

palpablemente este doble movimiento: la fragmentación de la sociedad latinoamericana y el afán de construir nuevas estructuras nacionales. Lo mismo es válido para la hibridez de géneros, rasgo que en América Latina no se limita a la época vanguardista sino que, como ha señalado Rosalba Campra, afecta a toda su literatura, como expresión metafórica de la dificultad para hallar la propia palabra.⁵⁸ Otros recursos vanguardistas tienen como propósito subvertir las condiciones imperantes: la heterogeneidad de los lenguajes (la yuxtaposición en un mismo texto de arcaísmos y neologismos, lenguaje científico y coloquial) supone un rechazo de las jerarquías tradicionales; la autorreflexividad contribuye a afirmar la autoridad del artista y, a la vez, cuestionar la del artista tradicional y el orden al que representa; mientras que la polivalencia implica un repudio, según indica Iris Zavala a propósito del modernismo, de las categorías "universales" europeas y de los significados hegemónicos.⁵⁹

En suma, espero haber demostrado en estas páginas que la enorme riqueza, complejidad y heterogeneidad de las vanguardias latinoamericanas no puede ser explicada aplicándoles directa e indiscriminadamente las teorías elaboradas en torno a las vanguardias europeas. Contrariamente a la opinión más extendida, la vanguardia no surge en América Latina como reacción mimética, sino como resultado de una dinámica sociocultural interna que se remonta al modernismo, y representa una estrategia de autoafirmación para contrarrestar la triple marginalidad que enfrentan los artistas del continente durante el primer tercio de siglo. En la militancia vanguardista los artistas proyectan su anhelo de conquistar un papel significativo en la sociedad moderna que les devuelva el aura perdida con el afianzamiento del capitalismo, los sectores medios emergentes articulan e intentan legitimar sus aspiraciones de poder, desmarcándose tanto de la oligarquía como de los sectores populares, y abordan la creciente marginación del continente latinoamericano con respecto a los centros de poder económico y cultural, a la vez que intentan liberarse de la pesada herencia colonial —más pesada que nunca en este período modernizador.

58. Rosalba Campra, *América Latina: La identidad y la máscara*, México, Siglo XXI, 1987, p. 108.

59. Iris Zavala, *Colonialism and Culture: Hispanic Modernisms and the Social Imaginary*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, pp. 74, 151. Neil Larsen explica la importancia del neologismo en el modernismo brasileño como un intento de producción *ex-nihilo* que se propone subvertir el hecho de que el país, por su condición dependiente, esté condenado a la consumición improductiva. *Modernism and Hegemony*, p. 84.

La estética del romanticismo

NOÉ JITRIK

El romanticismo, se sabe, llegó a la cultura europea en una fecha precisa aunque precedente, eso también se sabe, de diversas fuentes y circunstancias.

Se menciona, en el primer caso, y en lo literario, a Shakespeare, así como al convulsivo movimiento denominado "Sturm und Drang", también a la novela gótica y quizás a algunos aspectos del barroco español; en el segundo, desde una mirada sobre la sociedad, se invoca el imponente y terrible sentimiento de decepción que asoló a la generación posrevolucionaria francesa que había puesto todo en las luces y ahora vivía en las sombras. No faltan, en estos razonamientos genéticos, las invocaciones al historicismo herderiano que, apoyado en el vasto movimiento filosófico alemán, busca un fundamento en el pasado para dar lugar a un nuevo sentido de lo individual, poniendo en tela de juicio a las capacidades y las virtudes de la omnipotente y soberbia razón.

También se argumenta, siguiendo a Erich Auerbach, y no sin razón, que el romanticismo, que toma forma en Alemania, es el vehículo estético de una burguesía en ascenso, contradictoriamente, puesto que, salvo ciertos novelistas del tipo de Georges Ohnet, ninguna manifestación romántica convicta y confesa deja de tomar distancia del modo de vida burgués: véase no sólo el famoso *Escenas de la vida bohemia*, de Henri Murger como ejemplo, donde esto es más que evidente, sino también *Luisa Miller*, de Schiller, donde es más sutil, o en *Rojo y Negro*, de Stendhal, la "repugnancia y el desprecio por la mezquina burguesía de parte de Julien Sorel", para emplear términos del mismo Auer-

Rivera, Argentina, 1928. Fue profesor titular en las Universidades de Córdoba y Buenos Aires (Argentina), Besançon (Francia), El Colegio de México y la U.N.A.M. (México). Actualmente es Director del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e Investigador Principal en el Consejo de Investigaciones Científicas y Tecnológicas del mismo país desde 1987. Publicó varios libros sobre literatura latinoamericana (*Historia de una mirada, La selva luminosa, y Suspender toda certeza* son los últimos), otros tantos sobre aspectos teóricos de la literatura (los últimos son *Temas de teoría. El trabajo crítico y la crítica literaria, Lectura y cultura, El balcón barroco, Historia e imaginación literaria*), además de poemas (*Discola cruz del sur ¡Guame!*), relatos (*Fin del ritual*), crónicas (*El callejón*) y novelas (*Limbo, Citas de un día y Mares del sur*). Fundó, o estuvo entre los fundadores, de varias revistas literarias (*Zona de la poesía latinoamericana*) y/o teóricas (*Discurso*); en la actualidad dirige *sYc*, desde 1990. Residió en México desde 1974 hasta 1992. En ese país obtuvo el Premio "Xavier Villaurrutia" por el libro de relatos *Fin del ritual*, en 1981 y, recientemente, en 1993, la orden de "Chevalier des Arts et des Lettres", otorgada por el Gobierno francés.

bach; también es cierto que dicha distancia no lo es de su filosofía, como lo probaría la ópera de Puccini, *La Bohème*, inspirada precisamente en la novelita de Murger. Auerbach, como se puede ver en su monumental *Mimesis*, pone en evidencia estas contradicciones en su trabajo "El músico Miller", sobre Schiller y Goethe: el burgués ennoblecido por sus valores propios, trabajo, acumulación, cualidades individuales, enfrentado con la nobleza de sangre, triunfador por el espíritu en esa contienda que tiene en el amor su campo de lucha. Tal vez esto se vea aún con más nitidez en *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, o en *Don Carlos*, del mismo Schiller, aunque en esta pieza el conflicto está insertado en el intenso debate que sobre la naturaleza del Estado tuvo lugar durante y después de la gran aventura napoleónica, sin descartar el dramatismo del tema en los países latinoamericanos de reciente formación, de lo cual es testimonio la obra entera, se diría, de Juan Bautista Alberdi.

También se sabe que, como movimiento artístico, contenía las simientes de su disgregación y que ésta no tardó en llegar: *Las Orientales*, de Victor Hugo, publicada casi en el momento del llamado "triumfo" de *Hernani*, es al mismo tiempo la culminación y la caída; el romanticismo se hace indispensable pero, informado de su fertilidad, da comienzo con Teófilo Gautier y, sobre todo con Baudelaire, a algo nuevo, el arte moderno, que acabará con su estética.

Repito, todo eso se sabe, constituye parte de lo elemental que lo caracteriza. ¿Habría algo más que decir a su respecto, teniendo en cuenta lo que se sabe?

Antes de internarnos en lugares acaso más recónditos de su significación, hay que decir, como juicio de carácter general, valorando su gestión históricamente, que, como interpretación de las complejas relaciones entre hombre y naturaleza, naturaleza y cultura, así como en lo relativo a determinadas gestualidades modales, si una vez llegó fue para siempre, nunca desapareció del todo pese a que haya muerto bastante pronto como movimiento, como programática, y muy pocos se hayan seguido haciendo cargo de su preceptiva. Cuando esto ocurrió, sea en la literatura o la pintura del "corazón" o en cierta penosa poesía bastante popular en su momento y hoy olvidada, fue vivido como bastardo por espíritus más exigentes tanto en sus penosos arrastres conocidos como "posromanticismo" como en ciertas reminiscencias inesperadas e indirectas.

Lo que quiero decir es que no obstante su desgaste, el romanticismo sigue vivo como respuesta a preguntas esenciales y reaparece hasta la actualidad en gestos y comportamientos pero también en el arte, sobre todo popular; se diría, inclusive, que lo que más mueve en todo este siglo a las grandes masas que consumen arte, sea la música, la literatura o la televisión, contiene elementos románticos imprescindibles, quizás externos o minusválidos si se compara Musset, por ejemplo, o Isaacs, con una telenovela o Chopin con Agustín Lara. Considérese si no es romántica la escena de alguien —como respondiendo al

tópico del uno y la multitud—, y no es el único, como Mike Jagger, desgarrándose de pasión frente a miles de conmovidos espectadores. Considérese también lo que implica la lectura desbordada en volúmenes, como cuando se leían de a millares los folletines de Eugenio Sue o de Vargas Vila, de *Como agua para chocolate*, relato de amores prohibidos y coronados por la muerte, tal como lo hubieran concebido George Sand o Ignacio Altamirano.

Sin esa perdurable presencia tales manifestaciones —y esto ocurrió con el arte popular también en todo el siglo XX, en Latinoamérica por lo menos— no podrían no sólo tomar forma sino aun perderían sentido comunicativo; es posible que la idea misma de comunicación, a pesar de la parafernalia tecnológica que la secunda, sea romántica, vía comunión de las almas, si se admite que lo que la caracteriza, con predominio de toda otra dimensión, es la relación interindividual.

Tan imprescindible es el vaho romántico, tan internalizado está, que nutre las indicaciones sobre ejecución musical, interpretación televisiva o estructuración narrativa y aun alimenta la idea de representación que está más en curso, desde la formulación del héroe ambiguo, propia del policial negro, heredero de ese "héroe problemático" que había definido Lukács, hasta la lucha del ideal que no quiere ser asfixiado por la materialidad.

Pero también perdura en el arte más elevado: para algunos, el surrealismo, por ejemplo, recoge y potencia lo que pudo sentirse como la aparición tumultuosa del alma romántica, no digamos el dadaísmo como regreso a lo elemental, como aspiración al grito, no digamos lo que es la aspiración modernista latinoamericana, la poesía conversacional, el realismo mágico, la novela histórica y hasta el realismo crítico, aunque habría que hablar más en detalle del modo en que en cada una de estas manifestaciones el romanticismo está presente, o al menos algunos de sus elementos fundamentales.

En esta perduración reside, creo, la clave de su significación histórica. Quiero decir: aparece como movimiento, historizable, datado, a fines del siglo XVIII, se irradia desde Alemania e Inglaterra al resto de Europa en las primeras décadas del XIX y, casi enseguida, a América Latina; sus alcances son explicables pero lo más importante es que pone de relieve algo más y más profundo: indica que, como movimiento, interpretó una actitud humana de siempre, que siempre había dado pruebas de su existencia pero que no tenía nombre. Por ejemplo, sólo después del romanticismo se puede pensar el martirio de Cristo no sólo como símbolo sino como tensión agónica, la del ser en pugna con la divinidad, como en los últimos tiempos lo apuntó José Saramago, y ambiguamente de acuerdo con ella o, espíritu rebelde, al fin sometido a ella; sólo después del romanticismo se puede entender el sentido de la lucha solitaria del Quijote así como el dilema edípico y la gesta de la Judith que, bíblicamente, derrota a Holofernes derrotándose. El "alma" sale de su claustro y se

hace semiosis, el sueño deja de ser el tributo a las sombras y pasa a ser una interpretación del estar en el mundo y eso, al menos, no ocurrió sólo después de que Herder explicara el historicismo o Théophile Gautier, metido en su chaleco rojo, encabezara las huestes que dieran por tierra con el clasicismo sino desde mucho antes: desde que Espartaco muere en el supremo esfuerzo de la libertad; desde que Simone Martini pintó lo siniestro encubierto en la Anunciación, ese núcleo invencible que Freud verá luego en otra parte pero también en el campo del sueño que, a su vez, es el albergue del deseo; desde que Diderot percibió y escribió las contradicciones entre el deseo y el deber.

En ocasiones, la aparición del romanticismo es presentada como fruto de un cansancio cultural; una relación distorsionada entre signos y cosas genera una fatiga existencial y social, una desazón profunda, un descreimiento radical a causa de que la perspectiva que brindaba el primer racionalismo ha sido sustituida por una repetición infinita; aunque nunca tal relación entre signos y cosas hubiera sido armónica en ningún orden, puesto que no es concebible una epistemología de un acuerdo perfecto entre ambos términos, hipótesis que, en un desafío al pensamiento conceptista, pudo haber postulado la literatura pastoril, la idea del cansancio es fructífera para explicar cómo toma forma el romanticismo en su momento, así sea porque esa idea se recuesta en las observaciones hegelianas sobre el tedio como generador de las formas nuevas de la historia. La frecuente invocación al tedio de vivir, las operaciones que realiza en las representaciones de conflictos el aburrimiento, la imagen del "héroe cansado", para recordar otra vez más a Auerbach, las consignas baudelerianas sobre el "du luxe, du calme et de la volupté", que Byron logró, quizás, llevar a cabo en sus melancólicos viajes, el gesto abandonado de Rimbaud, la mirada metafísica y desesperada de Echeverría sobre la llanura, parecen avalar esta idea que, en todo caso, se manifestaría sobre todo en la literatura narrativa y poética, plagada de figuras cuya marca básica es no sólo un inexplicable cansancio, o el elegante "spleen", sino una vocación suicida, indiferencia y rechazo del aire libre y de todo entusiasmo vital.

Pero, en todo caso, visto más allá de los personajes, en lo que significa, ese cansancio es crítico y productivo si no nos quedamos tan sólo en lo psicológico y lo consideramos como instancia del enfrentamiento con el febril utilitarismo burgués; así, pues, si dicho cansancio tiene que ver con el desgaste del lenguaje y de los códigos y su pobreza interpretante de una inquietud informada, vaga y dispersa pero potentísima, es legítimo conjeturar que eso despierta un imaginario, hace brotar una nueva erótica del hacer que se traduce en lo que se suele denominar la revolución romántica, o sea la lucha contra las tres unidades, tiempo, espacio y acción, que reglamentaban de manera paralizante y opresiva la construcción de la verosimilitud. Y si de códigos o de lenguaje se trata, es posible pensar en enmarcar la relación entre signos y cosas, que en definitiva

ése es el problema, en otros campos, por ejemplo en la naturaleza, que eso es lo que postula la lingüística nodierista de la onomatopeya, según la cual las palabras son producto de los sonidos que emiten las cosas, no de operaciones racionales que regulan la arbitrariedad, como iría a postularlo Ferdinand de Saussure cuando la razón volvió por sus fueros a imponer sus explicaciones. Habría que considerar la aventura intelectual de Charles Nodier no como una caprichosa locura sino como una manifestación de lo que el cansancio pudo haber engendrado.

En las explicaciones acerca de cómo toma forma el romanticismo se invoca, como se dijo, antecedentes, precursiones y, por supuesto, la extraordinaria fuerza fundadora de la filosofía alemana, pero se omite señalar que, dejando de lado de qué modo interpreta un sentimiento del mundo propio de una época, el romanticismo es el resultado de una simple, pero fundamental, alteración en las jerarquías del pensamiento iluminista. En efecto, para el pensamiento de las luces la liberación del sujeto individual de las trabas medievales, tarea iniciada por Descartes y reformulada por Locke —éste es el tema de los "derechos del hombre" que animó y dio gran parte de su sentido a la Revolución Francesa—, es prioritario, el hombre es el protagonista absoluto, el humanismo la teología y el límite; pero ni siquiera en el humanismo el hombre está solo; lo rodea, acecha y condiciona la naturaleza a la que, también desde las luces, no sólo se empieza a interrogar filosófica y científicamente sino que se plantea, Adam Smith es quien lo hace, el problema de su dominio; es la llamada "fisiocracia" que prepara el terreno para la gran empresa de explotación de recursos naturales así como para todas las gestas de conquista de territorios que van a caracterizar, desde Napoleón en adelante, las guerras de Independencia latinoamericanas, Bolívar y San Martín, la conquista norteamericana del oeste, la colonización de África y Oriente.

Si bien los dos temas se habían reflexionado por separado, es evidente que se integran pero, para el iluminismo, la jerarquía no ofrece dudas: es el hombre recién liberado, ser sobre todo racional, quien logra respecto de la naturaleza frutos que antes no conseguía arrancar, más bien la naturaleza lo avasallaba sin que comprendiera por qué. El romanticismo se constituye invirtiendo esa jerarquía: la naturaleza empieza a ser la gran preocupación y la del hombre aparece subordinándose a ella. En el *Facundo* de Sarmiento, en ese sentido un libro orgánicamente romántico, y ya se sabe cuales fueron las consecuencias que tuvo, que empieza por la descripción del territorio para seguir luego con la biografía del héroe negativo, tenemos un ejemplo latinoamericano de ese cambio; pero un esquema para nada opuesto es el que hallamos en *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, una de las manifestaciones más exquisitas del romanticismo americano, así como lo fue la obra de James Fenimore Cooper, *El último de los mohicanos* y, hasta podríamos decir, el perfil de la gesta que em-

→ preñó Benito Juárez, el modo en que, frente al mito de la naturaleza, la enfrentó y la venció en singular y educativo combate y le confirió una forma humana y civil.

→ En el marco de este cambio, y en virtud de una creciente y generalizada desconfianza en el poder de la razón, que se fisura con el debilitamiento de las monarquías, la naturaleza comienza a desempeñar un papel activo, interactúa con los humanos, sus formas encarnan formas humanas y, a la vez, modos de ser humanos guardan una estrecha relación con los hechos naturales. Si en la tragedia clásica, para hablar de representaciones prestigiosas, Corneille y Racine, la naturaleza es un telón de fondo convencional, como lo fue en gran parte de la pintura renacentista, frente al cual las pasiones de los reyes y los dioses dirimen, de cara al público y en un primer plano, sus debates y conflictos, en las obras de Schiller, *Los bandidos*, por ejemplo, los personajes emergentes de grutas, tienen el aspecto de las fieras que las habitan, lo mismo que vemos en *Los bandidos del Río Frio*, de Manuel Payno, hombres como fieras, o en *Zarco*, de Altamirano. Retirado del comercio humano, el niño encerrado en el fondo del bosque se convierte en animal, nada hay en él que, en sí mismo, lo humanice, lo que quiere decir que la naturaleza domina siempre que no se lo oponga un límite. La leyenda del "niño salvaje", que elaboró Aloysius Bertrand y que hace unas décadas retomó Werner Herzog, muestra magistralmente esta relación y le confiere tamaño de mito.

→ En virtud de esta alteración se empieza a descubrir y a valorar otros resortes mentales hasta entonces reprimidos o mantenidos en silencio: la sensibilidad, la belleza de las cosas, el mundo de las mujeres, el recuerdo y el sueño, la imaginación, la rebeldía, los sonidos y los trazos que evocan lo incomprensible e incognoscible que, porque suscita todo eso, empieza a importar de manera soberana. La naturaleza es sentida y vivida como secreto y misterio del cual depende el secreto y el misterio del ser humano, tal como lo formula Esteban Echeverría en *La cautiva*, el hombre como inerte pero tembloroso, capaz de desear su liberación pero a través de una comprensión de las leyes naturales. Primera conclusión, el hombre es más natural de lo que se postulaba y es una mínima parte de esa majestuosa realidad, no su dominador; segunda conclusión, conserva en sí mismo cualidades que son fáciles de determinar en la naturaleza, el misterio, lo inexplicable, el temor, la muerte, la fuerza, la pasión; tercera conclusión: esta relación hace surgir dos situaciones que serán rasgos fuertes del romanticismo: por un lado se revela que existe algo que liga al hombre con el secreto de todas las cosas, es el alma, que si bien puede seguir siendo lo que quieren las religiones que sea es también un lugar en el que reside un sentido, donde está la clave de su origen y la cifra de su relación con todo lo demás; por el otro, el hombre no sale de la nada sino de una entidad mayor, anterior y posterior a él, que lo engendra y le confiere una fisonomía,

es el pueblo quien imprime su marca en la historia de su alma, una entidad mayor que ha engendrado los rasgos que lo hacen reconocible a partir de las relaciones de dependencia que ha trabado y mantenido con lo que lo rodea y determina.

De aquí se desprende que el arte haya tratado de capturar todos estos registros; en el retrato, el aleteo del alma en reposo; en la representación de las grandes tragedias humanas, como las obras de Delacroix, la lucha desigual del hombre contra su destino; en el costumbrismo y el folklore lo que es propio de la idiosincracia de un pueblo; en el paisajismo y la poesía y aun la música, las particularidades de una naturaleza; en el estudio de la historia los rasgos de una nación. Así, si siguiéramos estas líneas podríamos tal vez ver y comprender todas las opciones románticas, desde las europeas hasta las americanas, desde las tragedias de Schiller y la música de Beethoven y Schubert hasta el acuarelismo costumbrista en América Latina durante el siglo XIX pasando por las novelas con nombre de mujer, como *Amalia* (Mármol), *María* (Isaacs), *Soledad* (Mitre), *Clemencia* (Altamirano), *Esther* (Cané), *Julia* (Cisneros), *Angélica* (Ortiz), *Lucía* (Guerrero), *Sara* (Guadalajara), *Josefina* (Salas), *Elvira* (Echeverría), *Carmen* (Castera), *Angelina* (Delgado), hasta las autobiografías, como *Recuerdos de Provincia*, la poesía lírica, como la de Victor Hugo y la de Acuña y así siguiendo.

En este modo de dar cuenta del resultado de procesos, establezco, me doy cuenta, un continuo, una especie de tránsito suave entre lo europeo y lo americano; es como si lo esencial del gesto romántico se hubiera transferido en su momento rindiendo frutos de parecido sentido en ambos lugares y clasificables, por lo tanto, en conjunto.

Esto plantea un problema que las historias de la literatura no han dejado de considerar: el romanticismo nació en Europa, por lo tanto qué significó su implantación en América. Hay, por cierto, quienes invocan la noción de modelo para explicarla, lo que indicaría no sólo cierto servilismo cultural, tanto o más que un sistema de intercambios, sino una superposición un tanto facticia de tendencias que, es una sospecha, pudo haber alterado una producción propia y espontánea de formas determinadas por condiciones locales. Vale la pena señalar que tales condiciones locales no existían en América Latina en virtud, primero, de la violenta implantación europea que implicó el hecho colonial y, luego, del uso de una lengua común a Europa y América, el español, el portugués, el francés y el inglés, sin contar con que los elementos culturales pre-europeos fueron neutralizados, eliminados y, en el mejor de los casos, puestos en una situación de hibernación que les impidió dar lugar a realizaciones libres del influjo europeo.

Más útil, creo, ha de ser considerar de qué modo el romanticismo introducido tempranamente en nuestros países desempeñó un papel en el proceso cul-

tural que se iniciaba y qué clase de papel fue ése. Sin ir demasiado lejos en el análisis, y para mencionar también lo que se sabe, se puede afirmar que permitió “ver” el paisaje propio, entendiéndose por paisaje todo el entorno, físico y humano local, interpretarlo y traducirlo a términos de construcción cultural en todos los órdenes. Ese reordenamiento de la mirada permitió concebir una legislación propia y descubrir lo que estaba oculto por el menosprecio y el sentimiento desértico de desnudez, abrió el camino para hallar la cifra de una originalidad posible en la revaloración de tipos y lenguajes, en la forja de una conciencia nacional sin la cual todo arte patalea en el vacío, no encuentra suelo donde hincar sus raíces.

El hecho de que haya reproducido la retórica a que estaba condenado, llevándola en ocasiones hasta el límite de lo abominable —no hay más que ver lo hondo que caló la poesía de juegos florales en toda América—, el sentimentalismo de la poesía lírica, el populismo de un folklore o de una jerga típica con la exaltación de tipos y costumbres característicos, el descriptivismo exaltado pero inerte, no disminuye su papel liberador; es más, se puede pensar que ciertos extremos del arte latinoamericano, pongamos por caso, en literatura, el *Martín Fierro*, *Los bandidos del Río Frío*, la polémica Bello-Sarmiento, *Ismaelillo*, *María*, el *Nocturno* de José Asunción Silva; en pintura los paisajes de Fernández Cavada y de Esteban Chartrand, que descubren el trópico cubano, y las telas de José María Velasco; la formación de las formas musicales caribeñas y criollas, las décimas populares, el refinamiento artesanal mexicano y colombiano, resultan de ese proceso de implantación.

Se podría objetar que era impropio o prematuro condenar el imperio de la razón, que dio lugar a la Independencia, digamos el pensamiento de Bolívar, Simón Rodríguez, Mariano Moreno, Fray Servando, cuando todavía no había siquiera empezado a dar sus frutos, pero también es cierto que con la independencia se desencadenaron procesos complejos y turbulentos, todo estaba mezclado y no se avistaba en el horizonte ni siquiera la sombra de un sistema productivo que ordenara el caos del que las guerras civiles eran sólo una muestra y los enfrentamientos entre liberales y conservadores, federalistas y centralistas, caudillos y teóricos, un modo de la idiosincracia. Se diría que el romanticismo entró en esa complejidad por simpatía, quiso ver aquí, de manera voluntarista, lo que en Europa iba de suyo porque venía de un pasado milenario, saturado de trascendentes sugerencias, pero, al mismo tiempo, al verlo de ese modo, lo rescató y lo puso a un nivel simbólico que jamás se logró en lo político ni en lo económico. Dicho de otro modo, el salvajismo subsistente mostraba su riqueza, la majestuosidad de las montañas y los campos podía encerrar el secreto de la creación del mismo modo que las enormidades geográficas que deslumbraban a Chateaubriand o a Byron; en las embrionarias ciudades podían ocultarse pasiones de un voltaje similar al que asolaba el alma inspirada de

seres ficticios como Julien Sorel o Tosca o Jean Valjean; los tipos propios, como los caudillos y las turbas miserables de las campiñas, los gauchos, los llaneros, los jíbaros, las gaúchos, los mulatos, los negros encerraban en sus modos únicos el secreto de una nacionalidad.

El romanticismo, en suma, se integró al proceso de formación de nuestras sociedades y nuestras culturas, les exigió hallar o configurar lo que Henríquez Ureña llamaría “nuestra propia expresión”, contribuyendo con una estética adecuada para comprender lo proceloso de un presente imperfecto y lo fugitivo de un ideal de soberanía y de existencia legitimada por los grandes sacudimientos del espíritu.

Pero, ¿en qué consiste esa estética? Quizás la pregunta no sea la acertada ante todo y en primer lugar porque, por definición, el romanticismo exalta la creatividad individual y, en consecuencia, permite a sus adherentes que perfilen, cada uno, sus propios principios estéticos. Por esa razón, Schubert es tan diferente de Schumann y de Beethoven, Delacroix de José María Velasco, Silva de Espronceda, José Hernández de Antonio Lussich y Alfredo de Musset de Schiller y de Martín Coronado. Sin embargo, se diría que, no obstante las múltiples y riquísimas realizaciones individuales, las búsquedas persiguen elementos que refieren una experiencia común de las formas. En suma, que hay un trazo romántico, proteico, diferenciado en la formulación pero animado de un mismo sistema pulsional. Y no sólo en lo representado, donde los valores establecidos por el romanticismo aparecen sin duda, por ejemplo el sentimentalismo, el nacionalismo, el heroísmo, la belleza, el sueño y el delirio, la exaltación de la mujer, herencia, según Eduardo López Morales, del culto a la Virgen María pasado por el ideal caballeresco y pastoril, el sacrificio, la mística, la pugna contra el destino, el ascenso social y el tributo que se paga por ello, sino también en el trasfondo filosófico, como conflicto binario entre el bien y el mal, Dios y satán, la salud y la enfermedad, pero también en la semiosis. Tal vez haya que hablar sólo de esto para dar una idea de esa estética proteica pero reconocible, incorporada a las más caras tradiciones culturales de occidente.

En principio, si en la literatura bastó poner en cuestión las unidades clásicas pero sin fracturar férreos criterios de argumentación y estructuración, en la música, respetando las articulaciones, o sea los llamados “movimientos”, se trató de introducir en el esquema matemático predominante matices expresivos, que brotaran no de las reglas sino de otra parte, esa zona oscura traída al pentagrama por una fuerza que podemos denominar “inspiración”. Si la música, previamente, en los clásicos franceses e ingleses, en los barrocos alemanes y en los italianos y aún en los más cercanos al fin del siglo XVIII, ponía en evidencia el poder de los códigos, dejando entrar lo que podemos llamar “la experiencia personal del mundo” sólo por alusiones u obsesiones de recurren-

cia —que es la idea de “tema” que se puede ver en las variaciones de Purcell, Bach y aun Haydn— ahora, desde ciertas intuiciones mozartianas y, luego, en Beethoven y en Schubert, no puede acallar el brote de la inspiración que aparece como una necesidad; el artista, por lo tanto, se enfrenta arduamente con los rigores del código y exige de los instrumentos que se plieguen al discurso que les brota de su relación con su subjetividad primero y con el mundo después. Parece una consecuencia lógica que el desarrollo musical, a partir de una idea, construya una suerte de narración que se tratará de que canalice o interprete un “decir” vehemente y maravillado. La narratividad, entonces, deviene principio estético. Pero qué se narra: todo eso que el hombre romántico alberga en su interior y que intenta transmitir; no sería extraña a esta situación la extraordinaria expansión de las estructuras, los conciertos, en las que un “solo”, el “uno”, ocupa el frente de la escena, subordinando a la multitud, la orquesta, el instrumento único a cargo del relato de un alma perpleja y en dudas, siempre a punto de naufragar en la persecución de lo imposible, reconversión sonora de la tragedia, con protagonista y coreutas que lo comentan.

Los conciertos para un instrumento proliferan y éstos, en lo que se les exige, se parecen cada vez más a la voz, “dicen” cada vez más. Soledad insondable, súplica desesperada, tal como suena en Schumann, en Chopin y en Brahms, hasta en Chausson y aun en Schönberg en su *Noche transfigurada*. Pero así, solitariamente, el ángel caído, que se verifica en el brillo de la ejecución, no se encuentra a sí mismo pese a la fuerza de su reclamo a la divinidad, necesita del diálogo con otras voces también demandantes y eso es lo que ocurre en las obras de cámara, sonatas, tríos, cuartetos y quintetos que, por obra y gracia del diálogo entre instrumentos, permite salirse de la sombría estación humana para elevarse hacia una región de belleza que los clásicos no hubieran soñado que existía.

La narratividad, el monólogo y el diálogo aparecen, de este modo, en virtud de este análisis, como fundamentos de una estética. Pero toda esta genética está muy encerrada en el aspecto individual del romanticismo. Quiero referir una experiencia cuya lección sutura el hueco, me refiero a lo social. Se sabe que un tema no menor es el de la recuperación del folklore en la música culta; Brahms lo hizo, por cierto, Mozart también lo había hecho; eso, seguramente, desencadenó un fenómeno, el nacionalismo musical, que tuvo impresionantes realizaciones en Rusia, en Finlandia, en España y también en México y la Argentina, a comienzos de este siglo; baste mencionar la obra de Moncayo y la de Julián Aguirre, respectivamente, para entender un proyecto musical que tendía a satisfacer una idea romántica casi en estado puro. En estas tentativas se trata de un proceso en tres momentos: primero, sensibilizarse a las expresiones populares e investigarlas; segundo, trasladarlas a los códigos de la música culta; tercero, alcanzar un concepto, el de un continuo, como si ciertas estructuras y aun

ciertos temas atravesaran las barreras y aparecieran, a la manera de los mitos levistraussianos, en una y otra esfera. En un caso, al menos, se da la tercera instancia sin pasar por las otras dos: en la *Sonata para piano No. 958, en Do menor*, de Schubert, se puede escuchar un tema que aparece muy familiar a un oído argentino: es igual, o muy semejante, a una obra de Julián Aguirre, que tiene la forma de un triste o de una vidala, versión culta de un aire criollo, y un similar tono nostálgico, recogido, por lo que sepamos, de la tradición folklórica.

Se ve a qué estoy aludiendo: Schubert habría celebrado esta empresa, no habría creído que lo glosaban o lo robaban sino que la melodía venía del más profundo arcano de la historia y que había atravesado tiempos y distancias como una estructura mitológica tan invencible como los pueblos mismos.

Si observamos la pintura, desde Gericault y Delacroix, pasando por Goya y los acuarelistas —Rugendas, Pellegrini, Pallière, entre otros— que recorrieron el continente rescatando tipos y costumbres populares, hasta los paisajistas cubanos y mexicanos, no podremos dejar de advertir un gran trazo, una pincelada nerviosa que parece vibrar junto con el referente que intenta reproducir; esa mano persigue una forma y una explicación y los colores a veces sombríos a los que recurre traducen una inquietud; por eso prefieren representar ya sea los paisajes solitarios en los que el alma se pierde y se reencuentra, ya acontecimientos dramáticos en los que un héroe en pugna con el destino se debate, clamante y abandonado, contra su suerte, ya momentos idílicos en los que el valor supremo, la comunión con Dios o el encuentro con el amor, se revisten de belleza o de calma.

Los elementos básicos de esta estética, narratividad, monólogo y diálogo, a los que hay que añadir una deliberada búsqueda de expresividad —que produce, fuera de control, el énfasis y la solemnidad, tan ridiculizadas por el teatro de boulevard, encarnados en la actualidad por el costado histriónico de un Pavarotti a quien Sartre habría aludido en su recuperación de Kean, el actor que conmovió a París, o de Garrick, a quien alude Mark Twain burlándose despiadadamente de sus imitadores—, sin contar con otros accesorios más invocados, como el color local, también recorren la literatura menos en los estereotipos que crea, belleza angélica e inocencia suprema —oposición de la que, como anticipándose, había hecho cruelísima mofa el Marqués de Sade—, que en las estructuras de secuencias y encadenamientos, de hechos en cada uno de los cuales, tomándolos como núcleos, se dirimen todos los conflictos del origen y la filiación que el romanticismo sacó al exterior y tematizó. Bien pudiera ser que esto que se ve sin recato en las telenovelas y que el cine también asume como modo ineludible de narrar se encuentre ya, muy definido, en las novelas de Victor Hugo y también en las que escribieron Gertrudis Gómez de Avellaneda en Cuba, Vicente Riva Palacio o el más pudoroso Ignacio Altamirano en México o Juana Manuela Gorriti en la Argentina o el propio Jorge Isaacs, por

no hablar del intento de ruptura que, en las imágenes que produce ese modo de secuencia, hizo bastante después Teresa de la Parra aunque todavía en ese espíritu.

Hay que hacer, sin embargo, una distinción: las novelas románticas europeas exaltan casi sin variantes el pasado, cuando se salen hacen, como es el caso de Stendhal y aun de Balzac y de Dickens, realismo crítico; las latinoamericanas tienden a profetizar un porvenir más venturoso y en ese gesto establecen un acuerdo importante con la prosa que podemos llamar programática, que estaría ya en Bolívar y en Simón Rodríguez pero aun más románticamente clara en Echeverría, Sarmiento, Hostos y Alberdi. ¿Qué hacer con el futuro?

Creo haberlo señalado ya, al pasar: esas nociones, que podemos llamar "estéticas" sólo por un abuso del lenguaje, tienen un suelo de donde brotan, en especial la expresividad: se trata del binarismo distributivo, el bien y el mal, Dios y satán, lo diurno y lo nocturno, como nociones de una filosofía reactiva pero no tan primaria como muchos lo imaginaron; la idea misma del "Espíritu" hegeliano, a la que no se puede acusar de simplista, cuya persecución del "bien" organiza la historia y hasta el Estado, por no mencionar la Lógica misma, descansa sobre ese principio maniqueo; tiene, a su vez, diversas prolongaciones de todas las vertientes y para todos los gustos, incluido el marxismo, cuyas predicciones acerca de la sociedad sin clases, siendo las clases del mismo modo depositarias de valores opuestos, sólo superan el hegelianismo en tanto empieza a funcionar una dialéctica de la producción de valores que permite dejar atrás las oposiciones y reconocer que, en el curso de su dominio, algo que se encarna en el principio del mal, digamos la explotación, sirve en definitiva para consolidar lo que va a coronar el triunfo del bien, la sociedad desalienada, sin opresión.

El ingreso en el universo del romanticismo no es simple ni puede ser simplificado; varios capítulos quedan por escribir; cada uno de ellos daría lugar a un examen no sólo del romanticismo sino del lugar en el que estamos parados, tanto desde la perspectiva de la deuda que la cultura y la civilización en la que vivimos le han contraído como del modo en que se ha podido pasar a otra cosa, un sistema que permita vivir en un mundo atormentado y confuso fuera de los instrumentos y nociones que el romanticismo engendró.

En cuanto al primer aspecto mucho se ha dicho y yo lo he reiterado: el romanticismo modificó un modo de ver el mundo y ya no se puede volver atrás; en cuanto al segundo es menos nítido lo que podamos afirmar, por más que la aparición del arte abstracto y el cuestionamiento de la representación como modo de organizar el universo simbólico hayan recortado grandemente su dominio en el campo, al menos, de la gran cultura. Y digo que es menos nítido porque si ese intento superador fue afiliado a lo que se llamó "modernidad" ya el elenco de sus nociones entraron en cierto descrédito, con una tendencia a re-

gresar al viejo caos, a las viejas oposiciones. Es claro que el resultado no se puede todavía aquilatar: la desazón, porque pocas o ninguna utopía encuentran asidero, ha dado lugar a un pragmatismo crudo en los directores de la economía y la política, con sus gritos estridentes de entusiasmo por sus frutos pero no ha cubierto a toda la sociedad; en las capas y sectores a los que el pragmatismo no les va ni les viene, excluidos del progreso naturalista, que ya no puede sostenerse ni siquiera invocando la revolución tecnológica, no queda otra que incubar en el imaginario el regreso de la eterna lucha entre el bien y el mal. Porque el mal, pese a todo lo que se ha dicho, existe y dista mucho de haber sido derrotado.

HISPAMERICA

EMILIO BEJEL
(University of Florida)

RAMIRO FERNÁNDEZ
(Wake Forest University)

La subversión de la semiótica *Análisis estructural de textos hispánicos*

Este libro se centra en el progreso teórico —con las correspondientes aplicaciones a poemas, cuentos, dramas, novelas y narraciones míticas— que va desde la "lingüística estructural" de Saussure hasta la semiótica que se fue desarrollando a partir de ella con Jakobson, Propp, Souriau, Brémond y otros, hasta llegar a Greimas.

Este estudio parte con un itinerario sobre el concepto de signo según las teorías lingüístico-filosóficas que dominaron la escena intelectual europea antes de Saussure, y en el último capítulo ofrece dos de las corrientes intelectuales que han aspirado a subvertir la semiótica saussuriana desde ángulos fundamentales: por un lado, el llamado "deconstruccionismo", con Jacques Derrida como figura prominente y, por otro, una de las vertientes del neomarxismo, esta vez representado por Frederic Jameson.

ISBN: 0-935318-15-1
270 p.

\$20.00