

A large, stylized, textured letter 'R' in a serif font. The letter is filled with a fine, grid-like pattern. A thin white crosshair is overlaid on the letter, consisting of a vertical line through the stem and a horizontal line through the middle of the bowl.

REFLECTIO

Directorio

RECTOR

Dr. Cipriano Sánchez García, L.C.

VICERRECTORES ACADÉMICOS

Dra. Sonia Barnetche Frías

Mtro. Jorge Miguel Fabre Mendoza

DIRECTOR DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES, FILOSOFÍA Y LETRAS

Dr. José Honorio Cárdenas Vidaurri

DIRECTOR DE COMUNICACIÓN INSTITUCIONAL

Mtro. Abelardo Somuano Rojas

COORDINADORA GENERAL DE PUBLICACIONES

Mtra. Alma E. Cázares Ruiz

CONSEJO EDITORIAL INTERNACIONAL

Dr. Mauricio Beuchot Puente

(Universidad Nacional Autónoma de México)

Dr. Harald Schöndorf

(Hochschule für Philosophie, München)

Dr. Sixto Castro Hernández

(Universidad de Valladolid, España)

Dr. Jesús Villagrasa

(Ateneo Pontificio Regina Apostolorum, Roma)

Dra. Sarah Arcelia Monreal Maldonado

(Colegio de León, México)

Dr. Juan R. Coca

(Universidad de Valladolid, España)

Dr. Rafael Cúnsulo

(Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, Argentina)

Dr. Marcelino Agís

(Universidad de Santiago de Compostela, España)

Dr. Jean Grondin

(Universidad de Montreal, Canadá)

Dr. Stefano Santasilia

(Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México)

EDITOR

Dr. Arturo Mota Rodríguez



Revista de la Facultad de Humanidades, Filosofía
y Letras de la Universidad Anáhuac México

Año VII, Núm. 13, enero-junio de 2019



R REFLECTIO, Año VII, Núm. 13, enero-junio 2019, es una publicación semestral editada por la Universidad Anáhuac del Sur, S. C., a través de la Facultad de Humanidades, Filosofía y Letras, Avenida de las Torres No. 131, Col. Olivar de los Padres, Alcaldía Álvaro Obregón, C.P. 01780, Ciudad de México. Editor responsable: Arturo Mota Rodríguez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2019-051513322700-102, ISSN: 2395-9606, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido núm. 16396, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Técnica en impresión, Moctezuma No. 38, Col. Estación, C.P. 13319, Alcaldía Tláhuac, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir en enero de 2019 con un tiraje de 200 ejemplares.

Se distribuye a nivel nacional e internacional por medio de intercambio, donación o suscripción. Los autores de los artículos son los responsables de las ideas expresadas en su contenido. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Anáhuac del Sur S.C.

Correspondencia:

Universidad Anáhuac México, Campus Sur. Avenida de las Torres núm. 131, col. Olivar de los Padres, Alcaldía Álvaro Obregón, C.P. 01780, Ciudad de México, México.
e-mail: arturo.mota@anahuac.mx
Tel.: 5628 8800, ext. 470 / Fax: 5628 8837

Índice

Filosofía

- Mauricio Beuchot Puente *La hermenéutica analógica como instrumento de la filosofía de la historia* 7
- Ernesto Gallardo León *Laicismo y secularización en la filosofía del joven Hegel* 23

Humanidades

- Karla Sandoval Téllez *La musivaria a través del programa constructivo de Justiniano (s. VI)* 42

Homenaje a Mario Vargas Llosa

- Aurora Fonseca Gálvez *El realismo social de León Tolstói en la novela crítica de Mario Vargas Llosa y su importancia como documento memorístico* 56
- Aurora Fonseca Gálvez *Entrevista a Mario Vargas Llosa* 80

FILOSOFÍA

Resumen: En este trabajo se reflexiona sobre algunos aspectos de la hermenéutica filosófica como instrumento para el estudio de la historia y su simbolicidad, apoyándonos en la historia de la filosofía de la historia, sobre todo en algunos diálogos entre autores como Gadamer y Koselleck, Ricoeur y White; y, finalmente, intentaré exponer, en esquema, algunas ideas sobre unos cuantos problemas fundamentales de esta disciplina desde la hermenéutica analógica.

Palabras clave: Filosofía de la historia, hermenéutica, analogía, símbolo.

Abstract: This paper reflects on some aspects of philosophical hermeneutics as an instrument for the study of history and its symbolism, drawing on the history of the philosophy of history, especially in some dialogues between authors such as Gadamer and Koselleck, Ricoeur and White; and finally, I will try to present, in outline, some ideas about a few fundamental problems of this discipline from analogical hermeneutics.

Key words: Philosophy of history, hermeneutics, analogy, symbol.

LA HERMENÉUTICA ANALÓGICA COMO INSTRUMENTO DE LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

ANALOGICAL HERMENEUTICS AS AN INSTRUMENT OF THE PHILOSOPHY OF HISTORY

MAURICIO BEUCHOT PUENTE

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

mbeuchot50@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2517-7286>

<https://doi.org/10.36105/rflt.2019n13.01>

Recibido: 7 de septiembre de 2018.

Aprobado: 13 de noviembre de 2018.

Introducción

Uno de los campos en que de manera privilegiada se ha aplicado la hermenéutica es la historia. Para captar su referencia, ciertamente, es decir, para controlar su apego a los hechos que cuenta, su reproducción fiel de los acontecimientos. Pero también para obtener su sentido, el sentido de la historia, la dirección hacia la que marcha ese desfile de los eventos que nos ocurren. El aspecto referencial ha continuado estudiándose, pero el sentido de la historia está muy abandonado, o quizá perdido.

Sin embargo, algunos han tratado de recuperarlo, como filosofía de la historia, en la cual interviene mucho la hermenéutica, pues no conviene que se reduzca a epistemología, a la referencia verdadera, sino que tiene que buscar el sentido posible, aspirar a ser una ontología antropológica o filosofía del hombre. Entre estos recuperadores del sentido de la historia están Gadamer, en su célebre polémica con Koselleck, y Ricoeur, en su conocido diálogo con White. Incluso, este último historiador habla de una lectura simbólica que Ricoeur hace de la historia misma, pues ver los acontecimientos como símbolos nos lleva a apreciarlos como fragmentos que se unen, o que pueden unirse, formando esa totalidad simbólica, que rinde su significado a la interpretación, al trabajo de la hermenéutica. Trataré de señalar algunos aspectos de esto en la historia de la filosofía de la historia, hasta llegar a esos autores; y, finalmente, intentaré exponer, en esquema, algunas ideas sobre unos cuantos problemas fundamentales de esta disciplina desde la hermenéutica analógica.¹

Los griegos y los romanos

Los griegos se toparon con el problema del destino, de la fatalidad, lo cual disminuía la libertad, por lo que no tenían una filosofía de la historia muy pujante. La lucha con el destino, que las tragedias representaban, se reproducían en la historia. Y, además, dado que la historia de las sociedades era como la de los individuos, no tenía sentido preguntarse por el origen ni la meta de la historia, sino usar algunas sociedades como paradigmas, para que otras aprendieran de ellas.

¹ M. Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de la interpretación* (México: UNAM-Itaca, 2008⁴).

Heródoto de Halicarnaso (ca.495-425 a.C.) es el que suele ponerse como el primer historiador en el sentido clásico. Escribe sus *Historias*. La palabra *historie* significaba investigación, era el nombre que los filósofos presocráticos daban a sus trabajos. Pero él la usa como relato, como un contar las cosas que sucedieron. También hace filosofía de la historia. Él ve cómo los griegos, en comparación con los egipcios, son un pueblo joven, partidario del *logos*. Admite eso, tan propio de los griegos, que es el destino, la fatalidad. Ciertamente hay *fatum*, y los dioses intervienen; pero algo hay de libertad, aunque muy poca. Más aún, el hombre astuto y prudente puede escapar al destino.²

Tucídides de Atenas (ca.460-395 a.C.) es el otro gran pensador de la historia. En su obra *La guerra del Peloponeso* continúa las historias de Heródoto. Resalta el heroísmo de oponerse a la fatalidad. Es innegable la existencia del *fatum*, pero el hombre puede, a veces, tener algunas fuerzas para contrarrestarlo e incluso un margen para superarlo. Por eso hay que buscar las explicaciones causales de los acontecimientos, y no las sobrenaturales. Además, Tucídides piensa que la guerra no es algo accidental, sino esencial a la historia. Marca el dinamismo de las sociedades.³

Polibio de Megápolis (ca.201-120 a.C.) hace desaparecer las explicaciones teológicas de los acontecimientos. Es el hombre, con su habilidad política y militar, quien realiza la historia. En su obra atiende a la historia de Roma, a donde fue como rehén. Destaca la pujanza romana y trata de convencer a los griegos de seguir a esta gran civilización. Incluso la quiere proponer como civilización universal. Y la historia es para él maestra de la vida, como después lo será para Cicerón. Trata de conocer las leyes de la *tijé* o casualidad, para prevenirlas y aprovecharlas. Los regímenes políticos se suceden con cierto orden de envejecimiento o desgaste (de la aristocracia se pasa a la democracia, pero no a la inversa).⁴

Los romanos tienen como filósofos de la historia a Tito Livio y a Tácito, que son menores comparados con los griegos. Livio continúa a Polibio, contando la historia de Roma como historia universal y con mayor aliento (*ab urbe condita*). Tácito se encierra igualmente en la historia romana, y tiene nostalgia de las épocas antiguas de la misma, por la decadencia en la que había caído el imperio. Es pesimista, y llega a decir que los bárbaros son mejores que los romanos.⁵

² A. J. Toynbee, *Greek Historical Thought. From Homer to the Age of Heraclius* (New York: Mentor Books, 1953³), 29-31.

³ *Ibid.*, 31-43.

⁴ *Ibid.*, 43-46.

⁵ R. G. Collingwood, *Idea de la historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 44-48.

Cristianismo patrístico y medieval

Heredero del judaísmo, el cristianismo recoge la idea de un Dios que conduce al pueblo a través de la historia. Lo deja en libertad, pero guarda con respecto a él una providencia. Hay una promesa de Dios de dar un Mesías. Para el cristianismo este mesías es Jesús de Nazaret, por lo cual su vida es el acontecimiento central de la historia.⁶

San Agustín (354-430) escribió, en pleno tiempo de las invasiones bárbaras, *La ciudad de Dios*, libro en el que pugnan la ciudad de Dios y la ciudad de la tierra, que es la del egoísmo. La primera es más que la Iglesia, pues abarca a todos los que aman a Dios y al prójimo hasta el desprecio de sí mismos, y la segunda es más que el imperio, pues abarca a todos los que se aman a sí mismos hasta el desprecio del prójimo y de Dios. Por otra parte, Dios mueve su ciudad con providencia.⁷ Agustín está interesado en quitar a los cristianos la acusación de ser culpables de los males que habían sobrevenido al Imperio romano. Continuó su obra su discípulo español Orosio, quien en 418 escribió una *Historia contra los paganos*. En ella sostiene que la meta principal del movimiento histórico es la salvación; por ello, los males palidecen y se resalta la felicidad a pesar de las tribulaciones. Lo importante es ganar las almas de esos nuevos pueblos bárbaros para la salvación.⁸

Descuella, entre los filósofos cristianos de la historia, Joaquín de Fiore (1131-1202), monje cisterciense, que en su *Evangelio eterno* hablaba de que, además del antiguo y nuevo testamento, que correspondían al Padre y al Hijo, habría uno tercero del Espíritu Santo. En esa nueva época desaparecería la iglesia como institución y como jerarquía, y el pueblo seguiría a los monjes. Sería una iglesia espiritual, sin obispos y sin sacramentos, en plena libertad.⁹

San Alberto Magno y su discípulo Santo Tomás de Aquino ponen de relieve la libertad humana, además del progreso en la historia. Por otra parte, Dante Alighieri (1265-1321) se opone al providencialismo tradicional, y coloca en las manos del hombre el curso de la historia, recalcando la historicidad del hombre mismo.

⁶ L. Dujovne, *La filosofía de la historia en la Antigüedad y en la Edad Media* (Buenos Aires: Eds. Galatea-Nueva Visión, 1958), 149 ss.

⁷ J.-C. Fraisse, *Saint Augustin* (Paris: PUF, 1968), 57-64.

⁸ L. Suárez, *Grandes interpretaciones de la historia* (Pamplona: Nuestro Tiempo, 1981^a), 49-51; C. Roldán, *Entre Casandra y Clío. Una historia de la filosofía de la historia* (Madrid: Akal, 1997), 39-44.

⁹ L. Suárez, *Grandes interpretaciones de la historia*, 56-59; C. Roldán, *Entre Casandra y Clío*, 45-46.

Por su parte, Maquiavelo (1469-1527) marca el comienzo de la modernidad, y en ella el gran aprecio del individuo o sujeto humano. Además, se le ve demasiado polarizado hacia Italia. La historia se centra en ella y todo lo señala como conocimiento que debe ayudar a la unidad italiana. No hace a Dios influir en la historia, sino que la ve como obra de la libertad humana, de su *virtù* y de su fortuna.¹⁰

Modernidad e ilustración

En el siglo xvi, la modernidad resalta el papel del hombre en la historia, en contraposición al de Dios o del Destino. Tanto empiristas (Bacon) como racionalistas (Descartes) niegan científicidad a la historia, por versar sobre lo particular y concreto. Más aún, le niegan veracidad, pues nunca se cuentan las cosas como sucedieron.

El barón de Montesquieu (1689-1755), sobre todo en sus *Ideas acerca de las causas de la grandeza y decadencia de los romanos* (1734), dice que, dado que el género humano es uno, basta con atender al proceso de un pueblo para entender el de toda la historia. Éste es el romano, en el que, siguiendo a Polibio, encuentra un proceso de ascenso y descenso: monarquía, aristocracia, democracia y despotismo. Claro que este proceso no obedece a fuerzas ciegas, pero es el más constante; incluso, cree haber encontrado la fórmula para evitar esa crisis, y es lo que expone como estado ideal en su obra *El espíritu de las leyes* (1748).¹¹

Voltaire (1694-1778) es quien acuña el término *filosofía de la historia*, que dio título a una de sus obras entre 1756 y 1769. Veía a ésta como el entresacar la marcha del espíritu o la razón hacia las Luces o Ilustración. Solamente valían la pena la historia de la antigüedad clásica y la centroeuropea a partir de 1500, porque lo demás era oscurantismo.¹² Por su parte, Turgot, sobre todo en su discurso *De los progresos sucesivos del espíritu humano* (1750), elabora toda una teoría de la historia como un camino de progreso indefinido. A ello se oponen la violencia y la ambición humanas, pero la Providencia Divina ayuda a superar esos escollos. Asimismo, Condorcet escribe, mientras

¹⁰ L. Suárez, *Grandes interpretaciones de la historia*, 63-65; C. Roldán, *Entre Casandra y Clío*, 47-48.

¹¹ J. Starobinski, *Montesquieu* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 107 ss.

¹² C. Cordua, "Concepciones de la historia en los siglos xviii y xix", en *Mundo, hombre, historia* (Santiago: Universidad de Chile, 1969), 136-154.

espera en la cárcel para ser guillotinado, su *Esbozo de un cuadro histórico de los progresos de la mente humana* (1793). A pesar de que estaba en la época del Terror, no descreo de la razón, y piensa que llegará un día en que ésta triunfe. Sus dos enemigos principales eran la religión y la sobrepoblación.¹³

Se opusieron a esa filosofía de la historia profesada por la Ilustración dos pensadores providencialistas: Bossuet y Vico. Jacobo Benigno Bossuet, en su *Discurso sobre la historia universal* (1681), compuesto para la educación del delfín de Luis XIV, parte de la creación del mundo y se centra en el pueblo de Israel. Es la historia sagrada, que se continúa con el cristianismo, hasta Carlomagno, quien lo consolida en Francia. La división entre historia sagrada e historia profana es solo una simplificación metodológica. La injusticia que se da en la historia es aparente, pues responde al plan salvífico de la Providencia. Se da la libertad humana, guiada por la Providencia divina.¹⁴ Giambattista Vico (1668-1744) también supedita la marcha de la historia a la Providencia, pero igualmente la contrapesa con la libertad del hombre. Incluso combate a Bossuet, pues la Providencia actúa de manera más indirecta sobre los seres humanos. En la *Ciencia Nueva*, con tres redacciones o ediciones (1725, 1730 y 1744), quiere hacer una historia ideal eterna, recogida a partir de la historia particular de las naciones. En esa historia marca una ley cíclica, no rígida, pero que señala cursos y recursos que no son idénticos, sino análogos. Hay un ciclo evolutivo en las naciones, que pasa de un estado inferior a otro superior, pero viene la decadencia y vuelve a comenzarse, para repetir el proceso. A una época de los dioses, regida por augurios o teocrática, sucede una de los héroes, regida por los mitos o aristocrática, y se llega a la de los hombres, racional o democrática. Pero viene la decadencia y la crisis, y se vuelve a la época teocrática, para pasar nuevamente a las otras.¹⁵

¹³ L. Suárez, *Grandes interpretaciones de la historia*, 83-85; C. Roldán, *Entre Casandra y Clío*, 51-52.

¹⁴ J. Truchet, "Préface", en j.-B. Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle* (Paris: Garnier-Flammarion, 1966), 15-27.

¹⁵ A. Matute, *Lorenzo Boturini y el pensamiento histórico de Vico* (México: UNAM, 1976), 41-57; L. Rionda Arreguín, "Estructura y sentido de la historia en Vico", en *Reflexiones en torno a la historia* (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1998), 23-42.

Idealismo y romanticismo

Rousseau influyó con su idea, opuesta a la Ilustración, del buen salvaje, esto es, de que el hombre en estado pre-social es bueno y la sociedad es la que lo hace malo, soberbio y ambicioso. Kant recibe mucho de Rousseau pero es, ante todo, un ilustrado. Sin embargo, sabe que, además de la razón, está la pasión; y que la razón debe sobreponerse. Por eso, cuando su discípulo Herder publica, entre 1784 y 1791, sus *Ideas acerca de la filosofía de la historia de la humanidad*, él le replica en sus *Ideas acerca de una historia general desde el punto de vista universal*. Herder era ya uno de los iniciadores del romanticismo, y en su libro incorpora muchas cosas de la influencia de la naturaleza sobre el hombre (lugar, clima, raza). Resalta demasiado la influencia de la raza, de modo que cae en el racismo y plantea razas superiores e inferiores. La superior es la raza blanca centroeuropea.¹⁶ Kant le responde que hay una ley nouménica que rige el aspecto fenoménico de la historia. La libertad se somete a una ley. No señala esta ley única, sino más bien un conjunto de leyes que se pueden encontrar en el acontecer histórico: son reglas en la historia, no de la historia.¹⁷

Fichte y Schelling retoman de Kant el pensamiento dialéctico: tesis, antítesis y síntesis. Hegel, en sus *Lecciones sobre la Filosofía de la historia* (1822-1823), señala algunos principios, como el que el motor de la historia es la razón, incluso la Providencia es vista por él como razón, y el decurso es hacia la libertad. La astucia de la razón, el ardid que ella usa, es hacer creer que se siguen las pasiones individuales, y lo que se está siguiendo es la razón universal. La realización de la historia es la serie de pensamientos o de conceptos que le subyacen. La historia es racional, es un proceso de autodesarrollo de la razón, y solo importa para entender el presente, no el futuro. El esquema de la historia nos hace ver que avanza de Oriente a Occidente, y Europa es su meta. En Oriente, la niñez atada a la fatalidad, solo uno era libre y los demás siervos; en Grecia y Roma, la juventud en que despierta la razón, algunos eran libres; en Occidente, con la madurez cristiana, la libertad es completa. Por eso el Cristianismo es el eje de la historia, pues une a Dios y al hombre en Cristo, haciéndolo acceder al Absoluto; es cuando la razón alcanza plena libertad.¹⁸

¹⁶ I. Berlin, *Las raíces del romanticismo* (Madrid: Taurus, 2000), 93-97.

¹⁷ E. Estiú, "La filosofía kantiana de la historia", en I. Kant, *Filosofía de la historia* (Buenos Aires: Nova, 1958), 7-38; C. Flórez Miguel, *Génesis de la razón histórica* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983), 18-52.

¹⁸ R. S. Hartman, "Introduction", en G. W. F. Hegel, *Reason in History A General Introduction to the Philosophy of History* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1953), ix-xl.

Positivismismo y marxismo

Augusto Comte (1798-1857) adopta el cientificismo empirista y, en su *Curso de filosofía positiva* (1830-1842), responde desde la Ilustración al idealismo hegeliano. Es un progreso acumulativo de dominación de la naturaleza por el conocimiento. La historia no se queda en el presente, sino que apunta al futuro, y es la raza blanca la que guía. Atraviesa tres etapas: la teológica, la metafísica y la positiva o científica. La teológica es la niñez, en la que se atribuye a uno o varios dioses el curso de los acontecimientos. La metafísica es la juventud, en la que se atribuye a ciertas abstracciones dicho curso. Y la positiva es la madurez, en la que ya no se pregunta el porqué, sino el cómo, se buscan las relaciones causales entre los fenómenos, se dan explicaciones científicas (es la modernidad, con Galileo y Descartes). No hay verdad absoluta, sino verdades relativas que se van acumulando, sobre todo verdades sociales, a las que poco a poco el hombre se subordinará. No con jerarquía de linajes ni de riqueza, tampoco religiosa, sino científica. El progreso es indefinido, se llegará a una gran bonanza económica, y eso hará desaparecer las guerras. Habría, además, una nueva religión: la del espíritu científico, de la diosa razón.¹⁹

Karl Marx (1818-1883) subvierte el hegelianismo: niega todo espiritualismo en aras del materialismo. Conserva la dialéctica, pero ahora es materialista, y centrada en la actividad económica: las relaciones de producción. En el *Manifiesto del Partido Comunista* (1848) y en *El capital* (1867) expone su teoría de la historia. La dialéctica de la historia obedece a la lucha de clases; se pasaría a una dictadura del proletariado y, finalmente, a una sociedad sin clases. Cuando los proletarios se apoderen de los medios de producción ya no habrá explotadores ni explotados. Hay que propiciar la toma de conciencia de esto, hacer ciencia, no ideología. La historia es científica, y se opone a la religión, que no ve este mundo, sino el trascendente.²⁰

¹⁹ L. Suárez, *Grandes interpretaciones de la historia*, 119-132; C. Roldán, *Entre Casandra y Clío*, 96-103.

²⁰ R. Garaudy, *Introducción al estudio de Marx* (México: Era, 1975³), 60 ss.

La etapa hermenéutica

Gustav Droysen publica su *Histórica* en 1858. Georg Simmel escribe un ensayo sobre filosofía de la historia en 1892, donde distingue el punto de vista del científico natural y el del historiador, que no puede prescindir de su subjetividad, ya que reconstruye el pasado. Wilhelm Dilthey (1833-1911) escribe *El mundo histórico*, en 1910; allí dice que el historiador, en cuanto que reconstruye el pasado, no se queda en los meros datos particulares, avanza a lo verdadero y objetivo. Lo hace reproduciendo en sí mismo lo que ocurrió; así lo comprende, porque es un hombre semejante al que lo efectuó. Es el análisis psicológico en la historiografía. M. B. Oakeshott escribe *La experiencia y sus modalidades* (1933), libro en el que dice que como resultado de la experiencia hay un juicio. De acuerdo con ello, no se va a la realidad directamente, sino a través de ese juicio, todo sucede en la mente; por eso no hay diferencia entre las ciencias y la historia. La historia tiene un eje central que organiza los hechos; los hechos no se comprenden sin ese eje que los organiza; y es dispuesto por el historiador, según sus ideas e intereses. Tenemos que llegar a comprender la historia, pues la historia, en cuanto comprensión del pasado, es una de las formas de la experiencia.²¹

Burkhardt, Renan, Nietzsche y Spengler son profetas de la decadencia y la crisis. Jacob Burkhardt relata la historia por culturas y dice que el historiador debe comprenderlas. Rechaza la idea del progreso, y señala la decadencia y la crisis (de él lo tomará su amigo Nietzsche). Excluye la filosofía y la teología de la historia, y pretende que sea ciencia. No se busca, pues, el sentido de la historia. Estado, religión y cultura se contraponen, están en conflicto. Habrá guerras terribles, y nada indica que con ello se vaya a mejorar, dice con pesimismo. Ernest Renan alude a que las crisis serán superadas por unos pocos que sean más aptos, mejor dotados (es algo que reaparecerá en Nietzsche). Hay una masificación, un crecimiento de las masas; por ello se deben fortalecer las individualidades. Habrá una minoría selecta impulsora del progreso, que será intelectual. Friedrich Nietzsche (1844-1900), por su parte, ve la historicidad como algo connatural al hombre, y éste debe tener conciencia de ella. Con los griegos clásicos, exalta la individualidad y la opone a la tradición, esto es, el héroe trágico contra el destino. Según él, la Edad Media inició la decadencia, que ha continuado hasta la crisis de su tiempo. Ésta

²¹ L. Suárez, *Grandes interpretaciones de la historia*, 147-164; C. Roldán, *Entre Casandra y Clío*, 126-133.

se debe a la industrialización, causa del capitalismo; al aumento del poder militar, causa de las guerras; y al acceso al poder social de las masas, esto es, a la democracia y al socialismo. La cultura es obra de individualidades, y la masa la corrompe, pues se opone a la creación. Esa decadencia será superada por un nihilismo activo o clásico, una política de gran estilo, basada en la voluntad de poder. Tal será la característica de los superhombres del futuro, que tendrán una nueva moral. Oswald Spengler ratifica este decadentismo en su obra *La decadencia de Occidente* (1918 y 1922), muy inspirada en Nietzsche. De Heráclito (en su tesis doctoral de 1904) y de Nietzsche toma la ley del eterno retorno. La historia es una continuidad en la que se desarrollan las culturas, que tienen niñez, juventud y vejez, o decadencia. Ha habido ocho culturas: egipcia, babilónica, china, india, mexicana, apolínea, mágica y fáustica. La apolínea (en seguimiento de Nietzsche) es la griega y romana; la mágica son los iraníes, hebreos y árabes; la fáustica es la de Occidente. Analiza las causas de la decadencia de una, y busca las semejanzas o analogías con las otras. Cada cultura es un organismo con un "alma"; cuando se capta su alma, explicamos la historia. El alma de Occidente es fáustica, a caballo entre la magia y la ciencia. Las culturas tienen una vida de unos mil años. En los años 20, Occidente marcha hacia su decadencia y su declinar definitivo, que él veía causado por la recesión económica, el socialismo y el prusianismo –que auguraba al nazismo.²²

En esa línea hermenéutica podemos colocar a Bergson, a Ortega, a Jaspers, a Gadamer y a Ricoeur. Henri Bergson sostiene que hay, bajo la evolución creadora, un *élan* o impulso vital que mueve a los hombres; es lo que hace evolucionar también a las sociedades. Pero evolucionan con cierto orden; es decir, hay ciertas leyes. Una de ellas es la de que los imperios se arruinan inexorablemente; pero es evitable el que una sociedad se erija en imperio. Otra ley es la del desgaste de los regímenes, porque el abuso hace que se pase a su perversión, como de la monarquía al despotismo y de la democracia a la anarquía. Tales leyes no son rígidas, sino condicionadas. Establece una especie de ley del péndulo: de una postura histórica que se agota, se pasa a menudo a la que le es contrapuesta. Ve la crisis reflejada en tres instancias: 1) la moral, que se vuelve extrínseca y se basa en meras prohibiciones; 2) el maquinismo, aunque no ve la técnica como mala, sino dependiendo del uso que le dé el hombre; y 3) la guerra, pues las sociedades han crecido a base de ellas; pero se llegará a la guerra total –y eso lo dijo poco antes de 1939–.

²² R. Xirau, *El péndulo y la espiral* (México: El Colegio Nacional, 1994), 39-48.

La humanidad parece al borde del suicidio colectivo; por eso requiere de una autoridad superior que evite las guerras y regule el crecimiento demográfico.²³

José Ortega y Gasset da un lugar importante a la historia en su pensamiento. Llega a hacerla su sistema, en el sentido de que provee los elementos que se han de sistematizar (la historia como sistema). La historia no son los hechos, sino las generalizaciones que obtenemos de su conjunto, es decir, ciertas leyes o constantes que educimos. No son, pues, leyes *de* la historia, sino *en* la historia. Señala la masificación, pero no la ve con pesimismo, sino como una promesa de liberación de autenticidad (tal es la rebelión de las masas). Incluso las crisis son crisis de crecimiento. La historia está volcada al presente y conocerla proporciona al hombre un desarrollo. El hombre mismo es producto de la historia, por lo que no podemos prever cómo será.²⁴

Karl Jaspers se opone a aceptar como origen de la historia la determinación, una causalidad muy rígida; queda siempre la libertad humana, que produce responsabilidad. Por eso, apenas acabada la Segunda Guerra Mundial, analiza la responsabilidad de Alemania en ella. Pero se opone al pesimismo de Spengler, a pesar de admitir su análisis de las culturas; no puede aceptar la manera en que las aísla unas de otras. *Origen y meta de la historia*, libro concebido en 1946 y publicado en 1949, señala que el hombre, aunque es producto de la historia, supera las culturas y las trasciende; es la humanidad, la naturaleza humana. Entre los siglos VII y II a.C. se da el eje de la historia, por el cambio que ocurre no solo en Grecia, sino en India, China, Egipto e Israel. Es un intento de abarcar más que la historia de Europa. Son pequeños estados, pero les suceden grandes imperios y eso cambia todo. Ya no se da el tiempo eje, aunque es posible que después retorne. Además de un origen, la historia tiene una meta. Eso obliga a Jaspers a considerar las crisis. Si no confundimos la ciencia y la técnica, estamos ante un nuevo tiempo eje. La crisis se da cuando la técnica desborda a la ciencia, y solamente ve lo útil, no la verdad. La meta de la historia es ésta, evitando el despotismo y la barbarie. Jaspers compara Occidente con Oriente. Europa es racionalista, subjetivista, liberal, democrática. Asia, que es mucho más grande, es absolutista y despótica; el que sea más extendida no significa que sea la verdad, ya que estos pueblos luchan por des-orientalizarse. Jaspers concluye que por eso la cultura europea es el escalón más elevado de la historia y los demás pueblos deben alcanzarlo.²⁵ También se da cuenta de que la historia da la impresión de constar de

²³ *Ibid.*, 49-75.

²⁴ P. J. Chamizo Domínguez, *Ortega y la cultura española* (Madrid; Cincel, 1985), 130-141.

²⁵ K. Jaspers, *Origen y meta de la historia* (Madrid: Revista de Occidente, 1965³), 337 ss.

hechos inconexos, sin sentido, pero es la fe filosófica –muy importante para él– la que hace encontrar ese significado y ese avance hacia él.

Hans-Georg Gadamer (1900-2003) en muchas partes de su obra presta atención a la historia. En *Verdad y método* (1959), basándose en Droysen, insiste en la comprensión de la historia y, por lo mismo, en la utilización de la hermenéutica.²⁶ También de él recupera la existencia de prejuicios o pre-conocimientos, recibidos de la tradición, así como la noción de aplicación, esto es, aprovechar lo pasado para aprender de él e ilustrar lo que ocurre en el presente. De Heidegger toma la historicidad del hombre, por lo que la interpretación está históricamente situada y es perecedera. De modo semejante a Droysen, habla de la historia efectual,²⁷ esto es, conocemos los hechos por los efectos que han tenido, aunque no podemos prever los que tendrán. No hay explicación ni predicción, como en las ciencias naturales, sino solo la comprensión, pero *ex post facto*. Es una filosofía de la historia centrada en la comprensión del significado del curso de los acontecimientos, aunque sea limitada. Además, Gadamer dialogó con Koselleck acerca de la comprensión de las lecciones de la historia.²⁸

Paul Ricoeur (1913-2005) trata de la historia en diversas épocas de su trayectoria. En *Historia y verdad* (1955) aborda varios temas conexos con la filosofía de la historia. Se caracteriza por hablar de un futuro y de una esperanza, una utopía, una teleología o escatología para el ser humano. En *Tiempo y narración* (1983-1985), donde tiene una reflexión sobre el relato histórico y el de ficción, se fija en las condiciones de la narración histórica, como la temporalidad y las maneras en que la contamos.²⁹ Ricoeur distingue entre el relato histórico y el de ficción. El primero exige más objetividad. Ya el relato de ficción tiene una trama que se basa en una mimesis de la realidad, y la historia tiene una mimesis más fuerte, una cierta correspondencia con los hechos. Es cierto que no puede haber una historia completamente objetiva, pues siempre se mete la subjetividad, pero hay que procurarla. Además, Ricoeur ha dialogado con Hyden White, aceptando que la lectura de la historia no debe agotarse en el sentido literal, sino llegar a una lectura simbólica de la misma.³⁰ En *La memoria, la historia, el olvido* (2000), Ricoeur dice que

²⁶ H.-G. Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Sígueme, 1977), 270 ss.

²⁷ *Ibid.*, 466-468.

²⁸ R. Koselleck – H.-G. Gadamer, *Historia y hermenéutica* (Barcelona: Paidós, 1997), 92.

²⁹ P. Ricoeur, *Tiempo y narración*, t. I: Configuración del tiempo en el relato histórico (México: Siglo XXI, 1995), 148 ss.

³⁰ H. White, "La metafísica de la narratividad: tiempo y símbolo en la filosofía de la historia de Ricoeur", en H. White, *El contenido de la forma* (Barcelona: Paidós, 1992).

la memoria histórica sirve para hacernos cobrar conciencia de las cosas malas que ha hecho el hombre, y evitarlas.³¹ También sirve para darnos identidad, pero en relación con la alteridad. La filosofía de la historia es el aprendizaje de lo que el hombre ha hecho, sobre todo de lo malo, para hacer una historia *crítica* de la historia, en la que se plantea una forma de olvido, a saber, la del perdón de las grandes ofensas, el cual es un perdón difícil, pero no imposible.³²

Interpretación

Aunque se ha cuestionado la validez de la filosofía de la historia, puede hacerse no solo en la dimensión referencial, sino también en la del sentido. Ciertamente sin las pretensiones que antes tuvo, pero sí con la suficiente previsión que le dará la conjetura.

Se tiene sospecha frente al sentido de la historia. ¿Qué puede ser eso? A muchos les parece cosa de adivinación, de vaticinio. Pero es de auténtica profecía, como hablar de parte del hombre, para ver por dónde va. De esa manera, se recobra el sentido que Cicerón daba a la historia como maestra de la vida.³³

Es cierto que no se pueden hacer predicciones en la historia como las que se hacen en las ciencias naturales. Pero se tiene que ir más allá del mero aspecto referencial, de buscar la verdad de sus enunciados, como apego a los hechos que narran. Conviene saber qué le dice la historia al hombre acerca de sí mismo. Y, así, además de ese lado metodológico, epistemológico y ontológico acerca del ser histórico, también se nos enseña algo acerca del lado ético y antropológico del ser humano. En el aspecto ético, aprendemos por lo menos lo que no hay que hacer, las cosas malas que el hombre ha hecho en la historia, con las cuales ha causado sufrimiento. Y también, un poco, las que conviene promover, porque han hecho bien.

Una hermenéutica analógica, que no se quede en la sola referencia ni en el solo sentido, sino que busque a ambos en el devenir histórico, podrá darnos, además de las reflexiones sobre la verdad del relato histórico, de su ajustarse a los hechos que narra, a través de los documentos, una agudeza para otear en el sentido de los hechos, y no solo

³¹ P. Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Madrid: Trotta, 2003), 241 ss.

³² *Ibid.*, 593 ss.

³³ Cicerón, *De oratore*, II, c. 9, 36 y c. 12, 51.

en el de los pasados, que eso suele aceptarse, sino que se atreverá a avizorar hacia el futuro, a saber, en lo que el hombre puede ser y hacer, incluso desde un punto de vista utópico.³⁴

Esa reflexión sobre los hechos, mirando desde el pasado hacia el futuro, nos podrá aleccionar acerca de lo que ha hecho el hombre, en el aspecto ético, tanto de lo que ha hecho mal, para corregirlo, como de lo que ha hecho bien, para fomentarlo; es la experiencia histórica. Pero también nos aleccionará acerca de lo que es el hombre, esto es, su aspecto antropológico e incluso ontológico (ya que la antropología filosófica es una ontología de la persona humana).

Y todo esto, tanto lo ético como lo antropológico, tanto la conducta moral del hombre como su naturaleza o esencia, las aprendemos de la historia, porque la esencia del hombre se da encarnada en los individuos humanos, y se manifiesta históricamente, en sus obras, sobre todo en las de la cultura.

La hermenéutica analógica aprovecha el poder icónico de la analogía, que es metafórico y metonímico. En cuanto a la metonimia, ella tiene la capacidad de encontrar, en el fragmento, el todo. Claro que es algo conjetural, hipotético, abductivo. Así sacamos de la historia nuestro conocimiento del hombre, de lo que ha sido y, también, en alguna medida, lo que será, lo que es previsible que será, de seguir como ha ido, o de ir por otro camino.

Eso nos ayuda a evitar el progresismo ingenuo del univocismo (positivismo) y el decadentismo irredento del equivocismo, por ejemplo el de Spengler, para concurrir a un progresismo moderado, que busque sobre todo el crecimiento moral de los hombres. De esta manera analógica e icónica podremos captar el futuro de la historia, para fomentar o corregir su marcha. Los fragmentos de la historia que podamos conocer nos arrojarán luz sobre el todo histórico que vamos formando. Ésa es la parte metonímica de la hermenéutica analógica ante la historia; la parte metafórica consiste en trasladar (como su nombre lo dice) del significado fáctico al significado futuro, es decir, a lo que de ella se desea cambiar, o a lo que se plasmará en forma de utopía. Porque la utopía es necesaria, nos mueve.³⁵

³⁴ M. Beuchot, "La hermenéutica analógica y el sentido de la historia", en *Estudios Filosóficos* (Valladolid, España), vol. 55, 158 (2006): 107-116.

³⁵ A. Bullock, "The Historian's Purpose: History and Metahistory", en Ed. H. Meyerhoff, *The Philosophy of History in our Time* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1959), 292 ss.

Conclusión

Vemos, pues, que recientemente se ha desatado un movimiento para buscar algún sentido en la historia, además de su referencia, luego de mucho tiempo, en que parecía que ya nadie osaría hacerlo. Después de los trabajos de Karl Jaspers y Karl Löwith, pasado un intervalo grande, y a pesar de que ahora muchos sonrían con ironía ante esta empresa, como insinuando que no hay ningún sentido y es empresa fatua el buscarlo, ahora se ha dado ese movimiento, capitaneado por Gadamer, en polémica con Koselleck, y por Ricoeur, en polémica con White; pues tiene que darse así, en la polémica. Y es que también la polémica es búsqueda de sentido, ya que el diálogo, por apasionado que sea, construye el sentido de los dialogantes, el cual, cuando nos damos cuenta, ya nos ha rebasado a todos y al mismo diálogo.

Es decir, la filosofía de la historia está recuperando, poco a poco, esa función que tuvo antes, no solo de controlar la metodología y la epistemología de la historiografía, para atender al modo como se consigue la referencia a los hechos o la correspondencia con ellos, sino también su función de buscar el sentido de los acontecimientos, de la lista de hechos que han sucedido, o de los que hemos seleccionado para guardar en la memoria. Y, en esa medida, trata de aprender la moralidad o eticidad de lo que el hombre ha hecho en la historia (porque su libertad ha tomado parte en ellos, y en esa medida es responsable del pasado, pero, también, del futuro. Es la búsqueda del sentido (axiológico, ético y antropológico u ontológico) de la historia misma.

Bibliografía

- Berlin, I. *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000.
- Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de la interpretación*. México: UNAM-Itaca, 2008⁴.
- Beuchot, Mauricio. "La hermenéutica analógica y el sentido de la historia", en *Estudios Filosóficos* (Valladolid, España), vol. 55, 158 (2006): 107-116.
- Bullock, A. "The Historian's Purpose: History and Metahistory", en Ed. H. Meyerhoff, *The Philosophy of History un our Time*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1959).
- Chamizo Domínguez, P. J. *Ortega y la cultura española*. Madrid; Cincel, 1985.
- Collingwood, R. G. *Idea de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Cordua, C. "Concepciones de la historia en los siglos XVIII y XIX", en *Mundo, hombre, historia*, 122-160. Santiago: Universidad de Chile, 1969.
- Dujovne, L. *La filosofía de la historia en la Antigüedad y en la Edad Media*. Buenos Aires: Eds. Galatea-Nueva Visión, 1958.
- Estiú, E. "La filosofía kantiana de la historia", en I. Kant, *Filosofía de la historia*, 7-38. Buenos Aires: Nova, 1958.
- Flórez Miguel, C. *Génesis de la razón histórica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983.
- Fraisse, J.-C. *Saint Augustin*. Paris: PUF, 1968.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1977.
- Garaudy, R. *Introducción al estudio de Marx*. México: Era, 1975³.
- Hartman, R. S. "Introduction", en G. W. F. Hegel, *Reason in History a General Introduction to the Philosophy of History*, ix-xl. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1953.
- Jaspers, Karl. *Origen y meta de la historia*. Madrid: Revista de Occidente, 1965³.
- Koselleck, R. – Gadamer, H.-G. *Historia y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Matute, A. *Lorenzo Boturini y el pensamiento histórico de Vico*. México: UNAM, 1976.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*, t. I: Configuración del tiempo en el relato histórico, México: Siglo XXI, 1995.
- Rionda Arreguín, L. "Estructura y sentido de la historia en Vico", en *Reflexiones en torno a la historia*, 23-42. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1998.
- Roldán, C. *Entre Casandra y Clío. Una historia de la filosofía de la historia*. Madrid: Akal, 1997.
- Starobinski, J. *Montesquieu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Suárez, L. *Grandes interpretaciones de la historia*. Pamplona: Nuestro Tiempo, 1981⁴.
- Toynbee, A. J. *Greek Historical Thought. From Homer to the Age of Heraclius*. New York: Mentor Books, 1953³.
- Truchet, J. "Préface", en Bossuet, J.-B. *Discours sur l'histoire universelle*, 15-27. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
- White, H. "La metafísica de la narratividad: tiempo y símbolo en la filosofía de la historia de Ricoeur", en White, H. *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Xirau, Ramón. *El péndulo y la espiral*. México: El Colegio Nacional, 1994.

Resumen: El ensayo expone las diferencias que el joven Hegel hace entre laicismo y secularización, en especial en el texto de *La positividad de la religión cristiana*, escrito en el período en que Hegel vivió en Berna. Los dos conceptos permiten comprender los actuales fenómenos de religión y política, sobre todo en el adelgazamiento del proyecto político del Estado nación y la compleja red de problemas que enfrentamos en la secularización de la naturaleza y del Dios cristiano.

Palabras clave: Hegel, laicismo, secularización, estado, política, religión.

Abstract: The essay exposes the differences that young Hegel makes between laicism and secularization, especially in the text of *The positivity of the Christian Religion*, written in the period in which Hegel lived in Bern. The two concepts allow understanding the current phenomena of religion and politics, especially in the thinning of the political project of the Nation State and the complex network of problems we face in the secularization of nature and God.

Key words: Hegel, laicism, secularization, state, politics, religion.

LAICISMO Y SECULARIZACIÓN EN LA FILOSOFÍA DEL JOVEN HEGEL

SECULARISM AND SECULARIZATION IN THE PHILOSOPHY OF YOUNG HEGEL

ERNESTO GALLARDO LEÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

netoleon@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0564-8634>

<https://doi.org/10.36105/rflt.2019n13.02>

Recibido: 17 de diciembre de 2018.

Aprobado: 27 de febrero de 2019.

Introducción

La compleja relación entre el Estado nación y las diferentes creencias religiosas siguen siendo un apartado relevante en nuestro siglo XXI. A pesar del efecto secularizador que han tenido las revoluciones científicas y tecnológicas y de la política pública que garantiza al sujeto la libertad de creencia, las fronteras que separan al legislador, al político, al científico y al creyente se han adelgazado con la pérdida de autoridad del Estado.

El fracaso del proyecto político del Estado nación marcó el regreso del sectarismo y hoy los discursos religiosos comienzan a recuperar los espacios vacíos que las legislaciones y el mercado no pueden cubrir o cumplir. La fe y la política quisieron separarse como ideal de inclusión y para integrar el respeto estricto a los Derechos Humanos, pero ese proyecto ha ido en declive, sobre todo cuando los problemas se han convertido en una red inextricable. Aún así, comprender las diferencias entre dos términos opuestos y complementarios, como *secularización* y *laicismo*, nos ayuda de manera central a explicar su actualidad e importancia.

El objetivo de este ensayo es presentar algunos argumentos que Hegel ofrece para describir las consecuencias históricas, filosóficas y políticas de la *secularización* y del *laicismo*. Me limitaré a revisar un período y una obra: el Hegel de Berna, en el texto de *La positividad de la religión cristiana*.

Laicismo

La *secularización* y el *laicismo* son dos conceptos que heredamos de diferentes *modernidades*. La modernidad *secular* de nuestros días proviene del Renacimiento, de la conciencia histórica de los pueblos y las civilizaciones, donde Dios se hace Historia (*Deus sive Natura*) a través de las representaciones pictóricas que retratan la carnalidad y la vuelta al mundo (al siglo) de los dioses cristianos, al mismo tiempo, de una concepción de la naturaleza como un "objeto" que puede medirse, estudiarse y entenderse en algoritmos matemáticos.

En cambio, el *laicismo* viene de otra *modernidad*: del entramado político que surgió con la Reforma de Lutero y que encarnó en los ideales de defensa cívica sobre la libertad de creencia, que luego se incorporó al programa de la Ilustración y trascendió a la Revolución francesa.

Hegel comienza sus reflexiones sobre *secularización y laicismo* en algo que no le es ajeno: la religión cristiana. El texto de *La positividad de la religión cristiana* es un intento por comprender cómo el cristianismo degeneró en una religión positiva. A primera vista, el texto parece de índole teológico, pero en realidad es una reflexión sobre cómo Alemania ha caído en un marasmo social y político; Hegel utiliza al cristianismo para pensarlo. ¿Por qué? Por tres razones: primero, porque la formación de Hegel había sido de teólogo y filósofo, por lo que entender el cristianismo era una forma particular de entenderse a sí mismo y lo que ocurría en Alemania; segundo, porque Hegel tenía en Montesquieu, en Herder y en Rousseau una de sus fuentes de inspiración: la religión puede impulsar la unidad, el espíritu de totalidad de los pueblos que encuentran sus raíces y sus modos de autodeterminación; tercero, porque Alemania vivía una división política y cultural, a causa de la tensión entre los reinos que pertenecían al viejo régimen político enlazado al orden papal y los reinos que apoyaron la Reforma de Lutero y que pretendían un cambio social en la manera de entender la jerarquía y el cristianismo. Es por eso que como bien afirma Rubén Dri, "a Hegel no le interesa primariamente la veracidad o no del cristianismo sino el cristianismo en tanto motor de la unidad del pueblo. Su problema no es teológico sino político"¹.

También Lukacs² es de la misma opinión, que Hegel busca un cambio político en Alemania y que la expresión "positividad", finalmente, es un aspecto "crítico" del cristianismo. Lukacs dice que Hegel se refiere a la "positividad" como algo "ajeno al sujeto, muerto, dado, y sin embargo, dominante, desgarrar la unidad". Sin duda, hay una visión crítica de Hegel en el término "positividad", porque la idea es que cuando una religión degenera en la "positividad", deja de "moralizar" a los seres humanos. Aunque Hegel no siempre piensa que en la religión todo sea "positivo", tal y como sugiere Lukacs, sino que hay en lo religioso un aspecto de formación social y vinculante que Hegel reconoce. El sujeto es parte de ese complejo formativo.

Así que, siguiendo la línea de nuestra exposición, la teoría de la secularización y del laicismo que se desprende de la *positividad* se inicia en esa reflexión: ¿qué es la *positividad*? Como ya señaló antes Lukacs, la positividad es cuando la fe degenera en dogmas y en palabras del propio Hegel "que la finalidad y la esencia de toda religión verdadera,

¹ Ruben Dri, *Revolución burguesa y nueva racionalidad: sociedad burguesa y razón en el joven Hegel* (Buenos Aires: Biblos, 1994), 43.

² Georg Lukács, *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista* (Barcelona: Grijalbo, 1970), 53.

la nuestra incluida, es la moralidad de los hombres³ y todo aquello que no ayuda a la "moralidad de los hombres" y que proviene de la "prescripción" de "mandamientos" sin sentido o de "fórmulas muertas", esa es una religión "positiva".

Aquí se abre un camino de reflexión sobre la diferencia religiosa entre el cristianismo y el judaísmo: Hegel contrasta la fe de la nación judía con las enseñanzas de Jesús. Para Hegel, es evidente que los judíos habían caído en una religión muerta y anquilosada, fundada en la práctica de dogmas y no en el impulso moral puro. Al contrario, la figura de Jesús se contrapone a esa religiosidad muerta y pretende una nueva espiritualización de la religión judía, una fe que sea cumplida no por obediencia y mandato, sino como una convicción moral y autónoma.

La influencia de Kant es indudable, pues Hegel piensa en la libertad de la convicción religiosa como una "virtud", tal y como Kant había pensado el orden político y social, que cuando se acepta voluntariamente y se decide de forma racional, se habla de "autonomía", pero cuando la ley se cumple por obligación sin considerarla emanada de nuestra voluntad, entonces, la ley es "heterónoma". Kant diría que el verdadero "sujeto", "ciudadano cosmopolita", hombre "libre" en toda la extensión de la palabra es quien se impone a sí mismo la ley y la obedece porque cumple con fines racionales. El individuo que no obedece la ley por creerla contra sus intereses y que no reconoce en sí mismo la libertad y la racionalidad de las leyes, es heterónimo, no es moral. La teoría subjetiva de Kant, su teoría política se reproduce aquí en la visión del fenómeno religioso de Hegel: la religión judía era una religión "heterónoma", "muerta", "inmoral" y el papel de Jesús era el del "sujeto" libre, autónomo y moral.

Según Hegel, Jesús "se propuso elevar la religión y la virtud a la moralidad y restaurar la libertad de ésta, que es su esencia."⁴ Jesús es, por tanto, el baluarte que se opone a una nación corrupta y desgastada, es el sujeto que se enfrenta a las tradiciones por rescatar el espíritu de lo religioso volviendo a la virtud de las enseñanzas bíblicas, es el que asume la responsabilidad de seguir el espíritu de la ley y no solo su cumplimiento técnico. Hegel dice que Jesús "exigía una lucha contra el poder reunido de un orgullo nacional enraizado, de la hipocresía y santurronería entretejida en toda la constitución y contra los privilegios de aquellos que presidían tanto en los asuntos de la fe como la ejecución de la ley."⁵

³ G. W. F. Hegel, *Escritos de juventud* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 74.

⁴ *Ibíd.*, 75.

⁵ *Ibíd.*, 76.

Para Hegel, la crítica de Jesús era un momento de ruptura con lo "positivo", una afirmación de la libertad personal y de lo esencial de la religión judía, pero el proyecto de Jesús fracasó. Sin embargo, motivó a muchos a continuar la búsqueda de una religión sin dogmas, sostenida en el espíritu. El problema es que el cristianismo degeneró luego en una religión "positiva", a pesar de que el proyecto emprendido por Jesús era una lucha en la que siempre se incluyera a todos en la unidad política. El cristianismo, dice Hegel, tuvo esa virtud: "perdonar los pecados" e "incluir" a los "excluidos", es decir, tratar a todos como seres "racionales", como "sujetos". Finalmente, el apoyo que podía tener bajo estos preceptos el cristianismo se debía a que es una religión que pone sus principios teóricos bajo el impulso de la "razón práctica".

En este punto, Hegel deja ver la influencia del pensamiento de Fichte y de Schelling. Hegel pretende demostrar que la "fe positiva" del cristianismo es solo así cuando se funda en una "fe heterónoma", que proviene de la "autoridad" y la "obligación", pero que sus fundamentos esenciales son todos de raigambre "práctica". El destino del cristianismo es hacer "sujetos" a las personas, dignas por sí mismas, pero esa dignidad proviene de "hacer" el cristianismo, de practicar el cristianismo. Vemos aquí las ideas de Fichte: solo se es sujeto en la medida en que el sujeto piensa, reflexiona, se *pone* como principio cuando quiere entender la realidad de la que es parte y el último camino del conocimiento es el regreso a la subjetividad, al "espíritu" diría el joven Hegel. El verdadero cristianismo es el que atiende a sus preceptos "morales" con el fin de constituir una "eticidad" y solo es posible atendiendo los fines racionales a los que Jesús apelaba, sin pensar en los "milagros" o fijando su imagen más que su obra. Y en estos argumentos, encontramos a Schelling.

En un texto que está fechado en 1796 y que se titula *Primer programa del idealismo alemán*, que se le adjudica a Hegel por ser la única copia conocida y por estar escrita de su puño y letra, se aprecia la renuncia a una *metafísica* por la afirmación de una *ética*, pues el objetivo es llevar al sujeto a la transformación de sí mismo "como de un ser absolutamente libre"⁶. Nada que este fuera del *sujeto* puede considerarse "moral" o "libre", porque son objetos del *entendimiento* que dependen totalmente de la consciencia del sujeto. Ni Estado ni legislación ni gobierno ni Iglesia, solo el "derrocamiento de toda fe degenerada", nada que no dependa de la autonomía del sujeto, que es el fundamento de "la libertad absoluta de todos los espíritus que llevan en sí el mundo intelectual y

⁶ *Ibíd.*, 219.

que no deben buscar ni a Dios ni a la inmortalidad *fuera de sí mismos*.⁷ El Programa... concluye con una apología de la estética y de la mitología, sobre la filosofía y la ciencia, como Schelling pensó y escribió después.

Schelling y Hegel compartían la idea de una "fe degenerada", la caída de los "estados eclesiásticos" y una teoría del "sujeto práctico" como absoluto. Así que cualquier cosa que no permitiera que lo religioso se manifestase como "moral" o como una "ética" del sujeto, era "positividad". Es por ello que el cristianismo, que había iniciado como una religión que afirmaba la razón práctica y la primacía del sujeto, luego se degradó a una religión positiva, que se apoyaba en la autoridad del texto, en la figura milagrosa de Jesús, en una secta que creó la idea de igualdad y luego se parcializó, terminó haciéndose Estado sin la distinción precisa entre la virtud pública civil y la virtud privada religiosa. Aquí el argumento de Hegel es contundente y su aportación al concepto de "laico" es clave: ¿por qué una secta se hace Estado y luego no entiende la diferencia entre la creencia privada, subjetiva, que es una fe sin obligaciones públicas, autónoma; y una creencia pública, civil, que solo atiende a razones coercitivas y, por lo tanto, heterónomas? En otras palabras, ¿por qué un Estado cristiano debe obligar a sus ciudadanos a una sola fe, cuando la fe es una cuestión privada, subjetiva y autónoma? ¿Por qué la igualdad creada por el cristianismo se convirtió en un hecho interpretativo y no en una realidad tangible en la práctica?

Sin duda, porque el cristianismo perdió la brújula y se convirtió en una religión "positiva", que imponía la fe cristiana por su "afán de expansión", pero en la modernidad, en la defensa del Estado de derecho, el sujeto y su libertad de conciencia se hacen una de las pautas esenciales de rompimiento con la fe heterónoma, positiva. ¿Qué defiende el Estado moderno? Al sujeto y sus derechos, no como una imposición, sino como un "deber" interiorizado por el sujeto. La legitimidad del Estado no depende de la imposición de la ley, más bien de que el sujeto de derecho se vea a sí mismo como un sujeto que determina al Estado desde su deber. Es decir, la legitimidad del Estado proviene de que el sujeto, el ciudadano, se reconozca a sí mismo como "sujeto moral", autónomo, que ve en el Estado a una representación auténtica de su propia voluntad. De otro modo, el Estado será una fuerza coercitiva y heterónoma, que puede tener la fuerza para obligar al sujeto, pero no la legitimidad necesaria para vincularlo a una estructura social homogénea. Por eso Hegel escribe que "el Estado no puede exigir moralidad de sus ciudadanos en cuanto

⁷ *Ibíd.*, 220.

Estado, sino solamente en cuanto entidad moral⁸, creando la certeza interior de que su legitimidad depende de su "moralidad", de su "eticidad", de que cada sujeto sigue la ley y al Estado, porque en el Estado se representa su propia moralidad.

El cristianismo y todas las religiones, según Hegel, comparten esta visión de la unidad y de la moralización del sujeto. Incluso, es la religión la que ha creado esta idea de la "eticidad", que vincula a los individuos dispersos en la unidad política, donde los diferentes se hacen iguales en la fe y en los deberes mutuos, pero sobre todo en las creencias compartidas, en los "dogmas".

Esto último es lo que genera la tensión entre el Estado civil y el Estado eclesiástico: mientras en el Estado civil yo puedo "elegir" mis creencias, que se ajustan a una moralidad interior, subjetiva, siempre respetando el deber de los demás y el mío, expresados en la voluntad del Estado al que pertenezco; en el Estado eclesiástico es imposible "elegir" las creencias, porque su unidad depende no del reconocimiento de la moralidad del sujeto, sino de su creencia "positiva" a los "dogmas" establecidos. En un Estado civil, si la ley no representa la "moralidad" del sujeto, no es "justa" porque atenta contra la "dignidad" implícita de la libertad de creencia, entonces, el sujeto puede disentir del Estado y oponer su voluntad individual, quitarle legitimidad al Estado y a la ley. En cambio, en un Estado eclesiástico es imposible oponerse a los "dogmas", porque esas creencias establecidas están sobreentendidas y si el sujeto pretende oponerse a ellas por parecerle "injustas" o cuestionarse la naturaleza racional de esas creencias, es castigado y excluido.

Hegel defenderá la idea, inspirada en Schelling, Lessing, Kant y Rousseau, de que el Estado civil, a diferencia del Estado eclesiástico, debe defender la libertad de creencia del sujeto, la libertad para creer es la piedra angular sobre la que se construyen los Estados civiles. De hecho, ese es el punto de quiebre entre un Estado y otro: la defensa de la libertad del sujeto. En el Estado civil, la construcción del Estado depende enteramente de la libertad del sujeto, de ella emana su legitimidad y autoridad. En el Estado eclesiástico, según Hegel, lo importante no es el sujeto, sino la unidad "dogmática" de la que extrae su autoridad y legitimidad, sin excepción del Estado cristiano del que se trate, sea católico o protestante. Hegel asegura que

la Iglesia protestante es un Estado, tanto como la católica, aunque no quiera admitir esta designación. Esto se aclara por el hecho de que la Iglesia es un contrato, de cada uno con

⁸ *Ibíd.*, 98.

todos y de todos con cada uno, para proteger a todos los miembros que profesan determinada confesión y determinadas opiniones religiosas y disponer la conservación y fortificación de las mismas.⁹

Es verdad que el Estado eclesiástico ha enseñado la "moralidad" a los individuos en su formación religiosa, pero el Estado civil moderno ha de apoyarse sobre una base incondicional, que es la virtud del sujeto para autodeterminarse y fundándose en ese principio, el Estado civil debe encargarse de proteger la propiedad, la libertad de creencia y de opinión. Nace aquí la idea que luego verá su configuración en la *Filosofía del derecho*: la sociedad civil.

El nacimiento del sujeto en el contractualismo es el momento de separación entre los Estados civiles modernos y los Estados eclesiásticos antiguos: el sujeto es el parámetro de objetivación de ese fenómeno histórico, político, cultural y económico. El Estado civil nace como garante y defensor de los derechos subjetivos, pero ese Estado no sería posible sin la conciencia del sujeto que se libera a sí mismo en la autodeterminación del mercado, de la propiedad y de la creencia. Tampoco el sujeto sería posible sin el impulso otorgado por el Estado eclesiástico que configuró la unidad y la "moralidad" del Sujeto desde la familia. En la oposición y complementación de los dos Estados, la consecuencia vital es el sujeto como ciudadano.

El análisis histórico y filosófico de Hegel se detiene en revisar el papel que Lutero tuvo en este conflicto y en la configuración del sujeto moderno: Hegel lo llama "paladín" de la "libertad", por haber defendido que la Iglesia protestante no tuviera un "concilio" (que para Hegel, el "concilio" fue la culminación autoritaria y positiva de la Iglesia católica con respecto a las enseñanzas de Jesús y a la libertad de las comunidades cristianas para creer lo que quisieran sobre Jesús). Es así que Lutero protegía que "la fe de cada protestante, pues, debe ser su fe porque es su fe y no porque es la fe de la Iglesia; él es un miembro de la Iglesia protestante porque se unió libremente a ella y porque permanece en ella por libre decisión."¹⁰

La concepción de que Lutero benefició a la "libertad" de creencia es una de las características del idealismo alemán: nadie pone en duda que la teoría moral de Kant sea una expresión pormenorizada de las estrictas normas "pietistas", así como tampoco se

⁹ *Ibíd.*, 104.

¹⁰ *Ibíd.*, 116.

debate la formación luterana de Fichte, Hegel, Hölderlin y Schelling. El mismo Weber¹¹ en la *Ética protestante y el espíritu del capitalismo*, hace consciente que el término *ética protestante* es algo más que un supuesto teórico, para Weber es una manera "nueva" de entender el mundo, que rompió con una forma "tradicional" de vivir el "trabajo". Por eso Lutero y Calvino, según Weber, crearon una "eticidad", unas prácticas y unos modelos de conducta que los dos aportaron en sus disertaciones. Uno de esos principios "éticos" es el de "libertad de creencia" (además de la dignidad del "trabajo" en la inversión valorativa de la "ascética inframundana", a la "ascética intramundana"), que caracterizó (y caracteriza) a las sectas protestantes.

La Iglesia católica y la protestante son diferentes en ese aspecto: para los protestantes no hay un "concilio" que designe una serie de creencias impuestas para afiliarse, cada quien puede y debe creer lo que quiera y el Estado civil debe garantizar ese derecho al ciudadano. La función principal del Estado civil sería no imponer una fe y una práctica religiosa (culto), sino cuidar que el sujeto pueda creer lo que quiera y practicar la fe que mejor le parezca sin atentar contra los derechos de otros sujetos.

Desde este escrito de la *Positividad*, Hegel defenderá la separación entre Iglesia y Estado, por no convenir la unidad a ninguna de las dos. No obstante, Hegel reconoce que la Iglesia ayuda a la "moralización" del individuo en su aprendizaje de los valores formativos y sabe que el Estado civil necesita de la Iglesia en esa formación de ciudadanos que entiendan el deber como un aspecto central de las relaciones humanas.

Secularización

En un esfuerzo posterior, luego de escribir la *Positividad*, Hegel intentó otra introducción e hizo un borrador nuevo. Las ideas principales permanecen (la definición de *positividad*, la primacía de la razón práctica, las distinciones entre Estado civil y Estado eclesiástico, la teoría del sujeto desde la perspectiva del contractualismo, la división entre Iglesia y Estado y las aportaciones de la Reforma de Lutero), pero agrega dos elementos que no habían sido tomados en cuenta: la fe como un problema epistemológico y la historia como un factor de comprensión filosófico.

¹¹ Max Weber, *Ensayos sobre sociología de la religión I* (Madrid: Taurus, 1998), 25-231.

En la primera redacción de la *Positividad*, Hegel nunca se preocupó por el problema epistemológico de la fe, su interés era estudiar con detenimiento los aspectos políticos y filosóficos de la relación Estado civil y Estado eclesiástico. El tema de la epistemología y de la historia se volvieron esenciales, en especial porque Hegel está buscando una voz propia y una forma auténtica de expresar sus ideas. En la segunda redacción está la intención de incluir el problema epistemológico de la fe y la historia. La historia no como un relato de lo que sucedió, sino como las figuras contrastadas que dieron origen al cristianismo. Lo mismo con la epistemología: no interesa describir con detalle cómo nace la fe, sino cómo es que la fe tiene aspectos racionales que impactan en el sujeto y cómo se trastornan algunos de ellos en positividad.

Hegel se pregunta cuáles son "las verdades de la religión cristiana que tienen relación con la facultad cognoscitiva"¹², para poder entender la fe como un proceso de "conocimiento", no solo de creencia positiva. Si pensamos que en Kant y en el empirismo de Hume y Hobbes la imaginación, el entendimiento y la razón no parecen tener relación con la "fe", a excepción posiblemente de la "imaginación" en su aspecto más negativo, Hegel piensa que las verdades de la religión cristiana son en parte de la "imaginación", del "entendimiento" y de la "razón". La fe no puede ser solo un momento irracional, por las motivaciones que implica debe tener una racionalidad. Aquí Hegel comenzará a distanciarse de manera radical del empirismo, de la Ilustración y de Kant, porque la "fe" no puede ser solo un capricho "irracional" del sujeto, también debe contener en su lógica un aspecto racional práctico. Este es el primer intento que Hegel hace para demostrar esa naturaleza racional de la "fe".

En el sujeto la fe contiene un poco de cada una: la "imaginación" aprueba los "sentimientos" que el "entendimiento" ha traído desde la experiencia histórica. La imaginación no se pregunta por la verdad de esos sentimientos, solo se limita a "sentirlos" y por ese motivo los considera verdaderos. Hegel dice que eso es la "fe", una forma del sentimiento que se supone a sí misma verdadera. Sin embargo, cuando el entendimiento se da cuenta que hay aspectos de la "imaginación" o del "sentimiento" que son contradictorios (por ejemplo, los milagros o lo sobrenatural), el entendimiento las "rechaza" y en el sujeto hay una pugna interna para saber cuál es "verdadera", presentándose tres casos que el sujeto vive en su fuero interno:

¹² G. W. F. Hegel, *Escritos de juventud*, 138.

- a) "Mantener fija –por deber, o sea, por temor al Señor Todopoderoso– una única conexión de acontecimientos que se brindan a la imaginación, cuando el entendimiento siempre trata de hallar otra más";
- b) "Obliga además al entendimiento a que ponga manos en un asunto que le es repugnante, prestando el concepto de causa; pero cuando quiere proceder más adelante, inmediatamente se expulsan de la conciencia sus exigencias";
- c) "Presentar a la imaginación la conexión dada y que esta fijación no ceda lugar al entendimiento."¹³

Podemos notar la naturaleza kantiana y empirista de las figuras de la conciencia subjetiva: el sujeto quiere "creer", pero no quiere ceder ante las pruebas que el entendimiento le presenta, porque la "imaginación" y el "sentimiento" le han generado un arraigo "causal", pues ha unido su "fe" a la conciencia. El sujeto no parece resolver dicha contradicción hasta que la razón en su aspecto práctico le presenta una solución completa a esa aparente disolución entre entendimiento e imaginación.

La unidad de la conciencia subjetiva se realiza en la razón práctica, aunque la fe positiva siempre se mantiene en el lado "objetivo" de la relación, porque a pesar de que el sujeto cree en la "ley" impuesta por Dios para su acción (que sería el aspecto moral de la fe), el sujeto con fe positiva no puede dejar de lado los "milagros" y la creencia de que la acción divina lo hacen una "representación", un "objeto de su reflexión", es decir, el sujeto se hace objeto, fe positiva, cuando cree que Dios es un objeto fuera de él, no una forma de la razón práctica.

En esa dinámica de la subjetividad que explora su fe se encuentra el "deber" que subyace a la razón, ese deber en un sujeto es ser "feliz" y ser "moral", aunque en un primer momento parece que están opuestos. La felicidad se presenta al sujeto como una realidad sensible, donde puede cumplir todos sus "instintos", así que la felicidad del sujeto depende de la realización efectiva de lo que quiere y desea.

Esta visión de la "felicidad" como el cumplimiento inmediato de los deseos en el sujeto tiene como trasfondo al empirismo de Hobbes y Hume. La posición de los empiristas con respecto al "valor" era la misma que consideraban con respecto a la "sustancia", que en la parcialización de los valores, donde cada sujeto experimenta el dolor y el placer de manera distinta, no hay una "sustancia" que soporte por qué una cosa es "buena" y otra

¹³ *Ibíd.*, 38.

"mala", ya que cada sujeto siente y vive de manera particular el dolor y el placer, de tal manera que no hay nada que sustente la existencia de un "valor trascendente". De este modo, cada sujeto puede decidir qué lo hace "feliz" cumpliendo sus placeres personales. Hegel no está de acuerdo con los empiristas y ofrece el contraargumento de Kant.

¿Es verdad que el sujeto es feliz cumpliendo de manera inmediata sus deseos? Cuando así ocurre, otra figura de la conciencia se le impone al sujeto: el "deber", es decir, el impedimento real de que hay otras subjetividades que quieren cumplir ese mismo deseo de felicidad y que esta no es posible si no se incluye a los demás. La moralidad de incluir a otro y la realización inmediata de los deseos hacen crecer la tensión de la conciencia, que no permite que el sujeto entienda que la felicidad no es la realización inmediata de los deseos ni que la moralidad se opone a la felicidad, sino que las dos se encuentran unidas en la razón, porque "la razón es absoluta, perfecta en sí misma", pues nunca está dividida sino que al "carecer de la conciencia de que su idea infinita tiene que ser creada solamente por ella misma, limpia de toda mezcla ajena."¹⁴ En este punto, Hegel regresa a su posición anterior: la razón práctica y la autonomía del sujeto son la verdadera naturaleza de la experiencia religiosa, dando la razón a Kant, a Fichte y a Schelling.

El texto además hace un análisis histórico y filosófico de la función de la "fantasía", de la "mitología" y de las creencias religiosas que motivaron al pueblo griego, al pueblo romano y a los pueblos sajones a crear una "identidad". Esto sirve como corolario a lo que será la idea de secularización, pues es aquí donde Hegel inicia una caracterización de las "figuras" en la historia y hace una crítica feroz a la "pobre imaginación" de los alemanes, que no tienen "una fantasía religiosa crecida en nuestro suelo y ligada con nuestra historia, y nos falta por completo fantasía política. Lo que nos queda son unos pocos restos de fantasías propias que, bajo el nombre de supersticiones, arrastran una vida degradada entre el pueblo inculto."¹⁵ (EJ: 146) Hegel piensa que no hay un rescate auténtico de la cultura "alemana" y reconoce que en el pueblo alemán no hay un interés "interpretativo", tal y como lo concibió Herder, de su herencia "mitológica" para abonar en las transformaciones sociales del "espíritu". Esas "transformaciones", dice Hegel, pueden ser silenciosas y paulatinas, como fue el caso del cambio de la religión griega y romana, a la religión cristiana.

En el fondo de estas afirmaciones se encuentra la frustración y la esperanza de Hegel sobre el efecto de la Revolución francesa en Alemania. El deseo de participar en los ám-

¹⁴ *Ibid.*, 142.

¹⁵ *Ibid.*, 146.

bitos culturales y provocar un cambio sustancial que estalle la revolución en Alemania, depende de despertar esos pensamientos en la población, de producir cambios "espirituales" que den paso a una Alemania más próspera. Hegel confía en que "las grandes revoluciones visibles van precedidas de una revolución silenciosa y secreta en el espíritu de la época, revolución que es invisible a muchos ojos y es especialmente difícil de observar por los contemporáneos, a la vez que es arduo comprenderla y caracterizarla."¹⁶

Esa es la tarea que Hegel se propone con sus contemporáneos, hacer la revolución social, política y económica en Alemania por medio de la cultura y solo puede hacerse entendiendo cómo es que esos cambios fueron posibles. Pero la labor de entender el presente siempre comienza en el pasado y la "identidad colectiva" se inicia en la subjetividad. Por eso es que en Hegel historia y sujeto son una realidad que se configura mutuamente.

Si hemos de entender el papel del sujeto y su aparición en la modernidad, es indispensable comprender cómo el cristianismo ocupó el lugar de otras religiones y de otras fantasías religiosas. También es necesario entender cómo es que el cristianismo trastornó en una religión positiva que luego se fracturó para dar lugar al sujeto moderno. La historia del sujeto es la historia de su fe religiosa, de su arte y de sus expresiones particulares, eso dice quién es, de dónde viene y a dónde va. Esa historia de la conciencia del sujeto comienza con la pregunta: "¿Cómo se pudo desalojar a una religión que se había establecido en los Estados [antiguos] desde hacía largos siglos y que estaba estrechamente vinculada con la constitución política de estos Estados?"¹⁷

Las "figuras" de la conciencia aparecen en la "fe". La "fe" es un momento vital en la conciencia del sujeto, es una parte de su conocimiento del mundo y es un motivo de la relación Estado-sujeto. Por eso la pregunta, ¿por qué el cristianismo desplazó a otras religiones? Entender ese proceso le permitirá a Hegel crear el sistema de pensamiento que pueda cambiar el estado de cosas en Alemania.

La historia de la fe del pueblo griego y romano, la manera en que vivieron su "fe", nos ayuda a entender qué fue lo que sucedió, nos revela las razones por las cuales el cristianismo "desplazó" a la antigua religión griega y romana. Según Hegel, la religión griega y romana era una religión de "hombres libres", no heterónoma, porque sus leyes, su Estado y su religión eran una sola. Su autonomía se debía a que había una continuidad entre el "sujeto" que hacía la ley y que aplicaba sus principios morales, el Estado y la religión

¹⁶ *Ibíd.*, 149.

¹⁷ *Ibíd.*, 149.

que lo cobijaban para cumplir sus fines. El ciudadano griego y romano no exigía para sí mismo nada, sino que le importaba más aún la unidad y "perdurabilidad" del Estado. Su idea de "individualidad" se

esfumaba detrás de esa perfecta unidad. Los dioses cuidaban el Estado, los hombres y los dioses vivían en continuidad, por esa razón el ciudadano griego "nunca o casi nunca se le ocurrió pedir perdurabilidad o vida eterna para sí mismo en cuanto individuo, y menos todavía rogar por ella."¹⁸

El ciudadano griego y romano era tan "libre" que podía oponer su voluntad a la voluntad del Estado. Si el Estado actuaba injustamente, el ciudadano griego podía levantarse en su contra y seguir la conciencia propia que le ayudara a restaurar el orden. Hegel comenta:

Su voluntad era libre, obedecía a sus propias leyes; no conocía mandamientos divinos o, cuando llamaban mandamiento divino a la ley moral, éste no les era *dado* en ninguna parte ni en ningún texto, sino que los regía invisiblemente (Antígona).¹⁹

Para Hegel, hubo una renuncia del ciudadano de Atenas y de Roma por la lucha de la libertad, debido a que otorgaron el poder a un grupo de "aristócratas" más interesados en el dinero y en el poder, que en la construcción de la ciudad y en el mantenimiento de la República. Esto causó una "desespiritualización", una fragmentación social que simplemente no podría recuperarse. Hegel cita a Montesquieu sobre la "usurpación violenta" del poder y la pérdida de la "conciencia" del sujeto sobre su Estado, que finalmente traen el caos, porque el sujeto que no se reconoce en el Estado, se refugia en su propio interés y la consecuencia de la ruptura entre Estado y sujeto es la tiranía y el "estado de naturaleza" de Hobbes. Hegel lo describe así:

Desapareció toda libertad política: el derecho del ciudadano era sólo un derecho a tener seguridad para su propiedad, que llenaba ahora su mundo entero. La muerte, el fenómeno que destruía toda la trama de sus fines, la actividad de toda su vida, tenía que transformarse para el individuo en algo terrorífico, pues ya no había nada que le sobreviviera.²⁰

¹⁸ *Ibíd.*, 151.

¹⁹ *Ibíd.*, 151.

²⁰ *Ibíd.*, 152.

El resultado de la indiferencia del sujeto por la política, la caída del Estado griego y romano en la tiranía y el “estado de naturaleza” es la muerte de los dioses, ya que la religión pierde su fuerza originaria para revitalizar y empujar al sujeto a cumplir sus ideales. La fractura del sujeto es al mismo tiempo la ruptura del Estado y de los dioses: nada puede mantenerse estable y unido, si no hay continuidad entre las creencias religiosas y el Estado como un organismo que garantiza la libertad del sujeto. No basta que el Estado proteja la “seguridad” de la propiedad, también necesita inspirar al sujeto para seguir un ideal.

Hegel adelanta aquí una crítica que luego hará al contractualismo y que Marx reproducirá elocuentemente: la defensa que el Estado hace solo de la “propiedad privada” es el efecto de una degradación de la relación Estado-sujeto-religión, así que el fundamento de la relación política entre Estado y sujeto no puede sostenerse en la defensa de la “propiedad privada”, tal y como habían pensado Locke y Hobbes. Esa fue la muerte total de los dioses griegos y romanos, en los que el sujeto no podía refugiarse, porque resultaban “seres particulares”, “imperfectos”, con las “debilidades de los hombres” y así “no podían satisfacer un ideal.”²¹ Hubo un quiebre moral, una fractura “espiritual” que desgastó el régimen y colapsó la vida política y social de los romanos y los griegos.

La descripción de Hegel sobre la desvalorización de los dioses griegos y romanos nos obliga a recordar nuevamente a Weber. En la *Ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Weber relata la *desmagificación*, el *desencantamiento* del mundo que sufre un protestante cuando su relación directa con Dios es incierta: sin talismanes o protecciones exteriores que puedan apoyar su existencia moral, el protestante cae en un abismo de angustia, en un colapso del sentido y de la existencia. Dios o los dioses juegan el rol de estructuradores del mundo, sin ellos el quiebre moral es irreversible, porque sobre esos dioses el sujeto proyecta sus esperanzas, sus miedos y sus articulaciones existenciales. María Zambrano, en *El hombre y lo divino*, recupera también el “drama” de la existencia humana que Hegel había identificado en la caída, desaparición y desplazamiento de los dioses: “Esta situación que Hegel llevó a su extremo es la más clara expresión de la tragedia «humana», de la tragedia de lo humano: no poder vivir sin dioses.”²² Esa tragedia es la “historia” del sujeto, del hombre que vive buscando el sentido de su existencia o la lógica inmanente de lo divino en sus experiencias de vida.

²¹ *Ibíd.*, 153.

²² María Zambrano, *El hombre y lo divino* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 14.

Hay en el ser humano, en general, un hambre de lo absoluto, una persecución constante de llenar el mundo de sentido; la razón nos impulsa a creer y a querer que los ideales se cumplan. Hegel piensa que eso empujó al ciudadano griego y romano al cristianismo, ya que ofrecía un sentido del mundo muy diferente al que habían vivido. El Dios cristiano es un Dios que no permanece en el mundo, niega la naturaleza y se hospeda en una realidad trascendente. El cristianismo deshabitó la naturaleza, por ser una creación más del Dios fuera del mundo, pero orientó su teología a que lo más importante no era la realización del cristiano en el mundo material, objetivo, natural, sino en una realidad trascendente, fuera del mundo. La esperanza no es quedarse en el mundo y realizarse con el Dios en la naturaleza, sino trascender la naturaleza y el tiempo, para obtener la eternidad.

Pero esos elementos teológicos favorecieron al cristianismo frente al judaísmo, porque mientras el judaísmo no frecuentó la idea de "mesías" y esperanza de manera recurrente (pues solo lo hizo cuando eran "subyugados" por otros pueblos), el cristianismo puso su teología en el concepto de *esperanza trascendente*. Si los griegos y los romanos creían que los dioses habitaban el mundo, para el cristiano el Dios creador del mundo y el hombre estaban separados, y la unidad solo era posible trascendiendo el mundo material y temporal. Es así que "la doctrina cristiana atribuyó todo esto a la divinidad en cuanto obra de un ser que está fuera de nosotros, del cual no somos parte alguna, ser lejano con el cual no tenemos nada en común."²³

Debemos considerar, precisa Hegel, que este cristianismo que nacía era perseguido, todavía una religión que solo podía ofrecer una salida a esclavos y excluidos. Aunque su fuerza radicaba en ese aspecto: si la idea del cristianismo es prometer una vida de justicia después de la muerte o un Dios fuera de este mundo, la conciencia del sujeto veía los padecimientos del mundo en que vivía como un sentido pleno de su desgracia. La fragmentación, la muerte y las penas se compartieron también en la población griega y romana, por lo que fue cuestión de tiempo para que el cristianismo encontrara eco en muchas personas sin destino o sentido existencial. Además, el cristianismo tuvo la virtud de incluir en su seno a todos sin excepción: niños, mujeres, soldados, judíos convertidos o de cualquier otra religión.

²³ *Ibíd.*, 155.

Conclusión

Los efectos de la secularización siempre son terribles: la desmagificación del mundo nos ha traído consecuencias terribles, como la destrucción irracional del planeta, la violencia institucionalizada y protegida en una teología política, el vacío de sentido y la crisis generalizada de los valores comunitarios. Conocemos la secularización por la desmoralización y el abatimiento de los dioses que se hacen *siglo* y se vuelven objetos de decoración o pretextos de alienación.

Hace unos días vi una película mexicana que se llama *González: falsos profetas*²⁴, que certifica el proceso de secularización y ridiculización de la vida espiritual, para convertirse en un mercado de la banalización y el lucro descontrolado de grupos sin escrúpulos que venden una forma de la religión descafeinada. Basta ver el motivo que empuja al personaje principal a integrarse a las filas de una secta cristiana que se anuncia por la televisión: “pagar sus deudas”.

Por último, creo que hoy estamos ante un embate abierto sobre la libertad de creencia. En el laicismo, no solo se trata de la posibilidad de creer en lo que uno quiere, sino también de poder manifestar esas creencias abiertamente. En los inicios de nuestro siglo, los Estados “confesionales” están de vuelta y han tomado otra mecánica: no se trata de proteger al sujeto y su creencia, sino de secularizarla y quitarle el discurso crítico. Los poderes del mercado global sistematizan al individuo y lo hacen parecer “libre” en sus creencias, aunque en realidad lo diluyen en la vorágine de la indiferencia tecnológica. La herencia de la secularización y del laicismo han perdido su fuerza real: lo que resta de ellos quedó a la deriva después de la nueva organización política del mundo.

²⁴ Christian Díaz Pardo, *González: falsos profetas* (México: IMCINE, 2015).

Bibliografía

Díaz Pardo, Christian. *González: falsos profetas*. México: IMCINE, 2015.

Dri, Ruben. *Revolución burguesa y nueva racionalidad: sociedad burguesa y razón en el joven Hegel*. Buenos Aires: Biblos, 1994.

Hegel, G. W. F. *Escritos de juventud*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Lukács, Georg. *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. Barcelona: Grijalbo, 1970.

Weber, Max. *Ensayos sobre sociología de la religión I*. Madrid: Taurus, 1998.

Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

HUMANIDADES

LA MUSIVARIA A TRAVÉS DEL PROGRAMA CONSTRUCTIVO DE JUSTINIANO (S. VI)

THE MUSIVARY THROUGH JUSTINIAN'S CONSTRUCTIVE PROGRAM (S. VI)

KARLA SANDOVAL TÉLLEZ
UNIVERSIDAD ANÁHUAC MÉXICO

sandovaltellez.karla@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9954-9524>

<https://doi.org/10.36105/rflt.2019n13.03>

Recibido: 13 de octubre de 2018.
Aprobado: 7 de enero de 2019.

Resumen: Los mosaicos bizantinos son herederos de sus antecedentes romanos, sin embargo, fue durante el reinado del emperador Justiniano (s. VI), movido por una idea unitaria hacia la conquista de grandes propósitos, donde el mosaico maduró y alcanzó su esplendor artístico. Además, el mosaico no obedecía únicamente una función estética, sino que se consideraba trascendental desde un aspecto teológico. La fusión cultural surgida a partir de la conexión comercial entre Oriente y Occidente, potencializada con Justiniano, fue clave para el desarrollo del mosaico; reflejado en sus aspectos técnicos, filosóficos y temáticos. Encontrándose las representaciones más significativas de dicho esplendor en San Vital de Ravena, Italia.

Palabras clave: Bizancio, arte bizantino, Justiniano, mosaicos, musivaria, San Vital de Ravena.

Abstract: The Byzantine mosaics are heirs of the Roman heritage, however, it would be during the reign of the Emperor Justinian (6th century), moved by a unitary idea towards the conquest of great purposes, where the mosaic would mature and reach its artistic splendor. In addition, the mosaic did not just obey an esthetic function, it also had a transcendental theological character. The cultural fusion arising from the commercial connection between East and West and potentialized with Justinian, would be key to the development of the Mosaic; reflected in its technical, philosophical and thematic aspects. Finding the most significant representations of such splendor in San Vital, Ravenna, Italy.

Key words: Byzantium, Byzantine art, Justinian, mosaics, San Vital Ravenna.

Introducción

El periodo bizantino comprende aproximadamente 1000 años de historia (s. IV a s. XV), tiempo durante el cual se llevaron a cabo múltiples hechos, reflejados en aspectos de todo tipo, entre ellos el artístico. El arte categorizado como "bizantino" se relaciona con el creado por el Imperio romano de Oriente. Dentro de él se distinguen tres edades de oro, la primera de ellas (su apogeo) en el siglo VI, durante el reinado de Justiniano el Grande (527-565 d. C.).¹

En esa primera edad de oro surgió un estilo propio bizantino, y estudiosos como F. Maier la consideran la más brillante de las tres edades.² Tras la revuelta de Nikea del año 532, Justiniano logró imponer un total autoritarismo y aprovechó para reconstruir la ciudad. Edificó grandes obras arquitectónicas, sin embargo, el esplendor artístico también se vio reflejado en la pintura y en las artes plásticas. Uno de los rasgos del arte justiniano es la voluntad soberana del emperador, la cual constituía una gran fuerza promotora. Y dicho rasgo es por lo que lleva, con razón, el nombre de: arte justiniano.³

Ahora bien, el arte bizantino no solamente tenía una función estética, sino que se consideraba trascendental desde un aspecto teológico, siendo el mosaico la expresión más representativa de tales ideas. El arte del mosaico floreció en centros como Rávena, e influyó en el arte eclesiástico de todo el imperio; arte en el que el estilo justiniano subsistió hasta principios del siglo VII.⁴ Del arte justiniano surgió un estilo imperial unitario, que tuvo una fuerza impresionante hasta en las más alejadas provincias. Pero si bien fue un estilo innovador, se ha de tomar en cuenta que la expansión territorial había generado una importante concentración comercial en Bizancio, siendo una encrucijada de diversas influencias culturales.

Autores como J. F. Rafols, afirman que la influencia romana en el desarrollo del arte bizantino es muy escasa, siendo, en su mayoría, derivado de las influencias orientales bajo la doble presión de la permanente cultura helénica en el mundo europeo y del orientalismo que renació con el contacto de la Persia sasánida.⁵ La presente investiga-

¹ Anon. "Arte Bizantino", <https://es.scribd.com/document/50600712/Anon-Arte-Bizantino-pdf>

² Franz Maier, *Las transformaciones del mundo mediterráneo* (México: Siglo veintiuno editores, 2004), 180.

³ *Ibid.*, 185.

⁴ *Ibid.*, 183.

⁵ J.F. Rafols, *Historia del arte* (Barcelona: Optima, 2001), 141.

ción tiene como objetivo conocer la importancia de la musivaria, así como los elementos que influyeron para generar su esplendor durante la época justiniana. Se analizará el sentido teológico del mosaico, así como los aspectos característicos de sus representaciones, utilizando como ejemplo los situados dentro del templo de San Vital de Ravena.

La musivaria a través del programa constructivo de Justiniano

El proceso de la historia bizantina se comienza a gestar desde la reforma política y la aceptación del cristianismo durante el reinado del emperador Constantino (siglo IV).⁶ Él, con la intención de duplicar la antigua Roma, tomó una decisión estratégica con magnitudes importantes para el futuro bizantino: la fundación de *Nova Roma* en el año 330 d. C. Pronto se convirtió en la ciudad más importante del Imperio y fue desde donde el emperador Justiniano (siglo VI) reinó y controló los dominios bizantinos durante la época de su máxima expansión.⁷

A pesar de su origen humilde, Justiniano recibió una sólida formación política, teológica, cultural y militar. Mantuvo una actitud poco tradicional para su reinado pero, de igual modo, supo imitar la actividad y el gusto de la élite bizantina; reflejado en lujosos palacios urbanos, residencias, vestimenta, joyas y carros.⁸ Como la mayoría de los grandes dominadores, Justiniano sintió la necesidad de encarar la idea que tenía de sí en construcciones monumentales. La arquitectura mostró una impresionante fuerza creadora, sin embargo, como se señaló previamente, además del ámbito arquitectónico, el esplendor artístico de su reinado también se vio reflejado en los mosaicos.⁹

Los mosaicos hallados dentro de las iglesias son los monumentos más significativos del arte figurativo justiniano. El brillo dorado de sus santos y emperadores, unido a las lujosas incrustaciones de mármol, daba a las iglesias de la época un carácter casi ultraterreno. Para Justiniano no era el palacio, sino la iglesia la forma expresiva de su propia soberanía. Los mosaicos eran una parte importante de la concepción total de la arquitec-

⁶ Franz Maier, *Historia universal. Bizancio* (México: Siglo veintiuno editores, 1983), 37.

⁷ Ana Riutort, *Arte medieval* (Miami: Firms Press, 2010), 128.

⁸ Franz Maier. *Historia universal. Bizancio*, 43.

⁹ Franz Maier. *Las transformaciones del mundo mediterráneo*, 182.

tura sacra.¹⁰ Es decir, el mosaico no se entiende simplemente como un área decorativa independiente de la arquitectura, sino que armoniza con ella.

Si bien el Imperio poseía grandes centros urbanos con su propia tradición cultural, como Alejandría o Antioquía, ninguno superaba a la capital; centro de comercio internacional y, durante siglos, la ciudad más grande y rica de la cristiandad. En sus puertos llegaban múltiples barcos mercantes de todo el mundo; convirtiendo a Constantinopla en una encrucijada de diversas influencias culturales, las cuales dejaron huella en expresiones artísticas.

Fusión de elementos (romanos, cristianos, helenos y orientales)

Para comprender la relevancia de la musivaria bizantina durante el periodo de Justiniano, es importante ahondar en las consecuencias que se produjeron a partir del sincretismo cultural señalado anteriormente. Desde el siglo IV se habían encontrado tres elementos en el Imperio romano: el cristianismo, el helenismo y el Oriente, de los que su fusión contribuyó a la formación de un arte nuevo bizantino; fundiéndose entonces en un todo orgánico. De la combinación de ambas influencias (oriental y helénica), puestas al servicio del cristianismo, nació un movimiento artístico desarrollado durante los siglos IV y V en todas las partes del Próximo Oriente, Egipto, Siria, Asia menor y Armenia, que preparó el triunfo del nuevo estilo del siglo VI. Así, las construcciones se decoran ricamente según el gusto fastuoso y por entero oriental.¹¹ Autores como J. Strzygowski señalan que la influencia del antiguo Oriente hacia el nuevo mundo cristiano fue el aspecto más importante para el origen del arte bizantino, entendiendo que significó lo que la Hélade fue para el arte de la antigüedad.¹²

Sin embargo, se debe tomar en cuenta que los mosaicos bizantinos son herederos de sus antecedentes romanos, aunque con ligeras diferencias. Los romanos empleaban el mosaico a modo de pavimento, pero en Bizancio se convirtió en la decoración mural por excelencia. Se realizaban con pequeñas teselas tridimensionales hechas de materiales

¹⁰ *Ibid.*, 183.

¹¹ F. Rafols, *Historia del arte*.

¹² Alexander Vasiliev, *Historia del Imperio Bizantino* (Madrid: Iberia, 2003), 103.

naturales: piedras comunes o piedras preciosas; o artificiales: de terracota o de vidrio.¹³ Fue en Alejandría donde existió una gran tradición en la manufactura del vidrio; creando teselas de menor tamaño y más ligeras, las cuales podían ser colocadas en las paredes. Las teselas de vidrio reflejaban la luz y, por tanto, resultaban más luminosas que las de mármol.¹⁴ Además, el vidrio permitía crear amplias gamas cromáticas; pasando a sustituirse los fondos azules característicos del siglo V por dorados en el siglo VI.¹⁵

La cuestión de crear fondos dorados no se relaciona únicamente con la intención de expresar riqueza y lujo, sino que conlleva un significado más profundo. Entre las ideas generadas a partir del sincretismo cultural se encuentran las que impactaron profundamente en la concepción del ambiente interior de las iglesias. Dentro de ellas, la mística y la luz contribuían a generar la sensación de la presencia divina; esa tendencia a la subjetividad y el misterio suscita el espíritu de Oriente, al cual se incorporaron las doctrinas neoplatónicas occidentales.

Desde el reconocimiento del cristianismo como religión oficial del Imperio, sus manifestaciones artísticas tuvieron muy en cuenta la luz como símbolo de la presencia y manifestación divinas; expresada sobre todo a través de los mosaicos. Para ello, se basaron principalmente en el pensamiento filosófico occidental, siendo muy valoradas las ideas neoplatónicas de Plotino. En su obra *Enéadas* estableció la relación entre la belleza y el bien, y también señaló la relación de lo divino con el color y la luz:

La belleza del color es simple debido a la conformación y a su predominio sobre la tenebrosidad de la materia por la presencia de la luz, que es incorpórea y es razón y forma.¹⁶

Para Plotino la materia es tiniebla, mientras que el espíritu es la luz.¹⁷ Asimismo, a tales ideas se unieron las de un místico llamado Dionisio Areopagita (s.v), quien reaccionó contra el dictado de los sentidos, justificando una visión espiritual dirigida a valorar

¹³ Manuales Parramón Arte, *Arte Bizantino. Historia del arte e influencia del Imperio de Bizancio* (Barcelona: Parramón, 2000), 28.

¹⁴ Aurelio Vallespín Muniesa, "La luz dibujada en Bizancio", en *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*. España, 19 (2012): 234.

¹⁵ Manuales Parramón Arte. *Arte Bizantino*, 44.

¹⁶ Plotino, *Enéada I-II* (Madrid: Gredos, 1981), 280.

¹⁷ Miguel Cortés Arrese. "Los comienzos de la pintura bizantina" en *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, España, 1, 6 (1985): 131.

la escénica de lo intangible,¹⁸ afirmando que “Dios está más allá de los sentidos y del entendimiento”.¹⁹

Ante la idea de que la luz era lo que activaba la materia neutra, fue el mosaico lo que mejor ayudó a expresar su fuerza potente yendo más allá de una convicción óptica y del dictado de los sentidos. El artista debía extraer el máximo resultado de las téselas para expresar la fuerza de la luz, símbolo de la presencia divina que se imponía sobre la materia oscura.²⁰ Al respecto, el autor Aurelio Vallespín realiza un estudio acerca de la luz en los mosaicos, señalando que muchos de los ritos bizantinos se llevaban a cabo cuando el sol se ocultaba, quedando únicamente la luz generada por lámparas y velas, de tal forma que la decoración musiva estaba pensada para ser contemplada por medio del movimiento de la luz de las velas.²¹

El mismo autor describe tres tipos de luz sobre la superficie musiva, siendo la primera producida por el reflejo de la luz sobre el vidrio; la segunda, por el material metálico del interior de las teselas; y la tercera, determinada por el color.²² Pero, para poder apreciar la fusión y armonización de los tres tipos de iluminación era necesario que el espectador se moviera; debía buscar entre los reflejos las figuras que iban surgiendo, apareciendo y desapareciendo. Y, al movimiento del espectador, se suma el movimiento de las llamas de las velas, generando la sensación de infinidad en todo momento.

Vemos pues que el mosaico se convirtió en un arte en sí, encontrando su particular inspiración en la religión cristiana y en el pensamiento occidental, pero los nuevos cánones estéticos reflejaban también una influencia oriental. Se aprecia sobre todo en los valores cromáticos y lineales, de formas abstractas y sin peso; puestos simétricamente en la armonía rítmica de la composición.²³ Así, elementos orientales como la condición plana, la abstracción y el ritmo de serie infinita acompañados por la luz divina neoplatónica, generaban un impacto visual que se adentraba a los ojos del espíritu. El autor Miguel Cortés Arrese explica que esa actitud psicológica era parecida a la de las religiones místicas orientales, de las cuales se basan los cristianos y los teóricos para justificar el poder

¹⁸ Manuel Núñez Rodríguez, *Las claves del arte bizantino y prerrománico* (España: Planeta, 1993), 7.

¹⁹ Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras Completas*. Biblioteca de espiritualidad y meditación, 168. <https://bibliotecadeespiritualidadymeditacion.files.wordpress.com/2017/08/obras-completas-del-pseudo-dionisio-areopagita.pdf>

²⁰ Manuel Núñez Rodríguez, *Las claves del arte bizantino y prerrománico*, 7-9.

²¹ Aurelio Vallespín Muniesa, “La luz dibujada en Bizancio”: 235.

²² *Ibíd.*, 237.

²³ José Blanco, “Historia y simbología en el arte musivo de Revenna”, en *Pharos*, Vol. 7, 1 (2000): 21.

sobrehumano de los emperadores y utilizan el arte para expresar el fondo irracional de sus doctrinas.²⁴

Mosaicos de San Vital de Ravena. Teodora y Justiniano

Ahora bien, para aclarar visualmente lo anteriormente descrito se podría ejemplificar con varias expresiones musivarias generadas desde el siglo V, por ejemplo, las del Mausoleo de Gala Placidia (Ravena); sin embargo, tal como describe el autor L. Vidales: sería bajo el régimen de Justiniano y Teodora (s. VI), movido por una idea unitaria hacia la conquista de grandes propósitos, en donde el mosaico maduraría y alcanzaría el esplendor plástico como exponente emotivo de la doctrina cristiana.²⁵ La expresión más representativa se encuentra en San Vital, de Ravena; fundada por Justiniano (526 y 547) para conmemorar la recuperación de la ciudad. Según el autor J. F. Rafols, el arte bizantino tomó un extraordinario impulso en Ravena (Italia), convirtiéndose en sede del bizantinismo occidental durante el siglo de Justiniano.²⁶ Y, el valor principal del templo recae en sus mosaicos, conservados hasta nuestros días.

El ábside de la iglesia cupulada es lo más notable por los famosos mosaicos de sus dos muros laterales. Uno representa a Justiniano rodeado por el obispo, los sacerdotes y la corte (imagen 1²⁷); y el otro a Teodora con las damas de su séquito (imagen 2²⁸). Representan la presencia real de los emperadores y pretendían impresionar a primera vista a los súbditos de la ciudad (a la que nunca fueron), a través de aspectos como: la riqueza, el colorido y la sensación de majestad y omnipotencia.²⁹ Sin embargo, en tales representaciones hallamos el mensaje profundo al que se ha aludido anteriormente.

Al buscar crear un espacio metafísico, quedaba anulado el espacio pictórico. Por tal motivo, al observar las imágenes pareciera que las figuras están volando; no obedecen

²⁴ Miguel Cortés Arrese, "Los comienzos de la pintura bizantina": 132.

²⁵ Luis Vidales, "La circunstancia social en el arte. El ámbito del arte cristiano", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 9, 2 (1996): 262.

²⁶ F. Rafols, *Historia del arte*, 145.

²⁷ Imagen 1. Ver *Anexos*.

²⁸ Imagen 2. Ver *Anexos*.

²⁹ Ma. Jesús Sanz, "El ornamento en los mosaicos de Justiniano y Teodora en San Vital de Ravena", en *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, 11-12 (1990-1991), 176.

el principio de ley de gravedad. Pero hay que recordar que se buscaba crear una triple dimensión, y ese nuevo concepto del espacio, que vivifica la materia, quedaba valorado por la luz que se cristaliza en los mosaicos.³⁰ La escena plasmada se elevaba por encima de la realidad cotidiana y se evitaba el mínimo movimiento en las figuras para centrarse en la inmovilidad frontal. Los fondos planos y dorados situaban a los personajes en el reino celeste, cumpliendo el ideal divino.

Así, a través de la composición de un arte típicamente oriental, se rehuía las formas plásticas y se buscaba las planas.³¹ Se incluían fondos abstractos, sin línea de tierra ni horizonte, que permitían disponer las figuras fuera del espacio y del tiempo físicos. Los vacíos y las figuras iban entrando en un ritmo integral, se rellenaba de colores planos.³² El mundo blanco y oro sobre azul se sustituye por un universo blanco, verde y púrpura sobre el oro; además, los personajes se apropian de los grandes paneles; es la figura humana, grande y grave, la que reina en el nuevo decorado. Se les coloca de frente y no se les asigna ningún espacio en profundidad; la decoración se confunde con la superficie del muro y la bóveda que le sirve de soporte.³³

Al respecto, F. Maier señala que el retrato de Justiniano no es un elemento decorativo, ni es un capricho del arte cortesano el hecho de que aparezca sobre una superficie lateral del coro con su corte. La imagen del emperador está en el cosmos cristiano; en el lugar del rey terrenal, junto al divino rey de los dos mundos.³⁴ Así pues, tal como se ha señalado anteriormente, por medio de las tácticas y técnicas, se crea una ficción espacial en la iglesia que niega toda la validez al aparente espacio pictórico, buscando por medio de ese efecto ficticio suprimir las distancias entre las figuras y el espectador. Y, el interior del ábside adquiere vida en medio de un ambiente de ceremonial aproximando al fiel a lo intangible.³⁵

La planitud y el juego del simulacro espacial ayudan a crear ese espacio metafísico de inspiración mística oriental, pero no es lo único que evidencia tal influencia. La ostentación y el lujo representados también son muy característicos de la cultura oriental, de tal manera que se aprecian modas tanto romanas como orientales. Como sabemos,

³⁰ Manuel Núñez Rodríguez, *Las claves del arte bizantino y prerrománico*, 9.

³¹ José Blanco, "Historia y simbología en el arte musivo de Ravenna": 4.

³² Luis Vidales, "La circunstancia social en el arte. El ámbito del arte cristiano": 262.

³³ Miguel Cortés Arrese, "Los comienzos de la pintura bizantina": 133.

³⁴ Franz Maier. *Historia Universal. Bizancio*, 185-186.

³⁵ Manuel Núñez Rodríguez, *Las claves del arte bizantino y prerrománico*, 7.

el reinado de Justiniano marcó una huella muy importante en la historia del comercio bizantino, llegando al Imperio los objetos de comercio más raros y preciosos provenientes de ciudades orientales, incluyendo chinas e hindúes; así como también de la Europa occidental (entonces en el estadio de la formación de nuevos Estados germánicos).³⁶

Los mosaicos ofrecen un adentramiento a tales aspectos culturales descritos. La autora M. Jesús Sanz hace una investigación en torno a la ornamentación de los mosaicos de Justiniano y Teodora, del que destaca la representación de joyas y ropas muy orientalizadas. Se aprecian vestimentas en ropas cortas, mantos semi-largos, y medias o calzas decoradas, así como gorros frigios y zapatos de punta retorcida que anuncian su origen oriental. De igual forma, se identifican coronas, diademas y collares de tipo oriental.³⁷

Aun así, a pesar de que la mezcla de ideas anteriormente planteadas (orientales y occidentales) había generado una idea innovadora, lo representado en los mosaicos no dejaba de utilizar recursos romanos. La misma autora menciona varios de esos aspectos romanos en los mosaicos de Teodora y Justiniano, siendo por ejemplo el caso de los collares que llevan los jóvenes guerreros que aparecen a la derecha de Justiniano; además de los aretes de inspiración clásica, como los del séquito de Teodora.³⁸ También, la cruz que lleva el arzobispo corresponde a los modelos latinos y no griegos, siendo su brazo vertical bastante más largo que el horizontal.³⁹

De igual forma se nota un mensaje político al aparecer Justiniano con aire juvenil para adaptarse al viejo criterio romano que ligaba la dignidad a la juventud. En contraste, el obispo se representa con arrugas, ya viejo, y ocupa un lugar menos importante entrañando así la supremacía del poder civil sobre el religioso.⁴⁰ Asimismo, la divinización del emperador romano cristiano queda representado con el halo o aureola que corona la cabeza de Justiniano; elemento arraigado en los *basileos* bizantinos.⁴¹ En otras palabras, se puede decir que toda la riqueza de Oriente estaba añadida a una base clásica.

³⁶ Alexander Vasiliev, *Historia del Imperio bizantino*, 134.

³⁷ Ma. Jesús Sanz, "El ornamento en los mosaicos de Justiniano y Teodora en San Vital de Ravena": 184.

³⁸ *Ibid.*, 182.

³⁹ *Ibid.*, 180.

⁴⁰ J.J. Martín Gonzales, *Historia del arte* (Madrid: Gredos, 1996), 318.

⁴¹ Ma. Jesús Sanz. "El ornamento en los mosaicos de Justiniano y Teodora en San Vital de Ravena": 179.

Conclusión

El arte bizantino en la época justiniana puede definirse como una síntesis del arte romano, helenístico y oriental, unidos a una base cristiana. Pero, aun contando con tales influencias, es innegable que en Constantinopla nació un arte verdaderamente nuevo, que tenía como objeto la gloria de Dios, y que a su vez honraba al emperador. Si bien la fusión de elementos se venía desarrollando desde los siglos IV y V, fue bajo el reinado de Justiniano que terminaría triunfando ese nuevo estilo artístico.

Tal esplendor artístico fue reflejo del de su Imperio, formado de una amplia extensión territorial y gozando de una estabilidad que, a su vez, generaba la potencialidad del comercio, el cual fue clave para que se generara el sincretismo cultural que conllevó la generación de expresiones culturales como los mosaicos. Se comprendió que los mosaicos no eran vistos nada más como una decoración lujosa y aislada, sino que tenían un significado teológico muy profundo, resultante de las mezclas de ideas orientales y occidentales.

Además, iban de la mano a la arquitectura, pues armonizaba con ella, generando la idea de expansión espacial, de encontrarse en un espacio divino, alejándose de los límites del tiempo y del espacio. Por eso, aunque a primera vista las figuras pareciera que vuelan, y se aprecian a manera de primitivas por la frontalidad, se entiende que formaban parte del mundo celeste, y el artista, de manera consciente, dibujaba así las figuras. Se debe tomar en cuenta la necesidad de movimiento, pues se constó que, para apreciar del todo el sentido de los mosaicos, el espectador se debe mover y captar la fuerza potente de la luz divina.

Aun así, lo representado en los mosaicos, tal como sucede con el de Justiniano y Teodora, también demuestran el gusto y la ostentación de la élite bizantina, que tenía la capacidad de adquirir todo tipo de productos de diversos lugares, tanto orientales como occidentales. Así, se mezclaba la ostentación y gusto de la corte de Bizancio, con los dogmas de la Iglesia victoriosa. Aunque el estilo es oriental, no carece de bases romanas, constadas en la ornamentación, pero también en los mensajes políticos, de los cuales destaca el aspecto de que Justiniano representaba el poder terrenal y el divino, en su persona se unían ambos poderes, pero siempre acompañado de la gracia de Dios.

De tal manera que los mosaicos bizantinos atestiguan que los elementos nuevos se fueron mezclando con los antiguos y se encontraron en un equilibrio adecuado que fue parte del esplendor artístico del siglo VI.

Anexos

Imagen 1⁴²



Título: *Justiniano y su corte*

Autor: *Anónimo*

Fecha: *S. VI*

Técnica: *Musivaria*

Ubicación: *Iglesia de San Vital de Rávena, Italia*

⁴² "Justiniano y su corte." Imagen del sitio web La Cámara del arte. <https://www.lacamaradelarte.com/2018/02/justiniano-y-su-corte.html> Consultado el 18 de mayo de 2019.

Imagen 2⁴³



Título: *Teodora y su séquito*

Autor: *Anónimo*

Fecha: *S. VI*

Técnica: *Musivaria*

Ubicación: *Iglesia de San Vital de Rávena, Italia*

⁴³ "Teodora y su séquito" Imagen del sitio web Iconos medievales. <https://iconosmedievales.blogspot.com/2015/09/no-se-me-privé-de-la-purpura.html> Consultado el 18 de mayo de 2019.

Bibliografía

- Anon. "Arte Bizantino". <https://es.scribd.com/document/50600712/Anon-Arte-Bizantino-pdf> (consultado el 12 de mayo de 2019).
- Blanco, José. Historia y simbología en el arte musivo de Revenna. *Pharos*, Universidad de Las Américas Santiago, Chile. Vol. 7, 1 (2000): 3-29.
- Cortés Arrese, Miguel. Los comienzos de la pintura Bizantina. *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*. España. 1. 6 (1985): 127-137.
- Gonzales, J.J. Martín. *Historia del arte*. Madrid: Gredos, 1996.
- Maier, Franz G. *Historia Universal. Bizancio*. México: Siglo veintiuno editores, 1983.
- Maier, Franz G. *Las transformaciones del mundo mediterráneo*. México: Siglo veintiuno editores, 2004.
- Manuales Parramón Arte. *Arte Bizantino. Historia del arte e influencia del Imperio de Bizancio*. Barcelona: Parramon, 2000.
- Núñez Rodríguez, Manuel. *Las claves del arte bizantino y prerrománico*. España: Planeta, 1993.
- Plotino. *Enéada I-II*. Madrid: Gredos, 1981.
- Pseudo Dionisio Areopagita. *Obras Completas*. Biblioteca de espiritualidad y meditación. <https://bibliotecadeespiritualidadymeditacion.files.wordpress.com/2017/08/obras-completas-del-pseudo-dionisio-areopagita.pdf> (consultado el 18 de mayo de 2019).
- Rafols, J.F. *Historia del arte*. Barcelona: Optima, 2001.
- Riutort Ana. *Arte Medieval*. Miami: Firmas Press, 2010.
- Sanz, Ma. Jesús. El ornamento en los mosaicos de Justiniano y Teodora en San Vital de Ravena. *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*. España. 11-12 (1990-1991): 175-207.
- Vallespín Muniesa, Aurelio. La luz dibujada en Bizancio. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*. España. 19 (2012): 232-241. <https://doi.org/10.4995/ega.2012.1375>
- Vasiliev, Alexander. *Historia del Imperio Bizantino*. Madrid: Iberia, 2003.
- Vidales, Luis. La circunstancia social en el arte. El ámbito del arte cristiano. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Colombia. Vol. 9, 2 (1996): 261-270.

**HOMENAJE
A
MARIO
VARGAS
LLOSA**

EL REALISMO SOCIAL DE LEÓN TOLSTÓI EN LA NOVELA CRÍTICA DE MARIO VARGAS LLOSA Y SU IMPORTANCIA COMO DOCUMENTO MEMORÍSTICO

THE SOCIAL REALISM OF LEON TOLSTOY IN THE CRITICAL NOVEL BY MARIO VARGAS LLOSA AND ITS IMPORTANCE AS A MEMORISTIC DOCUMENT

AURORA FONSECA GÁLVEZ
UNIVERSIDAD ANÁHUAC MÉXICO

aurora@sucroliq.com

<https://orcid.org/0000-0002-2810-8705>

<https://doi.org/10.36105/rflt.2019n13.04>

Recibido: 16 de noviembre de 2018.
Aprobado: 17 de enero de 2019.

Resumen: El presente trabajo pretende demostrar dos premisas: la huella del estilo literario realismo social del escritor León Tolstói en la novela crítica de Mario Vargas Llosa (centrada en América Latina y su problemática social, política y económica por medio del análisis de los arquetipos poder, familia y mujer), y presentar las bases de investigación de tales novelas para ser consideradas documentos memorísticos de una época y en una sociedad específica, de forma que investigadores, académicos y lectores accedan a los textos con la certidumbre de su confiabilidad.

Palabras clave: León Tolstói, Mario Vargas Llosa, realismo social, poder, denuncia, familia, estratos sociales, mujer, testimonio, condiciones de vida, injusticia, desigualdad.

Abstract: The present work tries to demonstrate two premises: the footprint of the literary style Social realism of the writer León Tolstói in the critical novel of Mario Vargas Llosa (focused on Latin America and its social, political and economic problems through the analysis of the archetypes power, family and woman), and present the research bases of such novels to be considered memorial documents of a time and in a specific society, so that researchers, academics and readers access the texts with the certainty of their reliability.

Key words: León Tolstói, Mario Vargas Llosa, social realism, power, denunciation, family, social strata, women, testimony, living conditions, injustice, inequality.

Introducción

La literatura del siglo XIX dio en un escritor crítico Europa oriental: León Tolstói, quien convirtió en espejo de la realidad rusa textos que las generaciones contemporáneas y futuras, tanto locales como extranjeras, tomaron como testimonio de las condiciones de los estratos de la sociedad en que el escritor vivió. El estilo bajo el que se concentraron tales relatos, desde el siglo XVIII en Europa occidental, fue denominado por la Academia como realismo social, y dentro de este se situaron las obras de escritores como Balzac, Víctor Hugo, Benito Pérez Galdós y Charles Dickens.

En el siglo XX, autores influidos por los europeos del siglo anterior, además de algunos hispanoamericanos, emularon el estilo del realismo social. Centrarón sus textos en la representación de la vida nacional en transformación. Las condiciones sociales, económicas, políticas y religiosas de las sociedades latinoamericanas fueron expuestas por escritores de la región. Mario Vargas Llosa, periodista peruano de la década de los años cincuenta, quien a través del oficio y de la actividad sociocultural que el estatus le permitió, mediante textos periodísticos, primero, y en ensayos y novelas, después, evidenció la problemática característica de cada grupo.

El análisis de los textos *Guerra y paz* y *Ana Karenina*, de León Tolstói, con la evidencia de las desigualdades económicas, sociales y humanas de los grupos, permite relacionar la denuncia de las condiciones de explotación, injusticia y descomposición que Mario Vargas Llosa plasma en las novelas *La ciudad y los perros* o *La fiesta del chivo*. Desde esta base, se puede plantear el objetivo de descubrir una correspondencia de intención en los textos que se analizan de uno y otro, y en los que Tolstói sería el modelo de realismo social adoptado por Vargas Llosa.

Las obras estudiadas de ambos son retratos cuidados hasta el mínimo detalle de los contextos abordados, documentos memorísticos de una época. *Guerra y paz* y *Ana Karenina*, de la Rusia del siglo XIX; *La ciudad y los perros* y *La fiesta del chivo*, de la América Latina del siglo XX.

Críticos coterráneos y contemporáneos de Tolstói detectaron y evidenciaron la intención del autor de representar, unas veces sutil y otras de manera sarcástica, las raíces de la problemática social rusa. Describieron las condiciones de fatuidad de las élites y la miseria del campesinado. Conforme se adentra en las investigaciones plasmadas en documentos de los siglos XX y XXI, es notorio el prestigio que adquieren los textos y la admisión de estos como espejos de la realidad del período, lo que los convierten en referencia de un momento histórico.

Al recorrer las líneas de figuras como Turguénev, Isaiah Berlin, Stephan Zweig y hasta Mario Vargas Llosa, el lector percibe la trascendencia que las piezas de León Tolstói han tomado en la literatura, pero también en el ámbito testimonial. Thomas Mann o Vladimir Nabokov subrayan la penetración que *Guerra y paz* y *Ana Karenina* han logrado, y cómo los mismos ciudadanos rusos interesados en conocer las condiciones de su pueblo en el siglo XIX acuden, antes que a las referencias históricas, a las novelas de Tolstói para recrear los ambientes; así, los exiliados de la Rusia revolucionaria de principios del siglo XX –dice Nabokov– identifican en las escenas descritas por Tolstói, la Rusia añorada y que alivia su nostalgia.

En otras latitudes, la América Latina de las injusticias, miserias y abusos buscó medios para manifestar las condiciones deterioradas de sus sociedades y los encontró a través de antiguos lectores de clásicos europeos que se convirtieron en escritores, quienes, sintiendo la responsabilidad de denunciar la ausencia de dignidad y libertad, adoptaron el estilo realista social de Balzac, Pérez Galdós o Víctor Hugo. También el de Tolstói, para denunciar las carencias y la descomposición que aquellas suscitan en los países jóvenes, emancipados de la hegemonías europeas e ignorantes de los derechos humanos. Estas características les conducen a sobrevivencias dependientes y vulnerabilidades que cada vez más orientan al círculo de ignorancia-explotación-pobreza y que, ante la imposibilidad de romperse, serán denunciadas por plumas incisivas.

Mario Vargas Llosa, en entrevista con diferentes medios de comunicación tras la recepción del Premio Yásnaia Poliana (2017), reconoció la labor de responsabilidad social de Tolstói, al evidenciar el sistema de los zares y buscar la atención del mundo ante las desigualdades de los grupos rusos expuestos en textos como *Guerra y paz*, *Ana Karenina* o *Los cosacos*. Aseveró haber recibido influencia de estas lecturas –en los escritos propios– para remarcar también las brechas que distancian a los estratos latinoamericanos y que se hacen relevantes en aspectos como los abusos de poder, la familia trastocada o las deficiencias en la educación.

Los estudios actuales de Vargas Llosa, desarrollados por investigadores como José María Valverde, George Edwards, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y, más recientemente, Carlos Aguirre y José Miguel Oviedo, han demostrado que piezas literarias como *La ciudad y los perros* o *La fiesta del chivo*, utilizan una crudeza característica del estilo del realismo social para cuestionar los abusos, la pérdida de valores, las marcadas diferencias entre el mosaico de etnias y la mezclas de estas, de tal manera que sitúan la narrativa de la primera etapa del autor –comprendida entre la década de los años

cincuenta y noventa del siglo xx– como una novelística de corte realista que expone las cloacas de las sociedades latinoamericanas de esa centuria.

La razón de la investigación se centra, por tanto, en la identificación del estilo del realismo social en León Tolstói, que evidencia las condiciones sociales discrepantes de la sociedad rusa para, décadas después, detectar en Mario Vargas Llosa la huella que el escritor ruso dejó y permitió al autor peruano denunciar, a través de sus textos, la realidad de desigualdades sociales de América Latina. De manera paralela, se analizan también las características que convirtieron obras literarias como *Guerra y paz*, *Ana Karenina*, *La ciudad y los perros* o *La fiesta del chivo* en documentos memorísticos de una sociedad en un momento y espacio determinados, sea la sociedad rusa del siglo xix, o la de América Latina en el siglo xx. Obras que se erigieron como referencias de apoyo fiable para lectores y estudiosos, interesados no solo en conocer el dato histórico, sino el detalle de los contextos y la vida cotidiana de los grupos humanos que vivieron la época reconstruida.

Paralelismo entre Tolstói y Vargas Llosa

La vida muestra la composición estructural de cada sociedad y, al ser estudiada cada una, se detectan una serie de elementos comunes por el simple hecho de que son grupos humanos con necesidades y procesos evolutivos que la naturaleza en cualquier parte del planeta se encarga de homologar.

León Tolstói, en la segunda mitad del siglo xix, analiza a la sociedad rusa en sus estamentos sociales y evidencia con sus textos la descomposición moral sufrida por sus compatriotas, tanto en los estratos de alto poder político, adquisitivo o cultural, como también en el deterioro educativo, laboral y económico de los segmentos inferiores de la escala establecida. Pero un siglo después, en los años cincuenta del siglo xx, al otro lado del Atlántico, en América, en el Perú, un inquieto periodista y literato, Mario Vargas Llosa, se adentra en los dobleces de las sociedades latinoamericanas y saca a la luz la crisis, también moral, que se está gestando en la clase política, religiosa y burguesa, así como las repercusiones que tal transformación ocasiona en los grupos vulnerables, los cuales están permanentemente expuestos a sufrir los alcances de alto impacto de todo cambio en las fuerzas políticas y empresariales que dominan la economía de las sociedades.

Es por medio de la literatura que, tanto Tolstói, como Vargas Llosa, elaboran un discurso que evidencia las formas de vida de los variados colectivos que, conformando un

todo, crean el caos en que millones de seres humanos se desenvuelven y coadyuvan a deteriorar cada vez más las relaciones y la armonía del conjunto, pues la ausencia de principios y sensibilidad por parte de las clases dominantes y la posición en desventaja de los grupos inferiores no permite crecimiento en la relaciones humanas.

Ambos, el autor ruso y el escritor peruano, pretenden que, a través de novelas testimoniales inspiradas en la vida diaria de las sociedades, la conciencia de los integrantes de todos los niveles se estimule, y ello se traduzca en acciones que encaminen las líneas paralelas que se mueven en cada extremo de la brecha social, a acercarse cada vez más hasta converger en armonía.

Las bases de las que parten los dos literatos son la observación, la interacción de todos los grupos y la convivencia abierta en cada detalle de los eventos y conflictos que se viven en cada ámbito. Recurren, después, a buscar bases históricas, testimonios reales que fijarán un precedente. Y, finalmente, utilizarán su capacidad de contar con una prosa excepcional para plasmar las experiencias e investigaciones en textos que busquen tomar su forma final al ser meditados por los lectores y provocar en ellos una reacción.

Narran con un estilo detallado los sucesos, el uso indebido del poder, el dominio religioso, la ostentación, la injusticia, la sumisión del campesino, las humillaciones y abusos; lo hacen con un lenguaje que permite comprender las condiciones y con una técnica de manejo de tiempos, contextos y personalidades que sutilmente introducen al observador en los escenarios y problemáticas expuestas. Le hacen partícipe a nivel tal, que el lector puede construir una crítica y tomar una postura con relación al mundo creado por el autor.

Leer una novela de Tolstói como *Los cosacos*, o el texto *La casa verde* de Vargas Llosa, lleva al espectador a percibir con un realismo extraordinario la crudeza del enfrentamiento de Lucas con los chechenos, o la vejación que sufren las prostitutas del burdel de Piura.

Lucas, pálido como una mortaja, tenía sujeto a un chechén herido, y clamaba: ¡No lo matéis! ¡Lo cogeré vivo! Era el hermano del que Lucas había matado y que vino a rescatar el cuerpo. Lucas lo agarrotaba. El chechén hizo un movimiento desesperado y oprimió el gatillo de una pistola. Lucas cayó; su sangre brotaba. Se levantó vivamente, pero desplomóse de nuevo, jurando en tártaro y en ruso. Su sangre fluía a oleadas. Los cosacos soltaron su cinturón. Nazarka quiso acudir en su ayuda, pero no conseguía envainar su puñal; la hoja estaba bañada de sangre.¹

¹ León Tolstói, *Los cosacos* (México: Porrúa [Colección Sepan Cuantos, número 463], 1985), 86.

Pero el doctor Zevallos no lo escucha. Está moviendo los labios, pestañeando, agitando la calabaza hasta derramar gotitas del caldo sobre la mesa, hombre, cómo se iba a imaginar él, ni cuando vio el bulto en la cama adivinó, hombre, quien hubiera adivinado... yo iba a hacer una broma y ahí vi el bulto y la sangre. No puede saber mi amigo, en las sábanas, en el suelo, todo el cuarto una pura mancha. Parecía que hubieran degollado a alguien... La Selvática chilla con más fuerza y Josefina saca su pañuelo, se inclina sobre el camastro y le tapa la boca. Sin inmutarse, doña Santos sigue hurgando, manipulando diestramente los dos muslos morenos.²

Biografía, contexto histórico-social y estilo literario

Tolstói

El Conde Lev Nikoláievich Tolstói (Yásnaia Poliana, 1828–Astápovo, Lipetsk, 1910), fue un novelista ruso considerado por especialistas como Thomas Mann o Isaiah Berlin³ “como uno de los más grandes escritores de la literatura mundial, cuya obra se ha registrado como la realista más perfecta escrita en toda la historia”.

Nació noble, fue educado en prestigiados colegios, abandonó la Facultad de Letras en Kazán. Se alistó como soldado y peleó en el Cáucaso, experiencia con la que plasmó en sus más de cien creaciones –entre ensayos, cuentos, cartas y novelas– los paisajes del campo ruso y complementó el amor que desde niño sintió por la naturaleza, la fe panteísta y el particular misticismo que lo acompañó hasta la vejez.

En su autobiografía, descrita en sus obras *Infancia* (1852), *Adolescencia* (1854) y *Juventud* (1852), narra cómo tras una vida disoluta en las grandes urbes, decidió regresar al ámbito rural en que había nacido y la forma en que la percepción de miseria y dolor de los campesinos despertaron su consciencia, la cual reflejará posteriormente en sus novelas con el realismo exacerbado con el que logra introducir al lector al nivel de partícipe.

Rusia es retratada por Tolstói en sus novelas como una sociedad marginada e indiferente a los movimientos revolucionarios que la Ilustración había generado en Europa Occidental, y que seguía sometida al esquema de los zares, nobles y siervos; con las

² Mario Vargas Llosa, *La casa verde* (Madrid: Alfaguara, 1999), 505.

³ Especialistas como Thomas Mann, Maxim Gorki, Harold Bloom, Stefan Zweig, George Steiner o Isaiah Berlin, por citar algunos, consideran a León Tolstói, a través de sus textos, como uno de los más grandes escritores de la literatura mundial y cuya obra se ha registrado como la realista más perfecta escrita en toda la historia.

grandes diferencias socioeconómicas y educativas marcadas por las extravagancias y friolidades de las clases superiores (elegantes salones y conversaciones en francés), y los miserables y harapientos campesinos que morían de infecciones y hambre; englobando, además, a las clases militares poderosas y amantes de la vida social rusa.

En aquella época, la novela de espíritu democrático y con capacidad para expresar la vida, con su pasión social y psicológica –que resalta la vida interior–, se convirtió en el género artístico dominante.

El arte de la novela se convirtió en un elogio del espíritu épico mismo. Poderoso, majestuoso, expansivo, vital, amplio como el mar en su monotonía arrolladora; grandiosa, preciso, rapsódico e inteligentemente circunspecto. Quiere el todo, el mundo con innumerables episodios y detalles, sobre los que se detiene ensimismado como si le interesara especialmente cada uno de ellos.⁴

Tolstói, el novelista –considerado realista, psicológico e, incluso, espiritualista–, hace un retrato de la sociedad y sus condiciones, lo que representa un testimonio fiel del entorno, el ambiente y la época en que vive. Tanto en el contexto burgués como en el campestre, refleja en un estilo sencillo, una descripción detallada de aspectos como la indumentaria, el lenguaje de las clases adineradas y el folclore del campesinado. Claramente estas novelas pueden adoptarse como un documento histórico o memorístico de la sociedad de la época zarista con una exactitud ambiental y psicológica donde lo cotidiano con sus problemas políticos, sociales, pero, sobre todo humanos, es el tema central, y las personas y su relación con el entorno son testimonio de la época, la clase social y los oficios. Reproduce los males que aquejan a la sociedad y trata de transmitir sus ideas de forma verídica y objetiva.

Las experiencias de su vida citadina de derroche, lujo y disfrute, en contraste con las del campo, despertaron sus aspiraciones literarias, llevándolo a jugar con los escenarios y a interrelacionar historias, cuyo resultado fue una combinación de narraciones entrecruzadas que lo mismo introducen al lector en el ambiente aristocrático e intelectual que –con un extraordinario manejo de tiempos y espacios– lo trasladan al campo y su imponente naturaleza, así como a sus dolores y penurias.

⁴ Thomas Mann, *Ensayo sobre música, teatro y literatura* (Barcelona: Alba Editorial, 2011), 152.

Paul Bourget admite, sin duda, los méritos de Tolstói. "Nadie poseyó nunca –dice– en más alto grado, el don de inmovilizar una fisonomía, una actitud, un paisaje. Y, en seguida, el de desprender el detalle singular y significativo: el que no permite ya confundirlos con ninguna otra fisonomía, ninguna otra actitud, ningún otro paisaje. Ese poder se extiende tanto al mundo exterior como al interior... No es que creamos en ellos, es que los vemos. Si el arte de escribir consistiera solo en la evocación, Tolstói no tendría rivales".⁵

Al igual que la mayor parte de la literatura europea del siglo XIX, Tolstói se vio influido por el modelo cervantino, por lo que la novela realista que desarrolló viene a ser una especie de novela épica de la burguesía, la cual –con la adquisición paulatina del poder– fue dominando en la economía, la política y la cultura, convirtiéndose en el tema de moda de la época. Se observan también elementos homéricos en la obra del ruso, tales como lo eternamente narrativo, el arte-naturaleza, grandiosidad, corporeidad, objetividad ingenua, inmortal lozanía e inmortal realismo.

También es posible detectar que fue influido por otros autores medievales y modernos como Dante y Shakespeare, en la introspección tan aguda que los personajes hacen de sí mismos y en la construcción de escenarios complejos. Tolstói viajó en 1857 por Europa visitando Francia, Alemania y Suiza, y volvió en 1861. Se identificó con el modelo desarrollado por Rousseau, el de la pedagogía anarquista, en el que detectó un replanteamiento de los procedimientos educativos, un modelo que tiene un compromiso con el cambio social. Tomó la capacidad descriptiva que muestra Stendhal en *La cartuja de Parma* para recrear los campos de batalla rusos en *Guerra y paz*. De Unamuno aprendió la reflexión sobre el hombre en su existencia real y la adopción del diálogo como modelo de entendimiento.

Leía de manera penetrante, analítica y con intención de respuestas a autores destacados en su tiempo por el perfil social que revelaban sus textos, razón por la que analizó a compatriotas como Pushkin y la recreación del ambiente rural con la belleza de la naturaleza; a Gógol, del que aprendió la actitud inquisitiva y sarcástica, y de su amigo Turguénev heredó la crítica a la vida rusa y a sus ideologías.

⁵ Jaime Torres Bodet, *León Tolstói su vida y su obra* (México: Porrúa [Colección Sepan Cuantos], 1965), 135.

Vargas Llosa

José Mario Pedro Vargas Llosa (Arequipa, Perú, 1936) es un escritor, periodista, crítico literario y disertador político. Realizó sus estudios en Derecho y Letras en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima; posteriormente, a través de una beca, estudió el doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid.

Su vida periodística la inició en el Perú colaborando en periódicos como *El Comercio* y la revista *Mercurio peruano*, así como en *Radio Panamericana* y la revista *Literatura*; después, en Europa, ingresó a agencias como France Press y la Radio Televisión Francesa. Su éxito periodístico le llevó a escribir desde colaboraciones para periódicos en el extranjero, tales como *El País* en España, o revistas como *Casa de las Américas* en Cuba o *Letras libres* en España. Se desempeñó a la vez como catedrático y fue profesor de literatura hispanoamericana en el Queen Mary College de Londres; también fue traductor para la UNESCO en Grecia.

Es 1975 fue elegido miembro de número en la Real Academia de la Lengua y después presidente del PEN Club Internacional, la asociación mundial de escritores que promueve la cooperación intelectual entre autores y la defensa de los derechos humanos y literarios. Se postuló como candidato a la Presidencia del Perú en 1990, proceso en el que fue derrotado por Alberto Fujimori, lo cual lo indujo a regresar a Londres para continuar su profesión de literato y periodista, sin abandonar, desde esa posición, su punzante crítica a la política de todo el mundo y en especial a la de América Latina. Se naturalizó español en 1993 y, en 1994, se convirtió en miembro de la Real Academia de la Lengua.

Su trayectoria ha merecido numerosos premios, entre los que destacan el Cervantes, el Príncipe de Asturias y el Nobel de Literatura en 2010. En el año 2016, su obra pasó a formar parte de la Biblioteca de Pléiade, de la editorial Gallimard, que se caracteriza por reunir el canon de la literatura universal (600 títulos de 200 autores del mundo).

Miembro distinguido del *boom latinoamericano* de la segunda mitad del siglo xx y compañero de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Alejo Carpentier, entre otros, Vargas Llosa se caracterizó por innovar con una literatura experimental y cuestionar el ámbito político y social de sus regiones.

Mario Vargas Llosa, con la novela *La ciudad y los perros* (1963), es considerado por renombrados críticos, entre ellos Emir Rodríguez Monegal, como pionero en el *boom latinoamericano* que se caracterizó por el rompimiento con los cánones literarios establecidos por la novela europea, con énfasis en la historia y la política. Esta corriente planteó una identidad nacional, diferentes ideologías, un manejo de tiempo

no lineal, escenarios alternos, voces narrativas varias y la introducción de un lenguaje con vocablos locales.

Los años cincuenta del siglo xx, testigos de los textos de Mario Vargas Llosa, estuvieron impregnados de una turbulencia política revolucionaria que dio a los intelectuales material inagotable para la creación de relatos alucinantes. La revolución socialista observada en Cuba despertó esperanzas en todos los países de la región; sin embargo, los sistemas de gobierno no permitieron la germinación de tales ideologías y los estados terminaron con la institucionalización de gobiernos dictatoriales en la década de los años setenta.

Las nuevas condiciones propiciaron una serie de medidas represivas, abusos, condiciones dispares entre las clases, migraciones, cinturones de miseria y una desmedida descomposición del tejido social. Los escritores de la época dejaron atrás la novela regionalista, pintoresca y costumbrista, para dar origen a textos que encerraban un objetivo humanista, una preocupación por la condición de las sociedades; las revoluciones –especialmente la cubana– despertaron en los intelectuales ideales políticos.

Los escritores, por su parte, asumieron el protagonismo que le correspondía a la literatura y proclamaron a través de los textos, las necesidades de una cultura de libertad y de justicia.

A Mario Vargas Llosa –no obstante que inició su carrera en el periodismo y, por ende, con la narración de los acontecimientos de la vida común– le sumergió su vocación literaria en la lectura y despertó su afición por escribir historias que, basadas en la realidad, complementó con ámbitos y personajes entretejidos para, a través de mundos contruïdos, orientar al lector a fin de que volteara y analizara la problemática de su entorno.

Es un autor cuya novela incursiona en el segmento histórico, pues asegura que antes de iniciar cualquier relato, se documenta para –no obstante, la fantasía que le introduce– llevar una base testimonial que retrate detalladamente la realidad que narra.

Su estilo es considerado realista social; es crudo y se distingue por el monólogo interior o la exposición de la conciencia del personaje, la alternancia de tiempos y ambientes que, al desdoblarlos ante el lector, le permita reconstruir las historias en retrospectiva y conocer el antecedente y causas de los acontecimientos y actitudes, manejando la pluralidad de distintos puntos de vista.

La experiencia literaria de Vargas Llosa está cimentada en libros de caballería y en la novela del siglo xix; es admirador de Miguel de Cervantes, Alejandro Dumas, William Faulkner, Stendhal (Henri-Marie Beyle), Víctor Hugo y, en especial, de Gustave Flaubert y León Tolstói. Estas herencias le permitirán conjugar en sus novelas la acción y las histo-

rias, lo personal de la figura literaria y el contexto histórico del texto, de tal manera que hace retratos de personas ante la injusticia, insertados de manera natural en la sociedad en que se desenvuelven.

Asimila también de Jean-Paul Sartre el sentido de responsabilidad en la escritura; de Albert Camus, su rebeldía contra la justicia abstracta que pretendía suprimir la libertad y la narración urbana que observa y retrata el paisaje, tanto natural como metropolitano. De Flaubert aprendió la creación de mundos complementarios, mas no de fantasía; de realismos que expliquen de manera convincente el devenir de la vida y las relaciones humanas. Y Faulkner le enseñó la importancia de la forma, el saber entretejer los sucesos con los personajes y describir el detalle de la interrelación; conjugar argumento, forma, tiempo y experiencia humana.

Elementos de análisis de contraposición entre Tolstói y Vargas Llosa

En la obra de Tolstói

Tolstói caracteriza los textos con personajes complejos, brillantes, inteligentes, sensibles, rodeados de vicios y tentaciones, pero con capacidad y albedrío para optar por el sendero de la rectitud, la moral y la justicia, y con elementos que permiten el estilo que le caracteriza.

Manejo del tiempo

Los esquemas temporales sumergen al lector en el relato y dan la sensación de que los acontecimientos marchan a su ritmo, lo que supone una realidad inapelable. Emplea, también, una forma de retroceder en el tiempo al narrar episodios de personajes en el presente, pero evocando vivencias anteriores que complementan el escenario actual y conforman ante el lector al personaje en su entera complejidad.

El tiempo lo maneja artísticamente, es decir, de manera no lineal, sino utilizado a conveniencia y con diversos fines; en la exposición de la rutina, en la insinuación de eventos pasados, en la sincronización de varias vidas, en situar la cronología de dos o más historias para entrecruzarlas en momentos y experiencias, o con la intención de que se asimilen los contextos histórico-sociales.

La imagería

La imagería es preponderante en el estilo y, con ella, perfecciona la reseña de un hecho real con palabras que permiten evocar en su totalidad la experiencia; para ello hace uso de epítetos, describe ademanes, crea cuadros verbales, hace comparaciones –tanto poéticas, como utilitarias–, símiles y metáforas.

Contraposición de escenarios

Otro aspecto constante en el estilo de Tolstói será la contraposición de escenarios para resaltar los principios universales del bien y la verdad; a ello obedecen la alternancia entre las historias de amor de Ana-Vronsky y Levin-Ekatherina. Evidenciar las consecuencias de un amor pasional de final trágico y un amor que evoluciona y madura en armonía y lleva a la trascendencia. De igual manera la influencia y formación de la vida en el campo-naturaleza con el cultivo del espíritu, contra la degeneración que la vida cosmopolita ocasiona deformando el carácter de los personajes urbanos. La vida moral con que dota a los personajes obedece al eje rector de la influencia de la ciudad o del campo.

La ironía

La ironía, elemento fundamental en el estilo por medio del cual hace la crítica ácida al entorno que vive la sociedad de la época, recrea el ambiente recargado de lujo y el entorno desprovisto de dignidad, de consideración y de comprensión del mundo rural. Sutil y mordaz es la exhibición de los salones, la abundancia y suntuosidad de familias como Rostov y Scherbatski, o las tertulias de Ana Pavlovna y Vasili Kuragin; como lastimoso y compasivo para recrear la miseria, la ignorancia y penurias de los labradores, o la ingenuidad, indolencia y entrega de los soldados cosacos que van a la guerra. Con tal lenguaje sarcástico denuncia el autor las desigualdades sociales, las causas del resentimiento, y anticipa los brotes de violencia que en este caldo de cultivo se gestan.

Los silencios

Los silencios en la narración son otro elemento distintivo de Tolstói; escenas inacabadas que el lector se ve obligado a completar y le dan experiencia personal.

Narrador omnisciente

Es, finalmente, Tolstói un narrador omnisciente, pues conoce a la perfección todos los detalles de la historia y de los personajes que la componen, además de argumentar cada acción o justificar los pensamientos y personalidades; pero tiene la peculiaridad de hacerse invisible y dejar la certeza de que las acciones se desarrollan con autonomía.

En la obra de Vargas Llosa

Desde los primeros escritos de Mario Vargas Llosa a los que se puede acceder, es notoria la línea violenta que determina el desarrollo de las familias que intervienen en su narrativa, consecuencia de factores como la costumbre y estilos de vida en el medio sociocultural del siglo xx de América Latina –con la estructura de una sociedad patriarcal, una mujer sometida y los hijos dominados–.

Hereda el estilo realista de los escritores europeos del siglo xix y lo lleva hacia ámbitos con una problemática también extrema en el aspecto social, económico y cultural, pero adicionada con los sistemas políticos dictatoriales y represivos.

Manejo de tiempos

Con relación al tiempo, declaró en el Discurso de apertura de la Feria del Libro de Santo Domingo –en donde recibió el Premio Internacional Pedro Henríquez Ureña, el 21 de septiembre de 2016–, que aquel nunca es una reproducción del tiempo lineal, y señaló que los escritores se inventan el tiempo en función de la historia para que dé una mayor persuasión al lector. Dijo que heredó tal manejo del factor tiempo de las novelas que le han impresionado, y en las que detectó que el tiempo está íntimamente ligado a la intensidad y moderación con que transcurren las historias, pues será el elemento que determine la credibilidad del relato.

Responsabilidad social

El compromiso social adoptado de Jean-Paul Sartre, uno de los filósofos más influyentes en la formación del autor, está implícito en las obras de mayor aceptación y difusión de Vargas Llosa, las cuales tienen un contenido político. *Conversaciones en la Catedral* o *La fiesta del chivo*, *La historia de Mayta* o *La ciudad y los perros* aglomeran dos o tres histo-

rias, pero el elemento prevaleciente y remarcado por el escritor es la denuncia política en primera instancia, y las consecuencias económicas, sociales y culturales inherentes.

Estructura y base histórica

La estructura empleada para dar forma a la idea, la investigación histórica y el perfil de los personajes se hace fundamental; hablamos de la organización de elementos complejos en esquemas que ordenen personajes, tiempos y acontecimientos para crear una historia profunda, convincente y elocuente, de interés y formación para el lector.

Un autor que se distingue por sistemático en el ejercicio de la escritura tiene horarios de trabajo, hace investigaciones de archivo, trabaja borradores que en etapas subsecuentes revisa, complementa e incluso reescribe para extraer del primer caos de pensamientos, sucesos y situaciones, historias con principios, giros, anécdotas y finales. Tiene una disciplina de rigor y es perfeccionista, por lo que de acuerdo con su editora Pilar Reyes, de la editorial Alfaguara, Vargas Llosa entrega una versión final a la revisión de la editorial, pero tiene, en promedio, cinco borradores con tramas distintas.

Silencios

La elocuencia del silencio en las novelas de Vargas Llosa –heredada también de Tolstói– deja espacios dirigidos al lector para que complete el relato y adapte la narración a su contexto.

La imagería

La imaginación, elemento literario indispensable, ha sido complemento perfecto en los relatos de Mario Vargas Llosa, pues una vez efectuadas las investigaciones testimoniales e históricas sobre los acontecimientos que plasmará en la pieza, acude a la prosa e imaginación para perfeccionar situaciones, personalidades y perfiles de los personajes que permitan ratificar la intención del evento analizado, o exhibir con claridad las consecuencias.

Aunque la idea inicial de sus historias obedece a sucesos de la vida cotidiana, la genialidad del autor –con la utilización magistral de la prosa y la imaginación– es la que permite recrear nítidamente las situaciones abordadas. Reconoce cuando le llaman autor del realismo social, que sus relatos no surgen nunca de la fantasía, sino a partir de

un episodio real que será recreado con el estilo, la estructura y la expresión de un escritor, un narrador que le dará forma.

Vargas Llosa lleva siempre a la fantasía de la mano de la memoria; los personajes que nacen de incidentes ocurridos aparecen en contextos reales gracias a las “cajas chinas”, los datos escondidos, los saltos y los fantasmas literarios.

Tales recursos son los “vasos comunicantes”, los que son resultado de una realidad ficticia que contagia a otra por yuxtaposición, en la que el lector encuentra indicios para hacer conclusiones propias.

Las *cajas chinas* es el término con el que hace referencia a las historias de sus textos que están encerradas en otra historia. El *dato escondido* está en los silencios cuya intención es propiciar la búsqueda del elemento o dato oculto y con el que el lector complementa la historia o bien, “la muda”, el salto ya sea en tiempos, espacios, personajes o contextos que son característicos en las obras de Vargas Llosa. “Los fantasmas literarios” representativos de las obsesiones del autor, o “los demonios personales” integrados por experiencias, sueños, anécdotas propias o ajenas que le seducen a escribir y, por ese medio, sacarlas a la realidad.

El tratamiento de la materia

Es la forma como se hace experimentable para el lector la violencia que se vive entre los personajes de la historia narrada, pues es un texto que apela sin filtro a las emociones del receptor.

El narrador toma distancia de lo expuesto para hacer una crítica y, con ello, una denuncia de la brutalidad, y que, al introducir al lector como partícipe, le hace altamente efectiva. Vargas Llosa adopta desde la perspectiva estética, el género de la fealdad. El mundo que con el texto recrea el escritor, está construido negativamente en todos los aspectos importantes como los objetos descritos, los personajes, las acciones de estos y los sentimientos que expresan.

Proyección del realismo social ruso de Tolstói en Mario Vargas Llosa

En 2017, Mario Vargas Llosa, al recibir el premio Yásnaia Poliana –otorgado a partir del 2000 a la mejor novela traducida al ruso, y obtenido en dicha ocasión por su novela *El*

héroe discreto—, confesó la gran influencia que León Tolstói representó en su carrera literaria.

Tolstói mostró una manera de ser intelectual y escritor, es decir, dedicado a su trabajo y, al mismo tiempo, profundamente comprometido, señaló. No dudó en criticar a los zares por la represión de las clases más desfavorecidas y enfrentarse a la todopoderosa Iglesia ortodoxa que le excomulgó.⁶

Desde el siglo XIX, con la detonación de las revoluciones —la francesa como iniciadora—, las artes se poblaron de imágenes que retratar; no solo la pintura y la música encontraron abundante material, sino literatos consagrados, así como jóvenes de reciente incursión en el mundo de las letras. Ellos sintieron la necesidad de plasmar los acontecimientos de su entorno más cercano.

El nuevo estilo que relata la compleja vida social, política y económica del momento traspasó fronteras y de Europa Occidental, principalmente de Francia, Inglaterra y España, la abrevaron los rusos como Pushkin, Turguénev y Gógol, entre otros, para a su vez heredarla a Dostoievski, Tolstói y contemporáneos. Los críticos hablan del perfeccionamiento que los rusos lograron del estilo realismo social sin omitir la problemática social que Rusia enfrentaba con los zares en el siglo XIX, y con las condiciones de extrema pobreza que millones de campesinos mantenían mientras la nobleza se entregaba al derroche y la frivolidad, material abundante para el arte realista de la región.

Aunque los artistas latinoamericanos leyeron y aprendieron de los europeos occidentales, reconocen su influencia, pero señalan las características adoptadas de cada región. El hecho de que los rusos hayan perfeccionado el realismo social y psicológico propició que los latinoamericanos tomaran obras referentes rusas en lo concerniente a las descripciones de ambientes, la forma de la crítica social y la problemática a abordar en los textos. Al recorrer la obra de Mario Vargas Llosa se detectan elementos de múltiples autores, pero al estudiarle a profundidad, se imponen las cualidades del estilo de Tolstói.

Una vez recorridas las obras de los dos autores analizados más allá de *Guerra y paz*, *Ana Karenina*, *La ciudad y los perros* y *La fiesta del chivo*; o de textos como *Los cosacos*, *La muerte de Iván Ilich*, *Resurrección* o *Sonata a Kreutzer*, o *Conversaciones en la catedral*,

⁶ Ignacio Ortega, "Vargas Llosa confiesa la gran influencia de Tolstói en su obra". (Agencia EFE, Moscú, 12 de octubre de 2017 [citado el 18 de mayo de 2019]): Consultado en <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/vargas-llosa-confiesa-la-gran-influencia-de-tolstoi-en-su-obra/10005-3406790>

La casa verde y *¿Quién mató a Palomino Molero?* (así como en ensayos, editoriales y artículos periodísticos), se detectaron elementos de coincidencia como los siguientes:

a) *Temática*

La preocupación primordial de Tolstói fue la condición de pobreza de las clases desposeídas, específicamente de los campesinos. Vargas Llosa hace en sus escritos una denuncia incisiva de las condiciones de miseria y explotación de los sectores vulnerables de las sociedades latinoamericanas.

A su lado había un hombrecillo todo encogido, cuya presencia advirtió al principio por un fuerte olor a sudor que se desprendía de él a cada movimiento, estaba descalzo... después de quitarse las bandas que llevaba en una de las piernas las enrolló cuidadosamente, colgó sus botas en unos clavos que había en la pared, sacó su navaja, cortó algo y colocándose en una postura más cómoda abrazó sus rodillas... traía un hatillo envuelto en un trapo que desenvolvía y ofreció a Pierre unas patatas asadas... «Me llamo Platón Karataiev, también yo he vivido en mi casa. Nuestra finca era muy rica, teníamos muchas tierras y los campesinos vivían muy bien. Mi padrecito salía a segar con sus hijos, éramos verdaderos cristianos». Relató una larga historia acerca de cómo había ido una vez a un bosque vecino a buscar leña y lo sorprendió el guarda, cómo lo azotaron y, después de juzgarlo, lo mandaron al ejército. «¿Qué quiere que le diga? El Destino es quien dispone, y nosotros no hacemos más que juzgar y eso no está bien». Karataiev quedó para siempre en el alma de Pierre como el recuerdo más intenso y preciado, el símbolo de todo lo bueno, lo armonioso, lo ruso... Desde el momento en que lo hicieron prisionero y se dejó crecer la barba había rechazado todo elemento extraño, soldadesco, e involuntariamente había vuelto a su antiguo carácter de campesino. Prefería relatar sus antiguos recuerdos, queridos para él de su vida de campesino.⁷

La mujer era gorda, sebosa y sucia; los pelos lacios le caían a cada momento sobre la frente, ella los echaba atrás con la mano izquierda y aprovechaba para rascarse la cabeza. En la otra mano tenía un cartón cuadrado con el que hacía aire a la llama vacilante, las paredes de la cocina estaban negras y la cara de la mujer manchada de ceniza... ahora removía la olla con una mano y con la otra se hurgaba la nariz... Teresa sacó una toalla y jabón y en puntas de pies salió a la calle, contigua a la suya había una casa angosta, de muros amarillos, tocó la puerta... –Quisiera bañarme, señora. ¿Podría? –Sí –dijo la mujer, secamente, es un sol. ¿Tienes? Teresa alargó la mano; sacó un sol descolorido y sin vida, largamente manoseado.

⁷ León Tolstói, *Guerra y paz*, Tomo I (Madrid: Alianza Editorial, 2015), 549.

–No te demores –dijo la mujer– hay poca agua. El baño era un reducto sombrío de un metro cuadrado. En el suelo había una tabla agujereada y musgosa. Un caño incrustado en la pared, no muy arriba, hacía las veces de ducha... mientras se jabonaba, escuchó gritar a la mujer: «Sal de ahí, viejo asqueroso», los pasos del hombre se alejaron y oyó que discutían.⁸

b) Abuso del poder

Tolstói no tiene temor para evidenciar la práctica de autoridad de los zares y del sistema económico que enriquece a la nobleza y despoja a los campesinos a niveles en que ni la libertad propia pueden adquirir con el ingreso que la estructura política-económica les permite, al tener que reunir monto suficiente para adquirir carta de liberación de la servidumbre. Vargas Llosa denuncia el abuso y ejercicio erróneo del poder en los absolutismos de América Latina y el consecuente empobrecimiento en que han sumido a las masas desprotegidas, así como la descomposición social que ha trasminado a otras áreas, sea la familia, la educación o la moral.

–Yo no comprendo –dijo Levin– cómo no te repugna toda esa gente; ganan el dinero como lo ganaban en otro tiempo nuestros arrendatarios y aguardientes, y se burlan del desprecio público porque saben que sus riquezas mal adquiridas les salvarán, al fin y al cabo, de este desprecio... «Verdaderamente, nosotros pasamos el tiempo comiendo, bebiendo, cazando y no haciendo nada de provecho, mientras los campesinos se matan a trabajar» –dijo Vesevsky, quien se notaba que pensaba en ello por primera vez en su vida... –Perdona, si consideras que tal desigualdad es injusta ¿Por qué no obras en consecuencia? –Ya lo hago, en el sentido negativo de procurar no hacer mayor la diferencia que existe entre el campesino y yo. –Dispensa que te diga que eso es un sofisma.⁹

El sol enciende las palmeras canas de enhiestas copas, la acera quebrada y como bombardeada por la cantidad de hoyos y los altos de basuras, que unas mujeres con pañuelos en la cabeza barren y recogen. «Haitianas». Poco más adelante, ve a los dos haitianos descalzos y semidesnudos sentados en unos cajones, al pie de las decenas de pinturas de vivísimos colores. Es verdad, la ciudad acaso el país, se llenó de haitianos. Entonces no ocurría. ¿No lo decía el Senador Cabral? «Del jefe se dirá lo que se quiera. La historia le reconocerá al menos haber hecho un país moderno y haber puesto en su sitio a los

⁸ Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (Barcelona: Alfaguara, 1997), 108.

⁹ León Tolstói, *Ana Karenina*. Tomo I (Barcelona: Iberia, Joaquín Gil Editor, 1942), 792.

haitianos» ... ¡A grandes males grandes remedios! No sólo justificaba aquella matanza del año treinta y siete; la tenía como una hazaña del régimen. ¿No salvó a la Republica de ser prostituida una segunda vez en la historia por ese vecino rapaz? ¿Qué importan cinco, diez, veinte mil haitianos si se trata de salvar a un pueblo?¹⁰

c) *Pérdida de la voluntad y la confianza*

Tolstói escribe escenas que resaltan el embrutecimiento de los campesinos por el dominio de las clases privilegiadas que les explotan y les utilizan en las labores indignas de la familia noble; la disposición absoluta de la persona del siervo o del criado, que ocasiona que estos hombres pierdan el interés por la vida, la esperanza de cambios y que les encierra en una gradual decadencia que los lleva a la apatía y a la deshumanización. Vargas Llosa relata cómo el terror sembrado por las dictaduras lleva a la población a olvidar anhelos para someterse a las condiciones impuestas por el gobierno y se despojan de iniciativa y de voluntad, perdiendo hasta el libre albedrío.

El campesino ruso tiene un punto de vista respecto a la tierra muy distinto del que sustentan los campesinos de otros pueblos. Y para demostrarlo, Levin se apresuró a añadir que este punto de vista del pueblo ruso proviene de considerarse predestinado a poblar los enormes espacios libres de Oriente... Metrov consideraba la posición del obrero ruso sólo desde el punto de vista de capital, sueldo y renta. Y lo hacía así a pesar de reconocer que en la mayor parte de Rusia –la zona oriental–, la renta era aún nula; que el sueldo para las nueve décimas partes de la población rusa –de 80 millones de habitantes– significaba sólo no morir de hambre, que, en fin, el capital no estaba representado sino por los instrumentos de trabajo más primitivos.¹¹

Como decía Estrella Sadhalá, el Chivo había quitado a los hombres el atributo sagrado que les concedió Dios: el libre albedrío... Por eso Trujillo debía morir. Para recuperar los dominicanos, la facultad de aceptar o rechazar por lo menos el trabajo con el que uno se ganaba la vida. Debía de ser una cosa linda, la taza de café o el trago de ron debía saber mejor... debían dejar en el cuerpo y el espíritu una sensación más grata, cuando se disponía de eso que Trujillo les arrebató a los dominicanos hacía ya treinta y un años: el libre albedrío.¹²

¹⁰ Mario Vargas Llosa, *La fiesta del chivo* (Barcelona: Alfaguara, 2016), 16.

¹¹ León Tolstói, *Ana Karenina*. Tomo II (Barcelona: Iberia, Joaquín Gil Editor, 1942), 918.

¹² Mario Vargas Llosa, *La fiesta del chivo* (Barcelona: Alfaguara, 2016), 216.

d) Degradación humana

Tolstói adjudica a la ausencia de educación y al dominio y maltrato del campesino la pérdida de la moral, el amor propio y la esperanza de ser y estar mejor. Vargas Llosa acusa al sistema de corromper a la sociedad, pues obliga a los colaboradores cercanos a participar de las prácticas injustas y ante la impotencia de la sociedad para obtener legalmente justicia, se impone la ley del violento sobre el débil; se erosionan todos los estratos de la sociedad y se llega a niveles de pobreza en los que no hay acceso a la educación. Se trastoca la institución de la familia y el producto final es una mezcla de seres corruptos que ha perdido valores e interés por reinsertarse a una sociedad sana.

El cochero paró los caballos y miró a ver si encontraba a quién preguntar por la finca. Detrás, en un campo de centeno, cerca de un carro, sentados sobre la tierra, se veían varios campesinos. El encargado fue a saltar para ir hacia ellos, pero mudando de decisión, se puso a llamarlos a gritos. Uno de éstos se levantó y se dirigió al coche, andando poco a poco, con precaución por ir con los pies descalzos sobre un camino reseco y lleno de guijos. –¡Más de prisa, gandul! –gritó el encargado–. ¡A ver si llegarás de una vez! El viejo –de cabellos blancos, ondulados y atados con una tirita de corteza de árbol, de espalda curvada, manchada de sudor– apresuró el paso, andando a pequeños saltitos y, llegando al coche, con su mano derecha, renegrida y arrugada por el sol, el aire y los años, agarrada al guardabarros y el pie izquierdo en vilo, dijo con gesto obsequioso.¹³

Paulino entró en un estado de viva agitación. Sus ojos tenían un resplandor líquido, su piel estaba lívida. «Y ahora sacaré un billete, o una botella, o una cajetilla de cigarros, y luego habrá una pestilencia, una charca de mierda, y yo me abriré la bragueta, y tú te abrirás la bragueta, y él se abrirá, y el injerto comenzará a temblar y todos comenzarán a temblar, me gustaría que Gamboa asomara la cabeza y oliera ese olor que habrá». Paulino, en cuclillas, escarbaba la tierra. Poco después se irguió con una talega en las manos. Al moverla, se oía el ruido de monedas. Todo su rostro había cobrado una animación extraordinaria, las aletas de su nariz se inflaban, sus labios amoratados, muy abiertos, avanzaban en busca de una presa, sus sienes latían. El sudor bañaba su rostro exacerbado. «Y ahora se sentará, se pondrá a respirar como un caballo o como un perro, la baba le chorreará por el pescuezo, sus manos se volverán locas, se le cortará la voz... se revolcará sobre las hormigas, las cerdas le caerán en la frente... se tenderá en la tierra, hundirá la cabeza en la hierbita, llorará. Sus manos y su cuerpo se quedarán quietos, morirán».¹⁴

¹³ León Tolstói, *Ana Karenina*. Tomo II. Iberia (Barcelona: Joaquín Gil Editor, 1942), 821.

¹⁴ Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (Barcelona: Alfaguara, 1997), 150.

e) Movimiento revolucionario como consecuencia

Tolstói escribió con las evidencias del abandono en que vivían cientos de miles de pobres, de acuerdo con el primer censo efectuado en Rusia en 1897. (De una población total de ciento veinticinco millones de personas, el ochenta por ciento vivía en comunidades rurales dedicado a la agricultura y en condiciones de pobreza, mientras el veinte por ciento estaba conformado por las familias nobles radicadas en la ciudad y quienes concentraban la riqueza. De cada cinco personas una sabía leer y escribir y dentro de este grupo letrado, el setenta por ciento era de hombres y el treinta de por ciento, de mujeres).

Los pobres, aunque lo hacían resignadamente y mostraban indiferencia, conformaban una masa peligrosa, puesto que no tenían criterio y estaban acostumbrados a obedecer sin razonamiento. El autor se anticipó décadas a percibir el caldo de cultivo en el que incubaría el germen de la insurrección: una multitud que, manejada por líderes con retórica y objetivos determinados, estará dispuesta a unirse a las filas revolucionarias y provocar no solo la caída del sistema imperial monárquico, sino a destrozarse en su totalidad las estructuras, instituciones y hasta bienes materiales del gobierno y sociedad vigente en la época. La falta de educación, de moral y de atención, hizo agentes manipulables que saquearán, asesinarán, incendiarán y terminarán por gestar un cambio a base de pérdidas incuantificables en todos los rubros, económico, cultural, social y humano.

Mario Vargas Llosa lo expone de manera cruda al referir desde el primer texto que se aborde, la condición miserable de los pobres que son mayorías en los países latinoamericanos de la primera mitad del siglo xx. Con una pluma afilada enumera argumentos, recrea pueblos, pinta aldeas, retrata colonias depauperadas y barrios bajos de las urbes, y los exhibe como territorios olvidados por los gobiernos, cuya atención se desvió para concentrarla en el empoderamiento, en la riqueza, en la diplomacia que beneficia a las élites. Por ello, han desatendido a millones de hombres que cada vez tienen menos oportunidades porque la educación, el empleo, la justicia y la institución de la familia han sido alterados por la corrupción. De acuerdo con las cifras de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), las estadísticas de pobreza en la región registraron un cincuenta y uno por ciento en 1960, que se redujo a un cuarenta por ciento en 1970.

Al analizar el período de 1960 a 1970, se observa que la extensión de la pobreza sólo se redujo de 51% en 1960 a 40% en 1970, permaneciendo prácticamente inalterado el número absoluto de pobres en 113 millones de personas. La distribución del ingreso no experimenta

grandes variaciones: la participación en el ingreso total del 20% más pobre se redujo de 3.1% en 1960 a 2.5% en 1970 y la del 50% más pobre se incrementó de 13.4% en 1960 a un 13.9% en 1970.¹⁵

Los abandonados están resentidos, sometidos pero manipulables también para que grupos con ideologías de cambio les utilicen y formen células guerrilleras como los Montoneros en Argentina, Sendero Luminoso en Perú, las FARC en Colombia, el EZLN en México, o el Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua, por mencionar algunos de los grupos que llevarán a inestabilidades y atrasos.

Tolstói será para jóvenes que incursionan en el arte literario, el guía que muestre el estilo del realismo social cimero y de quien tomarán el detalle para exponer la problemática de la región propia. Vargas Llosa, el joven de los años sesenta del siglo xx, retomará los elementos de la narrativa tolstoiana para de manera dura, desnudar los interiores de la sociedad peruana y exhibir –con un realismo que extrema en brutalidad– las atrocidades cometidas por el sistema del poder en las sociedades de la región y las consecuencias de círculos de pobreza combinados con delincuencia, prostitución, degeneración, enfermedad y explotación.

Conclusión

Hablar de sociedades separadas por una distancia de miles de kilómetros o bien por un siglo de tiempo, no implica que se distancie de la misma forma la problemática de los grupos que la integran. Las condiciones que presentaron en Rusia del siglo xix arquetipos como el poder, la familia o la mujer, mediante las investigaciones, las fuentes revelan que guardan en la esencia similitudes con la situación que presentan tales sujetos en la región de América Latina durante el siglo xx.

La pluma de Tolstói en el siglo xix y la escritura de Vargas Llosa en el xx dan testimonio de una descomposición social en los grupos a los que pertenecen y que, de acuerdo con investigaciones históricas y testimonios recolectados por ambos, es ocasionada por los

¹⁵ Sergio Molina S. y Sebastián Piñera. *La pobreza en América Latina: Situación, evolución y orientación de políticas*. Organización de Naciones Unidas y Comisión Económica para América Latina (citado el 18 de mayo de 2019), 6. Consultado en https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/31099/S7900118_es.pdf

ejercicios y abusos del poder. Tolstói, con un estilo realista sutil y responsable; Vargas Llosa, con una postura demandante e inquisitiva, desvelan la realidad de dos sociedades de épocas y confines diferentes, pero cuyos sistemas de organización han llevado a problemáticas semejantes.

Los estudios de los arquetipos investigados permitieron conocer las condiciones puntuales de los grupos humanos correspondientes a un tiempo (siglos XIX y XX) y un espacio (Rusia y América Latina), razón por la que los textos a través de los que se adentró en las características de los objetos de estudio se convierten en referencia memorística de las épocas que recrean.

El estilo es realismo social porque Tolstói evidencia en las dos obras la condición social, política y religiosa de los estratos integrantes de la sociedad rusa del siglo XIX, con el detalle de la vida cotidiana de cada grupo urbano y rural, y la influencia que tiene el poder en los estilos de vida de las familias. Hizo énfasis en la condición de dependencia que, como resultado de los factores heredados de tradición social y religiosa, tiene la mujer.

Vargas Llosa, estudioso de la literatura antigua clásica y de los autores europeos de los siglos XVIII y XIX, retoma el estilo realismo social y lo actualiza a las condiciones de libertad de expresión del siglo XX, para ser incisivo en la denuncia de la misma problemática que Tolstói observó un siglo antes.

Finalmente, conviene subrayar que la combinación de los objetivos planteados (es decir, la comprobación del enlace Tolstói-Vargas Llosa y el reconocimiento de la novela del realismo social como documento memorístico), representa un avance para los textos del género en el contexto humanista.

Esta investigación demuestra que ambos autores exhiben, en las obras analizadas, las condiciones de desigualdad de los grupos sociales mayoritarios de sus respectivas épocas y espacios, ante lectores y escritores contemporáneos, pero también ante generaciones lectoras posteriores.

Ambos autores pretenden conmover la sensibilidad del receptor (presentándole una problemática social profundamente injusta) para concientizarlo y obligarlo a tomar posturas que se definan en acciones encaminadas a reducir distancias entre las élites y los grupos vulnerables.

En conclusión, Tolstói y Vargas Llosa son líderes que buscan, por medio de su arte, marcar las pautas para la redefinición de grupos humanos y la construcción de sociedades en las que imperen la libertad, la justicia y la convivencia armónica, a partir del respeto a la dignidad humana.

Bibliografía

- Mann, Thomas. *Ensayo sobre música, teatro y literatura*. Barcelona: Alba Editorial, 2011.
- Molina, Sergio y Sebastián, Piñera. *La pobreza en América Latina: Situación, evolución y orientación de políticas*. Organización de Naciones Unidas y Comisión Económica para América Latina (citado el 18 de mayo de 2019), 6. Consultado en https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/31099/S7900118_es.pdf
- Ortega, Ignacio. "Vargas Llosa confiesa la gran influencia de Tolstói en su obra". (Agencia EFE, Moscú, 12 de octubre de 2017 [citado el 18 de mayo de 2019]): Consultado en <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/vargas-llosa-confiesa-la-gran-influencia-de-tolstoi-en-su-obra/10005-3406790>
- Tolstói, León. *Ana Karenina*. Traducido por Alexis Marcoff. Vol. I. Barcelona: Iberia (Editado por Joaquín Gil), 1943.
- Tolstói, León. *Guerra y Paz*. Décimoprimer edición. Traducido por Fernando Gutierrez. Barcelona: Juventud, 2002.
- Tolstói, León. *Los Cosacos*. México: Porrúa (Colección Sepan Cuantos, Vol. 463), 1985.
- Torres Bodet, Jaime. *León Tolstói su vida y su obra*. México: Porrúa (Colección Sepan Cuantos), 1965.
- Vargas Llosa, Mario. *La casa verde*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros*. México: Alfaguara, 2005.
- Vargas Llosa, Mario. *La fiesta del chivo*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.

ENTREVISTA A MARIO VARGAS LLOSA

25 DE MAYO DE 2019,
CIUDAD DE MÉXICO

INTERVIEW WITH MARIO VARGAS LLOSA

MAY 25, 2019,
MEXICO CITY

AURORA FONSECA GÁLVEZ
UNIVERSIDAD ANÁHUAC MÉXICO

aurora@sucroliq.com

<https://orcid.org/0000-0002-2810-8705>

<https://doi.org/10.36105/rflt.2019n13.05>

Recibido: 20 de enero de 2019.
Aprobado: 27 de marzo de 2019.

MVLL: Hábleme un poquito de su tesis. ¿Usted, la tesis, la presenta aquí, en una universidad de México?

AFG: Estudié la maestría en la Universidad Anáhuac. De ahí es mi director de tesis, el doctor Forzán. Es una maestría en Humanidades.

MVLL: ¿Usted no quiere acercarse? Porque siendo usted director, pues mejor que esté cerca.

AFG: ¡Claro!

MVLL: Claro.

AFG: Sí, muchas gracias. Yo estudié la maestría en Humanidades y –aunque abarcamos cuatro áreas: literatura, filosofía, historia y arte– siempre tuve la certeza de hacer una tesis para cerrar el ciclo, una tesis en la obra de Mario Vargas Llosa.

MVLL: ¿Cubre toda la obra?

AFG: No, no. Desafortunadamente, no. Tuve que decidir un género. El género que decidí fue el realismo social y considerando que el realismo social lo manejó León Tolstói de una manera muy interesante tomé, busqué una conexión entre la obra de Tolstói, en la que también elegí dos novelas (*Guerra y paz* y *Ana Karenina*) y la obra de Mario Vargas Llosa (*La ciudad y los perros* y *La fiesta del chivo*). Porque la intención con mi tesis

es defender dos premisas: definiendo que hay una huella del realismo social de Tolstói en estas obras de Vargas Llosa.

MVLL: Seguramente es cierto eso, porque yo he leído mucho a Tolstói. Tengo una gran admiración por él y lo he releído incluso; o sea, que esa influencia debe estar por alguna parte.

AFG: Sí. Y la segunda premisa que yo definiendo es que estas novelas –que tienen una fase histórica o realista– pueden considerarse un documento testimonial de la época y de la sociedad, es decir, una *Guerra y paz* que nos habla de las condiciones de la Rusia en la época de las guerras rusas-napoleónicas; una *Ciudad y los perros* que nos refleja las condiciones sociales, económicas; la brecha de desigualdad que tenemos en América Latina, no solamente en Perú.

MVLL: Ya, ya...

AFG: Y que lo refleja esta obra de *La ciudad y los perros*.

MVLL: Dígame una cosa: ¿qué tan avanzada está su tesis?

AFG: Mi tesis está esperando el toque final, es decir...

MVLL: Ah, bueno, ya ha avanzado usted muchísimo.

AFG: Sí, sí. Cuando tuve el atrevimiento de solicitar platicar con usted, estaba al cincuenta por ciento de mi tesis. Estaba muy amplia mi investigación de Tolstói y de Vargas Llosa, pensando que lo he leído treinta años y que lo tengo mucho más estudiado.

MVLL: (Dirigiéndose al Dr. José Antonio Forzán): ¿Usted es profesor de literatura en la universidad?

AFG: Extraordinario. Fue mi profesor de literatura. Y aparte, mi director.

MVLL: (Dirigiéndose a Mario Bojórquez): ¿Gusta usted acercarse?

MB: Estoy bien aquí observando. Muchas gracias.

MVLL: Lo tenemos ahí, en la berlina.

AFG: Entonces, esa es mi tesis; pero le quiero decir, le quiero contar, por qué decidí titular a mi tesis *La influencia del realismo social de León Tolstói en la novela*

crítica de Mario Vargas Llosa. Porque cuando yo estuve tratando de unirlos y no encontraba... ¿Y por dónde me voy? Un día abro el periódico *Reforma*, en el 2017, en octubre, y el titular de la sección cultural dice: "Mario Vargas Llosa recibe el premio Yasnaia Poliana..."

MVLL: Ah, sí, claro.

AFG: Y reconoce la influencia del autor.

MVLL: Claro. Sí, eso fue el año pasado.

AFG: En octubre de 2017. Pues, entonces, esa es la razón por la que estoy aquí, con la finalidad de sustentar la defensa de mi tesis, y ya lo hago en diez días.

MVLL: O sea, nada. Ya está incluso la fecha.

AFG: Estamos a diez días, pero sí, para mí es muy importante que sí podía ver al escritor, poder escuchar directamente esta influencia.

MVLL: Perfecto. Pues nada, ¡pongámonos a trabajar ya!

AFG: Yo tengo una serie de preguntas estructurada; pero, claro, siéntase usted con la libertad de ampliarse en donde lo considere oportuno.

MVLL: Sí, sí. Perfecto. Claro. Muy bien.

AFG: Yo arranco hablando de los inicios de Mario Vargas Llosa que, sabemos, fueron en el ámbito periodístico, en los años universitarios, cuando estudiaba.

MVLL: Claro. Yo comencé a trabajar en periodismo antes de terminar el colegio, porque tenía –durante la secundaria– el problema que tiene un escritor latinoamericano y quizá del mundo entero: "Me gusta la literatura, me gustaría escribir, pero ¿cómo me voy a ganar la vida?". La literatura no parecía alimenticia en América Latina en esa época, sobre todo. Entonces, buscaba alguna profesión liberal que fuera mi trabajo alimenticio y algo que me permitiera escribir. Entonces decía: "Bueno, puede ser de abogado, ya sea de profesor". Y un día se me ocurrió periodismo.

Y entonces dije: "¡Claro, periodismo, escribir. No está lejos de la literatura!". Entonces, mi padre tenía la representación en el Perú de la International News

Service, que era una agencia internacional de noticias que años después fue absorbida enteramente por la United Press. O sea que ahora ya no existe. En esa época, el representante en el Perú era él. Entonces hablé con mi padre y mi padre me dijo: "Ah, pues bueno". Yo estaba terminando el cuarto de media, o sea, me faltaba un año para terminar el colegio y me dijo: "En las vacaciones, si quieres, te meto en *La Crónica*". *La Crónica* era un periódico en el Perú que tenía la exclusiva de la International News Service. Tenían prácticamente el monopolio, y mi padre tenía muy buena relación con ellos. De tal manera que yo entré a hacer periodismo por primera vez en mi vida cuando estas vacaciones entre el año 1952 y 1953. Y entré a trabajar como redactor. Y, de entrada, empezaron a enviarme a hacer comisiones, a entrevistar gente.

Fue una experiencia importantísima para mí porque, por una parte, descubrí la noche de Lima –yo no vivía la noche; yo no había vivido la noche limeña (los periodistas en esa época eran mucho menos formales que ahora)–; entonces, en las noches, se quedaban en las redacciones hasta que terminaba el periódico. Cuando salía el primer ejemplar impreso, pues ya salían y salían generalmente a los bares, a las cantinas, a los prostíbulos. Ese era el mundo del periodismo. Eso para un jovencito como yo fue descubrir un mundo completamente diverso; pero yo no hubiera escrito muchas cosas de las que he escrito después (por ejemplo, *Conversación en la catedral*) si no hubiera tenido la experiencia de esos meses que fue importantísima para mí.

Yo descubrí otra cara del Perú. Una cara mucha más humilde, más modesta, mucho más bohemia, ¿no?, de lo que yo había conocido. Mi familia se movía en un mundo de pequeña burguesía, más bien protegida. Entonces, no conocía nada de eso. No conocía la noche de Lima y, mucho menos, el mundo periodístico que era muy informal, muy improvisado y, además, muy unido. Los periodistas se reunían en las noches, procedentes de todos los periódicos, de las radios. En esa época no había televisión.

Entonces, el último año del colegio ya no lo hice en el Leoncio Prado, en Lima, sino lo hice en Piura. Todo ese año, mientras estudiaba el último año de colegio trabajé en un periódico, en *La Industria* de Piura. Y entonces, ahí, salía del colegio, iba corriendo a *La Industria*, hacía notas, hacía reportajes, hacía crónicas, publicaba cosas incluso literarias; lo peor es que hasta publicaba poemas que me da una vergüenza horrible cuando me los resucitan de pronto. Las personas que hacen tesis a veces escarban y encuentran esos poemas y me da una vergüenza atroz.

Esta fue más o menos mi vinculación con el periodismo, del que nunca me he apartado. Nunca. Porque siempre he seguido siendo periodista en la radio, en la televisión, en los periódicos (escribiendo mucho en periódicos y hasta ahora, pues escribo mucho en periódicos).

AFG: Esta problemática, esta vida –como usted dice, en la noche de Lima–, esta problemática social que es la que usted observa en el día a día de su periodismo ¿coadyuvó, entonces, a que los textos literarios que tenemos ahora estuvieran sustentados?

MVLL: Muchísimo, muchísimo. Mire: si yo no hubiera pasado por el periodismo probablemente la mitad de las cosas que he escrito –quizá exagero un poquito–, no las hubiera podido escribir, porque son experiencias que yo tuve gracias al periodismo. Gracias a mi trabajo, gracias a amigos que hice en el mundo periodístico, surgieron una serie de temas que aparecen ya desde mi primera novela, desde *La ciudad y los perros*.

Después, el mundo del periodismo ha estado bastante presente en cuentos, en novelas que he escrito. Yo, ahí, por ejemplo... , mi primera experiencia periodística fueron esos meses que estuve en *La Crónica*. Conocí a un periodista que era muy joven. En ese tiempo, también, aunque mayor que yo, que se llamaba... ¿Cómo se llamaba...? Era muy amigo mío. Era periodista y poeta. Él me abrió los ojos a un tipo de poesía que yo no había leído nunca. Me hizo leer, por ejemplo, a Martín Adán en el Perú, poeta muy fino, muy bohemio, pero muy fino, muy delicado, que era uno de los poetas de la vanguardia peruana. Ya estaba alcoholizado, vivía en manicomios.

Era un caso muy interesante de bohemio integral. Pertenecía a una familia de abolengo. Martín Adán era un pseudónimo. Se apellidaba Benavídez, que era una familia muy importante en el Perú; pero se había ido popularizando, volviendo cada vez más marginal. Era muy bohemio. Terminó completamente alcoholizado, viviendo en un manicomio, del que salía de vez en cuando con un loquero que, luego, lo devolvía al manicomio. Y era una figura mítica para todos los jóvenes con vocación literaria, con vocación poética en el Perú.

Yo lo conocí gracias a Carlos, se llamaba Carlos Neyva Renuevo, el periodista –que fue una especie de mentor–. Me abrió los ojos frente a unas lecturas que yo desconocía. Por ejemplo, Vallejo. Yo no había leído a César Vallejo. Lo descubrí

a Vallejo gracias, también, a Carlos Neyva, que es un personaje que figura en *Conversación en la catedral*. Aparece Carlitos Neyva.

AFG: Y tenemos un personaje, también, parecido, que aparece después en *Cinco esquinas*.

MVLL: ¿Quién es?

AFG: Es un bohemio, también.

MVLL: ¿Es el poeta?

AFG: El poeta.

MVLL: Ese no lo conocí ahí. Pero digamos... Yo conocí un poco el mundo de la bohemia gracias a *La Crónica* y gracias a esos tres o cuatro meses que estuve de periodista en *La Crónica*, entre el cuarto y el quinto año de media del colegio. Siempre digo que es la única época en que yo he hecho bohemia, porque yo no soy bohemio. Para nada. Soy, al contrario, una persona muy austera. De vida muy austera. Salvo esos cuatro meses. A mí, esos cuatro meses me malearon, afortunadamente, porque sí, yo creo que todo lo que hay de malo en mí lo descubrí en esos cuatro meses que estuve en *La Crónica*.

AFG: ¡Solo en cuatro! Dígame otra cosa, señor Vargas Llosa: George Steiner en su texto *Tolstói o Dostoievski*...

MVLL: Ahora yo le voy a decir cuándo leí por primera vez a Tolstói. Yo ya estaba en Francia. Eso debió haber sido el año 58. Yo fui a Madrid a hacer una tesis doctoral. Estuve en el 59 haciendo los cursillos del doctorado que había qué hacer y, al año siguiente, trabajando todavía en la tesis, me fui a Francia, donde viví ocho años.

El primer año que estuve en Francia leí por primera vez *Guerra y paz*, en un tomo de la pléiade, francés. Un tomo entero que estaba dedicado a *Guerra y paz*. Y la recuerdo mucho porque fueron las primeras vacaciones que tuve en la Agencia France Presse, en la que trabajé un año. Mis primeras vacaciones que tuve fui a Bretaña, a conocer Bretaña, y ahí leí *Guerra y paz* por primera vez. Una novela que a mí me deslumbró. A mí me hizo descubrir algo que yo creo que existe en toda novela, una especie de avidez, de apetito por continuar, por reproducirse, por multiplicarse.

Yo creo que, en la novela, a diferencia de lo que ocurre con la poesía, o con el teatro, hay esa necesidad de competir con la realidad, de igual a igual. Y esa idea, por primera vez, a mí me la dio leer –cuando todavía era estudiante en Lima, en la universidad– *Tirant lo Blanc*. Una novela que para mí fue muy, muy importante, también.

Pero la idea de la novela total, la novela de una idea que se acerca a ese imposible –que sería una especie de reproducción de la realidad, hecha de manera imaginaria, con fantasía, con imaginación– me la confirmó y me enriqueció esa visión la lectura de *Guerra y paz*. Yo leí esa novela con verdadero deslumbramiento y la he releído, la he releído después. Yo creo haber leído todo lo que está traducido de Tolstói, porque no leo ruso; pero, en fin, he leído en inglés, he leído en español a Tolstói, con gran, con gran pasión.

Le tengo una inmensa admiración y déjeme contarle que cuando fui a Estocolmo a recibir el Premio Nobel, me llevé la decepción del siglo cuando descubrí que en el primer año que dieron el Nobel de Literatura los dos candidatos finalistas fueron el poeta francés –al que le dieron el Premio Nobel– que se llamaba Sully Prudhomme, a quien no lo lee nadie hoy en día, y el otro, Tolstói. Y que sacrificaron a Tolstói por Prudhomme. Los académicos suecos... en una especie de pecado capital del que no hay que acordarse mejor, para no desprestigiar a la Academia sueca...

AFG: Sí, para no deprimirnos, ¿verdad?

MVLL: Pero mire: de Tolstói estoy seguro de que la influencia ha sido muy grande, porque yo he leído sobre todo *Guerra y paz*. También, *Ana Karerina*, que es, también, una novela maravillosa. Y después he leído, bueno, yo creo todos los cuentos, los ensayos de Tolstói. Los ensayos, no creo mucho. Él se volvió un místico después.

AFG: Sí, en la segunda etapa.

MVLL: Entonces, esa dimensión mística ya no la tomo muy en serio. Pero como escritor, yo creo que es un escritor absolutamente fuera de serie, y un gran maestro, realmente, sobre todo para cierto tipo de novela que está en esa línea, con una gran dimensión histórica, con una gran preocupación de tipo social y, además, con ese apetito de escribir novelas que lo incorporen todo.

Novelas que no segreguen demasiado la realidad; al contrario, que quieran expandir –digamos– todos los niveles, los puntos de vista, la diversidad de

personajes hasta dar una idea realmente como totalizadora del mundo real; añadiéndole, por supuesto, un punto de vista, una actitud crítica, una actitud moral, también. Todas esas preocupaciones de Tolstói a mí me han enriquecido muchísimo el tipo de vocación literaria que yo tenía, ¿no?

AFG: Sí, de hecho, cuando leí el artículo que escribieron sobre esta influencia me surge también la intención de preguntarle: estas novelas –*Guerra y paz*, *Ana Karerina*, o *La ciudad y los perros*, *Madame Bovary*, de la cual usted también escribió...

MVLL: *La muerte de Iván Ilich*, por ejemplo, es un relato corto. Pero es un relato maravilloso. Es un relato absolutamente maestro de Tolstói.

AFG: ¿Usted considera que estas novelas –las que tienen un sustento realista, no obstante que estén con imaginiería– podrían considerarse un documento testimonial de una época y de un entorno?

MVLL: Hombre, yo creo –fíjese–, yo creo que las grandes novelas terminan imponiendo una imagen de la historia que, aunque no sea exacta, prevalece muchísimo sobre las cuestiones que nos dan los historiadores. Digamos: nadie que lea *Guerra y paz* puede tener una idea distinta de las guerras napoleónicas en Rusia.

AFG: Lo dice Isaiah Berlin.

MVLL: Bueno, Isaiah Berlin, que es un gran admirador de Tolstói, también. Él es uno de los historiadores que dice: "Claro, la versión de Tolstói está cargada de equívocos, de errores, de exageraciones", por supuesto.

AFG: La referencia.

MVLL: Pero, al final, la visión novelística es una visión que impregna la fantasía, la imaginación de los lectores, y es muy difícil que la verdad histórica pueda destruir esa imagen, ¿verdad? Hay guerra. Por ejemplo, la batalla en la que los ingleses derrotan a Napoleón en *Los miserables*, de Víctor Hugo. También, los historiadores dicen que está plagada de erratas esa visión, esa descripción. Pero quién que haya leído la derrota de Napoleón en la guerra en *Los miserables* va a creerles a los historiadores. Nadie. Se queda uno con esa visión absolutamente riquísima, impetuosa, que es tanto individual como colectiva. Bueno, pues yo creo que

pasa exactamente lo mismo con las batallas que están en *Guerra y paz*. Al final, la literatura crea unas verdades históricas contra las que no pueden prevalecer los historiadores.

Lo que pasa es que si uno conoce literatura y lee mucha literatura, pues al final sabe que la literatura –la gran literatura– contiene un elemento de imaginación que transforma profundamente la realidad; que la realidad no es como es la literatura, que la literatura siempre añade algo muy importante a la realidad y que nos da una visión muy subjetiva. Es una visión literaria, precisamente, de la realidad. Se supone que la historia debe ser más objetiva. La historia debe tratar de despersonalizar el testimonio. La literatura no despersonaliza, personaliza profundamente el testimonio.

AFG: Esto me lleva a preguntarle: cuando hablan de que hay un texto literario distinto de un texto periodístico y distinto de un texto histórico, ¿cómo logra un escritor, por ejemplo, en *La fiesta del chivo*, que cohabiten los tres; que cohabiten lo periodístico, lo literario, lo histórico?

MVLL: Bueno, mire, cuando uno escribe novelas no busca la fidelidad a la realidad. Eso hacen los historiadores, los sociólogos, los antropólogos. Ellos tratan de acercarse a la realidad para descubrir una verdad, que es la que quisieran describir, exponer, en sus ensayos. Un novelista no procede de esa manera. Si un novelista escribe una historia que tiene un contexto histórico no puede transformar brutalmente el contexto histórico sin el peligro de caer en la irrealidad, es decir, en que el lector no le crea. Que el lector no crea, que diga “estas cosas no son así; no pueden ser así”; eso mata la ilusión, mata la credulidad del lector.

Que hay, digamos, alteraciones –y muy profundas alteraciones de la historia en una novela–, sin ninguna duda. Una novela no es un mero espejo. Es lo que decía Stendhal, un espejo que mostraba el camino y lo que pasaba en el camino. La novela no es eso. La novela es una versión que es muy imaginativa, muy impregnada de subjetividad de una realidad.

Ahora, digamos, eso nos hace conocer más profundamente la realidad, sin ninguna duda. Yo creo que nos da –digamos desde el punto de vista de la sensibilidad, desde el punto moral– una visión que es mucho más rica, más diversa del mundo real. Pero no nos da el tipo de testimonios que, se supone científico, nos daría la historia, o la sociología, o la antropología. La visión literaria no es una versión que se pueda confrontar estrictamente con la realidad sin encontrar

grandes discrepancias; si no, no habría literatura. La historia ya rebasaría a la literatura. Pero ese es otro aspecto de la literatura.

Lo que sí me parece inevitable es que la imaginación novelesca se alimenta siempre de experiencias vividas, lo vivido (o sea, de lo histórico, de lo social, de lo psicológico). Sí, la literatura se arma con esos materiales, pero la literatura construye unas visiones de la realidad que no son realistas, aunque parezcan. Una literatura realista muy cercana a la realidad, yo creo que solo las muy malas novelas no despegan de la realidad.

Las buenas novelas despegan, nos dan una versión que es profundamente subjetiva, distinta del mundo real tal como es. Ahora, creo que, por eso mismo, la novela suele despertar en los lectores una visión muy crítica; la novela suele generar una actitud muy crítica frente al mundo. El mundo, cuando salimos de una gran novela, nos parece pobre, nos parece mediocre, nos parece confuso. En una gran novela, el mundo está organizado de una manera más coherente. Comprendemos mejor la realidad que en la vida. Descubrimos que las acciones tienen unas motivaciones y que tienen unas consecuencias y podemos seguir esas consecuencias. Por eso, una novela nos da una visión de un mundo que es mucho más completo de la que tenemos en la realidad, en la que tantas cosas se nos escapan. No entendemos. No llegamos a organizar, a controlar.

Creo que esa es una de las grandes aportaciones de la novela. Nos permite entender al mundo de una manera más coherente. Y, por otra parte, yo creo que despierta en nosotros una nostalgia, o una crítica muy fuerte con respecto al mundo real, que va creando ciudadanos muy críticos.

AFG: Yo lo veo. Cuando leí *La ciudad y los perros*, veo que hay un microcosmos que sería Leoncio Prado y un macrocosmos, que es la ciudad de Lima. Pero refiriéndonos a lo que acaba de comentar, hay un tercer círculo y son todas esas condiciones y conflictos sociales y políticos de la América Latina. Cuando usted la narra, ¿está buscando presentarnos evidencia de cómo estamos viviendo en América Latina, de cuáles son los conflictos, las brechas, desigualdades?

MVLL: No creo que sean esas preocupaciones literarias. Pueden venir, pueden venir; pueden formar parte, digamos, de la intencionalidad de un autor. Pero yo creo que, si un autor es un literato y no un historiador, o no un sociólogo, lo que quiere es crear una historia que sea persuasiva. Que asienta el lector aquello que le cuenta la historia. Para conseguir aquello es completamente prescindible

la fidelidad del testimonio que da la literatura sobre la realidad. En algunos casos, sí puede acercarse y ser muy fiel y, en otros casos, no serlo. Pero, digamos, su éxito y su fracaso no depende para nada de esa identificación. Para nada. Al contrario, puede ser una distorsión muy profunda y evidente de la realidad y constituir una extraordinaria obra literaria.

AFG: Sí, como obra literaria. Sin embargo, en *Conversación en Princeton con Rubén Gallo*, usted habla de que *el Quijote*, de ser en el siglo XVII un texto literario y hasta divertido, se convierte en referente de la idiosincrasia española. A esto voy yo, cuando textos como *Ana Karenina* o textos como *La fiesta del chivo* son un referente de la sociedad latinoamericana, por ejemplo, de las décadas de los años treinta y sesenta de América Latina.

MVLL: Sin ninguna duda. Ahora, creo que es importante saber que las novelas cambian con el tiempo. Su referente, que es el mundo real, va evolucionando y al evolucionar, nuestra visión de la literatura que reflejó un mundo dado también cambia. O sea, un libro que en un momento dado pudo haber sido muy aburrido y desdeñado, en otro momento tiene una importancia extraordinaria porque nos parece mucho más representativo de una realidad, en tanto que los contemporáneos de la obra no lo descubrieron, no lo vieron. Por eso, nosotros redescubrimos autores y hay ciertos autores que fueron muy importantes en su día –quizás Sully Prudhomme lo fue– y hoy día no nos acordamos del primer Premio Nobel de Literatura.

AFG: Yo descubrí quién había sido el primer Nobel de Literatura precisamente con este comentario que usted hizo.

MVLL: Que no lo lee nadie, porque en Francia no lo lee nadie. Porque en Francia no conoce nadie a Sully Prudhomme. Es divertido. Seguramente, en su momento, debió ser un autor considerado muy importante.

AFG: Esto también me lleva a preguntar cómo logra el escritor que una novela como *La ciudad y los perros* o, en su momento, *Guerra y paz*, no se quede obsoleta y no se quede en la localidad y pueda trascender a ser un texto universal, a ser un texto atemporal.

MVLL: Bueno, esa es digamos la razón de ser de la literatura. La literatura no se escribe para los lectores de ahora, contemporáneos del autor, o comprovincianos del

autor. La literatura se escribe para siempre y se escribe para todos. Y si nosotros somos capaces en una historia que ocurría en un pueblecito ruso, de conmovernos y sentirnos profundamente identificados con los personajes, esa obra ha trascendido lo provinciano, lo regional, se ha convertido en literatura universal. La literatura solo puede ser universal. Lo demás es folclore, es una cosa valiosa, pero es una cosa muy diferente de la literatura. El folclore tiene un interés local. La literatura nunca puede ser local, puede partir de lo local, pero tiene que ser realmente algo al alcance de cualquier lector y también de cualquier época. De cualquier época, tiempo.

Nosotros podemos leer el *Quijote* –claro lo leemos de una manera muy diferente que como lo leían los lectores del siglo xvii, muy diferente–, pero al mismo tiempo esa obra que ha sobrevivido todos esos años ha alcanzado de pronto la altura literaria formidable. Eso vale para Shakespeare, eso vale para Goethe, eso vale para todos los grandes escritores que nunca pudieron sospechar la irradiación extraordinaria que iban a tener sus libros y cómo, incluso para públicos tan absolutamente ajenos desde el punto de vista del lenguaje, desde el punto de vista de la época, iban a repercutir con tanta fuerza.

AFG: Ahora dígame: cuando he estudiado a los críticos de Mario Vargas Llosa, ellos hablan de dos etapas en la obra del autor.

MVLL: ¿De dos etapas?

AFG: De dos etapas.

MVLL: ¿Qué son cuáles?

AFG: Una etapa que va de los años cincuenta a los años noventa, finales del siglo xx, y que la consideran como la obra de denuncia, la obra que señala los problemas económicos, políticos, de toda la América Latina. Y luego nos hablan de una segunda etapa, que se traslapa un poquito en los 90, y hasta ahora, en donde están *Los cuadernos de don Rigoberto*, el *Cinco esquinas*, *Las travesuras de la niña mala* y dicen: «Aquí el autor ya incrementó el humor grotesco, la imaginería». Sin embargo, cuando yo leí *El sueño del celta*, por ejemplo, y que esto lo escribió usted incluso después del Nobel, ¿verdad?, yo sigo viendo esta evidencia de los conflictos de la humanidad, es decir, la explotación que están haciendo en África los europeos –no solamente de los recursos, sino de los nativos–; o

la explotación de las transnacionales en el Amazonas. ¿Hay todavía, en Mario Vargas Llosa, en toda su obra, esta necesidad o esta intención de evidenciar problemática social?

MVLL: Pues, seguramente. Seguramente la debe haber, cuando han surgido temas que tienen que ver con esa problemática. Ahora, yo no elijo los temas en función de esa problemática. Si lo que me preocupa a mí, en un determinado momento, es un asunto político, pues escribo un ensayo, escribo un artículo, una conferencia. No se me ocurriría escribir una novela.

Para mí, la novela es un tema que surge siempre a partir de la experiencia, en mi caso, que no es el caso de todos los escritores ni mucho menos. Pero en mi caso, siempre, es algo que me pasó. Algo que viví, que oí, que leí; pero que tiene una repercusión en mí. Sobre todo, en la memoria, muy fuerte, porque me deja unas imágenes que luego –eso es un proceso inconsciente–, poco a poco, se van convirtiendo en unas imágenes muy obsesivas que me van como sugiriendo, de pronto, alguna historia, algún personaje, alguna situación y, entonces, de esto no soy consciente realmente de nada.

Comienzo a tomar notas, empiezo a tomar pequeños *scouts*, pequeños esquemas y, de pronto, me doy cuenta de que he empezado a trabajar en cierta forma. Pero nunca, nunca me pongo a escribir inmediatamente sobre eso, para nada. Dejo que esto vaya madurando. Si madura, si esa obsesión se va convirtiendo poco a poco, ya, en una decisión de escribir tampoco comienzo a redactar. Empiezo a hacer unos esquemas, hago unos derroteros. Sobre todo, me importa mucho a mí cómo un personaje comienza aquí y termina allí; y otro personaje que comienza aquí y termina allí. Cómo se cruzan y se descruzan.

Ese tipo de preocupación –a veces de una manera muy elemental– para mí muy importante. Solo comienzo a redactar cuando tenga ya más o menos un esquema, que luego no respeto, pero que me permite llegar a trabajar con cierta seguridad. Entonces, no creo haber elegido nunca un tema por su importancia social, por la denuncia que puede representar. Para nada. Ha sido porque el tema tenía un atractivo para mí muy especial y seguramente porque eso en mi subconsciente se vinculaba a ciertas experiencias, a ciertos elementos centrales muy importantes de mi propia personalidad.

Así han ido surgiendo los temas de todas las historias que yo escribo. Es muy distinto cuando he escrito artículos o ensayos, donde la cosa racional es muy importante desde el principio; pero las obras de ficción nunca han nacido con

esa claridad, punto de vista, o una intencionalidad de tipo moral o ideológica. Jamás. Han surgido porque me ocurrieron ciertas cosas que me despertaron ciertos intereses y fueron un gran motor de la imaginación o de la fantasía.

En el caso de novelas, de las obras de teatro, yo trabajo con una visión mucho más a largo plazo que por el efecto inmediato que podría tener. Para esto escribo un artículo o doy una conferencia. Si la preocupación fuera eminentemente social o política no escribiría una novela, no escribiría una obra de teatro.

AFG: Claro. Y, sin embargo, estas obras sí, con el tiempo, el lector –yo hablo como lector– las tomamos como referencia de un entorno.

MVLL: Sin ninguna duda. Sin ninguna duda. Claro. Yo creo que un escritor, aunque él no lo vea siempre, hay una continuidad, hay una cierta unidad, hay temas que se van repitiendo –a veces de una manera también disimulada–, pero eso es algo que un autor mismo no tiene la objetividad, la distancia suficiente para juzgarla.

Muchas veces yo me sorprendo leyendo un ensayo crítico sobre una novela mía. Los descubrimientos que para mí son reveladores, también. No tenía idea de que las cosas fueran así.

AFG: ¡Sí! Yo espero que cuando me haga el favor de leer la mía haya descubrimientos no muy fuera de lugar. Cuando esquematizamos el tema de la tesis hubo necesidad de depurarlo y dejarlo en tres figuras: la figura del poder, la figura de la familia y la figura de la mujer. Sobre estas van mis siguientes preguntas. ¿Qué personaje de León Tolstói –de la obra que usted ha leído– considera que representa el manejo del poder en la Rusia del siglo XIX?

MVLL: En Tolstói... El poder está en el centro de las historias de Tolstói. Los poderes de este mundo: el poder militar, el poder político, el poder intelectual. Hombre, se dio conforme un poco a la evolución de Tolstói. Comenzó siendo militar y después terminó siendo una especie de santón. Pero lo que es maravilloso, lo que a mí me deslumbra de Tolstói es esa capacidad abarcadora que tenía, en la que podían aparecer como ocurre en *Guerra y paz* desde máximas autoridades, máximos representantes del poder político, del poder militar, y gentes tan absolutamente humildes, humildes, de última categoría, los que están al pie de la pirámide social, realmente. Todos aparecen con una dignidad, con una presencia en la que está manifiesta su diversidad.

Yo creo que pocos autores en el mundo han sido capaces de mostrar una sociedad en plena efervescencia, de una realidad, y darnos en esa síntesis –que son sobre todo las que son grandes novelas de él–, hacernos revivir una sociedad marcada además profundamente por ese punto de vista suyo, que es un punto de vista en que prevalece lo moral. Lo moral sobre todo lo demás.

AFG: Y en la novela de Mario Vargas Llosa, los perfiles que tenemos del poder, de Leónidas Trujillo, del capitán Garrido, del teniente Gamboa, ¿es lo que tiene en el siglo xx, el poder en América Latina? ¿Se maneja de esa manera?

MVLL: Bueno, mire, yo he vivido... Yo comencé cuando entré al Leoncio Prado, viví las experiencias que me sirvieron tanto para *La ciudad y los perros*. En Perú viví una experiencia muy común a la América Latina de aquel entonces, que era la dictadura.

Esta dictadura nos había golpeado, muy particularmente a mi familia, porque el golpe militar de Odría se da contra un presidente que era un pariente de la familia: Bustamante Rivero.

Entonces, claro, yo crecí en mi familia oyendo hablar pestes de Odría, algo que ya me predispuso mucho contra la dictadura. Luego, cuando era ya más joven, cuando estaba en los años de la secundaria, yo, a través de cosas que oía y a través de lecturas, descubrí los horrores que significaba una dictadura: los atropellos, las barbaridades que se cometían. Cosas que no aparecían en la prensa, para nada; que, al contrario, la prensa estaba completamente...

Entonces, desde muy joven, yo descubrí un fenómeno que era muy generalizado en la América Latina de esos años, que era la experiencia de la dictadura y, sobre todo, de la dictadura militar. Los cuarteles eran unos partidos políticos que al final imponían siempre a alguna autoridad. Esa era la realidad en la inmensa mayoría de países de América Latina.

Además, la experiencia de San Marcos para mí fue muy importante. Yo quise ir a la Universidad de San Marcos en gran parte por motivaciones políticas, porque mi familia quería que fuera a la Universidad Católica. En ese tiempo había nada más dos universidades en Lima: San Marcos y la Católica. La Católica era una universidad privada. Era la universidad de los niños bien, de los niñitos bien, de buenas familias. Eso ha cambiado mucho. Hoy, la Universidad Católica es muy popular, también.

Pero en esa época era la universidad de los niños bien; entonces, mi familia quería que yo fuera a la universidad de los niños bien. Y yo no quería ir a la universidad de los niños bien, porque había leído un libro que a mí me convirtió en comunista. Yo me hice comunista leyendo un libro de Jan Valtin que se llamaba *La noche quedó atrás*. Este era un comunista alemán que había vivido los años de Hitler en la clandestinidad como comunista. Aunque al final pelea con el partido comunista, a mí lo que me quedó, sobre todo, fue el heroísmo extraordinario de ese grupo de alemanes capaces de ser comunistas jugándose la vida cada minuto, cada día.

Entonces, yo que odiaba a Odría, pensaba que entrando a San Marcos –que era la universidad popular, la universidad insurgente, rebelde– iba a encontrar comunistas. Yo quería encontrar comunistas. Y, efectivamente, el partido comunista había tenido una represión tan absolutamente atroz en el año 1952 que estaba completamente agonizando, no era nada, casi no existía y se estaba reconstruyendo en San Marcos, precisamente. En una cosa que se llamaba el Grupo Cahuide. Entonces, para mí fue importantísimo entrar a San Marcos porque fue descubrir, también, otro Perú, que no era el Perú pequeñito, de las familias burguesas, más o menos privilegiadas, sino el Perú popular, el Perú de los pobres, de los indios, de los negros, de los polvos.

Fue una expansión extraordinaria de la visión que yo tenía del propio país. Entonces, milité un año en el partido comunista clandestino. Yo cuento un poco esa experiencia en *Conversación en la catedral*. El partido comunista era muy pequeñito. Había sido diezmado en el año 1952, en el año anterior al ingreso a la universidad, con una represión brutal que mandó muchos a la tumba, otros al exilio y otros a la cárcel (estudiantes, profesores). Entonces, ese era el clima de la universidad cuando yo entré. Ahora, el partido comunista no solo eran antidriistas, sino también eran profundamente estalinistas. Como decía un escritor venezolano: “Eramos pocos, pero bien sectarios”.

Entonces, ese sectarismo se me atragantaba en la garganta porque leí mucho a Sartre y a los existencialistas que tenían unas relaciones raras con el partido comunista, estaban muy cerca, pero se peleaban tremendamente. Entonces fue un poco mi situación dentro del partido comunista.

Estaba de acuerdo con ellos en que había que combatir a Odría, pero no estaba de acuerdo con ellos en que, por ejemplo, no había que leer a Martín Adán porque era un “bohemia decadente” y había que leer a Nicolás Ostrovski (en

una novela horrible que se llama *Así se templó el acero*), que teníamos que leer en el partido.

Bueno, entonces yo tenía choques y duré solo un año en el partido comunista. Pero seguí siendo comunizante, socializante y muy antidriista.

AFG: Y este clima que...

MVLL: Ese era el clima de San Marcos, ese era el clima de la universidad que en buena hora viví yo, porque era la otra cara del Perú. Había gente que resistía, había gente que peleaba, y éramos chicos humildes. Los niños de la Universidad Católica cumplían con sus tareas, con sus exámenes. La política era inexistente para ellos.

AFG: Y esto me lleva a mi pregunta sobre la familia. La familia que usted observó, tanto en esta capa burguesa (que era en la que vivía su familia) y estos chicos que pertenecían a las familias pobres, más humildes. Y vemos que el esquema de la familia que tenemos en América Latina es esta familia tradicional, patriarcal, religiosa. Y aquel esquema que retrata Tolstói, también, en la familia del siglo XIX, muy conservadora, muy del esquema patriarcal y también religiosa. ¿Cree usted que estas condiciones ayudan a que la brecha social se expanda?

MVLL: Bueno, digamos... Yo creo que América Latina desde que yo era adolescente hasta ahora ha cambiado no mucho, sino muchísimo, pero muchísimo. Realmente, la transformación ha sido gigantesca. Cuando yo era chico en el Perú era muy mal visto, por ejemplo, que una chica de buena familia fuera a la universidad. Eso era impensable. Hoy en día, todas las chicas de buenas familias y las de malas familias van a la universidad. ¡Todas! Hoy en día lo impensable es no ir a la universidad. Realmente es malo hoy en día. Había una moral muy rigurosa, muy estricta en el mundo de la burguesía. Había menos estrictez en el mundo popular, pero eso hoy en día ha cambiado también de una manera completamente radical. Y creo que en toda América Latina.

Es otro mundo, otra sociedad; la presencia de la religión, la fuerza de la religión que marcaba tremendamente a sectores muy amplios de la sociedad, hoy en día eso se ha diluido extraordinariamente. La importancia de la religión en la vida de los latinoamericanos es muchísimo menor. Y además ya no hay una religión, hay más religiones, ¿no es cierto? Hay los adventistas, los evangelistas, los que se disputan con la iglesia católica el concepto de *popular*. Creo que es otra América Latina muy distinta y probablemente eso se vea también en mis

novelas. De lo que era el mundo de *La ciudad y los perros* a lo que es el mundo de *Cinco esquinas* creo que hay unas diferencias enormes, realmente.

Cuántos lugares han cambiado en muchos sentidos para mejor. Hay una integración muchísimo mayor y ahora, en lugar de dictaduras, tenemos democracias corrompidas; putrefactas algunas, ¿no? Pero incluso una democracia putrefacta es preferible a una dictadura. Yo creo que una dictadura es el mal absoluto siempre para cualquier país. También en ese sentido creo que hay un cambio muy grande en América Latina.

AFG: ¿Y cómo ve ahora el estatus del núcleo familiar? Esto de la apertura...

MVLL: Pues mire, yo creo que la familia se ha disuelto muchísimo desde entonces. Las familias se deshacen, se rehacen. Por ejemplo, a mí me contó mi madre que cuando mi padre la abandona —a ella la abandona antes de que yo nazca—, cuando descubrió que era una mujer abandonada, ella dejó de salir de la casa. En Arequipa, en la segunda ciudad del Perú, ella sentía una vergüenza tan absolutamente grande de haber sido abandonada y, después, ya no se diga, porque vino un divorcio. Entonces, ser una mujer divorciada era un trauma terrible para una familia burguesa, católica, como en el caso mío. Tanto que yo creo que la huida de Arequipa de toda mi familia materna a Bolivia en gran parte se debe a la vergüenza que tenía la familia de que mi mamá fuera una mujer primero abandonada y luego divorciada. Una mujer divorciada era absolutamente una mancha para una familia.

Eso, hoy día, es una tontería. Eso no ocurre ya. La familia se divorcia, se redivorcia; se casan, se recasan. Entonces, yo creo que en general eso vale para el resto de América Latina también. Pero, digamos, en ese momento, sí, la influencia de la iglesia, los valores de la iglesia tenían un arraigo enorme, ¿no?, en toda América Latina. Y eso, pues, en la literatura aparece clarísimamente.

AFG: Sí. De hecho, ya me contestó la siguiente pregunta, que era la posición de la mujer, porque las mujeres de Tolstói —tanto Natasha Rostov como Ekaterina Scherbatski— son cultas, inteligentes, distinguidas, castas; pero también son sometidas.

MVLL: Viven en la casa. Reinan solo en la casa.

AFG: Reinan solo en la casa. Y Ana Karenina, que también es culta, refinada, bella, pero...

MVLL: Ella, ya sale a la calle. Ella tiene, además, sus iniciativas; iniciativas que la ponen muy mal, al margen de la sociedad.

AFG: Y es repudiada. Al margen, y que la llevan entre esto y la culpabilidad, al suicidio. Las mujeres que yo veo en las mujeres de Vargas Llosa son un poquito más secundarias. Son como más complemento del hombre. Veo como que realza más el género masculino.

MVLL: Es posible que eso sea así, porque es más o menos el mundo en que yo he vivido. Más o menos. Eso es un reflejo de una realidad que estaba allí, ¿no es cierto?; aunque algunas se rebelan. Son los personajes que a mí más me atraen, los que se rebelan –aun cuando sea como Zavalita, ¿no?–.

AFG: Sí.

MVLL: Él dice esa frase terrible: “Prefiero joderme, porque en el Perú el que no se jode, jode a los demás”. Es una situación de América Latina muy horrible; pero yo creo que se refleja bastante bien en lo que es la conducta de él, ¿no? Él no quiere triunfar, él no quiere figurar; él quiere ser un pequeño mediocre porque piensa que en este país el que no es un mediocre es un desgraciado, que se aprovecha de los demás, abusa de los demás. Sí, algo de eso. Y la condición de la mujer es una condición siempre muy segregada, muy humillada. Siempre, un apéndice, con poca posibilidad de desarrollarse a sí misma. Salvo algunos personajes, pues, como Flora Tristán. Por ejemplo, yo he escrito alguna novela sobre Flora Tristán que era una rebelde, que era una insumisa. Hombre, la pagaba caro. Pero sí se podía permitir rebelarse.

AFG: Incluso, la misma Teresa sale de la miseria y logra, profesionalmente, crecer. O Urania Cabral.

MVLL: Urania, Urania, sí, sí. Urania es un personaje.

AFG: Urania es un “personajazo”. No logra resolver sus traumas, pero sí logra crecer profesionalmente y darle otra cara a la mujer.

MVLL: Moralmente, también. Moralmente, sobre todo. Asume su destino en última instancia.

AFG: Tengo un par de preguntas más.

MVLL: Y con eso vamos a terminar ya. Tengo que hacer maletas ya. Me voy esta tarde.

AFG: Sí, lo sé. Esto es: ¿cómo ve el realismo social en este momento? Es decir, los géneros de la novela están entrando mucho en la parte de la ficción, en la parte de las contraposiciones pasado-presente, la novela interior. ¿Cómo estamos en el realismo social? Más allá de las narco-guerras y las migraciones.

MVLL: ¿En la literatura?

AFG: En la literatura.

MVLL: Yo creo que los escritores jóvenes hoy día son muy distintos, o tienen preocupaciones muy distintas a las que teníamos los escritores viejos. Creo que hay una gran diferencia. Esa preocupación social que para nosotros era parte integrante de la vocación literaria ha desaparecido con los jóvenes hoy en día.

Los jóvenes hoy en día que escriben, o no tienen preocupaciones sociales, políticas, o tienen gran desprecio por quienes tienen ese tipo de preocupaciones que les parecen incompatibles con la literatura. O sus preocupaciones sociales y políticas aparecen de una manera muy eventual y residual en sus obras. Unas obras que están construidas mucho más en torno a la búsqueda de nuevas formas de expresión, de nuevas técnicas narrativas... Creo que, digamos, así como la ambición cuantitativa se ha disminuido considerable, hombre, se ha enriquecido muchísimo en lo que es la búsqueda estrictamente, de lo propiamente literario, ¿no? La búsqueda del lenguaje, la búsqueda de técnicas, de modos de contar lo que hay que hacer con el tiempo, con el personaje. Es una literatura que es mucho menos ambiciosa. Es una literatura más íntima, mucho más reducida.

Al mismo tiempo, la cantidad de escritoras que han surgido en los últimos veinte o treinta años en América Latina es notable. Cuando yo comenzaba a escribir había muy pocas escritoras en América. Eran realmente poetas, pero muy pocas novelistas. En cambio, en los últimos veinte años han surgido multitud de escritoras prácticamente en todo el continente, al extremo, por lo que yo creo que es muy difícil tener una noción cabal de lo que se está haciendo hoy día en América Latina; porque lo que se está haciendo en el campo de la literatura es muchísimo, y muy, muy diverso.

AFG: Y doctor, retomando, específicamente ¿en qué influyó Tolstói en Mario Vargas Llosa y cómo se refleja?, ¿en qué parte de su obra lo podemos detectar? Yo tengo mi percepción, pero quiero escuchar la suya.

MVLL: Bueno, yo voy a leer su tesis, después, para enterarme. Yo no puedo responder esa pregunta. Yo no tengo una conciencia clara, ni de Tolstói ni de los escritores que han influido más en mí (como Faulkner, por ejemplo, o como Joyce, o como muchísimos otros escritores). Yo no sé exactamente. Lo que sé es que su presencia ha sido muy importante y a mí me ha enriquecido mucho el trabajo literario que, gracias a ellos, he ido descubriendo mi propia personalidad de escritor. Pero, digamos, ya detallarle exactamente si fue más desde el punto de vista formal, o si fue más desde el punto de vista histórico, eso prácticamente no sabría decírselo.

Eso, además, ni siquiera vale la pena preguntárselo a un escritor porque los escritores no saben. Eso que dice Borges de que cuando una persona ve su cara en un espejo, no sabe cómo es esa cara. Esa cosa vale para los escritores. Los escritores no sabemos exactamente lo que somos, cómo somos. Eso lo ve muchísimo mejor alguien desde afuera que uno que está... Hombre, hay escritores que hablan mucho y que pueden darle a uno..., pero que no hay que creerles, tampoco, porque ellos tampoco son conscientes de eso.

Es muy difícil ser consciente de las influencias, de la importancia de esas influencias en la obra de uno; si uno está viviendo y todavía está actuando como escritor. No tiene uno la distancia suficiente para juzgarlo como juzga un crítico o un lector, o sea, uno que tiene la perspectiva.

AFG: Y que vamos encontrando esas correspondencias. Pero, bueno, espero que cuando lea mi tesis...

MVLL: Voy a leer su tesis. Voy a aprender mucho sobre mí. Estoy seguro.

Políticas de colaboración

1. Los trabajos deben ser originales e inéditos y estar escritos en español; no deben sobrepasar las 12 000 palabras (notas y bibliografía incluidas).
2. El trabajo debe incluir el título, resumen (que no exceda 250 palabras) y palabras clave en español y en inglés.
3. Los trabajos deben enviarse a la siguiente dirección de correo electrónico: arturo.mota@anahuac.mx, debe adjuntar el nombre completo del autor y la institución de procedencia.
4. Los trabajos originales se someterán anónimamente al informe de dos especialistas externos asignados por un Consejo de Redacción. Se comunicará razonadamente a los autores la eventual aceptación, petición de modificaciones o rechazo de sus trabajos en el plazo máximo de sesenta días hábiles. La composición final de cada uno de los números deberá contar con la aprobación del Consejo de Redacción, que se reunirá antes del cierre de edición.
5. Con la publicación de su texto el autor cede automáticamente y sin remuneración a la Universidad Anáhuac México los derechos de publicación de su trabajo a partir de la fecha de su publicación.
6. Los trabajos deberán enviarse como documentos de Word en formato .doc.
7. Es preferible que todos los colaboradores trabajen con el tipo Arial, tamaño de fuente de 12 puntos, con interlineado de 1.5 líneas.
8. Para que la conversión de estos archivos al programa de compaginación no genere problemas, rogamos que el documento esté lo más limpio posible de formatos y que no se utilicen las funciones de Word de formateo u hoja de estilo, campo, comentario, etc. De este modo, se les pide: que todo el texto, ya se trate de texto seguido, titular o cita, use el formato "normal" y no se utilice entonces la función automática del programa para titulares, etc.; que la alineación sea justificada; que se disponga el texto en

- una sola columna; que no se utilicen tabuladores para crear espaciados especiales o sangrías en la primera de párrafo; que no se realicen particiones forzadas de palabras.
9. Las colaboraciones deberán presentarse siguiendo el *Manual de estilo de Chicago* en su 16.^a edición.

Notas al pie de página

Libros:

Nombre(s) del autor/ apellido(s), *Título del libro* (Lugar de la publicación: Nombre de la editorial, año de publicación), números de página.

Benjamin Barber, *Strong Democracy* (Berkeley y Londres: University of California Press, 1984), 56-57.

Dos o más autores:

Liam P. Unwin y Joseph Galloway, *Peace in Ireland* (Boston: Stronghope Press, 1990), 88.

Artículos en revistas:

Nombre del autor, "Título del artículo," *Título de la revista* volumen de la revista, número de la revista [si es el caso](Temporada o mes [si es el caso] Año de la publicación): número de página(s) [si es el caso].

Margaret Canovan, "Politics as Culture: Hannah Arendt and the Public Realm," *History of Political Thought*, 3 (otoño 1985): 332.

Libros editados (compilaciones, ediciones):

Autor del artículo, "Título del capítulo o artículo," en *Nombre del libro*, ed. Nombre y Apellido del (los) editor(es) (lugar de publicación: editorial, año), número de página(s).

Janet E. Smith, "Moral Character and Abortion," en *Doing and Being: Readings in Moral Philosophy*, eds. Joran Haber, Ken Follet and I. A. Newland (Nueva York: Macmillan, 1993), 247.

Bibliografía

Libros:

Apellido del autor, nombre(s). *Título del libro*. Lugar de la publicación: Nombre de la editorial, año de publicación.

Barber, Benjamin. *Strong Democracy*. Berkeley y Londres: University of California Press, 1984.

Dos o más autores:

Se escribe primero únicamente el apellido del primer autor. Nótese que le sigue un punto y una coma en la inicial del nombre propio del autor [si fuera el caso]:

Unwin, Liam P., y Joseph Galloway. *Peace in Ireland*. Boston: Stronghope Press, 1990.

Traducciones:

Apellido, nombre del autor del libro. *Título del libro*. Traducido por Nombre del traductor. Lugar de la publicación: Nombre de la editorial, año en que la traducción fue publicada.

Niezsche, F. *The Gay Science*. Traducido por Walter Kaufmann. Nueva York: Random House, 1966.

Artículos de revistas:

Nombre del autor, "Título del artículo." *Nombre de la revista* volumen de la revista, número de la revista [si lo hay] (Temporada [si aplica] y año de la publicación): páginas en las que está contenido el artículo.

Canovan, Margaret, "Politics as Culture: Hannah Arendt and the Public Realm," *History of Political Thought* 6, no. 3 (otoño 1985): 330-364.

Libros editados:

Nombre del autor del capítulo. "Título del capítulo." En *Título del libro*, editado por Nombre y apellido del editor o editores. Lugar de la publicación: editorial, año.

Smith, Janet E. "Moral Character and Abortion." En *Doing and Being: Selected Readings in Moral Philosophy*, editado por Joram G. Haber. Nueva York: Macmillan, 1993.

Collaboration policies

1. Works must be original and unpublished and written in Spanish; must not exceed 12,000 words (notes and bibliography included).
2. The job must include the title, summary (not exceeding 250 words) and keywords in Spanish and English.
3. Jobs must be sent to the following email address: arturo.mota@anahuac.mx; the full name of the author and the institution of origin must be attached.
4. The original work shall be submitted anonymously to the report of two external specialists assigned by a Drafting Council. The authors will be informed of any acceptance, request for modifications or rejection of their work within a maximum period of sixty working days. The final composition of each of the numbers shall be approved by the Drafting Council, which shall meet before the close of the edition.
5. With the publication of his text, the author automatically and without remuneration assigns to Universidad Anáhuac México the rights to publish his work from the date of its publication.
6. Jobs must be submitted as Word documents in .doc format.
7. It is preferable for all collaborators to work with the Arial type, 12-point font size, with 2.0-line leading.
8. In order that the conversion of these files to the compagination program does not cause problems, please ensure that the document is as clean as possible of formats and that Word functions of formatting or style sheet, field, comment, etc. are not used. In this way, they are asked: that all the text, whether it be followed text, headline or quotation, use the "normal" format and the automatic function of the program for holders, etc.; alignment is justified; the text is available in a single column; tabs are not used to create special spacing or indentations in the first paragraph; no forced word partitions.

9. Collaborations must be presented following the Chicago Style Manual in its 16th edition.

Footnotes

Books:

Name(s) of author/last name(s), Book title (Place of publication: Publisher name, year of publication), page numbers.

Benjamin Barber, *Strong Democracy* (Berkeley and London: University of California Press, 1984), 56-57.

Two or more authors:

Liam P. Unwin y Joseph Galloway, *Peace in Ireland* (Boston: Stronghope Press, 1990), 88.

Magazine articles:

Author's name, "Title of article," magazine title magazine volume magazine, magazine number [if applicable] (Season or month [if applicable] Year of publication): page number(s) [if applicable].

Margaret Canovan, "Politics as Culture: Hannah Arendt and the Public Realm," *History of Political Thought*, 3 (autumn 1985): 332.

Published books (compilations, editions):

Author of the article, "Title of chapter or article," in Book name, ed. Name and Last name of the publisher(s) (place of publication: editorial, year), page number(s)..

Janet E. Smith, "Moral Character and Abortion," in *Doing and Being: Readings in Moral Philosophy*, eds. Joran Haber, Ken Follet and I. A. Newland (New York: Macmillan, 1993), 247.

Bibliography

Books:

Author's Last Name, Name(s). Book title. Place of publication: Name of the publisher, year of publication.

Barber, Benjamin. *Strong Democracy*. Berkeley and London: University of California Press, 1984.

Two or more authors:

Only the first author's last name is written first. Note that a period and a comma are followed at the initial of the author's own name [if applicable]:

Unwin, Liam P., y Joseph Galloway. *Peace in Ireland*. Boston: Stronghope Press, 1990.

Translations:

Last name, name of the author of the book. Book title. Translated by Translator Name. Place of publication: Name of the publisher, year in which the translation was published.

Niezsche, F. *The Gay Science*. Traducido por Walter Kaufmann. New York: Random House, 1966.

Papers:

Author's name, "Title of article." Magazine name magazine volume of the magazine, issue of the magazine [if any] (Season [if applicable] and year of publication): pages on which the article is contained.

Canovan, Margaret, "Politics as Culture: Hannah Arendt and the Public Realm," *History of Political Thought* 6, no. 3 (autumn 1985): 330-364.

Book Chapters:

Name of the chapter's author. "Chapter Title." In Book Title, edited by Name and Last Name of publisher(s). Place of publication: editorial, year.

Smith, Janet E. "Moral Character and Abortion." In *Doing and Being: Selected Readings in Moral Philosophy*, edited by Joram G. Haber. New York: Macmillan, 1993.