

LA IDEA DEL PODER EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

1. ¿Es posible sacar del arte en general y de la literatura en particular un instrumento para analizar las problemáticas políticas del subcontinente latinoamericano, a pesar de que muchos todavía, en nombre de una mal entendida «cultura de izquierda», reivindicán como llave de interpretación de la realidad una filosofía materialista y pragmática embebida de economicismo? «El potencial político del arte reside tan sólo en su dimensión estética. Su referencia a la praxis es ineluctablemente indirecta, mediata y elusiva [...] Si es verdad que la forma estética aleja el arte de la realidad de la lucha de clase, de la mera realidad, y que en esto reside la autonomía del arte respecto al 'hecho', dicha separación no produce, sin embargo, una falsa conciencia o una mera ilusión, más una contraconciencia, es decir, la negación de la mentalidad realística y del conformismo [...] La verdad del arte reside en su capacidad de quebrar el monopolio de la realidad establecida (es decir, de los que la han establecido) y de *definir* lo que es *real*. Es en esta ruptura, que es obra de la forma estética, que el mundo ficticio del arte se revela como la verdadera realidad»¹. En consecuencia, si al arte se le debe reconocer una tarea de denuncia de las relaciones sociales, trascendiéndolas y subvertiendo así la conciencia dominante, es posible también hallar en ella un contenido, mediatamente social, que se ha vuelto forma.

La literatura iberoamericana, sin embargo, no se agota en esta tarea negativa de subversión del arreglo social. Bien que ella carezca de originalidad en la esfera de la teoría y de la ideología políticas, es posible descubrir en dicha literatura una peculiaridad: la de desarrollar, frente a la influencia ejercida sobre el subcontinente por el pensamiento filosófico, político, literario de Europa del siglo XIX, una función sistemática.

Conscientes de su disparidad con los pueblos europeos, los latinoamericanos no se han ajustado a la trama que había sido predispuesta para ellos en las metrópolis europeas y norteamericanas. El proceso literario,

¹ HERBERT MARCUSE: *La dimensión estética*, Milano, 1978, págs. 16, 25-26.

por lo tanto, ha hallado su carácter original en las formas orales y fabulatorias tanto de las culturas precolombinas como de la subsiguiente literatura históricamente comprometida.

Por un lado, se observan en la producción literaria latinoamericana las manifestaciones de la historia, de la realidad, de las relaciones sociales variamente representadas; por el otro, la presencia constante de un protagonista, que acepta o rehúsa los condicionamientos del sistema político y que, de cualquier modo, se refiere siempre a una manera suya de vivir, «otra», en oposición, diríamos, con la que él representa en la novela. El novelista es el verdadero elemento de mediación, el opositor crítico de la realidad. Y el origen de esta constante oposición del intelectual latinoamericano se puede hallar en la tradición cultural que ha establecido modalidades precisas de relación entre el hombre de letras y el sistema político. El trabajo lingüístico-estructural del escritor—que a menudo ha sido objeto de oposición y de censura por parte de los varios regímenes políticos—siempre ha querido destacar lo «otro», describir una naturaleza que los destinatarios últimos de la obra todavía no han logrado imaginar o por la cual están condicionados.

Estas peculiaridades de la producción literaria latinoamericana la destacan de las experiencias similares europeas y, en particular, de la francesa; pero una comparación con éstas será útil, a fin de individualizar más claramente los orígenes y de seguir los senderos algunas veces lábiles y en apariencia oscuros recorridos por las literaturas latinoamericanas antes de alcanzar los resultados actuales, tanto en la esfera artística como en la política. En particular, es preciso determinar cómo han logrado reaccionar tres entre los mayores representantes de la literatura latinoamericana—es decir, Miguel Ángel Asturias, Ernesto Sábato y Gabriel García Márquez—a la influencia de la cultura europea para representar, con los mismos instrumentos formales, las contradicciones de su propia realidad.

«Las desilusiones personales, el íncubo de las persecuciones, los fracasos colectivos, los voluntarismos de las luchas políticas, las cárceles, las torturas, las angustias existenciales de la soledad, el fervor de la participación, los destierros, la inminencia de la injusticia o de las matanzas [...] todas las desilusiones de la ideología o de la fe»² que han padecido los héroes de la narrativa del subcontinente latinoamericano pueden ser comprendidos—directa o indirectamente—por los pueblos que han condenado, a través del imperialismo, esas tierras y esos pueblos al subdesarrollo, a la tiranía de los regímenes liberticidas.

Por este motivo la temática del poder se desarrolla en el marco de

² MARCELLO RAVONI: *Introduzione a Poeti ispanoamericani contemporanei*, Feltrinelli, Milano, 1970.

una búsqueda de identidad, de una identidad manantial, no sedimentada y estratificada en el tiempo: Europa, aunque ya desde los tiempos de la conquista haya intentado desarraigar y anonadar las fuerzas originales e inmediatas latinoamericanas, considera al subcontinente como una realidad eminentemente vitalística y espontánea. Los autores europeos, en consecuencia, si quieren ser entendidos, tienen que adecuarse a los cánones según los cuales América latina había sido en un tiempo catalogada. De ahí la necesidad de hacer comprender la América disfrutada a sus disfrutadores, la América política y económicamente sujeta a los que la han sujetado, sin con eso olvidar que los disfrutados no han conquistado todavía los instrumentos necesarios para comprender su propia situación. En efecto, en los países latinoamericanos—donde existe el nivel más bajo de alfabetización—la incidencia de los intelectuales se limita a las clases superiores de la sociedad, que, sin darse cuenta, se alimentan de una cultura que se vuelve contra ellos.

En consecuencia, el escritor latinoamericano, o en general el artista, tiene—forzosamente o por elección personal—que actuar un compromiso con la cultura occidental si quiere romper el silencio general acerca de la triste y envilecida realidad de su América.

La relación literatura - vida - transformación, bajo muchos aspectos, nunca ha existido en la América latina; todo lo más, cuando se ha operado, ha sido artificial o forzosamente anulada. Si se quiere dar una explicación a ese fenómeno no hay que buscarla entre las manifestaciones exteriores y determinadas que podrían sobresalir de una lectura superficial del mismo fenómeno. La lógica que está al fondo de éste y de otros acaecimientos muy importantes para una interpretación de los mismos hay que buscarla en los multiformes aportes culturales que han condicionado fuertemente el universo artístico latinoamericano y en primer lugar en la novela francesa del Ochocientos, que será la medida de referencia de toda la producción mundial.

La literatura iberoamericana se remite a la novela francesa no solamente porque muchos de sus autores han vivido por largo tiempo en París o porque la reacción contra España tiene su fundamento en el Iluminismo francés, pero sobre todo por las características fenomenológicas y epistemológicas que presenta la gran temporada de la novela ochocentista francesa.

La novela europea se centra toda sobre el protagonista, cuya tarea es la de representar lo dual. Los grandes protagonistas, hombres o mujeres, deben reflejar un aspecto bifronte de la realidad; en sus actitudes se revela siempre una bivalencia que hace de lo real algo virtual, posible. La potencialidad del ser permite al individuo afirmarse como protagonista, es decir, sumar todas las actitudes de las personas que

pueden reconocerse en ese contexto. El protagonista es, por lo tanto, un ser plural; es la manifestación coral de muchas voces, cada una de las cuales representa un proyecto acerca de la realidad, una de las muchas ópticas a través de las cuales el escritor ve el universo.

También el poder es concebido bajo el signo del protagonismo: los tres grandes representantes de la novela francesa del Ochocientos—la novela del Estado-nación—serán Víctor Hugo, Eugéne Sue y Gustave Flaubert.

En *Los miserables*, de Víctor Hugo, Jean Valjean, el protagonista, se aleja de un ambiente, el de los galeotes, de las cárceles, para insertarse forzosamente en otra realidad social, tomando sobre sí el papel de la justicia, sacando de esa sociedad misma que él quiere rehabilitar los elementos para una palíngenesia, para una regeneración moral. Su intento es el de provocar una revolución institucional capaz de asumir las instancias de un proletariado abandonado. En definitiva, los personajes de Hugo se proponen actuar de manera que las instituciones extiendan su cuidado a toda el área social.

En la obra de Víctor Hugo la miseria y la riqueza logran transfigurar los individuos, los ennoblece o los envilece, así como el ambiente—semejante a una prensa inmensa—forja mecánicamente los caracteres de las personas. Detrás de este mecanismo actuará el autor, que, predisponiendo, a la par de un demiurgo, todo el tejido de los sentimientos y de las situaciones, al fin exaltará a los miserables y rehabilitará las instituciones y la sociedad a través de un complicado proceso de reflexión acerca de los méritos y de las virtudes. La burguesía halla su justificación en sus valores, en su espíritu de sacrificio: el hombre burgués paga personalmente el precio de sus esfuerzos. Y puesto que las instituciones—que según Hugo deben asumir la tarea de la transición de un grupo social a otro—dimanan de principios esencialmente religiosos, los de la Revolución francesa, la Iglesia será el elemento con que será posible lograr la anhelada transformación del *status* social.

Sue, fiel a la llave «fenomenológica», crea desde luego un género, el *feuilleton*, para aplicar la historia novelada a la realidad política y social. Según Sue, existe una realidad callada, por ejemplo la de los barrios pobres de París, allá donde el proletariado es el ejemplo viviente de una injusticia que ya ha sido perpetrada y que permanece como tal injusticia social, pero comunitaria. Mientras en *Los miserables*, de Hugo, el protagonista Valjean persigue un tipo de justicia institucional, los miserables de los barrios de Sue no quieren institucionalizarse: ellos prefieren manifestarse en llave negativa, quieren quedar al margen de la sociedad. Los protagonistas de Sue son los que Marx definiría *lumpenproletariat*, es decir, una humanidad que todavía no ha experimentado la precarie-

dad de la urbanización y tiende a crear una propia cultura popular, auténtica. La marginación no ha adquirido todavía carácter revolucionario. La humanidad de Sue es una humanidad doliente e incapaz, que quiere ser recobrada por parte de las instituciones, que está dispuesta a aceptar cualquier sacrificio para lograr ser una clase burguesa. El primer paso será el de aceptar, por lo tanto, la moral burguesa.

Flaubert, en particular como autor de *La educación sentimental*, intentará individualizar las instancias psicológicas a las que el individuo es sometido para hacer parte de la familia o, mejor dicho, de la pareja, concebida como unidad sentimental y como institución fundamental del Estado-nación. Se puede considerar a Flaubert como el tutor literario de la continuidad del patrimonio, de la investidura social. Una investidura populista-sentimental conexasionada con los elementos de continuidad de los sentimientos: una forma laica para formar los ejércitos de la nueva realidad burguesa, ejércitos de hombres y de mujeres que aceptarán las reglas del juego de amor, que, una vez sometido a determinadas normas, constituirá junto a la familia el fundamento del Estado.

Balzac, en su amplio tratado sobre una sociedad en transformación, creará toda una serie de personajes cuyos caracteres se inspirarán en los de los tres autores mencionados. La novela europea, por lo tanto, será prevalentemente francesa, y los elementos característicos de ésta se hallarán también en otras experiencias literarias, como la narrativa anglosajona, que, de Dickens hasta Cronin, añadirá otros elementos de carácter populista y urbano: el advenimiento de una nueva clase social y la organización de los trabajadores. Este nuevo filón, importado en los Estados Unidos por los ingleses, lo encontraremos luego en la América latina, pero alterado y dominado por la cultura ibérica.

Hacia finales del siglo XIX en la América latina triunfa el *Modernismo*, debido sobre todo a la influencia de la cultura francesa: el Parnaso engendra en los modernistas el culto del arte por el arte; el simbolismo atrae sobre sí la natural emotividad hispanoamericana. En el marco de este movimiento—que sobrepasa los límites geográficos de Francia y se enriquece con las experiencias de la filosofía alemana y de las demás culturas europeas—Rubén Darío y Leopoldo Lugones imprimen a la poesía un «frémito nuevo». Aunque hubo una recuperación de cierto indigenismo mítico, ínsito en el nacionalismo romántico, estos poetas lo empujan «al límite de una retórica idealizante, lejana de la dura realidad del presente, caracterizada por múltiples implicaciones evasivas y codiciosa de exotismos cosmopolíticos»³.

Del realismo al naturalismo el tránsito es breve: la influencia de Emile Zola empuja a los autores hacia la exploración de las manifesta-

³ MARCELLO RAVONI: *Loc. cit.*

ciones más inquietantes de la psique humana, al descubrimiento de los aspectos más repugnantes de la sociedad. Pero la influencia del modernismo se agotará con los experimentos poéticos de vanguardia de Julio Vicente Huidobro, de César Vallejo y Pablo Neruda y sus manifestaciones de americanismo.

En el campo de la narrativa, ya antes del período 1940-1950, empieza a manifestarse la exigencia de trazar nuevos senderos: bajo la influencia de Kafka, de Faulkner y de Proust se revela la tendencia hacia el «realismo mágico», hacia la búsqueda de la sociedad americana, que a través del mito quiere afirmar su propia originalidad.

2. En este complejo temple cultural se formará la personalidad del guatemalteco Miguel Angel Asturias, que en *El señor Presidente* intentará representar un poder edificado sobre la violencia y la corrupción en una tierra hormigueante de rencores y de angustias, de miseria y de supercherías. El poder: es éste el tema cuya representación literaria tiene sus orígenes la lucha de Juan Montalvo contra la dictadura de Gabriel García Moreno y de Ignacio Veintemilla, y que será uno de los más frecuentemente tratados por los novelistas latinoamericanos.

En el subcontinente la novela nace, lo mismo que en Europa, como expresión de un deseo de rebelión contra la opresión, pero no sigue la misma trayectoria porque se agota en el estadio de la teoresis iluminista, en la concepción positivista y en la esfera política, consciente de su imposibilidad de cambiar toda la realidad. Es decir, no tendrá a un Proust ni a un Joyce.

Mientras que en la Europa del siglo XIX el poder es concebido bajo el signo del protagonismo, en la América austral el problema del poder es el tema equivocado del conocimiento; es decir, la novela sigue un camino hacia atrás, es un regreso violento a la realidad mediante los instrumentos de la investigación sociológica típicos del positivismo: su finalidad es la de analizar la forma bestial del poder y sus proyecciones en la sociedad. Pero el problema real será el de otorgar una legitimación, aunque en sentido negativo, al poder. Según Asturias, el primer poder que necesita una legitimación es el de los excluidos, el de los marginados, a los que incumbe la tarea de explicar dicho poder, prescindiendo de la presencia del señor Presidente, que, de por sí solo, no logra ofrecer una explicación a su existencia y a su función. En definitiva, el poder parece carecer de la posibilidad de gobernar. Bajo este aspecto, por lo tanto, la obra de Asturias tiene características radicales: sus protagonistas son necesariamente revolucionarios, porque son empujados hacia la violencia ínsita en el mecanismo mismo de la institución.

Es aquí donde se revela toda la importancia de los ascendientes cul-

turales franceses: el cartesianismo se introduce, con sus lucubraciones mentales, en la discusión acerca del poder en la América latina para examinar la acción del poder sobre los sometidos y averiguar la imposibilidad de aceptarlo según una lógica cualquiera que justifique el rechazo. Así es que si no hay una razón para que el poder sea ejercitado en cierto modo, habrá por lo menos una razón suficiente para rechazarlo: es decir, la de las condiciones en que viven los individuos descritas según los cánones del realismo naturalista. Los que podrían obrar un cambio son los proletarios, condenados a una perpetua marginación, cuyo vivir es tan sólo una suma de luchas y mentiras para sobrevivir. Y los que han gozado del poder y luego lo han perdido, como el general Canales o como Visodangelo, morirán en el dolor.

Una ley férrea de competición gravita sobre toda la sociedad: el poder será la solución darwinista de la lucha para la sobrevivencia y al fin y al cabo hallará inconscientemente su justificación en sus componentes estructurales.

Otro aspecto de la obra de Asturias es el del populismo, que quiere ensalzar lo social y aislar, sin posibilidad de discusión, la esfera política. Partiendo del presupuesto—justificado bajo muchos aspectos—de que el sistema político es un sistema de expropiación y de manipulación de las masas, Asturias afirma la necesidad de derribarlo; pero el resultado, en particular por lo que se refiere al contexto latinoamericano, es tan sólo una especie de anarquismo paupérrimo, completamente diferente respecto a los modelos occidentales en cuanto los desposeídos fatalmente tendrán que pedir a otros países la ayuda indispensable para reivindicar su nivel de «autonomía» social. Asturias parece no darse cuenta que esta forma de anarquismo populista lleva a la dependencia del exterior: prácticamente es lo que ha pasado en todas las dictaduras latinoamericanas; lo que han logrado los movimientos populistas pensando haber hallado una forma de economicidad en la teoría de la dependencia.

El carácter distintivo de lo social, en efecto, no hay que descubrirlo—como hace Asturias—en la incapacidad fisiológica de los desposeídos, que en realidad no aspiran a una ampliación de la esfera social; más bien lo que ellos piden es una mayor disponibilidad del político en términos de asistencia. Cuando el gobierno logra obtener una ayuda consistente del extranjero, a cambio de una más fuerte dependencia del imperio económico multinacional, el pauperismo se vuelve burocratismo parasitario gracias al desarrollo desatinado del sector terciario. Juan Domingo Perón y Getulio Vargas parecen ser los mejores intérpretes y realizadores de ese proceso, que es la consecuencia lógica de la situación concebida por Asturias en *El señor Presidente*.

Otro elemento más en la obra del escritor guatemalteco, según la interpretación que hemos propuesto, es el *miedo* que impregna toda la novela, y que es el protagonista absoluto en la actitud cotidiana del tirano. Miedo de perder el poder y ambición de obtener el asenso. Miedo y asenso son las condiciones humorales relativas a la conservación del poder. En consecuencia, el tirano está rodeado de conspiradores: desde el criado hasta el traidor intelectual e ideologizado.

Los actores políticos son seres sometidos, rebajados a nivel biológico, fisiológico. El poder tiene desde luego su fundamento en ellos, en los individuos que carecen de la fuerza necesaria para reaccionar a la degradación decisional que les impone la tiranía.

La primera alternativa lógica al poder son los militares. La politización del papel del militar, típica de la América latina, es fomentada también por otro factor más específicamente cultural: la dictadura teme a los representantes de la cultura, que identifica con los que poseen las armas para hacer valer sus ideas. El problema que debe enfrentar el poder es, por lo tanto, el de exterminar físicamente a sus adversarios intelectuales, pero más bien el de aniquilarlos moralmente.

En la novela de Asturias, sin embargo, los contestadores no emplean las armas de la inteligencia y de la racionalidad y piensan que tan sólo con la fuerza física, es decir, la misma fuerza del poder, podrán prevalecer. Su fuerza, que se apunta contra la fuerza bruta de otro tipo de servidumbre—la de los aparatos de la represión—, resulta desde luego inútil y además ineficaz.

Los personajes de Asturias, en efecto, no podrían ellos solos crear otra forma de poder; no constituyen un antídoto, sino simplemente una alternativa interna al racionalismo. El presidente comete supercherías, torturas, prevaricaciones, únicamente porque no comprende, porque no es un ser racional. Este tipo de novela, desde luego, contesta solamente el poder irracional e implícitamente acepta el poder racional. Según Asturias, los marginados tienen la posibilidad de emanciparse tan sólo si logran elaborar, además de una lógica crítico-destructiva—de la cual ellos mismos son las víctimas—, una lógica crítico-constructiva. Pero ésta no lograrán nunca alcanzarla, porque en tal caso necesitarían adquirir una legitimidad que automáticamente los despojaría de esa otra legitimidad que los hace cabalmente subversivos.

Miguel Ángel Asturias afirma que la palabra es el ingrediente determinante de la novela americana, la cual tiene que ser considerada principalmente como una empresa verbal. El intento del escritor será el de crear una lengua original para relacionarse con una realidad que ya no puede ser representada con los instrumentos normales.