

FRANÇOIS HOUTART

La transacción en sociología de la religión*

El tópico que he elegido para esta quinta edición del Encuentro Internacional de Estudios Sociorreligiosos organizada por el departamento de Estudios Sociorreligiosos del Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas, en La Habana, es el concepto de «transacción» en sociología de la religión. Esto podría parecer bastante teórico y lejos de preocupaciones concretas pero, al contrario, se trata de un concepto muy rico y operacional, que trataré de aplicar a un dominio específico, la transacción del sentido.

La idea de elegir este tema se inspiró en la excelente tesis de la doctora Ofelia Pérez, *Dos contextos y una realidad sociorreligiosa*,¹ defendida en la Universidad de Guadalajara este año, donde hizo una comparación entre el culto a san Lázaro en La Habana y la devoción a la virgen de San Juan de los Lagos en México.

1. El trabajo abordaba la cuestión de lo que se llama generalmente la religiosidad popular y su vinculación con un sistema religioso formalizado, en este caso la Iglesia católica.

2. ¿Cómo explicar que puedan coexistir y aun más integrarse tipos de prácticas, de simbolizaciones y de sentidos tan diferentes, en lugares comunes y con agentes religiosos compartidos? ¿Cuáles conceptos utilizar y qué teoría elaborar para explicar la reducción de tales contradicciones aparentes?

* Conferencia de apertura al V Encuentro Internacional de Estudios Sociorreligiosos, celebrado en La Habana, el 10 de julio de 2007.

1 Doctora Ofelia Pérez: *La devoción a figuras milagrosas como teatro social: san Lázaro y la virgen de San Juan de los Lagos. Dos contextos y una realidad sociorreligiosa*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2007.

Para tratar de resolver eso, regresé a varios escritos de mi colaborador y colega en el Centro de Investigaciones Sociorreligiosas de la Universidad Católica de Lovaina, el doctor Jean Remy, quien en varios de sus trabajos había utilizado el concepto de transacción. En un libro reciente, publicado con el sociólogo canadiense Paul-André Turcotte,² titulado *Mediaciones y compromisos*, Remy recuerda que este concepto apareció en la sociología francesa en los años 70, en reacción contra el estructuralismo y el determinismo, pero que ya había estado presente desde hacía mucho tiempo en la sociología alemana, con aplicaciones a la sociología de la religión. Fue el caso de Max Weber, de Ernst Troeltsch y de Georg Simmel.³

Para entender el sentido de la transacción, el primer paso es preguntarse en qué circunstancias se produce este tipo de proceso. Jean Remy dice que se trata de una práctica social que debe tener en cuenta exigencias opuestas y, sin embargo, complementarias.⁴ Los socios tratan de cooperar sobre la base de objetivos comunes, con perspectivas diferentes.⁵

La preocupación principal de los autores del libro citado se encuentra en el dominio de las relaciones entre sociedad y religión y los numerosos compromisos que ello significa. Turcotte recuerda que esa fue la perspectiva adoptada por Federico Engels, quien subrayó la triple transacción del cristianismo con la sociedad, material, institucional y simbólica.⁶ Este tipo de mecanismo social ofrece la base de muchos conflictos que

2 Paul-André Turcotte y Jean Remy: *Médiations et compromis, interaction religieuse et symbolique sociale. Contributions à une relecture des classiques de la sociologie*, París, L'Harmattan, 2006.

3 Max Weber: *Sociologie des religions*, París, Gallimard-NRF, 1997; G. Simmel: « Problèmes de sociologie des religions », *Archives de sociologie des religions*, 1964; (17): 3-44; G. Simmel: *La religion*, París, CIRCE, 1998; J. Seguy: *Christianisme et société. Introduction à la sociologie de Ernst Troeltsch*, París, Cerf, 1980; C. Froidevaux, E. Troeltsch: *La religion chrétienne et le monde moderne*, París, PUF, 1999.

4 Jean Remy: Ob. cit. (en n. 2), p. 153.

5 *Ibid.*, p. 256.

6 Paul-André Turcotte: Ob. cit. *supra*, p. 19.

encuentran siempre soluciones provisionales. Por ejemplo para la Iglesia Católica en el siglo XIX, con los concordatos o en la Europa contemporánea con el concepto de laicidad del Estado.

Paul-André Turcotte aplica también el concepto a la realidad interna del sistema religioso, hablando del paso, dentro del cristianismo, del movimiento de Jesús a institución eclesiástica, con la tensión permanente que eso constituye, y también de coexistencia entre la referencia a un trascendente mediatizado institucionalmente y las exigencias de la vida cotidiana,⁷ lo cual nos acerca a la perspectiva que quiero desarrollar, es decir, la transacción sobre el sentido de las referencias religiosas.

Las transacciones sobre el contenido de las creencias

La tesis que se puede defender en este caso es que todo sistema religioso que se define como integrador del conjunto de las creencias de una población dada, tiene que realizar transacciones de tipo cultural, ya sean simbólicas o semánticas. Abordaremos primero tres tipos de transacción simbólica antes de hablar de la transacción semántica.

Las transacciones simbólicas

En los casos que vamos a citar, se trata de varios sistemas religiosos en interacción, o por la conquista de un pueblo por otro, y de una situación de compromiso entre las religiones, o de una evolución religiosa interna según varios tiempos históricos.

El sincretismo

Cuando hablamos de sincretismo, queremos aludir a la construcción de un nuevo sistema religioso a partir de la integración, en un solo conjunto, de elementos de varios sistemas preexistentes. El caso ejemplar en este sentido es el hinduismo, después de la penetración de los arrianos procedentes del Asia Central, quienes sometieron poco

7 Paul-André Turcotte: Ob. cit. (en n. 2), p. 28

a poco a los dravidianos del sur en todo el subcontinente indio. La integración simbólica de los dos pueblos se realizó dentro del sistema religioso. La triada divina arriana y su panteón dravidiano, este último de manera subalterna. Así se establecieron relaciones de parentesco entre las divinidades, los dioses arrianos con diosas dravidianas, o relaciones de filiación. El orden simbólico ayudó a consolidar la integración desigual, pero real, y funcionó como un sistema religioso único, vinculando también a los virtuosos de la religión, como los llama Max Weber, es decir, los místicos y los saniasis, con las devociones populares de ambos sistemas.

La superposición

Muy diferente es el caso de los pueblos indígenas del continente latinoamericano. La conquista política y económica fue acompañada por un proselitismo religioso, y a pesar de que cada sistema tenía sus objetivos propios y su autonomía relativa, los tres se realizaron en un solo acto. La dominación política y económica fue también simbólicamente expresada por la religión dominante. La única estrategia posible de sobrevivencia para los sistemas religiosos preexistentes fue la de vestirse con los hábitos de la religión nueva, cambiando el sentido de los símbolos. Muchos dioses se cambiaron en santos, muchos lugares de peregrinaje adoptaron formas cristianas. Lo mismo se produjo en el caso de religiones de origen africano, como el vodú haitiano. Las magníficas imágenes de la virgen María con cola de pez se refieren sin duda a la diosa del mar. Se puede pensar que, más que un sincretismo, se trataba en estos casos de reales superposiciones que permitían la sobrevivencia clandestina de los cultos antiguos. Aun si ciertos procesos fueron más complejos, se puede afirmar que estas prácticas entran en las estrategias de astucias de los pueblos dominados frente a los dominantes, como reacciones existenciales que tienen muchas expresiones culturales, tales como en Nicaragua el famoso Güegüense.

Es por esta razón que las nuevas legitimaciones que reciben los pueblos indígenas y afroamericanos en el Continente están acompañadas por la salida de la clan-

destinidad de las religiones ancestrales, con sus rituales propios y sus agentes religiosos. Hace algunos años participé en el vigésimoquinto aniversario del Movimiento Campesino Papaya, en Haití. El acto empezó con la intervención, en plano de igualdad, de un sacerdote católico, de un pastor protestante y de un religioso vodú. El renacimiento de los cultos ancestrales, en correspondencia con la recuperación de la identidad indígena y las nuevas reivindicaciones políticas, comprueba la supervivencia de las religiones antiguas y la hipótesis de la superposición.

La interconexión

Otra forma de transacción religiosa es la interconexión entre varios sistemas que se reconocen de hecho mutuamente. No se trata de sincretismo, porque no se funden en una entidad común. No se superponen, el uno como dominante y el otro como clandestino, pero coexisten como en una funcionalidad mutua.

Un caso interesante es la religión cingalesa, de Sri Lanka, donde prevale el budismo Teravada, es decir del pequeño vehículo: el budismo más ortodoxo, donde el nirvana está reservado para los monjes, como fruto de numerosas reencarnaciones. Sin embargo, existe de hecho una interconexión entre tres sistemas religiosos que corresponden al conjunto de la demanda de la gente. El primer nivel es el dominio de la magia, con numerosos espíritus portadores de los males que afectan a la naturaleza, a los animales y a los seres humanos. Prácticas mágicas, sacrificios, hechizos, realizados por agentes religiosos específicos sirven para combatir los efectos negativos en la vida cotidiana. Un segundo nivel está constituido por el hinduismo, del cual nació el budismo en la India, representado por las divinidades que tienen aún sus lugares en los templos budistas, pero a la entrada, en puestos subalternos. Son objetos de culto, de ofrendas, de oraciones para las necesidades y los eventos de la vida, desde la cura de ciertas enfermedades hasta la protección contra los avatares de la vida o la búsqueda del éxito comercial, político o en los exámenes escolares. Finalmente, viene el Buda, que está únicamente vinculado por la

acumulación de méritos para la vida futura. Méritos que, de reencarnaciones en reencarnaciones, pueden llevar a la persona al nirvana. El Buda ocupa el lugar central en los templos, lleno de la serenidad del iluminado, objeto de recuerdo constante por los monjes que cantan las mantras en sus oficios. Si en el budismo Gautama, el buda, no es Dios, sino el que ha indicado la vía de la salvación, no hay duda de que en la representación popular, él goza de esta condición.

Así, la transacción se realiza en este caso por una interconexión entre tres sistemas, que conservan sus existencias propias, sus lugares y agentes, pero que para los creyentes entran en un conjunto de funciones complementarias.

La transacción semántica

Para introducir este caso de transacción, recordaré un hecho vivido personalmente. Hace algunos años estuve en una parroquia de Río de Janeiro, donde el párroco me había pedido celebrar una de las misas dominicales. Después del culto, una señora anciana muy humilde vino a verme a la sacristía. Llevaba un pequeño paquete envuelto en un periódico viejo, y me pidió bendecir su contenido: «Padrecito», me decía la viejita, «por favor, bendiga estas medallitas». Se trataba de una treintena de medallas de san Jorge.

No sabiendo qué hacer, y para no contradecir las prácticas pastorales de la parroquia, pedí a la señora que esperara un poco y me fui a consultar con el párroco. Yo sabía que san Jorge era un personaje central en el espiritismo popular, y que además las medallas tenían solamente eficacia si estaban bendecidas por un sacerdote católico. ¿Qué hacer entonces? ¿Respetar la tradición católica que admite el culto de los santos en tanto que modelos de vida, o entrar en la lógica de la viejita, que necesitaba objetos con poder mágico para sobrevivir? El párroco, sin dudar un momento, eligió la transacción, y me contestó: «Evidentemente, tienes que bendecir las medallas». Regresé a la sacristía y bendije las medallitas, y la pobre anciana se fue muy feliz.

En este caso, la transacción es semántica. En otras palabras, existe, como dicen los lingüistas, un solo significado, las medallas, y dos significantes: el primero es el santo, una persona admirable propuesta como ejemplo al pueblo creyente; y el otro, un símbolo de espiritismo popular, con fuerza mágica. En este caso particular, el san Jorge de la medalla está representado a caballo, y lo más importante no era el santo sino el caballo, porque él era el médium, es decir, el intermediario entre los espíritus y los seres humanos.

Así, la transacción consiste en dar dos sentidos al mismo símbolo, sabiendo cada uno muy bien que el otro atribuye otra significación. Se necesitan mutuamente: la viejita tiene que «activar» sus medallas con una bendición de un sacerdote católico, y este último, en su tarea pastoral, quiere animar a las personas en la fe cristiana sin provocar rupturas sobre aspectos secundarios como el culto de los santos. Sin dar a la palabra un sentido peyorativo, se puede decir que se trata de una profunda complicidad.

Sin embargo, este tipo de transacción puede ser también la base de serios conflictos, cuando la diferencia de sentido se transforma en relaciones de poder. En los años 50 del siglo pasado, en Managua, el arzobispo monseñor Lescano prohibió la salida de la imagen de santo Domingo para su tradicional procesión hasta el centro de la ciudad, donde se quedaba entre el 4 y el 10 de agosto de cada año. Lo había hecho con el argumento de los grandes desórdenes de todo tipo que ocasionaba dicha celebración. Esta decisión provocó una revuelta popular. Las puertas de la iglesia, donde se conservaba la imagen, fueron destruidas, y el santo fue llevado en procesión a través de la ciudad.

La razón era simple. La transacción es semántica, porque santo Domingo de Guzmán es el fundador de la orden de los Dominicos, con su fiesta el 4 de agosto, pero al mismo tiempo es la expresión simbólica, equivalente a un tótem, de la clase popular de Managua, que originalmente eran pequeños pescadores del lago. Por eso, la última parte de la caminata con el santo hacia la ciudad, a partir del barrio San Judas, se hace en un barco puesto sobre un camión. Santo Domingo es la reen-

carnación del Dios de los pescadores, símbolo vivo de la clase popular, aun si la memoria colectiva ha perdido la comprensión de los detalles de la historia.

Sin embargo, la transacción es también un asunto de poder. Durante el año, la Iglesia, como institución, guarda el santo dentro de su templo en las colinas de Managua, pero durante los días de la fiesta, el santo pertenece al pueblo y las autoridades religiosas no tienen ningún derecho sobre él. El Arzobispo había violado el pacto, y el pueblo se rebeló. Para confirmar esta hipótesis, podemos añadir que en los últimos veinticinco años, el alcalde de Managua sube al barco con el santo, afirmando así su legitimidad popular.

El conflicto semántico se manifestó de manera muy generalizada en la iglesia católica después del Concilio Vaticano II. Este último, en su deseo de dar más autenticidad a la fe cristiana, puso fin a ciertas devociones y representaciones religiosas que precisamente eran objeto de transacciones con los medios populares. Una cierta precipitación en este sentido provocó varios conflic-

tos y desconciertos. A propósito de san Jorge, él fue una de las víctimas de la depuración y desapareció del santoral de la Iglesia católica, porque las pruebas de su existencia histórica nunca han podido ser reunidas. El concepto de transacción como proceso social de coexistencia de las diferencias, si no de las contradicciones, es socialmente importante, tanto teórica como prácticamente. En sociología de la religión es particularmente útil para entender la dialéctica entre sistemas religiosos institucionalizados sobre la base de una racionalidad filosófica y la religión autoproducida en función de las necesidades de la vida cotidiana. Se trata de un concepto que contribuye, tal vez, a superar la dificultad de definir la religión popular.

Y para terminar, quiero añadir solamente una última reflexión, como un guiño para todos: la viejita de Río de Janeiro con sus medallitas tenía, en el fondo, toda la razón.

La Habana, julio de 2007 

JULIO CÉSAR GUANCHE

El tercer hombre

Análisis de una utopía reflexiva Tesis a propósito de Alfonso Sastre

Para Eva Forest

I. Ni víctima ni verdugo: la imaginación del tercer hombre

En el diálogo de Platón sobre la muerte de Sócrates, este argumenta que prefiere ser la víctima antes que el verdugo. La anécdota podría contarse como el rumor de un héroe antiguo en lucha contra el destino si su actualidad no mantuviese viva la disyuntiva: «dadme la libertad o dadme la muerte».

Así planteada, la alternativa tiene la estatura moral de la tragedia. La declaración de Émile Zola ante el jurado que acusaba a Dreyfus es sólo otra manera de situarse ante la tenaz dicotomía: «Que todo se hunda, que mis obras perezcan si Dreyfus no es inocente». Sin posibilidad de triunfar, el sabio elige morir, bien repudiando sus versos, bien dando de bruces contra una mazmorra.

Encontrar una ubicación *fuera* de esa díada, acaso signifique nada menos que localizar la posibilidad de vivir en libertad. Alfonso Sastre ha comprendido el abismo de tal decisión: «Ni la víctima ni el verdugo. ¡Es imposible elegir!».

En la imposibilidad de la elección no radica una incapacidad, sino su contrario: la intransigencia en la necesidad de cambiar la ecuación del Poder. Con esa tenacidad, aparece en las páginas de Alfonso Sastre el «tercer hombre», ese al que repugna ser verdugo y que se niega a ser víctima.

II. El «ni-ni»: un equilibrio que cae siempre hacia el sistema

El régimen ideológico que acota cualquier posibilidad histórica a «esto o aquello», puede lograr igual fin con una fórmula que parece opuesta: «ni

esto ni lo otro». Sin embargo, sólo se trata del envés de una misma relación de poder.

La imaginación del tercer hombre rompe el claustro de esa conexión no porque la invierta, sino porque opera en ella un cambio de sentido: una reformulación.

Raymond Aron entendía bien la eficacia de acotar los márgenes del problema: «estoy profundamente convencido de que un antiestalinista sólo tiene una salida: aceptar el liderazgo norteamericano». Dicho de otra forma, esa ecuación habría progresado desde «gulag vs. mundo libre» hasta la de «comunismo (soviético) vs. liberalismo». El régimen de verdad así constituido estaba garantizado por todo lo que dejaba *fuera* de esa dicotomía, entre otras cosas el régimen entero de producción de esa verdad y el espacio completo de construcción de alternativas.

Alfonso Sastre ha afirmado que las palabras huelen a su historia. La «paz» fue el gran tema cooptado por el mundo comunista de la Guerra Fría, así como la «libertad» fue el caballo de batalla del mundo capitalista del período. Si se hiciese caso a las palabras, toda la conflagración podría haberse sintetizado en esta contradicción en los términos: «paz o libertad». La prisión del lenguaje dejaba fuera el análisis completo de las relaciones de poder constitutivas de ese régimen lingüístico. En ese marco, una respuesta liberadora debería haber sido: «ni paz ni libertad», ese magno contrasentido.

La imaginación del tercer hombre, «ni víctima ni verdugo», rompe aquel rango carcelario porque libera las palabras con la crítica de las condiciones que les otorgan sentido. Distingue entre la crítica «sistémica» y la crítica que construye el objeto del discurso. El tercer hombre se libera porque escapa de los enunciados preconstituidos por la «ciencia», la «cultura», o la «política», y es capaz de formularlos de modo diferente.

III. El «posibilismo» es una larga manera de avanzar hacia un antiguo lugar

Durante 1960 Alfonso Sastre sostuvo una polémica sobre teatro y política con Antonio Buero Vallejo, otro de los dramaturgos fundamentales del siglo xx español.

En ella, el ganador del Premio Cervantes en 1986 mantenía la tesis del «posibilismo»: el arte siempre tiene que ajustarse a lo que es «posible en un lugar y un momento determinados» y siempre es preferible que una obra evite la censura y llegue al público, aunque en esa obra el autor no haya dicho todo lo que hubiera querido decir.

A tal idea, Sastre oponía esta tesis: el artista que acepta los límites oficiales impuestos a su trabajo acaba por legitimar esos límites, y por contribuir a su mayor definición. Así, el escritor «debe mantener siempre una actitud de sorpresa ante los obstáculos oficiales, tratándolos como accidentales y anormales, y no como estructuras aceptables para el trabajo artístico e intelectual».

Traspolada desde el teatro, esa discusión ilumina todo el territorio de cómo enfrentar la toma de opciones personales en la política vivida día tras día.

IV. El «imposibilismo» –esto es, la libertad– es la estrategia y es la táctica

Dentro de esa polémica, el tercer hombre enarbola una utopía reflexiva.

No apuesta por una vida construida al margen de la «civilización», edificada de espaldas al poder constituido, que pretende fundar una sociedad al margen de la sociedad oficial, pues sabe que dicho estatuto es apenas un sueño monstruoso de la razón. Sin embargo, tampoco limita su libertad a lo que el Poder «le deja hacer», a practicar la libertad del intersticio, el libertinaje de la explosión controlada. Su política es otra: la libertad como única estrategia y como toda táctica.

Quince años después de su polémica con Buero Vallejo, Sastre negaría lo que afirmara en 1960. Ahora, ya no el de Buero Vallejo, sino su propio método era incapaz de hacer avanzar la revolución social: «La postura que hay que mantener frente a la necesidad del cambio social es simplemente luchar políticamente y eso no lo puede hacer ni el teatro posibilista ni el llamado «imposibilista»», aseguró Sastre.

Con este enfoque, la imaginación del tercer hombre acaso resulta una forma de superar el clásico dilema «reforma *versus* revolución».

Carlos Marx hizo el estudio de *Las luchas de clases en Francia*, por ejemplo, y aprendió el idioma ruso para estudiar la comunidad tradicional campesina de ese país (*mir*) y construir –entre otras cosas– un sujeto abierto en su constitución, pero radical como imperativo categórico con el fin de no perder su perfil revolucionario.

Para esa tradición revolucionaria, el realismo político radica en el «imposibilismo»: sólo una política radical provee una estrategia que no signifique «avanzar perpetuándose en el sistema».

El tercer hombre afirma que la libertad es su *fin*, pero sabe que es también necesariamente su *medio*: los medios llevan en sí, marcados, los fines que sólo pueden producir.

El tercer hombre cumple así una función esencial: reservar su posición en la dignidad de la *posibilidad irrealizada*, ideal que no realiza la utopía conservadora de la virginidad, sino una hazaña de la imaginación dialéctica.

V. El «imposibilismo» es el recurso político de la verdad

Esta tesis, que se encuentra en el centro de la imaginación de 1968, era ya esencial en la *Crítica del Programa de Gotha*: recuperar la radicalidad «imposibilista» de un pensar revolucionario como estrategia más eficaz para desarrollar la Revolución.

Por las ironías a las que es forzada la historia, la frase «seamos realistas, exijamos lo imposible», no pasa de ser hoy un grafiti «ingenuo» del mayo parisino. Sin embargo, cuando el tercer hombre postula la estrategia «imposibilista» no resta importancia al «uso reformista» de las instituciones del sistema. Antes bien, hurga en el sistema capitalista –para oponérsele– hasta en las posibilidades que halle en su «establo», pero su punto cardinal es no confundir la necesidad con la virtud: es no trocar, por ejemplo, la *necesidad* del sufragio como instrumento puntual de lucha en un momento específico en la *virtus aeterna* de la «República democrática».

Para Sastre, como para Marx, la libertad no se construye a partir de una «táctica de lo posible». Lenin lo sabía: la única manera de hacer avanzar las conquistas de la revolución de febrero de 1917 era marchar hacia

la revolución socialista, lo que era considerado en la fecha como el horizonte utópico por antonomasia.

«La utopía es la opción imposibilitada», asegura el tercer hombre. Lo que es «utópico» es pensar que la revolución puede hacerse a través de cooperativas de producción financiadas con empréstitos del Reich alemán, según le impugnaba Marx al socialismo reformista de Lasalle, o por cualesquiera de las vías que hoy le resultarían semejantes.

Lo que es «realista» es pensar que sólo enarbolando la política de la verdad y afirmando la independencia –la no subordinación ya no política sino *cultural*– con respecto a las políticas del orden, puede conseguirse la verdadera subversión de la dominación.

No obstante, el tercer hombre no concede a la «subversión» el estatus del argumento de autoridad. No apoya la subversión «en cualquier caso»: recuerda qué fue el «orden republicano» y qué fue la «subversión franquista» en la España de 1936. Por ello, afirma: «hay órdenes que yo prefiero, sin duda alguna, a la subversión de esos órdenes».

Con todo, al reivindicar a un tiempo el contenido revolucionario de los ideales comunistas y libertarios, ambos anticapitalistas, el hombre sastreano es acusado de lo mismo que connotaba el concepto «izquierdismo» en época de Lenin: cuando menos es calificado de «utópico», si no de amante romántico y sangriento de la subversión.

El tercer hombre practica a conciencia, y con discreto placer, la *Realpolitik* del «imposibilismo». Renuente a ser «táctico», mantiene una ortodoxia abierta: no hay compromisos en materia de verdad –y sólo se puede encontrar la libertad en la verdad– si no se contraen con la verdad misma.¹

VI. El «izquierdismo» de ayer es la condición revolucionaria de hoy

Cuando escribió «La enfermedad infantil del “izquierdismo” en el comunismo», Lenin se colocaba ante el

¹ Para documentar esta actitud sobran los ejemplos, ahora anoto solamente, por escribir desde Cuba, la actitud heroica de Ernesto Che Guevara en la Conferencia de Argel, 1965.

problema de una pequeña burguesía enfrentada a un partido revolucionario. Sin embargo, Herbert Marcuse comprendió décadas más tarde cómo había cambiado el sentido de ese marco de relación hacia el presente: «el izquierdismo de hoy día [años 60] es la respuesta de una minoría revolucionaria a ese partido del orden en que se ha transformado el Partido Comunista [de la URSS]».

El tercer hombre hallado en la escritura de Alfonso Sastre es el hijo insumiso del matrimonio entre el capitalismo y el socialismo real. Esa unión encontró la clave de su felicidad en el orden, pero el hijo encontró insoportable el hogar de sus padres, repudió sus códigos de familia y escapó de la casa para habitar en ninguna parte.

El concepto del «socialismo del siglo XXI» apenas provee hoy una certeza: el socialismo del futuro no será ninguno de los que el siglo pasado conoció. Con todo, el concepto contiene una afirmación radical: están por reinventarse las bases mismas del proyecto de la izquierda, acaso algo parecido a lo que acontecía en la época de la Revolución bolchevique, o quizás en época de cualquier otra gran revolución.

Por ello, la política del tercer hombre sastroiano siempre es condicional. Se *implica*, hasta la muerte si es preciso, en los procesos que resulten impugnaciones contra los órdenes de la dominación, pero comprende que no puede delegar en ellos la administración de la propia libertad, si pretende que esos procesos sean cauces para ella.

El tercer hombre formula así su condición revolucionaria: lo existente no es lo posible y lo posible no es lo deseable.

El revolucionario sastroiano vive y muere en el goce de esa *condición* que es siempre pluridimensional: la necesidad «izquierdista» de ampliar el contenido revolucionario de toda revolución. Sin embargo, sabe que ese disfrute es también agonía. No es una condición que «embellece» la Revolución, sino la única que puede garantizarle la sobrevida contra la fuerza pertinaz de los zares.

VII. El intelectual «y» el partido: una relación es asunto (al menos) de dos

La idea del «intelectual comprometido» carga tantos fardos que es deseable celebrar su desuso. Alfonso

Sastre ha propuesto utilizar en su lugar la imagen del intelectual «implicado».

Para que exista una relación –ah, omnisciencia del señor Pero Grullo–, deben existir al menos dos personas para constituirla. La idea de los intelectuales *del* partido, del intelectual *comprometido* con la política instituida proveniente de una institucionalidad específica, suprime *la relación* y conduce al siempre estéril reino de la virtud disciplinaria, si no del mortal aburrimiento.

La conjunción copulativa «y», precisamente por ser *copulativa*, es fuente de lo vivo: es prerequisite de la existencia de una relación. La lección de Sastre es tan simple como difícil de procesar «en la práctica». En la relación contenida en la idea de los intelectuales «y» el partido, de los intelectuales «y» la política se encuentra la condición *sine qua non* para que el pensamiento, si quiere ser efectivamente *un pensamiento*, pueda ocupar un lugar en las barricadas.

Entre paréntesis, sabemos que existen otras formas de comprender el asunto: por ejemplo, garantizar las condiciones de posibilidad para que el «deber ser del partido» esté prefigurado en el «ser del intelectual-militante», lo que nos devuelve a la tesis de que la emancipación de los obreros debe ser obra de los obreros mismos.

Con su «estrategia», Sastre ha preconizado un tipo de «política cultural» que demuestra que no son sinónimas la libertad y la autarquía, ni la disciplina y la obsecuencia, ni la intransigencia y la consecuencia. O sea, se puede estar o no en un partido, se puede estar o no comprometido hasta los tuétanos con una política institucional: lo que no se puede hacer es destruir las bases según las cuales ello existe en cuanto *relación*, en cuanto posibilidad de libertad.

Desde el pensamiento libertario, y por ello, antes del marxismo, se conoce que la condición de la libertad de uno es la libertad de los demás. Alfonso Sastre ha conseguido una política de la literatura que no consiente otra cosa que la libertad individual como clave de la *implicación*: para ser libre un escritor necesita de lectores libres, para ensanchar la propia libertad en la medida de la libertad de los otros.

VIII. El verdugo del verdugo: un poder que nos haga menos dependientes del Poder

La imaginación del tercer hombre no guarda relación alguna con la figura del «escritor representante de sí mismo» que lanzó a los confines de nuestros cerebros la parafernalia discursiva perviviente de la Guerra Fría.

Sastre ha explorado muchos de los laberintos de la relación entre los intelectuales y la política. Sin embargo, ha asegurado que él los ha vivido «en su forma más simple: en la oposición primero al franquismo y luego a la democracia neofranquista». Asegura que lo ha hecho «en su forma más simple» porque también se ha preguntado: «pero, ¿qué habría sido de mí, o conmigo, o contra mí, en la URSS de Stalin, por ejemplo?». Y asimismo: «¿Qué problemas hubiera yo enfrentado de haber vivido la Revolución Cubana “en su interior”?».

Sastre se coloca de este modo ante un problema fundamental de la teoría y la práctica revolucionarias: ¿Cómo vivir las relaciones entre política y cultura dentro de una revolución?

La respuesta tiene larga tradición, pero no la ambivalencia de los rostros de Jano.

Declarar en este sentido innegociable la propia libertad es lo contrario del nihilismo: si el posibilismo, para Sastre, podría resultar otra de las maneras de *obedecer con las formas de la rebelión*, la actitud «imposibilista» ante las formas impuestas por lo existente es la manera más eficaz de implicarse con éxito en un proyecto de cambio colectivo.

La naturaleza del tercer hombre es la crítica. Su gesto no es la reverencia sino la discusión. Desde el lugar que ha ocupado, defiende su proyecto histórico: escribe para ser «verdugo del verdugo», para entender las formas de la dominación producidas por el capitalismo, y para dar cuenta de las formas de dominación producidas por la construcción socialista. Marcuse, otra vez, lo entendía bien:

el pensador inflexiblemente crítico, que ni sobreescribe en su conciencia ni se permite ser teorizado en la acción, es en verdad el único que no abandona. [...] Su cualidad incansable, la resistencia ante

la mezquina saciedad, rechaza la absurda sabiduría de la resignación.

El tercer hombre escribe la historia de su destino mientras contribuye a constituir un poder que nos haga menos dependientes del Poder mismo, cuando afirma que el compromiso esencial con la revolución nace sólo de la libertad y, viceversa, que sólo de una revolución puede nacer la verdadera libertad.

IX. El heroísmo intelectual: pensar es distinguir

Alfonso Sastre ha contado cómo en febrero de 1977, «con Eva Forest aún en la cárcel, Franco en su tumba y él en su exilio bordelés», tuvo una nueva experiencia después de una huelga de hambre en la que participó con compañeros vascos en la catedral de Bayona. Durante esa huelga, sus compañeros le otorgaron a él, matritense de estirpe, la nacionalidad vasca. Esa medalla de guerra le valió al unísono una brutal expulsión del territorio francés y la inefable dicha proveniente de la dignidad.

Sin embargo, el tercer hombre no es un nacionalista, de la misma forma en que no es, desde un punto de vista abstracto, un humanista, ni un pacifista, ni un militante de la tolerancia.

El tercer hombre se aboca con todo su equipaje al combate por la *distinción*.

El tercer hombre distingue: sabe que la patria puede devenir cárcel, que la tolerancia puede devenir barbarie y que el humanismo puede devenir terror. Comprende que la patria es opresión «en el chovinismo, en el patrioterismo casticista, y, desde luego y sobre todo, en el fascismo». Asimismo, sabe que la tolerancia «puede ser una forma indirecta, enmascarada, de barbarie, cuando toleramos los actos bárbaros del imperialismo, o las torturas de la policía», y que el «humanismo abstracto puede ser cómplice del terrorismo de Estado al manifestarse condenando acriticamente, por ejemplo, las guerrillas revolucionarias».

El hombre sastroiano sabe que la pacificación es una burla a la paz, que «la paz es uno de los nombres de la

justicia (y que) sin justicia, el orden público es la peor guerra posible».

Pierre Bourdieu afirmaba que intervenir con una palabra extraña (una palabra que ha sido liberada) en un orden de sentido pautado por las formas del poder era ya comenzar a transformar el mundo, por la manera en que la política está incardinada en el lenguaje. Como en todo combate, dicha intervención comporta consecuencias de la mayor gravedad: ir a parar con los huesos a la cárcel es una de ellas, pero acaso ello no es peor que ser condenado durante casi toda una vida a ser el «hombre invisible»: pasto de la censura, objeto del ostracismo, carne de denuncia.

Sin embargo, el tercer hombre sigue afirmando que «terrorismo le llaman a la guerra de los débiles, y guerra al “terrorismo” cometido por los fuertes», que es una de las formas de distinguir entre la violencia de los opresores y la violencia de los oprimidos.

Ante ello, la tarea del hombre sastriano es la de Eurípides: comprender, *distinguir*, analizar «los orígenes de los sufrimientos humanos». En este horizonte, la violencia de los oprimidos es una «materia trágica». «¡Yo no veo bien condenar a los condenados!», afirma Sastre en declaración que para el intelectual bienpensante resulta vocación de suicidio.

Ahora, ¿la independencia del país vasco y la tortura policíaca allí ejercida son un asunto del tercer hombre? ¿La ocupación de Iraq es un problema del tercer hombre? Quien no quiera leer a Sastre, puede encontrar idéntica respuesta en Jean Paul Sartre: «¿Es que el proceso de Calas era asunto de Voltaire? ¿Es que la condena de Dreyfus era asunto de Zola? ¿Es que la administración del Congo era asunto de Gide?».

El tercer hombre protagoniza el primero de los heroísmos intelectuales: pensar. Para Alfonso Sastre, pensar es distinguir.

Distinguir es visibilizar, revelar lo escondido, enfrentarse al silencio impuesto por los usos de las palabras. Distinguir es recuperar la relación entre libertad y lenguaje, afirmar la desnudez del rey, devolver la pureza «a las palabras de la tribu».

X. La casa hecha de retazos contiene la esperanza de recomenzar


La casa del tercer hombre está hecha con los retazos de obras de teatro nunca puestas en escena, de artículos censurados, de palabras golpeadas, de poemas escritos a la esposa presa, de la memoria de los hijos que no vio durante años.

Sin embargo, el habitante de la casa conserva su cuerpo entero –con su sonrisa feraz–, no cedió su palabra, la colocó donde no debía ir, se construyó su mundo y contribuyó a transformar el de otros.

Las palabras de Alfonso Sastre han despertado las diez frágiles tesis que aquí concluyen. Acaso exageran, malinterpretan o desvían. Pero el tercer hombre confía en la potencia revolucionaria de la desmesura.

En el principio, fue la palabra. Si las palabras de un escritor consiguen transformar la vida de un hombre, allí se encuentra la esperanza de volver a empezar.

Para el tercer hombre es tan importante un poema como una huelga, una palabra como una piedra. Un recital de poesía en Donosti, a cuatro voces entre Alfonso Sastre y Rogelio Botanz, una obra como *Escuadra hacia la muerte*, un ensayo como «Los intelectuales y la práctica» acaso no cambien el Mundo pero sí pueden cambiar «nuestro mundo». Es ese, nada menos, que el lugar donde todo vuelve a comenzar.

18 de marzo de 2007 

JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA

Las estaciones de un autor: el *work in progress* de João Almino*

Las cinco estaciones del amor es la tercera novela de João Almino, publicada en 2001.¹ Ensayista reconocido, con una importante obra de reflexión política y ética, desde 1988, con la publicación de *Idéias para onde passar o fim do mundo*, Almino viene construyendo una sólida y coherente obra ficcional, a la cual se añade *Samba-enredo*, novela aparecida en 1994.

¿Es posible encontrar ejes comunes en las tres novelas de Almino? Una pregunta aún más ambiciosa: ¿es posible vislumbrar puntos de contacto entre su imaginación teórica de ensayista y su reflexión ficcional de novelista? La pregunta, espero, no será ociosa, ya que uno de los más distinguidos narradores brasileños contemporáneos, Silvano Santiago, extrae justamente la fuerza de su propia obra de la contaminación recíproca de la novelística y de la crítica literaria. Trataremos de observar eso mismo en la obra de João Almino.

En sus tres novelas pueden señalarse obsesiones recurrentes, lo que coloca a su autor en el centro de una investigación en curso, de un *work in progress*, para recordar la célebre expresión.

Por ejemplo, las tres obras se ubican con precisión en la ciudad de Brasilia, ciudad perfectamente definida por la narradora de *Las cinco estaciones del amor*: «El plan piloto no era en sí una ciudad. Era una idea

* Este texto es resultado de una ponencia presentada en el Festival de la Palabra, 2004. Agradezco a María Luisa Armendáriz la gentil invitación que propició la ocasión, también a Gustavo da Veiga-Guimarães y a la Embajada brasileña en México, que hicieron posible mi participación. Reconozco igualmente al profesor Pablo Rocca, de la Universidad de la República (Montevideo), por las importantes sugerencias y correcciones.

¹ La novela recibió el Premio de Literatura Brasileña de la Casa de las Américas en 2003.

–idea de modernidad–, de futuro, mi idea de Brasil».² De hecho, esta fue la idea de más de una generación de brasileños. Y si la utopía sorprendentemente decidió contradecir la etimología para ubicarse en el Planalto Central brasileño, entonces una gigantesca máquina de vivir, à la *Corbusier*,³ esta utopía urbanística debería crear lo que la misma narradora subraya con una frase cuyo contenido es la forma del proyecto utópico:

En el paisaje adivinaba todo un estilo de vida, una forma de ser del Planalto. Arrojado y elegante. Sencillo y directo. Tosco y moderno. Como si la confianza del brasileño brotara de la vida dura de los nordestinos. Hasta un estilo del hombre y de la mujer de Brasilia, aun cuando nadie proviniera de ahí. Tal vez fuera aquel carácter foráneo, aquel no pertenecer perteneciendo.⁴

Quizás una resistencia de la utopía que, con el objetivo de mantener la fidelidad posible a la palabra, aunque haya definido una geografía, sigue des-ubicando a sus habitantes en un tiempo particular –ese mismo tiempo que constituye el núcleo de la experiencia de Ana, la narradora palindrómica de *Las cinco estaciones del amor*–. Por eso, también la sugerencia del autor en su trilogía sobre ciertos personajes que pueden estar presentes en más de una novela –por ejemplo, el Cadu de *Idéias para onde passar o fim do mundo* que emerge en *Las cinco estaciones del amor*. Lo mismo ocurre con la mística Iris, cuya presencia en las tres novelas

2 João Almino: *Las cinco estaciones del amor*, México D. F., Alfaguara, 2003, p. 19. [La Habana, Casa de las Américas, 2003].

3 Utopía que inspiró los siguientes versos de João Cabral de Melo Neto, en los cuales describe las casas edificadas en Brasilia: «[...] ou ginástica, para ensinar / quem for viver naquelas salas / um deixar-se, um deixar viver / de alma arejada, não fanática» («[...] la gimnasia, para instruir / quienquiera que viva en aquellas salas / un dejarse, / un dejar vivir/ de alma airoso, no fanática»). João Cabral de Melo Neto: «A Brasília de Oscar Niemeyer», *Museu de Tudo. Obra completa*, Río de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 399.

4 João Almino: Ob. cit. (en n. 2), pp. 19-20.

amenaza contaminar el proyecto modernista de la ciudad planeada con la dimensión impalpable de las creencias religiosas y de la fe mística.⁵ Por supuesto, sería posible escribir una biografía no autorizada de Brasilia, en la cual se señalara el irónico proceso de aislamiento de la racionalidad modernista, tanto por los barrios pobres alrededor del plan piloto, como por las innumerables sectas místicas que proliferan en la región.

Por eso, quien habla de Brasilia como utopía geográficamente ubicada no puede olvidar la paradoja: el Planalto Central se convirtió en el espacio del poder –político y económico–. Y no sólo esto: muchos afirman que en esa región árida existe el más grande centro espiritual del universo –sí, del universo, es lo que creen los adeptos de variados grupos religiosos que eligieron el Planalto como un centro cósmico único–. De la utopía al misticismo: la propia imagen del poder en muchos de nuestros países latinoamericanos. En las tres novelas de João Almino, el lector extrae reveladoras reflexiones sobre esos dos aspectos en apariencia contradictorios. En rigor, estos no sólo son semejantes, sino indisociables. Sabemos que el poder corrompe y el poder absoluto corrompe absolutamente. Las novelas de Almino parecen sugerir que el poder mitificado corrompe absolutamente las relaciones entre los hombres y su comprensión de esa cosa de difícil acercamiento que, con una confianza desmedida, llamamos «realidad».

5 En su primera novela, Almino ofrece la «arqueología» de la mística: «Aqui estão algumas das antigas anotações: “Música: samba-canção, bolero. Lugares: Catedral, Pirâmide, Vale da Salvação. Isis/Osiris = Iris” [...]. Era na época em que Iris deixava a crença em tudo pela crença em nada. A crença em tudo tinha começado depois que chegou a Brasília e passou a visitar a Cidade Eclética, o Vale do Amanhecer, o Grupo de Investigação dos Extraterrenos, em Abidiânia». («Aquí están algunas de las antiguas anotaciones: “Música: samba-canción, bolero. Lugares: Catedral, Pirámide, Valle de la Salvación, Isis-Osiris=Iris” [...]. Era en la época que Iris dejaba la creencia en todo por la creencia en nada. La creencia en todo empezó después que llegó a Brasilia y visitó la Ciudad Eclética, el Valle del Amanecer, el Grupo de Investigación de los Extraterrestres en Abidiânia»). João Almino: *Idéias para onde passar o fim do mundo*, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 127.

«Realidad» –entre comillas, por supuesto–. De hecho, encontramos en esa suspensión de la creencia en un posible núcleo duro de la realidad otro eje que atraviesa e informa la ficción de Almino. Esto es, la suya es una ficción que no abdica jamás de la compleja tarea de narrar una historia que mantenga el interés más básico del lector en seguir el hilo del relato. A la vez, la suya es una ficción que tiene como uno de sus temas dominantes la sospecha de que el «mundo mismo es un sueño»; sueño del cual no siempre deseamos despertar, como bien sabemos. La ficcionalidad es así materia narrativa para Almino y no sólo pretexto para ejercicios metalingüísticos.

Debe señalarse este punto: hoy día, prácticamente no hay nadie que ya no haya asimilado (o que pueda permitirse ignorar) las contribuciones fundamentales de los experimentos artísticos de las vanguardias del siglo pasado. Del *siglo pasado*: la precisión histórica tal vez exprese más que una laboriosa obsesión cronológica. O sea, emplear artificios experimentales no garantiza a ningún artista una diferencia automática; al fin y al cabo, incluso los programas de televisión y sobre todo las técnicas de propaganda han asimilado sin hesitaciones los más variados ejercicios metalingüísticos. Ciertos sectores de la crítica literaria (especialmente en Brasil) todavía no han asimilado este cambio fundamental. Por eso, muchas veces se insiste en una evaluación de obras como si la práctica metalingüística continuara siendo la gran diferencia entre una obra escrita involucrada con su propio material y otra, cuyo interés único residiría en un desarrollo tradicional del argumento. De ahí que vale la pena señalar una vez más que la reflexión acerca de la ficcionalidad es materia narrativa para Almino y no sólo pretexto para ejercicios metalingüísticos. Este es un vínculo significativo entre la obra de Machado de Assis y la ficción de Almino, ya que una de las contribuciones más relevantes del autor de *Dom Casmurro* fue la creación de una literatura que sin dejar de narrar historias incluyó en la narrativa misma la reflexión acerca de la escritura.

Debo aclarar lo que quiero decir. Si no me equivoco, Almino vislumbra en la ficcionalidad una forma

especial de pensamiento, un modo particular de proponer preguntas que no suponen respuestas, sino la generación de nuevas y especialmente originales interrogantes. Jean-François Lyotard llama «filosófica» la cuestión que no suponga una respuesta conclusiva, sino que produzca nuevas cuestiones.⁶ Sin embargo, tal configuración es lo que constituye desde siempre la mejor ficción. En otras palabras, la novela de Almino propone la verdadera fuerza de la experiencia literaria: literatura es pensamiento en acción; *literatura es filosofía que no para de pensar*. Una vez preguntaron a Albert Camus si él se definía como escritor o como filósofo. El pensador del absurdo fue claro y conciso: siempre fue escritor, pues no pensaba con ideas sino con palabras. Pensar con palabras quiere decir proponer continuamente nuevas preguntas. Ya en su primera novela Almino caminaba en esa dirección. Véase, por ejemplo, la siguiente cita-programa:

[...] escribir es descubrir-se, recorrer espacios desconocidos, explorar, tocar los misterios, aumentar el saber y aumentar infinitamente más la ignorancia [...]. Si el saber es como una esfera suelta en los universos oscuros del no saber, cuanto más aumenta de volumen más amplía su contacto con lo desconocido [...]. Si conocer no es sólo afirmar ni negar; es encontrar ese desconocido y hacerle más preguntas.⁷

Y, claro está, no dejar nunca de plantear nuevas cuestiones. O sea, si todo sistema de pensamiento puede convertirse rápidamente en una máquina que ofrece soluciones y reduce complejidades –y lo mismo ocu-

6 J.F Lyotard: «Can Thought Go on without a Body?», *The Inhuman. Reflections on Time*, Stanford, Stanford UP, 1991, p. 8.

7 [...] escrever é descobrir-se, percorrer espaços desconhecidos, explorar, tocar os misterios, aumentar o saber e aumentar infinitamente mais a ignorância [...] Se o saber é como uma esfera solta nos universos escuros do não saber, que quanto mais aumenta de volume mais amplia seu contato com o desconhecido [...] Se conhecer não é só afirmar nem negar: é encontrar esse desconhecido e fazer-lhe mais perguntas. João Almino: Ob. cit. (en n. 2), p. 23.

rrió irónicamente con el concepto de «condición posmoderna», tal como fue propuesto por Lyotard–, la potencia de la ficción es aclarada por la narradora de *Las cinco estaciones del amor*: «Quiero vivir como en un hipertexto que nunca deja de construirse, donde la escritura es un diálogo continuo e infinito con la muerte, o un contrapunto de la vida».⁸

En esta cita encontramos el puente entre el ensayista y el inventor de ficciones: en ambos se percibe el gusto de reflexionar sobre las estructuras de poder, sea este político, sea el micropoder que gobierna las relaciones personales. En estas dos esferas se encuentra la investigación, de dicción fenomenológica, sobre el dudoso estatuto de la «realidad». En las dos existe el compromiso con la circunstancia contemporánea y la condición humana extraída de ella, sea del hombre brasileño, a través del hombre y la mujer de Brasilia, sea de los hombres y las mujeres huérfanos de las utopías modernistas. Sin embargo, no digo que el ensayista y el narrador sencillamente se estrechan las manos, obligados por preocupaciones semejantes y obsesiones coincidentes. Al contrario, como en el poema de João Cabral de Melo Neto –poeta que ofreció el epígrafe de *Las cinco estaciones del amor*– la mano derecha (el ensayista) tiene que olvidarse de lo que ha hecho la mano izquierda (el novelista). De lo contrario, las dos se quedarían paralizadas.⁹

La distancia entre las dos manos se aclara en el trabajo con el narrador y las voces narrativas que Almino viene desarrollando desde su primera novela. De he-

cho, desde un punto de vista estructural, el continuo ejercicio con la figura del narrador es el eje que atraviesa la escritura de Almino.

En *Idéias para onde passar o fim do mundo*, el narrador es un escritor muerto que vuelve para terminar un guión, y los personajes de la trama son literalmente sacados de una fotografía.

En *Samba-enredo*, la pantalla de una computadora asume el papel de narrador, sugiriendo la virtualidad de lo real y, también, el carácter tantas veces surrealista de la realidad política brasileña –Brasilia se convierte en una especie de gigantesco y carnavalizado videojuego en el cual los ciudadanos siempre pierden un juego que ni siquiera empezaron a jugar– por demás, sin ninguna sorpresa.

En *Las cinco estaciones del amor*, la narradora es sobre todo un palíndromo, ella se llama ANA que, como el NON del padre Antonio Vieira, es una terrible amenaza, ya que de todos los lados y de todos los modos dice lo mismo o no dice nada. Ahora bien, acerquémonos un poco más a la última novela de João Almino.

La acción empieza en 1999, cuando Ana recibe una carta de un amigo del pasado, Norberto, miembro del «grupo de los inútiles», como ellos mismos se denominaban. El amigo recuerda un proyecto del grupo, un pacto establecido en 1970 durante un viaje que hicieron para conocer a Iris, mística del Planalto Central que, en medio de las convulsiones políticas del período más feroz de la dictadura militar brasileña, permitió una curiosa experiencia religiosa a «los inútiles» *et pour cause...* En su curso, establecieron un pacto, según el cual todos volverían a encontrarse, en Brasilia, para la celebración del nuevo milenio. La novela cubre el período de poco más de un año y fundamentalmente trata de la reunión de los inútiles a través de la óptica de Ana, una mujer de cincuenta y pocos años, profesora universitaria, precozmente jubilada, quien atraviesa una crisis existencial.

Por cuestiones de espacio, no mencionaré las numerosas posibilidades que la novela ofrece para retornar a las obsesiones recurrentes en la obra de João Almino. Intentaré, en cambio, un estudio más detenido de la voz de la narradora. Creo que tal análisis ayudará

8 João Almino: Ob. cit. (en n. 2), p. 56.

9 Pienso en los versos: «Miró sentia a mão direita / demasiado sábia / e que de saber tanto / já não podia inventar nada. // Quis então que desaprendesse / o muito que aprendera, / a fim de reencontrar / a linha ainda fresca da esquerda [...]». («Miró sentía la mano derecha / demasiado sabia / y que de tanto saber / ya no podía inventar nada. // Entonces quiso desaprender / lo mucho que aprendió, / para reencontrar / la línea todavía fresca de la izquierda [...]»). João Cabral de Melo Neto: «O sim contra o sim», *Serial. Obra completa*, Río de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 298. El poeta dedicó, además, al pintor su ensayo crítico más importante: «Joan Miró», *Obra completa*, Río de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, pp. 689-720.

a comprender un dato nuevo en la ficción de Almino. Escuchemos, entonces, la definición que la narradora propuso de sí misma:

Al contrario de Funes, el memorioso, el personaje de Borges que no olvidaba nada y se acordaba de todo, voy a atravesar mi río Leteo para olvidar todo, para tener la libertad de pensar y escribir espontáneamente, sólo por el deseo.¹⁰

No hace falta decir que tal proyecto no se puede cumplir, como la narradora lo reconocerá. Sin embargo, la referencia a Borges es fundamental en este entorno textual. Como sabemos, el argentino construyó la imagen del autor que es, sobre todo y en primer lugar, un lector. Como dice Silviano Santiago, el escritor latinoamericano lee mucho y ocasionalmente escribe,¹¹ lo que, de hecho, hace todo escritor digno de este nombre y en cualquier latitud. Pero hay una familia selecta de autores que no ocultan sus lecturas, o sea, sus deudas, y que, al revés, se juzgan literariamente más ricos cuanto más crecen sus deudas. Al fin y al cabo, un autor que se piensa original es sencillamente un ingenuo cuya biblioteca, además de pobre, sólo contiene libros poco interesantes. Con *Las cinco estaciones del amor*, João Almino abrió las puertas de una especial residencia en la tierra: la destinada a los autores que convierten su biblioteca en personaje y motivo de sus novelas. ¿Acaso no fue así que empezó la novelística moderna? Alonso Quijano se transforma en Don Quijote cuando se descubre personaje de su propia biblioteca, saliendo al mundo para convertirlo en un pre-texto. ¿Acaso no fue a través del desarrollo de auténticas bibliotecas virtuales en la superficie de su

10 João Almino: Ob. cit. (en n. 2), p. 52.

11 «O escritor latino-americano é o devorador de livros de que os contos de Borges nos falam com insistência. Lê o tempo todo e publica de vez em quando». («El escritor latinoamericano es el devorador de libros de quien nos hablan insistentemente los cuentos de Borges. Lee todo el tiempo y publica de vez en cuando»). Silviano Santiago: «O entre-lugar do discurso latino-americano», *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 27.

escritura que se afirmó la originalidad del más importante narrador brasileño? Por supuesto, pienso en Machado de Assis –como veremos, referencia fundamental para la fabulación de João Almino–. Además, en este contexto, vale recordar la aguda nota crítica de Carlos Fuentes, en su sugerente ensayo *Machado de la Mancha*: el escritor brasileño fue uno de los más auténticos lectores y, por eso, reescritores de la obra cervantina.¹²

Por eso Ana, la narradora palindrómica de la novela de Almino, es un mosaico de textos y miradas. Ella es el Nietzsche de las «consideraciones intempestivas de la historia», el Nietzsche del vitalismo fuertemente filosófico, aunque visceralmente antintelectual. El palíndromo de Ana es Walter Benjamin en su instantaneísmo, traducción benjaminiana de Nietzsche, o sea, una forma del *jetzheit* propuesto por Benjamin en sus «Tesis acerca de la filosofía de la historia». *Jetzheit*: «ahoridad».¹³ En el vocabulario de Ana, en el cierre de la novela, reverberando el epígrafe extraído del poema de João Cabral:

Al descubrir que el instante no es una medida uniforme de tiempo, decido transportarme hasta aquel instante crucial, montarme en él, libremente, dejándome llevar por él, y describirlo en un presente continuo, como una cámara alerta que no se desprendiera de mí.¹⁴

Las mismas «Tesis acerca de la filosofía de la historia», textualmente citadas, aunque modificadas según el interés de la narrativa, en el momento en que Ana decide poner fin a su vida: «[...] la imagen del pasado en movimiento y la mirada del ángel mirando hacia los escombros».¹⁵ Escombros, ruinas, imágenes de un pasado que no se puede recobrar ni recordar integralmente. El pasado es justamente eso: pasado. El río Leteo fue diligentemente cruzado. En *Las cinco estaciones*

12 Carlos Fuentes: *Machado de la Mancha*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2001.

13 Una adaptación de la traducción propuesta por Haroldo de Campos, «agoridade».

14 João Almino: Ob. cit. (en n. 2), p. 203.

15 *Ibíd.*, p. 170.

del amor –considero– Almino supone la lectura como agente del enredo; el acto de lectura se vuelve personaje implícito, sutil, que no debe convertirse en cita erudita, sino integrarse en la estructura de la composición.

Sin embargo, si la lectura se vuelve personaje implícito, entonces la reescritura simultánea de obras literarias diversas en el mismo hipertexto se convierte en un nuevo tipo de escritura –escritura que forma sorprendentes rompecabezas, en una renovación del «anacronismo deliberado» de Pierre Menard, con sus metódicas atribuciones erróneas–.¹⁶ Tal vez sea una buena definición para la escritura que João Almino logra con *Las cinco estaciones del amor*. Su obsesión con la virtualidad, con el carácter dudoso de la realidad, lo habría llevado a desarrollar un híbrido: el texto literario se vuelve la promesa de un hipertexto, que debe materializarse en la reconstrucción de sus lectores. En otras palabras, la noción de «intertextualidad», según la definición de Julia Kristeva,¹⁷ no sólo afecta la escritura de textos, sino sobre todo el acto de lectura. Una tarea crítica inspirada en su trabajo es el desarrollo del concepto de «interlegibilidad», o sea, explorar las consecuencias críticas de la siguiente hipótesis: la lectura de un texto siempre se procesa a través de la memoria afectiva e intelectual de nuestras bibliotecas personales, de nuestros museos mentales. Propongo, entonces, una reconstrucción posible de la novela de Almino: *Las cinco estaciones del amor* es una notable reescritura de aspectos de la trama de *Madame Bovary* a través de la mirada del narrador de *Dom Casmurro*. Escu-

16 Claro está, pienso en la célebre cita: «Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. [...] Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo*, ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?». Jorge Luis Borges: «Pierre Menard, autor del *Quijote*», *Ficciones. Obras completas*, Barcelona, Emecé Editores, 1996, p. 450.

17 Julia Kristeva propuso el concepto en su libro *Sémeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969.

chemos, otra vez, la definición que la narradora ofrece de su proyecto:

Ahí se me prende el foco, una visión: mi relato debe ser una actividad inocente y esencial, como si yo estuviera construyendo, con ladrillos viejos, una casa espiritual nueva, una sola, que albergara todo mi pasado. No será un diario, sino un libro de mi presente en movimiento, en donde las fronteras entre el pasado y el futuro hayan desaparecido.¹⁸

No será un diario, sino una confesión, semejante a la del personaje de Machado de Assis, Bento Santiago, que buscó reconstruir su niñez en la madurez, edificando una casa idéntica a la que habitó en su juventud. La casa de Ana está hecha de palabras, como todo palacio de la memoria –como, al fin y al cabo, también fue la casa quimérica de Dom Casmurro–. De hecho, Machado de Assis es una presencia vertebral en el narrador de João Almino. El narrador ya muerto de su primer novela, *Ideais para onde passar o fim do mundo*, como señaló la crítica literaria brasileña Walnice Nogueira Galvão, es un claro homenaje al narrador, «el célebre *defunto-autor*», de las *Memórias póstumas de Brás Cubas*.¹⁹

Probablemente el lector se preguntará: ¿es posible asociar las novelas de Flaubert y Machado con la narradora del relato de Almino? Al fin y al cabo, Emma Bovary jamás tiene voz propia, sólo la conocimos a través de la voz impersonal del narrador flaubertiano, con su elaborado discurso indirecto libre. De igual modo, Capitu nada puede revelar sobre los celos impertinentes de su esposo, ya que él es el dueño del relato.²⁰ Sugiero, entonces,

18 João Almino: Ob. cit. (en n. 2), p. 51.

19 «Estamos às voltas com um defunto-autor, em alusão explicitada a Machado de Assis», Walnice Nogueira Galvão, «Prefácio» en João Almino: Ob. cit. (en n. 5), p. 7.


20 En este contexto, vale recordar que, en *Capitu (Memórias póstumas)*, Domício Proença Filho transformó a Capitu en narradora de su historia: «Só agora, decorrido tanto tempo humano, posso, finalmente, contestar as acusações contra mim feitas pelo meu ex-marido, o doutor Bento Santiago». *Capitu (Memórias póstumas)*, Río de Janeiro, Record, 2005, p. 11.

un ejercicio de imaginación. Pensemos en una Emma que también escribiera y no sólo leyera –esta quijotesca figura de una desilusionada con el vacío de una vida estable, fundamentalmente estable–. Vacío que incluso molesta a Ana y la lleva a un gesto semejante: «Esta es mi rebeldía, mi revolución. Ya basta de sobrevida mediocre y acomodada. Si tuviera una bomba aquí, haría explotar la casa, Brasilia, el mundo, esta obra de un Dios malhumorado». ²¹ Tal vez en la pacata Yonville no fuera posible concebir una solución tan radical, aunque la auténtica radicalidad del gesto de Ana sea traducir el acto de lectura en una forma inesperada del palíndromo de su propio nombre. Leer y escribir son actividades gemelas, un palíndromo de gestos, cuando una empieza, la otra se anuncia –desde cualquier punto de vista las dos faenas se cruzan–. Veamos cómo ocurre la tarea de la traductora Ana.

En el final de *Madame Bovary*, Charles, el mediocre médico y todavía mucho más mediocre marido, encuentra algunos papeles de Emma, incluso una carta de su amante Rodolphe; pero sigue sin comprender nada. La nada: el ideal de la escritura de Flaubert. Sin embargo, Ana, palindrómica, no puede ser sólo lectora de fantasías de otras personas. Todo lo contrario, ella necesita convertirse en autora de sus propias memorias e ilusiones. Sobre todo tiene que convertirse en autora de sus olvidos. En este caso, poco importa que no llegue a concluir su texto: el gesto mismo de escribirlo impone una diferencia fundamental. Eso es el «bovarismo», según la definición nueva que Almino parece proponer, no el alejarse de uno mismo a través del deseo de convertirse en otro; deseo mediado e incluso creado por un intenso (aunque ingenuo) acto de lectura. El particular «bovarismo» de Ana supone la lectura que no puede sino desarrollarse plenamente en la escritura de uno mismo. Tal vez por eso, a la inversa

21 João Almino: Ob. cit. (en n. 2), p. 170.

de la situación final de *Madame Bovary*, durante toda la novela Ana es la propia investigadora de sus papeles y encuentra en otro Carlos la «última estación del amor»: el amor-amistad de la madurez.

Madurez que, si no me equivoco, ha empezado para João Almino con *Las cinco estaciones del amor*. 

Bibliografía

- Almino, João: *As cinco estações do amor*, Río de Janeiro, Record, 2001.
- : *Idéias para onde passar fim do mundo*, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- Borges, Jorge Luis: «Pierre Menard, autor del *Quijote*», *Ficciones, Obras completas*. Barcelona, Emecé Editores, 1996.
- Fuentes, Carlos: *Machado de la Mancha*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Galvão, Walnice Nogueira: «Prefácio», *Idéias para onde passar o fim do mundo*, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- Kristeva, Julia: *Sémeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969.
- Melo Neto, João Cabral de: «A Brasília de Oscar Niemeyer», *Museu de Tud. Obra completa*, Río de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- : «Joan Miró», *Obra completa*, Río de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- : «O sim contra o sim», *Serial. Obra completa*, Río de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- Liotard, Jean-François: «Can Thought Go on without a Body?», *The Inhuman. Reflections on Time*, Stanford, Stanford UP, 1991.
- Proença Filho, Domício: *Capitu (Memórias póstumas)*, Río de Janeiro, Record, 2005.
- Santiago, Silviano: «O entre-lugar do discurso latino-americano», *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo, Perspectiva, 1978.

MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL

La estética y una bella persona

(En homenaje a Sánchez Vázquez)

Introducción

Hubo estudiantes luciérnagas que iluminaron el Seminario de Estética antes de marcharse a sus lugares de origen. Socorro Cruz, la puertorriqueña, y Bernat Castany, el valenciano... Hubo oyentes y varios se inscribieron una sola vez, como René Villanueva, químico, folclorista y pintor, o el escritor Hernán Lara. Yo formaba parte de los obstinados: Carlos Pereira, Bolívar Echeverría, Gabriel Vargas y Silvia Durán. Ocupamos los asientos en aquellos cursos inolvidables durante tantos semestres que olvidamos el número exacto. Fuimos y somos discípulos del doctor Adolfo Sánchez Vázquez. No estábamos equivocados, porque ha marcado un hito a partir del cual la estética mostró en México la enorme pujanza que ha ido adquiriendo en su corta vida. Nuestro maestro por excelencia es autocrítico, un filósofo auténtico que evoluciona y se corrige. Creo que Unamuno dijo: si no quieres contradecirte, no hables. A riesgo de hacerlo, diré unas cuantas ideas que aprendí en las clases y libros precursores de filosofías, en el entendido que cuando las puso a discusión, hicieron palabra.

Su orientación marxista terminó superando la tesis y la praxis del poscapitalismo burocratizado. Consecuentemente, los tozudos discípulos fuimos los primeros en estudiar los dos volúmenes de *Estética y marxismo*, un clásico que tuvo como único antecedente la antología de Mijail Lifshits, concentrada en el pensamiento de Marx y Engels sobre las artes, publicada en la década del 30. Sánchez Vázquez la continúa, afina, redondea y completa con un número considerable de autores y

textos. Si nuestro maestro se había iniciado en la estética motivado por los conflictos entre el realismo y la representación, en *Conciencia y realidad en la obra de arte*, título de su tesis (1955), a fines de los 60 y principios de los 70 su figura se agigantó con esta recopilación comentada y con *Las ideas estéticas de Marx*. Llegó tan lejos que sus estudios sobre la dimensión estética en la vida cotidiana impactó en Berlín, según testimonia Bolívar Echeverría en «Elogio del marxismo».¹

La estética y la ética

¿Qué campos abarca esta disciplina? En su *Invitación a la estética*, Sánchez Vázquez informa que desde la centuria dieciochesca, Baumgarten dio pasos decisivos para que se constituyera en área filosófica independiente cuyo radio de acción es la sensibilidad. Esta abarca la percepción –sensaciones más sus agregados mnémicos–, así como las cargas afectivas e ideológicas y cognoscitivas que conlleva. Percibir es «entrar en una relación singular, sensible o inmediata con el objeto»;² percibir incluye las experiencias de quien selecciona los «datos primarios» con que identifica un objeto o hecho.³ Los dos sentidos básicos en que se basa esta disciplina son la vista y el oído.⁴ Esta área filosófica tiene como rama la filosofía de las artes. Emil Utitz y Max Dessoir quisieron reducir la primera a ciencia general de las artes, tendencia que se volvió predominante. Nuestro filósofo y maestro, refugiado de la Guerra Civil española que llegó para quedarse, juzga esta directriz doblemente constrictiva: restringe el amplio terreno de lo estético a lo artístico, y puede limitar las artes a su lado estético cuando la práctica filosófica

ha rebasado este coto. Mantener la estética como el todo y la filosofía de las artes como una de sus partes es una manera de no confundir terrenos.

Esta área tiene un carácter interdisciplinario, porque las artes de contenido no son ajenas a la ética ni a las actitudes morales, según revela la misma etimología: *bellum* procede de *bonum* en su forma diminutiva *bonellum*, que se contrajo en *bellum*, asienta este acucioso investigador al que nada escapa de su lupa. Analiza todas las categorías de la sensibilidad y las netamente artísticas: lo bello y lo feo, lo grotesco, lo trágico y lo cómico, lo ridículo y lo sublime, este es el triunfo del narcisismo que en la creación artística se localiza notoriamente en los textos humoristas, críticas demolidoras lastradas por la paradoja de que irónicamente afirman lo que están negando.

La epistemología

También los multifacéticos intereses de Sánchez Vázquez penetran los vínculos de la estética con la epistemología, o un supuesto «conocimiento inferior» que expresa el juicio estético, comparado con el «superior», el cual actualiza el juicio lógico o argumentativo. Si esto fuese válido para un estímulo natural, es falso para las artes, hechas con materiales y lenguajes diferentes, con normas y un «estilo» o composición única. Por lo mismo, el crítico, usando un metalenguaje, devela las técnicas compositivas del ente con pretensiones de artístico que ha logrado tener conciencia, superando la experiencia estética en la búsqueda de comunidad o comunión, se formula en el escueto juicio del gusto. La crítica debe tener un aspecto positivo, destacar valores que si no son artísticos, sí son culturales, afirma nuestro maestro.

El sistema y su polivalencia

El Seminario de Estética fue pionero en el estudio del estructuralismo: Jakobson y los formalistas rusos encabezaron la lista. Aprendimos que su propuesta de que los principios ordenadores de una obra artística facilitan pensarla como un *holon*: lo entero, completo,

1 Intervención en el ciclo «Setenta años de la Facultad de Filosofía y Letras», *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez (filosofía, ética, estética y política)*, Gabriel Vargas Lozano (ed.), México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995, pp. 77-82.

2 Adolfo Sánchez Vázquez: *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992, p. 127.

3 *Ibíd.*, p. 131.

4 *Ídem.*

el todo conforme, cuyos elementos valen y adquieren realidad por su misma unidad y viceversa, de modo que si se alteran sus componentes, se altera el todo. Adolfo Sánchez Vázquez –*Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*–, se detiene en los hallazgos del marxista y estructuralista Galvano della Volpe.⁵ Destacaré uno. El lenguaje poético no es ambiguo, tampoco polisémico: sus significados se estructuran en el texto mismo a partir del habla cuidadosa u orgánica. Nuestro profesor ejemplificó: en una sangrienta pelea con navajas, que tiene lugar en un barranco, y se miran caballos enfurecidos, el dístico de García Lorca: «el toro de la reyerta/ se sube por las paredes» tiene pleno sentido, y esto porque en la cultura española este animal se piensa amenazante y fiero: la pelea es tan «brava» que parece subir por las paredes del barranco. Ningún otro poema ha analogado la ferocidad de una pelea con el toro, porque el habla de los poetas no se integra en una cadena semántica continua, sino en el texto mismo: su lenguaje es «contextual orgánico». Si actualmente decimos que el arco hermenéutico empieza y termina con el texto, y que este se aleja de su emisor para entrar en la serie indeterminada de interpretaciones, Sánchez Vázquez se adelantó con sus lecciones y su ensayo sobre Yuri Lotman,⁶ quien no se limitó a la sintaxis, sino a la semántica y pragmática. Soy entusiasta de Ricoeur porque, gracias a las intuiciones del esteta de Tartu, aprendí que el mundo del texto literario no está encerrado en sí mismo, sino que conectamos sus sentidos con la realidad extralingüística, o una manera de estar en el mundo: su juego es usar ficciones para revelar mediadamente una referencia o proyecto existencial. El lector busca un itinerario que lo ancle en la vida. Los principios de realidad son muchos, el asunto es no confundir el que maneja la literatura narrativa, que refiere ejemplificando mediante una historia particular llena de personajes y situaciones fan-

tásticas. Su principio no se atiene a la realidad ostensible o documentada en archivos. Este periplo por los sentidos, las referencias, y las apropiaciones, o diálogo que varía según las preguntas y la etapa histórica de los intérpretes, conduce a su anagnórisis, al conocimiento de su yo por el tú. Lo escrito remite al espacio-tiempo de su creación y lo sobrepasa, o al desfase entre la historicidad del discurso y sus modos de sobrevivir.

Es sabido que en su *Filosofía de la praxis*, Sánchez Vázquez se adhiere abiertamente a la tesis XI sobre Feuerbach: la filosofía no debe limitarse a interpretar el mundo, sino, transformarlo. Tesis que guía sus preocupaciones por descubrir cómo se insertan las artes dentro de las históricas condiciones materiales, es decir, en una base o unas relaciones o modos de producción inseparables de su distribución, por el Estado o por empresas que poseen salas, espacios publicitarios y críticos que programan el consumo. Su discurso libertario, nunca interrumpido, ha objetado lo que obstruye la praxis, y las artes como una actividad que, proviniendo de una fuente humana, transforma unos materiales en una obra útil que satisface necesidades. En este proceso que comprende la producción, en su doble faceta destructiva del orden previo y la generación de un bien, a saber, el texto o artefacto, y sus interpretaciones o apropiación, la *praxis* se inserta en unas relaciones de producción, en las interacciones y confluencias de lo colectivo e individual, en unas formas de organización y en unos parámetros históricamente variables de la actividad transformadora y receptora. Producir medios de subsistencia y bienes satisfactores en general es el dinamismo que crea, recrea y cambia la vida humana y su perspectiva de la realidad. Bajo este prisma de observación, el trabajo es el modo de ser y hacerse humano, dice Sánchez Vázquez recogiendo la observación de Marx (*Ideología alemana* I, A). Como labor innovadora manifiesta parámetros históricamente variables tanto en la praxis que labora como en la receptora; luego, continúa Sánchez Vázquez, falla la estética que se empeña en ignorar los desplomes de los «imperios» artísticos e insiste en un «esencialismo» o camisa de fuerza al impulso creador

5 Adolfo Sánchez Vázquez: «La estética semántica de Galvano della Volpe», *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 11-34.

6 Adolfo Sánchez Vázquez: «La poética de Lotman. Opacidades y transparencias», ob. cit. *supra*, pp. 35-50.

que se abotona a espaldas de la realidad, porque no existen «cualidades artísticas» inmutables y universales: la estética tiene que debatirse en terrenos movedizos, inestables, manteniéndose expectante ante la variación histórica de las artes (que son las que fueron y las recientemente acuñadas como la fotografía, el *performance* y el cine), sobre las nociones de belleza, y las normas de cada corriente y escuela. La fuerza de la praxis artística desencadena una reacción de pánico frente a lo incontrolable. Las artes son *poiésis*; el impulso de la vida es *autopoiético* e histórico; por lo tanto, cualquier obra de arte ha sido humanizada por el trabajo lúdico que satisface deseos tanto del emisor como de sus hermeneutas y usuarios. Cada una «es un libro abierto en el que podemos leer hasta dónde se eleva la naturaleza creadora del hombre».⁷ En «De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte», Sánchez Vázquez enfatiza la *poiésis* como «el gozne para fijar los restantes rasgos», porque las expresiones artísticas son trabajo sujeto a la originalidad. No debería llamarse buen arte a lo hecho con mecánica habilidad técnica, es decir, al margen de la fuente inagotable y no interrumpida de la *poiésis* que asume nuevos materiales, inventa medios de expresión e innova estilos que des-automatizan la percepción: en la creación artística, sobre lo esperado destaca lo novedoso e inesperado; la inagotable buena poesía, dice con Yuri Lotman, contiene menos elementos de redundancia que de información.

Esta apertura de la estética ha sido malinterpretada, como si excluyera la actitud crítica. La hermenéutica de la sospecha tanto arroja por la borda dogmas reacios a la novedad, como no acepta que es arte cuanto se exhibe en museos, galerías y palacios de bellas artes. Ha de atender los ardides comerciales, las falacias de autoridad, los premios amañados, los silencios excluyentes... Desde la Grecia esclavista se despreciaron los oficios o artes manuales frente a las artes libres, lo que implicó la distancia de salarios y, por ende, de las clases.

7 Adolfo Sánchez Vázquez: «Marx y la estética», *Ínsula*, 1985; (442): 121.

En *Invitación a la estética*, Sánchez Vázquez informa que en 1747 Charles Batteaux introdujo un calificativo en *Les beaux arts réduits à un même principe*, abarcando pintura, escultura, música, poesía, arquitectura y elocuencia; pero en la pintura y escultura el artista usa primordialmente sus manos; el «señor» no las consideró manualidades porque le sirvieron para su distinción personal. En 1762, las «bellas artes» aparecen en el *Diccionario de la Academia Francesa* con un significado diferente al de oficio, añade Sánchez Vázquez. Desde el Renacimiento, con el artilugio de la firma o individualización los artistas adquirieron una ciudadanía de privilegio y la fama de genios con una producción original e irreplicable. Desde principios del siglo pasado, se puso en duda esta elitización: Malevich, Duchamp, Gropius, Pevsner, Gabo y tantos otros se opusieron a esta falacia netamente mercantil. Nació el diseño canalizado a la producción en serie. Sin embargo, como el terreno de lo artístico se mostró oscuro, se fueron eliminando los excedentes lúdicos, la ostentación de los juegos formales que emisor y receptores valoran como fuente de belleza, por ejemplo en la literatura, o «sistema secundario de modelización» en calificativo de Lotman que estudia Sánchez Vázquez. Algunas manifestaciones fueron abandonando cualquier pudor: en arquitectura se generalizó en *International Style*. El entorno está hecho a imagen de los especuladores, contratistas y burócratas: «en la época de la comunicación masiva el arte se siente más incommunicado».⁸ Se llena el mundo de basura que destruye nuestro hábitat. Pese a que estamos, según frase de Walter Benjamin, en la etapa de la reproducción masiva que debería poner las obras creativas al alcance de todos,

[...] se ha profundizado el foso entre el arte que satisface verdaderas necesidades estéticas y pseudoarte trivial, *kitsch* o *light* que monopoliza el consumo masivo en la vida cotidiana, [...el] arte

8 Adolfo Sánchez Vázquez: «Estética y marxismo», *Unión*, 1964; III(1): 22.

banal que se produce y consume masivamente cumple no sólo la función económica de obtener beneficios en este campo, sino también la ideológica de mantener al amplio sector social que lo consume en su enajenación y oquedad espiritual.⁹

Es atinado decir que una de las grandes necesidades de nuestro tiempo «es conjugar lo artístico con lo verdaderamente útil para sus usuarios e intérpretes».¹⁰ El lúdico trabajo artístico es la salvación en el capitalismo *tendencialmente* homogeneizador que impide, cuanto puede, que una obra novedosa reclame un sujeto que la interprete, use y disfrute. Este fenómeno se ha agudizado durante la actual economía-mundo, cuyo pragmatismo instrumental o de los medios –observa Sánchez Vázquez en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*–, nos quiere el hombre-masa, el don nadie consumista, robotizado y obediente. El capitalismo enajena tanto la naturaleza creadora o riqueza humana de facultades, enraizada en la hermandad originaria de artes y trabajo, como mediante los productos. Desde *Las ideas estéticas de Marx*, la «Estética y marxismo», la *Filosofía de la praxis* hasta *Ensayos sobre arte y marxismo*, Sánchez Vázquez ha tomado el partido del trabajo como producción gozosa que disfruta también quien la recibe o consume. Espada en ristre ataca por igual que se haya subsumido el valor de uso al valor de cambio como la creación de falsas necesidades y bienes inútiles que devastan la Tierra, nuestro hogar. En suma, si aún pervive la creatividad artística es porque combate las múltiples estrategias del control oligárquico ejercido por los capitalistas y, antes, por los burócratas del poscapitalismo burocratizado (mal llamado, opino, socialismo real). El artista actúa como la contrafigura del molde imperante: se salva a sí como creador, negando el mundo en que vive; nunca hipoteca su libertad, aclara Sánchez Vázquez a Luis Cardoza y Aragón.

El meollo de la propuesta de nuestro doctor-maestro es que se socialice la creación. Consecuentemente,

9 Adolfo Sánchez Vázquez: Ob. cit. (en n. 5), p. 278.

10 *Ibíd.*, p. 127.

le apasionaron las obras que reclamaban una participación mayor hermenéutica, o hasta su ensamblaje, las «obras abiertas»; desgraciadamente estos intentos vanguardistas han sido incorporados a la lógica del capital; hoy abundan ofertas que son una mezcla ecléctica muy elitista o conceptual, o repiten hasta la náusea antiguos experimentos rebeldes.

Es indispensable que los trabajadores, los de las artes incluidos, acaben con la propiedad privada de los medios de producción, y que en asuntos artísticos se eviten las deformaciones capitalistas y de la burocracia, proclama Sánchez Vázquez: hemos de revolucionar la sociedad, siendo fieles al trabajo lúdico artístico para que se extiendan las potencialidades creadoras de la humanidad, esto es, para que se socialicen: «Hoy más que nunca el destino del arte, su vitalidad y su función social como forma de praxis humana creadora son inseparables del socialismo».¹¹

Des-mercantilizar las artes e integrarlas a la vida y universalizar la recepción, supone liberarse de las condiciones existentes:¹² (1983: 283): «Socialización de la creación o muerte del arte»¹³ es el título de un ensayo de nuestro maestro que propone que la existencia se «esteticice», y que se lleve la creatividad a cualquier rincón, que el valor de uso prevalezca sobre el de cambio, que los artistas nombren realidades negadas, y creen obras satisfactorias de necesidades reales, de nociones y deseos, sin que se pongan al margen de las múltiples funciones que cubren o deberían cubrir. Respetando lo dicho, el plano expresivo de tales producciones, siguiendo la tradición más encomiable, adquirirán su «vocación de universalidad»¹⁴ al ser interpretadas desde la historia diferida o efectual mediante el diálogo interminable que establecerán sus receptores.

Pero, recordemos, advierte Sánchez Vázquez, que la ideología del texto rebasa con frecuencia la del autor:

11 Adolfo Sánchez Vázquez: *Ensayos sobre arte y marxismo*, México, Grijalbo, 1983, p. 131.

12 *Ibíd.*, p. 283.

13 Adolfo Sánchez Vázquez: Ob. cit. (en n. 5), pp. 187-203.

14 Adolfo Sánchez Vázquez: Ob. cit. (en n. 2), p. 27.

escapa a referentes precisos, a las intenciones y posiciones sociales de aquel; la obra de Balzac y Tolstoy le sirven de ejemplo. Tampoco pidamos ser educados, sino que el arte eduque: gracias a su quehacer hemos aprendido que existen varios principios de realidad, porque la obra dice cómo las cosas son, o cómo se cree que son o cómo deberían ser, ocasionalmente con simbolizaciones de antaño y combinaciones insólitas que demuestran lo heterogéneo de la humanidad. Todas estas posibilidades, en tanto praxis, son inconformistas y hemos de actualizar sus mensajes sin llegar a des-historizarlos. Unos textos son más descriptivos; otros, una denun-

cia; pero jamás mienten, porque la oferta declara sin ambages que emplean ficciones.

En aquel Seminario de Estética no sólo brillaron luciérnagas, sino la luz potente de un profesor, atreviéndose a incursionar en teorías estructuralistas, de la recepción, del marxismo, entre otras. Aquella potente luz libertaria sigue brillando en el horizonte teórico-práctico, mientras predica: recuérdalo, aún estás vivo y en el futuro deberá gozarse una vida más justa. Hasta siempre, doctor Adolfo Sánchez Vázquez, honesto investigador y maestro y, además, bella persona que nos anima a seguir luchando para transformar el mundo. **C**



FRIDA KAHLO:
Corsé, 1950