e ideológica, sintetizada en el concepto de la negritud.

Para cerrar este capítulo, se concluye con la siguiente reflexión: En la épica homérica, el tema de la patria se funda en dos elementos opuestos: el primero, referido a la guerra, la matanza y la destrucción del contrario, que se desarrolla en La Iliada; y el segundo, relacionado con la vida palaciega, de paz, diplomacia y convivencia, que se muestra en La Odisea, ambas en el contexto histórico de la relación binaria, contradictoria y complementaria, entre mito y realidad. En la poética romántica, Hölderlin y Pérez Bonalde, prevalece el tributo panteísta a la naturaleza, la mística cristiana y los valores morales del Bien como sustratos para que el hombre construya su morada, su patria, en clara negación del mal; pero, evadiendo las contradicciones y los conflictos sociales generados de las desigualdes de la vida material.

Finalmente, en la poética moderna, surrealista, anticolonialista y anti-imperialista de Césaire, prevalece la presencia de la materialidad histórica- social, unida a los procesos culturales del arraigo y desarraigo, en los contextos de la interculturalidad y la transculturación de la negritud afrocaribeña y sus luchas de emancipación y reafirmación de su identidad a lo largo de cinco siglos. En este tiempo histórico tanto el Caribe como América Latina han estado bajo los designios de la subalternidad, propios de la condición colonial. Enmarcada así, la poética del Cahier d'un retour au pays natal, puede ser entendida, interpretada y valorada desde una perspectiva transdisciplinaria en la cual, no obstante, la visión dialéctica de la crítica social marxista y el enfoque del materialismo cultural, conforman el eje metódico. En ese sentido, el aporte fundamental y más universal del texto de Césaire es la poética de la negritud antillana, afrocaribeña, valorada como una tradición con su propio y legítimo "sentido de predispuesta continuidad" (Williams, 2000: 138); o como una tradición "viva y móvil…entendida como patrimonio y continuidad histórica" (Mariátegui, 2007: 114)

.

CAPÍTULO VII

EL DOLOR SOCIAL, LAS TENSIONES DE LA SUBJETIVIDAD Y LA RAZÓN INDÍGENA EN LA POESÍA DE GUSTAVO PEREIRA.

1.- EL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

Queremos iniciar esta contextualización histórica–cultural en la que se ubica la trayectoria intelectual y la obra poética de Gustavo Pererira, a partir de lo que dice Liscano (1995) en un trabajo publicado en la revista Poesía, de la Universidad de Carabobo:

> Gustavo Pereira tenía 19 años (nació en 1940, en Margarita), cuando leí en la revista Símbolo, editada por un grupo de estudiantes, en el número doble 5-6 de febrero-marzo de 1959, un poema suyo que contrastaba con la agitación febril y política de esos días. Se titulaba: Momento de fuga. Y decía:
> "Cantemos esta paz momentánea de fugarnos del mundo / este júbilo errante de tanir / y tañir / y tañir…" (p. 34)

De acuerdo con este dato, Gustavo Pereira pertenece al grupo de los más muchachos de la nueva generación de poetas, artistas y luchadores revolucionarios del año 1958, fecha emblemática por su significación histórica, pues, ese día fue derribada la última dictadura militar represiva y sangrienta del siglo XX venezolano. De manera que el contexto histórico-cultural en el que se ubica la obra y la vida intelectual del poeta Gustavo Pererira tene como punto de partida el momento histórico que se vivió durante y después del año

1958, se extiende en los cuarenta años de la democracia formal representativa y llega hasta el momento actual de desarrollo de la revolución bolivariana, socialista y anti-imperialista, de la cual el poeta Pereira es no solo militante, sino además uno de los más destacados intelectuales orgánicos que ha tenido una participación activa y protagónica, incluyendo su aporte histórico como redactor del Preámbulo de la actual Constitución de la República Bolivariana de Venezuela.

De manera que se trata de un contexto que abarca 58 años durante los cuales ocurrieron y aún siguen ocurriendo una gran cantidad de acontecimientos que de una u otra manera han incidido en la trayectoria política, ética y estética de nuestro poeta, así como en la evolución y consolidación de su obra poética y ensayística, caracterizada por su consistencia intelectual, su capacidad creativa y su alta sensibilidad espiritual, social, humana. Veamos, entonces, el contexto histórico en sus elementos y momentos más relevantes y significativos.

Las marcas política-ideológicas y culturales de la generación del 58

El elemento generacional en las contextualización histórica es un asunto polémico pero ineludible, por razones obvias: todo escritor y su obra forman parte de una totalidad sistémica socio-política-cultural; y dentro de ella, la diferencia con la generación anterior es un accidente que establece sus propias marcas e incidencias, independientemente de sus alcances y trascendencia dentro o fuera del sistema. Hay dos dimensiones de la confrontación generacional: la que se presenta entre la vieja generación dominante y la nueva generación emergente; y la que surge en el interior de esta última.

En la cita de Liscano aparece el contraste inicial entre la poesía de Pereira y "la agitación febril y política de esos días", que contiene las dos tendencias fundamentales dentro de la juventud del 58: la que asume activamente y con entusiasmo la agitación política revolucionaria y la que se coloca en el lado contrario. Ambas se desarrollan

ulteriormente con sus propias visiones que dinamizan la vida política y cultural del país, fundamentalmente durante la década del sesenta. En ese sentido, Silva, Ludovico (1989) indica que "puede legítimamente englobarse bajo el título de "generación poética de 1958" un conjunto de actitudes estéticas y de política literaria" (P.9) que no fueron homogéneas ni absolutas, pues, el hecho de ser una generación no necesariamente implica una expresión estética, ideológica y política única ya que existe la diversidad y la pluralidad, según los intereses de cada persona o grupo. En consecuencia, lo que ocurrió fue precisamente la confromación de tendencias estéticas político-ideológicas diferentes.

Tales diferencias se expresaron orgánicamente a través de los grupos literarios, las publicaciones y su relación con el gobierno y el Estado venezolano. Desde el interior del grupo *Sardio,* por ejemplo, tomaron cuerpo las dos tendencias fundamentales de la intelectualidad emergente de la coyuntura histórica del 58: por un lado, los que se identificaron con el compromiso revolucionario, la lucha por la independencia y el socialismo, cuyo sector más radical e iconoclasta se cohesionó en torno al grupo *El techo de la ballena*; y del lado opuesto, estuvieron los intelectuales y artistas que se alinearon con el gobierno de Rómulo Betancourt.

También estaba el grupo de izquierda Tabla redonda y muchos otros que luego surgieron con propuestas políticas y estéticas renovadoras al calor de la explosión cultural de ese momento histórico. De manera que la división política que hubo en el país entre las izquierdas y las derechas, en la confrontación por el poder político, tuvo su correlato en el terreno del arte y la literatura. En ese sentido, desde la perspectiva de la semiótica cultural de Lotman (1999) hubo un proceso dinámico explosivo que, no obstante, se realizó en el marco de un complejo diálogo dinámico de estabilización, pues, "Aun cuando los hombres estén firmemente convencidos de realizar en la práctica alguna teoría ideal, la esfera práctica incluye en sí también las tendencias opuestas: estas pueden adoptar formas monstruosas pero nunca ser anuladas" (p. 19). En ese primer momento de explosión cultural (política y estética), el poeta Pereira se ubicó en el lado de las izquierdas, aun no

teniendo una participación muy activa ni destacada, pues, aunque su mayor interés era la poesía, "años antes, en 1954, había sido uno de los fundadores de la Juventud Comunista en Puerto la Cruz" (Liscano, 1965:34) .

Renovación cultural y tiempo insurreccional

La insurgencia revolucionaria se transformó en uno de los períodos más violentos y controversiales de la historia del siglo XX venezolano. La renovación literaria y cultural alcanza los niveles de la ruptura y la confrontación generacional; y la lucha política, social y militar contra el régimen de Rómulo Betancourt, adquiere rápidamente carácter insurreccional. Todo como resultado insoslayable de la agudización interna de los conflictos sociales. Igualmente, las tensiones internacionales que genera la "guerra fría" y los cambios políticos y sociales que se producen en América Latina y el resto del mundo van a incidir en el proceso de crisis interna. De tal manera que, globalmente vista, se trata de una situación renovadora-insurreccional bastante compleja y dinámica que ha generado una gran diversidad de interpretaciones de acuerdo con las diferentes perspectivas o posiciones ideológicas. El propio poeta Gustavo Pereira, en entrevista realizada por Sosa Silva (2009) afirma que "En esos años sesenta había una gran efervescencia artística y política en todo el país, recuerda que era la época de los grupos *Tabla Redonda*, *El Techo de la ballena, 40 grados a la sombra* en Maracaibo, y existía gran vinculación entre esos grupos, al mismo tiempo éramos amigos, teníamos una especie de internacional de la subversión poética" (p. 556).

Esa efervescencia política y esa subversión poética, que nació casi como un hecho súbito, fue efectivamente un proceso explosivo, cuyo sentido se entiende culturalmente, de acuerdo con la fórmula de Lotman (1999): continuidad, explosión y gradualidad. Igualmente, es pertinente interpretarlo como una situación de cambio político-cultural emergente de "nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente" (Williams, 2000: 145). Lo cierto es que ese cambio

se gestó desde la resistencia civil, política y militar contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y su sistema de oprobio y entreguismo que, en última instancia, fue la forma o modalidad en que se expresaba la lucha de clases en ese contexto histórico. Ubicado en esas circunstancias, el joven Pereira inicia su incursión en la poesía con la publicación de su primer poema en 1956 y su primer libro *El rumor de la luz* en 1957; y ya en pleno proceso explosivo del momento histórico, edita en 1961 *Los tambores de la aurora* que él mismo lo caracteriza como "un libro de poesía de cartel, comprometida". Siguiendo el texto de la entrevista con Sosa Slva (2009), Pereira señala que.

> Ese año comenzó la insurrección de la izquierda contra el gobierno de Rómulo Betancourt, los estudiantes de izquierda participábamos en esas luchas, pues realmente el gobierno de Betancourt era una especie de prolongación de la dictadura de Pérez Jiménez. Fue tan dictatorial o tal vez más, pues hubo más muertes en el gobierno de Betancourt que en los diez años de dictadura de Pérez Jiménez. De hecho, la primera frase de Betancourt cuando tomó posesión del gobierno fue: hay que aislar y segregar a los comunistas. Fue una declaración de guerra, obviamente, y la mayoría de los dirigentes del partido comunista de ese entonces, con Pompeyo Márquez a la cabeza, cayeron en esa provocación y declararon la guerra. (p. 557)

Los antecedentes históricos-culturales de esta nueva situación, se encuentran en la década del cincuenta, fundamentalmente dos elementos claves: el primero, la instauración de un sistema dictatorial militar encabezado por el General Marcos Pérez Jiménez, favorable al desarrollo de los planes de mayor penetración y dominación económica y política del capitalismo imperialista norteamericano. Los principales partidos políticos –URD, COPEI, AD y el PCV- fueron ilegalizados y por ello asumieron la lucha de resistencia en condiciones de clandestinidad. Lo segundo sería, como consecuencia directa de lo primero y gracias al incremento de la renta petrolera, la puesta en marcha de un vasto plan de modernización urbana, cuyo resultado emblemático es la sepultura definitiva de la

Caracas tradicional de techos rojos y ambientación bucólica, bajo las nuevas moles de concreto, de edificios, avenidas y autopistas.

A partir de esos dos cambios, se puede decir que los acontecimientos políticos, sociales, culturales, de los finales de la década del cincuenta, desembocan en una inquietante búsqueda entrecruzada de lo estético y lo ideológico, de lo bello y lo ético, la forma y el contenido, en el claroscuro de una realidad socio-política marcada por la opresión social y la falta de independencia y soberanía del país que explica el inevitable derrumbamiento de la dictadura. Sin embargo, todas las expectativas creadas con el advenimiento de la democracia, comienzan a derrumbarse. De los dos modelos que entraron en pugna: la democracia formal representativa (Pacto de Nueva York y luego Punto Fijo AD-COPEI-URD) y la incipiente democracia directa, exprsada en las asambleas populares y las diversas expresiones de participación y protagonismo del movimeinto popular, la primera se impuso por la vía electoral. A partir de allí, las contradicciones políticas y sociales se agudizan, se rompe el llamado "Espíritu unitario del 23 de Enero" (que no fue otra cosa sino el estado psicológico y emocional generado por la amplia unidad cívico-militar que logró derrocar al dictador y abrir un nuevo espacio histórico) y estalla la violencia que desencadena la lucha armada revolucionaria. Y tal como lo afirma Pereira, cuando Sosa Silva (2009) le hace la pregunta acerca de la guerrilla, ésta no fue sino

> la consecuencia de sucesivas represiones del movimiento popular de izquierda, la primera de las cuales fue una manifestación de desempleados en El Silencio, el año 59, recién tomando Betancourt la presidencia. Fue disuelta a plomo por la policía, plan y plomo. Fue el comienzo de la represión. Aquélla era una manifestación pacífica de desempleados, porque realmente no hubo de parte de éstos violencia ni saqueos, sólo pancartas, cartelones y arengas, pero fue reprimida violentamente. Después hubo asaltos a sindicatos en donde habían triunfado los comunistas, como en Zulia y Falcón. Cabe precisar que a la caída de Pérez Jiménez el partido comunista era la cuarta fuerza política del país, porque desempeñó un papel fundamental en la resistencia

> contra la dictadura, junto con la izquierda de Acción Democrática y por ello la votación que obtuvo. De allí que Betancourt, aliado íntimo del imperio, tuvo como primer objetivo aislar y segregar a los comunistas, y así lo declaró. Fue una guerra desigual, por supuesto, donde murieron muchos jóvenes, duró desde el año 61 hasta el 67, 68. La influencia de la Revolución Cubana fue determinante en esos hechos. Los años sesenta fueron años tormentosos para los poderes establecidos y representaron no sólo revoluciones políticas sino en todos los aspectos de la vida. Hasta en deportes la insurgencia de un hombre como Muhammad Alí representó un símbolo de dignidad. Obviamente la poesía no podía escapar a esas conflagraciones. La poesía ni ningún arte. Cuando tú revisas la pintura, la literatura, la música de esa época, veras que hay una presencia fundamental allí de esta rebelión contra los poderes. (p. 557)

Con estas afirmaciones del poeta Pereira, queda resumida toda la coyuntura de la década del sesenta, marcada por la violencia social, política, cultural y policial-militar como expresión de un proceso dialéctico, crítico y profundo, dinámico y complejo en el que no subyace otra realidad histórica sino la lucha de clases. Como testimonio directo de esa realidad concreta de los años sesenta, solo queremos agregar lo que dice uno de los protagonistas directos que participó en la Junta Patriótica cívico-militar del año 1958, García Ponce (2001) quien caracteriza como "el octubre sangriento" el momento más feroz de la represión desata durante ese año:

> El jueves 19 de octubre, la represión dejó un saldo de tres muertos y veinticinco heridos en el centro de Caracas. El viernes 20: doce muertos, doscientos heridos y trescientos cincuenta prisioneros. Entre el sábado 21 y el miércoles 26 la represión en los barrios de Catia, Simón Rodríguez y El Cementerio, arrojó 23 muertos, ciento sesenta heridos y 170 nuevas detenciones, mientras fueron allanados los locales de los partidos de izquierda. El jueves 27 asaltaron y destruyeron los talleres y las salas de redacción de los periódicos "Fantoche", "Tribuna Popular", "Dominguito" y URD y ocuparon militarmente los barrios de Caracas. El general Josué López Henríquez, ministro de la Defensa, declaró que

> "cumpliendo órdenes del Presidente de la República se aplicará el Reglamento de Servicio de Guarnición que autoriza a las unidades militares a disparar contra los amotinados". (p. 2)

Pero, ese cuadro nacional no se logra entender bien del todo si no se indaga en sus vínculos y relaciones con los requerimientos del contexto internacional de "la guerra fría" protagonizada por Estados Unidos y la Unión Soviética. El efecto directo que tiene ese clima de confrontación internacional para América Latina, en general, es un endurecimiento de la política norteamericana para frenar y derrotar cualquier avance de las fuerzas comunistas o revolucionarias en el área de su absoluta influencia y hegemonía económica, política, militar, tecnológica y cultural. Dentro de ese contexto, la participación de un personaje como Rómulo Betancourt, que ya venía elaborando su propio proyecto anticomunista y pro norteamericano desde el año 1949 (Cfr. Sáez M. Simón, 1990), va a ser fundamental en el desencadenamiento de los hechos políticos y sociales de la primera mitad de los años sesenta. Una de las respuestas culturales más contundentes y directas contra Betancourt la produce el poeta Caupolican Ovalles cuando lanza *¿Duerme usted, Señor Presidente?*, poema que puede considerarse como el primer misil estético verbal de los poetas subversivos de Venezuela (Farías, 2008: 75-76).

La importancia de *El Techo de la Ballena***,** como agrupación subversiva, iconoclasta, radica en que puso en marcha un plan de exposiciones, manifiestos, polémicas, publicación de textos poéticos, que los proyecta como artistas de vanguardia con rasgos dadaístas, surrealistas y subversivos, en el contexto histórico-social de intensificación de los enfrentamientos sociales, políticos y militares por la disputa del poder. En las artes plásticas, con la exposición de Carlos Contramaestre, *"Homenaje a la necrofilia*" en noviembre del 62, se postula prácticamente la liquidación del arte para el consumo y su sustitución por un arte circunstancial y de transición que provoque en el receptor una reacción, un despertar. Esta exposición "marcó el ápice del movimiento, su más pleno

ejercicio de la provocación porque obtuvo la anhelada respuesta por parte de los indignados burgueses caraqueños a quienes iba dirigida de hecho la muestra" (Rama, Ángel, 1987:12).

De manera que la década del sesenta, en el contexto de Venezuela y Latinoamérica, está marcada por un proceso de insurgencia general que tiene dos formas diferentes y complementarias de la praxis política: la social insurreccional y la poética renovadora. En relación a la segunda, es decir, la renovación literaria, Chirinos, Sherline (2007) la destaca de esta manera:

> Latinoamérica repercute en el mundo cultural con el reconocimiento de un grupo fundamental de narradores, conocido como el "Boom latinoamericano" (García Márquez, Vargas Llosa, Cortazar, Borges, etc.). En Venezuela, (…) se forman grupos radicales de jóvenes artistas, poetas, narradores, músicos. Dos corrientes principales, según Oscar Zambrano Urdaneta, se definen en aquel momento: por un lado, una poesía de compromiso social y político que emplea el tremendismo expresionista; por el otro, una poesía de vivencias referidas al mundo interior del poeta. (p. 116)

Esta caracterización es cierta, aunque con ella se corre el riesgo de inducir interpretaciones y valoraciones muy simplistas, dicotómicas y excluyentes, en las cuales solo se valora la forma estética; más no la forma objetivada de la realidad histórica con sus elementos políticos e ideológicos. Queremos cerrar este segmento con una valoración que aporta Gustavo Pereira en su respuesta a una de las preguntas de la entrevista realizada con Sosa Silva (2009), acerca del significado que tuvo la década del sesenta en el contexto sociopolítico y cultural del siglo XX. Dice Pereira:

> Si vamos a caracterizar lo que fueron las artes en el siglo XX, yo diría que hay dos épocas cruciales, la primera posguerra y los años sesenta, en la primera posguerra aparecen los grandes movimientos de la vanguardia europea, el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, en las artes plásticas el cubismo, el postimpresionismo, el expresionismo, en la música el dodecafonismo de Schönberg. De modo que para mí lo que

> verdaderamente trascendió en el siglo XX está circunscrito a estas dos décadas, la primera posguerra en los años 13, 14 hasta los veinte y los años sesenta. Algo tendrán que ver en ello las tormentas solares, tú sabes que las tormentas solares repercuten en la corteza cerebral y a lo mejor en estas dos épocas esas tormentas se hallaban tan agraviadas que algo ocurrió para que todo se diera de esa manera en el planeta, ¿no? Porque realmente es impresionante. Esos son los años en los que, por ejemplo, la reivindicación de las culturas indígenas se asume ya en algunos casos como política de estado, con excepción de México que había iniciado mucho antes, con la revolución, el rescate de su pasado indígena. México tuvo una revolución antes que la rusa, la revolución Mexicana se propuso, entre otras cosas, rescatar su raíz tapiada y segregada, que era la raíz de las grandes culturas mesoamericanas. En otros países eso no ocurría, yo estuve en Ecuador a fines de los setenta y comienzo de los ochenta y me sorprendió ver en un periódico ecuatoriano un aviso clasificado que decía "se vende hacienda con indios". Estamos hablando de hace apenas treinta años. Yo tengo recortes con notas de prensa que dan cuenta de cómo en Puerto Ordaz, en los años setenta, se vendían indios, había un mercado de indios, es decir, traían a las niñas indias y las negociaban para ponerlas como servicio, como mucamas en casas de familia. Las traían de diez, once, doce años y las vendían. (p. 564-565)

La incidencia de la revolución cubana

El primero de enero de 1959, se produce el triunfo del movimiento guerrilleros 26 de julio que operaba desde la Sierra Maestra de Cuba, liderado por Fidel Castro, el Ché Guevara y Camilo Cienfuegos, contra la dictadura de Fulgencio Batista. Y ya para 1960, lo que era el gran burdel de América se convierte en una nueva, pero a la vez en la primera referencia socialista dentro del continente americano. Cuba pasa a representar así, y especialmente para las juventudes del continente, un atractivo polo de rebelión e insurgencia victoriosa, de heroísmo y aventura revolucionaria triunfante, en pleno corazón del Caribe. En un gesto de fraterna hermandad y clara identificación ideológica, el chino

Valera Mora (2002), al final de su poema *A vosotros, héroes vivientes,* escribirá estos versos: "En esta mesa todos los poetas del mundo, / declaramos en vuelo de aeroplano: / **¡POESÍA O MUERTE, VENCEREMOS**! / El poema es una isla: **CUBA**." (p. 55).

Igualmente, la intelectualidad progresista de Venezuela valora la revolución cubana como la primera materialización histórica de una vieja aspiración de soberanía de toda la América Latina frente al dominio imperialista. El editorial de la revista *Cruz del Sur* (1960, Nº 49-50), expresa dos comentarios interesantes para ese momento, aunque después la realidad indique un rumbo distinto:

> Nadie puede dudar la importancia de la Revolución Cubana como máxima realización de las luchas anti-imperialistas. Así como el proceso imperialista norteamericano se concretó teóricamente en la doctrina Monroe, la doctrina Monroe ha perdido su vigencia absoluta ante la nueva posición de Cuba No más Latinoamérica para los norteamericanos. ¡Patria o Muerte! Cada nación latinoamericana tiene derecho y necesidad de su independencia política y económica; para ello es necesario abrirnos a todas las naciones del mundo, tener contacto directo con todos los pueblos, entendernos de quien a quien con todos los Gobiernos, comerciar libremente con quienes mejores condiciones presenten ...El discurso de Jruchov anunciando la decisión soviética de intervenir en defensa de Cuba en el caso de una agresión norteamericana, marca la ruptura definitiva de un tipo de relaciones entre Latinoamérica y los E.E.U.U. (pp. 3 – 4)

A 55 años de distancia, pareciera que aquella utopía de independencia política y económica para entenderse como iguales y comerciar libremente con todos los gobiernos y pueblos del mundo, se está haciendo realidad. No puede haber dudas acerca de las repercusiones políticas, sociales y culturales que han tenido los nuevos modelos de integración regional como PETROCARIBE, ALBA, UNASUR, CELAC, MERCOSUR, puestos en marcha en el contexto de la nueva realidad histórica caracterizada por el ascenso de los gobiernos populares, anti-imperialistas, anti-colonialistas y progresistas en casi todo

el continente Latinoamericano y caribeño. El hecho novedoso en el nuevo siglo XXI, está en la dinámica, impensable en el siglo pasado, que viene operando al interior del desarrollo social y cultural, determinado ahora por la nueva relación dialéctica entre los procesos emergentes, residuales y tradicionales (Williams, 2000) de la cultura latinoamericana y caribeña, así como "la combinación simultánea, en varias esferas de la cultura, de procesos explosivos y graduales" (Lotman, 1999:26); entendiendo dicha combinación tal como la indica el propio Lotman: "Tanto los procesos explosivos como los graduales asumen importantes funciones en una estructura en funcionamiento sincrónico: unos aseguran la innovación, otros, la continuidad" (p. 27). Y todo eso en el contexto de la crisis de decadencia política, cultural, ética y moral del imperialismo norteamericano.

Desde el punto de vista de la relación sincrónica y diacrónica, cabe señalar que así como en el siglo XIX la gesta emancipadora tuvo su epicentro en Venezuela y logró integrar sincrónicamente cinco naciones libres e independientes, aunque haya sido durante un periodo corto; en el inicio de la segunda mitad del XX, el epicentro se ubica en Cuba, por haberse convertido en vanguardia de una nueva sincronía de luchas nacionalistas revolucionarias bajo el método de la guerra de guerrilas, en buena parte del continente. Y ahora en este inicio del siglo XXI, la lucha anti-colonialista y anti-imperialista vuelve a tener su epicentro en Venezuela, como vanguardia política, cultural y energética. La nueva sincronía de este tiempo está representada precisamente en la unión de los procesos de cada país a través de los modelos de integración y otras formas bilaterales de unidad ideológica y política-cultural entre procesos afines como los de Venezuela, Cuba, Nicaragua, Bolivia, Ecuador. La tradición anti-colonial y anti-imperialista de los pueblos de América manifiesta su continuidad histórica en el marco de los nuevos retos frente a un capitalismo internacional globalizado y un imperio en decadencia; pero agresivo militarmente.

Las revistas literarias: espejo de la nueva realidad

Otro aspecto de singular importancia de la década del sesenta tiene que ver con las publicaciones literarias y los grupos más o menos informales que se constituían alrededor de ellas. Para tener una idea de la incidencia de este tipo de actividad, Pérez (2010) ofrece un registro de las que circularon en la década de la violencia. Las hemos ordenado por institución o ciudad donde se publicaban para tener una idea de cuáles eran los centros de mayor activismo literario del país:

> *En Haa* (1963), *Tabla redonda* (1959-1965), *Rayado sobre el techo* (1961-1964), *Expediente* (1968), *Crítica contemporánea* (1960- 1966) de la UCV, *Testimonio* (1968), *Cal* (1962-1966), *En letra roja*, *Lam* (1962-1963), *Papeles* del Ateneo de Caracas, *Imagen*, *Zona Franca, Rocinante* (1968-1970), editadas en Caracas; *Axial* de la Universidad de Los Andes, *Sol cuello cortado* y *Actual*, publicadas en Mérida; *Cinabrio*, *Mandrágora* (1966), *Agua* (1967), *Om y Horno*, *40 grados a la sombra* (1964) en Maracaibo; *La ciudad mercuria* (1963), *Job* y *Punto y vacío* (1967) en Barqusimeto; *Icam* en Barinas; la revista *Poesía* en Valencia; *En negro* en Cantaura; y *Tropico uno* en Puerto la Cruz (1964-1965). (p. 68) ,

De acuerdo con este escrutinio de Pérez, se llegaron a publicar un total de 28 revistas en ocho (8) ciudades del país entre 1959 y 1970. Estos datos revelan que la actividad intelectual durante ese tiempo fue intensa y diversa; y la producción material en revistas y otro tipo de publicaciones igualmente indica una gran consistencia de toda una generación sensibilizada y consciente de la nueva realidad histórica ineludible, del país y del mundo. Ya al cierre de la década, se produce la insurgencia revolucionaria popular de obreros y estudiantes en París, Francia, conocida mundialmente como el Mayo París del 68, que tuvo una estimada resonancia en el ánimo y la sensibilidad de la juventud rebelde del planeta. En Venezuela, "significó un acontecimiento que de alguna manera propugnó un movimiento ideológico espontáneo que demandó como vías de protesta las huelgas, la

manifestación estudiantil y obrera, el desafío a la represión policial, el sacudimiento al Estado, las reformas al sistema universitario vigente, la desobediencia a las autoridades, la libertad en el vestir y hablar". (Pérez, 2010: 69-70). En fin, todo un clima de condiciones ojetivas y de una subjetividad rebelde que recorrió el mundo, con una particular e intensa carga de violencia política, social y policial-militar en Venezuela, América Latina y el Caribe.

La década del setenta

La derrota política y militar de la insurgencia revolucionaria y del movimiento popular de los sesenta marca el tránsito de entrada a la década del setenta. Hubo un repliegue, mucha gente entró en la estructura del Estado burgués a hacer "nueva vida política o cultural", y el movimiento revolucionario, incluida la izquierda cultural, anida bajo los signos de la derrota, la fragmentación, división y atomización. Se le llamó "la década saudita" en alusión al crecimiento súbito de la renta petrolera a partir del año 1974 y sus efectos nocivos en la vida moral y ética de la República; el acrecentamiento de los patrones inducidos del consumismo y el rentismo desbordado de la cultura petrolera como elementos emergentes dentro de la cultura nacional.

Sin embargo, la tradición revolucionaria, anti-capitalista y anti-imperialista, que había hecho su explosión en la década violenta, mantiene su continuidad a través de los movimientos radicales de la izquierda política y cultural. Gradualmente va recuperando su capacidad de resistencia política, social y cultural. Se realiza el Congreso Cultural de Cabimas en 1970, se activan las publicaciones de periódicos y el trabajo cultural en los barrios de las principales ciudades del país: Caracas, Maracaibo, Barquisimeto, Mérida, entre otras. Se realizan encuentros culturales, se organizan frentes de lucha en los barrios marginales y populares, grupos de música y teatro, se impulsan los círculos de estudios en las organizaciones revolucionarias; y talleres literarios en el campo de la actividad cultural.

Es importanter destacar, dentro de esta década, que a partir de 1974 el país entra en una nueva situación económica determinada por los nuevos precios del petróleo. La vida social, política y cultural registrará igualmente nuevos signos. Está en la presidencia de la República el señor Carlos Andrés Pérez y lanza su programa hacia La Gran Venezuela, apoyado en la altísima renta petrolera que ha triplicado el presupuesto nacional, de catorce mil millones de bolívares en 1973 se pasa a cuarenta y cinco mil millones en 1974. La movilidad social se dinamiza y baja la conflictividad en un primer momento; pues, a mitad de período gubernamental, se incrementan las luchas sociales. En general, la década transcurre hasta la primera mitad de los ochenta, bajo el dominio político de la polarización adeco-copeyana; crece el aparato burocrático estatal y se generalizan la corrupción administrativa, el peculado, los desvíos de fondos, el enriquecimiento ilícito, que pasan a convertirse en los problemas más graves de la institucionalidad política del país.

En ese contexto, la poesía perfila nuevas expresiones, pero sin mayor trascendencia. Si bien es cierto que los grupos principales de la izquierda radical, subversiva, mantuvieron la moral de combate, es innegable que la sensación de fracaso y derrota fue predominante. Las búsquedas se emprenden por derroteros distintos a los de la década anterior. Javier Lasarte (1994) registra así la situación:

> Los sueños y luchas de los sesenta dejan paso a la idea de fracaso, de imposibilidad y desconcierto. El marco es ahora el de una sociedad que excepcionalmente disfruta de una bonanza económica, a cuyo amparo la cultura encuentra espacios institucionales en expansión. Buena parte de la intelectualidad venezolana se integra a ese circuito que ofrece, en el caso específico de la poesía, becas y bolsas de trabajo para escritores; editoriales que, como Monte Ávila o Fundarte, abren sus puertas a traductores y poetas nacionales, y difunden obras de importantes poetas contemporáneos europeos, norteamericanos y latinoamericanos; y una proliferación notable de publicaciones periódicas, talleres literarios y concursos de poesía – como lo muestra el palmarés de la gran mayoría de poetas jóvenes…,hecho inaudito en cualquier otra época. (p. 9)

Otro hecho característico de esta década que se prolonga en los ochenta, es la proliferación de las actividades tallerísticas, publicaciones, formación de grupos y el afán de publicar, en medio del vacío ideológico que sobresale como una diferencia importante con la década anterior. De ese auge de publicaciones, Elena Vera (1985) expresa que:

> Es interesante señalar que mucho de estos grupos no tienen coherencia ideológica, ni objetivos grupales definidos. Se unen en torno a una publicación como una manera de poder publicar sus textos, hecho que los diferencia grandemente de los grupos literarios de la década anterior (p.95)

Pero, en medio del vendaval derrotista y el vacío ideológico, o paralelamente a ello, ya la línea de continuidad con la subversión de los sesenta estaba trazada por la pluma irreductible y especialmente sensible del poeta Víctor Valera Mora (1971) con su libro *Amanecí de bala* que se convierte en un texto emblemático de la poesía irreverente y comprometida. El escritor Manuel Bermúdez (1999) refiere la significación que tuvo este libro en su momento en la siguiente anécdota:

> Cuando aparece el libro Amanecí de bala de Víctor Valera Mora en 1971, con la presentación de Salvador Garmendia y las ilustraciones de Carlos Contramaestre, un general de la DIM (Dirección de Inteligencia Militar) dijo que ese libro era más subversivo que los focos guerrilleros que aún quedaban en el país, después de los gobiernos de Rómulo Betancourt y Raúl Leoni. Y que al autor había que "ponerle el guante". Ante la posibilidad de caer preso, el chino Valera se fue a Roma, con una beca de la Universidad de Mérida, gracias a la gestión de sus amigos y del rector Perucho Rincón (p.139)

Al igual que le ocurrió a Caupolicán Ovalles, que debió retirarse a Colombia cuando publicó ¿*Duerme usted, Señor Presidente*?, Valera Mora tuvo que salir del país para no convertirse en un preso político más. En las cárceles de Venezuela permanecían encerrados buena parte de los revolucionarios pertenecientes a la generación de 1958 por haber

asumido la lucha armada guerrillera, con los cuales el poeta mantenía sus vínculos políticos y de amistad.

El 18 de enero de 1975 se produce la gran fuga de 23 presos políticos del Cuartel San Carlos, militantes del PRV-FALN y de Bandera Roja. Este hecho y la expresión del general de la DIM no reflejaban otra cosa sino que a pesar de los cambios políticos, el poder represivo del Estado seguía siendo el mismo frente a toda manifestación subversiva, incluyendo la poesía. De esa manera, así como Caupolicán había fijado en su poema la época de la irreverencia y la provocación política, frente a un poder opresivo e inmoral; el chino Valera Mora fijaba la permanencia, la perseverancia y la irreductibilidad de la estética de la subversión anti-colonialista y anti-imperialista . Hay que reconocer que en esa línea de Valera Mora destacan también otros poetas independientes o vinculados a los grupos *La Pandilla Lautréamont* y *La República del Este.*

En el campo de la izquierda radical, se podría decir en términos esquemáticos, que su trabajo estuvo marcado por tres líneas fundamentales: primero, una amplia difusión de revistas, periódicos, boletines y libros. Segundo, la realización de encuentros, congresos y jornadas de discusión política, ideológica y cultural. El Congreso Cultural de Cabimas marca la trascendencia de esa línea de trabajo que sigue con el *Encuentro por la Defensa Nacional de la Cultura "Aquiles Nazoa"* realizado en Barquisimeto en 1977 de donde surgió el *Movimiento por los Poderes Creadores del Pueblo "Aquiles Nazoa"*. Y posteriormente, el *Encuentro Juguemos a Ser Libres,* realizado en el estado Yaracuy en el año 1983. Ambos como intentos de darle continuidad a la experiencia del *Congreso Cultural de Cabimas*. Y de tercero, una intensa actividad de lucha y organización popular en barrios, liceos, universidades, comunidades campesinas. Todo ello sin poder articular una alternativa válida para alcanzar el tan deseado cambio revolucionario de la sociedad venezolana.

De la crisis de los 80: productivismo, globalización, deslegitimación

Entre las décadas del ochenta y noventa, se genera una coyuntura diferente, dentro del mismo contexto histórico de la dependencia y la lucha por la soberanía y la justicia social iniciada a partir de 1958. La poesía venezolana de este tiempo ya en los finales del siglo XX y de transición hacia el siglo XXI, ha adquirido mayor pluralidad y profusión. Una breve mirada a esta época, permite afirmar esquemáticamente que el capitalismo internacional ha llevado a cabo la revolución tecnológica más espectacular de todos los tiempos como resultado del altísimo desarrollo de las fuerzas productivas, hecho que se constituye en la base material del proyecto globalizador que le permite a las naciones más desarrolladas apuntalar su poderío económico, tecnológico y cultural bajo la concepción neoliberal e imponer la más absoluta hegemonía en las relaciones internacionales.

Por otro lado, el llamado bloque de naciones del socialismo real revela la fatalidad de sus debilidades históricas y estalla en crisis sociales y políticas que conducen a su derrumbamiento durante 1989. La crisis ideológica del marxismo deja de ser un problema teórico de las vanguardias críticas y disidentes de décadas anteriores, y se convierte en un drama para miles y miles de seres humanos en el mundo entero, particularmente en Europa. El nuevo credo omnipotente está representado ahora por la tecnología de punta, la economía globalizada, el libre mercado y la democracia neoliberal. Ello genera un rápido y sostenido proceso de ablandamiento y desarme ideológico en un alto porcentaje de los agrupamientos y personalidades políticas artísticas y literarias de vanguardia en el campo de las izquierdas, así como la sumisión o alistamiento total de los escritores e intelectuales de derecha, pertenecientes a la burguesía y la pequeña burguesía venezolana y latinoamericana.

El derrumbe del Muro de Berlín, la pérdida de la revolución sandinista, la derrota **y** repliegue de los movimientos armados en El Salvador y Guatemala, la invasión a Grenada y Panamá, la nueva situación de Cuba a consecuencia de la caída de la Unión Soviética, son

síntomas de una nueva realidad dominada más por la desesperanza y el escepticismo que por el aliento de la transformación social. Sin embargo, la puesta en marcha de la globalización tropieza con la resistencia de corrientes de opinión y de acción en sus propios escenarios principales, tal como lo demuestran las manifestaciones sucesivas desde Seatle hasta la insurrección masiva de Roma. Los movimientos anti-globalización mantienen la impugnación, la denuncia y el combate directo contra el grupo de los siete grandes del mundo: Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Alemania, Francia, Italia y Japón; y la Asociación Internacional del Comercio.

Pero, quizá por razones providenciales o por la fuerza de la magia y la emoción que nos distingue en nuestra particular sensibilidad como pueblo amante de la justicia y la libertad, es aquí, en nuestra tierra que ha sabido siempre dar el ejemplo, donde se produce la primera respuesta inmediata y contundente de algún pueblo en el mundo contra el plan neoliberal de la globalización, el libre mercado y la democracia formal pro-imperialista. Esta respuesta fue el mal llamado "Caracazo" que estalla el 27 de febrero de 1989 cuando se pone en marcha dicho plan comenzando el segundo mandato presidencial el señor Carlos Andrés Pérez. Después de Venezuela, es en la extensa geografía azteca, desde las profundas raíces indígenas del pueblo de Emiliano Zapata, donde emerge en enero de 1991 una fuerza de choque, armada y organizada contra el nuevo esquema de dominación. Así, el pueblo de Venezuela y el movimiento zapatista de México, son quienes dan las primeras respuestas populares de resistencia contra la globalización, el libre mercado y la democracia burguesa neoliberal.

Efectivamente, en nuestro país, como espacio geo-histórico de resonancias del acontecer internacional, económicamente articulado al poderío norteamericano, por nuestra burguesía, ocurre que frente al acelerado agotamiento del modelo económico populista, se comienza a instaurar el modelo de la globalización. En la primera mitad de la década del 80, en el año 1983 siendo presidente el doctor Luis Herrera Campins, estalla el famoso *Viernes Negro*: crisis fiscal, crisis del modelo populista –rentista, replanteamiento de ese

modelo y su desplazamiento por un esquema productivista-desarrollista. Sigue la corrupción. Al final de la década, el 2 de febrero de 1989, el nuevamente presidente Carlos Andrés Pérez, anuncia las primeras medidas económicas de su gobierno dentro del nuevo modelo neoliberal y globalizador. El 27 de ese mismo mes estalla la rebelión popular más importante en la historia republicana de Venezuela. Tres días intensos de saqueos, quemas, violencia, muertes. Todas las instituciones son cuestionadas y quedan deslegitimadas, principalmente los partidos políticos y el gobierno. Se produce, por primera vez en la historia del país, la deslegitimación del sistema político por la acción colectiva, directa, resuelta y violenta de la población pobre y la clase media empobrecida.

La crisis social, económica, política, psicológica, cultural, y sobre todo institucional se prolonga hasta su segundo estallido, el 4 de febrero de 1992 con el alzamiento de los militares patriotas encabezados por el teniente coronel Hugo Chávez Frías. Este hecho le agrega a la crisis la presencia activa y dinámica de la corriente patriótica de las fuerzas armadas que se reitera con el segundo alzamiento del 27 de noviembre de 1992. El clima de incertidumbre, expectativa, búsqueda de nuevas alternativas y esperanzas que se genera en la coyuntura histórica que va de febrero del 89 a febrero el 92 puede visualizarse a través de las imágenes del poema de Saab, Tarek (1992) *Tercer ejército* del libro *El hacha de los santos*: "Porque somos custodia de lo que vendrá / ... / Nuestro presagio cabalga dentro de una / espesa llanura / protegidos desde no sé dónde por alguien / que no ve / nos queda poco tiempo / y / algo indescifrable nos invita a no morir".

La contradicción principal que dinamiza a la sociedad venezolana a partir de febrero de 1989, está dada entre la globalización económica y el rescate de la soberanía económica. Ella está en el fondo de la crisis, de los conflictos sociales y políticos, así como en el comportamiento de la intelectualidad venezolana. Britto García, Luis (1999) al evaluar el papel desempeñado por los intelectuales durante estas últimas décadas, dice lo siguiente:

> La función de una intelectualidad es la producción de sentido y el mantener un compromiso hacia la visión del mundo que

> ella misma elabora. Las élites intelectuales venezolanas se han mostrado progresivamente incapaces de ambos cometidos: por el contrario, sucumbieron en gran parte a la paz intelectual comprada por la clase política mediante subsidios y prebendas de instituciones culturales. Es correcto que el Estado y las industrias culturales apoyen la creación y la investigación: sus aportes sólo son objetables cuando compran la ausencia de tales bienes, es decir, el silencio cómplice o la adhesión mercenaria. (p. 77)

En ese nuevo contexto, la poesía venezolana prosigue su crecimiento editorial en los canales abiertos por las instituciones del Estado. En 1981 se producen asomos de renovación con el surgimiento de los grupos *Tráfico* y *Guaire*. Las formas y las líneas temáticas se diversifican. "El panorama en sí mismo es más complejo y heterogéneo de lo usual; hecho que se agrava porque son muy pocos los trabajos poéticos que aparentemente siguen una línea sostenida o uniforme" (Lasarte 1994: 16). Se pudiera hablar de la presencia de una relación paradójica entre la profunda crisis institucional y de legitimidad del sistema, por un lado; el silencio de los intelectuales, por el otro; y el auge de las publicaciones poéticas sin correspondencias visibles con esa realidad, lo cual tendría su explicación en la existencia de una crisis de la sensibilidad del pensamiento crítico, una pérdida de la capacidad beligerante del hecho poético y cultural a consecuencia de, por un lado, una interiorización esterilizante de la derrota de los sesenta; y por el otro, de un proceso de ablandamiento ideológico operado a través de la promoción y fijación de los nuevos paradigmas culturalistas de la globalización, llevado a cabo por la industria cultural dentro de la cual han jugado un papel fundamental los medios de información.

El nuevo contexto histórico: globalización del capitalismo, post-modernidad y revolución bolivariana.

En el plano internacional, en el año 1989, ocurre la caída del Muro de Berlín, acontecimiento histórico que marca, por un lado, la derrota política del modelo de desarrollo del llamado socialismo soviético de Rusia, cuna del realismo socialista en el arte

y la literatura; y por el otro, el triunfo de la nueva etapa del desarrollo internacional del capitalismo imperialista en su fase de expansión global neoliberal. Y junto con esta victoria del Capital se introducen la tesis del fin de la historia, en la sociología y la filosofía; y la tesis de la post-modernidad, en el terreno de la estética urbana culturalista. En Venezuela, ya la insurrección popular del 27F de ese mismo año 1989, había señalado un rotundo rechazo al neoliberalismo económico y había deslegitimado el sistema político sustentado en la democracia formal representativa y su fórmula política (el pacto de Punto Fijo) que ejercía la hegemonía del poder del Estado desde el año 1958. Así mismo, las rebeliones o alzamientos cívico-militares del 4 de febrero y el 27de noviembre del año 1992, aun siendo derrotadas militarmente, tuvieron un gran efecto esperanzador y moralizador en la mayoría de la población que reconoció en su líder visible la posibilidad de un nuevo liderazgo para la lucha por el cambio social. Esta recepción popular convirtió la derrota militar en victoria política, moral y emocional.

De manera que estos acontecimientos, revisados a la distancia de hoy, señalaban la confrontación futura inmediata de dos caminos diferentes: el neoliberalismo económico monetarista impuesto al mundo por el poder imperial globalizado; y el bolivarianismo cívico-militar como modelo emergente de la sociedad venezolana para emprender sus propios cambios y transformaciones históricamente necesarias, tal como ha venido ocurriendo desde el año 1999 cuando el Poder Constituyente deroga la vieja Constitución del año 1961 y la sustituye por la nueva Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, CRBV.

Efectivamente, con el ascenso del comandante Hugo Chávez Frías al poder de la presidencia de la República a través de las elecciones presidenciales de 1998, se abre en Venezuela un nuevo contexto histórico. El nuevo mandatario nacional, para cumplir su promesa de cambiar la vieja Constitución ya "moribunda", por una nueva que se corresponda con las nuevas realidades del país, convoca al pueblo como Poder Constituyente Originario a la elección de una Asamblea Nacional Constituyente para

promover y organizar la creación de un nuevo texto constitucional. Ubicado en ese nuevo contexto político, el poeta Gustavo Pereira, identificado militantemente con el proyecto del comandante Chávez, participa en el proceso eleccionario y es electo diputado de la Asamblea Nacional Constituyente; y como tal, le correspondió ser participante y protagonista en todo el proceso de propuestas, debates y redacción del nuevo texto constitucional. Pero, lo más significativo y trascendente de esta experiencia, para el poeta Pereira, es el hecho de que a él le correspondió nada más y nada menos que la redacción del famoso Preámbulo de la nueva Carta Magna bolivariana que dice textualmente lo siguiente:

> El pueblo de Venezuela, en ejercicio de sus poderes creadores, e invocando la protección de Dios, el ejemplo histórico de nuestro Libertador Simón Bolívar, y el heroísmo y sacrifico de nuestros antepasados aborígenes y de los precursores y forjadores de una patria libre y soberana; con el fin supremo de refundar la República para establecer una sociedad democrática, participativa y protagónica , multiétnica y pluricultural, en un estado de justicia, federal y descentralizado, que consolide los valores de la libertad, la independencia, la paz, la solidaridad, el bien común, la integridad territorial, la convivencia y el imperio de la ley, para ésta y las futuras generaciones; asegure el derecho a la vida. al trabajo, a la cultura, a la educación, a la justicia social, y a la igualdad sin discriminación ni subordinación alguna; promueva la cooperación pacífica entre las naciones e impulse y consolide la integración latinoamericana de acuerdo al principio de no intervención y autodeterminación de los pueblos, la garantía universal e indivisible de los derechos humanos, la democratización de la sociedad internacional, el desarme nuclear, el equilibrio ecológico y los bienes jurídicos ambientales como patrimonio común e irrenunciable de la humanidad; en ejercicio de su poder originario, representado por la Asamblea Nacional Constituyente, decreta la siguiente Constitución de la República Bolivariana de Venezuela

Recientemente, en el mes de enero de 2016, este texto específico fue objeto de descalificación y de burla al ser comparado con una carta para el Niño Jesús. Dicha afrenta fue realizada por el diputado Henry Ramos Allup, en su condición de presidente de la

directiva de la Asamblea Nacional electa el pasado 6 de diciembre de 2015, en donde la oposición política de la derecha fascista obtuvo la mayoría de los votos que le atribuyen el dominio hegemónico de ese órgano del Poder Público de la Nación. Por supuesto que tal agravio al Preámbulo de la CRBV, obtuvo un rechazo contundente de los sectores patrióticos, nacionalistas y revolucionarios de la sociedad venezolana que defienden la integridad del texto constitucional y honran la dignidad y el decoro del poeta Gustavo Pereira.

Pero para entender dialécticamente este nuevo contexto histórico de la globalización económica y la estética post-moderna, es necesario abordar por separado sus respectivos elementos que los definen y caracterizan en el marco de la totalidad sistémica de la nueva fase del desarrollo capitalista internacional. En ese sentido, comenzamos por destacar cuatro planteamientos en relación al proceso de implantación de lo que Acevedo, María Guadalupe (2004) llama la construcción de la supranacionalidad en el marco de la nueva relación entre el neoliberalismo y las economías nacionales de América Latina. El primero está referido a las mayores distancias sociales que se generan entre las economías más poderosas y las economías de las naciones más pobres a partir de la construcción del sistema de economía mundial, o globalización económica, entendida como un complejísimo sistema de mercados (p. 20). Esto quiere decir que la globalización hace más poderosos a los fuertes y más empobrecidos a los débiles, lo cual desmiente la falsa prédica de los países imperialistas a favor de sus subalternos.

El segundo indica que esta globalización económica implica una reubicación de los países dependientes en las nuevas estructuras de la división internacional del trabajo, cuyo signo más preocupante es la eliminación de las fronteras nacionales para que las empresas transnacionales operen sin obstáculos (Idem). Esto se refleja en dos hechos: uno, la imposición de nuevos marcos jurídicos a través de la derogación de los instrumentos legales proteccionistas que resguardan la seguridad de la economía nacional; y la legislación laboral que consagraba las conquistas sociales de los trabajadores; y dos, la

nueva entrega de recursos naturales forestales y mineros como petróleo, gas, carbón, etc. de las naciones por parte de las burguesías y los gobiernos que han aceptado o pactado los cambios implícitos en la globalización.

El tercero se refiere a la eliminación de los Estados nacionales como sistemas político-económicos independientes y soberanos: "el sistema capitalista que hasta hace poco requirió de economías nacionales y de estados-nación ya no los requiere en sus formas estatales, por lo que con objetivos doctrinarios se trabaja en redefinirlos."(Ibid). Si en el pasado reciente o época de la guerra fría, los Estados –nación en alianza con el imperio norteamericano funcionaron para contener el avance de la Unión Soviética; ahora, en el contexto de la unipolaridad y la expansión económica, política y militar hegemónica norteamericana, esos mismos estados-nación representan un obstáculo que debe ser superado no sólo para la expansión antes señalada sino igualmente para el libre desarrollo mundial del mercado capitalista bajo la égida de las transnacionales actuales.

Todo lo anterior, conduce a un cuarto aspecto que la autora expresa a manera de síntesis: "se abre una etapa histórica en la que se desestructura el sistema de las organizaciones y de las instituciones del viejo capitalismo y se erigen las organizaciones y las instituciones del nuevo capitalismo." (p. 21). Aquí es necesario aclarar que dicha desestructuración corresponde no a las bases fundamentales del modo de producción capitalista: la división del trabajo, la extracción de plusvalía, el intercambio desigual y la acumulación de capital; sino al andamiaje operativo, a la estructura funcional en la que se ubican cada uno de los elementos participantes del proceso productivo. De tal manera que se trata más bien de un cambio superestructural para que la estructura productiva mundializada o globalizada opere de acuerdo a los requerimientos del capital: fluidez en la acumulación y acrecentamiento de las ganancias.

En su análisis, Acevedo demuestra, con las estadísticas en mano, cómo todas las políticas neoliberales puestas en marcha desde la década del ochenta han reforzado la

dependencia económica (particularmente con la deuda externa), la recesión económica (cierre y paralización de empresas), el desempleo estructural y el fortalecimiento de la economía informal, el reposicionamiento de áreas estratégicas nacionales por parte de los capitales extranjeros, vía privatizaciones, y un cúmulo de situaciones económicas y sociales que parecieran no tener soluciones nunca. Pero todo ello tiene una explicación política, histórica, concreta, que interesa destacar acá. Y la autora lo expresa de esta manera:

> En su origen los principios que guiarían las políticas públicas de esta etapa, fueron discutidos y formulados en diez medidas, por un grupo de expertos reunidos en la ciudad de Washington. Y sería John Williamson quien las publicaría en 1990, con el título de "What Washington means by policy reform" (Burki y Perry, 1998: 1). Se trata de las diez medidas que encauzaron la conocida primera generación de reformas a las economías latinoamericanas. Sus objetivos declarados fueron los de "lograr la estabilidad económica y desmontar los elementos fundamentales del modelo proteccionista de desarrollo" (ibidem). Por lo tanto , la cabal interpretación de las políticas inspiradas en el Consenso de Washington debe hacerse reconociendo que sus metas no se refieren a lograr un crecimiento de las economías latinoamericanas ni mucho menos su desarrollo humano, sino directamente a "estabilizar" y a desmontar los elementos fundamentales del modelo proteccionista de desarrollo. De esta manera, se vuelve esencial determinar las características fundamentales del modelo de economía que se está creando con las medidas del Consenso, sin esperar que ello redunde en un crecimiento de las economías como un todo y menos aún de su desarrollo nacional. (pp. 26-27)

Es claro que si los gobiernos y las burguesías del continente se mantuvieran firmes y leales a los intereses nacionales y no pactaran la imposición del Consenso de Washington, fuera otra la historia y las estadísticas que muestra esta analista en relación a deuda externa, crecimiento del PIB, inflación, balance fiscal, balanza comercial, desempleo y otros indicadores en los que se reflejan los verdaderos resultados que explican el estado desastroso de las condiciones y los niveles de vida de los pueblos latinoamericanos. El análisis de Acevedo revela la permanencia del comportamiento entreguista de la mayoría de

los gobiernos y las burguesías de los países latinoamericanos. De manera que el análisis puntual de los diez mandamientos del Consenso de Washington, constituye el aspecto esclarecedor del proceso para una mejor comprensión de los fundamentos sobre los cuales se estructura la articulación del continente latinoamericano a la globalización económica. El sentido de este decálogo, siguiendo el análisis de Acevedo, sería el siguiente:

1.- Disciplina fiscal, que implica control severo (en verdad, aparente) del gasto público, cumplimiento estricto con el pago de la deuda externa y restricciones para que los gobiernos puedan emitir monedas para financiar sus déficits. (p.31). 2.- Reforma tributaria, dirigida a solventar la situación fiscal de los gobiernos y, posteriormente, repercutir en el funcionamiento de las economías. Dichas reformas significaron la imposición del IVA, que genera inflación que a su vez estimula la concentración de riqueza y empobrecimiento de los asalariados. El mercado interno se estrecha y los gobiernos no cuentan con ingresos estables. Todo ello representa una pérdida sensible de la autonomía nacional. (pp. 31-32).

3.- Régimen de tasas de interés positivas determinadas por el mercado que se traducen en una restricción del circulante y la pérdida del control por parte de los gobiernos. Igualmente, se genera restricción del crédito interno para el gobierno y para el sector privado, lo cual ocasiona un decaimiento del crecimiento económico. Se dificulta el ahorro interno y las tasas siguen siendo altas. Todo esto lleva a que los gobiernos emitan bonos para cumplir sus compromisos de pago, bonos que son captados por el capital externo atraído por las altas tasas. (pp 35-36). 4.- Paridades monetarias competitivas que significa adopción de esquemas de flotación flexibles y garantías a la inversión extranjera. Apreciación real de las monedas y aumento de las importaciones, lo que redunda en nuevos crecimientos del déficit fiscal. Sobrevaluación y devaluaciones catastróficas. En cuanto a la devaluación, hay que destacar tres consecuencias que ella genera: a) déficit de la balanza de pagos; b) los gobiernos no obtienen ingresos para el gasto público y para orientar sus economías; y c) decaimiento de la actividad económica.

5.- Políticas comerciales liberales que significan la eliminación gradual de los aranceles ya que los programas fiscales, financieros y monetarios de los países latinoamericanos están subordinados a las políticas del libre comercio exterior. A este respecto, la autora muestra las estadísticas que dan cuenta de los resultados desfavorables para estos países y de El Caribe, destacando los déficits en el PIB y la acentuación del peso de la deuda externa. La autora concluye en que "también aquí lo que trasciende es que a partir de la crisis de la deuda se afianzan las tendencias que separan a las naciones del subdesarrollo con respecto de las naciones desarrolladas…las diferencias del PIB per cápita de los países latinoamericanos serían entre 5 y 35 veces con respecto de la economía de estados Unidos…" (p.42). 6.- Desregulaciones. Esta medida significa eliminación de los controles de precios, baja de los salarios, libertad absoluta de los mercados, disminución de la capacidad de consumo de los sectores populares, se constriñe la demanda y se afecta negativamente la industria del consumo popular. Las empresas quiebran y la soberanía alimentaria se sigue alejando como atributo de la región. (pp 44-45).

7.- Prioridades en el gasto público, significa fundamentalmente recortar los presupuestos destinados a educación y salud que son dos sectores de altísima demanda popular, y someterlos gradualmente a su privatización. El gasto oficial se ha dirigido a apoyar las exportaciones y los programas de privatización. 8.- Privatizar las empresas estatales. De acuerdo con el Consenso de Washington, los gobiernos obtendrían enormes ingresos al vender las empresas públicas. Sin embargo, "El argumento no explicitó que una vez enajenadas esas fuentes de ingresos, los gobiernos nunca más tendrían fuentes de recursos propios y, de esa manera, se cerraría la etapa histórica en la cual los gobiernos intervenían y orientaban la marcha de sus economías" (p.46).

9.-Apertura a las inversiones privadas. Con esta línea se busca eliminar el trato discriminatorio hacia los inversionistas extranjeros y favorecerlos ampliamente en la conexión de sus inversiones con sus negocios en áreas centrales como energía, minería,

infraestructura: agua, luz, drenaje, puertos, comunicaciones, banca, telefonía, etc. (p. 47). 10.- Protección de la propiedad. Con esta última medida, sencillamente, se busca proteger o "asegurar que las innovaciones y los descubrimientos de sus trabajadores queden registrados como propiedad de la empresa cuando sean producidas bajo contrato" (p.49).

De acuerdo con estos diez aspectos, resulta más sencillo entender las razones que han movido a los pueblos de América Latina y el Caribe para darse nuevos gobiernos populares y nacionalistas que garanticen la independencia, el bienestar social de toda la población y la paz de las naciones en el contexto de mecanismos, estructuras y sistemas de integración como PETRO-CARIBE, ALBA, UNASUR, CELAC y MERCOSUR. Sin embargo, y en aras de la objetividad del debate, frente a esta perspectiva de análisis crítico acerca del Consenso de Washington que hemos seguido del trabajo desarrollado por Acevedo; igualmente, puede confrontarse con otra visión opuesta, es decir, justificadora de dicho Consenso, titulada *América Latina y el Consenso de Washington,* cuyo autor es un economista consultor del Banco Interamericano de Desarrollo, Casilda Béjar, Ramón (2004), quien parte de las siguientes premisas: "El Consenso de Washington surgió en 1989 a fin de procurar un modelo más estable, abierto y liberalizado para los países de América Latina. Se trata, sobre todo, de encontrar soluciones al problema de la deuda externa que atenaza el desarrollo económico de la zona latinoamericana y, al mismo tiempo, establecer un ambiente de transparencia y estabilidad económica" (p. 19).

Todo ese contexto de la nueva estructura económica neoliberal monetarista, tiene en el contexto de la cultura, el arte y la literatura, su correspondiente expresión super-estructural a través de la instrumentación de la llamada postmodernidad o postmodernismo, en el campo multidisciplinario de la filosofía, las ciencias sociales, el arte y la literatura. Al respecto, uno de los estudios de mayor profundidad y alcance interpretativo es el de Jameson, Fredric (2002), para quien el concepto de postmodernidad no refiere a una

estética particular, sino a una función periodizadora que correlaciona distintas expresiones, formas y contenidos culturales. Tal como él lo expresa:

> Debo decir ahora algunas palabras sobre el uso apropiado de este concepto: no es simplemente un término para la descripción de un estilo determinado. También es -al menos en el uso que yo le doy- un concepto "periodizador" cuya función es correlacionar la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, que a menudo se denomina eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, sociedad de los medios de comunicación o del espectáculo, o capitalismo multinacional. (p. 18)

De manera que se trata de agrupar, o más propiamente de aglutinar, una diversidad de "nuevos rasgos" que han surgido en las diferentes formas de expresión de la cultura en el marco de un tiempo de más o menos iguales características de cambios económico que históricamente corresponden a lo que finalmente se configuró como la nueva fase o etapa del desarrollo del capitalismo internacional en su etapa imperialista. Esto es, el mismo capital imperialista que se formó en los inicios del siglo XX, pero ahora en la modalidad de un nuevo liberalismo global, es decir, sin límites de fronteras de ningún tipo. En ese orden de ideas, para Jamenson lo postmoderno rebasa los límites temporales que convencionalmente lo ubican en los 80-90, pues las formas que lo tipifican se remontan a las décadas anteriores a la irrupción violenta del neoliberalismo económico, o sea, hacia indicadores concretos de los años 50-60 y aun más atrás. He aquí lo que dice Jamenson:

> Este nuevo momento del capitalismo puede remontarse al auge de posguerra en los Estados Unidos, a fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, o al establecimiento de la Quinta República en Francia, en 1958. La década del sesenta es en muchos aspectos el período transicional clave, en el que se establece el nuevo orden internacional (neocolonialismo, revolución verde, computación e información electrónica), que al mismo tiempo es barrido y

> sacudido por sus propias contradicciones internas y la resistencia externa. (pp 18-19)

Se trata, entonces, de un proceso, cuyo inicio está asociado a los resultados de la segunda guerra mundial. La nueva correlación de poderes que de allí surgió, le impuso a la humanidad una estructura de competencias inédita en todos los sentidos de la vida moderna. Ya no solo era competir por los mercados y el fortalecimiento de las economías entre los países que eran potencias, sino también por el dominio científico, tecnológico y cultural de un mundo que había demostrado tener una elevadísima capacidad auto-destructiva. Se imponía, entonces, la lucha por el dominio global. Por eso, Jamenson habla de analizar "los aspectos en que el nuevo pos modernismo expresa la verdad interior de ese reciente orden social emergente del capitalismo tardío" (idem).

De acuerdo con la opinión de Jamenson, se puede decir que lo postmoderno contiene todo ese abigarrado proceso acumulativo de la degeneración de los fundamentos teóricos-formales en los cuales descansaba el orden de la civilización occidental moderna. Una vez roto los cimientos doctrinarios-espirituales, se instaura la voracidad material, económica-científica-cultural, cuya expresión visible y masiva se comienza a ver en la diversidad de fenómenos culturales y representaciones simbólicas de la sociedad de consumo, el crecimiento explosivo de la cultura de masas, la industrial cultural, la industria informativa y comunicacional, etc. que coadyuvan a la instauración de un clima de incertidumbre, de inseguridad, ausencia de parámetros porque todo ha entrado en crisis y, por tanto, todo vale.

Sin embargo, hay que admitir la existencia de un amplio campo de opiniones e interpretaciones muy variadas. Por ejemplo a manera de ilustración muy comprimida, algunos autores, citados muy sintéticamente por Chirinos (5005) identifican lo postmoderno con los siguientes elementos: "una intensificación de dependencias recíprocas (…) intensificación del crecimiento y aceleración de redes económicas y culturales que

operan en una escala mundial. (Ianni, 1996)" (p. 31); o ésta más abstracta: "Para García Canclini la globalización "es un conjunto de procesos de homogeneización y a la vez de fraccionamiento articulado del mundo que reordenan las diferencias y las desigualdades sin suprimirla" (1999:12)" (p. 32); o la bien conocida tesis de "la deslegitimación de los grandes relatos modernos referidos a la emancipación y crisis de los grandes paradigmas occidentales como el marxismo, el positivismo, el funcionalismo (Lyotard, 1984)" (idem); y ésta más amplia y más compleja: "En los estilos artísticos, según Jamenson (1986), el postmodernismo se identifica por la pérdida de la profundidad, la asimilación del arte a la industria y al consumo cultural, la ruptura del historicismo, la fragmentación de la subjetividad. En el plano moral se agudiza el ultra individualismo y el hedonismo" (idem).

En contrapunto a este marco referencial postmoderno y de decadencia del capitalismo internacional, Chirinos ubica la poética de Gustavo Pereira como una manifestación de reafirmación de la identidad latinoamericana, pues, "nuestro poeta –dice- produce su obra en la transición entre un momento revolucionario, de liberación nacional, y otro correspondiente a la crítica a la modernidad" (p. 34)

Es indudable que la crisis actual del sistema capitalista mundial, ha puesto al descubierto que no se trata de otra crisis coyuntural, como tantas otras ocurridas en el pasado; sino de una crisis sistémica civilizacional que replantea el debate en torno al protagonismo del sujeto histórico. Por eso, quienes siguieron la tesis de la muerte del sujeto o su inevitable sustitución por la tecnología, han tenido que revisar y replantearse el tema, invocando el regreso del sujeto. Por el contrario, para quienes siempre han creído en "los poderes creadores del pueblo" (*El Credo* del poeta venezolano Nazoa, Aquies,) o en las metáforas, juegos de palabras o ironías de la música popular, como esa que dice: "No estaba muerto, estaba de parranda", sencillamente el sujeto de la historia nunca ha muerto ni puede morir porque ese sujeto no es un individuo superdotado, ni un dios mitológico; sino los pueblos: cada pueblo hace su propia historia y tiene sus propias tradiciones, necesidades, cambios e innovaciones.

Además de todos estos elementos, entre muchos otros, que conforman el contexto histórico-cultural en el que se inscribe la obra literaria de nuestro poeta, queremos concluir con una referencia a lo que sería la ubicación de su poesía en el nuevo contexto poético del país que se inició junto con la democracia formal representativa a partir de 1958. Para ello tenemos como referencia el esquema propuesto por Vera, Elena (1985) según el cual, habría cuatro tendencias principales en el panorama de la poesía venezolana del periodo que va de 1958 hasta la década de 1980:

> 1.- La tendencia textualista, que magnífica la combinatoria de los significantes, poesía que trata de explicarse a sí misma, poesía de los "signos en rotación".
> 2.- La tendencia experimental, que intenta la fusión de lo verbal con la visualización del poema.
> 3.- La tendencia trascendentalista, que trata de explicar la realidad inmediata en que está sumergido el poeta. Esta corriente se expresa de diversas maneras: a.- A través del lirismo subjetivista. Poesía de absoluta intimidad y por lo tanto de abstracción creciente. b.- Por medio del ontologismo. Poesía metafísica que, en nuestro país, oscila entre el intelectualismo puro y la forzada reflexión filosófica sobre el paisaje, expresados ambos en un lenguaje muy contenido. c.- A través del telurismo magicista, que intenta anclar la poesía en los mitos, en las costumbres y en las creencias del lugar nativo. Se expresa en un lenguaje coloquial.
> 4.- la tendencia del compromiso social o ideológico. Poesía de la rebelión social, enmarcada siempre dentro de una ideología o de un compromiso político, Utiliza la subversión del lenguaje, violenta la sintaxis y la grafía. Usa el sarcasmo y el humor negro. (pp. 96-97).

Partiendo de que toda clasificación de esta naturaleza resulta reduccionista y encasilladora en un determinado rótulo, obviamente la poesía de Gustavo Pereira no tendría una ubicación única ni absoluta, pues se trata de una obra dinámica, amplia y de un recorrido variado que desde sus inicios se pasea por el compromiso social y político-ideológico, pasa por el lirismo amoroso, el textualismo de los somaris, el telurismo magicista indigenista y por la reflexión ontológica, sin quedarse anclada en una tendencia

particular. Como lo social es muy diverso y complejo la poesía que así se denomina, expresa precisamente de diversas maneras la complejidad de las situaciones, problemas, relaciones y conflictos en los que se mueven los seres humanos en sus formas de vida social y cultural.

En la estética del poeta Pereira se pueden apreciar las formas extrañas de la utilización formal del código lingüístico, las imágenes que reproducen ellas mismas diversos imaginarios que establecen diálogos y relaciones intertextuales con otras poéticas, así como formas de la poesía exteriorista que objetivan dialécticamente la realidad histórica y, en fin, todo un universo estético, ético y cognoscitivo que el poeta se ha venido labrando, construyendo, produciendo, a lo largo de sus años dedicado al arte de la creación verbal. Como toda gran poesía, la de Pereira es una poesía subversiva desde las irreductibles y dignas formas de la espiritualidad humana que denuncia y reflexiona, indaga y recrea la existencia del hombre y la mujer en la compleja y rebelde misión de "vivir contra morir".

2.- ANTECEDENTES CRÍTICOS DE LA OBRA DE GUSTAVO PEREIRA

La sensibilidad del poeta y la realidad poetizada

Balza, José (2004) describe los aspectos y momentos claves del proceso de la producción intelectual, creativa y reflexiva de Gustavo Pereira. Un primer dato que revela los inicios de su sensibilidad poética, se ubica cuando aún es un niño a punto de entrar en la adolescencia: "A los diez años cree descubrir lo que es poesía en las rimas de Bécquer y en Darío. Y el repertorio poético popularizado por Luis Edgardo Ramírez, lo llevará a José Asunción Silva. A los trece escribe su único soneto. A los quince descubre a Barba Jacob, a García Lorca. Y Neruda, que lo avasalla, destruye en él toda obediencia a la métrica." (p. X). Y más adelante, para el año 1963, cuando ya es abogado de la República y ha publicado sus primeros dos textos de poesía, sigue nutriendo su sensibilidad y sus

conocimientos con las lecturas de grandes poetas que marcarán su propia creación poética. Dice Balza que en esos años de juventud, Gustavo Pereira:

> Ha aumentado su provisión de poetas predilectos. Entre ellos, Velemir Jlebnikov, admirado por Maiakoski, el Neruda de *Residencia en la tierra*, Vallejo (a quien imita entonces obsesivamente), Cernuda, Salinas, Alberti, siempre Ramos Sucre y, desde luego, Maiakovski mismo. Huidobro le produce un deslumbramiento tal vez solo comparable al que sintiera casi niño cuando leyó a Bécquer. La intensidad política de esos años universitarios se confunde con el entusiasmo intelectual. Pereira sigue la obra y el pensamiento de quienes forman las revistas *Tabla redonda*, *Sardio, En HAA*. También entonces se establece su amistad con Argenis Daza Guevara y con Víctor Salazar. Junto a éste alquilará el pequeño estudio de Freddy Reyna por la avenida Victoria.
> (p. XI)

Lo significativo de estos datos es que aportan elementos importantes que permiten redescubrir al joven Gustavo Pereira en el contexto de esos años duros de la violencia social y política en Venezuela, ya descritos en páginas anteriores, pero que podemos recordar y tener presente a través de los versos testimoniales e imperecederos del poeta Valera Mora (2002:107): "En septiembre de 1964 / Venezuela crepita al rojo vivo / Y el poeta saluda a sus camaradas combatientes."

Efectivamente, en lo que dice Balza hay un contraste y un vínculo. El joven poeta y abogado lee a otros poetas de reconocidos temples creativos y vinculación con las agrupaciones comunistas y revolucionarias de sus respectivas naciones, como el ruso Maiakovski, el chileno Pablo Neruda, el peruano César Vallejo. Pero, lee también a otros poetas más centrados en razones estéticas, de empeño innovador o existencialistas de la poesía: Hidobro, Ramos Sucre; y los de la vanguardia española, es decir, autores que son fuentes de estímulo para la sensibilidad estética y el compromiso social. Su relación con la gente de *Tabla redonda*, *Sardio* y *En HAA*, también es significativa. Hay que señalar que para esos años, *Sardio* ya no existía, pero una parte de ese grupo estaba en *El techo de la*

ballena (Cfr. Farías, 2008). Otro dato significativo que aporta Balza (2004) indica que "A partir de 1963 instala su bufete en Puerto la Cruz, cuya actividad central será defender a obreros y sindicatos, a presos políticos. Tan pobre el abogado como sus defendidos" (p XI). Su vida personal, su ejercicio profesional, su actividad intelectual creadora y su compromiso socio-político, se conjugan en una sola forma de existir en el mundo durante todo lo que lleva de vida.

Más adelante, deteniéndose en los elementos del estilo de su poesía, Balza señala que "Pereira es un poeta de obra continuada, ascendente, que crece casi con naturalidad… la escritura permanece fiel a la ironía y el sarcasmo, a la ternura y el asombro, a la solidaridad y el dolor social." (p. XII-XIII). La presencia permanente de esta categoría del "dolor social" (que se ha tomado prestada del texto de Balza para el título de este capítulo), es lo que hace de esta poesía una estética sentida y profunda, porque no se trata de que el poeta haga reportaje de la miseria, de la pobreza y el abandono; sino de cómo en sus palabras, en sus imágenes, se percibe esa sensibilidad frente a la carencia, a lo que falta, como una marca fijada en los objetos mismos de la realidad de la vida, de las cosas y de la gente. El dolor social no aparece como la cosa observada y denunciada, sino como una sensibilidad compartida entre el poeta y la realidad poetizada, tal como se puede apreciar en *Cuaderno terrestre* (1999):

ARTE POÉTICA

Erase una vez
Sobre una mesa
una cuchara amarilla y doblada
Un vaso con agua
y un plato pobre

También érase una sopera
con una clara sopa de huesos

y también una mujer sentada
que tomó sopa con la cuchara amarilla y doblada

que bebió el agua del vaso
y fue feliz por un momento

El poema se inicia con una expresión clásica de la narrativa: "Había una vez …" y luego el cuento que se anuncia es una clara imagen de la pobreza sublimada a la categoría de un bodegón en ruinas, empobrecido, en el cual aparece la imagen de la mujer sentada que realiza la acción de comerse lo único que tiene: una sopa de hueso y un poco de agua. Y, pese a esas condiciones de marcada carencia alimentaria sostenida solo en la vitalidad del agua, la mujer fue, irónicamente, feliz por un momento. Es una muestra estética del exteriorismo y la objetivación dialéctica de la realidad social con base en una postura ética del poeta que no la elude ni huye de ella, sino que la asume desde su propia sensibilidad estética y conocimiento.

En relación a la influencia de las modas literarias, Balza (2004) señala que en la década del sesenta, en Caracas, en medio de "una vibrante atmósfera política que mezcla bohemia, impulsos de revolución y auras surrealistas…Gustavo no asumirá la escritura automática (creo que realmente nadie lo hizo entre nosotros), pero una fibra sutil lo vincula con aquellas sonoridades" (p. XV). Ciertamente, la influencia surrealista en los escritores venezolanos, tanto los de la primera vanguardia, de la primera mitad del siglo, como los de la segunda, no tuvo mucha extensión ni intensidad, salvo los casos de Sánchez Peláez y, en menor grado, Vicente Gerbasi. Como a veces se tiende a identificar equivocadamente lo que es poesía moderna o de vanguardia con surrealismo, lo que revela cierta enajenación paradigmática para valorar con independencia y soberanía lo nacional, vale recordar lo que al respecto, dice Vargas, Vilma (1980): "En nuestro país, aunque se ha hablado de poesía surrealista, no parece haberse dado realmente la estructura poética que señala el movimiento, como ya hemos visto en los poetas anteriores, así que ya para estas décadas en las que nuestra poesía busca su forma auténtica, no le está dado manejar estas estructuras." (p. 62). Ciertamente, así lo entendieron también los poetas de la década del sesenta que le dieron formas auténticas a su propia producción, entre ellos, Gustavo Pereira.

En ese proceso de maduración de su propia voz y de su autenticidad estética, se puede precisar la tensión dialógica, intersubjetiva, entre el lenguaje social y el lenguaje lírico, como fórmula para la objetivación dialéctica de la realidad social desde la subjetividad del poeta. Esto, en palabras de Balza (2004), se aprecia de la siguiente manera: "Desde *Hasta reventar* (1966) hasta *Los cuatro horizontes del cielo* (1973), los libros de Pereira se desplazan dentro de una polaridad: la que va de un lenguaje ya familiar al autor, que parece imponérsele, y aquella que recoge los ámbitos de la ciudad, del puerto, las <<pequeñeces que como botones resplandecen>>: el universo estremecido de un observador incesante" (XVII). Es decir, al tiempo que el poeta va descubriendo su originalidad, su estilo, su propio don que se le impone; igualmente, como "un observador incesante"… que recoge los ámbitos de la ciudad", va captando, internalizando, el lenguaje de la gente, del pueblo. He allí el diálogo dialéctico entre la subjetividad productora de sentidos, (la poiesis) y la objetividad generadora de relatos (el logos). Entre esta condición dada del referente real y su negación desde la subjetividad creadora, Balza, con la finura de su mirada crítica, que lo caracteriza, expresa la síntesis que se logra en el devenir de un tiempo determinado:

> Cuando Pereira se acerca a los treinta y tres años, su obra adquiere, dentro de lo que hemos llamado la condición de oratio perpetua, el más resaltante carácter de su madurez lírica. El verso libre, la frase suelta, el tono aforístico, la exactitud gramatical, la ambigüedad irónica son convertidas en funciones naturales del poema. Tres años antes, en *Poesía de qué* y con timidez en libros anteriores, la forma somari asoma con prudencia. Pero ahora esta versificación concisa y cortante, dulce y temible, sabia e ingenua, no sólo invade desnudamente la página, sino que contamina secretamente cuanto el poeta vuelva a escribir. (p. XVIII)

Pero, este proceso de maduración de un temple poético plenamente identificado con la realidad de los que sufren y lloran la vida al tiempo que la viven con amor, ternura y esperanza, va más allá del perfeccionamiento esteticista de una forma y de un estilo. Su identidad y voluntad revolucionarias no se quedan en los límites de un presente atenazado

por los ganchos de la modernidad del capital y de la globalización imperialista neo-colonial; sino que indagan y buscan en la historia, en los orígenes, hasta llegar a los territorios ignotos para reencontrarse con las esencias de lo humano primordial y fundante. Pero, el poeta sabe que la historia no es única ni absoluta; sino como un baúl con dos llaves, con una impronta sobre la superficie y otra en las profundidades, huellas conocidas en los libros oficiales de las escuelas; y huellas ocultas en libros guardados y en las memorias ancestrales que la oralidad aún resguarda.

A estas dos últimas fuentes recurrió el poeta para reencontrarse y con su pluma re-comenzar la historia. Pero, esta vez desde las honduras del alma y la fuerza de las palabras reencontradas: los somaris, que es lenguaje instantáneo del corazón como relámpago concentrados de sentidos; desde los Makiritares, los Warao, el Pemón. En fin, como dice Balza: "lo cierto es que investiga incesantemente, en Europa y en América, sobre la complejidad verbal y social que une y separa al viejo mundo de América antes y después de 1492…Su silencio lírico contrasta con la apasionada investigación que realiza en prosa." (p. XXII). *Costado indio* es el resultado más extraordinario de esa afanosa e intensa búsqueda, donde Pereira no solo muestra esa historia y la deja como nuevo legado para la cultura y la nueva conciencia identitaria americana; sino que él mismo asume la lengua makiritare y escribe su poesía en ella con traducción al Castellano nuestro de hoy en una demostración de elevada y generosa gratitud hacia la historia y la cultura y su necesaria reivindicación.

Otras anotaciones de Balza sobre la poesía de Pereira tienen que ver, por ejemplo, con la ética, sobre lo cual afirma que: "Pereira el lector reconoce que más allá de la ética, hay un mundo autónomo –terrible y refrescante- que parece responder por esa maldición llamada belleza" (p. XXVI). Así mismo detecta la condición de "Poeta reflexivo. Pereira ha ido insinuando desde sus primeros libros una posible correspondencia entre la escritura y lo anatómico" (p. XXVII). Se podría decir más bien que mostrando, y no una posible; sino real correspondencia entre las imágenes y lo tangible, lo revelado y lo develado, la construcción textual y la experiencia real. Ese sería el principio dialéctico de la creación o

producción de la belleza hecha sonido en la palabra. Finalmente, de estas valoraciones muy precisas e intensas sobre la obra poética e intelectual de Pereira, aportadas por José Balza, es pertinente cerrar esta reseña con la siguiente conclusión de su autor:

> Aunque Gustavo Pereira ha escrito numerosos poemas de tema político: crítica a los poderosos, desprecio a los corrompidos, ironía hacia los hipócritas, denuncia de la pobreza, caricaturas de los adinerados, una estadística sorprendente demostraría que tales textos no constituyen lo predominante en su obra. Tal vez como sugiere Marx, el autor trasciende la red perversa del factor económico y político para ir hacia la desnudez del mundo. En su obra, la realidad inmediata (una mesa, la casa, la calle, los árboles, animales y seres) forman parte del goce (o del dolor) de la sensibilidad, no se acumulan en un trágico depósito de ruinas. (p. XXXI)

Solo se puede agregar que la escritura poética es un acto o una acción política ejecutada, no desde el pragmatismo y la inmediatez de quien detenta el poder del Estado y la sociedad o lucha abiertamente por conquistarlo; sino desde la subjetividad política, entendida como subjetividad negativa (crítica) frente al orden positivo que niega los sueños y las utopías de quienes viven en la pobreza y la injusticia pero sin abandonar la esperanza. Y desde esa subjetividad política, el poeta produce su acción con la única herramienta posible: la palabra subversiva, la acción semiótica textual, concentrada en imágenes, la imaginación y la alteridad, no ensimismadas, introspectivas, sino en re-encuentro permanente con el lector, en diálogo activo, dinámico y progresivo que se transforma dialécticamente en acción social, cultural y política del sujeto revolucionario. La poesía no es un culto muerto y de espaldas a la realidad; sino lo contrario: recreación simbólica y subversiva de la vida en tensión frente a la realidad para increparla y emplazarla desde la fe y el amor en la palabra, desde la belleza y la ternura de la vida misma, como lo postulaba José Martí.

La exterioridad y la interioridad lírica-reflexiva: el somari

Parece ser una verdad que todo ser humano que asume la poesía como razón de vida, vive en una búsqueda dialéctica incesante entre la exterioridad y la interioridad mediadas por el lenguaje. La palabra adquiere, así, ese inmenso valor de ser puente entre el adentro y el afuera. Pero, ese valor no emana solo de la palabra misma como si ella fuera totalmente autónoma, sino del poeta que la selecciona, la inventa o la recrea; y una vez usada, puesta sobre la hoja de papel en blanco, ella se erige en su propia función semiótica y fija una ruta de sentidos, de significaciones, bien sea en la perspectiva de la norma y la convención socialmente establecidas por la denotación; o en el horizonte abierto de las connotaciones. La palabra Somari la inventó el poeta Gustavo Pereira para distinguir arbitrariamente sus propios trances semio-sociológicos con el lenguaje, sus propias emergencias de la alteridad psíquica en los momentos apasionados en que surge la imagen de la aprehensión del mundo circundante. Somari es un simple rótulo de una imagen. Una marca personal. Un herraje de la bestia suelta sobre el mar. Somari es la poesía inventada por Gustavo Pereira para identificar su tributo a la propia modernidad; o actualización y renovación de la poesía venezolana,

El estudio más desarrollado sobre los somaris, al parecer, es el que realizó Pérez, José (2013), en un libro titulado *La cosmovisión del somari*, que es una versión ensayística parcial de su tesis doctoral *Poética y somari de Gustavo Pereira. La modernidad literaria venezolana*. Interesa reconocer y destacar que la tesis doctoral de Pérez, perteneciente a la Universidad de Oviedo, España, y elaborada con base en una documentación bibliográfica de la obra de Pereira y de lo que se ha escrito acerca de ella, que posiblemente sea la más completa, es quizás la investigación académica más cercana en el tiempo (todas las referencias que contiene la tesis llegan hasta el año 2010).

Además del análisis del autor, la tesis trae anexos importantes, tales como la relación completa de títulos del poeta Gustavo Pereira que abarca desde su primera

publicación *El rumor de la luz* (1957) hasta *the arrival of the Orchestra* (2010). Igualmente, las referencias de reseñas, opiniones de la crítica y entrevistas correspondientes al mismo periodo. Además, contiene una entrevista al poeta Gustavo Pereira realizada por el autor de la investigación en compañía de los poetas Ramón Ordaz y el también crítico e investigador literario brasileño Floriano Martins. En ese sentido, los anexos de la tesis, representan, sin duda, un aporte muy valioso para cualquier otra investigación que se pretenda llevar adelante. Ese sería el primer elemento importante. Lo segundo es que el trabajo de Pérez está dividido en dos partes, siguiendo el criterio de la evolución temporal de la forma y el sentido general que ha experimentado toda la obra poética de Gustavo Pereira en su devenir histórico: la etapa de la década del sesenta y la etapa del somari. Y lo tercero es la caracterización de la poética de los somaris como la expresión concreta de la renovación de la lírica venezolana contemporánea.

El primer momento corresponde a la poesía de marcado sentido político y social de los inicios y abarca la década del sesenta; y el segundo, a la poesía con sentido más intimista y reflexivo, existencial, lírico y más condensado que se identifica con el término Somari. De acuerdo con esta caracterización, el somari constituye, para Pérez, el mejor logro en la estética de Pereira y representa el aporte más original de este autor para la poesía contemporánea de Venezuela. Para Pérez, el somari es la modernidad literaria venezolana. De manera que en el primer momento, las características distintivas serían las siguientes:

> Poemas específicos dedicados a expresar el mancillamiento, el miedo, la opresión, la persecución política, las desapariciones forzadas, los vejámenes protagonizados por cuerpos oficiales del naciente "sistema democrático", la ignominia y en general la realidad histórica del momento, contrapuestos como realidades "semánticamente" poéticas, como el sistema de ideas del autor frente a la violación de derechos humanos fundamentales como la libertad, la vida, la igualdad, la solidaridad y la paz, también mediante la *contraposiciones* de valores subjetivos, idealistas o utópicos

> como la ternura, el amor, la esperanza, el desprendimiento interior a través del yo poético y aun del físico (concreto, objetivado), lo que desde el punto de vista formal-estético es posible mediante el recurso de la ironía, la emoción exaltada a partir de signos autobiográficos, lo absurdo, el prosaísmo, lo mórbido, el realismo, el expresionismo, el develamiento de la condición humana sobre la que reflexiona Octavio Paz; el recurso de la metáfora vanguardista, la identificación del espacio (la casa, la ciudad, el país y en general lo urbano y colectivo identificable y reconocible) como elementos de la identidad histórica que justifiquen recursos concretos como el antipoema, el poema afiche y la irreverencia en el discurso poético. (s/n) .

Sin duda, se trata de una poesía de alto contenido socio-político y de compromiso político-ideológico que surge como una propuesta más de la estética subversiva predominante en la juventud intelectual de la izquierda cultural venezolana de ese momento. En ella se pueden identificar temas muy puntuales y característicos, como por ejemplo: la denuncia de las injusticias sociales y políticas; la defensa de los valores universales del ser humano: la libertad, la iguadad, la solidaridad; la expresión sensible de la subjetividad afectiva como el amor, la solidaridad; haciendo uso de recursos estilísticos propios de la intencionalidad política, la ironía y lo absurdo. En fin, una poesía de espíritu romántico-social, abiertamente enfrentada al orden existente, en correspondencia con la vida real y concreta en la cual busca su trascendencia apegada al espíritu colectivo, soñador, irreverente y combativo, que se gestó junto al histórico "Espíritu del 23 de enero". En tal sentido, esta poesía alcanzó expresiones relevantes en la formación de grupos y movimientos estético-ideológicos que se dan a conocer a través de exposiciones, recitales y revistas como *El techo de la ballena*, *Tabla Redonda*, *Trópico uno* (de 1964-65 en el cual participó Gustavo Pereira) y muchos otros. Veamos ahora, cómo caracteriza Pérez el segundo momento que corresponde a la puesta en marcha del somari:

> A partir de 1970 y hasta el presente, hace uso del somari, nominación propia utilizada como elemento identificatorio de

> poemas breves, sintéticos y singulares que, en igual medida, constituyen un recurso formal y un instrumento poético que no solo dimensiona y enriquece sus búsquedas temáticas, sino que supera esa referencia histórica del sesenta, que devino en derrota, desesperanza y nostalgia. (idem)

Observamos aquí tres primeros rasgos del somari: uno, brevedad, síntesis y singularidad; dos, instrumento de enriquecimiento temático; y tres, la superación del referente histórico concreto marcado ahora por el derrotismo. A partir del tercer elemento, cabe preguntarse si el somari es un logro estético como resultado de una reacción de la sensibilidad, la espiritualidad y el talento intelectual-creador del poeta frente a la adversidad de la historia. Una posible respuesta sería lo que a continuación afirma el autor de la tesis:

> El somari surge en la poética de Pereira como una necesidad de adecuación en el decir de la palabra, como parte de una herencia de renovación en los poetas venezolanos que intentaban nuevos códigos personales desde antes de 1960. Es por tanto la evolución de un proceso creador, subversivo, que durante varios años indagó en la forma, la estructura, el alcance, el fondo y la razón de ser del poema. Se aprecia así que el somari remite a otras fuentes y tradiciones. Toda especulación que intente definirle tropieza con la alusión lejana de una gama de culturas interpuestas. La brevedad del texto, distinción incuestionable, se contrapone a la infinitud del sentido (la polisemia en la estructura profunda), en lo que tiene de reflexividad y sabiduría. (idem)

Es cierto que en la historia de la poesía venezolana del siglo XX, se puede apreciar y constatar la presencia de un esfuerzo permanente por la superación de la herencia colonial española y de los referentes temáticos de la realidad inmediata y concreta. Este esfuerzo, en un primer momento, se encuentra con el auge del modernismo y luego con la irrupción internacional de las vanguardias de comienzos del siglo. Es así como lo criollo nacional, en sus formas románticas o modernistas, y lo vanguardista universal, en sus formas raras, oscuras, extrañas o herméticas, dinamizan el proceso durante la primera mitad del siglo.

Figuras como Andrés Eloy Blanco, Ramos Sucre, Luis Arraiz, son las primeras referencias de este proceso. Les siguen la generación de poetas de 1928 y los del grupo Viernes, contexto en elcual Sánchez Peláez y Vicente Gerbasi, alcanzan mayor trascendencia y reconocimiento antes de la explosión poética que se inicia a partir de la generación del 58 y los sesenta.

De manera que, efectivamente y sin ánimos de descalificar autores o autoras de ninguna generación, tendencia o estilo, se podría decir que dentro de toda la riqueza de la calidad y la cantidad de poéticas en el proceso de maduración estética de la poesía venezolana del siglo XX, hay tres momentos de hallazgos fundamentales en las búsquedas particulares y la motivación renovadora: el del poema en prosa intimista, polisémico y alucinante de Ramos Sucre; la poesía de vanguardia, existencial, paisajista y universalizante de Vicente Gerbasi; y en el marco generacional de 1958 hasta los años 70, la poética telúrica, espiritualista y magicista de Ramón Palomares; la poesía existencial, condensada y depurada de David Cadenas y los somaris polisémicos, breves, transculturalistas, reflexivos y críticos de Gustavo Pereira.

Sin embargo, este proceso, eminentemente estético, que responde a la búsqueda incesante de reinvención o creación de nuevas formas del lenguaje y las estructuras compositivas del texto poético, no se deslinda necesariamente de los temas. En Gustavo Pereira, de acuerdo con Pérez, los temas siguen siendo los mismos: "el amor, la esperanza, los sueños, la tristeza, la libertad, la duda, la justicia, la muerte, las semblanzas de la vida, el mar, el trópico, lo ancestral, lo primigenio, el poder, la historia, la autobiografía, la ciudad, el país, lo concreto y lo abstracto,…" (idem). Pero, el poeta los enriquece a través de las combinaciones con otras perspectivas y miradas de culturas ancestrales de Nuestra América y otras latitudes del mundo. Es así como el somari contiene una polifonía de tradiciones más allá de la modernidad europea, una apertura universal, un sentido alterno al canon hegemónico y excluyente de la literatura occidental, como se puede apreciar en el siguiente señalamiento de Pérez:

> Con el somari aparece un poema que trasluce un sincretismo cultural basado en una sólida formación intelectual nutrida desde la cultura oriental, japonesa y china, pero igual de la árabe, la persa, la indostánica, la africana (sus cantos y proverbios), de los epigramistas griegos y romanos, de los clásicos de Occidente, de las manifestaciones líricas de los pueblos indígenas americanos, y de grandes movimientos estéticos contemporáneos que se manifiestan a partir de las vanguardias, especialmente del dadaísmo, el surrealismo, el creacionismo, el futurismo y la antipoesía. De ahí que grandes autores como Huidobro, Neruda, Vallejo y Nicanor Parra, entre otros, hayan sido mencionados por el propio poeta Pereira como autores coincidentes en su búsqueda del somari. (idem)

Se trata, entonces, de una estética que, efectivamente, trasciende los límites de una poesía nacional (en el sentido estrecho y mal entendido del chauvinismo), para ponerse en diálogo con la poesía de los pueblos del mundo, especialmente con las culturas ancestrales, subalternizadas o desconocidas por el eurocentrismo. Esta concepción de la estética somari, puede ser perfectamente interpretada con base en los conceptos de transmodernidad o transculturalidad utilizados por Dussel (2005) para definir lo que sería la ruptura de la hegemonía colonial y neocolonial de la cultura escrituraria del eurocentrismo, haciendo valer las manifestaciones de las otras culturas del mundo. Igualmente, se pueden valorar desde la semiótica translingüística propuesta por Bajtín, así como la intertextualidad de la que habla Kristeva. Esa dimensión de trascendencia y de universalidad contenida en los somaris es lo que Pérez identifica y ubica como la nueva modernidad en la poesía contemporánea de Venezuela y que toma como objetivo de investigación de su tesis doctoral: "El objetivo central de esta tesis es revelar los mecanismos que impregnan las composiciones poéticas de Pereira matizadas con cierta atmósfera de irreverencia, sensibilidad, lucidez e inteligencia como aportes del autor al panorama literario venezolano contemporáneo, desde su etapa inicial, en la década del sesenta, hasta el 2010, en su etapa de madurez" (s/n)

De la pulsión terrestre y el ritmo marino: una propuesta comparativa

De la pulsión terrestre al ritmo marítimo: la poesía de Eugenio Montejo y Gustavo Pereira de Sosa, Maylen (2009) (tesis doctoral de la Universidad de Salamanca. Versión digitalizada). Este estudio tiene como punto de partida el hecho de que los autores objetos de estudio, pertenecen, junto a Juan Sánchez Peláez, Rafael Cadenas y Ramón Palomares, al grupo de poetas que dan inicio a nuevas formas de la poesía venezolana a partir de la década del sesenta. En consecuencia se plantea el abordaje de sus obras en relación con la temática de lo terrestre y lo marítimo, sus convergencias y diferencias estéticas, así como los contenidos y procedimientos formales que las caracterizan. Así mismo tiene como objetivo revisar la trayectoria escrituraria de estos dos autores:

> vistos como sujetos críticos que presencian una misma época histórica, que se ubican, en un primer momento, más o menos en el mismo horizonte cultural y la manera cómo cada uno trasmuta de un modo a ratos diferente, a ratos semejante, todo este cúmulo de referencias comunes, para posteriormente establecer puentes comunicantes y también distancias entre ellos. (p. 6)

La fundamentación teórica de la investigación está basada en los planteamientos de Gérard Genette (Palimpsesto) para el estudio de la intertextualidad, particularmente en la poesía de Eugenio Montejo; y en lo que respecta a las nociones de "Máquina de Guerra" y "Literatura menor", aplicables a la poesía de Pereira, de Deleuze y Guattari. Igualmente, utiliza las nociones de literatura residual y marginal de Raymond Williams. El análisis que la autora desarrolla acerca de la obra poética de Gustavo Pereira es muy parecido al de Pérez, que se comentó anteriormente. Se parte de los mismos presupuestos caracterizadores, la misma descripción evolutiva del poeta y la misma valoración que lo ubica como un poeta de la crítica y la reflexión frente al sistema cultural dominante. En cuanto al análisis comparativo con el poeta Montejo, se puede destacar la siguiente afirmación de la autora:

> Lo indígena, no obstante, se maneja de un modo diferente al de Montejo, pues mientras el primero se centra en dos grandes núcleos de sentido mítico como la figura de Manoa y el espacio utópico de El Dorado, Pereira lo utiliza como lengua, como discurso, como corpus simbólico que permite establecer otros vínculos más auténticos con el mundo circundante, y que junto con la filosofía oriental, funcionan como sabidurías alternas y marginales a las de la razón occidental. Su poesía, por el carácter que muchas veces tiene de experimento formal y por su tono de denuncia y compromiso social, puede ser leída como "Máquina de Guerra" tanto en el plano formal como en el conceptual. (p. 14-15).

Es evidente la diferencia de perspectivas valorativas y estéticas en relación al mismo objeto de sus elaboraciones poéticas. Mientras en Montejo, lo indígena se concibe como objeto de indagación de imaginarios, de la metafísica colectiva de las culturas míticas y mágico-religiosas de los aborígenes y los invasores españoles; en Pereira opera una reivindicación integral de la cultura indígena, a partir precisamente del lenguaje como su expresión más sustantiva y su universalización al establecer vínculos filosóficos con otras culturas y reconocerla como alterna frente a la cultura occidental con la cual se confronta en la medida que se reivindica.

Yo pueblo un vacío donde la palabra se embaraza con el hambre y los huesos ignotos.
Mi mano cosecha signos, acostumbrada por el sol,
Y mi mente se monta por la vida como sobre la grupa de un caballo
En paz,
Siempre, los dos,
Cada palabra y yo

La hierba repetirá mi nombre porque yo comí de su susurro!!

En este primer poema del libro *Los tambores de la aurora*, Pereira (1961: 9) muestra ese procedimiento dialéctico del sujeto dueño de la palabra que se posesiona del vacío, del hambre, de los huesos desconocidos, del sol y de la vida. Así, la palabra se nutre o se apropia de otras realidades distintas a su propia convencionalidad para hacerse poesía

en los signos del dolor. La paz es el resultado de esa unión del Yo poético con la palabra porque no es una palabra vacía sino poblada por los signos del dolor social, cuya representación más dramática es el hambre.

La construcción poética de nuestra identidad en tiempos globalizadores

El trabajo de investigación de Maestría de Chirinos, Sherline (2005), titulado *Gustavo Pereira, la construcción poética de nuestra identidad en tiempos globalizadores*, aporta el elemento que mejor define la tradición anti-colonial y anti-imperialista en la cual se ubica esta poética, como lo es la tradición cultural indígena de Venezuela y América Latina, a la cual se suman las equivalentes tradiciones ancestrales de Europa y el Oriente asiático. Chirinos expresa como punto de partida lo siguiente:

> De la lectura de sus libros, especialmente *Vivir contra morir* (1988) y *Costado indio* (2001), podemos atisbar lo que sugiere el poeta como respuesta estética y literaria frente a esta modernidad en crisis: una nueva construcción de identidad donde se funden, hibridan y redefinen elementos de todas partes tales como la cosmovisión indígena latinoamericana, la antigua filosofía oriental y la de los pensadores griegos fundantes de la filosofía occidental (p. 24)

La identidad histórica-cultural es un elemento fundamental para la cohesión y unidad orgánica de cada pueblo, colectividad, grupo o tribu. Es el principio que define y explica la fisonomía material y espiritual colectiva, el imaginario y los rituales que regulan las relaciones sociales y fijan los valores en la memoria de la tribu, de la comunidad de una aldea, un país, una región o un continente. En el caso de la identidad indígena, ella abarca todos los territorios donde permanecen las huellas ancestrales de dichas comunidades. El tema está contextualizado "en las significaciones implícitas en los procesos de la globalización y el clima cultural postmoderno" (p. 26), para lo cual se revisan aspectos

importantes relacionados con las diferencias en los procesos del desarrollo económico-social del capitalismo en Europa y Latinoamérica, destacando los momentos de crisis y confrontaciones vividos en el país, como por ejemplo la etapa de la lucha armada revolucionaria de los años sesenta, hasta llegar a la época postmoderna.

En ese contexto, se plantean cinco interrogantes relacionadas con el contenido de la reflexividad y la propuesta identitaria, el estilo y la crítica a la modernidad y la postmodernidad, así como los horizontes morales, éticos, estéticos, políticos y filosóficos presentes en la poética de Gustavo Pereira. Estos elementos, constituyen los ejes temáticos que fundamentan los objetivos de dicha investigación, llevada a cabo con base en la hermenéutica y las teorías relacionadas, según la autora, con la construcción de identidades, de autores contemporáneos como Vattimo y Maffesoli, bajo una metodología que integra "elementos del análisis descriptivo estilístico, con las propuestas hermenéuticas de Paúl Ricoeur " (p. 55). Más adelante, Chirinos puntualiza que el concepto de identidad utilizado en el análisis, se apoya en los aportes teóricos de autores representativos de los llamados Estudios Culturales, tales como García Canclini, Jesús Martín Barbero, José Joaquín Brünner y Daniel Mato a partir de categorías como hibridez, palimpsestos y representaciones.

Finalmente, para Chirinos, las conclusiones más importantes que se desprenden del corpus analizado de la poesía de Gustavo Pereira son las siguientes:

> Hay en la poesía de Pereira una propuesta de evolución espiritual que no apela a todos los hombres, sino específicamente al hombre latinoamericano, a ése que siente, sin comprender, que la lluvia le trae un amontonamiento de ansiedades y melancolías, que en su interior unas sombras se comunican con él a través de mensajeros alados y oscuros, como los murciélagos, y le llevan coágulos y amaneceres. Para finalmente celebrar el retorno de los rituales guerreros que antes en el monte y ahora en la calle le arman para

> resistir, así sea con arcos y flechas, así sea con mordiscos y poesía. Nada que ver con el racionalismo y el universalismo occidental, que es observado desde afuera, divertidamente, desde la altura de una lengua y una concepción del mundo donde todo adquiere una ternura apabullante. (p. 127)

La segunda conclusión sería la valoración "del renacer de la identidad latinoamericana, esta recuperación de lo desmembrado y diseminado" que es como "una respuesta también al nihilismo que algún postmodernismo celebra. Porque este sujeto poético que aquí recupera sus sombras, sus coágulos, sus artefactos de la lluvia, no se propone invadir ni imponerse. Se propone vivir contra morir. Resistir a la muerte. Vencerla. Inventar la nueva vida si es preciso" (p. 128-129). Y la tercera y última conclusión tiene que ver con la relación profunda que existe entre la obra poética y el contenido político-doctrinario del texto del Preámbulo de la CRBV. En tal sentido, Chirinos puntualiza esa relación en los siguientes términos: "Vemos aquí expuesto el trasfondo ideológico y político de la poesía de Gustavo Pereira. Este es un texto que hay que interpretar no solo en el contexto de una muy especial coyuntura histórica de la Nación; sino como la síntesis de los principios que han orientado toda una vida dedicada a la poesía como compromiso humanista y revolucionario" (p. 130).

3.- EL DOLOR SOCIAL, LAS TENSIONES DE LA SUBJETIVIDAD Y LA RAZÓN INDÍGENA EN LA POÉTICA DE GUSTAVO PEREIRA

En la perspectiva del intelectual orgánico.

La obra literaria de Gustavo Pereira constituye uno de los aportes de mayor consistencia y proyección para la literatura venezolana del siglo XX y lo que va del XXI. Ella abarca la poesía, el ensayo y la investigación histórica-socio-cultural, además de sus artículos de opinión por la prensa escrita. Actualmente, a sus 75 años de edad, sigue siendo un hombre activo, lúcido y crítico. Sus opiniones sobre el acontecer político, social

y cultural de Venezuela y el mundo, expresadas a través de artículos de prensa y entrevistas por radio y televisión, son referencia obligada y contribuyen al fortalecimiento del debate público de las ideas en torno a la construcción y el destino del actual proceso revolucionario bolivariano, socialista y anti-imperialista, que existe en Venezuela. Se puede decir que este poeta, junto a venezolanos como Luis Britto García, Iraida Vargas, Mario Sanoja, Román Chalbot, Fruto Vivas, Julio Escalona y otros tantos luchadores irreductibles de su generación, forman la pléyade estética y política, moral y ética, de la Venezuela actual, levantada sobre sus propios pies con las banderas de la justicia social, la soberanía y la independencia.

En definitiva, Gustavo Pereira es un poeta de dura valía para la cultura de Venezuela y de América Latina. Su particular sensibilidad, unida a su talento intelectual, su sentido de compromiso social y político, son atributos que no solo lo caracterizan como ser humano, sino que igualmente se perciben en su obra poética y ensayística. Es un hombre irreductiblemente arraigado en su terruño de origen, pero con una visión universal de la vida y la existencia; en fin, su sencilla pasión por la palabra limpia y oxigenada como el ave que bordea la costa marina del Caribe; y su praxis equilibrada, pero firme y arraigada en las convicciones más profundas de la nacionalidad y la identidad americana, lo han convertido en una referencia obligada en el campo de los estudios de la cultura contemporánea de Venezuela, Centroamérica y el Caribe. Abordar su poesía, significa adentrarse en una de las voces que ha tenido una continuidad inequívoca y sostenida a lo largo de casi sesenta años. Se trata, entonces, de un poeta testigo y protagonista de una buena parte importante de la historia de Venezuela que va desde 1958 hasta esta década y media del siglo XXI.

Su trayectoria socio-política, en particular, está plenamente identificada con las causas más nobles de la humanidad, como lo son las luchas de los trabajadores explotados, de los estudiantes, las comunidades populares, los grupos y movimientos culturales y las comunidades indígenas de Venezuela. Ha sido siempre un militante de la revolución por el socialismo y la independencia y soberanía de su patria y de América Latina. Fue electo

diputado constituyente a la Asamblea Nacional Constituyente de 1999; y como tal, participó en el debate, elaboración y redacción de la actual Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, CRBV, y específicamente le corresponde el protagonismo histórico de haber redactado el preámbulo de dicha Constitución, en donde, entre otras cosas, como lo dice Balza (2004) "Aparece allí por primera vez la palabra cultura como un derecho absoluto del pueblo venezolano" (p. XXXI). Esa vinculación de compromiso social y político a favor de una causa histórica, asumida como parte de su vida pública, junto a su trabajo intelectual, lo ubica en la perspectiva del intelectual orgánico, enlazado "activamente en la vida práctica, como constructor, organizador y persuador constante". (Gramsci, 1967 :27)

Respecto a su obra poética, se puede decir que, después de las voces grandes de la primera mitad del siglo: Ramos Sucre, Andrés Eloy Blanco, Juan Sánchez Peláez, Vicente Gerbasi; y de los mayores que él en edad o contemporáneos ya fallecidos, pertenecientes a la generación de 1958: Rafael Cadenas, Ramón Palomares, Caupolicán Ovalles, Víctor Valera Mora y otros, la poesía de Gustavo Pereira se ha erigido con peso propio, con valor estético particular y densidad de sentidos que la convierten definitivamente en una nueva fuente de enriquecimiento y fortaleza del universo poético de la literatura venezolana actual. Quienes se han dedicado a estudiar su obra poética, coinciden en destacar dos momentos definitorios y fundamentales: el iniciado desde su juventud, a partir de 1958 (aunque ya "en 1956 publica sus primeros versos, *El rumor de la luz*, que Adriano González León comentaría, proféticamente, en la Revista Nacional de Cultura." (Balza, 2004: XI)), durante el cual logra perfilar una obra nutrida de tres fuentes fundamentales: la poesía de los principales poetas de la vanguardia de comienzos del XX; las tensiones y los conflictos sociales de la realidad histórica en la que se encuentra ubicado; y la sensibilidad humana e intelectual que lo caracteriza y que ha cultivado con especial dedicación.

El segundo momento se despliega a partir de la publicación del *libro de los Somaris* en 1973, tenía 33 años de edad y ya su obra había alcanzado su madurez. Con el Somari, Pereira pone en marcha un tipo de poema condensado, breve y sin una estructura fija, tal como él mismo lo expresa en una entrevista que le realizó el poeta Ramón Ordaz y que Balza la cita en su prólogo de la antología *Poesía selecta* de Gustavo Pereira:

> Con esta palabra quise nominar un tipo de poema caracterizado por su brevedad y al mismo tiempo por su frescura, su espontaneidad. Me pareció pretencioso decirle poema a aquello. No podía decirle tampoco hai-ku ni tanka, porque estas formas tradicionales de la poesía japonesa responden a métrica y formas específicas. De modo que los llamé somari. He podido decir también kipo o talu. Mi propósito era identificar un pequeño instrumento apto para ser leído con la prontitud que esta complicada sociedad exige, pero que al mismo tiempo no fuese tan…vamos a decir, inofensivo. (p. XVIII)

Se trata de la creación de un nombre para identificar ciertas imágenes poéticas que surgen de manera espontánea y recurrente que, casi siempre, así como vienen se van. Entonces, para no atraparla y someterla a un poema extenso y más elaborado, ni tampoco dejarla escapar y que se pierda en el olvido, surge la alternativa de fijarla en su forma original y con las características que el poeta señala: breve, fresca, espontánea. Pero, hay que agregar la arbitrariedad, puesto que no obedece a ninguna forma textual pre-establecida (métrica, rima, ritmo), sino al libre impulso creativo. Algo parecido al somari, sucedió también dentro del subgénero cuento de la narrativa latinoamericana y venezolana con el surgimiento y desarrollo del llamado mini-cuento o mini-ficción, que es un tipo de narración sumamente breve, de carácter ficcional, condensada, rigurosa, económica en sus medios, sugerente, elíptica, proteica, intertextual y de formas variadas (Cfr. Rojo, 1996: 76)

Hay una relación dinámica y dialéctica entre las tres fuentes señaladas en la poesía de Pereira, que se puede apreciar en las tensiones estéticas, sociales y políticas presentes en sus diferentes poemarios. Balza (2004) lo percibe de esta manera: "después de sus primeros

libros, Gustavo afina con lucidez la concepción de cada nueva obra como una perspectiva: y así el conjunto que la integra pasa a ser una extraña unidad vibrante, poseedora de una tensión verbal que parece escapar hacia los seis lados de la página" (p.XIV). En efecto, la obra poética de Pereira contiene tensiones duales y mútiples que se generan a partir de la co-presencia de elementos teóricos y empíricos, epistémicos y vivenciales, reflexivos y pragmáticos, políticos y espirituales, imaginativos y reales, abstractos y concretos. Todos ellos marcan el aliento dinámico de una intersubjetividad, entendida como una dialógica del poema con la realidad desde una subjetividad política e intelectual muy personal, no condicionada por dogmas ideológicos, sino por eso que define a la condición humana y se puede llamar precisamente subjetividad política, que tiene en este poeta su referente ético universal y trascendente en valores como la igualdad, la libertad, la dignidad, la justicia, el respeto, la soberanía, la paz.

A partir de estos elementos introductorios, expuestos para poner en evidencia la condición de intelectual orgánico de Gustavo Pereira, realizaremos ahora el análisis, la interpretación y valoración de las tensiones estéticas y sociopolíticas de la poesía de Gustavo Pereira con base en las tres variables concurrentes señaladas en el título de este capítulo: el dolor social, las tensiones subjetivas y la razón indígena, en el marco histórico-socio-cultural de la tradición anti-colonial y anti-imperialista, a partir de los textos *Los tambores de la aurora* (1961) y *Escrito de salvaje* (1993).

Los tambores de la aurora (1961)

En 1961, con apenas 21 años de edad, Gustavo Pereira edita *Los tambores de la aurora*, un libro de corta extensión que reúne un conjunto de 20 poemas que pertenecen a su primera producción poética, agrupados en dos partes de diez poemas cada una, subtituladas *El corazón como bandera* y *Un pozo para ver el cielo,* respectivamente. En este librito se perciben las dos vertientes fundamentales que conforman el sustrato

ontológico y axiológico de la literatura de la modernidad y de todos los tiempos: el intimismo de la subjetividad psíquica y la exterioridad de la objetividad social. El texto poético se realiza así, tensado por estas dos fuerzas que dinamizan y determinan el sentido existencial que el poeta muestra a través de su producción discursiva, el tipo de imágenes que construye con el lenguaje y sus inclinaciones políticas-ideológicas; todo lo cual se sintetiza en una propuesta estética disidente del orden burgués y en pugna con la hegemonía del sistema socio-político-cultural dominante. En la solapa posterior del libro se presenta a Gustavo Pereira en los siguientes términos:

> Ama a Maiacovski, Whitman, a Eluard y a Neruda. Si aceptamos el término "influencias", he allí, condensados, sus orígenes. No cree en la crítica burguesa y prefiere apartar la maleza de su camino con los dientes, para digerir mejor su esfuerzo. Cree en la Poesía y en el Hombre: y así como éste fusiona la grandeza ilimitada con lo inmortal, cree, asimismo, que aquella – la Poesía- , como el Hombre es indefinible y poderosa.
>
> Lucha por la sociedad sin clases y combate el privilegio de los dioses
>
> Abusa de las metáforas y descuida a menudo las formas. Utiliza, como armas de combate, los versos y escribe porque no podría vivir de otra manera a gusto.

El libro se inicia con un epígrafe del poeta ruso, Maiacovski, joven figura emblemática de la revolución rusa, que dice: "el capitán de fuego nos convoca, / con los tambores de la aurora, / allí / detrás de los basurales de la tierra". Vemos así de donde surge el título de este primer texto y la marca de su influencia sobre el joven poeta venezolano. El tambor como símbolo del movimiento para el combate o para la fiesta, el tambor del ritmo, de la celebración, del alma del negro reunido en una cumbe. Este tambor asociado a la aurora que identifica el amanecer, es la metáfora de la batalla por la esperanza, la batalla convocada por "el capitán de fuego", metáfora del tiempo de la revolución, el clarín de la sangre encendida de los cuerpos listos para el combate, y que también puede simbolizar al hombre de vanguardia, el que asume el compromiso y

enciende los ánimos para la batalla y convoca a los que han estado escondidos, apartados, excluidos o arrinconados "detrás de los basurales de la tierra".

Pero, además de Maiacovski, en la página siguiente aparecen dos epígrafes más: uno con versos de Walt Whitman y otro, de Rimbaud a los que se suman, en otras partes del libro, los nombres de los poetas Paul Eluard y Pablo Neruda como "las influencias" que el poeta asume desde su propia sensibilidad. Con estos datos de auto presentación, expuestos como un juramento en el inicio de su carrera literaria en 1961, cabe reconocer que el poeta Gustavo Pereira se ha mantenido fiel a su propio juramento invencible, no solo ante la crítica burguesa que también le condena su perseverancia por una sociedad sin clases, sino también ante todos los ataques del imperialismo y del fascismo, que no le perdonan tampoco haber redactado ese extraordinario Preámbulo de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, CRBV.

Los poemas de *Los tambores de la aurora*, están escritos en versos siguiendo la forma libre, fragmentada y arbitraria de la versificación moderna de la poesía de vanguardia. De manera que no tendría mucho sentido ni valor signifcativo detenerse en el análisis de la presentación de la estructura formal de los poemas, con base en la preceptiva literaria, para determinar el tipo de versificación, las estrofas, la rima, el ritmo; sino más bien, lo que procede es el análisis de los contenidos, las técnicas y las formas estéticas de la objetivación dialéctica de los temas y el imaginario estético, ético y cognoscitivo que conforman la intencionalidad y dan cuenta de la consistencia estética del autor. Y a partir de allí establecer la interpretación y su valoración con base en las categorías y conceptos de las teorías literarias que sean pertinentes.

El poema *Yo pueblo un vacío* (p. 9), con el cual se inicia el libro, es un texto corto que contiene las premisas de una poética fundada en valores universales de la especie humana y, por tanto, nos muestra un tipo de humanismo materialista y cultural que

relaciona dialécticamente los elementos estructurantes de la vida social en el marco de una armonía genésica que remite a las utopías primordiales, de donde ha evolucionado la vida social y cultural del mundo:

> YO pueblo un vacío donde la palabra se embaraza con el hambre y los huesos
> ignotos.
> Mi mano cosecha signos, acostumbrada por el sol,
> Y mi mente se monta por la vida como sobre la grupa de un caballo.
> En paz,
> Siempre, los dos,
> Cada palabra,
> Y yo.
>
> La hierba repetirá mi nombre porque yo comí de su susurro!!

En el primer verso, el poema muestra una relación primaria sujeto-objeto, representada, respectivamente, por el Yo poético; y el espacio vacío, la palabra, el hambre y los huesos ignotos. La subjetividad del Yo reconoce el vacío original que rodeaba su aparición y existencia en el mundo, es decir, el espacio de la naturaleza despoblada; y a partir de la necesidad primaria y material de alimentarse para calmar el hambre y subsistir, así como la necesidad de superar el misterio de cómo conocer lo desconocido, nace, entonces, la palabra, el habla. El segundo verso es una metáfora que contiene la idea del trabajo productivo, simbolizada en la mano, como actividad, fundadora y genésica de la vida y la cultura en comunión con la naturaleza y bajo la protección del astro mayor del sistema planetario, dador de energía para la continuidad de la vida. En el tercer verso, ya se muestra la imagen de la conciencia, la mente que piensa y vuela sobre la vida misma. Aquí el símil con la grupa del caballo, funciona como una alegoría de la velocidad y el uso de los medios materiales sobre los cuales se desarrolla el pensamiento humano. Finalmente, el poema habla de la paz; y la postula como un valor supremo de la condición humana. Pero, no se refiere a la paz hipócrita de los poderes establecidos que pervierten a los seres humanos e imponen las guerras, no. Se trata de la paz sincera, estable y firme de la

conciencia, fundada en la integridad ética y moral del ser que define su condición humana en la comunión con el logos que forman el bucle unitario de "cada palabra y yo".

Así, en esa armonía utópica, que es base y fundamento de la esperanza, el poema se cierra con la última imagen de la hierba humanizada, "repetirá mi nombre", como símbolo de la fertilidad de la tierra que reconoce al hombre en retribución de su atención, "yo comí de su susurro". De esta manera, el poema logra objetivar dialécticamente y a través de las técnicas de las metáforas en la función poética del lenguaje, la relación del sujeto con el mundo, cuyo primer resultado es poblar los espacios para crear las formas de vida basadas en el trabajo y la mediación del lenguaje en el desarrollo cultural del ser humano en el marco de la paz y la relación armónica con la naturaleza.

En el poema *Los momentos* (p. 25) se vuelve al uso de la subjetividad del yo puesta en relación con el mundo exterior, teniendo como mediador la sensibilidad del sujeto que percibe y procesa las manifestaciones de la exterioridad que se van sucediendo en diferentes momentos dentro de una dinámica de mucha movilidad y desplazamientos en torno al sonido: "Yo nací para solamente variar los tonos de mi canción, / Para oir cómo desde el fondo, / Un río pasa por mi corazón / Como una lluvia de pañuelos". Aquí la función del yo poético está centrada en su relación con el sonido de la propia interioridad del sujeto; tal como lo postularon y desarrollaron los poetas del simbolismo francés. El poeta se ocupa de su propio devenir sensible simbolizado en la metáfora del río (símbolo del devenir) que pasa por su corazón (la sensibilidad), que a la vez se compara con el Bien (lluvia y pañuelo).

Pero, inmediatamente, la subjetividad se sale de su ensimismamiento lírico y tiende su mirada y su voz hacia el afuera donde está la posibilidad de realización de la vida: "Yo nací para decir la vida, / Para olerla, / Por eso en mi sortija mi cara, abierta y grávida, se refleja / Con pasmosa profundidad". Se vuelve a reiterar el valor sensible y estético del

lenguaje con invocaciones sinestésicas: decir, oler, tocar, ver, con lo cual se le da un sentido, un orden, una orientación al acto mismo de aprehensión de la realidad; aprehenderla a través de sus sonidos, olores y luego verse reflejado en la materialidad de sus objetos. La vida resulta así una relación dialéctica, dinámica y dialógica entre el lenguaje, la sensibilidad y la materia. Tres elementos que estarán muy presentes, de manera constante en el universo poético de Pereira. El lenguaje es el sistema simbólico mediador que le da la significación convencional a las interacciones entre la sensibilidad y la materia; a su vez la sensibilidad determina el sentido de la materia a través del lenguaje, pero, igualmente la materia determina el comportamiento de la sensibilidad y los contenidos y las formas de los imaginarios del lenguaje.

Los momentos se siguen encadenando y aparece el de la muerte, que por naturaleza es inherente al de la vida, en tanto que es su opuesto, aparece aquí asociado también a la subjetividad: "Yo nací para agujerear el sonido de la muerte, yo nací / Para, con toda mi fuerza, enfurecerme". Y así como vida y muerte polarizan el devenir del mundo real, así mismo el ser humano cambia: "Yo varío, yo cambio como la tierra". Es casi el mismo desdobalmiento de Rimbaud, su famoso "Yo soy otro", que se encrapula y desata la furia disidente de su imaginación creadora y subversiva contra el ordenamiento civilizacional. Pero, en este caso la subjetividad sigue el orden natural de la rotación del planeta sobre su propio eje: tarde, noche, mañana que se traducen en agotamiento, muerte y resurrección de las fuerzas materiales y psíquicas del sujeto.

Y así "Tenemos que arrastrarnos y arrastrar / las hojas de los días con nosotros, el regimiento entero / Del futuro". El futuro es la brújula de la esperanza fundada en "…tu trabajo / Y tú mismo / Vámonos con el día blanco" y con ese día, que es como una hoja en blanco, el poeta invita a escribir los momentos de la historia, a transitar sus caminos, con la única y poderosa herramienta indestructible que posee para reafirmar su identidad con la fuerza del paisaje: "Yo nací sobre un árbol férreo"; su propia voluntad inquebrantable: "De

acero, de fuerza viva soy" , desde esa fuerza que emana del amor y de la palabra: "Yo beso todas las mejillas porque mi palabra es poderosa!!"

En el poema *El refugio*, el tema de la libertad, que permea toda la escritura de Gustavo Pereira, está simbolizado en la calle, como espacio opuesto al encierro de las casas, y al tema de la noche, cargada siempre de placer y de peligros, de sensualidad y de misterios, de incógnitas y certezas, de olores, de sonidos y de miedos. Este texto, estructurado con base en el uso anafórico de la formula adjetivada *Calle abajo*, posee un tono sacramental y misterioso, como una letanía en la que la imagen de la calle se va repitiendo en el inicio de cada verso en contraste con las vicisitudes de la noche:

CALLE abajo, perdida, de la noche
Calle abajo de la noche donde los grillos de cuelgan y el miedo alumbra la
(oscuridad con su sonido.
Calle abajo, redonda, de la noche de hoy, tan sonora, tan puerca.
Calle abajo de la noche de quien no espera nada, de quien nada recuerda.
Calle abajo de la noche colérica.
Calle abajo, abajo, de la noche mientras, derramada, la transparencia germina.
Calle abajo de la noche para que se mueran los perros y se orinen los borrachos
Calle abajo, abajo, abajo de la noche maldita, donde habita la lejana hedionez
de la tierra.

Es un texto totalmente descriptivo, con un ritmo y una movilidad construida a partir de una imagen nominal fija, como eje temático, sobre la cual se van acumulando los complementos que tipifican la movilidad de la noche en ese cinetismo sugerido en la repetición de calle abajo que genera la sensación de ir en un recorrido donde se van percibiendo, desde el inicio y sucesivamente, la incertidumbre de la noche, la presencia

misteriosa de los grillos con su sonido y su luz (imagen sinestésica), la soledad, el olvido, la rabia, la presunción del amanecer, la muerte de los perros, el testimonio de los borrachos y la maldición de la miseria donde habita la lejana hediondez de la tierra. En general, el poema se inscribe en la estética moderna iniciada por el simbolismo que privilegia la materialidad del texto a partir de la relación de los sentidos con el medio que circunda al sujeto. Las imágenes se construyen con base en las correspondencias de los distintos elementos aprehendidos de ese mundo exterior.

Nos hemos detenido en estos tres poemas para intentar mostrar, cómo ya a su temprana edad, Gustavo Pereira daba sus señales de ser poseedor de una sensibilidad irreductibe a toda tentación discursiva sin un sustrato auténtico y profundo. En estos textos hay un impulso inicial, inequívoco, de lo que es hoy su mejor obra poética. Tres vertientes y tres tentaciones, confluyen en relación dialéctica en este conjunto de imágenes: la lírica social-política, la lírica amorosa-erótica y la lírica existencial-filosófica. De ellas surgen las tensiones estéticas y socio-políticas que caracterizan el sentido de esta poética latinoamericana y caribeña que se puede reconocer en cualquier fragmento de cualquier poema.

Por ejemplo, podríamos entresacar versos o fragmentos de contenido social, político o ideológico, como éste donde se invoca la justicia cristiana a través de un juego intertextual de la apropiación de la imagen implícita de Jesús en el reparto de los panes: "Yo reparto los panes / Del mediodía grávido. / A cada uno doy / Lo que le corresponde." (p. 11). En esta otra, donde se interroga acerca del llamado a la justicia e inmediatamente se responde de manera firme y categórica: "Por qué después del llanto, es una hora / Que nos da la señal, que nos impele / Violentamente contra el amo / De toda religión / Voy contigo, sin señales, y de ninguna / especie grillos, al corazón del pueblo" (p. 15). Aquí queda clara su apuesta doble: por un lado, contra la figura indeseable del amo y de toda ideología religosa; y por el otro, a favor de lo más noble y preciado del pueblo, su corazón, su amor.

En el poema *Descanto al crítico, o no hay de qué, amigo mío*, Pereira comienza declarándole la guerra a la burocracia cultural representada por los críticos, con la fuerza y la arrogancia legítima de la juventud: "Inicio el combate contra Uds. críticos / De todas las épocas, / Especialmente de la nuestra, cosechera del sudor, / <soy vuestro enemigo, / Presentado. / Vuestras lenguas nada pueden contra mí: / Yo las pulverizo con mi palabra, / Yo las hago añicos, yo las desinflo." (p. 29). Y más adelante, como si emulara o sintiéndose como todo un héroe épico, lanza esta proclama de gloria: "Yo doblego mi vida solo ante una palabra, / Ante tanta alegría reunida, / Ante ti: / Libertad!" (p. 30). Con esto se conforma el deslinde entre los dos paradigmas ético-cognoscitivos: el de la opresión de los amos y los ideólogos de la estética dominante; y el de la justicia, la libertad y el amor del pueblo.

La poesía de la vanguardia de los años duros, cuando se inició la lucha revolucionaria contra el gobierno anti-popular y represivo de Rómulo Betancourt, periodo 1959-1964, también supo utilizar la poesía para el testimonio y la denuncia contra la violación de los derechos humanos. El 8 de septiembre de 1960, fue asesinado el obrero venezolano petrolero Ricardo Navarro en el Sindicato de Trabajadores Petroleros de Lagunillas. Recibió un disparo en la frente y varios en la espalda. Dejó tres hijos y esposa embarazada. Es uno de los primeros caídos en las luchas contra las compañías imperialistas yanquis en Venezuela (p. 35). En ocasión de ese hecho grave y en su memoria, el poeta Gustavo Pereira escribió el poema titulado *Ricardo Navarro* para dejar constancia de su denuncia y de su testimonio ante el crimen gubernamental contra los trabajadores del pueblo: "Las hordas del gobierno / Que hoy manda en Venezuela / Lo abalearon! …/ Entre nosotros la muerte se reparte y por cada caído se levantan / Magníficos, cien hombres! / Porque si en suelo fértil la semilla / Regarse necesita / Con sangre está regada nuestra tierra!" (p. 34). Y en ese mismo tenor, en un poema amoroso titulado *Mirar hacia arriba*, de pronto surge esta imagen: "Están entrando a palos a un negro, / En otra parte, / lejos de aquí." (p. 49). Quizás el poeta alude solidariamente a algún militante de las Panteras Negras o del Black Power de Estados Unidos, o a los protagonistas de la Negritud, seguidores de

Aimé Césaire o de Franz Fanon en cualquier isla del Caribe o del África o de las costas de Venezuela. Esta vertiente social, denunciadora de las injusticias y los crímenes contra los humildes, ubica esta poesía inicial de Pereira en el campo semiótico del "discurso salvaje", irreverente y justiciero de los indios y los negros, que alcanzará expresiones mucho más profundas y elaboradas en textos como *Escrito de salvaje* y *Costado indio.*

La vena existencial y la vena amorosa de Gustavo Pereira, se juntan en un poema titulado *Bajo el sonoro día, desde tu cuerpo*, en donde la búsqueda interior se pierde en los misterios de lo eterno, la niebla y el fuego o en la relación compartida del amor, el delirio, el asombro, las llamas vivas, la tempestad, en fin, en la existencia misma, llevada a cuestas como una calamidad que al final se hunde sin saber a dónde ir, pero aferrado al cuerpo de la amada.

HURGO en la eternidad para saber qué quiero.
Aquí, viene el lucero de mi mano.
Así voy por la vida, metido entre frazadas frías de niebla
Y fuegos que me vieron
Llorar un día al pie de la memoria del verano.

Hurgo tus dos entrañas
Para ver si me quieres
Muy dentro de ti.
Desconocida, pura, extensa mía sangrienta,
Animal de mi alma soportando el delirio, quién
Fantástica hízote, quién te puso los ojos
Como dos llamas vivas, como dos tempestades?

Descorro las cortinas de mi nuevo silencio, registro, mato
De las últimas cumbres mis sospechas, ando
Todo tu trecho, amor, por ver tu gesto,
Destruyéndote, cada día más vives
En medio de la tosca
Calamidad mía

El grito puede más, pero entretanto
Anido mis dos manos
Para que en torno a ti vuelen en círculo.
Nada tiembla en el paso, nada en la áspera boca,
Del manantial del rostro solo los fuegos nacen, y tú misma has nacido.
Bajo el sonoro día, muro que ciegas
Mi tristeza:
Enjuago en ti tanta ceniza, en tu rota extensión
Doy tantos besos,
Que me hundo, que me hundo,
Y a donde voy no sé, desde tu cuerpo.

Tal como puede apreciarse en su lectura, el tono de este poema se sostiene en la contradicción existencial de los amantes, De un lado, el hombre, representado en la voz activa, angustiada y atormentada de un yo poético, romántico y dador de amor, pero atrapado en la duda existencial. Del otro, la mujer amada, insinuada en la belleza de su cuerpo que, sumergido en la pasividad, sin embargo, recibe las caricias de su amante y lo atormenta con las dudas. Esa tensión humana, se reproduce en la confrontación de los elementos opuestos: lo eterno con la inmediatez de saber lo que se quiere; las frazadas frías con el fuego; el llorar, que presupone la humedad de las lágrimas, con la sequía del verano; el cuerpo de la mujer entregado al amor con su ser interior desconocido; la dualidad en los dos símiles de sus ojos, llamas vivas y tempestades; la inexpresividad de ella con la calamidad de él; la destrucción con la vida; el grito con el silencio; las caricias de las manos con la inmovilidad del cuerpo y la áspera boca; manantial con fuego; día sonoro con el muro que ciega la tristeza; y finalmente, la pérdida del ser angustiado con la permanencia del cuerpo.

Toda esta semiótica de oposiciones dialécticas que mantienen la tensión del texto, remite a una situación emocional de inseguridad en la relación amorosa e inestabilidad emocional creciente hasta llegar a los límites de la incertidumbre y el misterio, en virtud de

lo extraño del comportamiento del elemento femenino, sumergido en lo enigmático desde el principio hasta el final del poema.

Finalmente, queremos cerrar este abordaje del libro *Los tambores de la aurora* con un comentario sobre el último poema, *Despliegue* que, irónicamente, solo tiene tres versos cortos que dicen: "Yo giro alrededor de cada uno, / Yo me llamo sonoridad, / Soy libre!!" (p. 61). El primer verso es una metáfora que remite a la ubicuidad de un ser omnipresente que circula alrededor de todos los demás, sin ser prisionero de nada ni de nadie. El segundo es una definición o develamiento de la identidad de naturaleza sonora, es decir, el aire que roza y emite sonidos. El tercer verso descubre el misterio y proclama el principio primordial que rige al individuo desde su origen en el mundo: ser libre. Con esta forma de composición literaria, Pereira anuncia, quizás sin saberlo, la potencia de su capacidad para la síntesis y la condensación del lenguaje poético que alcanzó su propia formalización en el invento de los Somaris, con lo cual inaugura una nueva faceta de su producción literaria.

Escrito de salvaje (1993)

El segundo texto seleccionado para este trabajo, *Escrito de salvaje*, es un poemario editado por Fundarte en 1993, tiempo de crisis económica, social, política, moral e institucional en Venezuela. El modelo económico del neoliberalismo globalizado se había instalado en el país a partir del 2 de febrero del año 1989, cuando asumió la presidencia de la República, por segunda vez, el señor Carlos Andrés Pérez, con las consecuencias económicas, sociales, políticas y militares ya tratadas en páginas anteriores.

Este poemario se ubica a más de treinta años de distancia del texto analizado anteriormente; es de suponer que es una obra mucho más madura y mejor pensada no solo desde los impulsos propios de todo proceso creativo, sino desde una conciencia más cultivada en eso que Bajtín denominó contexto estético-ético-cognoscitivo del escritor;

cuyo correlato en el pensamiento de Lukács corresponde a su propuesta de la objetividad dialéctica que debe prevalecer en toda obra artística y, especialmente en la literaria. Pero, también encontramos aquí esa cualidad dialógica, translingüística e intertextual, de una poesía que habla desde las culturas ancestrales indígenas pero con voz urbana de la civilización letrada y mestiza del tiempo final del siglo XX. Se trata, entonces, de una dialógica entre la tradición originaria, indígena, condenada bajo el rótulo de Salvaje por haberse conformado con su propia oralidad y no tener necesidad de un código escrito, y la modernidad que ha instituido el texto escrito como la principal potencia inmanente de la razón. *Escrito de salvaje* es así un texto de gran densidad universal. Con esta obra, la vertiente indígena del discurso es honrada y reivindicada en su dimensión poética, lingüística y espiritual. Pero, además, establece un vínculo con la vertiente negra afrocaribeña a través del poema Barbados.

En el primer poema del libro, que trata del descubrimiento de la identidad indígena, el poeta nos revela su propia revelación: lo que era confundido con "fantasmas o perro desnudo entre la noche" (primera metáfora del ancestro indígena negado o convertido en una abstracción de la historia nacional) se manifiesta luego en imágenes de lo concreto: "ser como el adobe / como la soga / como los guijarros". Luego, reconocerlo en los papeles y sus símbolos culturales como el tambor de guerra, su plumaje de linaje y su macana para, finalmente, sentirlo metido dentro de "nosotros mismos en nosotros mismos". He allí, un primer momento del misterio y del asombro que descubrimos en las honduras ocultas de la historia cuando nos muestra lo que realmente somos desde el punto de vista de los orígenes más remotos. El uso de la repetición anafórica al final del texto: "y no fantasma o perro de la noche / y no más pesadumbre / y no más barro triste", además de su efecto rítmico, es la negación enfática y absoluta de lo que eran y ya no podrán seguir siendo nuestros ancestros indígenas, pues, su re-encuentro revela lo que somos; y aquí se cierra el poema con otra repetición que le da el tono de celebración jubilosa y de certeza al hecho de sentir el nuevo elemento de la identidad como algo ya no extraño sino como una epifanía que nos muestra parte de lo que somos de "nosotros mismos / nosotros mismos en nosotros mismos" (p. 7).

En el poema *Forastería* (p. 11), el primer verso: "Rostro extranjero he sido entre los míos" contiene la imagen del extrañamiento, dada a partir de una relación que tiene doble sentido: pertenecer a un colectivo, ser de ellos; pero al mismo tiempo no ser, puesto que me ven como un extranjero. Esta separación plantea el problema de la identidad escindida y fragmentada entre lo que somos y cómo nos vemos individualmente, es decir, el problema de la contradicción entre lo social y lo individual que se inscribe en el contexto del bucle sistémico individuo-especie-sociedad, en el cual el individuo desempeña la función primaria de ser la conciencia colectiva y la de él mismo a la vez, es decir, la voz reflexiva que hace evidente la contradicción y al mismo tiempo, encarna la necesidad y la posibilidad del diálogo. Quedarse o permanecer en la contradicción complica y hace más compleja la existencia. De allí que de esa primera imagen, las que siguen son imágenes del desamparo existencial, el despojo social y la destrucción de la vida:

"Me arrullaron brazos ahora perdidos Cuerdas de arena
Me sacaron de mis propias sombras
Nunca se puso el sol en la sopa que bebí ni se mudó de casa el
élitro de mis antiguos grillos
pero me salió el olvido como una zanja y me separó de mi mismo
Me volcó adentro el despojo como una fulguración quemada y
en ceniza"

En estas imágenes se hace evidente el conflicto existencial del individuo, derivado de esa condición escindida resultante de la contradicción. El poeta desencadena las metáforas del extrañamiento que se complica por la pérdida del arrullo materno de la infancia, el ensimismamiento de vivir en las sombras y dejarse arrastrar en el olvido hasta sentir que se vive en el desdoblamiento de lo que se es y no se es y llegar al despojo, al desamparo tan próximo a la nada, a ser reducido a ceniza. Luego, se vuelve a la imagen del rostro pero no ya como extranjero sino con una señal de identidad en la tradición del pasado

propio: “Rostro prestado por mis ancestros”. Sigue la incertidumbre acerca de la identidad individual, puesto que no se tiene un rostro propio, singular. Pero, el ancestro es la señal segura de una identidad histórica que ubica al individuo en una continuidad heredada que lo libera del desamparo existencial. Sin embargo, la incertidumbre cede el paso a las interrogantes que invitan a la reflexión:

¿quién fue culpable de la diáspora?
¿quién dispuso los huesos el pellejo la pálida rodilla
las membranas en bruma el solitario
desarraigo?
¿quién echó para siempre melancolía irremediable sobre
mi inútil máscara?

La reflexión se plantea, entonces, en torno a tres conceptos claves: la diáspora, el desarraigo y la máscara. El primero equivale semánticamente a dispersión, fragmentación, pérdida de la unidad; el segundo, a separación del punto de origen, del lugar de nacimiento o de pertenencia; y el tercero es el objeto para el enmascaramiento, el ocultamiento del rostro propio por otro ajeno, extraño, deformado, carnavalesco, falso. De manera que es todo esto junto lo que marca el destino de nuestras culturas indígenas ancestrales a partir de la confrontación con el invasor europeo-español. Igual como le ocurrió a los esclavos negros traídos de África para utilizarlos en las plantaciones del Caribe insular. De esa diáspora y ese desarraigo africano habla Césaire en su poesía y su discurso anti-colonialista que reivindica su ancestro negro con el concepto moderno de la negritud. En ese sentido, hay que hablar de la diáspora, el desarraigo y la máscara afro-indígena o indígena-africana como categorías de la colonialidad que identifica a quienes fueron sometidos como subalternos de la modernidad en América. Igualmente, las podemos interpretar como códigos culturales, con valor estético y significación socio-política en el contexto de la lucha de clases. Así mismo está implícita la denuncia ética contra la ideología colonialista

de la civilización europea. Pero, el poeta Pereira, siguiendo la lógica de su propia perspectiva estética, da la siguiente respuesta:

> Fue el olvido
> Navaja de olvido infringida en pedazos
> Suburbio de olvido donde no hay manteles ni cobijas ni mercados
> sino mapas antiguos
> inservibles
> sólo marcas pespunteadas de destierro.

Ese enunciado seco y determinativo, "fue el olvido", expresa una afirmación y sugiere una negación, pues, su valor semántico indica lo contrario a memoria. Su afirmación es, entonces, una acusación de la pérdida de la memoria. Pero, en el poema esto no puede ser explicado literalmente. La lógica subversiva y sugerente del enunciado poético, en el fondo, funciona como preguntas que demandan del lector sus propias respuestas y, así, el poema se vuelve diálogo entre el texto, el lector y el contexto para reconstruirse en la lógica del entendimiento o la significancia. Por esa razón, la reflexividad del poema se altera y se vuelve extraña en su expresión metafórica o literaria. Asumida la lectura del texto en esos términos, en la primera metáfora, "navaja de olvido infringida en pedazos", hay dos imágenes: navaja de olvido, en la que el sustantivo navaja estaría sustituyendo a cuchillo o cualquier otra herramienta simbólica de la cultura indígena olvidada; y en la segunda imagen, el verbo infringir usado cono adjetivo denota que ese símbolo ha sido quebrantado, violentado, en pedazos lo cual reafirma la idea de la diáspora.

La imagen que sigue nos habla de suburbio de olvido, equivalente a las condiciones de vida marginales a las que fueron reducidos los pueblos indígenas, quedando excluidos y alejados de las ciudades; en fin, en el olvido, sin los símbolos y rituales de la vida familiar de la ciudad: manteles, cobijas, mercado, es decir, como extraños o no pertenecientes a la

ciudad, por lo tanto, en la forastería, como lo indica el título del poema. Esa condición de forasteros en su propia tierra a la que fueron sometidos los indígenas por voluntad del colonialismo español, se prolonga en el siglo XIX después de la gesta de la Independencia y fundación de la República, intenta redimirse de nuevo con la Guerra Federal, pero resultó frustrada. En el siglo XX, esa forastería se reproduce en los cordones de barrios marginales que bordean las principales ciudades del desarrollo capitalista moderno bajo las pautas del nuevo colonialismo, impuestas por el nuevo imperio norteamericano. Se trata, entonces, de la continuidad histórica del olvido, de la forastería, que en el contexto de la globalización neoliberal y neocolonial, lleva al poeta Gustavo Pereira a plantearse esta reflexión desde el lenguaje de la estética verbal.

Finalmente, en el cierre del texto aparecen los mapas y las marcas débiles del destierro, como residuos de la memoria perdida; pero, el solo hecho de su existencia es una posibilidad para reconstruir la historia, recuperar la identidad y salir del olvido. Esa es la promesa de esperanza que nos brinda el poema, pues, si bien la esperanza de justicia y bienestar tiene su expresión ideológica, empírica y pragmática en el discurso político; su forma estética (las imágenes y metáforas), sensible (la percepción espiritual-emotiva) y formal (su expresión lingüística) adquiere una arquitectura sugerente y particular en el discurso poético.

El poema *Somari con pellejo y pantuflas*, comienza diciéndonos lo siguiente: "Cuando se trata de esperanzas la vida dura es larga / pero la dicha es breve como la ceniza" (p. 12). La imagen de la vida dura, definida por lo largo de su existencia, nos remite al desamparo, la esclavitud, la servidumbre, la explotación del trabajo asalariado, la enajenación, la miseria, el abandono, la ausencia de libertad para opinar y elegir, la ignorancia, la represión, la injusticia, como constantes de las sociedades divididas en clases sociales en pugna, sobre marcos civilizatorios verticales. Por otro lado, en el símil de la dicha, ella se presenta reducida a la brevedad y la nada. De manera que en estos dos versos la esperanza queda contextualizada entre la vida y la nada; es una abstracción inherente a la

condición humana y funciona como la negación dialéctica de la desdicha. Es, por tanto, también, el elemento que potencialmente impulsa la transformación que haga posible la emergencia de la dicha. Y si ésta es breve como la ceniza, efectivamente, sobreviene la nada, la frustración, la resignación y el pesimismo; pero, si la dicha es duradera como el fuego, su luz inundará la oscuridad y despejará el horizonte para la construcción de nuevos contextos. La esperanza está asociada a las utopías; pero, no a las que permanecen ancladas en la pura imaginación y los sueños, sino a las que se meten en la materia y con autenticidad baten el pellejo sobre la tierra. Así como lo expresa Gustavo Pereira en los versos que siguen:

Si somos otros o los mismos
No es cuestión de osamenta
El traje nos desdobla en catástrofe

Y si el amor salva o no salva
O si de espaldas al cielo soñamos
Nada que ver con ángeles

Sólo con gris pellejo y sobresalto
Con sístoles y nóstoles
Con el repunte inerme de la médula
Bajo uno. (idem)

La sensibilidad existencial y la sensibilidad social, se funden con la sensibilidad estética en el universo poético de Gustavo Pereira. De esa manera, su poesía es una apuesta por abarcar la vida desde su materialidad sencilla y cotidiana hasta los elevados horizontes de la ética y los valores universales de la vida humana. Es así como en el poema *Somari del almuerzo humilde*, nos habla de la "Virtud piadosa del almuerzo humilde / sin vino sin pescado sin enigma / Con caldo sólo de hace días oscuro / sin arepa sin sal sin mediodía / Ellos dejaron la desnuda mesa / de la soledad / Dieron por pan ubicuas desventuras" (p. 14). La propuesta de esta imagen lleva implícita la pregunta del ¿Por qué esa descripción y no

otra? y la respuesta posible es que ese almuerzo humilde, de puro caldo viejo sin más nada, es la representación simbólica, verbal, fotográfica o plástica, de la pobreza que, puesta en relación con su contexto histórico-social extra-literario, contiene la denuncia del hambre, el despojo y la miseria que generan el capitalismo y la dominación imperialista en un país como la Venezuela de la década de "El Caracazo" de 1989, así como en todos los países del mundo sometido a los designios del Capital y la hegemonía imperial. Es esto lo que el trasfondo sociológico de la imagen sugiere o indica y es coherente con la intencionalidad emanada del contexto ético-cognoscitivo del autor.

Pasamos ahora al poema *Sobre salvajes*, texto clave que, desde su publicación ha sido muy celebrado, citado y comentado en diferentes contextos. En él encontramos toda una estructura semiótica intertextual, dialógica, dialéctica y compleja que pone en evidencia las profundas contradicciones históricas socio-cultural entre las culturas indígenas ancestrales de Venezuela y la cultura moderna capitalista, a través de una codificación textual de efectos estéticos muy especiales. He aquí el poema:

> Los pemones de la Gran Sabana llaman al rocío Chiriké Yetakú, que significa Saliva de las Estrellas; a las lágrimas Enú Parupué, que quiere decir Guarapo de los Ojos, y al corazón Yewán Enapué: Semilla del Vientre. Los waraos del delta del Orinoco dicen Mejokoji (El Sol del Pecho) para nombrar al alma. Para decir amigo dicen Ma Jokoraisa: Mi Otro Corazón. Y para decir olvidar dicen Emonikitane, que quiere decir perdonar.
>
> Los muy tontos no saben lo que dicen
> Para decir tierra dicen madre
> Para decir madre dicen ternura
> Para decir ternura dicen entrega
>
> Tienen tal confusión de sentimientos
> que con toda razón
> las buenas gentes que somos

les llamamos salvajes.

Como se puede observar, el poema tiene una presentación estructurada en una primera parte en prosa y luego dos estrofas de cuatro versos cada una, la primera con versos de once, diez y doce sílabas métricas y uso de la repetición anafórica en el segundo, tercero y cuarto verso; y la segunda, de once, seis, ocho y siete sílabas; ambas estrofas sin rima definida. La forma general del texto es la del contraste y la confrontación entre un grupo de expresiones de las lenguas indígenas Pemón y Warao con sus correspondientes traducciones en el idioma Castellano. La confrontación revela diferencias conceptuales y estéticas importantes que, finalmente se resuelven con el recurso de la ironía.

Pero más allá de esta descripción formal del texto, lo interesante es que la comparación no es solo lexical, morfológica y semántica, como lógicamente corresponde a toda traducción, sino que se trata de destacar fundamentalmente los efectos estéticos que emergen de la interrelación semiótica puesta en funcionamiento entre las lenguas, pero con el especial efecto que aportan las lenguas indígenas en contraste con los sentidos convencionales que se ubican en nuestra lengua castellana de matriz española. A partir de ese contraste de sentidos, se construye la estética del texto como una pequeña arquitectura lingüística-cultural sustentada en los significados rescatados de las lenguas indígenas. Cada comparación se presenta con sus tres elementos: la palabra en castellano, su equivalente en la lengua pemón o warao y el significado en esas lenguas. De manera que el valor estético del poema se le va revelando al lector en los enunciados indígenas de donde resulta que no es solamente una simple traducción sino una co-presencia de significantes en una sola construcción sensorial de equivalencias metafóricas: rocío- Saliva de las Estrellas, lágrimas- Guarapo de los Ojos, corazón-Semilla del Vientre, alma-El Sol del Pecho, amigo-Mi Otro Corazón, olvidar -perdonar, tierra-madre, madre-ternura, ternura-entrega.

El tercer aspecto tiene que ver con el sentido general-universal del poema que está relacionado directamente con elementos de la antropología cultural, la filosofía, la

sociología y la etnocrítica. En efecto, el poema es una propuesta de re-encuentro, de re-conocimiento, de diálogo cultural y de transculturación entre los herederos y continuadores originales del indigenismo ancestral, que Briceño Guerrero identifica con el discurso salvaje, y los herederos mestizos del discurso mantuano que ya no son originales pero siguen siendo descendientes. El poema propone así el re-encuentro dialéctido entre ambos discursos y el diálogo en el marco de una continuidad y de una herencia histórica única y dentro de un espacio también único y común, para la reafirmación de una identidad ancestral disipada, negada, condenada al olvido, pero que ha permanecido, vive y se reactiva en las aguas que corren debajo de las hojas de la cultura popular. Por eso no es una reafirmación mimética del pasado, sino una reafirmación dialéctica, que se retroalimenta en la espiritualidad y la escritura poética como expresión simbólica de una conciencia estética y política para fortalecer su propia trinchera cultural y desde allí, establecer otros lazos de entendimiento y retroalimentación dialógica con culturas ancestrales de Asia y de la misma Europa. Tal como lo muestra en muchos otros poemas del libro *Escrito de salvaje,* en los somaris y otros textos, entre ellos, *Costado indio.*

Queremos cerrar este acercamiento a la obra de Gustavo Pereira con el poema *Barbados*, en el cual se plantea el tema de la herencia de la raza negra africana, proveniente de Angola, sometida a la esclavitud por el imperio inglés durante el periodo de la colonización. En este texto el tiempo y el espacio juegan un papel determinante en la creación de una atmósfera muy particular y transversalizada por la imagen dinámica del viento. De manera que el tema histórico adquiere una contextualización que le proporciona una movilidad dinámica al elemento mítico y al pasado en el presente.

El poema comienza mostrando la imagen del viento, su fuerza indetenible y misteriosa: “Bajo los pisos de madera silba el viento / Se aleja vuelve y amenaza / Dobla las cañas Entra por los zaguanes Agita el polvo hasta que ya / no queda polvo”. Observamos que estas primeras imágenes se presentan bajo la forma de un recorrido dinámico inherente al sustantivo viento, pero con una señal extraña en el punto de partida,

pues, ese viento no es visualizado desde el espacio aéreo del cielo, de las nubes, como es natural, sino desde lo bajo de los pisos para mostrar una sucesión que se inicia desde el subsuelo y el sonido, se distancia, regresa y amenaza en una movilidad de estremecimiento telúrico como si se tratara de un tembor o un terremoto que derrumba las casas de caña y de tierra convirtiéndolas en polvo, es decir, en tierra seca y volátil que ese viento agita y arrasa hasta que ya no deja polvo. De manera que esta primera estampa anuncia en la voz del poeta un tiempo presente y un espacio sometido a la presencia de un viento ambiguo y misterioso que bien se puede asociar a las tormentas muy propias de la región caribeña.

En una segunda sucesión de imágenes, la mirada se focaliza sobre la esclavitud: "Los pies descalzos de los negros esclavos fueron borrados de / este modo El destino de las cadenas fue trocado / por fruto amargo de látigos y cicatrices / El viento aniquiló la piedad de las iglesias levantadas con inútil sudor / Se devolvió a basura a latrocinio a golpes de pecho de domingo". Aquí, el poema nos ofrece, primero, la metáfora de la eliminación de la esclavitud en la cual podemos distinguir dos momentos. Uno, en que la imagen de los pies descalzos de los negros esclavos de ayer, nos trae a la mente la imagen de los pobres pata en el suelo de hoy, es decir, la imagen del despojo, la pobreza y la miseria social y humana de ayer y de hoy siguen siendo la misma aunque la modalidad del sometimiento generador de esa realidad haya cambiado y sea diferente. Dos, pareciera que la metáfora sugiere también una analogía entre la fuerza de ese viento ancestral y la fuerza de la lucha contra la esclavitud. Por eso, las cadenas de la opresión fueron rotas desde la tormenta de rebelión generada como fruto amargo de los látigos y cicatrices de la esclavitud. En contraste con esa imagen de la liberación de los esclavos, está la imagen de la iglesia medieval esclavista, sin fe auténtica, barrida por el viento y reducida "a basura a latrocinio a golpes de pecho de domingo".

El tercer momento del poema muestra la imagen presente de la isla en la que se encuentra ubicado el poeta como su visitante. "Y ahora resta esta pequeña isla / antaño arbolada / que el inglés llenó de cañas e inclemencia / y hoy recibe del océano tormentas y

pájaros extraños". La impresión borrosa, histórica y misteriosa de las dos primeras partes anteriores del texto, queda despejada en estas imágenes que hablan de un lugar caracterizado como una pequeña isla que estaba llena de árboles y ahora solo tiene caña y recibe las tormentas del océano. Sin embargo, de nuevo, lo espacial y lo temporal se imbrican con lo metafísico y lo extraño, es decir, lo real de una isla sometida a modificaciones y orientaciones forzadas de su capacidad agrícola productiva por parte del imperialismo neocolonial británico con consecuencias sociales inclementes, se combina con lo misterioso de recibir tormetas y pájaros extraños, como si se tratara de un maleficio o de una fatal maldición.

El poema termina con la identificación del lugar desde donde se enuncia y la reflexión que de ella se genera: "Bebo una copa de ron con Morgan e hijo / y oigo de sus labios una vieja tonada de Angola / (o acaso ya no de Angola sino en el recuerdo) / por las mujeres sé que tres de sus generaciones sirvieron en el ingenio de un pastor Smith / (o más que sirvieron / dejaron sus vidas)". Esta imagen de intimismo fraternal entre el poeta y sus dos acompañantes compartiendo un ron y una tonada de Angola, se supone que es un bar o algo parecido de la isla Barbados del mar Caribe, país ubicado al norte de Venezuela. Inferimos que Morgan y su hijo son afrodescendientes angoleños con quienes el poeta reafirma su solidaridad y su identidad histórica. El recuerdo y la muerte aparecen como las simples huellas de un tiempo inclemente y de desgracias que ha dejado sembrada la nostalgia en esa identidad fragmentada pero imborrable en su genética, Por eso el poema se cierra con la imagen negativa del olvido, la disipación de la existencia a través del viaje; pero la permanencia también de lo imborrable, todo como una reflexión final en una atmósfera de misterio y de incertidumbre sobre si todo lo antes dicho corresponde a una experiencia real del poeta o a un ejercicio de imaginación y de reconstrucción que invita al lector a involucrarse en el tema, tal como lo sugiere el texto:

> Pero ya nadie recuerda estas cosas
> Angola y Smith partieron con el útimo galeón

Y ni sus hijos ni el viento terrible pueden asegurar que
Tuvieron algún rostro sobre la tierra
Salvo una cicatriz de sangre
Que bajo el piso de madera
no ha podido ser borrada
y está allí como una brasa.

Para concluir el análisis de este poema, se puede decir que su eje estructural es la imagen cinética del viento: su recorrido metamórfico que de ser un simple movimiento del aire que genera su silbido particular y agradable, como fenómeno atmosférico, cósmico, se convierte en una especie de monstruo indetenible asociado a la muerte, tormenta destructiva de la arquitectura de la ciudad, capaz de borrar y modificar el espacio físico, mas no la huella identitaria de la sangre africana. El viento que agita y sacude el polvo, es presencia en el proceso de la esclavitud del negro y su liberación. La imagen funciona con base en una especie de dialéctica telúrica y mágica, como solo es posible concebirla en el discurso poético, cuyo correlato objetivo es verificable en la historia de la conquista y la colonización. Así, la construcción estética pone en tensión dialéctica lo fenoménico de la naturaleza con los fenómenos de la historia y lo religioso. La descripción que ofrece el poema desde un tono reflexivo y una tensión dialéctica de los elementos contrarios, se sostiene en un plano temporal que se desplaza del pasado hacia el presente con un lenguaje cargado de sugerencias e interrogantes para la indagación histórica.

Por último, y ya refiriéndonos a todo el libro *Escrito de salvaje*, hay preguntas que el poeta no responde ni debe responder, pero surgen en el lector, quién tiene la responsabilidad de respondérselas él mismo, y de esa manera contribuye a retroalimentar el vínculo fundamental de la obra con sus receptores y con la realidad. Por ejemplo: ¿para qué sirve toda esta poesía? ¿qué sentido tiene y cuál es su finalidad? La respuesta se ubica en la relación del texto con el contexto. En ese sentido, nuestra respuesta hipotética, por supuesto, es la siguiente:

Escrito de salvaje fue publicado en 1993, y su temática es diferente a la de textos anteriores. Inferimos que los poemas fueron escritos durante el final de la década del 80 e inicios de 1990. Durante ese periodo, como se dijo en la contextualización histórica-social, se impone el neoliberalismo económico global acompañado de su prédica triunfalista del fin de la historia, el advenimiento de la era postmoderna y la idea de que todo se genera y se resuelve en el terreno de la cultura como espacio de las inmanencias simbólicas, los intercambios, las fusiones, innovaciones, etc. que nada tienen que ver directamente con la estructura económica. Mientras el plan real de los centros del poder internacional era consolidar su propia hegemonía económica, ideológica, política, cultural, científica, tecnológica y militar en lo que se conoce como pensamiento único y unipolaridad. Estados Unidos y sus aliados internacionales representan ese poder identificado como neo-colonialismo.

Esta poesía de Gustavo Pereira la valoramos como una respuesta estética-cultural-política, enraizada racional y emocionalmente en lo profundo de las culturas indígenas ancestrales, junto a la presencia de la raza negra y el pueblo mestizo. En tal sentido, es pertinente hablar de una reacción desde las fuentes originales de la identidad popular cifrada en las voces indígena, negra y española mestiza como una sola unidad de voces que se alzan desde el pasado y reactivan su fuerza como autoridad de la tradición propia de la cultura popular indo-afro-americana. Desde ese lugar político-histórico-cultural, el poeta empina su mirada aferrado a la apuesta dialéctica de la negatividad frente a la arremetida de la lógica neo-liberal y neo-absolutista, y la dialéctica afirmativa de los valores ancestrales de la libertad, la soberanía, la igualdad, la independencia y la paz.

CAPÍTULO VIII

LA IRREVERENCIA VERBAL Y ARMADA DE ROQUE DALTON.

I.- ELCONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

La dominación española, la fragmentación social y la unión centroamericana

El Salvador es el país más pequeño de Centroamérica, cuya historia económica, social y cultural está marcada por el despojo y la violencia, la dominación y la resistencia, las imposiciones de la guerra y la búsqueda permanente de la paz; en fin, es una nación con una historia cimentada sobre relaciones binarias contradictorias, antagónicas, determinadas por una estructura económica que siempre ha sido predominantemente agraria. En sus orígenes, durante la época precolombina se habla de la existencia de dos grupos originarios fundamentales: los Pipiles y los Chorotegas. Posteriormente, durante la conquista española iniciada hacia 1525 ya era una sociedad con mayor desarrollo que otras del Centro y el Sur del continente. En el texto del Partido de la Revolución Salvadoreña (PRS, 1977) se indica, además, que: "la región salvadoreña fue una colonia de población donde los españoles aprovechaban el trabajo de los nativos. Esto permitió que el proceso del mestizaje se iniciara desde muy temprano y creara un hábito hacia el trabajo, integrado a la cultura popular" (p. 13). En tal sentido, es pertinente decir que desde esa época se comienzan a establecer las bases socio-culturales de la dominación feudal de fuertes y ancestrales desigualdades. Durante la época colonial, esta región salvadoreña siguió siendo una región

perteneciente a “la Capitanía General de Guatemala, como la Alcaldía Mayor de San Salvador, ciudad fundada por los españoles en 1525” (idem).

Posteriormente, en el contexto de la lucha por la independencia y las rivalidades entre liberales y conservadores, el sector representado por el mexicano Iturbide pone en marcha un plan anexionista que pretendía someter las naciones de Centro América al poder de México, erigido como nuevo imperio. Frente a dichas pretensiones de la oligarquía mexicana representada por Iturbide, los pueblos claman por la independencia, rechazan tal pretensión y se produce la convocatoria unionista. Dalton, Roque (2010) recoge así el hecho histórico:

> De dicha convocatoria surgió la reunión de un congreso nacional constituyente de las Provincias Unidas de Centroamérica, que sesionó en Guatemala y que el 1 de julio de 1823 proclamó que dichas provincias unidas eran: <<independientes de España, México y cualquier otra nación>> y adoptó, además, las formas republicana, democrática y federal de gobierno, aboliendo la nobleza hasta el título de don (de origen noble) y permitiendo la libre introducción de libros anteriormente prohibidos. Además, se concedió la libertad de imprenta.
> El 31 de diciembre de aquel mismo año, José Simeón Cañas (…) pidió la abolición de la esclavitud, que fue aprobada por unanimidad.
> El 22 de noviembre de 1824 se promulgó la Constitución de la República Federal de Centroamérica, formada por los estados de: Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica. (p. 42)

Sin embargo, la unidad de las Provincias de Centro América, “se disuelve entre 1828 y 1841 y no fue sino hasta 1859 cuando, ante la imposibilidad de reconstruir la Federación centroamericana, El Salvador se proclamó República independiente” (PRS, 1977: 14). Este periodo de la historia de Centroamérica fue decisivo, pues, la posibilidad de un destino unitario, integrado en una sola gran nación Centroamericana, fue frustrado y sucumbió en las confrontaciones entre liberales y conservadores, alentadas por las intrigas

y las divisiones propiciadas por las fuerzas enemigas de la independencia y la soberanía del Nuevo Mundo indo-afro-hispanoamericano. En ese nuevo contexto, surge en el escenario político el gran líder Francisco Morazán, quien desempeñó un papel histórico fundamental durante la segunda mitad del siglo XIX de la región.

Acerca del legado de su gestión, orientada hacia la unidad continental y el bienestar del pueblo en el marco de la tradición anticolonial y anti-imperialista, Dalton (2010) dice lo siguiente: "Bajo el mando de Morazán las fuerzas del liberalismo derrotaron a las fuerzas del federalismo conservador. El gran caudillo fue electo presidente federal para el periodo de 1830 a 1834 y luego reelecto de 1835 a 1839. Su esfuerzo estuvo dirigido a mantener la unidad de la patria grande, la unidad de Centroamérica, bajo la forma federal de gobierno y sobre la base de los principios liberales y progresistas" (p. 46). Morazán realizó una gestión de gobierno de avanzada socio-política-cultural a favor de los desposeídos y del país, materializada en la libertad de cultos, de testamentos y del divorcio; "fomentó, democratizó y modernizó la enseñanza y la legislación; instaló imprentas en todos los estados de la federación, propició el surgimiento de nuevos periódicos; fundó en Guatemala la primera academia de ciencias y la primera escuela normal de Centroamérica" (idem).

La derrota de la unión, el militarismo caudillista y la oligarquía terrateniente

Sin embargo, "Intereses y circunstancias (económicas y naturales) de gran adversidad aparecieron en el camino de Morazán" (idem). Crisis, conspiraciones, guerra civil, la rebelión de 1832 y 1833 de las comunidades nonualcas, la terrible epidemia de cólera de 1837, etc. generaron una situación en la cual Morazán no pudo seguir su mandato, pues la Centroamérica unida se fracturó: "Primero se separó Nicaragua (20 de abril de 1838), luego Honduras, Costa Rica y Guatemala. Las elecciones del nuevo presidente de la federación no se llevaron a cabo. Solamente El Salvador deseaba restablecer el pacto, pero esto le trajo la guerra de nuevo contra Guatemala, Honduras y Nicaragua" (p. 47). Finalmente, Morazán queda gobernando en El Salvador defendiendo el proyecto federativo

y liberal enfrentado a los ataques reaccionarios de quienes habían logrado derrumbar el proyecto unitario de Centroamérica. Una vez derrotado, se desplazó hacia Suramérica y en 1859, El Salvador queda separado constitucional y definitivamente de "la antigua unidad tan valientemente defendida por Morazán" (48).

En ese contexto de derrota de la unión de las naciones centroamericanas y triunfo del caudillismo militarista y divisionista que le hacía el juego a la nueva potencia del Norte, al igual que en casi todo el resto del continente, la vieja condición de subalternidad colonial se mantuvo. En el caso de El Salvador, la oligarquía terrateniente, como clase dominante mantuana colonizada no solo no fue ni ha sido desmontada por el nuevo sistema capitalista moderno; sino que al contrario, se ha reforzado y prolongado, en virtud de la fusión de ambos modos de producción económica a partir de la explotación de la tierra y del trabajo de los campesinos asalariados. La propiedad simultánea del capital y del territorio le proporciona a la clase dominante su dualidad identitaria burguesa-terrateniente que se apropia de la plusvalía del capital y de la renta de la tierra, tal como lo precisó el Partido de la Revolución Salvadoreña:

> Tenemos pues, la combinación en la oligarquía de las categorías económicas del capital y la propiedad territorial. La oligarquía cafetalera es capitalista en tanto invierte una determinada cantidad de valor (bajo la forma de dinero) para comprar medios de producción y, sobre todo, para comprar fuerza de trabajo, valor que en el curso de la producción es incrementado. A su vez, esta implantación del capital en la caficultura, en un contexto de integración al sistema capitalista internacional, lleva a que se sobrevalorice el capital invertido al obtener no solo la ganancia correspondiente a éste, sino, sobre todo, al obtener una sobreganancia que llega a manos de la oligarquía en virtud de su calidad de terrateniente, y que se convierte así en renta diferencial (p. 19)

El capitalismo dependiente y la neocolonización norteamericana

El surgimiento y la existencia de esta estructura económica agrícola binaria se debe a la sustitución de la producción del añil por el café, que se llevó a cabo durante el último tercio del siglo XIX. Esto determina el surgimiento de la burguesía cafetalera salvadoreña, articulada con el capital internacional norteamericano, con lo cual se inicia el desarrollo del sistema capitalista moderno en el marco de la nueva dependencia neocolonial con Estados Unidos. Pero, así mismo, se mantiene y se reproduce la vieja oligarquía terrateniente y su sistema feudal basado ahora en la renta diferencial de la tierra. La consecuencia que genera este cambio económico para los trabajadores y el pueblo, se expresa en mayor explotación, pobreza, miseria y represión que va a determinar todo el proceso de violencia y guerra revolucionaria que se vivió durante el siglo XX .

Esta nueva estructura capitalista -feudal, de acuerdo con Figueroa (2009), delinea ciertas características específicas del capitalismo en este país, tales como: el sometimiento a las leyes del mercado mundial del café, lo cual implica dependencia en la comercialización y fijación de precios; el grueso de la inversión de capital dentro del país en infraestructura, comercio, banco y servicios, se realiza en torno a la producción cafetalera, y por tanto no se estimula una economía diversificada, sino mono productora; el desarrollo del país y su renta nacional, pasan a depender de "los precios a los cuales se cotice el café en el mercado mundial, por lo que la economía salvadoreña adquiere un carácter cíclico –bonanza y depresión-, que depende de las alzas y bajas de dichos precios" (p. 6-7)

Es necesario señalar que este proceso de la economía salvadoreña, no fue exclusivo, pues, se trata de la aplicación hecha por Estados Unidos del plan global de la división internacional del trabajo en esta región para garantizarse el acceso directo y exclusivo a las materias primas estratégicas para el desarrollo económico capitalista en su primera fase de expansión imperialista. Por ejemplo, en el caso de Venezuela que era productora fuerte de café y cacao, se le sustituyó por hierro y petróleo. Y así a cada país lo orientaron por la vía

de la monoproduccion y no la diversificación; la dependencia y no la independencia; la extracción y la comercialización en condiciones de dependencia y no la industrialización propia; la exportación de su producto estratégico y la importación de todos los productos para cubrir las necesidades básicas y estratégicas de la población. Y por esa vía se anudaron los lazos de la dependencia y el atraso, la explotación y la pobreza.

Para la primera mitad del siglo XX, en El Salvador predominan las viejas estructuras socio-políticas típicas de sociedades semi-feudales, fragmentadas y regidas por las situaciones de fuerza impuestas por las clases dominantes y no por la legalidad basada en la racionalidad constitucional. Y en el terreno de las clases oprimidas y el pueblo en general, se inicia la organización de la lucha política revolucionaria de los campesinos asalariados, bajo la orientación del Partido Comunista de El Salvador que nace igualmente en ese contexto. Para tener una idea esquemática y sintetizada de esta coyuntura, veamos los siguientes datos: "Entre 1898 y 1913, cuatro gobiernos se suceden en El Salvador: el del general Tomás Regalado, el de Pedro José Escalón, el del general Fernando Figueroa (que mantuvo al país en perenne estado de sitio) y el de Manuel Enrique Araujo (que murió asesinado a machetazo en un parque céntrico de San Salvador). Era ya la época en que había comenzado a penetrar el imperialismo en el país" (Dalton, 2010: 58-59). Esta coincidencia no es casual sino causal. La historia del siglo XX latinoamericano, muestra claramente que el imperialismo impuso su dominio y su hegemonía empleando, entre otros muchos recursos, el de la violencia política y social. Dalton prosigue la cronología de este proceso y destaca que:

> De 1913 a 1926, gobernó el país una nueva dinastía: la de las familias Meléndez-Quiñonez, Jorge Meléndez, Alfonso Quiñonez Molina y Carlos Meléndez se intercambiaron el poder durante esos trece años. El terror fue el método de gobierno y varias veces el pueblo fue sangrientamente masacrado. Alfonso Quiñonez Molina quedó ante la historia como responsable del ametrallamiento de una manifestación de mujeres durate su campaña presidencial (…) La oligarquía salvadoreña, con el impulso del capital imperialista, estaba

> dando los últimos pasos para unificarse y consolidarse totalmente en el poder. La época, sin embargo, deparaba un periodo de agitación revolucionaria de las masas populares (p. 59).

Efectivamente, para finales de la década del veinte e inicios de la siguiente, se van a producir acontecimientos de mucha repercusión política y cultural en este país centroamericano. A partir de 1927, quienes ejercen el poder, conceden libertades públicas que antes estaban negadas, se fortalecen las organizaciones gremiales e igualmente, los capitales extranjeros obtuvieron mayores facilidades para establecerse en el país. Pero, por otro lado, la pobreza en el campo se incrementaba. Asimismo, entre 1921 y 1922 hubo el intento de reunificación centroamericana que terminó en el fracaso. En este contexto socio-político, el capital internacional inicia el proceso de mayor penetración y control de las áreas económicas estratégicas del país: la producción agrícola y el desarrollo de la infraestructura. La documentación y los detalles de este proceso, aparecen expuestos en el libro de Dalton (2010). Aquí lo que interesa es la caracterización general del proceso económico, social, político y cultural, cuya base material la sintetiza Dalton en el siguiente párrafo:

> Una sorda lucha se inició entre los intereses imperialistas de Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Alemania y otras potencias. Paulatinamente el imperialismo norteamericano iría tomando el dominio absoluto del país, pactando con la oligarquía terrateniente de El Salvador. Los resultados de las guerras mundiales ratificarían esta situación, quedando caracterizado fundamentalmente el régimen económico del país por la dependencia semicolonial con respecto al imperialismo norteamericano, que llega hasta los días presentes con mayor profundidad e intensidad. (p. 66)

El nacimiento y la primera derrota histórica del movimiento campesino, obrero y comunista salvadoreño

En el curso de ese proceso de penetración y consolidación del dominio económico y político del capital imperialista en alianza con la clase dominante interna, en abierto contraste con las condiciones de vida paupérrimas de la población campesina y el pueblo en general, que ya se venía organizando en sus luchas reivindicativas, se produce la famosa insurrección campesina y su aplastamiento criminal el 22 y 23 de enero del año 1932. La importancia histórica de este acontecimiento, ha quedado evidenciada en la merecida atención analítica, explicativa e interpretativa que le han prestado muchos estudiosos. El propio Roque Dalton (2007), en su libro *Miguel Marmol los sucesos de 1932 en El Salvador*, ofrece todo el testimonio directo de uno de los protagonistas de la insurrección y sobreviviente de la matanza, el viejo dirigente del Partido Comunista de El Salvador, Miguel Mármol. De acuerdo con su relato, en enero de 1932 ya había una crisis revolucionaria en El Salvador, debido a la confluencia de condiciones objetivas, representada en la crisis económica, social y política; y de condiciones subjetivas, expresadas en la conciencia y la organización alcanzada por el campesinado y los trabajadores junto a la existencia de una vanguardia política representada por el Partido Comunista Salvadoreño.

Concretamente, Mármol señala diez condiciones o elementos que caracterizaban la situación revolucionaria en enero de 1932: una, "La crisis de la economía mundial capitalista iniciada en1929 llegó a El Salvador y se cebó en las masas con especial crueldad. Los precios internacionales del café se vinieron al suelo. El hambre apareció en todo el país y la desesperación de las masas trabajadoras llegó a un nivel sin precedentes"; dos, había una "crisis política nacional. Furia contenida de las masas radicalizadas por el derrocamiento del gobierno de Araujo, derrocamiento llevado a cabo por una fracción civil-militar manejada desde las sombras por el General Martínez a escasos nueve meses de asumir el poder con gran apoyo popular" (Dalton, 2007:222); tres, "Repudio internacional

al nuevo gobierno. A un mes y días de asaltar el poder, o sea, cuando se planteó seriamente por nuestra parte la posibilidad insurreccional, el gobierno de Martínez no tenía el reconocimiento diplomático de ningún gobierno del mundo"; cuatro, "El Salvador era de los eslabones más débiles del imperialismo en esta parte del mundo…era un campo de batalla de varias contradicciones imperialistas, pero todos los imperialismos eran débiles con respecto al país.."; cinco, "Había extremo descontento de la burocracia estatal y de los servidores y trabajadores del Estado en general por la radical reducción de sus salarios (reducción fijada en un 30 por ciento), dispuesta por el gobierno martinista" (p. 223). La condición número seis por tratarse de la indignación de la población campesina y dada su relevancia en el proceso social de este país, transcribimos en extenso las razones de dicha indignación:

> Trato de esclavistas a esclavos en fincas y haciendas, salarios de hambre, rebaja de salarios en forma arbitraria e inconsulta, despidos masivos injustificados, desalojos en contra de los colonos, negación sistemática de arrendar tierra, agravamiento de las condiciones de trabajo para los aparceros, destrucción de las cosechas de los campesinos inconformes por el método de quemar los sembrados o echar sobre ellos el ganado de pasto, cierre de los pasos a través de fincas y haciendas, represión directa y enconada de la Guardia Nacional en forma de encarcelamientos, expulsiones de domicilio, quema de viviendas, violaciones de mujeres, torturas y asesinatos contra quienes se atrevieran a protestar. Todo esto, agravado por el desempleo y hambre y todas las demás miserias extremas que trajo la crisis económica, y por el arrebatamiento del triunfo electoral a los comunistas y demás sectores progresistas en los que los campesinos y peones depositaban sus últimas esperanzas, todo ello, hizo que la masa rural entrara en una actitud insurreccional aguda. Las masas urbanas del centro y el occidente apoyaban en lo fundamental el clamor que venía del campo. Las masas populares no querían seguir viviendo como hasta entonces. (p. 224)

La característica número siete se refiere a la "intensa agitación política-ideológica y propaganda social de distintos sectores extremistas, como los anarco-sindicalistas, los

demagogos electoreristas, los araujistas (que habían hecho de la promesa del reparto de tierras –luego incumplida- la base de su propaganda en la campaña presidencial), etc."; ocho, "contábamos con un Partido Comunista que, aunque poco experimentado y con grandes vacíos ideológicos y teóricos, tenía una gran disciplina y gozaba de una enorme popularidad y autoridad" (idem); nueve, "Contábamos también con un programa amplio de la revolución democrático-burguesa con el que esperábamos tener un gran campo de maniobra frente al imperialismo y poder incorporar a la revolución las capas medias, neutralizando inclusive, por lo menos temporalmente, a la oligarquía terrateniente" (p. 225); y finalmente la condición número diez se refiere al hecho de que "Las vías legales estaban agotadas. En primer lugar, las grandes masas no creían más ni en los partidos políticos burgueses ni en el juego electoral burgués. La demagogia del Partido Laborista de Araujo fue la que dio al traste con la fe en los partidos tradicionales y el fraude electoral contra nosotros hundió a todo el sistema electoral ante los ojos de las masas" (p. 226).

La insurrección campesina de 1932, así como su derrota, el aplastamiento militar y la matanza de más de treinta mil trabajadores salvadoreños, ejecutada por las fuerzas militares del gobierno de Maximiliano Martínez, no fue una simple derrota coyuntural, sino histórica que clausuró las posibilidades de desarrollo independiente y democrático de ese país y de toda Centroamérica. A partir de ese acontecimiento, se imponen regímenes dictatoriales y criminales en El Salvador durante más de 70 años, así como el de los Somoza en Nicaragua durante más de cuatro décadas, e igualmente en Honduras y Guatemala. Un día antes de la insurrección fue apresado y asesinado el líder Farabundo Martí, que venía de luchar junto a Augusto César Sandino en Nicaragua. Igualmente en Nicaragua, luego de la victoria militar contra las fuerzas invasoras de Estados Unidos, a Sandino le tienden una trampa, lo asesinan y se impone la larga dictadura de los Somoza hasta 1979, cuando el Frente Sandinista logra tomar el poder.

El rescate de la tradición anti-imperialista y el renacer de la lucha revolucionaria

Durante la década del sesenta, el poeta Roque Dalton se dedicó a estudiar y analizar esta trágica experiencia. La extensa entrevista con Miguel Mármol la realiza en 1966 en Praga y, al parecer, su primera publicación es de 1987 en inglés. La primera conclusión que Dalton extrae de la entrevista es que "La gran masacre anticomunista de 1932 en El Salvador …es el hecho político social más importante en lo que va del siglo en nuestro país, el hecho que más ha determinado el carácter del desarrollo político nacional en la época Republicana" (p. 1). Sin duda, que tal hecho significó un profundo repliegue de las fuerzas populares que resistieron en la pasividad todo el proceso de penetración y consolidación de la hegemonía norteamericana en el país y toda Centroamérica. La existencia de una tradición anti-colonial y anti-imperialista permanecía viva en el pueblo. El viejo Miguel Mármol que le tocó conocer a Dalton, se le revelaba como la figura casi legendaria en la que se fusionaban las diferentes vertientes de esa tradición nacional. En tal sentido, Dalton ofrece una síntesis de dicha tradición que, en el marco de la nueva realidad del siglo XX adquiere un sentido claramente anti-imperialista:

> Los elementos de cultura democrática producida por las capas y clases explotadas en el seno de la "cultura nacional en general" conformaron y conforman lo que llamamos la tradición revolucionaria del pueblo salvadoreño, que en la época de la formación de la personalidad de Miguel Mármol se manifestaba en diversas formas tales como la tradición simultáneamente comunitaria y agrarista-revolucionaria de los peones y jornaleros (proletariado agrícola en proceso de desarrollo) concentrada en las hazañas de los pueblos nonualcos liderados en la primera mitad del siglo XIX por Anastasio Aquino (el personaje histórico que más impresionara al niño Mármol en la escuelita de Ilopango, tal como lo afirma en la parte I del testimonio), pueblos nonualcos que se levantaron con las armas en la mano contra el "gobierno de los blancos" en procura de tierra y derechos económico-sociales, y que, como tal tradición, recibió uno de sus peores golpes con la extinción de los ejidos y de las tierras comunales…; la tradición política liberal y anti-conservadora

> de los próceres más avanzados de la independencia centroamericana, de Francisco Morazán (el gran unionista centroamericano nacido en Honduras)…; la tradición cuasilírica del "ideal unionista centroamericano", la patria mayor, etc., etc. Tradición conjunta (soslayada por regla general en las diversas "historias de las ideas en Centroamérica"), muy positivamente reforzada por cierto, por el auge de la lucha revolucionaria de los pueblos del mundo, cuyo perfil principal comienza a ser, a medida que avanza el siglo, el antimperialismo, evidenciado para El Salvador principalmente a través de los ecos de la revolución mexicana, de la Gran Revolución Rusa de Octubre y, a través de mucho más que los ecos, por la lucha heroica del General Augusto César Sandino contra los marines norteamericanos en las selvas de la inmediata Nicaragua. (pp 9-11)

Con estos elementos es clara la significación no solo nacional, sino regional y universal de la tradición acumulada por el propio pueblo salvadoreño en sus luchas activas y en sus periodos de resistencia pasiva. Pero, además de la forja de una conciencia nacional y democrática, está igualmente la asimilación y maduración de una conciencia revolucionaria, anti-capitalista y socialista de la cual el viejo Miguel Mármol es una genuina representación, tal como lo expresa Dalton en los siguientes elementos que se agregan a esa forja de la nueva tradición nacional del siglo XX salvadoreño:

> No es extraño entonces que los primeros sindicatos campesinos salvadoreños lleven nombres de agraristas mexicanos asesinados, que Mármol leyera -junto al inevitable Salgari de la primera juventud- un periódico que llegaba calladamente desde Panamá y que se llamaba "El submarino bolchevique" y nos informe de que en los años 18 y 19 hubo en El Salvador inclusive un "estilo bolchevique", una "moda bolchevique", es decir: zapatos bolcheviques, pan bolchevique, caramelos bolcheviques; y no es extraño tampoco que la figura individual más importante del Partido Comunista de El Salvador en la etapa del 30 al 32, haya sido Agustín Farabundo Martí, que había ganado en combate el grado de Coronel del Ejército Defensor de la Soberanía de Nicaragua dirigido por el General Sandino y llegado a ser Secretario Privado de éste. Muchos otros salvadoreños, dicho

> sea de paso, pelearon contra los yanquis al lado del General Sandino. (p. 11)

El tercer elemento importante del libro que contiene todo el testimonio de Mármol, se relaciona directamente con la necesidad de un conocimiento más claro y preciso de los sucesos de 1932 y, en consecuencia, una valoración más certera y adecuada a la realidad histórica, en función de contribuir al fortalecimiento de las reflexiones y teorizaciones acerca de los mecanismos de la nueva dependencia y el proceso revolucionario por la liberación y el socialismo. En tal sentido, después del libro *Miguel Mármol*, Dalton escribe dos documentos extensos: *El Salvador, el istmo y la revolución*, en 1969; y *Partido revolucionario y lucha armada en la formación social contemporánea de El Salvador*, en 1972. (Cfr. Dalton, 2011). Ambos textos ofrecen toda la visión del proceso político histórico-social de El Salvador, aportada por Roque Dalton desde su particular perspectiva revolucionaria y crítica, fundamentada en la doctrina marxista y en los aportes políticos estratégicos de Lenin, relacionados con el tema de los instrumentos teóricos y prácticos, vale decir, estratégicos, tácticos y organizativos, para hacer la revolución.

Ese proceso histórico que va de 1932 hasta la década del sesenta es de gran importancia para el destino de la forma de vida del pueblo salvadoreño. La contradicción entre dependencia-independencia, neocolonialismo y soberanía, es el principal factor generador y dinamizador de los múltiples conflictos que sumergen el país en la confrontación y la violencia militar permanente con el consecuente atraso en la vida social y cultural de la población, así como la imposición de regímenes políticos dictatoriales, y el aislamiento respecto al resto del continente centroamericano y caribeño. La historia de estas décadas muestra la existencia de una voluntad de lucha irreductible pues, cuando en casi todo el continente latinoamericano prevalecía un clima de derrota de las fuerzas revolucionarias, a raíz del derrocamiento sangriento el 11 de septiembre de 1973, del ensayo socialista democrático del presidente Salvador Allende en Chile, "el escenario de la confrontación armada antiimperialista se logró sostener solamente en la América Central, donde la victoria alcanzada en 1979 coronaría la larga lucha librada por el Frente Sandinista

de Liberación Nacional (FSLN) en Nicaragua, al tiempo que en Guatemala y en El Salvador se mantuvo con intensidad la contienda durante los años setenta y ochenta" (Alonso, Aurelio, 2011:3).

De la cultura cercenada a la conciencia popular anti-imperialista

De acuerdo con las características que se han descrito de la sociedad salvadoreña, se infiere que la explotación, la pobreza, el atraso, la dependencia, la violencia, la guerra, la destrucción, han predominado como las constantes negativas a lo largo de su historia. Esto indica, por supuesto, que en este país ha habido poco tiempo y espacio para el desarrollo de la cultura nacional y la cultura popular. Y ciertamente, para Dalton (2010) "en El Salvador la actividad cultural ha estado frenada en su desarrollo por los intereses imperialistas y oligárquicos, para los cuales el oscurantismo y la ignorancia constituyen una eficaz garantía de permanencia y tranquilidad" (p. 149). Esta afirmación, un tanto rotunda y fatal, está sustentada por Dalton en una serie de datos oficiales sobre diferentes áreas del desarrollo socio-cultural. Por ejemplo, para 1961, la población escolar era de 1.225.150 personas; de las cuales estaban inscritas en el sistema escolar únicamente 348.080, quedando por fuera una cantidad de 877.070 salvadoreños y salvadoreñas que tuvieron acceso a "la más elemental educación. De ahí se deduce que es perfectamente natural que el nivel del analfabetismo se mantenga en El Salvador a la altura de 67% de la población" (p. 149-150). A esta dimensión cuantitativa, apoyada en estadísticas oficiales, Dalton agrega una valoración cualitativa que integra diferentes dimensiones:

> El contenido de la educación que se imparte en la totalidad de los centros docentes, tanto oficiales como privados, es anticientífico , antinacional y clasista, y tiende a formar en los educandos una mentalidad que acepte como natural y eterno el hecho de la explotación, la deformación de la realidad histórica y la carencia de la libertad y la democracia.
> Existe una profunda persecución de tipo inquisitorial contra los elementos progresistas del magisterio, a quienes se les

> niega el acceso a las cátedras, condenándoseles a la vez al silencio y a la miseria. (p, 150)

Estas condiciones son el resultado de ese pasado que hemos reseñado de manera esquemática, caracterizado por la opresión, la violencia, las guerras; y de un presente histórico de dominación imperialista y de regímenes de gobierno dictatoriales. Sin embargo, junto a ese drama colectivo de un pueblo entero, Dalton destaca que "La universidad salvadoreña es un importante centro de cultura, el principal del país, y asimismo es cuna y fuente tradicional del pensamiento democrático salvadoreño" (idem). Y así como la Universidad, también hay una Biblioteca Nacional con sedes locales en las ciudades más importantes del país. Igualmente, el Estado cuenta con la Imprenta Nacional y el Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, principales productoras de libros en el país; "pero en su actividad mantienen una estricta discriminación ideológica, publicando tan solo aquellas obras que en nada contradigan el estado de cosas reinante en El Salvador" (p. 151).

Por otro lado, en cuanto al ámbito religioso-espiritual, la mayoría del pueblo es católico; y la institución eclesiástica funciona como instrumento de dominación ideológica, es decir, "para mantener principalmente a las grandes masas campesinas alejadas de la ideología revolucionaria y resignadas con las terribles condiciones de explotación a que se ven sometidas." (p. 152). Paralelamente a la Iglesia católica, a partir de la década del sesenta comienzan a funcionar las llamadas sectas o grupos religiosos paralelos a la Iglesia, específicamente "las conocidas sectas norteamericanas Testigos de Jehová, Mormones, etcétera, que han logrado hacer un número considerable de prosélitos, sobre todo en las zonas rurales" (idem). Para esos años de la primera mitad de la década del sesenta, en materia informativa-comunicacional, Dalton identifica tres diarios de la llamada gran prensa, los cuales son: "*La Prensa Gráfica* y *El Diario de hoy*, ambos matutinos, y *Diario Latino*, vespertino. Los tres –con diferencias no fundamentales- coinciden en la defensa de los intereses del imperialismo norteamericano y de las clases dominantes del país…" (idem). Y por el lado de las fueras democráticas, se publicaban con mucha precariedad y

adversidades, algunos medios tales como: *Opinión estudiantil*, semanario de la Asociación General de Estudiantes Universitarios Salvadoreños; *Voz obrera*, semanario de la Confederación General de Trabajadores Salvadoreños; *Abril y mayo*, semanario de corte revolucionario; *Vanguardia*, semanario de la Vanguardia de la Juventud Salvadoreña; *Fraternidad,* mensuario de la Fraternidad de Mujeres Salvadoreñas. (p. 154-155).

En términos generales, el texto de Dalton presenta un panorama de la cultura salvadoreña marcado por el cerco institucional, represivo y de controles dictatoriales para mantener el país en el atraso y la pobreza espiritual. En tal sentido, él mismo afirma que "El arte y la literatura salvadoreños no han escapado al freno impuesto por la estructura social al conjunto del desarrollo cultural del país. Sin embargo, la literatura, las artes plásticas y la música han producido interesantes figuras en sus terrenos respectivos" (p. 156). Y, efectivamente, Dalton menciona un conjunto de autores destacados y representativos de la cultura nacional. Más aún, para el momento de escribir *El Salvador monografía*, a mediados de la década del sesenta estaba activa una nueva generación de escritores y artistas, cuya valoración es la siguiente:

> El grupo de la actual juventud –que en general mantiene una marcada orientación realista, nacional y revolucionaria – trabaja en todos los terrenos del arte y la literatura. Se destacan los jóvenes escritores José Napoleón Rodríguez Ruiz y Álvaro Menéndez Leal; los dramaturgos Walter Béneke y Roberto Arturo Menéndez; los poetas Ricardo Bogrand, Manlio Argueta, Mauricio de La selva y Roberto Armijo: los pintores Camilo Minero, Luis Ángel Salinas y Carlos Cañas; el compositor Esteban Servellón y muchos otros.
>
> Estos jóvenes creadores –con las excepciones del caso- se encuentran en la actualidad, hombro con hombro, con su pueblo en la lucha por la liberación nacional. Influidos por las grandes corrientes humanistas y revolucionarias del siglo, luchan con sus obras a favor de una nueva toma de conciencia popular que permita a grandes sectores de la población incorporarse, con plena claridad de objetivos, a las

> acciones decisivas contra la oligarquía y el imperialismo norteamericano (157)

Se destacan aquí dos aspectos importantes. Primero, el nacimiento un poco tardío de una vanguardia estética ideológica en sintonía con el fenómeno de las vanguardias literarias subversivas que se generalizó en el continente latinoamericano, caribeño y en el mundo en general durante la revuelta planetaria de la década de los sesenta. El segundo es el marcado optimismo que subyace en la valoración que expresa Dalton acerca de las potencialidades del arte y la literatura como fuerzas culturales y espirituales al servicio de la animación y desarrollo de la conciencia popular nacional para las luchas decisivas contra la oligarquía y el imperialismo norteamericano. Pero, antes de llegar a ese estado de conciencia, la crítica señala que luego de la derrota de 1932 hubo una especie de silencio o retardo en el surgimiento de la crítica a la nueva dominación oligárquica-imperialista. Sin embargo, se registra el nombre de Gilberto González y Contreras (1904- 1954) con una poesía de tono muy personal que conjuga elementos del realismo social, el vanguardismo y el leninismo. Acerca de este poeta, Pleitez Vela, Tania (s/d), apoyándose en Beverley y Zimmerman (1990, p. 121), señala lo siguiente:

> En su libro *Trinchera* (escrito en 1934 y publicado en 1940, en Cuba) aparecen virtualmente todos los temas significativos de la poesía de protesta política que más adelante se escribirá en El Salvador: la importancia de la herencia indígena, la proletarización y el despojo del campesinado, la necesidad de una vanguardia revolucionaria, la dimensión internacional de la lucha de liberación nacional; todo visto desde el prisma de Lenin y sus ideas sobre el imperialismo norteamericano.
> (p. 22).

De manera que con este tipo de poesía, Gilberto González y Contreras, a pesar de ser un tanto olvidado, colocó la piedra fundacional de lo que será la literatura y la poesía salvadoreña. Sin embargo, Pleitez puntualiza que fue el poeta Pedro Geoffroy Rivas (1908-1979), "quien enardeció muchos de los ánimos poéticos de los entonces jóvenes escritores: *Vida, pasión y muerte del antihombre*, escrito en la Penitenciaría del Distrito Federal de

México, entre 1936 y 1937 y al que el mismo autor llamaría poesía impura ” (p. 22-23), representa una propuesta estética que, sin duda, señala una ruta para la nueva poesía salvadoreña que tendrá en Roque Dalton una figura singular. De hecho, Dalton empleará como título para su única novela parte del primer verso del siguiente fragmento del poeta Gilberto González, citado por Pleitez Vela:

> Pobrecito poeta que era yo, burgués y bueno.
> Espermatozoide de abogado con clientela.
> Oruga de terrateniente con grandes cafetales y
> millares de esclavos
> Embrión de gran señor, violador de mengalas y de
> morenas siervas campesinas.
>
> Y me he muerto en la flor de los años y a media
> carcajada de la vida,
> Cuando era una promesa para varias familias
> Y una clara esperanza para do so tres patrias. (p. 23)

Con la poesía de Geoffroy se plantea el problema de la crisis existencial de los poetas, pues, “en el imaginario nacional y poético –dice Pleitez- se comienza a diluir el binomio poeta-soñador y se establece, poco a poco pero no sin ardor, el binomio poeta-contestatario , aquel que trazará los contornos de una “patria” nueva y propia” (p. 24). El uso de la ironía, la expresión de una conciencia social identificada profundamente con la tradición anti-burguesa y con el espíritu de la bohemia; así como su crítica social y política al orden establecido, que le costó el exilio; y su carácter iconoclasta, ejercieron gran influencia en Roque Dalton.

Después de la segunda guerra mundial y en el contexto de la guerra fría, surgen nuevos indicadores de la nueva conciencia popular anti-imperialista en Latinoamérica: el llamado sueño revolucionario, cuyas huellas están presentes en el asesinato del líder colombiano Jorge Eliécer Gaitán en 1948, que desencadenó el Bogotazo y la guerra de guerrillas representada por las FARC; el golpe de estado contra el presidente Jacobo

Arbenz de Guatemala en 1954; el triunfo de la revolución cubana en 1959; el golpe de estado contra el presidente de Chile, Salvador Allende, en 1973; el triunfo de la revolución sandinista de Nicaragua en 1979 y el estallido de las guerras centroamericanas de los años ochenta. Todos estos acontecimientos se dieron en un contexto de crisis, conflictos, violencia, represión, asesinatos, en casi todos los países del continente, sometido a la hegemonía del poder imperial de Estados Unidos. Solo Cuba y luego Nicaragua a medias, lograron mantener sus victorias revolucionarias abriendo brechas en el gran cerco tendido por la hegemonía norteamericana.

En ese contexto, polarizado entre los dos paradigmas opuestos que marcan la ruta de la nueva dinámica histórica de la contradicción dialéctica entre la dominación extranjera capitalista y la liberación nacional y el socialismo, surgen en el terreno de la literatura y el arte latinoamericano dos tendencias: "el artista individualista y aburguesado versus el artista revolucionario y comprometido; el cosmopolita sofisticado versus el provinciano coloquial. Estas dos posturas empaparon los discursos culturales de todo el continente y se tradujeron en reflexiones sobre la identidad latinoamericana y el papel del intelectual frente a la realidad social" (Pleitez: 28).

La participación y los aportes de Dalton en dicho proceso, son de gran valor tanto por su agudeza y lucidez intelectual como por su respaldo en la práctica social y política desde su compromiso militante en el Partido Comunista Salvadoreño y en la guerrilla del Ejército Revolucionario del Pueblo, en la cual ofrenda su vida en mayo de 1975. Sus ensayos y sus libros sobre política e historia, son un claro e imprescindible testimonio del debate latinoamericano de su época (Cfr. Alonso, Aurelio y Valmaña, Sandra, 2010). En tal sentido, "Dalton, precisamente, acentuaría –dice Pleitez- con fuerza de martillo el imaginario del compromiso, así como la ironía, la denuncia por medio del lenguaje cotidiano y el esbozo del alma colectiva" (p. 38).

II.- LAS VALORACIONES DE LA POESÍA DE ROQUE DALTON

La poesía como crítica cultural y praxis transformadora

En la tesis doctoral *La crítica de la modernidad en Roque Dalton* de Alvarenga, Luis (2010) se parte del problema de "interpretar la obra daltoniana en cuanto crítica filosófica, estética y política de la modernidad occidental desde su crítica de las vanguardias estéticas y políticas tradicionales." (p. 18). En tal sentido, se considera la obra poética y ensayística de Dalton como un sistema estético y político, de reflexión, de cuestionamiento de los valores que fundamentan la conciencia inherente a la modernidad capitalista dominante en la sociedad salvadoreña, como en todas las sociedades latinoamericanas del siglo XX. Alvarenga ubica su investigación desde una perspectiva filosófica, es decir, asume el estudio de la poética de Dalton como un problema de filosofía, cuyas expresiones puntuales serían problemas filosóficos, tales como "la identidad del pueblo salvadoreño, su alienación, los proyectos de emancipación, la relación entre literatura y sociedad, la autonomía estética." (idem) como parte de los retos y desafíos que plantea dicha poética a la crítica literaria, en su labor de análisis, interpretación y valoración.

En correspondencia con tal planteamiento, el objetivo propuesto es "demostrar que Dalton critica los supuestos fundamentales de la modernidad estética: la reducción del ámbito de lo estético al arte, la ideología de la autonomía absoluta del arte y la estética como "contemplación desinteresada" de la realidad." (p. 19). Para el logro de dicho objetivo, el autor sustenta su investigación en la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y los aportes de Walter Benjamin referidos a la crítica cultural, tal como se aprecia en la introducción de la tesis:

> La perspectiva de este análisis se nutre mucho de la teoría crítica y, en particular, de las ideas de Walter Benjamin. El pensamiento de los frankfurtianos y de Benjamin abre vías

> importantes para la crítica cultural en Latinoamérica…la crítica cultural es importante en un contexto regional marcado por la globalización, las migraciones, la *massmediación*, etc. En ese sentido, Dalton ofrece aportes sumamente actuales para dicha crítica (p. 18).

Desde el punto de vista metodológico, Alvarenga ofrece un recorrido analítico que se inicia con el tema de la ideología de la autonomía absoluta del arte, ubicando sus fundamentos filosóficos en el idealismo de Kant, Hegel y el romanticismo alemán del siglo XVIII. Luego, al precisar las raíces marxistas de la crítica de Dalton a dicha autonomía, procede a una revisión de los planteamientos de Marx en su análisis de la enajenación y los de Lukács con su teoría de la reificación. "Esta última –destaca Alvarenga – es imprescindible para entender el abordaje estético de la teoría crítica sobre el tema de la autonomía del arte" (p. 20). El segundo paso metodológico se refiere al análisis del tema de las vanguardias, en el cual se ubica la obra y la vida de Dalton. Para ello, el autor realiza lo que él mismo llama un triple abordaje de las ideas del poeta y luchador revolucionario:

> a través del trayecto de sus ideas que pasan de una crítica "exterior" del orden burgués a través del subsistema político y de la estética tradicional, a una "autocrítica" del papel que juega el subsistema artístico dentro de la sociedad capitalista y a una "autocrítica" que también afecta la concepción marxista tradicional del subsistema político. Esta autocrítica, que es el rasgo característico de la vanguardia estética (como lo plantea Peter Bürger), conduce a Dalton a proponer nuevos tipos de vanguardias estéticas y políticas en El Salvador. Todo ello dentro del contexto de los debates sociales, políticos y culturales que se dan en América Latina a raíz del triunfo de la revolución cubana. (pp 20-21)

Este recorrido, presupone un ejercicio de crítica global dirigida tanto a las estructuras de dominación política del sistema capitalista burgués, como a las concepciones y prácticas culturales dentro del capitalismo y desde las vanguardias marxistas, políticas y estéticas, que lo adversan. Esta posibilidad de una crítica multidimensional, implica una

crítica contra toda la estructura civilizacional opresora y negadora de la libertad del individuo y de los pueblos. En el caso de la sociedad salvadoreña, Dalton, como ciudadano crítico y como poeta de su pueblo, asume la lucha política revolucionaria subversiva y la lucha estética- intelectual contra el capital interno y contra la dominación imperialista norteamericana. Es esa dimensión política, estética, anticapitalista, anti-imperialista, anti-dogmática y creativa lo que caracteriza la obra y la vida de este poeta y lo convierte en un representante de la crítica de la modernidad capitalista y de la lucha por la emancipación de la América.

El tercer paso en el recorrido metodológico desarrollado por Alvarenga, se refiere indudablemente al análisis de la poética daltoniana con base en "las ideas de Walter Benjamin sobre la obra de arte en el contexto del capitalismo contemporáneo, así como sus sugerentes ideas acerca de la interpretación de la historia." (p. 21). Finalmente, la conclusión o propuesta a la que llega el autor es la siguiente:

> Nuestro planteamiento sugiere que es posible interpretar el pensamiento daltoniano como un proyecto de crítica cultural a la cultura hegemónica, configurada por la ideología anti-comunista. La crítica cultural que Dalton plantea no puede verse como un elemento diferenciado de la praxis política, puesto que el autor salvadoreño comprendía la cultura en un sentido mucho más amplio del que la reduce a las manifestaciones artísticas, al patrimonio arquitectónico o al folklore. Dalton comprende que la cultura es, ante todo, praxis transformadora de la realidad. Por tanto, no se encuentra en una esfera aparte de la política, la economía o las relaciones sociales, sino que permea (y es permeada) por éstas. Esto permite ver en el autor salvadoreño una propuesta teórico-práxica muy original, alejada tanto de la Escila del marxismo economicista como del Caribdis de la crítica culturalista embelesada en el espejismo de su autonomía absoluta.(p. 21)

Sin lugar a dudas, esta tesis aporta dos elementos fundamentales para el conocimiento, comprensión e interpretación de la obra de Roque Dalton. Uno, la

contextualización histórica-cultural y la recopilación de los estudios, análisis y opiniones más importantes acerca de la obra de este poeta, producidas en diferentes momentos después de su muerte hasta la fecha de realización de esta tesis; y dos, el enfoque o perspectiva cultural, filosófica y política con base en la Teoría crítica, puesta en marcha por los representantes de la crítica cultural de la Escuela de Frankfurt. En tal sentido, la "propuesta teórico-práxica muy original" que el autor rescata del legado del poeta salvadoreño, no solo sigue siendo válido para El Salvador, sino para toda la América y el Caribe en su actual proceso cultural, cuyas dos vertientes fundamentales son: por un lado, la construcción y reconstrucción de nuevas estructuras, modos y formas de vida liberadas del viejo colonialismo y del neo-colonialismo impuesto desde la dominación imperial del Norte; y por el otro, el rescate y fortalecimiento de las tradiciones anticolonialistas, de soberanía, libertad y justicia social de los pueblos indio, negro y criollos de Nuestra América para enrumbarse hacia la construcción del socialismo de acuerdo con cada realidad nacional.

La poesía como conocimiento de la historia para la acción del presente

Por su parte, el investigador Iffland, James (1994) en su ensayo *Las historias prohibidas del Pulgarcito como constelación revolucionaria: Roque Dalton / Walter Benjamin*, publicada en el libro *Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica,* contiene una propuesta de análisis del problema teórico-práctico de la lucha revolucionaria que se le plantea a los escritores, artistas e intelectuales, relacionado con el "cómo el acto de conocimiento se traduce en la decisión de actuar" (p.134). Este tema está estrechamente vinculado con la concepción filosófica de la historia, el manejo de la relación dialéctica de los acontecimientos relevantes del presente con el pasado y el futuro en función de despertar o fortalecer la conciencia política y estimular la acción revolucionaria para la transformación de la sociedad en una perspectiva emancipadora.

Para Iffland, el texto de Dalton es un modelo de creación estética que tiene como tema la historia de las luchas revolucionarias de El Salvador con la aplicación de técnicas estudiadas por Benjamin que se deslindan de la visión positivista, historicista, cuyo efecto adormecedor de la conciencia activa, contribuye a reforzar la dominación de los explotadores sobre los siempre vencidos y explotados. "Es justamente - afirma Iffland – la alquimia anímica que caracteriza la transición del acto de cognición a la praxis política lo que fascinaba a Benjamin y lo que servirá de puente hacia Dalton y su poema-collage (y obra maestra*), las historias prohibidas del pulgarcito*" (p.135). En ese sentido, el objetivo del trabajo de Iffland es relacionar la teoría de la historia, aportada por Benjamin, con la obra de Dalton; es decir "mostrar cómo *las historias prohibidas* representa una encarnación práctica de aquélla" (p. 136)

En consecuencia, el autor fundamenta teóricamente su análisis en dos conceptos claves: el de la "imagen dialéctica" o "constelación" y el de "Jetzt-zeit" o "tiempo ahora". Tales conceptos permiten desmontar o sustituir la perspectiva historicista tradicional burguesa y algunas variantes del dogma marxista a los cuales se enfrentó Benjamin (p. 138). En las constelaciones o imágenes dialécticas de la historia, el pasado y el presente se unen en una sola idea o imagen de personajes, sucesos o acontecimientos, cuyo efecto explosivo es como una mónada, en la terminología de Benjamin, y están concebidas para que los oprimidos de hoy reaccionen y sientan que igualmente ellos poseen la capacidad y la posibilidad de torcerle el rumbo a su propia historia. En la opinión de Benjamin, "Solo imágenes en la mente, vitalizan la voluntad" (p. 144).

Una vez que la imagen dialéctica une protagonistas del presente con el pasado, "Se logra abolir la distancia que los separa en el tiempo, o mejor dicho, se introducen en una nueva dimensión temporal que Benjamin describe como "Jetzt zeit" o "tiempo –ahora", donde conviven épocas históricas remotas con la nuestra como si fueran estrictamente contemporáneas." (p.141). En definitiva, la filosofía de la historia sustentada por el teórico alemán, se aprecia claramente en la siguiente cita que incorpora Iffland en su texto:

> La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, "tiempo ahora". Así la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de "tiempo –ahora" que él hacía saltar del continuum de la historia. La revolución francesa se entendió a sí misma como una Roma que retorna. (…) La conciencia de estar haciendo saltar el continuum de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el momento de su acción (idem).

Esta filosofía también establece que el historicismo culmina en la historia universal sin ninguna armadura teórica. "Su procedimiento es aditivo; proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío"; mientras la historiografía materialista se sustenta en "un principio constructivo. No solo el movimiento de las ideas, sino que también su detención forma parte del pensamiento…En esta estructura se reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha a favor del pasado oprimido" (Benjamin, citado por Iffland: 142).

En la segunda parte del ensayo, el investigador norteamericano procede a mostrar cómo efectivamente el texto de Dalton no solo se presta para un amplísimo análisis a partir de la "riqueza intertextual" de su contenido y sus vínculos con las vanguardias estéticas del siglo XX, para resaltar y hacer valer su calidad literaria; sino también para no "olvidar jamás la intencionalidad político-revolucionaria que alimenta sus raíces" (p. 149). Y esa intencionalidad posee un filo inequívoco en *Las historias prohibidas del pulgarcito,* claramente expresada en muchas de sus partes. Por ejemplo, en los dos últimos versos del poema *Morazán y la juventud*, citado por Iffland, que dicen: "Contra los conservadores / y los imperialistas de todos los tiempos" (p. 157). Otro, cuando se vincula el presente con el pasado independentista para destacar a los nuevos protagonistas: "esa clase obrera que no existía en la época de la guerra de independencia, y el nuevo enemigo, ese "imperialismo que desea que la nación salvadoreña sea la Nación Salvadoreña S. A. Made in USA"

(p.190). “Lo cual quiere decir”, continua Dalton, “que la nación de los salvadoreños solo será salvadoreña si es antimperialista”(190). (Iffland:158).

Y así, se muestra cómo el funcionamiento de la historia materialista, basada en las imágenes dialécticas y la reconstrucción de un tiempo-ahora, desplegada bajo las formas del poema y el collage, le confiere al texto de Dalton un valor no solo estético, sino también político revolucionario para crear conciencia, despertar y estimular la acción organizada y consciente de sus lectores inmediatos, directos, como lo son los estudiantes, los sectores medios y el pueblo en general de El Salvador, en el contexto de sus luchas por la liberación del dominio norteamericano a partir de la segunda mitad del siglo XX, particularmente durante las décadas del 70 y 80.

Finalmente, es importante destacar dos de las conclusiones a las que llega Inffland en su análisis del texto de Dalton. La primera es reconocer que ciertamente el arte no desempeña un papel determinante para poner en marcha a los explotados por su liberación. “Pero, sí tiene un papel que desempeñar (…), la articulación del conocimiento histórico de tal manera que pueda servir de acicate, de medio de agitación (en el sentido profundo), hacia la actividad política revolucionaria.” (p. 164). Y la segunda es que:

> Benjamin y Dalton van hacia algo mucho más explosivo, hacia ese presente como posibilidad revolucionaria que siente los brotes de rebelión, las insurrecciones y levantamientos populares del pasado como algo absolutamente contemporáneo, que deriva su energía de toda aquella acumulada durante siglos y que se concentra hoy mismo para empujar adelante nuestros propios esfuerzos emancipadores. El tiempo de la revolución es, en definitiva, el “tiempo-ahora. (p. 167).

Cuatro etapas en la literatura de Roque Dalton

El proceso evolutivo de la obra literaria de Roque Dalton, es un elemento interesante que podemos apreciar a través del texto de Canales (1997) *Cuatro etapas en la*

literatura de Roque Dalton (Conferencia dictada en el Ateneo de Madrid, España, durante el VI Congreso Mundial de Poetas. Julio 1983). Este documento ofrece un esquema a través del cual se pueden apreciar las constantes y las variables en relación a los temas, contenidos, formas, estilos y propósitos, puestos en marcha por el poeta desde sus inicios en la década de 1950 hasta la etapa de la clandestinidad cuando se produjo su asesinato en 1975. En ese sentido, el propósito de Canales es "diferenciar algunas etapas, histórico-creativas que se suceden en veinte años de trabajo intelectual realizado por este autor salvadoreño." (p.1). Estas etapas o momentos estarían determinados "por ciertos hechos no comunes ocurridos en la vida del autor, tales como estadías en el país o fuera del mismo, desenvolvimiento social-individual, evolución de su obra, toma de posiciones políticas o adopción de matices ideológicos." (idem).

En ese sentido, Canales señala que "La *Primera etapa* recoge las rosas inevitablemente románticas, juveniles, del poeta en impronta deslumbrante". *Mía junto a los pájaros*, es el primer título de aquel "poema de luzasos surrealistas que retaba a la gente conservadora de la capital salvadoreña, en la década de los años 50, a sacudirse la cabeza para buscar nuevas formas del pensamiento creativo." (p. 2). Hay que recordar que los años cincuenta están marcados por el recrudecimiento de la guerra fría en todo el continente americano. Se instauran gobiernos dictatoriales afectos al imperio y se imponen las concepciones conservadoras de la ideología anti-comunista. Frente a esta realidad geo-política, la juventud rebelde reacciona dando muestras de resistencia y rebeldía en el plano de las ideas políticas, las protestas estudiantiles, el arte y la literatura. En Estados Unidos, surge la generación Beat: Jakc Kerouac, Gregory Corso, Allen Ginsberg, William Burroughs y Gary Snyder, a partir del movimiento que se gesta en la ciudad de San Francisco que en 1955 irrumpió con un recital de poesía que se convirtió en el llamado "Renacimiento poético de San Francisco" (Cook, 1974:77). De esa experiencia, la generación Beat es portadora de un poema emblemático de uno de sus principales protagonistas y de gran influencia continental: Howll (Aullido) de Allen Ginsberg (1997).

Así mismo, en toda la América Latina, ya había comenzado a desarrollarse un proceso de renovaciones estéticas en la literatura que, de acuerdo con el crítico cubano José Juan Arrom (citado por Müller, 1982:151), se manifiesta en: "una generación vanguardista de 1924, que dura treinta años, compuesta por miembros nacidos entre 1894 y 1923. Las dos promociones principales del movimiento vanguardista corresponden, a una etapa inicial de 1924 a 1939 y a otra que va de esa fecha hasta 1953, cuando el advenimiento de los concretistas y de otras escuelas experimentales anuncia un cambio decisivo de estética". En correspondencia con ese contexto, se ubica la primera etapa del joven poeta Roque Dalton. Tal como lo señala Canales:

> La juventud creadora escribía poemas exaltados y homenajeaba la rebeldía de los pueblos latinoamericanos. La lucha de los intelectuales y estudiantes de aquellos tiempos, contra las dictaduras y el imperialismo yanqui, dejó huellas marcadas, muy a pesar de quienes los persiguieron valiéndose del poder político y económico dictatorial.
>
> Poemas de tipo alegre nacieron de la sensibilidad del poeta Roque Dalton, en cuya mente bullía la idea de la lucha por la libertad y la felicidad como bienes supremos anhelados por aquella generación de grandes ideales.
>
> Roque Dalton, fue uno de los muchos patriotas que se asombraron al surgir a la vida consciente y darse cuenta del país en que vivían. (pp. 2-3)

Canales identifica la segunda etapa en la obra de Dalton con la publicación de textos como *La ventana en el rostro* (1961), *El mar* (1962), *El turno del ofendido* (1963), *Los testimonios* (1964), *Los pequeños infiernos* (1970) y otros. Durante esos años, el ambiente literario juvenil estuvo dominado por la idea de la renovación del lenguaje literario concebido como "la obra viva de toda generación". Y en ese contexto, "encontramos a Roque Dalton con golpes existenciales muy tempraneros". Y además, agrega Canales: "La iconoclastía antirreligiosa e histórico-social, la denuncia de las

injusticias socio-políticas, la pugna por hacer penetrar en la conciencia popular los conceptos revolucionarios, inspiraban a Roque Dalton y a todos sus compañeros." (p. 3).

De acuerdo con este autor, la tercera etapa estaría definida por el poemario *Taberna y otros lugares*, junto a libros de ensayo, cuyos contenidos se inscriben en una orientación crítica "anti-partido". Textos de testimonio novelado y de reflexión histórica como *Miguel Mármol* (1972) que igualmente tienen propósitos de crítica cultural, ideológica y socio-política. "En *Taberna y otros lugares*, - afirma Canales- el autor acentúa sus conceptos a cerca del compromiso del escritor para con la sociedad, su época y la revolución. La idea general del libro plantea la controversia ideológica-política". Con este texto, Dalton resultó ganador del premio Casa de las Américas en 1969.

Finalmente, hay una cuarta y última etapa en la poesía daltoniana, que corresponde a su "existencia agitada", a su "voz de urgencias", expresada desde la clandestinidad. Canales precisa cinco seudónimos: Vilma Flores, Juan Zapata, Luis Luna, Timoteo Lúe y Jorge Cruz, utilizados "para divulgar sus poemas según los iba escribiendo; y sería de aquella etapa, su última obra poética, publicada bajo el título de *ROQUE DALTON, Poemas Clandestinos* 1982." (p. 6). Resumimos los rasgos de estos poemas que Canales destaca más o menos de esta manera:

> … poesía, vivida y sentida en condiciones específicas de urgencias y militancias políticas. La sinceridad…campea con aires de oda a la alegría de vivir a pesar de las duras situaciones…El acopio de humor… reafirma su práctica de poetizar la vida a pesar de todo…sentimiento de rebeldía y cierta frustración vive en los *Poemas Clandestinos*, con la intensidad y la pasión de su *Poema de Amor*. Finalmente, los *Poemas Clandestinos* son consecuentes testimonios de honor, el Poeta creía en las formas de lucha en que estaba enrolado…Roque Dalton fue uno de los poetas de la secularmente soñada, revolución salvadoreña. Reverenció agradecido a la poesía porque le ayudó a mejorar su condición de hombre. La poesía fue el deslumbramiento que le hizo brillar inteligencia y corazón. Por ella caló en los problemas del pueblo. (idem)

III.- LA IRREVERENCIA VERBAL Y ARMADA DE ROQUE DALTON

En la perspectiva del intelectual orgánico

Hacer una introducción sobre el poeta Roque Dalton, resulta un tanto complejo dado la versatilidad y la intensidad de su vida personal, política e intelectual. Fue un poeta de avanzada, prodigioso, de alto vuelo lírico y de mirada y alma profunda para penetrar en lo humano, en las experiencias de la vida, el riesgo, la confrontación, el compromiso. Su obra y su persona gozan hoy del reconocimiento y aprecio porque en vida Roque Dalton supo ser lo qua le correspondió ser. Fue religioso cuando su padre y su madre le proporcionaron esa formación. Pero, igual se hizo comunista cuando la vida le indicó que debía serlo. Y así, Roque Dalton se auto descubrió poeta, fue narrador, ensayista, crítico; en fin, un brillante, audaz y respetado intelectual e internacionalista. Y también fue luchador social, político y guerrillero comunista, asaltante del poder, pionero de la revolución continental de América Latina. Por eso, es pertinente conocer algunas de las facetas personales de Dalton a través de lo que dicen tres poetas de América y el Caribe en homenaje a su legado. La primera es del poeta uruguayo Mario Benedetti (s/d). Como una manera de rendir un doble reconocimiento a ambos poetas ya fallecidos y por considerar que sintetiza los elementos fundamentales que identifican al protagonista de este capítulo, he aquí la nota completa de Benedetti:

> Roque Dalton (1935-1975). Nació en el barrio San Miguelito, en San Salvador, capital de El Salvador, el 14 de mayo de 1935. Hijo de Winnall Dalton y de la salvadoreña María García Medrano. Educado en el colegio de jesuitas externado, de San José, estudió luego jurisprudencia, ciencias sociales y antropología, en universidades de El Salvador, Chile y México. Con otros escritores de izquierda, fundó en 1956 el Círculo Literario Universitario. En 1956, 1958 y 1959 obtuvo el Premio Centroamericano de Poesía, otorgado por la Universidad de El Salvador. Fue varias veces encarcelado en su país, por motivos políticos, e incluso condenado a muerte en 1960, pero la sentencia no se cumplió, gracias a que el

> dictador José María Lemus cayó sólo cuatro días antes de la fecha fijada para la ejecución. Más de una vez consiguió escapar de las prisiones, en alguna ocasión con la complicidad de un terremoto. Vivió como exiliado político, en distintas épocas, en Guatemala, México, Checoslovaquia y Cuba.
>
> En 1969 obtuvo el Premio Casa de las Américas, en el género poesía, con *Taberna y otros Lugares*, el más conocido y para la mayoría de los críticos el mejor de sus libros. Recorrió Vietnam y Corea. Enrolado en el Ejército Revolucionario del Pueblo, organización salvadoreña, regresó clandestinamente a su país, y el 10 de mayo de 1975, sólo cuatro días antes de cumplir 40 años, fue asesinado por una fracción de la misma organización a la que pertenecía. Tardíamente, el principal responsable del grupo que decidió su eliminación, Joaquín Villalobos, reconoció que la misma había sido un trágico error.
>
> Ante su país pequeñísimo, que Gabriela Mistral bautizó para siempre como el Pulgarcito de América, Roque tuvo una actitud de amor/odio (Víctor Casaus la califica de «relación amorosa y doliente») que impregna su poesía de una inagotable movilidad dialéctica. La idea básica de Roque es que en El Salvador (uno de los países de América donde los pobres son más pobres y que ha vivido siempre asediado por la violencia) existe una injusticia consolidada, y en sus versos va dejando incuestionables signos del estado de ánimo a que lo lleva esa comprobación: «Patria dispersa: caes / como una pastillita de veneno en mis horas. / ¿Quién eres tú, poblada de amos, / como la perra que se rasca junto a los mismos árboles / que mea?» y también: «¿A quién no tienes harto con tu diminutez?». Sin embargo, en el fondo de todo ese sarcasmo hay un imborrable trazo de amor. El poeta ridiculiza al falso país en que se ha convertido su país verdadero, pero sigue amando y añorando a este: «País mío vení / papaíto país a solas con tu sol / todo el frío del mundo me ha tocado a mí / y tú sudando amor amor amor».

Poeta prodigioso que a los 21 años de edad ya estaba ganando reconocimientos por su obra. Igualmente, asume su compromiso político en las filas revolucionarias que no abandonará jamás hasta su último aliento de vida, pues será la muerte, que por desgracia le

advino tempranamente, la que lo separe de su compromiso orgánico con su pueblo y con América. Su poesía es su vida, su compromiso, sus convicciones profundas y radicales, su ética y su moral de poeta loco y atrevido, serio y soñador. Y así como empuñaba la pluma para dibujar las metáforas más audaces, asimismo empuñó las armas internado en las montañas para romper la niebla y abrirle el horizonte a la esperanza. Por su parte, el poeta nicaragüense, Ernesto Cardenal (2010) lo recuerda de la siguiente manera:

> A Roque Dalton yo lo recuerdo riendo. Flaco, de un blanco pálido, huesudo, narizón como yo, y siempre riendo. No sé por qué siempre te recuerdo riendo, Roque Dalton. Un revolucionario reidor. No es que los revolucionarios sean especialmente serios ni mucho menos, pero es que él era un revolucionario especialmente reidor. Se reía en primer lugar de él mismo (…). Se reía de los jesuitas con los que se había educado y en cuyo colegio había «perdido la fe» (también se reía de esta expresión) para entrar al Partido Comunista y también se reía de cosas de su Partido Comunista (pero de todos modos era su partido (…) Roque Dalton una vez estuvo preso y lo iban a fusilar. Además iban a hacer creer al Partido que él era un informador y un agente de la CIA para que no lo consideraran como mártir. Esa noche, aunque él no tenía fe en Dios, oró, se arrodilló en su celda y oró. La «suerte loca» -decía él- hizo que esa noche hubiera un terremoto y se cayeran las paredes de la cárcel, y él se escapó (…). Roque Dalton estaba siempre de buen humor a pesar de los horrores que había pasado, y de los horrores que lo esperaban por delante y que él adivinaba. El compromiso de Roque Dalton con la revolución era como un compromiso matrimonial. Su destino fue no sólo cantarla sino también dar la vida por la revolución.
>
> Ahora, en 1980, él está encarnado en muchas vidas, está resucitado en la insurrección de El Salvador. Está siempre riendo, a pesar de las masacres, a pesar del llanto. Está riendo porque está triunfante. Es como si hubiera triunfado ya. Roque Dalton pronto será parques infantiles, escuelas, hospitales, será sus poemas escritos antes y muchos otros poemas por venir. Roque Dalton será un pueblo reidor y feliz de roque daltons. (p. 300)

He allí la imagen del intelectual orgánico, comprometido con su vida, con su obra, con su pueblo, con la lucha, con la alegría, con la risa como expresión negadora del horror y de la muerte que azotaba al pueblo salvadoreño. Y ahora, del poeta caribeño de la isla de Haití, René Depreste (2010), tomamos la estrofa 3 de su poema *La muerte de Roque Dalton*:

> Era marxista a toda marejada
> por su sangre y por sus bellas ideas.
> Por el mar y más aún por Lenin
> Algunas noches, cuando había bebido,
> alzaba su copa a la salud del diablo,
> pisaba el césped de sus mejores amigos
> y comparaba la historia a un dolor de cabeza
> que afecta sobre todo a los militantes del partido.
> En la cuerda floja por la que marchaba, ofrecía
> <<una aspirina del tamaño del sol>>
> (p. 405)

Para conocer a Roque Dalton y hablar de su vida, de su poesía, de su lucha, y los afectos que lo rodearon, el libro *De/sobre Roque Dalton* (2010), de donde se han tomado los textos de Cardenal y Depreste, que reúne materiales de la revista Casa de las Américas, editado por esta misma institución, compendia una gran cantidad de testimonios y textos poéticos del propio Dalton y de muchos otros autores que muestran distintas opiniones sobre su vida y su obra.

Una poética contra el orden burgués desde la ebullición imaginativa.

Siguiendo el propósito de este trabajo centrado en la relación de la poesía con la tradición anti-colonial y anti-imperialista en Venezuela, Centroamérica y el Caribe, antes de entrar en el análisis del corpus seleccionado de la poesía de Roque Dalton, es necesario puntualizar el perfil de su poética, a partir de varias voces, incluyendo la del propio Roque Dalton. En tal sentido, comenzamos con Pleitez, Tania (s/d), quien afirma lo siguiente: “Dalton, precisamente, acentuaría con fuerza de martillo el imaginario del compromiso, así

como la ironía, la denuncia por medio del lenguaje cotidiano y el esbozo del alma colectiva. Sin embargo, es importante subrayar que Dalton no solo escribió sobre temas ideológicos y sociopolíticos. También cultivó la poesía amorosa y erótica y experimentó con las vanguardias" (p. 38). De esta apreciación, se puede inferir una poética caracterizada por la propuesta de un imaginario estético diverso en su temática y técnicas literarias, pero coherente en su sustrato político-ideológico, cuyas claves serían: el compromiso con la reivindicación de las clases sociales oprimidas y con la independencia de su país; la conjunción de la ironía como estética y la denuncia como política; el uso del lenguaje familiar, convencional, de la comunicación cotidiana y directa que vehicula también los sentimientos populares; y una temática extraída de dos fuentes fundamentales: la realidad socio-política y la realidad sentimental-afectiva.

Por su parte, Alonso, Aurelio (2010) reconoce y ubica la poética de Dalton en la plenitud de su integridad orgánica estética y política, moral y ética, con base en la doble condición que caracterizó la existencia del poeta: la intelectual y la de militante revolucionario. Pero, "ante todo poeta, en el verso y la narrativa, y desde la poesía, ensayista, constructor de una impecable reflexión revolucionaria, ingeniosa e irreverente, consistente y ajena a todo maniqueísmo, y el militante revolucionario. Su autenticidad de pensamiento le costó incomprensiones, críticas y hasta el desdeño superficial de algunos políticos y funcionarios de escaso horizonte visual." (p. 8). Es decir, la poética de Dalton está fundada en la unidad indivisible de su condición de intelectual-poeta y de su condición de luchador-revolucionario como un todo único e integral. Pero, es importante leer de la pluma del mismo poeta lo que expresó en su momento y que Alonso lo cita en su artículo *Con Roque en la casa* que sirve de nota introductoria del libro *De/sobre Roque Dalton:*

> ¿Qué es lo que me propongo hacer, trabajando en la poesía? En general, expresar la vida, es decir, la vida de la que soy testigo y coautor [...] // [E]l gran poeta de hoy debe tener para construir su obra dos puntos de partida necesarios: el profundo conocimiento de la vida y su propia libertad imaginativa […] // El poeta debe ser fundamentalmente fiel

> con la poesía, con la belleza […] // ¿También el poeta es comunista? –me preguntan por ahí-. Para contestar, yo comenzaría por repetir lo ya dicho: el gran deber del poeta -comunista o no- se refiere a la esencia misma de la poesía, a la belleza […] // El revolucionario es, entre otras cosas, el hombre más útil de su época. Porque vive para realizar fines que significan los más altos intereses de la humanidad. Ello es válido para el poeta revolucionario, en cuanto revolucionario y en cuanto poeta, puesto que desde que publica su primera palabra está dirigiéndose a todos los hombres, en defensa de los más altos anhelos de los mismos. (p. 10).

De esta concepción o convicción de Dalton, se desprenden cuatro ideas fundamentales: primero, la poesía es la vida misma expresada en el imaginario particular del poeta como testigo y protagonista de esa vida; de donde se deriva lo segundo: conocimiento, rigor y sabiduría, conjugado con la libertad de imaginación para construir su propio universo estético; y de allí surge lo tercero, la fidelidad o lealtad hacia la poesía como dimensión de la belleza humana y de la existencia misma; y para cerrar el fundamento de su concepción, la cuarta idea se centra en la valoración del poeta revolucionario como "el hombre más útil de su época" en virtud de que su obra está dirigida a su pueblo y en defensa de los más altos anhelos de la existencia humana.

Esta doble condición de ser poeta y ser revolucionario comunista o luchador social, no es lo común, pues, hay muchos poetas que no son revolucionarios ni mezclan su creación estética con ideas, mensajes o propósitos revolucionarios; y también hay poetas que son contrarrevolucionarios y celebran o se han colocado abiertamente del lado del capitalismo, del imperialismo y del neocolonialismo. El problema que se plantea es el ¿Cómo asumir esa relación de la belleza de la poesía con la política revolucionaria? Desde una perspectiva existencial, Palomo, Antonio (s/d) dice que estos poetas son filántropos, guerreros, luchadores por la verdad y la justicia; pero que ello deviene sentimiento trágico, en causa y finalmente la muerte del poeta: "Roque Dalton, Lorca, Miguel Hernández, e incluso Artaud entre otros, representan para mí un preclaro ejemplo de susodicha ética por

la justicia y el bien social, y en ese sentido encarnan perfectamente el ideal filantrópico del poeta que lucha por su pueblo, por el bienestar del nativo oprimido" (p. 1). Más adelante, en el contexto de lo que fue la vida de estos cuatro poetas y en relación a Roque Dalton, este autor señala lo siguiente:

> Dalton es un mártir de la creatividad poética, un *Cristo comunista* cuya bandera roja está tiznada con la sangre de las minorías étnicas y oprimidas (asesinadas) desde los comienzos de la vergonzosa "Conquista". Luchar por un ideal es interesante, pero luchar por el bienestar de todo un pueblo es digno de alabanza. Sin embargo, la alabanza, a veces se convierte en acerba crítica, en corrosiva envidia por parte del mismo pueblo por el que se está luchando y sufriendo. (p. 2)

Es indudable que la suma de la imagen de mártir poético con la más atrevida aun, de un Cristo comunista, resulta absolutamente válida para quien supo asumir sus propias convicciones con entereza intelectual, capacidad creativa y un profundo sentimiento humano, a favor de su pueblo y de su patria, así como universalmente irreductible. Aquí es oportuno referirnos al tema de las influencias que permearon la sensibilidad poética de Dalton y contribuyeron a definir su ruta estética. De su propio testimonio, dado en entrevista realizada en Radio Habana Cuba en el año 1963 (Cfr. Dalton, 2010 en Revista Casa de las Américas *De/sobre Roque Dalton*), recogemos los siguientes datos: "…mi poesía como fenómeno cultural no es una cosa aislada. Ha surgido dentro de, por decirlo así, sin tratar de lesionar la modestia, dentro de la historia de la literatura, dentro del desarrollo de las letras de un país determinado, merced a una serie de influencias, de lecturas, a una serie de vivencias que han venido a concretar una obra que, según dicen, tiene matices personales." (p. 26). Observamos aquí el tono irónico con el que alude a cierta crítica, cuya valoración siempre enfatiza en negarle al escritor lo propio y destacar la primacía de las influencias extranjeras.

La primera influencia que Dalton menciona refiriéndose a su propia creación poética, es la del poeta peruano César Vallejo, a quien le debe el estímulo para comenzar a

escribir en serio por su sinceridad, su verso descarnado, su patetismo humano, en fin, "La angustia vallejiana, la sinceridad vallejiana –dice Dalton- va a seguir siendo un ejemplo para todos los revolucionarios, para todos los poetas que vivan ahora y que vendrán después de nosotros" (idem). Luego de Vallejo, aparece Neruda como la gran figura poética influyente en casi todas las nuevas generaciones de poetas de América Latina: "formalmente y musicalmente estoy muy influenciado por Pablo Neruda" (idem). Además de estos dos poetas, Dalton menciona influencias diversas en su obra, provenientes de otras formas del arte, como por ejemplo la pintura, la novela o de autores como Hemingway, Faulkner; del cine, de donde tomó para su poesía el procedimiento del montaje, la sucesión de imágenes ininterrumpidas, para "poder transmitir procesos psicológicos, procesos internos, procesos especialmente angustiados que ha sido necesario plantear ya en boca de un personaje que habla a través de mi poesía o en boca del mismo autor" (p. 27).

Igualmente, las obras de los poetas Saint John Perse, Henri Michaux y Jacques Prévert forman parte de las referencias que intervienen en la construcción de la poética de Dalton. Específicamente, los aportes que se mencionan son: la riqueza verbal, el tratamiento de la imagen, la pureza y la grandilocuencia bíblica en la obra de Perse; el estímulo para hacer una poesía de irrespeto y perturbación de lo sagrado, recibido de la obra de Prévert; y el ejercicio de la imaginación y el campo de la creación pura presente en la poética de Michaux que, aunque evasiva e irreal, brinda también posibilidades de uso con perspectivas interesantes y favorables a los propósitos del proyecto estético-político-revolucionario puesto en marcha por Roque Dalton. Finalmente, el poeta reivindicaba y apostó lo mejor de su vida por una poesía del irrespeto al orden burgués, de la perturbación del orden opresor y, como él mismo lo afirmaba en su entrevista: "contra lo sagrado, contra el buen gusto de la burguesía, contra la chatura del ambiente provinciano, en reivindicación de la auténtica conducta humana, libre de complejos, libre de cosas que no se puedan decir, libre de medias tintas…una actitud permanentemente en ebullición de la imaginación…" (p. 27-28).

Análisis de la poesía daltoniana vinculada a la tradición anticolonial y anti-imperialista

El corpus seleccionado para este análisis responde a dos criterios: primero, la secuencia cronológica de su publicación; y segundo, el contenido relacionado con el compromiso político-revolucionario, anti-capitalista, anti-colonialista y anti-imperialista . Para ello, seguimos el libro *Poesía* de Roque Dalton (1980), que reúne una amplísima selección de textos, realizada por Mario Banedetti, de todos los poemarios publicados por Dalton: *La ventana en el rostro*, *El turno del ofendido*, *Los testimonios*, *Taberna y otros lugares*, *Doradas cenizas del Fénix*, *El amor me cae más mal que la primavera*, *Un libro levemente odioso* y *Poemas clandestinos*.

En tal sentido, queremos comenzar esta última parte de nuestra tesis con un poema muy breve, *La poesía,* del libro *La ventana en el rostro* (Dalton, 1980), que dice: "El hombre de los ojos iracundos preguntó: Qué es la poesía? / El hombre de los ojos limpios / miróle profundamente, sin proferir palabra / En su mirada había poesía" (p. 15). En primer término debemos decir que este poema está construido como un cuento breve o minicuento, pues, en su estructura aparecen dos personajes, in media res, ubicados en un lugar y un tiempo indeterminados, realizando una conversación; y la anécdota se centra en un intento de diálogo frustrado entre esos dos hombres en torno a lo que es la poesía; y se concluye en el reconocimiento de la poesía en la mirada profunda del hombre silencioso de los ojos limpios. La tensión del texto está dada en la oposición del sentido de las miradas. Pero, si asumimos el texto como un poema, entonces apreciamos en él la construcción de una imagen binaria del hombre y la poesía que, por un lado es dialógica e invita a un proceso hermenéutico; pero, al mismo tiempo es contradictoria y se resuelve de manera dialéctica, moral y ética, es decir, desde el contexto ético-cognoscitivo del poeta que se expresa como una posición política a favor del bien y no del mal.

Desde esa perspectiva social, moral y ética, la poesía es concebida como algo que está y va más allá de las palabras, del discurso o del verbo. Aquí, la poesía no es inmanencia textual; sino más bien una actitud frente a la vida, una condición sensible de negación y afirmación dialécticas del ser humano ante el mundo que lo rodea y ante sí mismo como especie, como individuo y como sociedad. Es decir, la poesía es, ante todo, una ontología del Bien. Pero, el texto de Dalton ofrece, además, un sentido y una significación binaria del contexto en el cual se nos revela la poesía en su complejidad dialéctica. La confrontación entre los ojos iracundos y los ojos limpios, nos da la clave de ese sentido binario (dialógico y dialéctico) en el cual subyace la lucha eterna entre lo bueno y lo malo. Y en ese contexto, la ética indica que la poesía es la revelación del Bien en la belleza de lo limpio, lo puro, lo bueno.

Finalmente, ese juego metafórico de las miradas como ventanas en el rostro de los hombres, nos indica las múltiples posibilidades de mirar el mundo interior de los seres humanos, el poder leer en los ojos lo que siente y lo que expresa el alma. En la mirada se nos revela el texto del espíritu y en él los sentidos de las actitudes, las perspectivas o las posturas coincidentes u opuestas que podemos valorar entre la ira y la compasión, la rabia y la ternura, el odio y el amor, el hostigamiento y la compasión. Frente a esas dos posibilidades de sentidos metafísicos o espirituales que emergen de la sensibilidad humana y reproducen simbólicamente las contradicciones y los conflictos de la vida material histórica y social, el poeta no duda en ubicar la poesía como encarnación humana de lo limpio, vale decir, como metafísica del amor y la ternura.

En esa misma perspectiva de la construcción de la poética daltoniana, encontramos el poema *Arte poética* (Dalton, 1980:59), del libro *El turno del ofendido*. El texto comienza con un verso que contiene una oración simple y directa: "La angustia existe" lo cual remite a una de las más complicadas y conflictivas dimensiones de la existencia humana. El reconocimiento de la angustia es al mismo tiempo el reconocimiento de la tensión interior generada por la sensación de soledad que se convierte en miedo y desamparo con las

consecuencias del riesgo al peligro, la incertidumbre, el caos, el desorden, la depresión y la locura o el suicidio. La angustia interior también es social y se convierte en angustia existencial, cuyas claves están ubicadas en el contexto de la vida moderna puesta en marcha a partir de la instauración universal del capitalismo y su fase de mayor desarrollo: el imperialismo como sistema total, dominante y hegemónico. La angustia es así una condición del tiempo histórico presente que el poeta pone en relación dialéctica con el pasado en el verso siguiente que dice*: "*El hombre usa sus antiguos desastres como un espejo". El símil del espejo alude a la necesidad de mirarse en los errores de la antigüedad para no repetirlos en el presente. De allí la urgencia de cambiar ese pasado negativo que persiste en el presente.

A partir de estas dos imágenes generales, la angustia y el espejo, que acompañan al hombre en su devenir como especie o como sujeto enfrentado a la vida y la historia, el poema gira en la siguiente estrofa hacia lo concreto y precisa un tiempo, señala o indica un hombre, una acción, un modo, un sentimiento y una imagen de ese hombre en su soledad: "Una hora apenas después del crepúsculo / ese hombre recoge los hirientes residuos de su día / acongojadamente los pone cerca del corazón / y se hunde con un sudor de tísico aún no resignado / en sus profundas habitaciones solitarias." La imagen del crepúsculo nos ubica en el umbral de la noche, el tiempo del abandono del trabajo y de la calle, en que ese hombre se sumerge en el recogimiento de la casa, arrastrando el dolor, las frustraciones, las derrotas, el sufrimiento, en fin, todo lo malo reunido en la metáfora "los hirientes residuos de su día", imagen análoga a la metáforas de los golpes en la vida que Vallejo fijó en la sensibilidad de su poesía como imaginario de la condición humana. Y por virtud de lo humano, que se reencuentra y estremece en la congoja que genera la misma angustia, ese hombre reúne su sufrimiento en su corazón para sentirse cerca de la esperanza de ser redimido. Y aunque la muerte lo azote o intente vencerlo, ese hombre no se resigna aunque vive en la soledad.

En la estrofa siguiente, el poema puntualiza más aún la identidad de ese hombre y lo descubre en la integridad de su imagen de exilado de su misma piel asfixiante, llena de miseria, abandonado al vicio, hambriento y pobre: "Ahí tal hombre fuma gravemente / inventaría las desastrosas telarañas del techo / abomina de la frescura de la flor / se exila de su misma piel asfixiante / mira sus torvos pies / cree que la cama es un sepulcro diario / no tiene un cobre en el bolsillo / tiene hambre / solloza." Se trata, entonces, de la representación textual de un cuadro o una fotografía de la situación de pobreza extrema en que se encuentra su pueblo, pues, ese hombre es cualquiera de los millones que han vivido y seguían viviendo de esa forma en la sociedad salvadoreña. Dalton sustituye así el discurso político de la justicia social por la imagen poética de la redención social y espiritual, capaz de conmover, estremecer la sensibilidad y levantar la posibilidad de la conmiseración. En paralelo con esta imagen particular de la pobreza, el poeta presenta el contraste con imágenes de los que están en el entorno, es decir, de los demás hombres que

> abren su pecho alegremente al sol / o a los asesinatos callejeros / elevan el rostro del pan desde los hornos / como una generosa bandera contra el hambre / se ríen hasta que duele el aire con los niños / llenan de pasos mínimos el vientre de las bienaventuradas / parten las piedras como frutas obstinadas en su solemnidad / cantan desnudos en el cordial vaso del agua / bromean con el mar lo toman jovialmente de los cuernos / construyen en los páramos melodiosos hogares de la luz / se embriagan como Dios anchamente / establecen sus puños contra la desesperanza / sus fuegos vengadores contra el crimen / su amor de interminables raíces / contra la atroz guadaña del odio.

Con estas imágenes, presentadas bajo la técnica de la sucesión cinematográfica, el poeta intenta mostrar parte del contexto socio-cultural de la pobreza, caracterizado por la diversidad y las contradicciones estructurales de un sistema de vida fundado en la desigualdad, el abandono y la violencia. En tal sentido, la estrofa se inicia con el contraste entre la tranquilidad y la vida, en la imagen del pecho alegre frente al sol, y la violencia y la muerte, en la imagen de los asesinatos callejeros; luego siguen la alimentación, simbolizada

en el pan, contra la no alimentación materializada en el hambre; el crecimiento demográfico y la dureza de la vida precaria; y finalmente, la contradicción entre el amor, nacido de las ancestrales tradiciones del pueblo, y el odio de la guadaña atroz como símbolo de la esclavitud pegada a la tierra.

Estas contradicciones son las formas múltiples como se expresa la gran contradicción fundamental de la sociedad moderna capitalista, en su fase de pleno desarrollo imperialista: explotados, dominados y colonizados versus explotadores, dominadores y colonizadores. En esa realidad concreta, los pobres resisten, se resignan, luchan, abrazan la esperanza, estallan y batallan siempre, como bien lo muestra la historia de los pueblos americanos desde la llegada del invasor europeo hasta nuestra contemporaneidad hegemonizada por el imperio norteamericano. La clase media, en cambio, se debate entre los dos extremos: la pobreza y la riqueza; vive en tensión y por eso se ve afectada existencialmente. De allí que el poeta Roque Dalton, en su condición de intelectual de la clase media salvadoreña, proveniente de una familia acomodada y de fuerte formación católica, experimenta la angustia existencial que se extiende en Europa y se generaliza universalmente en el contexto de la segunda postguerra y la guerra fría. Esto explica la reiteración del verso "la angustia existe sí", seguido del enlace comparativo "Como la desesperanza / el crimen / o el odio" para cerrar el poema con la pregunta que invita a la reflexión y el diálogo: "¿Para quién deberá ser la voz del poeta?" En su caso, esa voz se puso al servicio de la lucha social, política, cultural e ideológica contra el orden burgués-imperialista imperante en su país, en América Latina y el mundo, bajo las banderas del socialismo y la liberación nacional.

El libro *Taberna y otros lugares* es el poemario más famoso de Roque Dalton por haber ganado el concurso de Casa de las Américas, Cuba, del año 1969. "El jurado fundamentó su fallo en las siguientes consideraciones: a) Singular calidad lírica y alta forma expresiva de la obra. b) Avanzada representatividad de sus poemas, en el contexto de la más actual expresión poética de la lengua castellana (…) Se trata de un poeta capaz de

expresar con vigor lo histórico y lo íntimo en un solo y poderoso aliento" (Revista casa de las Américas, 2010: 247). Se puede decir que con este libro la audacia en la creación poética alcanza un momento de alta elevación que logra tres propósitos bien claros. Por un lado, rompe con los moldes tradicionales de la poesía que, aun cuando invita al diálogo, es siempre monológica y subjetiva; por el otro, pone en marcha dispositivos polifónicos, translingüísticos y transculturalistas desde una perspectiva dialéctica y revolucionaria en el marco de las complejidades de lo humano, lo social, lo cultural y lo político; y además, propone una crítica radical y profunda de toda la cultura dominante desde una perspectiva estética, dialéctica, cognoscitiva, moral y ética. En tal sentido, la capacidad y la calidad expresiva del poeta (la fuerza lírica de la subjetividad creadora) se confronta de manera dialógica y dialéctica con la realidad de las contradicciones históricas de su tiempo (la fuerza material de la objetividad dialéctica), es decir, la sociedad moderna del siglo XX en sus dos modalidades: capitalismo y socialismo.

Además de lo dicho, agregamos que *Taberna*… es un libro denso, aparentemente muy fragmentado y sin unidad de sentido, pareciera que su universo temático se refractara en las diferentes direcciones que se generan en cada una de sus partes dislocando así su unidad interna. Pero, una lectura detenida y multidimensional del texto, permite precisar que la intencionalidad de Dalton une en un solo sistema semiótico intertextual, subversivo y paragramático, tres propósitos fundamentales: la belleza de la poesía, la crítica de la civilización y la reivindicación de la condición humana-racional-consciente. Para ello pone en práctica un ejercicio intelectual-emisor con base en un lenguaje que integra la función poética, la función referencial y la función conminativa en un sentido integral en donde lo estético asegura la estructura de lo bello, mientras lo ético-cognoscitivo funciona como soporte de la crítica contra el orden civilizatorio y la interpelación ideológica de la conciencia del lector-receptor.

En el poema breve *AméricaLatina*, por ejemplo, se propone una imagen cargada de crítica hacia los poetas que viven en las abstracciones alejadas de la realidad hasta que la

realidad los sorprende: “El poeta cara a cara con la luna / fuma su margarita emocionante / bebe su dosis de palabras ajenas / vuela con sus pinceles de rocío / rasca su violincito pederasta / Hasta que se destroza los hocicos / en el áspero muro de un cuartel” (p. 119). Estar en la luna, andar por las nubes o mirar siempre para arriba es la típica representación del bobo, del distraído o del torpe que, por andar así, no ve lo que está en sus narices y entonces choca con la realidad con el consecuente resultado. En este poema, la imagen final del choque es fuerte porque simboliza precisamente el encuentro casual del débil con el fuerte. El primero simboliza la enajenación de la conciencia intelectual y el segundo, el poder militar alienado y controlado por el poder económico y político. En consecuencia, la intencionalidad del poeta revolucionario que escribe (emisor) es alertar al poeta abstracto y al pueblo (receptores) acerca de la necesidad de tomar conciencia de lo que representa el poder militar (interpelación ideológica) simbolizado en el áspero muro del cuartel (referencia de la realidad objetiva). El recurso estético usado en este texto se inscribe en la categoría del humor negro.

El tema de la patria ocupa una posición central en las primeras partes del libro y constituye el motivo de la crítica al poder dictatorial represivo, al sistema capitalista y la dominación colonial e imperialista. Pero, también el llamado a la reflexión de la conciencia y la unidad nacional: “Patria dispersa: caes / como una pastillita de veneno en mis horas” (p. 123). Así comienza el poema *El alma nacional,* como un lamento en un tiempo lento y sin esperanzas donde las horas se cuentan junto a la cercanía de la muerte, pues la dispersión de las fuerzas de la resistencia y las caídas de los hombres y mujeres abatidos en los combates, están simbolizados en la metáfora de la pastillita de veneno. Y ante esa incertidumbre, el poeta interpela a su patria con estas interrogantes:

> ¿Quién eres tú, poblada de amos, / como la perra que se rasca junto a los mismos árboles / que mea? Quién soportó tus símbolos, / tus gestos de doncella con olor a caoba, / sabiéndote arrasada por la baba del crápula? / ¿A quién no tienes harto con tu diminutez? / ¿A quién no convences de tributo y vigilia? / ¿Cómo te llamas, si, despedazada / eres

> todo el azar agónico en los charcos? / ¿Quién eres, / sino este mico armado y numerado, / pastor de llaves y odio, que me alumbra la cara?

Pero, en verdad, con esta forma de versificar el texto utilizando las preguntas en serie, el poeta, que escribe desde la Penitenciaría Central de El Salvador donde se encuentra preso, lo que intenta es llamar la atención del lector para que se detenga a pensar las respuestas y, en consecuencia, a reflexionar. Con ello, hay un emplazamiento a la conciencia. La patria que está dominada por amos deja de ser patria y es sometida como una perra; sin embargo, el poeta llama al reconocimiento y la reivindicación de quienes levantan sus símbolos frente a los embriagados de poder; los héroes de ayer deben volver y junto a ello, la unidad de la patria porque dividida, despedazada, no es nada, sino aventura y agonía. Y el poeta encarcelado se confronta con su carcelero con la pregunta ¿este mico, pastor de llaves y odio, es la patria? Luego de esta exaltación del ánimo, expresada en esas interrogantes, muy propias del espíritu romántico, el poema se cierra con un giro más pausado y de resignación a la espera de que la madre patria despierte de su letargo: "Ya me bastas, mi bella / madre durmiente que haces heder la noche de las cárceles: / ahora me corroen los deberes del acecho / que hacen del hijo bueno un desertor / del pavito coqueto un pobre desvelado / del pan de Dios un asaltante hambriento". Así, el poeta se sumerge en sus propias cavilaciones: soportar la vida carcelaria por amor a la patria, medir la posibilidad de la fuga, estar en vela y luchar contra el hambre de su pueblo.

En el poema *El hombre del orden* (p. 124), Dalton mimetiza la voz del colonizador de ayer y de hoy como un único y permanente agente opresor que controla y ordena la vida de la patria y de su pueblo; y además, se burla y ríe: "Soy viejo / viejo como vuestra esperanza / me da risa". La imagen del viejo en presente, el viejo en el pasado de donde viene la esperanza y la imagen de la risa, conforman una continuidad temporal como un solo sistema de relaciones históricas de desigualdad entre quienes luchan por su esperanza y quien se ríe de ella. Es indudable que el correlato objetivo de este enunciado es el sistema de dominación colonial eurocéntrico que ayer fue español y hoy es gringo, como lo señaló

el poeta y cantor venezolano, Alí primera, en su canción de homenaje al héroe negro José Leonardo Chirino. Efectivamente, en la estrofa siguiente del poema, la voz del viejo dice: "Yo estuve con un sable (pero añorando las / ametralladoras) / entre los Voluntarios de Fernando VII / bastó un poco de alcohol -¿fue en 1814? - / y maté con un palo / a un muchachito en la Universidad". La posesión del sable y Fernando VII, simbolizan la época de la colonización española; y la añoranza de la ametralladora es la alegoría de la era imperialista moderna, cuya imagen destructiva más emblemática corresponde al contexto de las dos grandes guerras europeas.

En la tercera estrofa los tiempos, los personajes históricos y los símbolos, se cruzan en un juego de retrospectivas dialécticas, cuya intencionalidad es fijar las identidades opuestas en el devenir de la historia, identidades que definen dos tradiciones y con ellas dos voces de mando en el conflicto del presente, la de los opresores de siempre, encarnada en la voz del viejo que narra la historia; y la de los libertadores de ayer y de hoy, simbolizados en las figuras de Francisco Morazán y Farabundo Martí: "Yo fusilé a un tal Farabundo Martí a un tal Gerardo / Barrios / -hace solo unos días- / y aplaudí a Cuaumichín / cuando ordenó la tortura de Fidelina Raymundo / Yo iba a escribir el himno de la Guardia Cívica / fue cuando lo de Francisco Morazán el líder comunista / pero había bastante que matar".

Las acciones de los hombres y los hechos históricos son las improntas de las identidades colectivas y hacen las tradiciones de los pueblos. En tal sentido, y haciendo uso de la ironía, el poeta pone en la propia voz del hombre viejo que tiene la hegemonía de la narración como vocero de la tradición dominante del saqueo y el crimen, la fusión identitaria entre el héroe comunista anti-imperialista del siglo XX, Farabundo Martí, y el héroe anticolonialista y unionista centroamericano del siglo XIX, Francisco Morazán. La arrogancia y la jactancia imperial se pone de manifiesto en estos dos versos: "Y sigo joven / duro de soportar cuando golpeo". Así mismo, cual si fuera el amo eterno del país y de su pueblo, el hombre del orden sentencia lo siguiente: "Sangre de vuestra sangre es mi antigüedad y mi memoria". Podemos decir que con este tipo de poema, Dalton pone en

marcha una poética de la narratividad de la historia desde una perspectiva dialéctica con base en una arquitectónica donde se fusionan las imágenes con el relato, a través de un protagonista que ejerce la hegemonía del tono dialógico del texto. Todo ello, además, con el uso de la alegoría, la ironía, la retrospección, la burla, para darle mayor eficacia a su intencionalidad política de despertar la conciencia histórica de sus lectores, identificar las tradiciones y valorar su propia identidad colectiva.

El poeta Roque Dalton tenía plena conciencia y lucidez política acerca del problema de la dominación hegemónica que ejercía el imperialismo norteamericano sobre América Latina. La aplicación de la doctrina Monroe de América para los americanos, convirtió a toda sur y centro América en el patio trasero del Norte; y para legitimar ese dominio neo-colonial, se inventó una agencia de colonias llamada Organización de Estados Americanos, que aún subsiste. Ocupándose de este asunto de la geopolítica continental, Dalton escribe el poema O.E.A., en cuyo contenido, curiosamente, no hay referencias directas a este organismo; pero sí fija nombres de Presidentes y países de Centroamérica, Suramérica, el Caribe y, por supuesto, Estados Unidos en el marco de unas relaciones comparativas dibujadas de manera lúdica, tal como se aprecia en el texto:

> El Presidente de mi país
> se llama hoy por hoy Coronel Fidel Sánchez Hernández.
> Pero el General Somoza, Presidente de Nicaragua,
> también es Presidente de mi país.
> y el General Stroessner, Presidente del Paraguay,
> es también un poquito Presidente de mi país, aunque menos
> que el Presidente de Honduras o sea
> el General López Arellano, y más que el Presidente de Haití,
> Monsieur Duvalier
> Y el Presidente de los Estados Unidos es más Presidente de
> mi país que el Presidente de mi país,
> ese que, como dije, hoy por hoy,

se llama Coronel Fidel Sánchez Hernández. (p. 130)

Antes de dar nuestra apreciación, es importante citar aquí la opinión emitida por el poeta Eliseo Diego (2010) en 1969 acerca de este poema en particular, en el marco de un conversatorio sobre el libro *Taberna y otros lugares* con motivo del Premio que le fue otorgado. Dice Eliseo Diego:

> El poema de la OEA me parece que es muy bueno y uno de los mejores del libro, de los que más me han gustado entre los que he leído últimamente (…) En el poema OEA está la referencia a un problema histórico inmediato, existe la OEA, pero por debajo de esta cuestión puramente ideológica, incluso del tono satírico, irónico que tiene el poema, hay allí encarnada una experiencia que es como un todo latinoamericano, hay una manera entre melancólica, irónica y muy aguda de mirar esta cuestión de nuestros viejos gobiernos, generales y tiranos suramericanos que a mí me parece que rebasa el hecho mismo de la OEA. (…) Por debajo del hecho histórico en sí, es decir, de la anécdota que ustedes tienen, está cotejada una realidad americana del modo más eficaz posible. Por eso a mí me interesa tanto la poesía que hace Roque Dalton y me parece que sería bueno que en algún momento se analizaran sus hallazgos verbales y cómo él ha sabido encarnar, en esa poesía conceptual, en un idioma muy de él, muy propio , muy suyo, esta fusión de su vida y sus ideas. (p. 248-249)

Ciertamente, el poema tiene un atractivo verbal de buen gusto. El lenguaje es aparentemente informal, casi coloquial, pero las palabras están articuladas con mucha precisión, claridad y sencillez dentro de una sintaxis lúdica de similitudes y diferencias. Su sonoridad está dotada de mucha tensión como resultado de la eficaz combinación de consonancias, asonancias y disonancias; y además, esta dimensión fónica se articula coherentemente con el juego semántico de las diferencias y similitudes presidenciales a partir de las dos referencias claves que dominan la enumeración de presidentes y países: El Salvador, por referencia de la propia voz enunciadora del poema, y Estados Unidos, expresado de manera directa.

Por otro lado, y he aquí el gran artificio del poema, la relación entre el título y el contenido pareciera que no existe. El lector atento inmediatamente se detiene en este detalle y va a la segunda lectura y a todas las que sean necesarias para encontrar el elemento de la unidad temática obligatorio entre título y contenido que debe tener el texto. En ese diálogo con el poema, desmontamos la secuencia lúdica sonora y revisamos con detenimiento la secuencia semántica. Y allí el poema nos dice que la expresión "mi país" además de aludir a El Salvador, lo hace también con Nicaragua, y sugiere su extensión para toda Centroamérica. Por otro lado, los presidentes nombrados son generales que representan gobiernos de dictaduras militares criminales protegidas por Estados Unidos. Por esa razón, los presidentes de El salvador, Nicaragua y Honduras son iguales; el de Paraguay, por ser de Suramérica, es un poco menos; y el de Haití, por ser del Caribe y colonia francesa, aparece con menos poder; pero el Presidente de Estados Unidos, al ser "más Presidente que el Presidente de mi país", está por encima de todos los presidentes del continente. Y allí está lo que el poema tácitamente nos quiere dice acerca de lo que es la OEA: un conglomerado de Presidentes de Latinoamérica y el Caribe que son gobernados por la hegemonía imperial de Estados Unidos de Norteamérica. Esto no lo dice directamente el poema para no correr el riesgo de convertirse en mero discurso político; pero lo insinúa y lo contiene de manera subyacente en su estética verbal de tono satírico e irónico, como lo dice Eliseo Diego, pero además, lúdica, sonora y de cierto tono de burlesca y rídicula ingenuidad, que sería propiamente lo satírico.

Frente a ese drama histórico de la hegemonía política, social, económica y cultural impuesta por Estados Unidos a su país natal y a toda la América en general, el poeta Dalton asume una conciencia crítica y un compromiso ideológico fundamental con la doctrina comunista de Marx y Engels. Como testimonio irreductible de tal decisión y estando en Praga, escribe el poema *Sobre dolores de cabeza* (p. 183), cuyos primeros versos son una nota de contradicción dialéctica y de fino humor: "Es bello ser comunista / aunque cause muchos dolores de cabeza". Y luego prosigue con una explicación impregnada de cierta

jocosidad, pero al mismo tiempo, llena de una verdad profunda que invita a la reflexión: "Y es que el dolor de cabeza de los comunistas / se supone histórico, es decir / que no cede ante las tabletas analgésicas / sino solo ante la realización del Paraíso en la tierra. / Así es la cosa".

Pero, el poema no da tregua, prosigue en sus afirmaciones y redobla su combatividad con metáforas fuertes, violentas y cargadas de verdades históricas, además de su sonoridad instrumentada con el uso de la aliteración y la reiteración anafórica con el sustantivo cabeza: "Bajo el capitalismo nos duele la cabeza / y nos arrancan la cabeza / En la lucha por la Revolución la cabeza es una bomba de retardo". Prosigue su explicación acerca de la etapa socialista con el mismo tono humorístico: "En la construcción socialista / planificamos el dolor de cabeza / lo cual no lo hace escasear, sino todo lo contrario". Aquí, como es lo propio del humor, éste invita más a la reflexión que a la mera risa, que es más propia de la payasada y el espectáculo. Construir es una cosa seria que pone la cabeza en tensión y, efectiva o eventualmente, esa tensión se transforma en dolor. Finalmente, el poema se cierra con una imagen hiperbólica usando la figura del astro rey, figura muy familiar y alegórica de la vida, la fuerza, la energía y la esperanza: "El comunismo será, entre otras cosas, / una aspirina del tamaño del sol".

Siguiendo con el tema del comunismo y la doctrina marxista-leninista, asumida plenamente por Dalton, pero de manera dinámica, con frescura y mucha amplitud y riqueza intelectual, incluso crítica, escribe el poema *Decires* (p. 186) en el cual desacraliza esta doctrina y la proyecta en un nuevo marco situacional identificado con la realidad cotidiana propia de la juventud y del habla popular, o sea, desmonta el tratamiento del marxismo-leninismo de los ámbitos intelectuales o elitescos y lo ubica en los decires de la gente del pueblo, recurriendo a metáforas de la calle, particularmente del lenguaje juvenil : "<<El marxismo –leninismo es una piedra / para romperle la cabeza al imperialismo / y a la burguesía>>", es decir, una herramienta-arma muy práctica, sencilla, certera y eficaz. Y

luego, como si dialogara consigo mismo, se responde: " <<No. el marxismo-leninismo es la goma elástica / con que se arroja esa piedra>>".

En esos primeros cinco versos, la doctrina se presenta como una cosa útil, la piedra o la goma; pero despersonalizada. En los versos siguientes, el marxismo-leninismo es la idea asociada a la conciencia que moviliza las cosas: "<<No, no. El marxismo-leninismo es la idea / que mueve el brazo / que a su vez acciona la goma elástica / de la honda que arroja la piedra>>". Obsérvese que el poeta describe una imagen alegórica de la figura bíblica del Rey David contra el gigante Goliat. Con ello, la doctrina socialista se presenta más cercana a la mitología cristiana y a las prácticas populares juveniles del uso de la honda. De esa manera, estos versos, concebidos como mensaje para la concienciación, ofrecen mayor eficacia. A partir de allí, el poema se eleva un tanto más con la alegoría de la espada justiciera usada para castigar indeleblemente al ladrón: "<<El marxismo-leninismo es la espada / para cortar las manos del imperialismo>>".

En la última parte, viene una extensa interrogante que funciona como una reflexión dirigida hacia él mismo y también hacia otras personas, primero, sobre el tema del desdoblamiento de la teoría y la práctica; de la madurez que tiende a lo conservador y la juventud que encarna la fogosidad y el dinamismo de la actividad práctica; y segundo, el tema del rechazo al narcisismo, simbolizado en esa especie de alergia hacia el Salón de belleza:

> ¿Qué voy a hacer si me he pasado la vida
> leyendo el marxismo-leninismo
> y al crecer olvidé
> que tengo los bolsillos llenos de piedras
> y una honda en el bolsillo de atrás
> y que muy bien me podría conseguir una espada
> y que no soportaría estar cinco minutos
> en un salón de belleza?

Podemos observar que el sentido contradictorio del contenido nos ubica en una semántica que muestra la objetividad de la contradicción dialéctica en la conciencia del ser humano, en este caso el del revolucionario marxista leninista, con lo cual el poeta intenta que su poema funcione como una invitación a la reflexión autocrítica. Por otro lado, desde el punto de vista estético, la sintaxis de la pregunta prescinde del uso de los otros signos de puntuación, especialmente de la coma, y utiliza la conjunción *y* como enlace anafórico para darle un ritmo más acelerado a la enumeración. De esa manera, la pregunta no se hace tediosa ni pesada; sino dinámica y rítmica, vale decir, impregnada de eufonía.

Con el libro *Taberna y otros lugares*, Dalton logra romper los límites de la poesía moderna, entendida bajo el canon de la modernidad eurocéntrica, establecido a partir de la consagración de las estéticas romántica y simbolista. La poesía no nació y se desarrolló únicamente en Europa; sino en todos y cada uno de los pueblos del mundo. Ella le pertenece y está dentro del género humano y su entorno como un solo sistema en su totalidad dinámica. En tal sentido, es una forma más, propia de los mortales, para expresarse ante la vida. Nos atrevemos a decir que en ese contexto y dejándose llevar por su capacidad de atrevimiento y audacia intelectual, el poeta Roque Dalton llegó al convencimiento de la necesidad de unir en su poesía la fuerza amorosa de la espiritualidad y la infinita fuente de la imaginación creadora con la inagotable reflexividad dialéctica de la conciencia revolucionaria y la capacidad para la crítica y la autocrítica de la realidad histórica-social.

En tal sentido, nos parece que cuando experimentó ese momento, no pudo menos que escribir el poema *Lo moderno*, en el cual anuncia la fuerza de su furia amorosa y reflexiva para la crítica y la reafirmación de su conciencia revolucionaria, para darse la legitimidad del pleno ejercicio de la libertad de pensamiento, de opinión y de expresión en el contexto amplio de la vida moderna que comprende los dos modelos contradictorios y excluyentes del desarrollo socio-cultura: el sistema

del capitalismo dominante y hegemónico, por un lado; y la alternativa del socialismo, por el otro. He aquí el poema *Lo moderno*:

> En la Taberna de los Verdugos
> el Embajador de Holanda
> bebe Sangre de Toro
> con el Embajador de Suiza.
>
> Suerte loca la de los dromedarios.
>
> El sentimiento nacional
> languidece en la obra de las poetizas argentinas.
>
> El FLN es una hechura nuestra, pues.
>
> Oh momento mágico, oh poesía de hoy:
> contigo es posible decirlo todo! (p. 203)

No es casual que este poema, cuyos dos versos finales constituyen una especie de proclama para el ejercicio de la libertad total del pensamiento y de la crítica, sirva de antesala al poema *Taberna* (p. 203), que fue escrito en Praga durante los años 1966 y 1967 a partir de un registro de opiniones de jóvenes visitantes de la vieja taberna U Fleku, expresadas espontáneamente en sus conversaciones alrededor de unas cervezas compartidas. El poeta Dalton, simplemente se dedicó a recoger estas opiniones y ordenarlas de tal manera que adquirieran la forma del poema que resultó ser. De allí que dicho texto tenga la forma de un diálogo crítico y libre, polifónico e intertextual, configurado como "una especie de poema-objeto basado a su vez en una especie de encuesta sociológica furtiva. En el conjunto de opiniones recogidas no hay ninguna que pueda atribuirse completamente al autor y por ello éste las presenta en el seno del poema sin ninguna jerarquización, ni frente a la verdad, ni frente a la bondad moral o política." (p. 203-204).

La realización de un análisis completo de este extraordinario poema, que le rinda tributo a su jerarquía intelectual y estética, amerita sin duda alguna un ensayo especial sin los límites de un espacio como este capítulo de esta tesis. Sin embargo, debemos

puntualizar algunos elementos importantes en el marco de los objetivos aquí planteados. En ese sentido, decimos que desde el punto de vista de su contenido, *Taberna* es el gran poema que expresa el debate crítico y la revuelta social de la década del sesenta que estremecieron al mundo moderno del siglo XX. Allí están recogidas las múltiples opiniones críticas que desde los polos opuestos, plurales y diversos del pensamiento burgués como del pensamiento marxista, se cruzaban como en un campo de batalla donde parecía que todo intento de nueva edificación se derrumbaba ante una realidad bipolar vertiginosa. Parte de ese clima ideológico lo expresa *Taberna* en sus primeros versos: "Los antiguos poetas y los nuevos poetas / han envejecido mucho en el último año: / es que los crepúsculos son ahora aburridísimos / y las catástrofes, harina de otro costal" (p. 204). Es decir, los cantos de los aedos o de los bardos, estaban desafinados o fuera de sintonía, las frustraciones se acumulaban sin ser atendidas y la esperanza naufragaba entre las catástrofes impuestas por la guerra fría en toda Europa y el resto del mundo.

Ante esa civilización opresora y su clima de frustraciones, parecía que ya no solo era la juventud del mundo capitalista la que se alzaba en rebelión como los poetas beat norteamericanos de la generación de Ginsberg y Kerouac o los barbudos de Sierra Maestra con Fidel Castro, el Ché Guevara y Camilo Cienfuegos, por mencionar solo lo más emblemático de América y el Caribe de la segunda mitad de la década de 1950. Ahora, es también en la órbita socialista donde germina la frustración y el desencanto como antesala de las futuras rebeliones: "Vale más una ronda de cerveza, / una elevada voz de nostalgia / clamando por la brisa del mar, / la mención recatada de las tetas de Lucy, / algún gesto salvaje / que borre cualquier erróneo respeto / en nuestro derredor" (p. 205).

El espíritu romántico de la bohemia y la evasión del compromiso militante, sustituye el espíritu de acero proletario internacionalista. Quizás porque se dejó envejecer por el peso de las estructuras burocráticas del aparato del partido en el poder ejerciendo supuestamente la dictadura del proletariado en la supuesta transición socialista hacia el comunismo. Asunto éste que los jóvenes praguenses asimilaban o expresaban más o menos

en los siguientes términos: "NACI DENTRO DEL SOCIALISMO: / SI A ESO SUMAMOS MIS LECTURAS FURTIVAS DE JOYCE. / MI DERECHO A DECIRTE LO SIGUIENTE RESPLANDECE: / REPITES / IDEAS DEMASIADO VIEJAS. / LA SALVACIÓN DEL ALMA, LA HERÁLDICA: / ES DE GRAN ELEGANCIA BOSTEZAR" (P. 206).

Sin embargo, más allá de la formalidad del respeto a las estructuras del poder, particularmente al Partido, está el tema de la conciencia que también tiene sus complejidades, pues, no es un asunto de la individualidad sino de la vida social. La conciencia se ubica en el centro de la mediación entre la individualidad y lo social, el querer y el deber, el impulso del deseo y la exigencia del compromiso. He allí el drama y el reto del ser humano ante la vida, pero que se vuelve más radical o complicado y confuso en la etapa de la juventud. Veamos como lo recogió Dalton entre los jóvenes de la Taberna praguense de 1966:

> Cumple ahora con tu deber de conciencia
> (sería igual decir: <<tus obsesiones>>),
> di que pensar en el comunismo bajo la ducha es sano
> -y, en el trópico al menos, refrescante-,
> O sentencia con toda la barba de tu juventud:
> si el Partido tuviera sentido del humor
> te juro que desde mañana
> me dedicaba a besar todos los ataúdes posibles
> y a poner en su punto las coronas de espinas.
>
> PERO ESO ES CONFUNDIR EL PARTIDO CON
> ANDRÉ BRETÓN!
>
> Pero, ¿y la ternura?
>
> PERO ESO ES CONFUNDIR EL PARTIDO
> CON MI ABUELITA EULALIA!
>
> DE LO QUE SE TRATA ES DE HACER MÁS FRECUENTES
> ESTOS RECONFORTANTES VIAJES HACIA NOSOTROS MISMOS,
> CONSTRUIRNOS LOS BOSQUES BALSÁMICOS SUFICIENTEMENTE
> FUERTES

PARA DILUIR SIN DAÑO NUESTRO ALIENTO FUNERAL,
DARLE UN CHANCE DE FLORECER AL VIEJO HUESO.

La contradicción entre la seriedad y el humor, aparece como un problema inmediato sin posibilidades de superación, sino que tiende a complicarse más entre el deber ser del Super Yo moral de la conciencia y el libre albedrío del placer impulsado por el inconsciente que tiene en el humor su amplio océano de realizaciones. Confundir el partido con Bretón es un acto subversivo sin sentido y si se confunde con la abuelita es una ingenuidad caritativa. De lo que se trata es de cómo superar la contradicción entre un sujeto social, colectivizado, despersonalizado y deshumanizado en la estructura del Partido; y un sujeto individual, desencantado y frustrado en su personalidad sin rumbo cierto en una sociedad en crisis.

A propósito de las referencias a Bretón y la abuelita, como dos símbolos relacionados con el inconsciente surrealista del sujeto individual y la ternura maternal de la estructura social de la familia, respectivamente; puede uno inferir que en el poema *Taberna* se replantea el tema de la transformación revolucionaria desde la doble perspectiva psicoanalítica y sociológica, más allá de la perspectiva tradicional político-ideológica del Bien y el Mal. Quizás por esta vía, la cosa fuera menos traumática, pues, el esquema político-ideológico tradicional polariza el asunto desde la apropiación y relativización filosófica de la ética. De manera que cada bando se atribuye el Bien y le deja el Mal a su contario. Ante ese dilema, en Taberna leemos: "Todo podría ser tan sencillo / si no insistiera el hombre / en discutir su asunto con el bien y el mal…/…No exagero: el coraje es la mitad de la vida / La otra mitad es la táctica" (p. 210-211).

Esos dilemas, viejas y nuevas contradicciones, retos y desesperanzas, en fin, todo un universo de temas y de problemas complejos del ser humano de siempre, de la época y de hoy, están reflejados en este largo poema, elaborado bajo la tradición, sino de los grandes cantos de universos cerrados, sí de los grandes poemas de profundo aliento cognoscitivo y ético, de renovación y entusiasmo por la belleza y el placer del texto abierto a la

participación de todos y todas. Con *Taberna*, la poesía de vanguardia de América Latina y el Caribe, afianza su valor universal y traza una ruta difícil y compleja, llena de riesgos y de asedios, pero necesaria en el contexto de las luchas por la emancipación política, económica, social, científica, tecnológica y cultural, para la libertad y el bienestar de nuestros pueblos. Una poesía militante que, en su momento e independientemente de la suerte trágica del propio poeta en su aventura de amor por su pueblo, fue capaz de agarrar su propia irreverencia verbal y convertirla en irreverencia armada e irreductible:

> Lo único que sí puedo decirte es que
> la única organización pura que
> va quedando en el mundo de los hombres
> es la guerrilla.
> Todo lo demás muestra manchas de pudrición.
> La iglesia católica comenzó a heder
> cuando las catacumbas se abrieron a los turistas
> y a las más pobres putas
> hace más de diez siglos:
> si Cristo entrara hoy al Vaticano
> pediría de inmediato una máscara contra gases.
> La revolución Francesa siempre fue un queso Roquefort.
> El movimiento comunista internacional ha venido sopesando
> la gran mierda de Stalin. (p. 218)

Con este poema, Dalton logra la hazaña de crear una estética que conjuga con mucha audacia el vigor de la fenomenología de la imaginación poética, los impulsos de la poética surrealista, la objetivación dialéctica marxista, la semiótica polifónica y dialógica de Bajtin, el semanálisis de Kristeva; en fin, toda la multidimensionalidad que pueda emanar de la sensibilidad y la capacidad creadora de un poeta militante comunista auténtico que llegó al convencimiento de la vía armada de la revolución liberadora y socialista, agarró su morral con sus poemas al hombro y se metió a guerrillero convencido de esta invalorable premisa: "TENER FE ES LA MEJOR AUDACIA / Y LA AUDACIA ES BELLÍSIMA" (P. 220)

CONCLUSIONES

Indudablemente, que el tema de estudio desarrollado en esta tesis no se agota con estas conclusiones. Muy por el contrario, hay ahora más ventanas abiertas que antes para seguir extendiendo y fijando la mirada hacia la mayor profundización de los temas aquí tratados en el marco de las interacciones entre la poesía y la tradición anticolonial y anti-imperialista en Venezuela, Centroamérica y el Caribe. Cada uno de los ocho (8) capítulos son, si que quiere, propuestas introductorias para seguir, como se dice popularmente, en el debate, pues, son temas en discusión. La realidad de los procesos culturales que hoy se vive en esta región, así como en todo el resto de la América, ha puesto en la agenda pública de nuestros pueblos la discusión en torno a lo que es el capitalismo, el imperialismo, la integración y la unión de Nuestra América, la revolución social, el socialismo, la democracia participativa y protagónica, el modelo de sociedad y de país, el modelo educativo, el tema de la cultura y la vida socio-cultural de las comunidades. Y dentro de ese contexto, los temas de la poesía, la política y las tradiciones latinoamericanas, caribeñas, nacionales y populares.

Hoy, como nunca antes en Venezuela, la política ya es parte de la cotidianidad de la gente, hay un pueblo altamente politizado. Igualmente, nunca antes, la poesía había logrado tanta difusión y ocupado tantos espacios, así como la música, el teatro, la danza, etc. Quizás, estamos ya en lo que nuestro antropólogo indigenista y uno de los pioneros del trabajo intelectual orgánico en Venezuela, Esteban Emilio Mosonyi, decía a finales de la década de 1970 e inicios de los años ochenta, acerca de la existencia de condiciones para una posible revolución cultural como preámbulo necesario para la revolución económica-

social. Específicamente, Mosonyi (1982) afirmaba lo siguiente: "Aquí podría haber condiciones -y en cierta forma están surgiendo condiciones- para una cultura popular de resistencia que nos lleve a una revolución, primero parcial, en el plano cultural." (p. 136). Es en ese contexto que inscribimos y justificamos este trabajo de investigación, pues, constituye un aporte en la incansable búsqueda y recreación del diálogo y los saberes en el contexto de la inter y la transculturalidad.

La poesía y la trayectoria intelectual de los poetas aquí estudiados, forman parte sustantiva de ese proceso violento, desgarrador y dinámico que tiene lugar a partir de la segunda mitad del siglo XX, y que iba ofreciendo las condiciones percibidas por Mosonyi. En ese sentido, se puede afirmar que los poetas Gustavo Pereira, Roque Dalton y Aimé Césaire, son también precursores de lo que hoy ocurre cultural y políticamente en Venezuela, El Salvador y el Caribe como consecuencia de sus praxis revolucionarias desde la poesía misma en su condición de intelectuales orgánicos, que Gramsci (1967) concebía como el modo de "enlazarse activamente en la vida práctica, como constructor, organizador y persuador" (p. 27).

De hecho, y como reconocimiento a ese compromiso orgánico, José Balza hace el registro acerca del significado y la trascendencia del aporte de Gustavo Pereira al Preámbulo de la Constitución Bolivariana de 1999: "Aparece allí por primera vez –dice Balza- la palabra cultura como un derecho absoluto del pueblo venezolano." (Balza, 2004: XXXI). Así mismo, el ejemplo de compromiso íntegro y absoluto del poeta Roque Dalton con la reconstrucción interpretativa de la historia de su pueblo, la puesta en marcha de una propuesta estética original y popular, así como su militancia en la guerrilla, debe ser reconocido. Su enlazamiento activo con la vida práctica de su pueblo, como constructor de un proyecto político de redención y soberanía, que le arrancó su vida a temprana edad; contribuyó al desarrollo de la fuerza política y cultural que hoy, con las victorias políticas consecutivas del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional de El Salvador, se proyecta como una esperanza real y concreta para su pueblo. Así mismo, es importante

reivindicar siempre el extraordinario aporte de Cesáire al desarrollo cultural de su pueblo, a la identificación de la negritud como una fuerza social y cultural reivindicadora de la diáspora africana en el Caribe y en el mundo entero, y su aporte a la construcción de una teoría y una praxis contra toda forma de colonialismo. A partir de estas consideraciones procedemos a presentar las conclusiones de la investigación realizada, siguiendo el orden de los objetivos formulados y retomando partes de las conclusiones parciales de cada uno de los capítulos que conforman el cuerpo de la tesis.

1.- A partir de una perspectiva inter y transdisciplinaria, asumimos el estudio de la poesía como una manifestación de la relación dinámica entre la subjetividad y la realidad, en un contexto social determinado y a través del lenguaje. La poesía es una producción cultural, dinámica y cambiante en sus vínculos con la historia concreta de cada pueblo o región. Así mismo, la poesía es un producto lingüístico y comunicacional de la cultura, cargado de tensiones estéticas y socio-políticas, en tanto que se produce desde la relación dialéctica tridimensional entre: uno, la realidad histórica individual y colectiva (dimensión empírica, social, concreta); dos, la conciencia del ser social (dimensión racional, pensante, del individuo); y tres, la sensibilidad estética-espiritual (dimensión emocional, psico-afectiva-trascendente). Por esa razón, resulta inadecuado estudiar la poesía dentro de los límites de una sola teoría o estética literaria que constriñe la mirada y la condena a los reduccionismos y encerramientos epistemológicos que fragmentan y simplifican su conocimiento.

El poema es una creación compleja, polisémica, intertextual, desde y a través del lenguaje, que responde a dos planos ineludibles, como lo son la realidad y la imaginación. Es un producto del trabajo intelectual realizado por un ser humano ubicado en una realidad concreta y determinada, cargado de una intencionalidad, consciente o inconsciente, que genera diversas significaciones y efectos en los lectores, igualmente ubicados en realidades históricas socio-culturales determinadas. La producción y recepción de la poesía es un proceso de subversión de códigos (el lenguaje y otros símbolos), de dinamismo y

convergencia de dimensiones antagónicas y dialógicas (las metáforas, los ritmos y las imágenes en sí mismas) y de naturaleza compleja (multiplicidad de sentidos y síntesis). Estas características se potencian o se problematizan en la poesía vinculada o comprometida militantemente con sus contextos socio-culturales, especialmente los caracterizados por múltiples conflictos históricos, contradicciones de clase y profundas deudas sociales e históricas que exigen cambios revolucionarios. En este sentido, es necesaria una revisión crítica de los marcos referenciales de las estéticas existentes y su replanteamiento a la luz de los estudios sociológicos, culturales, inter y transdisciplinarios.

Esto implica tomar en cuenta la diversidad de enfoques y métodos existentes al interior de las llamadas ciencias sociales y en particular las teorías acerca de la cultura; así como las diferentes teorías literarias y las estéticas particulares del género poesía. Estos tres campos epistémicos nos ubican en una perspectiva multidimensional y compleja desde donde es posible establecer una nueva interpretación y valoración de las esencias de la poesía vinculada a las tradiciones anti-colonialistas y anti-imperialistas de Venezuela, Centroamérica y el Caribe.

2.- Partiendo de la naturaleza revolucionaria y anticapitalista de este tipo de poesía comprometida con los intereses y aspiraciones de los pueblos dominados por las potencias imperialistas, resulta obvio su carácter político, social e ideológico, entendido esto último como militancia en una doctrina opuesta a la ideología burguesa dominante. En tal sentido, su estudio se ubica, en primer lugar y fundamentalmente en la dimensión sociológica con base en la teoría marxista. Puntualicemos, entonces, que Marx asume como objeto de estudio la realidad concreta y dinámica de la vida material de la sociedad desde el presente, pero procediendo a indagar y buscar en la historia sus explicaciones y sus orígenes. Su doctrina se concibe como una concepción materialista de la historia, radicalmente diferente a la vieja concepción idealista predominante en el pensamiento europeo. Su método de análisis con el cual inaugura la sociología histórica, es la dialéctica materialista del mundo real y de la historia, en la cual la contradicción social es la categoría fundamental que

explica el sentido y la orientación de la crítica al orden social dominante, su funcionamiento y la inevitabilidad de la lucha entre las clases sociales y los cambios revolucionarios.

En ese marco conceptual, la categoría de la lucha de clases surge de la naturaleza desigual de la estructura del modo de producción y de las relaciones sociales de producción; y a su vez ella explica las condiciones históricas en que se han producido los cambios de los modos de producción a lo largo de la historia. Así mismo, la teoría social de Marx contiene dos elementos fundamentales: una visión profunda, humanista y dinámica del ser humano, contrapuesta al modelo de la alienación capitalista; y una clara definición de compromiso militante con la liberación del proletariado y la construcción de una sociedad socialista que prepare a la humanidad entera para vivir en el modo de vida comunista, entendido como el reino de la igualdad social plena, sin explotadores ni explotados. Esta teoría es básica para ubicar sociológicamente el estudio de la poesía como hecho social.

Por otro lado, y como resultado de las polémicas desarrolladas en torno a la teoría marxista en el marco de las crisis de la sociedad europea, surge la llamada teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, sustentada igualmente en la dialéctica; pero, sin el énfasis en la determinación económica-social como fue interpretada y aplicada la doctrina de Marx; sino en lo histórico-cultural y en el funcionamiento de la conciencia, más que las condiciones de la realidad material. En ese sentido, esta teoría es pertinente para la ubicación de la poesía desde una perspectiva de la conciencia crítica en el marco del funcionamiento de la cultura.

3.- Si bien la dialéctica marxista y la dialéctica negativa de la teoría crítica, permiten ubicar la poesía seleccionada para este trabajo, en la perspectiva sociológica anti-capitalista de origen europeo; igualmente, en América Latina, las teorías de la decolonialidad, la transmodernidad, el culturalismo y la transculturación, constituyen en su conjunto una perspectiva teórica importante y fundamental, por cuanto ellas, particularmente la

transmodernidad y la transculturación, responden a las realidades histórica-culturales del desarrollo de América Latina en los contextos de la dominación colonial, la subalternidad, la dependencia y el neocolonialismo.

En tal sentido, estas teorías fundamentan la intencionalidad emancipadora y liberadora, así como el derecho a la reafirmación de la autoctonía y la soberanía, la heterogeneidad cultural y la interculturalidad de los pueblos de esta región. Y en ese contexto, se ubican las poéticas de Cesáire, Pereira y Dalton. Desde nuestra perspectiva, el enfoque dialéctico (en lo que haya de convergente desde Hegel, Marx, Adorno, Dussel) es fundamental en los marcos de la diversidad y complejidades endógenas de Nuestra América, tal como lo evidencian las tesis de la transculturacion y la transmodernidad, desarrolladas en el contexto de los Estudios Culturales en América Latina.

Particularmente, la propuesta de la *transmodernidad e interculturalidad,* de Enrique Dussel, nos parece muy pertinente porque se sustenta en el reconocimiento de la igualdad de todas las culturas del planeta como única condición para el establecimiento de un verdadero diálogo intercultural, lo cual supone la realización previa de la liberación de las culturas negadas de los pueblos oprimidos por las culturas dominantes de los países capitalistas imperialistas. Se trata, entonces, de una invitación a revisar de manera crítica y profunda la historia de las culturas, sus procesos de emergencia, auges, decadencias y transculturaciones; la negación de la división del mundo entre culturas centrales (hegemónicas) y culturas exteriorizadas o subordinadas (negadas); y el reconocimiento de la necesidad de un nuevo mundo fundado en la equidad cultural como principio para el respeto inter-civilizacional. Todo ello sustentado en la filosofía de la liberación.

4.- Las poéticas de Cesáire, Pereira y Dalton, pertenecen al siglo XX de Nuestra América y el Caribe. Pero, en ellas están presentes las mismas tensiones estéticas y socio-políticas de todos los tiempos y culturas de diferentes latitudes. En esencia, las contradicciones que sembró Platón cuando propuso y expulsó a los poetas de la República griega, constituyen un punto de partida que puso en evidencia las tensiones entre la subjetividad contemplativa de la belleza y la racionalidad política del poder social.

Igualmente, en la poesía indígena de América hay innumerables expresiones poéticas que testimonian sus denuncias contra las agresiones del poder invasor colonial de los españoles. En la tradición romántica están las tensiones entre la fe y la racionalidad, la civilización y la naturaleza. En la estética simbolista se inicia la crítica a la forma de vida urbana de la modernidad burguesa del siglo XIX; y así, en las poéticas del modernismo, el surrealismo y las vanguardias del siglo XX existe un amplio registro que da cuenta de cómo ha sido ese proceso en los tiempos de la decadencia del mundo moderno. En las poéticas de Cesáire, Pereira y Dalton, esas tensiones tienen sus claves en la resistencia y la confrontación al viejo colonialismo y al neo-colonialismo imperialista de nuestra contemporaneidad.

5.- El análisis y la crítica de la literatura, debe abordarse hoy desde una perspectiva inter o transdisciplinaria. Esto implica el reconocimiento y la valoración de las distintas variables que intervienen en ese campo, como son los antecedentes que marcan la ruta histórica de la evolución dinámica y las tradiciones a las cuales pertenecen las teorías literarias actuales; las fuentes epistemológicas (el textualismo lingüístico, la semiótica, la filosofía, el psicoanálisis y la teoría social) de donde surgen y elaboran sus fundamentos; las bases político-ideológicas que definen la orientación socio-cultural y la función de cada teoría en el contexto de la confrontación por el dominio y el control de la hegemonía cultural; y la valoración multidimensional del texto literario y de la poesía en particular como objeto del proceso gnoseológico dentro del campo epistémico de la cultura.

De acuerdo con la revisión realizada en el campo de las teorías literarias modernas, se pueden distinguir dos tendencias o perspectivas fundamentales: las teorías que tienden a aislar la obra literaria de su realidad histórica concreta y la analizan o estudian en su pura inmanencia textualista, fenomenológica o psicológica; y las que ubican y valoran el contenido y la forma de la obra en su relación dialéctica con la realidad histórica socio-cultural, vale decir, la confrontación, el diálogo, la interacción del texto con el contexto a través del lenguaje. En ese sentido, no es pertinente hablar de la teoría literaria como un sistema teórico-metodológico único o monolítico; sino en plural, es decir, de las teorías literarias que forman un amplio campo donde concurren diversos enfoques con sus respectivos procedimientos analíticos, interpretativos y de valoración estética-ideológica de las obras, sus autores o autoras y sus respectivos contextos. Así mismo, las teorías responden, en lo estético, a una dimensión de inmanencia particular: lo filosófico, lo psicológico, lo lingüístico o lo social; y en lo ideológico, a intereses de verdades dominantes o en resistencia.

En ese contexto, la relación arte y política es, ciertamente, un problema complejo que emerge y se desarrolla dentro del bucle historia-sociedad-cultura, que incluye el bucle psico-lingüístico y la relación sujeto-objeto; todo lo cual queda englobado en el tema de las ideologías (sus formas de expresión y funcionamiento) en el marco de la lucha de clases y de las luchas anti-coloniales y anti-imperialistas. Ubicados en esa complejidad, indudablemente, las respuestas son diversas y están contenidas, de manera explícita o encubierta en cada una de las teorías literarias existentes. En tal sentido, consideramos que el enfoque pertinente debe tener como punto de partida el reconocimiento de esta realidad compleja del campo teórico de las estéticas literarias.

En consecuencia, la perspectiva crítica y transdisciplinaria permite desarrollar la amplitud teórica necesaria frente a los problemas que presenta el análisis, la interpretación y valoración de la obra literaria. Esto presupone, tener claro lo que llaman una posición

ideológica firme, pero que bien puede ser mejor entendida desde lo que Bajtín identificó como contexto o dimensión ética-cognoscitiva, que incluye una filosofía y una ciencia. Esa filosofía es una filosofía del ser humano, sustentada en la dialéctica; y esa ciencia es la ciencia materialista concebida como pluralidad de sistemas complejos-dialógicos, históricos, dialécticos y críticos. Como bien lo advierte Bokser, en las sociedades controladas mediante los diversos mecanismos de la alienación, la actividad artística, particularmente la literatura y la poesía, deben funcionar como espacios críticos para estimular e impulsar las "posibilidades de imaginar un mundo distinto, a partir de su capacidad de desnaturalizar las relaciones sociales del capitalismo".

En síntesis, en el contexto de la investigación realizada, se trata de asumir una nueva manera de analizar, interpretar y valorar el texto poético, desde su propia complejidad multidimensional, dialéctica, translingüística e intertextual y con base en una perspectiva teórica –metódica inter y/o transdisciplinaria a partir de elementos de la teoría social iniciada por Marx, la teoría decolonial y las propuestas transculturalistas de América Latina y el Caribe, combinadas, por supuesto, con las teorías literarias existentes. Esto supone la afirmación de un marco teórico sociológico-estético-cultural, sustentado en una dialéctica dialógica; pero, con una orientación política-doctrinaria anti-capitalista, anti-colonialista y anti-imperialista, identificada plenamente con esa misma visión profunda predominante en las poéticas de Aimé Césaire, GustavoPereira y Roque Dalton.

6.- La contextualización de la tradición anti-colonial y anti-imperialista del espacio geo-histórico de Venezuela, Centroamérica y el Caribe, implica una revisión crítica y sistémica de su historia material y espiritual que involucra los procesos políticos, las contradicciones y antagonismos, pero también las interacciones y diálogos, en el marco de los procesos de transculturación que han marcado la relación de las comunidades de este continente con la civilización europea-occidental a lo largo de más de quinientos años. En tal sentido, se trata de la valoración de la historia y las tradiciones en el desarrollo de las culturas y su relación con la modernidad eurocentrista, occidentalista. Estas cuatro

variables: historia, tradición, cultura y modernidad, ameritan, por supuesto, estudios más detenidos y profundos en futuras investigaciones.

Para Gadamer (1993), desde su visión culturalista y filosófica eurocéntrica, la tradición se enmarca en la valoración hermenéutica de la historia, la autoridad y la verdad, en relación contradictoria con la espiritualidad de la modernidad y la ciencia moderna, por ser los elementos de donde surgen las rupturas con las creencias y costumbres de la tradición. En concreto, Gadamer parte de la impugnación que puso en marcha el romanticismo contra la Ilustración, para reconocer el valor de la tradición como la auténtica autoridad que regula el desarrollo de las culturas. En ese sentido, la libertad y la historia son las claves de la fortaleza de cualquier tradición. Esto quiere decir que mientras más libre sea un pueblo y desarrolle su propia historia, tendrá mayor fortaleza en sus tradiciones. De manera que la tradición es en esencia la conservación de lo propio.

Pero, lo dicho no implica necesariamente un comportamiento conservador, de ensimismamiento y rechazo a la innovación, la recreación o algún cambio necesario y pertinente. Aquí entran a jugar su papel la razón, la moral, la ética, la sensibilidad y, en general, la inteligencia para elegir siempre la mejor manera de practicar y mantener la libertad y la continuidad de la historia propia. Es importante destacar, también, que la relación entre "las trasformaciones más tumultuosas", como ocurre en los tiempos revolucionarios, con "la conservación del legado más antiguo" y su integración con lo nuevo, genera una nueva forma de validez de la tradición, la renueva y la fortalece, solo en la medida en que ella sea reforzada y no debilitada.

En correspondencia con lo expuesto, hay que reconocer que desde la perspectiva de la historia y la tradición de América Latina y el Caribe, a lo largo de sus vínculos con la civilización occidental y en todas sus dimensiones geo-históricas-culturales, han funcionado dos tradiciones: la del irrespeto y la dominación imperial del invasor europeo y norteamericano; y la del respeto y el intercambio cultural entre las personas de uno y otro

lado del océano, entre las comunidades de la América Latina y el Caribe, de un lado; y las del Norte de América, por el otro. En consecuencia, la tradición que José Martí identificó con el nombre de Nuestra América, combina en su seno dos dimensiones fundamentales: la anti-colonialista y anti-imperialista, que fortalece la independencia, la soberanía y la libertad cultural; y lo que se reconoce como transculturación, que nació desde los vínculos de las culturas populares; y la transmodernidad, como propuesta filosófica, política y cultural, fundada en el intercambio entre culturas bajo condiciones de respeto mutuo. Son estas dos dimensiones las que han contribuido, efectivamente, con los procesos de permanente renovación y fortalecimiento de las propias tradiciones de los diferentes pueblos y comunidades, indígenas, afrodescendientes y mestizos, de Nuestra América, particularmente de Venezuela, Centroamérica y el Caribe.

En el campo de la tradición revolucionaria, anti-colonial y anti-imperialista del siglo XX, se habla de la condición o el compromiso orgánico del intelectual, de su condición política, sus convicciones doctrinarias y la consistencia ética y moral de su conciencia en el compromiso práctico de acompañar al pueblo en sus luchas por la emancipación. En tal sentido, La vida y la trayectoria intelectual de poetas como Aimé Césaire, Gustavo Pereira y Roque Dalton, han sido coherentes con esta concepción. Por eso, fueron seleccionados como objetos de esta tesis, pues, sus respectivas praxis sociales y sus obras poéticas, están enmarcadas en esta tradición. Y así como ellos, muchísimos intelectuales de este continente y del mundo asumen su condición orgánica al lado de las tradiciones y las luchas populares por el derecho a la soberanía, la independencia y la libertad, en un mundo de justicia y de paz.

7.- En el caso de Aimé Cesáire, como representante de la cultura negra afrocaribeña, su poesía está asociada a la reivindicación de la afrocaribeñidad a partir del concepto de la negritud. Ambos conceptos definen la negatividad dialéctica encarnada en la raza negra, utilizada y excluida por la razón dominante de la modernidad/colonialidad durante el proceso de la implantación forzada de la civilización europea en el Caribe. En tal sentido, y

por oposición, la afrocaribeñidad identifica etnográficamente la tradición anti-colonialista en el Caribe, en la política y en su literatura. Esa afrocaribeñidad es toda la herencia política que nació con la primera revolución negra en Haití, es el movimiento de la negritud del siglo XX que introduce y promueve Aimé Césaire, es la cultura musical de toda esa variedad de ritmos: Reggae. Merengue, Jazz, Blues, Danzón, Mambo, Chachachá, Songó, Zouk, Plena, Bomba, Cumbia, Calypso; es la nueva poesía negra de Jamaica, Granada, Barbados, Trinidad, Tobago. Es la poesía de Césaire y de Nicolás Guillén.

En la vida y obra de Césaire, encontramos un doble compromiso. Primero, con los suyos, con la identidad de su tribu, que se expresa como compromiso de lucha y de esperanza contra la opresión y la pobreza; y segundo, el compromiso con la vida porque la poesía es canto de luz y de reencuentro con la especie, con la naturaleza y con la sociedad. En ese sentido, su *Discurso sobre el colonialism*o, pronunciado en las Naciones Unidas después de la II guerra mundial, nos empina desde la fuerza de la Dignidad humana para rechazar todas las formas de dominación y de explotación engendradas por el "genio civilizacional", belicoso, inmoral, anti-humano, retrógrado y decadente del afán imperialista de Europa y Estados Unidos, como centros de la civilización occidental. Hoy, a más de medio siglo de ese emblemático discurso, la valoración que en él hiciera Aimé Césaire acerca de Europa, parece irreductible: "La civilización occidental, tal como ha sido moldeada por dos siglos de régimen burgués, es incapaz de resolver los dos principales problemas que su existencia ha originado: el problema del proletariado y el problema colonial. Esta Europa, citada ante el tribunal de la <<razón>> y ante el tribunal de la <<conciencia>>, no puede justificarse (…) porque tiene cada vez menos probabilidades de engañar. Europa es indefendible" (p. 13).

Por otro lado, el discurso poético de Césaire es uno de esos lugares no solo de cruce de códigos estéticos (romanticismo, simbolismo, surrealismo, vanguardismo), sino también de encuentro dialéctico y de diálogo de las conciencias desde la perspectiva crítica, política y etno-cultural que su poética contiene y a la cual invita tanto al lector como a los

otros poetas. De manera que su inter-textualidad no se restringue a la co-presencia de dos códigos. Se trata más bien de una inter-textualidad múltiple en la cual se cruzan muchos códigos convergentes y disidentes.

La poética de Césaire funciona como una representación emblemática de la revuelta estética que se genera con el fenómeno de los poetas y movimientos de la vanguardia durante la primera mitad del siglo XX. Todas las poéticas inscritas en esta línea de trabajo, se revelan como un extraordinario campo de acción verbal-escritural en donde la realidad socio-política preside el canto de los aedos. En la poesía de Césaire están grabados los signos de la cultura africana, subalternizada, negada y convertida en diáspora por el colonialismo europeo. El sino de la tragedia y la condena a la servidumbre; pero, en contrapartida, expresada en rebelión y revelación polifónica, recreada como cultura poética en la exterioridad y la subjetividad afro-caribeña-antillana-americana. En virtud de ello, buena parte de esta poesía aporta diferencias sustantivas respecto al canon occidental dominante, sin renunciar a las formas y temas de él heredados como patrimonio universal de la sensibilidad, la conciencia y la belleza del ser humano.

La poesía de Cesáire, más allá de lo abstracto, lo metafísico y lo personal, es sencillamente familiar y popular, pertenece a su gran tribu: la familia negra del pueblo africano y antillano. Pero, además, también es autobiográfica porque su vida está reflejada en los poemas que escribe y tiene un sello identitario propio e inequívoco: es "poesía antillana –dice el mismo Césaire- que toma conciencia de su identidad. Radica ahí la esencia del concepto de la negritud." El negro deja de ser individuo-objeto de uso esclavizado, explotado, despreciado y se reivindica a sí mismo en su dimensión colectiva, etno-socio-histórica-cultural, es decir, humana, con un nombre: la negritud, para hacerse valer y respetar ante el mundo. Por eso, en la poética moderna, surrealista, anticolonialista y anti-imperialista de Césaire, prevalece la presencia de la materialidad histórica- social, unida a los procesos culturales del arraigo y desarraigo, en los contextos de la interculturalidad y la transculturación de la negritud afrocaribeña y sus luchas de

emancipación y reafirmación de su identidad a lo largo de cinco siglos. En este tiempo histórico tanto el Caribe como América Latina han estado bajo los designios de la subalternidad, propios de la condición colonial.

Enmarcada así, finalmente concluimos en que la poética del Cahier d'un retour au pays natal, puede ser entendida, interpretada y valorada desde una perspectiva transdisciplinaria en la cual, no obstante, la visión dialéctica de la crítica social marxista y el enfoque del materialismo cultural, conforman el eje metódico. En ese sentido, el aporte fundamental y más universal del texto de Césaire es la poética de la negritud antillana, afrocaribeña, valorada como una tradición con su propio y legítimo "sentido de predispuesta continuidad" (Williams, 2000: 138); o como una tradición "viva y móvil…entendida como patrimonio y continuidad histórica" (Mariátegui, 2007: 114).

8.- Gustavo Pereira es un poeta de dura valía para la cultura de Venezuela y de América Latina. Su particular sensibilidad, unida a su talento intelectual, su sentido de compromiso social y político, son atributos que no solo lo caracterizan como ser humano, sino que igualmente se perciben en su obra poética y ensayística. Abordar su poesía, significa adentrarse en una de las voces que ha tenido una continuidad inequívoca y sostenida a lo largo de casi sesenta años. Con toda propiedad, es un poeta testigo y protagonista de una buena parte importante de la historia de Venezuela que va desde 1958 hasta esta década y media del siglo XXI. Su praxis equilibrada, pero firme y arraigada en las convicciones más profundas de la nacionalidad y la identidad americana, lo han convertido en una referencia obligada en el campo de los estudios de la cultura contemporánea de Venezuela, Centroamérica y el Caribe.

La obra poética de Pereira contiene tensiones duales y múltiples, que se generan a partir de la co-presencia de elementos teóricos y empíricos, epistémicos y vivenciales, reflexivos y pragmáticos, políticos y espirituales, imaginativos y reales, abstractos y concretos. Todos ellos marcan el aliento dinámico de una intersubjetividad, entendida como

una dialógica del poema con la realidad desde una subjetividad política e intelectual muy personal, no condicionada por dogmas ideológicos, sino por eso que define la condición humana y se puede llamar precisamente subjetividad política, que tiene en este poeta su referente ético universal y trascendente en valores como la igualdad, la libertad, la dignidad, la justicia, el respeto, la soberanía, la paz.

Desde su primera producción poética se perciben las dos vertientes fundamentales que conforman el sustrato ontológico y axiológico de la literatura de la modernidad y de todos los tiempos: el intimismo de la subjetividad psíquica y la exterioridad de la objetividad social. El texto poético se realiza así, tensado por estas dos fuerzas que dinamizan y determinan el sentido existencial que el poeta muestra a través de su producción discursiva, el tipo de imágenes que construye con el lenguaje y sus inclinaciones políticas-ideológicas; todo lo cual se sintetiza en una propuesta estética disidente del orden burgués y en pugna con la hegemonía del sistema socio-político-cultural dominante. En ese contexto, confluyen tres vertientes y tres tentaciones: la lírica social-política, la lírica amorosa-erótica y la lírica existencial-filosófica. De ellas surgen las tensiones estéticas y socio-políticas que caracterizan el sentido de esta poética latinoamericana y caribeña que se puede reconocer en cualquier fragmento de cualquier poema.

Desde el punto de vista de la tradición anti-colonial y anti-imperialista, su poemario *Escrito de salvaje,* publicado en 1993, es una de sus obras más madura y mejor pensada, no solo desde los impulsos propios de todo proceso creativo, sino desde una conciencia más cultivada en eso que Bajtín denominó contexto estético-ético-cognoscitivo del escritor; cuyo correlato en el pensamiento de Lukács corresponde a su propuesta de la objetividad dialéctica que debe prevalecer en toda obra artística y, especialmente en la literaria. Pero, también encontramos aquí esa cualidad dialógica, translingüística e intertextual, de una poesía que habla desde las culturas ancestrales indígenas pero con voz urbana de la civilización letrada y mestiza del tiempo final del siglo XX. Se trata, de una dialógica entre

la tradición originaria, indígena, condenada bajo el rótulo de Salvaje por haberse conformado con su propia oralidad y no tener necesidad de un código escrito, y la modernidad que ha instituido el texto escrito como la principal potencia inmanente de la razón. *Escrito de salvaje* es así un texto de gran densidad universal. Con esta obra, la vertiente indígena del discurso es honrada y reivindicada en su dimensión poética, lingüística y espiritual. Pero, además, establece un vínculo con la vertiente negra afrocaribeña a través del poema *Barbados.*

Esta poesía de Gustavo Pereira la valoramos como una respuesta estética-cultural-política, a la imposición del modelo capitalista neoliberal, de pensamiento único y neo-colonialista del imperialismo norteamericano. *Escrito de salvaje* es una propuesta estética enraizada racional y emocionalmente en lo profundo de las culturas indígenas ancestrales, junto a la presencia de la raza negra y el pueblo mestizo. En tal sentido, es pertinente hablar de una reacción desde las fuentes originales de la identidad popular cifrada en las voces indígena, negra y española mestiza como una sola unidad de voces que se alzan desde el pasado y reactivan su fuerza como autoridad de la tradición propia de la cultura popular indo-afro-americana. Desde ese lugar político-histórico-cultural, el poeta empina su mirada aferrado a la apuesta dialéctica de la negatividad frente a la arremetida de la lógica neo-liberal y neo-absolutista, y la dialéctica afirmativa de los valores ancestrales de la libertad, la soberanía, la igualdad, la independencia y la paz.

9.- El salvadoreño Roque Dalton fue un poeta prodigioso que a los 21 años de edad ya estaba ganando reconocimientos por su obra. Igualmente, asume su compromiso político en las filas revolucionarias que no abandonará jamás hasta su último aliento de vida, pues será la muerte, que por desgracia le advino tempranamente, la que lo separe de su compromiso orgánico con su pueblo y con América. Su poesía es su vida, su compromiso, sus convicciones profundas y radicales, su ética y su moral de poeta loco y atrevido, serio y soñador. Y así como empuñaba la pluma para dibujar las metáforas más audaces, asimismo empuñó las armas internado en las montañas para romper la niebla y abrirle el horizonte a

la esperanza. La poética de Dalton está fundada en la unidad indivisible de su condición de intelectual-poeta y de su condición de luchador-revolucionario como un todo único e integral.

Ubicado en esa perspectiva social, moral, intelectual y ética, Dalton concibió la poesía como algo que está y va más allá de las palabras, del discurso o del verbo. La poesía no es inmanencia textual; sino más bien una actitud frente a la vida, una condición sensible de negaciones y afirmaciones dialécticas del ser humano ante el mundo que lo rodea y ante sí mismo como especie, como individuo y como sociedad. Es decir, la poesía es, ante todo, una ontología del Bien.

Pero, los textos de Dalton ofrecen, además, un sentido y una significación binaria del contexto en el cual se nos revela la poesía en su complejidad dialéctica. La confrontación entre los contrarios, nos da la clave de ese sentido binario (dialógico y dialéctico) en el cual subyace la lucha eterna entre lo bueno y lo malo. Y en ese contexto, la ética indica que la poesía es la revelación del Bien en la belleza de lo limpio, lo puro, lo bueno. Frente a las posibilidades de sentidos que emergen de la sensibilidad humana y reproducen simbólicamente las contradicciones y los conflictos de la vida material, histórica y social, el poeta no duda en ubicar la poesía como encarnación humana del amor y la ternura.

En la indagación de la poética daltoniana, encontramos en *Arte poética* (1980:59), del libro *El turno del ofendido*, dos temas claves en el desarrollo de toda su producción literaria: la angustia y la historia. De hecho, este poema comienza diciendo: "La angustia existe" lo cual remite a una de las más complicadas y conflictivas dimensiones de la existencia humana. El reconocimiento de la angustia es al mismo tiempo el reconocimiento de la tensión interior generada por la sensación de soledad que se convierte en miedo y desamparo con las consecuencias del riesgo al peligro, la incertidumbre, el caos, el desorden, la depresión y la locura o el suicidio. La angustia interior también es social y se convierte en angustia existencial, cuyas claves están ubicadas en el contexto de la vida

moderna puesta en marcha a partir de la instauración universal del capitalismo y su fase de mayor desarrollo: el imperialismo como sistema total, dominante y hegemónico.

La angustia es así una condición del tiempo histórico presente que el poeta pone en relación dialéctica con el pasado: "El hombre usa sus antiguos desastres como un espejo". El símil del espejo alude a la necesidad de mirarse en los errores del pasado para no repetirlos en el presente. De allí la urgencia de cambiar ese pasado negativo que persiste en el presente. En la obra poética de Dalton, al igual que en sus ensayos, análisis y reflexiones políticas, así como en sus libros sobre la historia de su país, se nos revela un ser humano con una conciencia de gran lucidez intelectual; pero, al mismo tiempo una gran tensión interior, como reflejo de esa angustia que domina el alma del poeta. Pero, dada su convicción y firmeza revolucionarias, esa angustia más que generarle conflictos existenciales, la convierte en mayor compromiso y militancia social para la transformación de su país. En tal sentido, la angustia del presente y la historia del pasado, se convierten en fuentes de su poesía para recrear dialécticamente el pasado en el presente y el presente en el pasado.

Igualmente, en buena parte de su poética utiliza la técnica de la sucesión cinematográfica para mostrar diversas imágenes del contexto socio-cultural de su país, caracterizado por la diversidad y las contradicciones estructurales de un sistema de vida fundado en las grandes desigualdades sociales, el abandono de las mayorías pobres del país, tanto del campo como de la ciudad; y la violencia estructural, policial-militar contra el pueblo. Dalton sustituye así el discurso político de la justicia social por la imagen poética de la redención social y espiritual, capaz de conmover, estremecer la sensibilidad y levantar la posibilidad de la conmiseración, la conciencia política y el compromiso para la lucha.

Para cerrar esta conclusión acerca de la poética de Roque Dalton es imprescindible decir que El libro *Taberna y otros lugares* es su poemario más famoso por haber ganado el concurso de Casa de las Américas, Cuba, del año 1969. "El jurado fundamentó su fallo en

las siguientes consideraciones: a) Singular calidad lírica y alta forma expresiva de la obra. b) Avanzada representatividad de sus poemas, en el contexto de la más actual expresión poética de la lengua castellana (…) Se trata de un poeta capaz de expresar con vigor lo histórico y lo íntimo en un solo y poderoso aliento" (Revista casa de las Américas, 2010: 247). No hay dudas de que con este libro la audacia en la creación poética alcanza un momento de alta elevación que logra tres propósitos bien claros. Por un lado, rompe con los moldes tradicionales de la poesía que, aun cuando invita al diálogo, es siempre monológica y subjetiva; por el otro, pone en marcha dispositivos polifónicos, translingüísticos y transculturalistas desde una perspectiva dialéctica y revolucionaria en el marco de las complejidades de lo humano, lo social, lo cultural y lo político; y además, propone una crítica radical y profunda de toda la cultura dominante desde una perspectiva estética, dialéctica, cognoscitiva, moral y ética. En tal sentido, la capacidad y la calidad expresiva del poeta (la fuerza lírica de la subjetividad creadora) se confronta de manera dialógica y dialéctica con la realidad de las contradicciones históricas de su tiempo (la fuerza material de la objetividad dialéctica), es decir, la sociedad moderna del siglo XX en sus dos modalidades: capitalismo y socialismo.

Además de lo dicho, agregamos que *Taberna*… es un libro denso, aparentemente muy fragmentado y sin unidad de sentido, pareciera que su universo temático se refractara en las diferentes direcciones que se generan en cada una de sus partes dislocando así su unidad interna. Pero, una lectura detenida y multidimensional del texto, permite precisar que la intencionalidad de Dalton une en un solo sistema semiótico intertextual, subversivo y paragramático, tres propósitos fundamentales: la belleza de la poesía, la crítica de la civilización y la reivindicación de la condición humana-racional-consciente. Para ello pone en práctica un ejercicio intelectual-emisor con base en un lenguaje que integra la función poética, la función referencial y la función conminativa en un sentido integral en donde lo estético asegura la estructura de lo bello, mientras lo ético-cognoscitivo funciona como soporte de la crítica contra el orden civilizatorio y la interpelación ideológica de la conciencia del lector-receptor.

Aparte de estas nueve conclusiones, queremos agregar a manera de cierre general, las siguientes ideas:

La poesía vinculada a la tradición anticolonialista y anti-imperialista, es una poesía identificada con una praxis particular de poetas que asumen su condición intelectual dentro de la perspectiva orgánica definida por Gramsci y, en consecuencia, esa poesía, más allá de su valor artístico, posee un poderoso valor socio-cultural, ético y moral, que contribuye al desarrollo de la conciencia cultural y política del pueblo, independientemente de las condiciones y formas de la lucha por el poder político, pues, la poesía tiene su propio campo de acción semántica y función semiótica en la cultura, sea bajo las modalidades de la cultura de la resistencia o la cultura popular; o también la cultura académica, la cultura intelectual, la cultura científica, religiosa, política, de grupos étnicos, juveniles o de cualquier otro tipo.

Siendo la historia la memoria del devenir, ella contiene los códigos de los factores activos, dinámicos, protagonistas, contradictorios, de ese devenir que forman sistemas particulares y generales con un sustrato moral, ético, cultural, ontológico, filológico y epistemológico acumulado que llamamos tradición. La tradición contiene, entonces, los códigos de la historia. En consecuencia, al hablar de la tradición anticolonialista y anti-imperialista, se está hablando de la relación dialéctica entre dos códigos opuestos dentro de una misma historia. El código de los colonizadores y el de los colonizados, enfrentados permanentemente. Como consecuencia de ello, en el devenir de América Latina, cada hecho histórico está enmarcado en la dialéctica de los códigos opuestos, respondiendo de diversas maneras a los intereses ideológicos o materiales de uno o de otro.

La cultura es el resultado de esa relación entre la historia y las tradiciones. Por esa razón, la cultura dominante de una sociedad es aquella que guarda relaciones directas con la la tradición dominante en la historia de esa sociedad. Así mismo, los conflictos culturales

representan las formas como se objetiva dialécticamente la pugna entre las tradiciones. En consecuencia, el dilema entre cultura tradicional y cultura moderna, es falso; pero contiene también sus verdades. Es falso porque oculta y pretende diluir la contradicción real, histórica e ideológica entre cultura dominante, de la tradición dominante; y cultura segregada, de la tradición negada o subalternizada. Y el lado de verdad, es que ese esquema tradición y modernidad, surgido del pensamiento idealista, abstracto, responde a los intereses históricos de la burguesía europea, triunfante ante el feudalismo y ante el proletariado. Por eso, es propio del proceso civilizacional de Europa, trasplantado mecánicamente al espacio geo-histórico del Nuevo Mundo.

Con ese trasplante, la lógica propia de América, el dilema real entre ser libres o esclavos, ser soberanos o dominados, independientes o dependientes; es sustituído por el dilema tradición o modernidad. Y lo irónico es que se nos impuso el canon según el cual la tradición responde a los designios del conservadurismo y la opresión; y la modernidad, a la razón y la libertad. Esa fue la trampa de la revolución francesa para los pobres y asalariados explotados por la burguesía propietaria del capital y del Estado moderno. De manera que, desde nuestra perspectiva, en las culturas subalternizadas de América Latina: la indígena originaria, la negra traída de África y la parte española que se ligó con las anteriores, están las raíces de la verdadera tradición y el potencial de una cultural propia con sus elementos de unidad étnica, moral, ética, espiritual, trascendente. El libro *Costado indio* del poeta Gustavo Pereira es una demostración irrefutable y contundente de esa verdad. En consecuencia, la cultura propia de América Latina y el Caribe tiene derecho a reivindicarse históricamente deslindándose de la cultura occidental, sin negar las necesarias relaciones de interculturalidad en un plano de iguales y de respeto. Tal como lo plantea Dussel en su tesis de la transmodernidad.

Por otro lado, la poesía es un hecho estético, cultural y político; un producto simbólico de la conciencia en relación con la realidad empírica y expresada a través del único medio posible como lo es el lenguaje. Seguir asumiendo el estudio, la interpretación

y valoración de la poesía desde una perspectiva unidisciplinar, en verdad, ya no tiene sentido. Las teorías literarias lo que en realidad aportan son técnicas y herramientas para análisis parciales; pero, la verdad de la poesía solo es posible alcanzarla a través del análisis, interpretación y valoración multidimensional, es decir, de sus verdades psíquicas, sociales y textuales. Esto significa que la poesía no es solo un hecho estético, de valor puramente bello y técnico; sino un producto humano- cultural, resultado de la conjunción de los múltiples factores que funcionan dialécticamente, dinámicamente, dentro de la totalidad social a la que pertenece la cultura. Por eso, la poesía grande de los grandes poetas, es la que queda como representación de la cultura; y la cultura la construyen los pueblos.

Por último, si acordamos que la poesía tiene ante todo un valor cultural y que es en ese terreno donde se realiza y logra trascender, entonces resulta lógico concluir en que la perspectiva del análisis social luce como la más pertinente. Desde nuestro punto de vista, la teoría social de Marx, fundamentada en la dialéctica materialista y en los términos en que se logró exponer en esta tesis, representa la base teórica-metódica principal, el punto de partida desde el cual se pueden aplicar todas las combinaciones posibles y pertinentes, en el marco de la complejidad, la inter y la transdisciplinariedad, como base para las descripciones, interpretaciones y valoración de la poesía, particularmente la poesía vinculada a la tradición anticolonialista y anti-imperialista de Venezuela, Centroamérica y el Caribe, tal como se ha logrado en esta tesis.

En consecuencia y para cerrar estas conclusiones, diremos que con estas nueve (9) partes, extraídas de las conclusiones parciales de cada uno de los capítulos que forman el cuerpo de la tesis, más estas ideas que hemos agregado a manera de conclusión general, consideramos que se ha logrado el objetivo general de este trabajo, el cual fue formulado en los siguientes términos: Establecer una valoración crítica y transdisciplinaria de las relaciones dialécticas de la poesía con la realidad histórica, sus tensiones estéticas, socio-políticas y los vínculos con la tradición anti-colonial y anti-imperialista dentro de los

procesos culturales de Venezuela, Centroamérica y el Caribe, a partir de las poéticas del afrocaribeño Aimé Césaire, el venezolano Gustavo Pereira y el salvadoreño Roque Dalton.

FIN

REFERENCIAS.

Acevedo L., María G. (2004) **América Latina mundializada. Geopolítica, mercados y estructuras sociales.** En *Reestructuración económica y desarrollo en América Latina.* México. Siglo XXI editores, S.A.

Adorno, Theodor (1984) **Dialéctica negativa**. (trad. José María Ripalda). Madrid. Taurus Ediciones, S.A. Reimpresión. Versión descargada de www.academia.edu

Aguilar, Irving (2012) **La casa, el sí mismo y el mundo. estudio a partir de Gastón Bachelard.** Tesis doctoral de la Universitat de Barcelona. España. Documento en Línea descargado el 16-10-2015. Disponible en:

Alonso, Aurelio y Valmaña, Sandra (2010) **De /sobre Roque Dalton**. La Habana. Fondo editorial Casa de las Américas.

Alonso, Aurelio (2013) **Pórtico editorial**. En *Imperialismo y revolución en Centroamérica.* China. Ocean Sur

Alvarenga V.,Luis (2010) ***La crítica de la modernidad en Roque Dalton***. Tesis doctoral de la Universidad Centro Americana "José Simeón Cañas". Versión digitalizada. Disponible en: www.uca.edu.sv/filosofia/admin/files/1268775742.pdf. Consultado el 25-02-2014

Araujo, Orlando (1968) **Venezuela violenta**. Caracas. Ediciones Esperides.

Arellano, Jorge Eduardo (2012) **Rubén Darío y el águila**. Artículo de opinión en línea, disponible en**: elnuevodiario.com.ni. consultado el 12-12-2013**

Aristóteles, (1982) **Poética** (versión directa, introducción y notas de Juan D. García Bacca). Ediciones de la Biblioteca de la UCV. Caracas.

Aristóteles (1973) **Obras filosóficas**. (Trad. Lilia Segura). U.S.A. W.M. Jackson, INC. Colección Los Clásicos. Quinta edición

Arnold, C. y Osorio, F. (1998) **Introducción a los Conceptos Básicos de la Teoría General de Sistemas**.Cinta de Moebio, núm. 3, 1998.Universidad de Chile. Santiago, Chile. Descargado el 24-01-2016 de: www.Redalyc.org

Arvon, Henri (1970) **La estética marxista**. (Trad. Marta Rojzman). Buenos Aires. Amorrortu Editores, S. C. A.

Asturias, Miguel Ángel (compilador) (2008) **Poesía precolombina**. Caracas. Fundación Editorial El perro y la rana.

Bachelard, Gastón (1986) **El aire y los sueños** (Trad. Ernestina de Champourcin). México. Fondo de Cultura Económica. Cuarta reimpresión de la primera edición en español.

Bachelard, Gastón (1975) **La poética del espacio**. (trad.Ernestina de Champourcin). México. Fondo de Cultura Económica. Segunda edición en español de la octava en francés.

Bajtín, M. M. (1997) **Estética de la creación verbal**. (Trad. Tatiana Bubnova). México. Siglo Veintiuno Editores, sa de cv. Séptima edición.

Balakian, Anna (1969) **El movimiento simbolista** (Trad. José Miguel Velloso). Madrid.

Ediciones Guadarrama, S.A.

Balza, José (2004) **Prólogo**. En *Poesía selecta* de Gustavo Pereira. Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Bartra, Agustí (1999) **¿Para qué sirve la poesía?** México. Siglo Veintiuno Editores

Bansart, Andrés (2001) **Las pluralidades caribeñas integradas en una literatura singular**. En *El Caribe continental e insular en su literatura: ¿vasos comunicantes o fronteras?* (Compilación, varios autores). Caracas. Comisión de Estudios de Postgrado Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela, AVECA

Baudelaire, Charles (1984) **Las flores del mal** (Trad. Antonio Martínez Sarrión) Colombia. Editorial Oveja Negra

Bello, Andrés (1989) **Obras**. (Selección y prólogo de Oscar Sambrano Urdaneta).Caracas. Academia Venezolana Correspondiente de la Real Española

Belrose, Mauricio (1999) **La época del modernismo en Venezuela**. Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana

Benedetti, Mario (s/d) **Prólogo al libro Atado al Mar y otros poemas**. Documento en Línea consultado el 20-11-2014 en:http://www.elortiba.org/rdalton.html

Benjamín, Walter (1996) **Dos ensayos sobre Goethe**. (Trad. Graciela Calderón y Griselda Mársico). España. Gedisa Editorial

Bermúdez, Manuel (1999) **Amanecí de bala. Violencia y ternura**. En Revista Nacional de Cultura N° 312, 139.

Bertalanffy, Ludwig von (1989) **Teoría general de los sistemas**. (Trad. Juan Almela). México. Fondo de Cultura Económica. Séptima reimpresión. Descargado de: https://archivosociologico.files.wordpress.comel 05-04-2015

Beverly, John (2010) **Los estudios culturales y los estudios subalternos son una crítica, desde otra perspectiva, de la normatividad literaria**. En entrevista realizada por Christian Elquerra Olortegui. Documento en línea descargado el 26-12-2015 de: http://www.elhablador.com/entrevista18_beverley.html

Bignami, Ariel (1973) **Arte, ideología y sociedad**. Buenos Aires. Ediciones Sílaba

Bokser, Julián (2011) **Lukacs, Brecht y Adorno: Un recorrido posible**. En *La revista del CCC* [PDF]. Mayo/Agosto 2011, n° 12. Disponible en Internet: http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=250. ISSN 1851-3263

Bolívar, Simón (1991) **Para nosotros la patria es América**. Venezuela. Biblioteca Ayacucho

Bolívar, Simón (2010) **La Carta de Jamaica**. En *Doctrina del Libertador.* Caracas. Fundación Biblioteca Ayacucho.

Bonfigilo, Florencia (2013) **Aimé Césaire y Tropiques: comienzos literarios en el CaribeFrancés.** Revista impresa Literatura y Lingüística N° 25 ISSN0716-5811/ p. 17-37 Documento en línea disponible en: http://www.scielo.cl consultado el 31-12-2013

Bonnefoy, Yves (1975) Rimbaud por si mismo (trad. Alfredo Silva Estrada). Caracas. Monte Ávia Editores, C.A.

Borges, Jorge L. (1920) Al margen de la moderna estética. En Osorio (1988) (selección y prólogo) Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas. Biblioteca Ayacucho

Borges, Jorge L. (1921) Anatomía de mi Ultra. En Osorio (1988) (selección y prólogo) Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas. Biblioteca Ayacucho

Borges, Jorge L. (1921). Ultraismo. En Osorio (1988) (selección y prólogo)

Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas. Biblioteca Ayacucho

Brecht, Bertolt (1963) Breviario de estética teatral. (Trad. Rafael Sciarretta). Buenos Aires. Ediciones La rosa blindada

Bretón, Andrés (1980) Manifiestos del surrealismo. (Trad. Andrés Bosch). Barcelona. Editorial Guadarrama

Briceño Guerrero, José M. (1994) **El laberinto de los tres minotauros**, Caracas. Monte Ávila Editores

Britto García, Luis (2005) **La ciencia: fundamentos y método**. Caracas. Consejo Nacional de la Cultura.

Britto García, Luis (1999) **La intelectualidad: ¿relevo o posdata**?. En Revista Nacional de Cultura Nº 312, 71-79

Calzadilla, Juan (2014) **Aimé Césaire y el oro de la libertad**. (en Cuaderno de un retorno al país natal). Caracas. Monte Ávila Editores Latioamericana.

Calzadilla, Juan y Carles, Carlos (2007) **Robinson y Freire. Hacia la educación Popular**. Caracas. Fundayacucho.

Canales, Tirso (1997) **Cuatro etapas en la literatura de Roque Dalton.** (Conferencia dictada en el Ateneo de Madrid, Españadurante el VI Congreso Mundial de Poetas Julio 1983). Documento en línea. Disponible en**:** literatura.us/roque/tirso.html. consultado el 10-01-2014

Cardenal, Ernesto (1980) **Recuerdo de RoqueDalton**. En *De/sobre Roque Dalton* (2010). La Habana. Fondo Editorial casa de las Américas

Cardenal, Ernesto (1976) **Poesía cubana de la revolución**. México. Editorial Extemporáneos, S.A.

Cardoze, Julio Ignacio (2007) **Salutación al Águila** (dedicado a Hugo Chávez y Daniel Ortega. Documento en línea. Disponible en: www.nicaraguahoy.inf/ Consultado el 7-9-2013.

Carrilla, Emilio (1992) **Prólogo** (en Poesía de la Independencia). Caracas. Biblioteca Ayacucho

Cervantes, Miguel de (1982) **Don Quijote de la Mancha**. Madrid. Espasa-Calpe, S.A. Segunda edición.

Césaire, Aimé (2014) **Cuaderno de un retorno al país natal.**(Trad.Amelia Hernández) Caracas. Ministerio de la Cultura. Consejo Nacional de la Cultura. Versión bilingüe

Césaire, Aimé (2005) **Poesías.** (Trad. Enrique Lihn) Caracas. Editorial El perro y la rana. Ministerio de la Cultura.

Césaire, Aimé (s/d) **Discurso sobre el colonialismo**. Akal Ediciones.Versión en documento PDF, consultado el 20-06-2012 en: www.akal.com

Cesareo de Armellada, F. y Betivenga de Napolitano, C. (1974**). Literaturasindígenas Venezolanas.** Caracas: Monte Ávila Editores.

Chirinos**,** Sherline (2007) **Gustavo Pereira, la construcción poética de nuestra identidad en tiempos globalizadores**. *En Revista de Literatura Hispanoamericana. N° 54, enero-junio. 2007: 113-127. Versión digitalizada en: http.revistas.luz.edu.ve*

Chirinos, Sherline (2005) **Gustavo Pereira, la construcción poética de nuestra identidad en tiempos globalizadores.** Trabajo Especial de Grado. Maestría en Literatura Venezolana. Universidad de Carabobo.

Chirinos, Sherline y Puerta, Jesús (s/d) **Massmediación política. la cultura política Construida por los medios de comunicación (1989-1998).** Valencia. Impresos Rápidos. C.A.

Chengjun, Liu (s/d) **José Martí y la tradición antiimperialista en América Latina.** Documento consultado el 22 demayo de 2015 en: http://www.chinatoday.com.cn

Chomsky, Noam (2004) **Hegemonía o supervivencia. El dominio mundial de EEUU**. Colombia. Grupo Editorial Norma

Colombres, Adolfo (2004) **América como civilización emergente**. Buenos Aires. Editorial sudamericana

Colón, Cristóbal (1997) **Diario** y **Carta a Luis de Santangel** pp 7-9. En *Introducción a la Literatura hispano-americana: de la conquista al siglo XX*. Chicago, Contemporary Publishing Group, Inc.

Comte, Auguste (s/d) **Discurso sobre el espíritu positivo**. Versión digitalizada por Librodot.com . Disponible en: www.librodot.com consultado el 4-7-2014

Cook, Bruce (1974) **La generación Beat** (Trad. Esdras Parra). Barcelona. Barral editores, S.A.

Culler, Jonathan (2000) **Breve introducción a la teoría literaria**. (Trad. de Gonzalo García). España. Editorial Crítica, S.L. Biblioteca de bolsillo

Dalton, Roque (2011) **El Salvador en la revolución centroamericana. Imperialismo y revolución en Centroamérica 2**. México. Ocean Sur una Editorial Latinoamericana.

Dalton, Roque (2010) **De / sobre Roque Dalton** (Selección de Aurelio Alonso y Sandra Valmaña Lastres). La Habana. Casa de las Américas.

Dalton, Roque (2010) **El Salvador. Monografía**. México. Ocean Sur una Editorial Latinoamericana.

Dalton, Roque (2007) **Miguel Mármol los sucesos de 1932 en El Salvador**. Bogotá. Ocean Sur una Editorial Latinoamericana.

Dalton, Roque (1980) **Poesía** (Selección de Mario Benedetti). La Habana. Casa de las Américas.

D'Allemand, Patricia (1996) **Ángel Rama: el discurso de la transculturación**. En revista Voz Y Escritura. (Mérida) (6-7): 140-167. Descargado el 30-01- 2016 de: www.saber.ula.ve

De la Plaza, Salvador (s/d) **La formación de las clases sociales en Venezuela**. Caracas. Fondo Editorial Salvador de la Plaza-Cuadernos Rocinante. 5ta edición

De Paz, Alfredo (s/d) **La crítica social del arte**. (material fotocopiado)

Descartes (1983) **Discurso del método- Reglas para la dirección de la mente**. (Trad. Antonio Rodríguez Huéscar). Barcelona. Ediciones Orbis, S.A.

Díez, Enrique (2008) **Globalización y educación crítica**. Caracas. Fundación Editorial El perro y la rana.

Dos Santos, Thetonio (1974) **Dependencia y cambio social**. Caracas.Universidad Central deVenezuela.

Dürkheim, Émile (2003) Las reglas del método sociológico. (trad. Echevarria rivera).
Colombia. Ediciones Esquilo

Dussel, Enrique (2005) **transmodernidad e interculturalidad(interpretación desde la filosofía de la liberación).** México City,UAM-Iz . Documento en línea. Disponible en: http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/090514.pdf.
Consultado el 22- 10- 2010

Dussel, Enrique (1996) **Filosofía de la liberación.** Bogotá. Nueva América. Documento en Línea. Disponible en: http://.bibliotecavirtual.clacso.org.ar filosofía pdf. Consultado el 05- 11- 2014

Eagleton, Terry (1998) **Una introducción a la teoría literaria**. (Trad. José Esteban Calderón). Colombia. Fondo de Cultura Económica. Segunda reimpresión.

Eagleton, Terry (1981) **El idealismo de la crítica norteamericana**. En revista Escritura teoría y critica literarias. Año VI N° 12, 247-261

Eco, Umberto (2006) **tratado de semiótica general**. (Trad. Carlos Manzano) México. Debolsillo.

Eliot, Thomas S. (1995) **Sobre poesía.** Maracay. Editorial La liebre libre

Eliseo Diego (2010) **Café conversatorio**. En *De/sobre Roque Dalton.*La Habana. Revista Casa de las Américas.

Ellis, Keith (2009) **Introducción. Poetas del Caribe inglés: Antología tomo I**. Venezuela. Fundación Editorial El perro y la rana.

Ellis, Keith (1967) **Un análisis estructural del poema 'A Roosevelt'**", *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, nº 212-213, agosto-septiembre:523-528. Documento en línea disponible en: www.cervantesvirtual.com. Consultado el 8-9-2013

Farías, Christian (2008) **La vanguardia literaria subversiva (El techo de la ballena-Víctor Valera Mora-Tarek William Saab).** Caracas. Gobierno Revolucionario de Anzoátegui-Fondo Editorial Fabricio Ojeda

Fernández, Gustavo (2012**) La transición latinoamericana. Crisis capitalista y Construcción de alternativas**. Alemania. Editorial Academia Española. Web: www. eae- publishing.com

Fernández, Gustavo (2005) **La patria imaginaria: Bases para una etnocrítica de la Cultura Latinoamericana.** En *Globalización y multiculturalismo*. Compiladores: Mérida, M. T., Fernández, G. y Machado, F. Valencia. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la U.C.

Ferrater Mora, J. (2004) **Diccionario de filosofía**. Barcelona. Editorial Ariel, S.A.

Figueroa S., Amilcar (2009) **El Salvador. Su historia y sus luchas (1932-1985).** México. Ocean Sur una editorial latinoamericana.

Fokkema, D.W. y Ibsch, Elrud (1988) **Teorías de la literatura del siglo XX** (Trad.Gustavo Domínguez). Madrid. Ediciones Cátedra, S.A. Tercera edición.

Freud, Sigmund (1984) **El yo y el ello- tres ensayos sobre teoría sexual y otros Ensayos**. (Trad. Luis López Ballesteros y de Torres). España. Ediciones Orbis S. A.

Freud, Sigmund (1954) **Obras completas. Psicoanálisis aplicado Tomo XVIII**. (Trad. Ludovico Rosenthal). Buenos Aires.Santiago Rueda –Editor.

Fromm, Erich (1982) **El arte de amar**. (trad. Noemí Rosenblat). Barcelona Editorial Paidos. 4ta reimpresión

Fromm, Erich (1972) **La crisis del psicoanálisis** (trad. Mazia Floreal). Buenos Aires. Editorial Paidos

Gadamer, Hans-Georg (1999) **Poema y diálogo**. (Trad. Daniel Najmías y Juan Navarro) Barcelona. Gedisa Editorial.

Gadamer, Hans-Georg (1998) **Verdad y método II** (Trad. Manuel Olasagasti). Salamanca. Ediciones Sígueme. S.A. Descargado el 20 de diciembre de 2014. Disponible en:

Gadamer, Hans-Georg (1993) **Verdad y método I** (Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito). Salamanca. Ediciones Sígueme. S.A. Quinta edición. Descargado el 20 de diciembre de 2014. Disponible en:

Galeano, Eduardo (1990) **Las venas abiertas de América Latina**. Uruguay. Ediciones del Chanchito.

Gallegos, Rómulo (1962) **Doña Bárbara**. Argentina. Espasa-Calpe. Colección Austral. Décimonovena edición.

García Canclini, Néstor (1991) **La producción simbólica. Teoría y método en Sociología del arte**. En *Estética. Textos escogidos* (1991). La Habana. Editorial Pueblo y Educación

García Ponce, Guillermo (2001, 18 de febrero) **Las dos caras del 23 de enero de 1958**. Últimas Noticias, Suplemento Cultural, pp 1-3

García, Jesús (2006) **Caribeñidad: afroespiritualidad y afroepistemología**.Caracas. Ministerio de la Cultura, Fundación editorial El perro y la rana.

García, Raúl (1997) **La construcción del propio plano** (Introducción y prólogo de la antología *Blanco sobre negro* de Stéphane Mallarmé). Argentina. Editorial Losada S.A.

Gil, Iñaki (2012) **Marxismo Vs Sociología. Las ciencias sociales como instrumento de Imperialismo.** Caracas. Editorial Trinchera C.A.

Ginsberg, Allen (1997) **Poemas escogidos** (trad. Joseph Costa Prieto). Barcelona. Plaza & Janés Editores, S.A.

Goldman, Lucien (1969) **El estructuralismo genético en sociología de la literatura** (Tra. R. de la Iglesia). En Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura. Barcelona. Ediciones Martínez de la Roca, S.A.

Gómez Redondo, Fernando (1999) **La crítica literaria del siglo XX**. España. Editorial EDAF, S.A. Segunda edición

Gramsci, Antono (1967) **La formación de los intelectuales**. (Trad. Ángel González Vega) México. Editorial Grijalbo, S.A.

Grau, María Isabel (2009) **La revolución negra. La rebelión de los esclavos en Haití: 1791-1804**. México. Ocean Sur, una editorial latinoamericana.

Greimas, A.J. (1978) **Los actantes, los actores y las figuras**. (Traducción de MaríaFernanda Palacios) en Semiótica narrativa y textual de Claude Chabrol y otros. Caracas. Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Grupo de estudios para la liberación(2010) **Breve introducción al pensamiento decolonial**.Documento en línea. Disponible en: http://www.cemupesa.org. Consultado el 05-11-2013 .

Hamburger, Michael (1991) **La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía Moderna de Baudelaire a los años sesent**a. (Traducción de Miguel ÁngelFlores y Mercedes Córdova Magro). México. Fondo de Cultura Económica.

Hegel, Georg. (1987) **Fin de la función del arte**. En *Fragmentos para una teoría Romántica del arte.* Madrid. Tecnos.

Hegel, G.W.F. (1985) **Fenomenología del espíritu**. (Trad. Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra). Madrid. Fondo de Cultura Económica. Sexta reimpresión. Versión digitalizada. Disponible en: http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/747.pdf: Consultado el 15-12-2014

Heidegger, Martín (1997) **Arte y poesía**. (Trad. Samuel Ramos). México. Fondo de Cultura Económica.8ª reimpresión.

Heidegger, Martín (1983) **Interpretaciones sobre la poesía de Hörderlin**. (Trad. José María Valverde). Barcelona. Editorial Ariel, S.A.

Hirst, Edwards (1998) **Palabras preliminares Derek Walcott.** Documento en línea Publicado inicialmente en Fractal n°10, julio-septirmbre, 1998, año 3, volumen III, pp. 63-74. http://www.fractal.com.mx/F10hirsc.html. Consultado el 29-04-2014 en:http://www.poeticas.com.ar/Directorio/Poetas_miembros/Derek_Walcott.html

Hölderlin, Friedrich (1983) **Retorno a la patria / a los parientes**. En Heidegger, Martín (1983) Interpretaciones sobre la poesía de Hörderlin. (Trad. José María Valverde). Barcelona. Editorial Ariel, S.A.

Homero (1995) **La Odisea**. Venezuela. EDUVEN 1ª edición

Homero (1967**) La Iliada**. Madrid. Ediciones Edime. 3ª edición.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (2006) **Dialéctica de la Ilustración**. (trad. Juan José Sánchez). Madrid. Editorial Trotta. Octava edición

Huenún, Jaime (compilador) (2008) **Antología de poesía indígena latinoamericana. Los cantos ocultos**.Chile. Editorial LOM

Huidobro, Vicente (1932) **Total.** En Osorio (1988) (selección y prólogo) Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

Huidobro, Vicente (1925) **El Creacionismo.** En Osorio (1988) (selección y prólogo) Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas. Biblioteca Ayacucho

Huidobro, Vicente (1914) **Yo (fragmento).** En Osorio (1988) (selección y prólogo) Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas. Biblioteca Ayacucho

Husserl, Edmund (1997) **La idea de la fenomenología**. (Trad. Miguel García Baró). España. Fondo de Cultura Económica.

Iffland, James (1994) **Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centro América**. Costa Rica. Editorial Universitaria Centro Americana, EDUCA

Jakobson, Román (1983) **Lingüística y poética** (Traducción de Ana MaríaGutiérrez Cabello). España. Ediciones Cátedra.

Jameson, Fredric (2002) **El giro cultural Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998** (Trad. Horacio Pons). Buenos Aires. Manantial.

Jameson, Fredric (1989) **Documentos de cultura, documentos de barbarie.** (Trad. Tomás Segovia). Madrid. Visor Distribuciones, S.A.

Jay, Martin (1989) **La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt**. (Trad. Juan Carlos Curutchet). Madrid. Editorial Taurus

Kant, Emmanuel (2006) **Crítica de la facultad de juzgar**.(Trad. Pablo Oyarzún). Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana.

König, Imtrud (2010) **Historia y poesía en el teatro de Aimé Césaire**. En*Aimé Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la negritud* de Elena Oliva, Lucía Stecher y Claudia Zapata (editoras). Santiago, Chile. Documento en línea disponible en: www.captura.uchile.cl/bitstream/handle/2250/16544/

Kristeva, Julia (1981) **Semiótica 1**. (Traducción de José Martín Arancibia). España, Editorial Fundamentos.

Lander, Edgardo (2001) **Pensamiento crítico latinoamericano: la impugnación del Eurocentrismo**. En revista de sociología N° 15 año 2001. Departamento de Sociología de laUniversidad de Chile. Documento en línea, consultado el 11 de abril de 2015. Disponible en: www.facso.uchile.cl/publicaciones

Lasarte, Javier (1994) 40 poetas se balancean. Poesía venezolana (1967-1990).

Antología. Caracas. Fundarte.

Lenin, Vladimir (1973) El imperialismo fase superior del capitalismo. (Trad. Editora en
Lenguas Extranjeras de Moscú y revisada por Gladys Alonso y Pedro Alvarez
Tabio). La Habana. Editorial de Ciencias Sociales del Instituto Cubano del Libro

Lenin, V. I. (1969) Tres fuentes y tres partes integrantes del marxismo. (Trad. Sin autor).
Buenos Aires. Editorial Anteo.

Lezama Lima, José (1976) **Preludio a las eras imaginarias**. En *Poesía cubana de la revolución* de Ernesto Cardenal. México. Editorial Extemporáneos, S.A.

Libenson, Manuel (1978) **Informe anual Liberty Corporation**. Caracas. Editorial Trazos, C.A.

Liscano, Juan (1995) **Gustavo Pereira** (en revista Poesía N° 107) Valencia. Universidad de Carabobo.

Liscano, Juan (1984) **Panorama de la literatura venezolana actual**. Barcelona. Alfadil Ediciones, S.a.

Loreto Vilar, M. (2011) **La herencia del expresionismo. Sobre la discusión en *Das Wort*, Moscú, 1937/38.** Universitat de Barcelona. *Revista de Filología Alemana* 2011, Vol. 19 189-205. Documento en línea consultado el 20 de 0ctubre de 2015 en; http://dx.doi.org/10.5209/rev_RFAL.2011.v19.10

Lotman, Yuri (1999) **Cultura y explosión**. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos De cambio social. (Trad. Delfina Muschietti). España. Gedisa editorial.

Lukács, Georg (1969) **El ser y la conciencia** (en conversación con Hans Heinz Holz). consultado en: http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2011/08/georg-lukacs-el-ser-y-la-conciencia.htm. sin numeración de páginas),

Lukács, Georg (1977) **Materiales sobre el realismo. Obras completas Vol. 8**. (Trad. Manuel Sacristán). Barcelona. Ediciones Grijalbo

Lukács, Georg (s/d) **Los principios ideológicos del vanguardismo**. (capítulo fotocopiado

en Dossier para curso de maestría en la UPEL-Maracay, dictado por el profesor Víctor Bravo)

Magallanes, Manuel V. (1990) **Historia política de Venezuela**. Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
7 edición.

Magallanes, Manuel V. (1982) Luchas e insurrecciones en la Venezuela colonial.
Caracas. Academia Nacional de la Historia.

Mallarmé, Stéphane (1997) Blanco sobre negro (Trad. Raúl García). Buenos Aires.
Editorial Losada S.A.

Manuela y Simón (2010) Las más hermosas cartas de amor entre Manuela y Simón.
Caracas. Fundación Editorial El Perro y la rana.

Marcuse, Herbert (1980) Razón y revolución. (Trd. Julieta Fombona de Sucre y
Francisco Rubio Llorente). Madrid. Alianza Editorial

Mariátegui, José Carlos (2007) **Literatura y estética**. Caracas. Fundación Biblioteca Ayacucho

Mariátegui, José Carlos (1926) **Arte, revolución y decadencia**. En Osorio (1988) *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho

Mariátegui, José Carlos (1926) **Presentación de Amauta**. En Osorio (1988) *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho

Marinetti, F.T. (1909**) Manifiesto del futurismo**. En Osorio (1988) *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho

Martí, José (1975) **Antología**. (edición preparada por Andrés Sorel). Madrid. Editora Nacional.

Martínez Miguélez, Miguel (2011) **Epistemología y metodología cualitativa en las Ciencias sociales**. México. Editorial Trillas. (re-impresión 2011)

Martins, Floriano (2008) **Un nuevo continente. Antología del surrealismo en la poesía de nuestra América.** Caracas. Monte Ávila Editores.

Marx, Karl (2003) **Manuscritos de economía y filosofía**. (Trad. Francisco Rubio Llorente) Madrid. Alianza Editorial. Primera reimpresión.

Marx, C. y Engels, F. (1975) **Manifiesto del partido comunista**. (Trad. China) Pekín. Ediciones en Lenguas Extranjeras. 5ta impresión.

Marx, Karl (1973) **Miseria de la filosofía**. (Trad. Dalmacio Negro Pavón). España. Aguilar s.a. de ediciones. Primera edición -segunda reimpresión.

Marx, Carlos (1973) **Contribución a lacrítica de la economía política**. (Trad. Carlos Martínez y Floreal Mazía). Buenos Aires. Ediciones Estudio. Segundaedición

Marx, Carlos y Engels, Federico (s/d) **La ideología alemana** (Capítulo *II La ideología en general y la ideología alemana en particular*, fragmento del Dossier preparado por el profesor Antonio Romero Milano para Seminario Doctorado en Ciencias Sociales UC)

Mattelart, Armand y Neveu, Erik (2004) **Introducción a los estudios culturales**. (Trad. Gillles Multigner). Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Mignolo, Walter (2007) **La idea de América Latina**. (Trad. Silvia Jawerbaum y Julieta Barba). Barcelona, Editorial Gedisa, S.A.

Mignolo, Walter (2002) **Geopolítica del conocimiento y diferencia colonial.** Traducción Del articulo Geopolitics of knowledge and colonial difference (The South Atlantic Quarterly 101 (2): 57-96, (2002). Documento disponible en: www.ram-wan.net/...

Morejón, Nancy (2008) **Una página para Aimé Césaire.** En revista Anales del Caribe. Centro de Estudios del Caribe. Casa de las Américas. Cuba, 2008, 13-15

Morín, Edgar (2001) **Introducción al pensamiento complejo**. (Trad. Marcelo Pakman). España. Editorial Gedisa. Quinta reimpresión.

Morín, Edgar (1999) **El método. La naturaleza de la naturaleza** (Traducción de Ana Sánchez en colaboración con Dora Sánchez García) Madrid. Cátedra. V edición.

Moros R., Edgar (1995) Lafilosofía de la liberación. Mérida. Universidad de los Andes.

Mosonyi, Esteban Emilio (1982) **Identidad nacional y culturas populares**. Caracas. Editorial La enseñanza viva.

Muestra poética (1999)**Wayuu, Timoto-cuica, Warao, Piaroa, Pemón, Pemón Taurepan,Yanomami.**. (selección de Carlos Osorio, Reynaldo Pérez Só y AdhelyRivero) Separata. Valencia. Universidad de Carabobo, Dirección deCultura, Departamento de Literatura.

Müller Bergh, Klaus (1982) **El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de Corrientesvanguardistas hispanoamericanas**. En Revista Iberoamericana N° 118-119, 149-176

Muñoz Navarrete, Manuel (2013) **La creación heróica: marxismo y crítica literaria en José Carlos Maráteguí**. Caracas. Editorial Trinchera, C.A.

Novalis, Schiller, Schlegel, Kleist y Hölderlin (1987) **Fragmentos para una teoría romántica del arte** (traducción, antología y edición de Javier Arnaldo). Editorial Tecnos, S.A. Madrid

Oramas, Ada (2008) **Aimé Césaire en persona**. En revista Anales del Caribe. Centro de Estudios del Caribe. Casa de las Américas. Cuba, 2008, 38-39

Osorio, Nelson (1988) (selección y prólogo) **Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana.** Caracas. Biblioteca Ayacucho.

Osorio, Nelson (1985) **La formación de la vanguardia literaria en Venezuela**. Caracas. Biblioteca de La Academia Nacional de la Historia.

Padua, Reinaldo; Castro, Andrés, e tal (compiladores) (2009) **Poesía de Puerto Rico Cinco Décadas (1950-2000)**. Caracas. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Fundación Editorial el perro y la rana

Palomo- Lamarca**,** Antonio (s/d) **El espíritu del poeta o la poética de la liberación.** Documento PDF en línea. Descargado el 8-10-2014 en: http://serbal.pntic.mec.es

Partido de la Revolución Salvadoreña (1977) **El Salvador un volcán social.** Caracas. Editorial Ruptura

Pereira, Gustavo (2001) **Costado indio. Sobre poesía indígena venezolana y otros textos**. Caracas. Biblioteca Ayacucho

Pereira, Gustavo (1999) **Cuaderno terrestre**. Valencia. Ediciones Poesía.

Pereira, Gustavo (1993) **Escrito de salvaje**. Caracas. Fundarte

Pereira, Gustavo (1961) **Los tambores de la aurora**. Caracas. Ediciones del grupo "Simbolo".

Pérez Bonalde, Juan A. (s/d) **Juan Antonio Pérez Bonalde.** Caracas. R.J. Ediciones.

Pérez, José del Carmen (2010) ***Poética y somari de Gustavo Pereira. La modernidad literaria venezolana*** (tesis doctoral versión digitalizada s/d ni numeración de páginas). Disponible en: igibuo.uniovi.es/dspace/.../TD_**Jose**%20del%20**Carmen**%20**Perez**.pdf

Pfeiffer, Johannes (2000) **La poesía**. (Trad. Margit Frenk Alatorre). México. Fondo de Cultura Económica.

Picón salas, Mariano (1984) **Formación y proceso de la literatura venezolana**. Caracas. Monte Ávila Editores.

Picón Salas, Mariano (1969) **De la conquista a la independencia**. México, Fondo De Cultura Económica. Cuarta reimpresión.

Plan de la patria. Programa de gobierno bolivariano 2013-2019

Platón (1980) **Obras Completas** (Trad. Juan David García Bacca). Caracas. Coedición de La Presidencia de la República y la Universidad Central de Venezuela.

Pleitez Vela, Tania (s/d) ***Cuando la historia no duerme y habla en sueños***. En *Antología la Poesía del siglo XX en El Salvador* (prólogo). España. Visor Libros

Podetti, José Ramiro (2008) **Cultura y alteridad. En torno al sentido de la experiencia**

Latinoame1ricana. Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.

Puerta, Jesús (s/d) **Estudios culturales y sus perspectivas actuales.** Documento inédito facilitado por el autor en las clases del Doctorado en Ciencias Sociales de la UC

Pulido, Genara (2010) **Aportaciones teóricas de los estudios culturales Latinoamericanos. A**rtículo en línea, *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 3, 53-69, [Fecha de consulta: 20/12/9015], < http://www.452f.com/index.php/es/genarapulido.html >.

Rama, Ángel (1987) **Antología de "El Techo de laBallena".** Caracas. Fundarte

Rama, Ángel (1985) **La crítica de la cultura en América Latina**. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

Red de Intelectuales y Artistas en Defensa de la Humanidad Consultado el 07-04-2015 en: http://endefensahumanidad-cuba.jimdo.com/

Revista Casa de las Américas (2010) **De / sobre Roque Dalton** (Selección de Aurelio Alonso y Sandra Valmaña Lastres). La Habana. Casa de las Américas.

Revista Cruz del Sur (1960) **Hacia el fin de un periodo en la historia latinoamericana**. En revista Cruz del Sur N° 49-50 , 3-4

Revista Cruz del Sur (1959). **La alocución presidencial**. En revista Cruz del Sur Nº 44, 4

Reynoso, Carlos (s/d) **Apogeo y decadencia de los Estudios Culturales. Una visión Antropológica.** Texto digitalizado, descargado el 20 – 02 – 2016, disponible en: http://carlosreynoso.com.ar/archivos/libros/

Ricoeur, Paul (2001) **Ideología y utopía**. (Trad. Alberto L. Bixio). España. Gedisa, editorial. Tercera reimpresión.

Rimbaud, Arthur (1986) **(Una temporada en elinfierno. Las iluminaciones. Carta del vidente**. (Trad. Raúl Gustavo Aguirre). Caracasa. Monte Ávila editores, C.A.

Rimbaud, Arthur (1981) **Obra completa. Prosa y poesía bilingüe** (Trad. J. F. Vidal).

Ritzer, George (2005) **Teoría sociológica moderna**. (Trad. María teresa casado Rodríguez). México. Mc Graw Hill. Quinta edición.

Rodríguez, Lourdes (2007) **Aimé Césaire y su traductora Lydia Cabrera: dos formas de asumir lo antillano.** En revista *Anales del Caribe* 2008

Rodríguez, Simón (2010) **Inventamos o erramos**. Venezuela. Fundación Editorial El perro y la rana. 2da edición.

Rojo, Violeta (1996). **Breve manual para reconocer minicuentos.** Caracas. Fundarte

Román de la Campa (1996) **Ángel Rama en la coyuntura postmoderna**. En revista Voz y Escritura. (Mérida) (6-7): 125-139. Descargado el 30-01-2016 de:www.saber.ula.ve

Rosemblat, Ángel (1977) **Los conquistadores y su lengua**. Caracas, Ediciones de La Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Rosenberg, Alfons (1975) **Revolución y tradición.** En *La sociedad tecnológica ¿Camino hacia el desastre?* Schatz, Marcuse, ..et. al (Trad. Mercedes Rein) Caracas. Monte Ávila Editores.

Saab, Tarek (1992) **El hacha de los santos**. Caracas. Universidad Central de Venezuela.

Sabas A., Mariblanca (1928) **Vanguardismo**. En Osorio (1988) *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho

Saéz, M. Simón (1990, 26 de agosto) **La izquierda, la lucha armada y la revolución Cubana (1)** Últimas Noticias, Suplemento Cultural, pp 42-43.

Salazar, Luis (2007) **La fenomenología de la imaginación y la ensoñación creante en Gastón Bachelard.** En revista Sintesis 41, enero-marzo 7007. Documento en línea descargado el 20- 02-2016. Disponible en:

Salto, Graciela y otros (2010) **Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y en Centroamérica**. (compilación, edición y prólogo de Graciela Salto). Buenos Aires. Ediciones Corregidor

Sánchez, Juan José (2006) **Sentido y alcance de Dialéctica de la Ilustración** (Introducción a Dialéctica de la Ilustración de Horhkeimer

Sanoja, M. y Vargas, I. (2007) **Razones para una revolución.** Caracas. Fundación Editorial El perro y la rana.

Santana Castillo, Joaquín (2006) **Transgresiones en el pensamiento latinoamericano: Semejanzas y diferencias entre Cuba y América Latina**. En *Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*. Varios autores. España. Iberoamericana.-

Saussure, Ferdinand (1977) **Curso de lingüística general** (trad. Amado Alonso). Buenos Aires. Editorial Losada, S.A.

Selden, Raman; Widdowson, Peter y Brooker, Peter (2001) **La teoría literaria Contemporánea.** (Trad. Blanca Ribera de Madariaga). España. Editorial Ariel, S.A. Tercera edición actualizada.

Shils, Edward (1974) **La sociedad de masas y su cultura**. En *Industria cultural y sociedad de masas* (trad. Eugenio Guasta). Caracas. Monte Ávila Editores

Silva Ludovio (2007) **Teoría de la ideología. Contracultura**. Caracas. Fundación Editorial El perro y la rana.

Silva, Ludovico (1989) **La generación poética de 1958**. En revista Zona Tórrida N° 16-17 Págs. 8-16

Silva, Ludovico (1979) **Belleza y revolución Ensayos temporales**. Valencia, Vadell Hermanos Editores.

Sollers, Philippe (1976) **La escritura y la experiencia de los límites** (Trad. De Francisco Rivas). Caracas. Monte Ávila Editores

Sosa S., Maylen C. (2009) ***De la pulsión terrestre al ritmo marítimo: la poesía de Eugenio Montejo y Gustavo Pereira***. Tesis doctoral de la Universidad de Salamanca. Versión digitalizada. disponible en: gredos.**usal**.es

Subirats, Eduardo (1984) **La crisis de las vanguardias y la cultura moderna.** Madrid. Ediciones Libertarias.

Szurmuk, Mónica e Irwin, Robert Mckee (coordinadores) y Rabinovich, Silvana ... [*et al*.]. (colaboradores) (2009**) Diccionario de estudios culturales latinoamericanos.** México. Siglo XXI Editores - Instituto Mora.

Todorov, Tzvetan (1991) **Crítica de la crítica** (Trad. José Sánchez Lecuna). Caracas. Monte Ávila Editores

Tse-Tung, Mao (1966) **Sobre el tratamiento correcto de las contradicciones en el seno DelPueblo**. Pekín. Ediciones en lenguas extranjeras. Quinta edición.

Universidad de Carabobo, Área de Estudios de Postgrado (1994) **Instructivo para la Elaboración del proyecto, la tesis doctoral, el trabajo de grado y trabajo de especialidad**. Valencia. Universidad de Carabobo

Universidad pedagógica Experimental Libertador (1998) **Manual de trabajos de grado de especialización y maestría y tesis doctorales**. Primera parte: Normas para la elaboración y presentación de los trabajos de grado de especialización y de maestría y las tesis doctorales. Aprobada por el Consejo Universitario del 22 de julio de 1998

Uslar Pietri, Arturo (1927) **La vanguardia, fenómeno cultural.** En Osorio (1988) *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho

Uslar Pietri, Arturo (1927) **La vanguardia, fenómeno cultural.** En Osorio (1988) *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho

Valera Mora, Víctor (2002) **Obras completas**. Caracas, Fundarte

Vallejo, César (1930) **Autopsia del superrealismo**. En Osorio (1988) *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho

Vallenilla Lanz, Laureano (1994) **Cesarismo democrático**. Caracas. Monte ÁvilaEditores

Van Dijk, Teun (1999) **Ideología. Una aproximación multidisciplinaria**. (Trad.Lucrecia Berrone de Blanco). Barcelona. Gedisa Editorial.

Vanguardismo - Teatro de Hispanoamérica. Documento en línea disponible en: http://institutomodernoamericano.edu.co. Consultado el 29-08-2013

Vargas, Vilma (1980) **El devenir de la palabra poética**. Caracas. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Varios autores (2006) **La estrella de Cuba. Antología de poesía cubana contemporánea** Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.

Varsavsky, Oscar (2006) **Hacia una política científica nacional**. Caracas. Monte Ávila Editores.

Vera, Elena (1985) **Flor y canto. 25 años de poesía venezolana (1958-1983)**. Caracas. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.

Verlaine, Paul (1980) **Obra poética completa** tomo 1 (Trad. Ramón Hervás). Madrid. Ediciones 29

Viñas Piquer, David (2002) **Historia de la crítica literaria**. España. Editorial Ariel S.A.

Weber, Max (2001) **Ética protestante**. (Trad. Alicia Varela). Buenos Aires. Gradifco srl

Whitman, Walt (1969) **Hojas de hierba** (selección, traducción y prólogo de Jorge Luis Borges). España. Juárez Editor S.A. Buenos Aires

Williams, Raymond (2000) **Marxismo y literatura** (Trad. De Pablo di Masso). Barcelona. Ediciones Península.

Wordsworth, W. y Coleridge S.T. (1987) **Baladas líricas** (selección, traducción y Presentación de Gustavo Díaz Solís). Caracas. Monte Ávila Editores.

Zambrano, María (1996) **Filosofía y poesía**. México. Fondo de Cultura Económica

Zea. Leopoldo (1991) **La filosofía como compromiso de liberación**. Caracas. Biblioteca Ayacucho