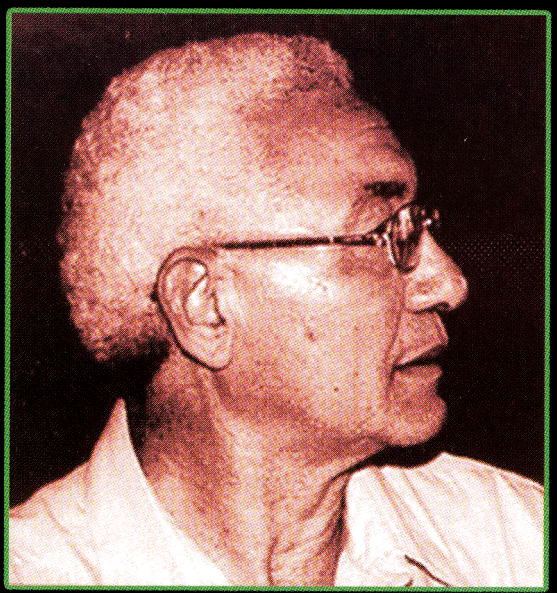
Las Teorías Literarias en América Hispánica

Manuel Matos Moquete



Manuel Matos Moquete. Nació en Tamayo, provincia Bahoruco, en el suroeste del país, el 6 de abril de 1944.

Realizó sus estudios universitarios en Francia, donde vivió en calidad de exiliado político. Obtuvo el doctorado en Literatura en la Universidad París VIII, la maestría y la licenciatura en Letras Modernas en la Universidad París III, así como la licenciatura en Enseñanza del Francés para Extranjeros en esta última universidad. Retornó al país en 1982. A partir de ese año se ha dedicado a actividades profesionales en los campos de las letras y las humanidades. Fue decano del área de Humanidades del Instituto Tecnológico de Santo Domingo. En 1984 recibió el Premio Nacional de Novela con *En el atascadero* y en 1991 el Premio de Ensayo Pedro Henríquez Ureña con la presente obra.

Derecho de la Construcción

José Angel Aquino

Derecho de la Construcción

INSTITUTO TECNOLÓGICO DE SANTO DOMINGO
Santo Domingo, República Dominicana
2001

Aquino, José Ángel
Derecho de la construcción / José Ángel Aquino .--
Santo Domingo : Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2001
164p.

1. Construcción - Legislación - República Dominicana
2. Construcción - Contratos y especificaciones - República Dominicana I. Título

346.045
A657d
CEP/INTEC

© Instituto Tecnológico de Santo Domingo - INTEC

ISBN: 999934-25-14-1

Primera edición 2001

Reservados todos los derechos. Se prohibe toda reproducción parcial o total por cualquier medio y en cualquier tipo de soporte sin la correspondiente autorización

Composición y diagramación:
Departamento de Investigaciones y Publicaciones Científicas - INTEC
Impreso por: Editora Búho

Santo Domingo, República Dominicana

Impreso en República Dominicana

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN 1

DERECHO DE LA CONSTRUCCIÓN Y DERECHO DEL URBANISMO 5

IMPORTANCIA DEL DERECHO DE LA CONSTRUCCION 6

CAPÍTULO I

EVOLUCIÓN DEL DERECHO DE LA CONSTRUCCIÓN EN REPÚBLICA DOMINICANA

1. ANTECEDENTES NORMATIVOS 8
2. PRIMERA LEY SOBRE CONSTRUCCIONES 11
4. LEY N.° 675, SOBRE URBANIZACIONES ORNATO PÚBLICO Y CONSTRUCCIONES 15
5. NORMAS DE LA CONSTRUCCION EN EL POST-TRUJILLISMO 18
6. HACIA UNA NUEVA LEY DE LA CONSTRUCCIÓN 21

7. Ley N.° 687 SOBRE SISTEMA PARA EL EJERCICIO DE LA INGENIERÍA, LA ARQUITECTURA Y PROFESIONES AFINES. 23
8. OTRAS NORMAS CONTEMPORANEAS 25

CAPÍTULO II
EL CONTRATO DE EMPRESA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE EDIFICIO 29
1. GENERALIDADES 29
2. NATURALEZA JURÍDICA 30
3. DIFERENCIA CON OTROS CONTRATOS
3.1. El Contrato de Trabajo 31
3.2. El Contrato de Mandato 34
3.3. El Contrato de Venta y el Contrato de Empresa para la Construcción de Edificio **35**
4. CONTENIDO DEL CONTRATO 36
5. OBJETO DEL CONTRATO: CONSTRUCCION DE UN EDIFICIO 38
6. LAS PARTES INTERVINIENTES
6.1. Propietario y Contratista 39
6.2. La Adjudicación de la Obra 40
6.3. Limitaciones a los Contratistas Extranjeros: Ley N.° 322 43
6.4. El Sub-contratista 44
7. EL PRECIO. MODIFICACIONES. ADDENDA. 45
8. OBLIGACIONES DERIVADAS DEL CONTRATO
8.1. Obligaciones del Contratista 48
8.2. Obligaciones del Propietario 49
9. TERMINACIÓN DEL CONTRATO 50
10. RESPONSABILIDAD DERIVADA DEL CONTRATO DE EMPRESA PARA LA CONSTRUCCION DE EDIFICIOS 51
10.1. Responsabilidad Contractual en la Ejecucion de la Obra 52

10.1.1. Generalidades 52
10.1.2. Vicios Aparentes y Vicios Ocultos 53
10.1.3. Obras Mayores y Obras Menores 55
10.1.4. Responsabilidad Civil por Perecimiento del Edificio. 57
10.1.5 Responsabilidad Civil por Obras Mayores 59
10.1.6. Responsabilidad Penal por Inejecución de la Obra. Ley N.° 3143 Trabajos Pagados y no Realizados. Código Penal 60
10.2. Responsabilidad Derivada de los Artículos N.°s 1384 y 1386 del Código Civil. 61
10.2.1. Responsabilidad del Comitente por el Prepose. Responsabilidad del Guardian de la Cosa Inanimada 62
10.2.2 Responsabilidad por Ruina del Edificio 64
10.3. Seguros de Responsabilidad por Ejecución y Vicios de Construcción. 66

CAPÍTULO III
EL EJERCICIO PROFESIONAL EN EL CONTRATO DE EMPRESA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE EDIFICIO

1. REQUISITOS PRELIMINARES PARA EL EJERCICIO PROFESIONAL
1.1. Exequátur y Pasantía Profesional 68
1.2. El Colegio Dominicano de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores (CODIA) 70
1.3. Trámite de Exequátur 71
2. EL EJERCICIO PROFESIONAL 72
2.1. El Profesional. Uso del Título 72
2.2. Delimitación del Ejercicio Profesional 73
2.3. Elaboración de Documentos y Derechos de Autor ... 74
2.4. Los Maestros de Obras 76
3. HONORARIOS PROFESIONALES 77
4. EL EJERCICIO ILEGAL 78

4.1. Tipificación del Ejercicio Ilegal 78
4.2. Sanciones 79
4.3. Código de Ética y Tribunal Disciplinario 80
4.4. Limitaciones a la Actividad Comercial de Ingenieros y Arquitectos 81

CAPÍTULO IV
SISTEMA PARA EL EJERCICIO DE LA INGENIERÍA Y LA ARQUITECTURA EN LA EJECUCIÓN DE LA OBRA 82

1. FUNCIONAMIENTO DE LA COMISION NACIONAL DE REGLAMENTOS TÉCNICOS DE INGENIERÍA, ARQUITECTURA Y RAMAS AFINES (CONARTIA) 83
2. REGLAMENTO PARA SOMETIMIENTO Y APROBACION DE PROYECTOS DE EDIFICIOS Y SU INSPECCION DURANTE LA CONSTRUCCION
2.1. Ámbito de Aplicación 87
2.2. Dirección y Ejecución de la Obra 88
2.3. Documentación Técnica de la Obra 92
2.4. Licencia de Construcción 94
2.5. De la Inspección de la Obra 95
3. NORMAS Y MEDIDAS DE SEGURIDAD 96
4. SANCIONES Y COMPETENCIA 98
5. REPARACIONES Y MODIFICACIONES EN LAS CONSTRUCCIONES DE OBRA 103
5.1. La Organizacion de la Propiedad por Pisos o Condominios en Republica Dominicana 103

CAPÍTULO V
NORMAS DE URBANIZACIONES Y ORNATO EN LA CONSTRUCCION DE EDIFICIOS

1. INTRODUCCIÓN 106
2. FACULTADES LEGALES DE LOS AYUNTAMIENTOS 107

3. REQUISITOS GENERALES PARA URBANIZACIONES 109
4. LINDEROS Y DIVISIONES. 110
5. OTRAS REGULACIONES A LA CONSTRUCCION
5.1. Limitaciones a las Construcciones con Determinados Materiales. 114
5.2. Construcciones Paralelas a la Zona Urbana 115
5.3. Limitaciones a la Densidad de las Construcciones .. 115
5.4. Fachadas, Techos, Calles y Aceras 117
5.5 Del Estacionamiento o Parqueo. 119
6. DE LAS ESTACIONES DE SERVICIO Y PUESTOS DE GASOLINA Y GAS LICUADO DE PETROLEO (GLP)
7. MEDIDAS DE SEGURIDAD PÚBLICA 121
8. JURISDICCION COMPETENTE. PODERES. SANCIONES. 122
8.1. La Competencia del Juzgado de Paz 122
8.2. Los Medios de Prueba 124
8.3. Sanciones a Aplicar 126
8.4. Prescripción 128

CAPÍTULO VI
GARANTIAS Y PRESTACIONES LABORALES EN LA EJECUCION DE LA OBRA
1.1. Carácter Mixto del Derecho Laboral. 132
1.2. El Contrato de Trabajo en la Industria de la Construcción. 133
1.3. Responsabilidad Laboral 136
1.4. Limitación de la Responsabilidad Laboral 138
1.5. Salarios Mínimos en la Industria de la Construcción 139
2. LEYES DE SEGURO SOCIAL Y ACCIDENTES DE TRABAJO. 140
2.1. Ley N.° 1896 Sobre Seguro Social 140
2.2. Ley N.° 385 Sobre Accidentes de Trabajo 142
2.3. El Inspector del Seguro Social 142
2.4. Sanciones. Jurisdicción Competente 143

3 LEY N.° 6-86 SOBRE EL FONDO DE PENSIONES Y JUBILACIONES PARA LOS TRABAJADORES SINDICALIZADOS DEL AREA DE LA CONSTRUCCION. 145
3.1. Naturaleza Jurídica del Fondo de Pensiones 145
3.2. Inconstitucionalidad de la Ley N.° 6-86 146
3.3. El Caso de Compañías y Sociedades de Construcción 148
4. LEY N.° 116 QUE CREA EL INSTITUTO NACIONAL DE FORMACION TECNICO PROFESIONAL (INFOTEP) 149

EPÍLOGO 151
BIBLIOGRAFÍA 153
ÍNDICE TEMÁTICO 157

INTRODUCCIÓN

Desde que el ser humano superó el estado nómada y se decidió por una existencia sedentaria, surgió la ineludible necesidad de erigir fisonomías y estructuras que le protegieran de las inclemencias y peligros propios del medio ambiente. En las primeras civilizaciones nos encontramos con la construcción de chozas rudimentarias, realizadas basándose en materiales frágiles e inconsistentes, como la paja y la arcilla, que protegían las incipientes comunidades de las adversidades del tiempo. El desarrollo ulterior de la humanidad, traerá consigo una profusa variedad de edificaciones, originadas en diversos motivos: las mezquitas y monasterios del oriente; los templos e iglesias del occidente; las grandes necrópolis egipcias y aztecas de la antigüedad; la muralla china construida tres siglos antes de Cristo; los castillos y recintos fortificados del medioevo; los panópticos del siglo XVIII; los rascacielos de New York o de Bangkok; y también los bohíos y casuchas de los barrios y favelas marginadas de Latinoamérica y Africa; que aún persisten como signo del subdesarrollo, rememorando las primeras construcciones humanas.

Universidades, puentes, museos, viviendas, cárceles, avenidas, edificios comerciales, acueductos, presas, catedrales, parques, centros de diversión, etc., son testimonio del interés humano por adecuar el ambiente a sus múltiples necesidades y manifestaciones culturales.

En ese contexto, arquitectos como Niemeyer, Gaudí, Le Corbusier, entre muchos otros; han trascendido por haber podido convertir las

edificaciones que diseñaron en verdaderas obras de arte que traspasan la levedad del tiempo.

El desarrollo de la industria de la construcción de cada pueblo siempre ha sido un indicador del nivel evolutivo que ha alcanzado. El poder político también ha sabido utilizar la capacidad de fascinación de la arquitectura, y así como Mitterand dejó a los franceses las Pirámides del Louvre como uno de sus principales legados; otros políticos locales han pretendido perpetuarse al amparo de sus construcciones, aún cuando éstas sean tan controversiales como el denominado Faro a Colón en Santo Domingo.

Las normas jurídicas que regulan la construcción, del mismo modo, se han ido elaborando conforme las sociedades han tenido la necesidad de sujetar a reglas el entorno edificado que les sirve de hábitat. Si bien el Derecho de la Construcción no constituye una de las ramas tradicionales de las disciplinas jurídicas contemporáneas, desde los primeros balbuceos normativos, nos encontramos con disposiciones muy precisas en la materia.

En el Código de Hammurabi (2,200 a. c.), se contemplaban una serie de castigos muy severos aplicables al constructor de una casa, que por sus vicios de construcción, se derrumbara. Estas normas pueden resumirse en las siguientes:

«a) *Si un albañil hace una casa para un hombre y no realiza bien su trabajo, y si esa casa que construyó se cae, causando la muerte del amo de la casa, el constructor debe ser condenado a muerte;*

b) *Si causa la muerte del hijo del amo de la casa, se condenará a muerte a un hijo del constructor.*

c) *Si causa la muerte de un esclavo del amo de la casa, el constructor le dará al propietario un esclavo de igual valor;*

d) Si destruye una propiedad, el constructor le repondrá lo que haya destruido, y si por no hacerla bien la casa se derrumba, deberá construir de su propio peculio la casa que se ha caído.

e) Si un constructor que ha hecho una casa a un hombre no hace su trabajo perfecto y una pared se pandea, el constructor reparará la pared por su propia cuenta». [1]

[1] Cfr. Código de Hammurabi, Cárdenas Editor, México, 1992, pp. 116-117.

Este curioso sistema de responsabilidad correspondiente con a la denominada Ley del Talión, coexistía con toda una variedad de normas que con el tiempo fueron alcanzando un mayor grado de desarrollo, en la medida que la ingeniería y la arquitectura dejaban de ser disciplinas de oficio, y se convertían en verdaderas ciencias.

El *Digesto* o *Pandectas*, que fue una colección de decisiones elaboradas por jueces romanos, realizada en el año 533 de nuestra era, durante el mandato de Justiniano; contemplaba diversas normas de la construcción, muchas de las cuales todavía conservan toda su vigencia. Dentro de esos principios que aún contemplan legislaciones contemporáneas, está aquel que establece que «ningún comunero puede edificar en la cosa común contra la voluntad de los demás»; o el que señala que «el suelo es parte de los edificios»; o el principio de que «*opus novum facere videtur, qui aut aedificando, aut detrahendo aliquid pristinam faciem operis mutat*» (Se considera que hace una obra nueva el que, o edificando o demoliendo algo, muda el primitivo aspecto de la cosa»).[2]

En el derecho inglés del siglo XV, durante el reinado de Enrique IV, se contemplaba la responsabilidad del carpintero que hacía mal una construcción.

En el derecho romano, inmediato antecesor del derecho francés originario a su vez de gran parte de las normas jurídicas dominicanas, se establecían una variada gama de disposiciones relativas al contrato de *locatio conductio operis*, denominación muy amplia y todavía hoy vigente en el derecho dominicano como *locación de obra*. Este tipo de contrato incluía diversas transacciones, dentro de las cuales estaba la *locatio operis faciendi*, y más específicamente, la *insulam aedificandam;* germen preciso de lo que hoy podría denominarse contrato de empresa para la construcción de edificio.

Aunque muchos de estos antiguos términos aún tienen vigencia plena en una serie de países, incluyendo la República Dominicana, se han desarrollado en todo el mundo una gran cantidad de reglas específicas de la construcción que apuntan al surgimiento de una nueva disciplina jurídica especializada: el Derecho de la Construcción. Cada

---

[2] Cfr. Guillermo Cabanellas, *Diccionario de Derecho Usual. Digesto*; Editorial Atalaya, Buenos Aires, primera edición, pp. 494-495, 503

día es más frecuente la adopción de códigos de la construcción en muchas sociedades modernas, así como de leyes especiales sobre urbanismo y habitación. De hecho, en Francia, desde finales de los '70, se cuenta con textos legales de esta naturaleza.

Conjuntamente con el auge legislativo descrito, nos encontramos con una variedad de especialistas de la materia, que analizan continuamente los contornos y rasgos del nuevo derecho en surgimiento; existiendo además muchas universidades que en todo el mundo, y particularmente en España y Francia, ofrecen maestrías y estudios de post-grado en Derecho de la Construcción y la Urbanización.

El Derecho de la Construcción no es, sin embargo, una disciplina jurídica de trazos y fronteras tan nítidamente definidos como lo son otras ramas tradicionales del derecho. Normalmente, aún en los países que han codificado las normas jurídicas de la construcción, no se ha llegado a crear una jurisdicción especial de la materia. Esto también tiene que ver con el carácter evidentemente mixto de las normas que conforman este derecho: disposiciones de interés privado y de interés público que no permiten simplificar la competencia judicial para dirimir los conflictos que se originan en este campo.

Por ello, se ha preferido mantener una diversidad de competencia en función del tipo de interés que afecte la norma jurídica en conflicto. Si esa situación se da en los países que tienen un alto desarrollo jurídico, con más razón en aquellos que como en la República Dominicana, el Derecho de la Construcción está constituido todavía por una serie de normas dispersas, desconectadas, y en no pocos casos, contradictorias.

En el presente texto pretendemos adentrarnos en el estudio y análisis de las **normas jurídicas de la construcción** vigentes en la República Dominicana. La propia naturaleza del tema nos ha obligado a un enfoque múltiple de estas normas, que traspasan un sólo tipo de rama del derecho, y que se alojan en las diversas áreas de nuestra cultura jurídica.

Entendiendo el Derecho de la Construcción, como el conjunto de normas, reglas y principios jurídicos que regulan la construcción de edificios, y las relaciones jurídicas vinculadas o derivadas de esta actividad humana; nos proponemos enfocar la legislación vigente; también la doctrina y la jurisprudencia escasamente producida sobre el

tema en nuestro país, y el saber jurídico proveniente de Francia, país origen de nuestra legislación, y que en muchos casos suple la ausencia de normas o criterios nacionales.
Aunque al analizar estas normas, concentramos nuestro esfuerzo fundamentalmente en la descripción y diagnóstico de nuestra actualidad jurídica, no escatimamos esfuerzos en delinear las tendencias innovadoras que habrán de imponerse en el futuro para satisfacer la necesidad insoslayable de modernizar el derecho dominicano de la construcción.

DERECHO DE LA CONSTRUCCIÓN Y DERECHO DEL URBANISMO

De manera paralela al surgimiento y desarrollo del derecho de la construcción, se ha venido abriendo paso otra disciplina jurídica innovadora que tiene una relación muy directa con la que es objeto del presente estudio. Nos referimos al *derecho del urbanismo* definido por el jurista francés Pierre Soler-Couteaux como «el conjunto de reglas e instituciones establecidas con el propósito de obtener una organización del espacio conforme a los objetivos de ordenamiento de las colectividades públicas».[3]
El objeto de esta rama del derecho es la definición y planificación del uso del suelo urbano lo cual incluye normas de limitación a la construcción, planes o esquemas directores para el crecimiento urbano, plan de ocupación de los suelos, plan de salvaguarda, definición de zonas de protección arquitectónica e histórica, entre otros.
No existen dudas respecto de la íntima relación existente entre un área jurídica y otra: la construcción de edificios en el espacio urbano se hace a partir del conjunto de reglas que tienden a fijar el uso del suelo y el ordenamiento de la ciudad. Pero el derecho del urbanismo trasciende el tema de la construcción al tener como propósito asegurar a los residentes condiciones de habitat, de empleo, de servicios y de transporte adecuadas a la diversidad de sus necesidades y recursos[4]. Del mismo modo, el acto de construir aún en el contexto urbano, sigue teniendo su propia autonomía reguladora.

---

[3] Soler-Couteaux, Pierre. «Droit de l´urbanisme», p. 4
[4] Soler-Couteaux, Pierre. Op. cit., p. 15

En países como Francia, la planificación y reglamentación del desarrollo de las ciudades se ha estructurado de manera tan pormenorizada que puede hablarse con toda propiedad de un *derecho del urbanismo* con personalidad y perfiles propios. No es el caso, infortunadamente, de República Dominicana; donde la legislación sobre la materia es todavía mínima y los entes municipales apenas comienzan a prestar a la planificación urbana la atención que merece. Actualmente nos encontramos más bien en un estado de inestabilidad de reglas de urbanismo, derivadas de los intereses predominantes en las salas capitulares y de la inexistencia de una legislación actualizada sobre la materia.

Es por todas estas razones que hemos preferido incluir también en el presente estudio las normas de urbanismo que tienen que ver con la construcción, entendiendo que las mismas forman parte común de ambas áreas de la actividad jurídica. La evolución legislativa que experimente en el futuro la sociedad dominicana, permitirá tratar el *derecho del urbanismo* como una rama doctrinal propia.

IMPORTANCIA DEL DERECHO DE LA CONSTRUCCION

La importancia del *derecho de la construcción* está directamente vinculada al interés que reviste para los ciudadanos de cualquier país, el garantizar que las edificaciones de su comunidad llenen adecuadamente las garantías de seguridad, salud, higiene, comodidad y rentabilidad; imprescindibles para una sana vida social.

Cuando se construye una edificación se están afectando los intereses del propietario de la misma, pero también de sus vecinos, los transeúntes, y en definitiva, de toda la ciudad en la que se levanta esta estructura. Por ello, el Derecho de la Construcción tenderá a proteger los intereses de la sociedad estableciendo una serie de normas que garanticen la seguridad de la edificación, su armonía con el entorno, y el que ésta no afecte injustamente otros derechos preexistentes.

La historia de la construcción es bastante profusa en vicios y errores técnicos en edificaciones, producidos por inobservancia de las normas existentes; y que se han traducido en cuantiosas pérdidas económicas, y en el peor de los casos, en pérdidas humanas. En un estudio realizado sobre los puentes norteamericanos de finales del siglo XIX,

fueron descubiertos más de 500 fallas, que a su vez habían producido decenas de accidentes. En el siglo XX, a pesar de los avances de la ciencia, numerosas construcciones se derrumbaron ante un suceso de la naturaleza, terremoto o inundación; o como consecuencia de su defectuosa construcción, provocando irreparables víctimas fatales.

En nuestro país, aunque no existen datos actualizados al respecto, podemos afirmar que los vicios y errores técnicos en la construcción son problemas fundamentales que afectan a la industria del sector. Aunque los reclamos más frecuentes se producen en el sector público, el problema también afecta a las construcciones privadas.

Por otro lado, tenemos que alrededor de una construcción de edificio se generan toda una serie de relaciones jurídicas. Entre el propietario y el contratista; de este último con arquitectos e ingenieros; relaciones laborales; vínculos con determinados organismos estatales; y en fin, toda una madeja de ataduras y obligaciones contractuales y legales, que en muchas ocasiones terminan generando conflictos entre las partes involucradas en el proyecto.

En todo este contexto emerge más claramente la importancia de que existan normas jurídicas claras, detalladas y actualizadas; que regulen la actividad de la construcción. Es por ello cada día más intensa la atención que el legislador ofrece a esta área del derecho, contribuyendo al surgimiento definitivo del derecho dominicano de la construcción.

CAPÍTULO I EVOLUCIÓN DEL DERECHO DE LA CONSTRUCCIÓN EN REPÚBLICA DOMINICANA

1. ANTECEDENTES NORMATIVOS

La regulación legal de la actividad de la construcción en la República Dominicana, es un hecho que corresponde fundamentalmente al Siglo XX.

Antes de la instauración de la República, en el país rigieron diversas normas extranjeras, sobre todo españolas y francesas, pero no puede hablarse de las mismas como disposiciones de carácter nacional en cuanto éstas no fueron la expresión de una voluntad del Estado y la Nación dominicanas que aún no surgían ni siquiera formalmente. Resulta más propio para nuestro estudio, concentrarnos en aquellas normas que surgirán a partir del siglo XIX, cuando existe como Estado la República Dominicana.

En el siglo XIX, como se sabe, la legislación dominicana resultó de la adopción de textos legislativos foráneos, fundamentalmente los Códigos Franceses. Dentro de estos textos se encontraba el Código Civil de 1804, adoptado definitivamente y traducido al castellano por el legislador dominicano en el año 1884, y que contemplaba diversas normas relativas a la construcción que aún hoy continúan parcialmente vigentes. Así, en los artículos 1779 y siguientes del Código Civil, se consagraba «la Locación de Obra o de Industria», que no es otra cosa que el Contrato de Empresa, una de cuyas especies principales está constituida por los denominados «ajustes y contratos a precio alzado», o sea, el Contrato de Locación de Obra. También se hablaba en estos artículos de la responsabilidad y garantía profesio-

nal de parte de arquitectos y contratistas en las construcciones a su cargo. Por otra parte, los artículos 653 y siguientes del mismo Código, comprendían diversas pautas sobre pared y zanjas medianeras.
Ahora bien, el primer texto legal autóctono relacionado directamente con la construcción, y emitido luego de la constitución formal de la República, fue la Ley No.155 sobre Agrimensores Públicos del 6 de Julio del año 1848, que establece cinco(5) agrimensores por Provincia, y que luego será derogada por la Ley No.1196 del 22 de Agosto de 1871 que declara libre el ejercicio de la Agrimensura en todo el país. Otra ley relacionada de algún modo con nuestra materia, fue la Ley 32 sobre Ayuntamientos del año de 1845, y que será también modificada más tarde por la Ley 392 del año 1855.
Mediante el Decreto de Arrendamiento de Bienes Rurales del 16 de junio de 1847 se estableció que el Estado «podía dar en arrendamiento a particulares terrenos donde hubiere maderas para la exportación y la construcción» y por la ley del 11 de octubre de 1849 «se autorizó a las diputaciones provinciales del Cibao a vender a los particulares los bienes inmuebles pertenecientes al Estado en esas provincias con la particularidad de que los fondos de esas ventas debían especializarse en la construcción de edificios públicos y cárceles en Santiago y La Vega». [5].
En el año de 1867, mediante el Decreto No.1040 del 22 de Mayo de ese año, se implementa el sistema métrico decimal. En el 1882 se dicta la Ley N.° 2037 o Ley Orgánica de Estudios Profesionales, así como el Decreto N.° 2029 que ordena la formación del Catastro General de los Bienes Nacionales. En el 1883 la Ley No.2021 de Agrimensura. Años mas tarde, en el 1890, se dicta la Resolución 2926, que autoriza al Instituto Profesional a otorgar el título de Ingeniero Civil. El 21 de Julio de ese mismo año se dicta la Ley sobre Registro y Conservaduría de Hipotecas.
Mediante el Decreto N.° 4234, del 14 de Diciembre de 1901, se dispone la construcción de un acueducto y una planta eléctrica. En el año de 1905, mediante la Resolución N.° 4605, se aprueba un reglamento para la Dirección de Obras Públicas. Más tarde, en el 1909, se dicta el Decreto N.° 4903 relativo a la construcción de edificios pú-

[5] Vega B. Wenceslao. *Historia del Derecho Dominicano*, p. 232

blicos; y en el 1910, el Decreto No.4950 que fija los límites de la ciudad de Santo Domingo. En el 1911 se dicta una nueva Ley de Agrimensura, así como la Ley No.4989 sobre mensura, deslinde y partición de terrenos comuneros; y el 22 de Junio 1912 se aprobaron la Leyes N.°s 5103 y 5106, la primera titulada Ley de Caminos y la segunda relativa al Fomento de los Ensanches Urbanos.

En el año de 1913 se emite la ley N.°5218, que establece oficialmente el sistema métrico - decimal, para uso de los Agrimensores y la Ley No.5243 que obliga someter a concurso público las obras del Estado o de los Municipios que excedan un costo de RD$300.00.

En el período de ocupación militar norteamericana que sufrió el país de 1916 a 1924, se dictaron importantes Ordenes Ejecutivas vinculadas con la actividad de la construcción. Una de éstas es la No. 101, que promulga la Ley de Carreteras; así también en el año de 1918 se dicta la Orden Ejecutiva 157 que autoriza a los Ayuntamientos a construir obras que no excedan los RD$100.00 pesos; y mediante la Orden Ejecutiva No.396 se establecen requisitos para el Título de Ingeniero. Otra disposición de gran importancia fue la Orden Ejecutiva No.593, que instituyó por primera vez en el país un Reglamento para Automóviles. También el Decreto 503 sobre Caminos del Estado.

Desde el punto de vista del registro de bienes inmuebles, es trascendental la Orden Ejecutiva No.511 del año 1920, mediante la cual se adopta el sistema Torrens para el registro de la propiedad inmobiliaria en el país. Como complemento de esta ley se establece también en ese año el Reglamento de Agrimensura (Gaceta Oficial 3165).

En el año de 1922 se dicta la Orden Ejecutiva No.747 relativa al dragado de Puertos. Una última disposición de importancia para la materia dictada en el período de ocupación norteamericana 1916-1924, fue la No.37 de Organización Comunal, del año 1923, Gaceta Oficial 3417.

Finalizada la intervención estadounidense, durante el interregno que la separa del gobierno de Trujillo, se promulga en el año 1927 la Ley 635 que regula la Inspección de las construcciones que se hacen por cuenta del Estado. El 10 de Abril de 1928 se dicta la ley 917 que prohibe fijar en los edificios públicos y ruinas históricas carteles, anuncios y rótulos; ese mismo año también se dicta la Ley 1072 sobre

Tránsito en las Carreteras. Otra importante disposición normativa es la Ley No.1246 relativa a Mensuras Catastrales, del 24 de Mayo de 1930, Gaceta Oficial No.4102, promulgada por el entonces Presidente Horacio Vásquez, y que autoriza a Poder Ejecutivo a disponer de hasta un 10% de lo producido por el costo de mensuras. También el Decreto No.1286, del 11 de Abril de 1930, que concede la incorporación a la Federación de Plomeros Dominicanos Graduados.

2. PRIMERA LEY SOBRE CONSTRUCCIONES

Inaugurada la denominada «Era de Trujillo», en el año de 1930, se inicia una etapa donde definitivamente se consolida el poder dictatorial de la familia Trujillo, consagrándose mediante las leyes, no solamente los privilegios de esta casta, sino también aquellas normas tendentes a garantizar un determinado orden interno adecuado a sus intereses. Por ello, durante esos treinta y un años se experimentará una actividad legislativa creciente, de la cual no podía en modo alguno escapar, el renglón de la construcción.

En ese sentido, la primera ley de este período vinculada a la materia fue la Ley 74 del 9 de Enero de 1931, que regula el uso del acueducto y las cloacas sanitarias de la ciudad de Santo Domingo. Ese mismo año de 1931, el 1 de Junio, será dictada la Ley No.142, sobre Construcciones.

Nuestra primera ley de Construcciones, estaba dividida en cuatro partes: la Sección Primera, contenía los Requisitos Generales; la Sección Segunda, se refería a Cálculos y Construcción de Edificios; la Sección Tercera versaba sobre Concreto Reforzado, y la Sección Cuarta sobre Edificios con Armazón de Acero.

Dentro de los requisitos generales se contemplaba, entre otros aspectos, la sujeción de toda obra de construcción, reconstrucción o remodelación a las reglas que establecía dicha ley y al Código Sanitario entonces vigente; la obligatoriedad de obtener una licencia de construcción; las tasas a pagar; la presentación de planos por ante las oficinas del Ingeniero Asesor del Estado. También se señalan una serie de prohibiciones, como la construcción de «bohíos de tablas de palmas, de cajones de mercancías y tejamaní, y los techos de yaguas» en

la ciudad; o la construcción de rejas salientes o balaustradas en la primera planta de los edificios.
La Sección Segunda contiene una serie de requerimientos relativos a las «Cargas Vivas» que deberán utilizarse en los edificios, vigas, columnas, clasificación de los diferentes tipos de edificios, bases, ventilación, pisos, puertas, fachadas, entre otros.
La parte de la ley que trata el «Concreto Reforzado», comprende fundamentalmente, una serie de fórmulas para vigas, esfuerzos cortantes, columnas, adhesión; y requisitos para la colocación de acero, tipo de materiales, mezcla, armaduras, y colocación de concreto.
La Sección Cuarta por su parte, se limita a señalar que los edificios con armazón de acero tendrán que cumplir con los requisitos del Instituto Americano para construcciones de acero.
La ley establecía en su art. 16, que el Tribunal Correccional era la jurisdicción competente para conocer de la violación a las disposiciones contenidas en ella, pudiendo aplicar como sanción a los propietarios, ingenieros, arquitectos, maestros o personas a cargo de la misma, multa de diez a cien pesos oro o prisión de diez a cien días, o ambas penas a la vez. También se facultaba al Tribunal, a ordenar la destrucción de las construcciones realizadas en violación a los requerimientos de la Ley.
Mediante la Ley 292, del 13 de Febrero de 1932, se hicieron aplicables en todo el territorio nacional, las normas consagradas por la Ley 142.

3. OTRAS NORMAS SOBRE LA CONSTRUCCION EN LA ERA DE TRUJILLO

El gobierno de Trujillo continuó estableciendo una gran variedad de regulaciones, ligadas a la construcción. Así, en el 1932, se dicta la Ley 293 que crea una Comisión de Conservación de Monumentos, Obras y Piezas Arqueológicas de Importancia Histórica. En el 1933, tenemos la Ley 445. Esta Ley va a prohibir la construcción de bohíos, ranchos, casetas, etc., modificando la Ley de Construcción de 1931. Otras restricciones son impuestas en la Ley No.691 del 2 de Junio del año de 1934, mediante la cual se establecen requisitos para poder construir en determinados sectores de la ciudad de Santo Domingo. En el año de 1935, mediante la Ley N.° 880, se va a regular el

uso del acueducto y las cloacas sanitarias de la ciudad de Santo Domingo.

El año 1938, por su parte, será uno de los años más prolíficos en materia de leyes vinculadas a la construcción. Tenemos en primer lugar el Código de Procedimiento Sanitario, establecido en la Ley 1459 del 14 de Enero de ese año. Este Código, que contenía un total de 414 artículos, establecía una amplia gama de disposiciones relativas a la construcción y conservación de los edificios y sus dependencias en condiciones sanitarias adecuadas. Esto comprendía la aprobación por la Secretaría de Estado de Sanidad y Beneficencia de los planos correspondientes, que deberían cumplir los requisitos allí establecidos respecto a ventilación, cocina, patio, construcciones de madera, entre otros. También este Código de Procedimiento Sanitario contemplaba disposiciones relativas a plomería, cloaca y alcantarillados; tanques sépticos, pozos negros y letrinas; medidas para conservar los edificios a prueba de ratas; así como requisitos especiales de sanidad para la construcción de hoteles, casas de huéspedes, restaurantes, cafés, fondas, salones de baile, teatros, salones de cinematógrafos y panaderías.

Tenemos también en ese año, la Ley 1474, sobre Vías de Comunicación que, entre muchos otros aspectos, es importante para nuestro tema, por establecer una diáfana clasificación y regulación de las vías de comunicación terrestres (calles, caminos y carreteras); que tendrá aún una mayor claridad al aprobarse el 6 de Agosto del mismo año la Ley 1546 sobre Carreteras y Tránsito por las mismas. Esta ley, además de precisar el uso y mantenimiento de las carreteras y caminos, va a consagrar una serie de requisitos relativos a la utilización de los vehículos de motor.

El 7 de Junio de 1938 se promulga la ley 1523, que establece un privilegio a favor del Estado sobre los inmuebles edificados en terrenos de su propiedad. El 23 de Julio de ese año, se aprueba también mediante Decreto No.2374, un sistema de concurso para los trabajos de agrimensura. Es también en este año de 1938, en que, mediante la ley No.49 del 25 de Diciembre, se crea la Liga Municipal Dominicana.

El 7 de Junio de 1939 se dicta la ley sobre Impuesto de la Propiedad Urbana. En el 1940 se dicta otra ley sobre Carreteras y Tránsito, la No.245. También la Ley No.266 sobre Movimiento de Cargas y la

N.° 276 que prohibe la construcción de cielos rasos en las casas con vigas de maderas y tejas.
En los años subsiguientes la labor normativa no cesará. En el 1941 se expide la Ley No.509 que establece normas para el ejercicio de las profesiones de Ingenieros y Arquitectos y crea la Asociación Dominicana de Ingenieros y Arquitectos. El 30 de Julio de ese mismo año, es promulgada la ley No.524 que sanciona un sistema permanente para la venta de bienes inmuebles del dominio privado del Estado. En el año de 1942 tenemos la ley No.702 que estatuye el sistema métrico-decimal de pesas y medidas. Otras leyes de importancia en este año son: la Ley No.95 relativa a construcciones de edificios en varios sitios públicos de Ciudad Trujillo (sic!); la Ley No.111, sobre Exequátur de Profesionales y la Ley No.115 que sanciona a los Profesionales que amparen a personas que ejerzan profesiones sin autorización, ambas aún vigentes; la Ley No.124 sobre distribución de Aguas Públicas; las leyes Números 3455 y 3456, la primera sobre Organización Municipal; y la segunda sobre Organización del Distrito de Santo Domingo; y la Ley No.1542 que modifica la Orden Ejecutiva 511 sobre Registro de Títulos. Estas tres últimas todavía permanecen parcialmente vigentes.
En el año de 1943 se dicta la Ley No.214 sobre Cementerios y la No.430 sobre seguros de empleados y obreros en las obras realizadas en el país por Gobiernos Extranjeros.
Todas estas normas fueron los antecedentes inmediatos de la segunda ley sobre construcción dictada en el país, la Ley 675, sobre Urbanizaciones, Ornato Público y Construcciones.

4. LEY 675, SOBRE URBANIZACIONES ORNATO PUBLICO Y CONSTRUCCIONES

En el año de 1944, antes de ser promulgada la Ley 675, se dictan otras dos disposiciones de capital importancia. Primero, la Ley 551 sobre Retasación de las Propiedades Urbanas; y segundo, la ley 637 sobre Contratos de Trabajo, que va a regular los Contratos de Trabajo de la construcción hasta la promulgación en el año 1951 del Código de Trabajo. También se promulgó la Ley 638 sobre erección de estatuas y monumentos públicos.

La Ley N.° 675 hizo confluir en un solo texto disposiciones de carácter eminentemente municipal, con reglas y normas de construcción. Esta ley, que ha sufrido en el transcurso de su vigencia numerosas modificaciones, se mantiene todavía en vigor como principal ley de ámbito municipal relativa al ornato y a las urbanizaciones. No así en lo que respecta a sus normas sobre construcción, pues en este terreno fue ampliamente modificada por la Ley 687, del año 1982, que enfocaremos oportunamente.

Al momento de su promulgación y publicación en la Gaceta Oficial N.° 6138, del 31 de agosto de 1944, se compone de seis Capítulos y 112 artículos. El Capítulo I establece los requisitos para las urbanizaciones; el Capítulo II las medidas de ornato público; el Capítulo III las medidas de seguridad pública; el Capítulo IV los requisitos para construcciones; el Capítulo V los requisitos sobre cálculos en las construcciones, y el Capítulo VI, disposiciones de carácter general.

Muchas de las normas relativas a urbanizaciones y ornato público, por estar aún vigentes, serán enfocadas en el Capítulo V de la presente monografía; vale señalar por el momento, que la Ley N.° 675 creó todo un procedimiento nuevo que dio un rol esencial a la autoridad municipal, a fin de que ésta pueda gestionar la planificación urbana en materia de edificación y construcción no sólo mediante la producción de ordenanzas, sino y fundamentalmente, a través de su papel de entidad supervisora oficial en el área. A partir de la Ley 675, puede decirse que el país cuenta con un instrumento legal más o menos desarrollado, contentivo de normas que influyen en que las construcciones se desarrollen en armonía con el entorno urbano preconcebido y las exigencias técnicas de seguridad.

En cuanto a los requisitos para construcciones y los cálculos técnicos que la ley contiene, son una ampliación y desarrollo de las previsiones que había establecido la Ley 142 que, de paso, quedó expresamente derogada. En el art.38 de la Ley 675 se establecía la obligatoriedad de obtener licencia de construcción de parte de la entonces denominada **Dirección General de Obras Públicas**, en base al sometimiento de la documentación técnica correspondiente.

Tanto a la Autoridad Municipal como a la Dirección de Obras Públicas la ley le concedió la facultad de suspender cualquier construcción anómala. En cuanto a la demolición, ésta podía ser ordenada por el Ayuntamiento, con la autorización de Obras Públicas.

Las infracciones a las disposiciones de esta ley, se castigaban en su art.11, que establecía una multa de diez a doscientos pesos, prisión de diez días a seis meses o ambas penas a la vez; teniendo además capacidad el Tribunal competente para ordenar la destrucción de la edificación ilegal.
Dictada la Ley 675, el Gobierno de Trujillo promulgó en los años sucesivos otras disposiciones normativas accesorias, tales como las que se detallan a continuación:

- Ley N.° 761, del 15 de Diciembre de 1944, sobre impuesto a la propiedad urbana y otras mejoras;
- Ley N.° 803 del 31 de Enero de 1945, sobre conservación de Montes y Aguas;
- Ley N.° 1120 del 20 de Febrero de 1946, que crea la Secretaría de Fomento, Obras Públicas y Riego;
- Ley N.° 1131, del 15 de Marzo de 1946, sobre Carreteras y Tránsito;
- Ley N.° 1376, del 12 de Marzo de 1947 sobre Seguros Sociales;
- Ley N.° 1418, del 15 de Mayo de 1947, sobre el pago de las obras de drenaje o relleno de tierras cenagosas;
- Ley N.° 1849, del 27 de Noviembre de 1948, sobre contribución a las Obras Públicas que beneficien terrenos particulares;
- Ley N.° 1728, del 9 de Junio de 1948, sobre tanques de combustibles;
- Ley N.° 2006 del 22 de Mayo de 1949, sobre Maestros constructores de Obras y la Ley 2150, del 12 de Noviembre de ese mismo año, que estimula la construcción urbana.

En la década del '50, son dictadas numerosas normas legales, entre las cuales cabe destacar las siguientes:

- Ley N.° 2808, del 11 de abril de 1951, sobre el Catastro Nacional;
- Código de Trabajo, dictado el 11 de Junio de 1951 y que tendría una vigencia de 41 años;

- Ley N.° 3282, del 29 de Abril de 1952, que crea el Departamento de Seguros contra Accidentes de Trabajo;
- Ley N.° 3531 que exige contabilidad organizada a personas o sociedades que celebren contratos con el Estado, derogada a su vez por la Ley No.3861 de 1954;
- Reglamento General de Mensuras Catastrales, del 15 de Febrero de 1954;
- Ley N.° 3978 del 13 de noviembre de 1954 que estimula la construcción de edificios;
- Ley N.° 3997, también de 1954, que dispone un uso proporcional del mármol y otras piedras ornamentales en ciertas construcciones;
- Decreto N.° 243 que dispone la necesidad de exequátur de ingeniero a los contratistas de obras públicas (Gaceta Oficial 7756);
- Ley N.° 4115, del 21 de Abril de 1955, denominada Ley Orgánica de la Corporación de Electricidad;
- Ley N.° 4249 del 13 de Agosto de 1955, que hace obligatoria la pasantía profesional de los Ingenieros, Arquitectos, Ingenieros Civiles y Agrimensores para la obtención de Exequátur;
- Ley N.° 4276 del 9 de Octubre de 1955, que establece la prestación de una garantía a cargo de los contratistas del Estado o de Instituciones Oficiales, y el Reglamento No.1328 para su aplicación (Gaceta Ofical 7889 y 7925 respectivamente);
- Ley N.° 4471 del 3 de Junio de 1956, denominada Código Trujillo de Salud Pública;
- Ley N.° 4392 que modifica la Ley 3374 que establece impuesto a solares no edificados en cabeceras de provincia (Gaceta Oficial 7940, del 25 de Febrero de 1956);
- Ley N.° 4399 que prohibe a ingenieros contratistas dedicarse a acaparar actividades que tengan relación con obras a su cargo (Gaceta Oficial 7958, 15 de Marzo 1956);
- Ley N.° 4429 del 1956 que establece el costo mínimo por metro cuadrado para determinado tipo de construcciones (Gaceta Oficial 7971);

- Ley N.° 4735 del 1957 que declara nulo todo traspaso de contratos públicos (Gaceta Oficial 8149);
- Ley N.° 4809 del 29 de Noviembre de 1957 sobre tránsito de Vehículos;
- Ley N.° 5038, del 21 de Noviembre de 1958 que instituye un sistema especial para la propiedad por pisos o departamentos (Ley de Condominios);
- Ley N.° 5150 del 13 de Junio de 1959 que crea la Dirección General de Edificaciones y modifica la Ley N.° 675 y la Ley N.° 5314 del 4 de Marzo de 1960 que grava con un impuesto gradual las construcciones de edificios o reparaciones en los mismos.

Muerto el dictador Trujillo, en el magnicidio del 30 de Mayo de 1961, concluye la denominada Era de Trujillo, y se inicia una nueva etapa en la vida de la República Dominicana. También en el desarrollo de nuestro derecho de la construcción.

5. NORMAS DE LA CONSTRUCCION EN EL POST-TRUJILLISMO

La década del '60 tuvo un particular empuje en la producción de normas vinculadas a la construcción. La primera de ellas fue la Ley N.° 5557 del 21 de Junio de 1961, que ordena a la Secretaría de Estado de Obras Publicas la realización de concursos para adjudicación de las Obras del Estado de Ingeniería y Arquitectura que sobrepasen los RD$5,000.00. Este requisito también se exigirá para aquellas obras de ayuntamientos u otras entidades oficiales, en virtud de la Ley N.° 5567 del 6 de Julio de ese mismo año.

También son dictadas en el 1961 las leyes N.°s 5577 y 5622. La primera faculta a los Ayuntamientos y Distritos Municipales a vender, bajo determinadas condiciones, terrenos urbanos y rurales de su dominio privado; y la segunda, instituye la autonomía municipal y modifica la Ley N.° 2439 del 1950. Es asimismo en 1961 cuando se dispone mediante la Ley N.° 5574 la creación del Instituto de Seguro de Auxilio y Viviendas (SAVICA).

En el año de 1962, bajo el mandato del denominado Consejo de Estado son dictadas, entre otras, la Ley N.° 5879 que crea el Instituto de

Reforma Agraria; la Ley N.° 5892 que crea el Instituto Nacional de la Vivienda (INVI); la Ley N.° 5894 que crea el Banco Nacional de la Vivienda; la 5897 sobre las Asociaciones de Ahorros y Préstamos para la Vivienda; y también la ley 5908 que deroga a su vez la Ley N.° 5314, del 4 de Marzo de 1960, ya citada.
El 11 de Enero de 1963 fue promulgada la Ley N.° 6160 que crea el Colegio Dominicano de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores (CODIA); y el 22 de Febrero del mismo año la Ley N.° 6200 relativo al ejercicio de la Ingeniería, la Arquitectura y Profesiones Afines.
Otras disposiciones dictadas en ese año fueron la Ley N.° 6232, sobre Planificación Urbana; la Ley Orgánica del Banco Nacional de la Vivienda y la Ley N.° 74 que crea la Comisión Nacional de Desarrollo y Financiamiento Habitacional.
Otras leyes y normas relacionadas con el renglón de la construcción aprobadas en la década del '60, fueron las siguientes:

- Ley N.° 275, del 1 de Junio de 1964, relativa a construcciones levantadas ilegalmente en terrenos del Estado;
- Ley N.° 701, del 8 de Abril de 1965, que crea la Secretaría de Recursos Hidráulicos;
- Ley N.° 5, del 8 de Septiembre de 1965, que establece el Instituto Nacional de Aguas Potables y Alcantarillados (INAPA) y deroga la Ley N.° 701;
- Ley N.° 6, del 8 de Septiembre de 1965, que crea el Instituto Nacional de Recursos Hidráulicos (INDRHI);
- Ley N.° 115, del 29 de Enero de 1966, sobre Maestros de Obras;
- Ley N.° 165, del 28 de Marzo de 1966 que crea la Dirección Nacional de Tránsito Terrestre;
- Reglamento N.° 28/66, del 15 de Junio de 1966, para la construcción, instalación y operación de establecimientos de expendios de gasolina y otros combustibles;
- Decreto N.° 395 del 26 de Septiembre de 1966, que estableció un Reglamento para la Adjudicación de Obras del Estado, los Ayuntamientos u otros Organismos e Instituciones de carácter oficial, según la Ley N.° 5557.

- Ley N.° 105, del 7 de Marzo de 1967, que obliga someter a concurso para adjudicación toda obra de Ingeniería o Arquitectura que sobrepase los RD$10,000.00;
- Ley N.° 127, del 19 de Abril de 1967, que otorga poder a los ayuntamientos para administrar y explotar las canteras y arenales ubicados en su jurisdicción;
- Decretos N.°s 1297 y 1298, del 15 de Junio de 1967, que, respectivamente, crean la Oficina de Patrimonio Cultural y delimita la Ciudad Colonial dentro de Santo Domingo;
- Ley N.° 94, del 1 de Diciembre de 1967, que prohibe extraer arena de las playas declaradas de atracción turística;
- Ley N.° 305 sobre Franja Marítima, Gaceta Oficial N.° 9082, del 29 de Mayo de 1968;
- Ley N.° 5862, del 29 de Marzo de 1969, sobre dominio de Aguas Terrestres y Distribución de Aguas Públicas;
- Ley N.° 487, del 15 de Octubre de 1969, sobre control de explotación y conservación de las Aguas Subterráneas;
- Ley N.° 492, del 22 de Octubre de 1969, que establece la Ciudad Colonial en Santo Domingo;
- Ley N.° 521, del 2 de Diciembre de 1969, que declara artículos de primera necesidad a determinados materiales de la construcción.
- Ley Orgánica de Turismo, del 31 de Diciembre de 1969.

6. HACIA UNA NUEVA LEY DE LA CONSTRUCCIÓN

Durante toda la década del 1970, en la República Dominicana se desarrolla una extraordinaria actividad reguladora de la industria de la construcción. Sin ninguna duda, en ello tuvo una influencia cardinal, el estilo de gobierno implementado por el doctor Joaquín Balaguer, donde predomina la inversión pública en «varilla y cemento».

Hasta el año de 1982, en que se establece una nueva ley reguladora de la construcción, se producen numerosas normas vinculadas directa o indirectamente a este campo. Las principales fueron las siguientes:

- Decreto N.° 95, del 2 de Septiembre de 1970, que dispone que todas las obras de Ingeniería y Arquitectura que se proponga realizar el Estado en el país, cuyo monto exceda de RD$10,000.00, deben ser sometidas al procedimiento de concurso.
- Ley N.° 29, del 23 de Septiembre de 1970, que establece una contribución de un 5% sobre el valor de toda obra construida en el país. Esta Ley fue derogada el 2 de Diciembre del mismo año, por la Ley N.°59.
- Ley N.° 70, del 17 de Diciembre de 1979, mediante la cual se crea la Autoridad Portuaria Dominicana;
- Ley N.° 123, del 5 de Mayo de 1971, que prohibe la extracción de arena, grava, gravilla y piedra;
- Ley N.° 153, del 20 de Mayo de 1971, de promoción e incentivo del Desarrollo Turístico;
- Ley N.° 126, del 7 de Julio de 1971, sobre Seguros Privados;
- Decreto N.° 1402, del 6 de Septiembre de 1971, que prohibe a la Secretaría de Estado de Obras Públicas alquilar sus equipos;
- Ley N.° 171, del 7 de Julio de 1971, sobre Bancos Hipotecarios de la Construcción;
- Ley N.° 175 que prohibe construcciones en la franja de 30 metros de la autopista Santo Domingo-Santiago a partir de su construcción;
- Ley N.° 232, del 17 de Noviembre de 1971, que obliga a toda entidad autónoma o semiautónoma a reparar el pavimento que haya destrozado, a propósito de la realización de sus trabajos;
- Ley N.° 233, del 24 de Noviembre de 1971, relativa a los terrenos propiedad de los Municipios;
- Reglamento N.° 2119 del 29 de Marzo de 1972, sobre regulación y uso de gas licuado de petróleo (GLP), Gaceta Oficial 9620;
- Ley N.° 317, del 26 de Abril de 1972, que reglamenta la instalación de estaciones de servicio para el expendio de gasolina en Santo Domingo y Santiago;

- Ley N.° 326, del 27 de Abril de 1972, relativa a la Comisión para la Consolidación y Conservación de los Monumentos Históricos de la ciudad de Santo Domingo;
- Ley N.° 404 del 27 de Septiembre de 1972, relativa a las construcciones de un solo piso de propiedad común;
- Ley N.° 481, del 7 de Marzo de 1973, de incentivo a la industria de la construcción;
- Ley N.° 498, del 11 de Abril de 1973, que crea la Corporación de Acueducto y Alcantarillados de Santo Domingo (CAASD);
- El Decreto N.° 3337, del 12 de Abril de 1973, que aprueba las tarifas de tasación de propiedades inmobiliarias;
- Ley N.° 566, del 13 de Septiembre de 1973, que exonera del pago de Impuesto sobre la Renta por un período de 15 a 20 años, la venta de edificios construidos en el país;
- Ley N.° 564 del 8 de Octubre de 1973, sobre protección y preservación de los objetos etnológicos y arqueológicos nacionales;
- Ley N.° 567, del 25 de Septiembre de 1973, sobre protección de monumentos y patrimonio artístico cultural;
- El Decreto 4430, del 27 de Marzo de 1974, que concede incorporación a la Cámara Dominicana de la Construcción.
- Ley N.° 719, del 29 de Julio de 1974, sobre estudio de subsuelo para permisos de Construcción en la costa norte del país;
- Ley N.° 67, del 8 de Noviembre de 1974, que crea la Dirección Nacional de Parques;
- Ley N.° 115, del 13 de Enero de 1975, que establece un impuesto a terrenos urbanos no edificados;
- Ley N.° 262, del 19 de Noviembre de 1975, que instaura el Plan Regulador de la ciudad de Santo Domingo;
- Decreto N.° 951 del 4 de Junio de 1975, que prohibe a funcionarios del Poder Ejecutivo su intervención como contratistas o sub-contratistas con empresas particulares que tengan obras con el Estado.

- Ley N.° 587, del 14 de Abril de 1977, que exonera del pago del Impuesto sobre la Renta, los edificios que se construyan a un costo mayor de RD$1,000,000.00;
- Ley N.° 861, que crea el Directorio de Inversión Extranjera;
- Ley N.° 907, del 8 de Agosto de 1978, sobre accidentes de trabajo.

A partir del 16 de Mayo de 1978 asumió el poder en República dominicana un nuevo gobierno encabezado por Antonio Guzmán Fernández. Durante este mandato se aprobaron diversas normas vinculadas a la construcción, de las cuales cabe destacar, la Ley N.° 80 del 18 de Noviembre de 1979, [6] que estableció modificaciones a los diferentes tipos de Contrato de Trabajo contemplados en el Código de Trabajo; la Ley N.° 123, del 12 de Diciembre de 1979, que autoriza a los Bancos de la Construcción a otorgar préstamos con garantía hipotecaria de inmuebles construidos en terrenos propiedad de los municipios; la Ley N.° 322, del 15 de junio de 1981, la cual establece que toda persona extranjera, física o moral, que desee concursar para una obra del Estado, debe asociarse con una empresa dominicana; el decreto N.° 2606, del 23 de Julio de 1981, que crea la Dirección General de Caminos Vecinales; y, desde luego, la Ley N.° 687, del 21 de Julio de 1982, que puede catalogarse como la actual Ley de Construcción de la República Dominicana.

7. Ley N.° 687 SOBRE SISTEMA PARA EL EJERCICIO DE LA INGENIERÍA, LA ARQUITECTURA Y PROFESIONES AFINES.

A diferencia de las leyes de la materia que le precedieron, la Ley N.° 687 no fija por sí misma reglas técnicas de construcción. Ni siquiera ella se denomina «ley de construcción», sino que su objetivo y denominador básico es la creación de un sistema que permita elaborar reglamentos técnicos para la preparación y ejecución de proyectos de ingeniería, arquitectura y ramas afines.

[6] Esta ley fue declarada inconstitucional por la Suprema Corte de Justicia, por sentencia del 16 de diciembre de 1983, *Boletín Judicial* 877

Comprendiendo la rápida evolución tecnológica que caracteriza nuestra época y lo que deben ser los alcances de las leyes adjetivas, el legislador optó por no fijar normas específicas de construcción mediante una ley, que además suele ser de difícil y lenta modificación; en vez de ello, estableció los mecanismos que permitirían ir modificando y modernizando ágilmente las reglas de la materia conforme el avance de la ciencia.

Para la elaboración de la política en materia de reglamentos de la construcción, la ley instituye a la Comisión Nacional de Reglamentos Técnicos de Ingeniería, Arquitectura y Ramas Afines; que tendrá en la Dirección General de Reglamentos y Sistemas su organismo ejecutivo. Esta comisión está adscrita a la Secretaría de Estado de Obras Públicas y Comunicaciones.

La Ley N.° 687 contiene en sus Capítulos V y VII normas relativas a medidas de seguridad y sanciones, que analizaremos en detalle en el Capítulo III del presente trabajo.

También vamos a enfocar conjuntamente con la Ley, el Reglamento N.° 1661, del 15 de Diciembre de 1983, mediante el cual se regula la aplicación de la Ley N.° 687. En este reglamento ya se establecen una serie de requisitos técnicos de la construcción, que serán complementados con las disposiciones posteriores emitidas por la Comisión Nacional de Reglamentos Técnicos de Ingeniería, Arquitectura y ramas Afines.

Hay que señalar que en virtud del Artículo 32 de la Ley N.° 687, quedaron derogadas las disposiciones relacionadas con la construcción que contenían los Capítulos IV, V y VI de la anterior ley de construcción, la Ley N.° 675, con excepción de los Artículos 42, 107, 108 y 111. De igual modo, a partir de la publicación de la Ley N.° 687, la citada Ley N.° 675 pasó a denominarse únicamente «Ley sobre Urbanizaciones y Ornato Público»

8. OTRAS NORMAS CONTEMPORANEAS

Más recientemente, se han dictado otras disposiciones que afectan de manera muy directa a la industria de la construcción. En el año de 1983 se promulga la Ley N.° 151 que crea un fondo especializado para la construcción de viviendas de interés social. En el 1984, se aprueba la ley 207 que modifica los Artículos N.°s 72 y 84 del Código de Trabajo.

En el año de 1985 se aprueba la Ley N.° 290 sobre incentivo al Desarrollo Forestal; en año 1986, la Ley N.° 6-86 que crea un gravamen a beneficio de los trabajadores sindicalizados del área de la Construcción y ramas afines; el decreto 578-86, para la aplicación de la Ley N.° 322 y la Ley N.° 15-86 que establece un salario mínimo para técnicos y profesionales de la Ingeniería y la Arquitectura.
En el año de 1988 se aprueba la Ley N.° 58-88 que crea el Juzgado de Paz para Asuntos Municipales, y la Ley N.° 8-88, del 5 de Febrero de 1988, de Impuesto sobre la Vivienda suntuaria y los Solares no Edificados; en el año 1989, el Ayuntamiento del Distrito Nacional dicta su Resolución N.° 15-89, que establece un Reglamento para el estacionamiento vehicular en la ciudad de Santo Domingo.
Tenemos también la Ley N.° 14, del 1ero. de Febrero de 1990, de incentivo al Desarrollo Eléctrico Nacional; la Resolución 8-90, del Ayuntamiento del Distrito Nacional, que regula las densidades para la Construcción en Santo Domingo; y la Ley N.° 35-91 que crea los Juzgados de Paz Municipal de Boca Chica, Herrera, Los Minas y Villa Mella.
En el año de 1992, el Ayuntamiento del Distrito Nacional emite sus Reglamentos 1/92, que regula los Parqueos Públicos, y 2/92, que consolida los procedimientos, impuestos, tasas y arbitrios para la tramitación de proyectos ante la Dirección de Planeamiento Urbano del Distrito Nacional.
En ese año también se produce la importante aprobación del Código Tributario y el nuevo Código de Trabajo, mediante las leyes 11-92 y 16-92, respectivamente, que también tendrán implicaciones para las normas aplicables a la construcción. El Código Tributario derogó una serie de leyes que implicaban incentivos sustanciales en el área de la construcción, tales como la Ley N.° 153, del 4 de Junio de 1971, de Promoción e Incentivo del Desarrollo Turístico; la Ley N.° 14, del 1ero. de Febrero de 1990, de Incentivo al Desarrollo Eléctrico Nacional; la Ley N.° 299, del 23 de Abril de 1968, de Protección e Incentivo Industrial; entre otras. Además, el Código Tributario estableció importantes modificaciones a la Ley N.° 171, del 4 de Junio de 1971, sobre Bancos Hipotecarios de la Construcción; a la Ley N.° 18-88 del 5 de Febrero de 1988, sobre Impuesto a la Vivienda Suntuaria y los Solares no Edificados; a la Ley N.° 292, del 30 de Junio de 1966, sobre Sociedades Financieras de Empresas que promueven el

Desarrollo Económico; y a la Ley de Impuestos de Solares, N.° 3374, del 6 de Septiembre de 1952.

En cuanto al Código de Trabajo, éste consagró normas muy puntuales que van a regular el Contrato para una Obra o Servicio Determinado, muy común en el área de la construcción, además de derogar expresamente el viejo Código de Trabajo de 1951.

En el año de 1993, la Secretaría de Estado de Trabajo dicta la Resolución N.° 2/93 que establece una Tarifa de Salarios Mínimos para los trabajadores del sector de la construcción y ramas afines. Otras Resoluciones dictadas por ese organismo recientemente, han sido la Resolución N.° 1-95 sobre salario mínimo a los operadores de máquinas pesadas en trabajos de la construcción y la Resolución N.° 11-95 que fija un salario mínimo a favor de los varilleros.

En el año de 1995 la Liga Municipal Dominicana comenzó a aplicar una «Reglamentación para Construcción, Instalación y Remodelación de Estaciones de Servicios en las Jurisdicciones de los Ayuntamientos Dominicanos», así como la «Reglamentación para la instalación de Planta de llenado de Cilindros Gases Licuados de Petróleo (GLP) en las Jurisdicciones de los Ayuntamientos Dominicanos».

El 20 de Noviembre de 1995 es promulgada la Ley N.° 16-95 sobre Inversión Extranjera.

Por otro lado, es oportuno indicar que desde hace unos años se discuten en el Congreso Nacional, una serie de proyectos de leyes muy vinculados a la industria de la construcción; tales como el proyecto de Código Monetario y Financiero, que modificará sustancialmente determinadas leyes ligadas a la construcción, específicamente aquellas que regulan el funcionamiento del Banco Nacional de la Vivienda, Bancos Hipotecarios de la Construcción, y Asociaciones de Ahorros y Préstamos. También tenemos el proyecto de Ley de Energía Eléctrica, que ha sufrido un tormentoso recorrido en el organismo legislativo con su primera aprobación y posterior veto del Poder Ejecutivo.

Del mismo modo la Liga Municipal Dominicana trabaja en la elaboración de un proyecto de ley tendente a modificar o sustituir integralmente la Ley N.° 675 sobre Urbanizaciones y Ornato Público.

En ese mismo orden, el Presidente de la República durante el período 1996-2000, Dr. Leonel Fernández Reyna, dispuso la formación de

distintas comisiones de revisión a los principales Códigos del país, incluyendo desde luego, a los Códigos Civil y de Comercio. Esas comisiones, integradas por destacados juristas, presentaron propuestas sustanciales de modificación a estos antiguos textos legales. Asimismo, se decidió en fecha 25 de Mayo de 1998, mediante Decreto No.200-98, la creación de una Comisión que elaborara un proyecto de ley para regular la contratación de Obras Públicas, en el ánimo de sustituir la ya vieja Ley N.° 105. Esa comisión quedó integrada por el Secretario de Estado de Obras Públicas y Comunicaciones, los Directores de la Oficina Fiscalizadora de Obras del Estado, la Oficina de Ingenieros Supervisores de Obras del Estado y del Instituto Nacional de la Vivienda (INVI), el Procurador General de la República, el Director del Departamento de Prevención contra la Corrupción, el Presidente del Colegio Dominicano de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores (CODIA), el Asesor Técnico del Poder Ejecutivo en materia de Construcción, y los ingenieros Roque Napoleón Muñoz, Leonel Rodríguez Ureña, Leandro Guzmán, arquitecta Mercedes Sabater de Macarrulla, Marco Rodríguez, Francisco Fernández Calventi, Frida Aybar de Sanabia y el arquitecto Cristian Maluf.

El 30 de Septiembre de 1998, el entonces Presidente Fernández sometió a consideración del Congreso Nacional el proyecto de ley elaborado por esa comisión bajo el nombre de **Ley para la Contratación de Obras y Servicios del Estado,** proyecto que está actualmente pendiente de discusión y aprobación por las cámaras legislativas.

Otros Decretos dictados en el año de 1998 y que tienen que ver con la actividad de la construcción son los siguientes:

- El Decreto Número 275-98 dictado el día 6 de agosto de 1998, y que establece un "Reglamento para el Ejercicio Profesional de los Ingenieros Agrónomos, Forestales, Zootecnistas y Agrícolas en la República Dominicana».
- El Decreto Número 276-98 dictado en la misma fecha que el anterior, y que establece un "Reglamento para el Ejercicio Profesional del Agrimensor y el Ingeniero Topógrafo".
- El Decreto Número 319-98, del 25 de agosto del mismo año, y que consagra la retención de la Tasa Profesional del 1 X 1,000 a los contratistas de obras públicas, para ser pagadas por el Estado directamente al CODIA.

De muy particular importancia ha sido la puesta en vigor de los Reglamentos para Sometimiento y Aprobación de Proyectos de Edificios y su Inspección durante la Construcción y el Reglamento para el Diseño y Construcción de Subestaciones de Distribución de Media a Baja Tensión; expedidos respectivamente mediante Decretos Números 346-98 y 347-98, ambos del 11 de septiembre de 1998, y que vienen a servir para la aplicación de la mencionada Ley N.° 687, derogando expresamente el Reglamento 1661 que desde el año de 1983 regía en la materia.

En el año 1999 el Poder Ejecutivo sometió a consideración del Congreso una propuesta de modificación de la Ley N.° 18-88 de Impuesto a la Vivienda Suntuaria y Solares No Edificados y una propuesta de Ley General de Medio Ambiente y Recursos Naturales; mientras en el año 2,000 se sometió una propuesta de Ley de Vivienda y Asentamientos Humanos y otra de Ley Orgánica Municipal.

En los últimos años, las leyes ya promulgadas que tienen una relación más directa con la actividad de la construcción son:

- Ley N.° 118-99 que crea el Código Forestal, del 23 de diciembre de 1999.
- Ley N.° 20-00 sobre Propiedad Industrial, del 8 de mayo del 2,000.
- Ley N.° 65-00 sobre Derecho de Autor, del 24 de julio del 2,000.
- La Ley General de Medio Ambiente y Recursos Naturales (No.64-00), del 18 de agosto del 2,000.

Sin ninguna duda, el futuro inmediato traerá importantes innovaciones en el derecho dominicano de la construcción.

CAPÍTULO II

EL CONTRATO DE EMPRESA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE EDIFICIO

1. GENERALIDADES

El contrato de Empresa para la Construcción de Edificio es aquel mediante el cual una parte, denominada Propietario o dueño de la Obra, encarga a otra, que a su vez se titula Contratista, de la construcción, reparación o instalación de una edificación; comprometiéndose el propietario al pago de un precio a favor del contratista, que ejecutará la obra de manera independiente y sin representarle.

Aunque sujeto a las premisas fundamentales del contrato de Empresa, muchos autores modernos prefieren esbozarle un espacio propio dentro de la nomenclatura jurídica, dada las peculiaridades que este contrato asume en la vida cotidiana contemporánea. Sin embargo, los tratadistas tradicionales franceses, lo continúan ubicando como una variedad del contrato de Empresa o, como lo llamaban los romanos y nuestro Código Civil aún contempla, del *locatio operis* o Locación de Obra.

Josserand define el contrato de empresa como aquel «por el cual una de las partes se compromete, sin entrar al servicio de la otra, a efectuar un trabajo determinado mediante una remuneración: es un contratista que se compromete a levantar una construcción, un artesano que debe reparar un mueble, un médico o un cirujano que presta sus cuidados a un cliente, un abogado que asiste a un litigante...»[7] La doctrina francesa, contrario a la jurisprudencia de ese país, ha enten-

[7] Josserand, Louis. «Curso de Derecho Civil», Tomo I. p. 229

dido que el ámbito del contrato de empresa se extiende al trabajo puramente intelectual, por lo que también incluye a las denominadas profesiones liberales.

Del Código Civil francés de 1804, conservamos en la actualidad la redacción de los artículos 1708 y siguientes relativos al contrato de locación y conducción. Mientras el Artículo 1710 define la locación de obra como el «contrato por el cual una de las partes se obliga a hacer una cosa por la otra, mediante un precio convenido entre ellas»; el Artículo 1779 reconoce tres clases principales de este tipo de contrato:

1. *la de trabajadores que se obligan al servicio de cualquiera;*
2. *la de los conductores, lo mismo de tierra que de agua, que se encargan de la conducción de las personas o transporte de las mercancías;*
3. *la de los contratistas de obras por ajuste o precio alzado.* [8]

Desde el Artículo 1787 hasta el Artículo 1799 inclusive, el Código Civil nos habla de los ajustes y contratos de empresa a precio alzado, estableciendo normas aplicables al contrato para la construcción de edificios, que tocaremos en el desarrollo del presente Capítulo.

2. NATURALEZA JURÍDICA

a) El Contrato para la Construcción de Edificio es de una naturaleza **consensual,** esto es, que queda perfeccionado únicamente con la aprobación de las partes al contrato, sin precisar de documento escrito para su existencia. Sin embargo, la prueba del mismo está sujeta a lo establecido por el Código Civil en sus Artículos N.° 1341 y siguientes, por lo que se exigirá un documento escrito si el asunto envuelve una suma mayor a treinta pesos; o un principio de prueba por escrito, proveniente de aquel contra quien se hace la demanda, su causante o de quien lo represente.[9]

---

[8] «Código Civil de la República Dominicana», Edición del doctor Plinio Terrero Peña, Santo Domingo, 1983. Todas las referencias al Código Civil corresponderán a esta edición.

[9] Cfr. Cas. Mayo de 1964, B. J. 646, p. 761.

b) El Contrato para la Construcción de Edificio entraña obligaciones tanto para el propietario de la obra como para el Contratista, y por lo tanto, es típicamente **bilateral o sinalagmático.**

c) Las partes que intervienen en el Contrato para la Construcción de Edificio no lo hacen con el propósito de ejercer una liberalidad u otro acto de similar naturaleza; antes al contrario, cada una de las partes persigue la obtención de beneficios y por lo tanto el contrato es **a título oneroso.**

d) En este contrato tiene una importancia extraordinaria la persona del contratista y puede decirse que el mismo es hecho, en razón de la persona **(intuitu personae),** por lo que la muerte del contratista o su inhabilidad personal puede ser motivo de terminación del mismo.

3. DIFERENCIA CON OTROS CONTRATOS

El Contrato de Empresa para la Construcción de Edificio, no resulta a veces de fácil identificación si se le compara con otras convenciones a menudo muy relacionadas con éste. El asunto reviste capital importancia, por las consecuencias jurídicas diferentes que se originan en cada situación. Veamos los casos de mayor relevancia.

3.1. El Contrato de Trabajo

Nuestro Código de Trabajo establece en su Artículo N.° 1, que el Contrato de Trabajo «es aquel por el cual una persona se obliga, mediante una retribución, a prestar un servicio personal a otra, bajo la dependencia y dirección inmediata o delegada de ésta». [10]

El elemento esencial que nos va a diferenciar al Contrato de Empresa del Contrato de Trabajo es la **independencia jurídica;** factor relevante del primero y que se contrapone a la **subordinación jurídica,** rasgo característico del contrato de trabajo y consistente en el poder

[10] «Código de Trabajo de la República Dominicana y normas complementarias». Secretaría de Estado de Trabajo. Edición Oficial. Editora Lozano, Santo Domingo. 1995.

y facultad del empleador «de dirigir la actividad personal del trabajador, dictando normas, instrucciones y órdenes para todo lo concerniente a la ejecución de su trabajo». [11] Es esa «dependencia y dirección» de la que nos habla el Artículo 1 del Código de Trabajo, ya citado.

A diferencia del Contrato de Trabajo, en el de Empresa, el contratista no se encuentra atado por un vínculo de dependencia y dirección personal, como lo está el trabajador respecto al empleador. Si bien es cierto que el propietario puede dar indicaciones generales al contratista, éste último ejecuta la obra con plena **independencia jurídica** respecto al propietario; no está obligado a aceptar las instrucciones y órdenes emanadas de aquel relativas a las providencias técnicas y procedimientos necesarios para ejecutar la obra. El contratista realiza la selección y contratación del personal que trabajará en la obra, concierta contratos de seguros, compra materiales y pacta otras convenciones; sin tener que someter estos actos a la aprobación previa del propietario. Como ha establecido la Suprema Corte de Justicia «no es de trabajo el contrato en que una persona se compromete a construir un edificio por un precio determinado, pues el trabajador no está sujeto a las órdenes ni direcciones del dueño». [12]

El contratista actúa por su propia cuenta y riesgo, de modo independiente respecto al propietario; sin estar sujeto a los horarios, controles y disciplina laboral que impondría un contrato de trabajo.

Interés de la distinción

De la distinción entre el Contrato de Empresa y el Contrato de Trabajo, se desprenden numerosas situaciones de interés práctico.

a) *Inaplicabilidad de la Legislación Laboral.* Las normas concebidas en nuestras leyes laborales (Código de Trabajo y otras normas complementarias), son únicamente aplicables a los **empleadores y trabajadores,** esto es, a quienes reciban o presten un servicio en virtud de un Contrato de Trabajo, y

[11] Cas. 2 de Agosto de 1955, B. J. N.° 541, pp.1602-1603

[12] Suprema Corte de Justicia; Cas., B. J. 778, p. 1767

en consecuencia, bajo condiciones de subordinación jurídica. Por ello la legislación laboral, las protecciones que ella consagra en beneficio de los trabajadores y las obligaciones que pone a cargo del empleador; no serán aplicables a las relaciones entre el contratista y el propietario, rigiéndose sus vínculos por el derecho privado.

b) *Competencia.* Por ser una relación de carácter estrictamente civil la existente entre el propietario y el contratista, sus diferencias o litigios, no podrían ser ventilados por la jurisdicción laboral, siendo de la competencia natural de los tribunales de derecho privado (civil y comercial), y en determinadas circunstancias, de la jurisdicción penal.

c) *Responsabilidad.* En cuanto a la responsabilidad, mientras un empleador en virtud de su calidad de comitente, será responsable civilmente por lo que haga su asalariado, de conformidad con las disposiciones contenidas en el Artículo 1384 de nuestro Código Civil; el propietario no es responsable de los actos realizados por el contratista. Es el contratista quien, al obrar de modo independiente, asume los riesgos inherentes a la edificación de la obra.

d) *Prescripción.* Según el Código de Trabajo, en sus Artículos N.°s 701, 702 y 703, el plazo máximo que tiene el empleador o el trabajador para intentar una demanda laboral por ante los tribunales correspondientes, es de tres(3) meses, reduciéndose ese plazo en determinados casos a dos(2) meses o aún a un sólo mes. El contratista, por su parte, se beneficia del plazo de derecho común, **veinte años,** para accionar a favor de su crédito contra el propietario; y éste, a su vez, goza de un período de cinco(5) a diez(10) años para demandar en garantía al contratista o a los profesionales responsables de la obra, según el caso.

e) *Privilegio.* El trabajador goza, conforme el Artículo 207 del Código de Trabajo, de un privilegio general que protege su crédito por concepto de salarios. El contratista, por su parte, sólo posee un privilegio inmobiliario, consagrado en el Artículo 2101-4 del Código Civil, y sujeto a numerosos requisitos.

3.2. El Contrato de Mandato

El Artículo N.° 1984 del Código Civil establece que «el mandato o procuración es un acto por el cual una persona da a otra poder para hacer alguna cosa por el mandante y en su nombre». La **representación**, es entonces, la característica principal del Mandato, y el rasgo distintivo con respecto a otras convenciones, y específicamente con el Contrato de Empresa para la Construcción de Edificio.
Mientras en el Mandato, una parte (mandante) da poder a otra (mandatario) para que ésta última le represente; en el contrato de locación de obra el propietario no da poder de representación al contratista, esto es, el contratista no va a realizar actos en nombre del propietario, sino que estará únicamente obligado a ejecutar una obra para el propietario.
Si una persona contrata a un ingeniero para edificar una vivienda, los actos que ejecute este ingeniero tendentes a cumplir con la obligación contraída con el propietario, tales como, realización de contratos de trabajo, apertura de créditos, etc., son de la exclusiva responsabilidad de ese ingeniero contratista, y no comprometen al propietario; pues son actos realizados por la única cuenta del contratista, esto es, no son hechos en representación del propietario, por lo que no le comprometen ni afectan; aunque el deudor perjudicado tendría derecho de recurrir a acciones que le garanticen su crédito y que involucren al propietario (oposición, acción oblicua...).

Interés de la distinción

La ausencia de representación en el contrato para la construcción de edificio, implica una serie de consecuencias prácticas en beneficio del propietario en unos casos, pero también en provecho del contratista.

a) Mientras, conforme al Artículo N.° 1998 del Código Civil, el mandante está obligado por los actos realizados por el mandatario; el propietario no se encuentra compelido a cumplir con las obligaciones que haya contraído el contratista por su única cuenta.

b) El mandante debe indemnizar al mandatario «por las pérdidas que haya sufrido por causa de su gestión, si es que éstas no se pueden imputar a imprudencia alguna» (Artículo N.° 2000, Código Civil), mientras que el propietario no está obligado en principio a reparar al contratista por las pérdidas que éste sufra; lo que dependerá de las condiciones establecidas en el contrato.

c) En cuanto a los honorarios, la jurisprudencia francesa [13] ha mantenido de manera constante el criterio de que pueden ser modificados judicialmente los honorarios o porcentajes excesivos previstos a favor de cualquier mandatario. No así, en cuanto al contratista, contra quien el propietario no podrá invocar esta circunstancia: el propietario deberá pagar el precio convenido siempre que esta obligación no este sujeta a alguna modalidad.

3.3. El Contrato de Venta y el Contrato de Empresa para la Construcción de Edificio

Sucede muy a menudo, que el contratista no sólo se compromete con la realización de la edificación, sino también, con suministrar los materiales que serán utilizados en la obra, pudiendo surgir una confusión respecto a la naturaleza de la operación. ¿Es un Contrato de Venta o es un Contrato de Empresa para la Construcción de Edificio?. En este caso, conforme el propio Artículo 1787 del Código Civil, la convención es netamente un Contrato de Empresa y no una Venta. La misma solución se impone si es el propietario el que suministra los materiales.

Ahora bien, si es el fabricante el que suministra la materia, la opinión de la jurisprudencia francesa es que el contrato será una venta «si el valor de la materia es superior al del trabajo». [14]

En la industria de la construcción también se presenta muchas veces una versión del contrato denominado "llave en mano", en la cual el contratista es totalmente responsable ante el propietario pues no so-

[13] Cfr. «Lecciones de Derecho Civil», Hermanos Mazeaud. Parte II, Vol.1, párrafo 213. Ed. Jurídica Europa-América, Buenos Aires.

[14] Cfr. Henri, Léon y Jean Mazeaud, Op. cit., Parte III, Vol. IV, párrafo 1336.

lamente diseña y construye el edificio, sino que también es el suplidor de los materiales y equipos necesarios para la obra. Es lo que ocurre comúnmente en la instalación de Plantas de Energía Eléctricas a la Corporación Dominicana de Electricidad, y en otras obras de ingeniería mecánica.

Interés de la distinción

a) Mientras el contrato de venta no se perfecciona hasta tanto las partes no se pongan de acuerdo en relación con el precio; el contrato de empresa no necesita de la existencia definitiva de un precio específico para ser válido, pues el precio puede ser determinable.
b) En el contrato de empresa, si el contratista suministra el material, conserva la propiedad y el riesgo sobre él hasta tanto la edificación no está en condiciones de ser entregada(Artículo N.° 1788 Código Civil); distinto sucede si se trata de una venta, pues el material pasa a ser propiedad inmediata del propietario; soportando este los riesgos consecuentes.
c) El Artículo N.° 1794 del Código Civil consagra al dueño de la obra la facultad de rescindir unilateralmente el contrato realizado a destajo, posibilidad a la cual no tiene acceso el vendedor; a no ser en caso de lesión, pero sujeto a una serie de condiciones muy específicas determinadas por la ley.

4. CONTENIDO DEL CONTRATO

El contrato de empresa para la Construcción de Edificio, regularmente está constituido por dos partes: el **texto o contrato básico y las especificaciones.** En el contrato básico, además de identificarse cada una de las partes contratantes, se trazan los caracteres generales de la obra, tales como:

- El objeto del contrato, precisando la obra a construir o remodelar, y estableciendo las obligaciones principales y accesorias del contratista.

- Honorarios y precio, lo cual incluye las formas de pago, contingencias, penalidades, retenciones e incentivos.
- Determinación de los llamados **costos indirectos,** lo cual en las obras públicas incluye: dirección técnica, supervisión, fianzas y seguros, transporte, gastos de administración, imprevistos y prestaciones laborales.
- La importación de equipos y vehículos especificando todo lo relativo a pago de impuestos, arbitrios y tasas; y a exenciones o beneficios arancelarios cuando el propietario es el Estado.
- En la contratación de algunas obras públicas se establece un apartado denominado **gastos recuperables**, donde se incluyen todos los pagos realizados en transporte, fianzas, impuestos, costos de servicios públicos y compra de herramientas y equipos.
- Es frecuente que se establezcan fórmulas para la solución de conflictos, siendo la más común el arbitraje. Del mismo modo, se estipula a menudo una jurisdicción contenciosa determinada para el conocimiento de las diferencias que surjan entre las partes.
- También se señala la facultad y modos de supervisión, información e inspección del propietario; requisitos mínimos sobre personal técnico residente en la obra; la fecha probable o precisa de la entrega o recepción de la obra; procedimientos para la realización de trabajos adicionales; formas de rescisión del contrato; entre otros.

Ya en las denominadas especificaciones, se enumeran cuidadosamente los pormenores de la obra, tales como, lista de materiales, cantidad de dependencias, presupuestos, formas de la construcción, etc. La jurisprudencia dominicana, en una interesante decisión de principio, se negó a admitir como elemento integrante del este tipo de contrato, a **los planos arquitectónicos**, bajo el argumento de que estos constituyen únicamente «un soporte matemático a los detalles del contrato básico» y juzgando que aquellas unidades que estén diseñadas en los planos pero no contempladas ni en el contrato básico ni en las espe-

cificaciones, no pasan de ser proyectos tentativos que no obligan al contratista.[15]

A nuestro juicio, esta solución de la jurisprudencia es correcta, y se ajusta a la práctica empresarial y profesional en el área, donde es frecuente que un proyecto de construcción sea sometido a múltiples rebajas y recortes por el propietario. Además, el objeto preciso de las especificaciones, como parte integrante del Contrato de Empresa para la Construcción de Edificio, es detallar todos los pormenores de la obra, de manera que queden perfectamente definidos los caracteres y dimensiones de la misma, y las obligaciones del contratista para con el propietario, y viceversa.

5. OBJETO DEL CONTRATO: CONSTRUCCION DE UN EDIFICIO

El objeto del contrato es para el contratista la construcción o remodelación de un edificio. La palabra "construcción" no tiene en este caso un significado literal o restringido, y muy bien puede asimilarse a la "reparación", sobre todo por el hecho de que en la República Dominicana, la ley somete a los mismos requisitos de aprobación de planos y ejecución técnica, tanto a la construcción como a la reparación de edificios. En todo caso, la reparación de un edificio lo que implica es una construcción a partir de una obra ya realizada.

Pero, ¿qué es un edificio? ¿Qué cobertura y amplitud tiene este término a los fines del derecho civil?

El Artículo 518 del Código Civil señala que «las heredades y los edificios son inmuebles por naturaleza». Al incluir a los edificios dentro de la categoría de inmuebles, la ley descarta que un edificio pueda ser considerado un bien mobiliar. Los muebles no son en ningún caso edificio: un andamio de los que se utilizan en la construcción, una barraca móvil para la guarda de materiales o alojamiento de obreros, una carpa de lona como las que se estila emplear en las presentaciones de circo[16], etc.; por tener un carácter fundamentalmente mobi-

[15] Cas. Mayo de 1955, B. J. 538, p. 823.

[16] Cfr. Lyon 30 de Noviembre 1953, D. 1954, 172, note Rodire).

liar, no son en modo alguno edificios; y aunque pueden ser objeto de un contrato de empresa, no les son aplicables las reglas particulares de la construcción de edificaciones. El andamio, sin embargo, u otro objeto mobiliar unido indisolublemente al edificio, será considerado un inmueble por destino, conforme la jurisprudencia francesa. [17]
Henri Capitant nos da una definición un tanto laxa del concepto de edificio. Lo define como «toda construcción u obra de arte cualquiera levantada mediante la reunión de materiales incorporados al suelo»; mientras que Mazeaud-Tunc nos dicen que «son edificios, en el sentido del artículo 1386, todas las construcciones; es decir, toda trabazón de materiales destinadas por el hombre a realizar una obra que sobresalga del terreno». [18] Guillermo Cabanellas, en su Diccionario de Derecho Usual, nos dice que un edificio es "la obra o fábrica de casa, palacio, templo y demás, ya se halle construida de piedra, ladrillo, adobes, madera, hierro, o se haya empleado en la construcción cualquiera otro material". [19]
Partiendo de estas concepciones, el edificio que el contratista realizará, puede ser tanto una vivienda, como un puente, una carretera, una presa, una planta eléctrica o mecánica, un túnel subterráneo, una iglesia, o cualquier otra construcción que implique la reunión de materiales para su articulación permanente en el suelo.

6. LAS PARTES INTERVINIENTES.

6.1. Propietario y Contratista

Ya hemos establecido que las dos partes esenciales en todo Contrato de Empresa para la Construcción de Edificio lo son el Propietario o Dueño de la Obra y el Contratista. En cuanto al propietario, éste puede ser tanto una persona física como jurídica; nacional o extranjera, no ofreciendo la legislación de la construcción vigente ninguna limitación especial al respecto.

---

[17] Cfr. Civ. civ. II, 19 de Mayo de 1953. 515. J. C. P. 1953. II 7879 y nota de Esmein; Gaz. Pal. 1953, 2. 158; citado por Henri y Léon Mazeaud y André Tunc, *Tratado Práctico y Teórico de Responsabilidad Civil Delictual y Contractual*, p.29, Ed.Jurídicas, Europa-América, Buenos Aires, 1962.

[18] Mazeaud-Tunc, Op. cit., p.30.

[19] Cabanellas, Guillermo. *Diccionario de Derecho Usual*, p. 193

Lo mismo sucede con el contratista, aunque en este caso se mal interpretan a menudo las exigencias de la ley respecto a la ejecución profesional de la obra con la de la propia calidad de contratista. Contratista puede ser, en la República Dominicana, cualquier persona física o jurídica, sin que tenga que cumplir ningún requisito especial relacionado con el ejercicio de las ramas profesionales de la construcción. Esto es, para ser contratista no se necesita en principio, que la persona sea ingeniero o arquitecto; o que la sociedad, en el caso de que el contratista fuere una compañía, cuente entre sus accionistas, con personas diplomadas en estas áreas profesionales.

Basta que el contratista tenga la capacidad para obligarse derivada de la mayoría de edad y de su habilidad civil, física y mental; y que, en el caso de las sociedades, se hayan constituido definitiva y regularmente conforme a las disposiciones del Código de Comercio y otras leyes mercantiles accesorias.

La intervención de ingenieros, arquitectos y otros profesionales, es imprescindible para la ejecución de la obra, pero no para la realización del contrato de empresa, cuando se trate del sector privado. No obstante, en el caso de las obras públicas, conforme la Ley N.° 105 sobre Adjudicación de Obras Públicas, se deben exigir requisitos de carácter profesional.

En la práctica, la mayoría de las construcciones de edificios son confiadas a profesionales y sociedades comerciales especializadas en el área.

En Francia, la Ley del 31 de Diciembre de 1940, prohibía a los arquitectos el ostentar la calidad de contratistas; esto es, un arquitecto sólo podía intervenir en la obra en calidad de tal, como diseñador de los planos de la misma o como supervisor de la construcción, pero jamás como contratista de la obra. Una disposición posterior, el Decreto del 24 de Septiembre de 1941, les prohibe incluso recibir beneficios del contratista o cualquier otra persona que no sea el cliente.[20]

6.2. La Adjudicación de la Obra

La adjudicación es la selección del contratista que tendrá bajo su responsabilidad la construcción de la obra. Cuando se trata de obras

[20] Mazeaud, Op. cit., parte. III, Vol IV, p. 363

privadas, de construcciones de particulares; rige el principio de la libertad contractual: el propietario será libre de elegir el contratista encargado de la obra, utilizando la metodología que estime conveniente; aunque el contratista, en el cumplimiento de su contrato, tendrá que acogerse a los requisitos y fórmulas consagradas por el legislador.

Es frecuente que el propietario decida la realización de estudios de factibilidad económica, de diseños de planos y maquetas antes de decidirse a construir. Y aunque en ocasiones se precisan claramente las reglas que rigen esta fase previa, en otros casos no se hace así, y luego se presentan diversos conflictos.

Una de las disputas más frecuentes en este orden, la tenemos cuando el propietario escoge un diseño y designa para ejecutarlo a una persona distinta del autor, sin resarcir adecuadamente los intereses económicos de este último. Previendo esta eventualidad, muchos profesionales y consultores destacados se eximen de participar en la licitación previa de diseños y proyectos, sino se les garantiza que de resultar electo su proyecto, tendrán una participación principal en la construcción de la obra que por ser la fase más lucrativa genera el mayor atractivo.

Cuando se trata de obras patrocinadas por el Estado, sus entes autónomos o los Ayuntamientos, que rebasen un costo de RD$10,000.00 pesos, la situación es netamente diferente. En ese caso tiene aplicación la Ley N.° 105 sobre Concursos y Sorteo de Obras del Estado de mas de RD$10,000.00.

Antes de la Ley N.° 105, se dictó la Ley N.° 5243, del año 1913, que establecía la necesidad de Concurso Público para la Adjudicación de obras del Estado y los Municipios que excedieran la suma de RD$300.00 pesos. Más tarde, se dictaron las Leyes 5557 y 5567 del 21 de Junio y el 6 de Julio, respectivamente, del año de 1961. Estas leyes consagran la obligatoriedad de concurso público para adjudicación de todas las obras del Estado, los Ayuntamientos y otras instituciones de carácter público, cuyo monto exceda los RD$5,000.00 pesos. La potencialidad efectiva de estas leyes se había acrecentado con la promulgación del Decreto No.395, del 26 de Septiembre de 1966, que instituyó un Reglamento para la adjudicación de estas Obras, normándose todo lo relativo a: procedimientos de Concursos, Pla-

zos, Avisos, Bases Técnicas, Comisiones de Concursos, Proposiciones, Adjudicación, Sorteos, entre muchos otros aspectos.

Este Reglamento aún está vigente, pues no sólo no ha sido derogado, sino que también es el que se utiliza en determinadas instituciones públicas. El mismo establece que los miembros de la Comisión de Concurso serán designados por el Poder Ejecutivo y que deberá integrar a ella con voz y voto, un Ingeniero o un Arquitecto designado por el Colegio Dominicano de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores (CODIA). El CODIA podrá también nombrar otros dos Ingenieros o Arquitectos para que asistan en calidad de observadores a las sesiones de la Comisión de Concurso respectiva, sirviendo de asesores al miembro titular.

El 16 de Marzo de 1967 se dicta la Ley N.° 105 que aumenta a RD$10,000.00 pesos el valor requerido para que una obra del Estado, los Ayuntamientos y otras entidades públicas deba ser sometida a concurso. Esta Ley, admite sin embargo que el Poder Ejecutivo de manera excepcional, podrá contratar «de grado a grado, las construcciones de obras o la realización de programas de interés público, con profesionales calificados o empresas legalmente constituidas en la República Dominicana, o con corporaciones o entidades extranjeras, legalmente constituidas en su país de origen... después de ser investigadas su solvencia moral y económica, cuando dichas empresas o individuos, nacionales o extranjeros, tengan equipo disponible y adecuado y se ajusten a las especificaciones que para la realización de las obras a contratar indique o fije el organismo correspondiente» (Artículo N.° 2).

También el Artículo N.° 3 de la indicada ley, prevé la realización de sorteos cuando así lo decida la Comisión de Concursos correspondiente, sorteos que deberán efectuarse entre los ingenieros, arquitectos y empresas constructoras calificadas.

La Suprema Corte de Justicia ha admitido como válida la anulación de un concurso cuando no se han especificado la disponibilidad de fondos necesarios. [21]

Como complemento de la Ley N.° 105, y en respuesta de una solicitud que al efecto le formulara el CODIA; el Poder Ejecutivo emitió

[21] Cfr. Headrick, William. *Compendio Jurídico Dominicano*. p. 155

el 2 de Septiembre de 1970, el Decreto N.° 95 mediante el cual reitera la obligatoriedad de someter las obras del Estado a Concurso, pero haciendo excepción de: «a) Las que por su magnitud exijan algún tipo de financiamiento y de equipos que no están al alcance de la generalidad de los profesionales dominicanos del ramo de la ingeniería; y b) Las que se hallen actualmente en proceso de ejecución o hayan sido objeto de contratos debidamente suscritos con el Estado» (Artículo N.° 2).

Sin embargo, la historia de la adjudicación de obras públicas en el país indica que la facultad excepcional del Poder Ejecutivo de otorgar obras de grado a grado, ha sido convertida prácticamente en la regla general; mientras los concursos y sorteos han constituido la excepción.

En la actualidad, importantes sectores de la industria de la construcción dominicana, como lo es la Cámara Dominicana de la Construcción; han planteado que se utilice un nuevo sistema para la adjudicación de obras públicas: las concesiones. Las concesiones consisten en una autorización que otorga la autoridad competente a una empresa de la construcción, a fin de que ésta realice a su propio costo una obra pública, concediendo a esa empresa la administración y explotación de esta obra por un tiempo determinado.

Esta modalidad de contrato está prevista en el proyecto de Ley para la Contratación de Obras y Servicios del Estado que, como señalamos, está actualmente en discusión en el Congreso Nacional.

6.3. Limitaciones a los Contratistas Extranjeros: Ley N.° 322

Para el caso de las sociedades y personas físicas extranjeras interesadas en participar como contratistas en obras del Estado, sus instituciones autónomas, los ayuntamientos y sociedades comerciales en las cuales el Estado figure como accionista; el legislador ha establecido determinados requisitos mediante la Ley N.° 322, Gaceta Oficial 9556, del 15 de Junio de 1981. Esta ley establece la obligatoriedad de asociación empresarial para estos contratistas extranjeros, con empresas nacionales o de capital mixto; distribuyéndose la participación en la realización de la obra en porcentajes que van desde un cincuenta por ciento (50%) para cada una de las partes; hasta un máximo de un

setenta por ciento (70%) para la parte extranjera y un mínimo de un treinta por ciento (30%) para la parte local.
El Reglamento N.° 578-86, del 14 de Julio de 1986, estatuido para la aplicación de la Ley N.° 322, crea el Directorio para Empresas Extranjeras como organismo encargado dé controlar y supervisar las actividades de las empresas extranjeras de la construcción en el país. Este Directorio está compuesto por el Secretario de Estado de Obras Públicas, el Secretario Técnico de la Presidencia, el Presidente del Consejo directivo de la Corporación Dominicana de Electricidad, el Director Ejecutivo del Consejo Estatal del Azúcar, el Director Ejecutivo del Instituto Nacional de Recursos Hidráulicos, un representante del Colegio Dominicano de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores (CODIA) y un representante de la Cámara Dominicana de la Construcción (CADOCON).
El Reglamento establece en su Artículo N.° 12 que la participación de la parte extranjera en más de un cincuenta por ciento (50%) de una obra de las ya enumeradas, sólo será posible si se ha publicado en un diario de circulación nacional un requerimiento solicitando profesionales o empresas dominicanas del área, y si transcurren quince días después de esta publicación sin recibirse respuesta alguna.
Aunque el Directorio de Empresas Extranjeras ha tenido un funcionamiento muy limitado, la aplicación de la Ley N.° 322 es habitual en los medios estatales del país, pero muchas veces se hace caso omiso del requisito establecido por el Artículo N.° 12 de la Ley, y se confiere a los contratistas extranjeros el 70% de la obra.

6.4. El Sub-contratista

En el Contrato de Empresa para la Construcción de Edificio es muy común el que el contratista busque el auxilio de otras personas para que estas hagan parte del trabajo por el prometido; esto así, sea por la dimensión del trabajo cuando se trata de obras de gran envergadura (por ejemplo, la construcción de complejos habitacionales numerosos como fueron los proyectos de viviendas de los sectores Villa Juana y José Contreras en Santo Domingo; o la construcción de un gran complejo de servicios, como lo fue el caso de la denominada Plaza de la Salud en el Ensanche La Fe de la misma ciudad); o sea por la espe-

cialización del mismo, cuando la obra reviste particularidades técnicas específicas (por ejemplo: para construir piscinas, jacuzzis, la carpintería de la casa, el cristalizado de pisos, etc.); o en definitiva por cualquier otra causa. Entonces aparece la figura del subcontratista, que como señalan los autores franceses, no es otra cosa que un «contratista de segunda mano».

Los sub-contratistas, sin embargo, no tienen ningún vínculo jurídico con el dueño de la obra, por lo que no podrán hacerse exigencias ni uno ni otro; pero el contratista es responsable, conforme el Artículo 1797 del Código Civil, de todo cuanto haga el sub-contratista, asumiendo éste su propia responsabilidad únicamente en caso de falta delictual.

Es conveniente diferenciar al sub-contratista de la figura del intermediario, pues mientras el primero contrata parte de la obra para realizarla por su propia cuenta; el intermediario lo que hace es intervenir en la contratación de mano de obra por cuenta del contratista, esto es, su papel es buscar un personal que prestará servicio al contratista, aún cuando el intermediario ejerza algún tipo de supervisión sobre ese personal, como acontece con los maestros de construcción, que es un caso típico de intermediario.

La consecuencia práctica de esta diferenciación es, que mientras los maestros de construcción no asumirán responsabilidades de empleadores respecto de los trabajadores, los sub-contratistas si se encuentran calificados como tales. Es lo que precisa el Artículo 12 del Código de Trabajo al señalar que «no son intermediarios, sino empleadores, los que contratan obras o partes de obras en beneficio de otro para ejecutarlas por cuenta propia y sin sujeción a éste».

7. EL PRECIO. MODIFICACIONES. ADDENDA. Uno de los elementos más delicados del Contrato de Empresa para la Construcción de Edificio, es el que tiene que ver con el precio. No hay dudas de que, como toda convención concertada a título oneroso, la fijación del precio que pagará el propietario o dueño de la obra a favor del contratista, reviste particular importancia. En la práctica, muchos de los conflictos que se presentan entre propietarios y contratistas, se producen alrededor de este aspecto.

En principio, la doctrina admite que no es imprescindible el que se haya estatuido con precisión el precio definitivo que se pagará por la obra. Puede ser que el precio sea determinable según tarifas establecidas, como sucede en el caso de las obras públicas en nuestro país; tarifas que serán negociables entre las partes dependiendo de la cantidad del trabajo ejecutado, de la inflación, y otros factores que pueden afectar el índice de precios.

Cuando se trata de obras privadas y las partes no han determinado el precio, ni tampoco lo han hecho determinable, el peritaje es la vía más expedita para calcular el valor de la construcción realizada. Aunque existen Tarifas Profesionales establecidas por el Colegio Dominicano de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores (CODIA), éstas acusan el doble inconveniente de que, por una parte, no siempre están actualizadas; y por la otra, las mismas no son obligatorias ni imperativas a los particulares que no se encuentran bajo la égida de esta institución profesional de carácter público.

Cuando el precio se establece al inicio de la obra, se hace de diversas formas. Tenemos en primer lugar, el precio alzado, *«a forfait»;* que consagra un monto global por la construcción, sin detallar sus diferentes componentes. Mediante esta vía el contratista y el propietario convienen en que la edificación tendrá un costo global, supongamos, de un millón de pesos; monto que ya no podrá ser modificado por el contratista a menos que el dueño de la obra lo autorice por escrito conforme al Artículo N.° 1793 del Código Civil. Según este artículo, no podrá considerarse ni el aumento en el costo del material, ni en la mano de obra; lo que implica que en estos casos el contratista deberá soportar cualquier pérdida que resulte de haber previsto un precio por debajo del costo final en que resulte la obra; aunque tendría un mayor beneficio, si ese costo final resulta menor que el pactado.

Otra modalidad fundamental de fijación de precio, está constituida por los *contratos sobre presupuesto*, donde se hace una minuciosa relación de cada uno de los renglones o aspectos de la obra, formulando una valoración detallada del costo de la mano de obra, de los materiales de la obra, de todas las partidas y sus precios unitarios, y del porcentaje de honorarios correspondientes. La opinión unánime de la doctrina francesa es que este tipo de modalidad resulta más conve-

niente para el contratista; pues ya no estará sujeto a las disposiciones del Artículo N.° 1793, y en consecuencia, podrá imponer al propietario las variaciones que sufran los precios de materiales y mano de obra librándose de estos gastos. Para el propietario ofrece la desventaja de que no sabrá con exactitud el precio final que tendrá que pagar por la obra y que no podrá rescindirla de manera unilateral por no aplicarse las disposiciones del Artículo N.° 1794, más que a las obras contratadas a destajo. Pero al mismo tiempo es probable que reciba una obra de mejor calidad, pues el contratista, libre de las ataduras del Artículo N.° 1793, no se verá tentado de utilizar materiales y mano de obra de poca calidad, a fin de no rebasar el precio rígido establecido «a forfait». Normalmente el porcentaje correspondiente a los honorarios profesionales que recibirá el contratista se aplica a la totalidad del presupuesto, exceptuando los impuestos y tasas.

También existe la forma de ejecutar la obra y fijar el precio denominada «por administración» la cual implica que el propietario **administrará** la obra comprando por su propia cuenta los materiales, pactando los contratos que sean necesarios para la ejecución de la misma; pagando él mismo los impuestos, tasas y cargas de la construcción; limitándose entonces las responsabilidades y actuaciones del contratista a quien no podrá reclamársele, por ejemplo, el uso de materiales de poca calidad en la obra; o el no pago de los arbitrios municipales correspondientes.

En este caso el contratista, que actuará más como un profesional de la ingeniería o la arquitectura que como contratista; no se verá beneficiado del manejo de los presupuestos, lo que normalmente conduce a fijarle un mayor porcentaje de honorarios, que se establecerá ya sea por una cifra porcentual o por una suma de dinero, o incluso, por una combinación de ambas formas de pago.

Por otra parte, la jurisprudencia dominicana ha establecido, que si las partes acuerdan someter a una aprobación mutua y por escrito, cualquier modificación que afecte el costo pactado de la obra, el contratista se encuentra sometido a las limitaciones señaladas por el Artículo N.° 1793, aún si la obra no fuere contratada a destajo; y en consecuencia, por aplicación además del Artículo N.° 1134 del Código Civil, en virtud del cual los contratos suscrito entres las partes

constituyen ley para ésas; no podrá exigir ninguna compensación adicional al propietario cuando haya realizado otros trabajos sin su consentimiento. [22]

La mayoría de los contratos escritos de la construcción, tratan de prever esta última circunstancia y someten a una aprobación expresa del propietario cualquier addenda, cambio o ampliación de la obra que no haya sido previamente acordado. En todo caso, es oportuno señalar que la determinación de un honorario porcentual a favor del contratista, no excluye necesariamente el que para él se estipule algún otro tipo de beneficio como serían, por ejemplo, bonos por terminación temprana de la obra, pago de gastos de administración, compensación por compra de equipos, entre otros.

8. OBLIGACIONES DERIVADAS DEL CONTRATO

También, puede escogerse la determinación de un beneficio porcentual variable conforme al costo de la obra. Así, si aumenta el valor de la obra disminuye el porcentaje y viceversa.

8.1. Obligaciones del Contratista

Según Mazeaud, las obligaciones del contratista son las siguientes: ejecutar el trabajo prometido, entregar el objeto del trabajo; conservar la cosa hasta la entrega. [23]

La ejecución del trabajo prometido por el contratista, implica en nuestro caso, la terminación de la edificación conforme a lo pactado con el propietario; según los planos previamente diseñados y conforme determinados parámetros de calidad. En este orden el contratista promete un resultado al propietario: una edificación que cumpla con los requerimientos planteados por este último. Esta es su obligación.

[22] Cfr. Cas. Mayo de 1954, B. J. 526, p. 872; B. J. 845, p. 668.
[23] Mazeaud, Op. cit., Parte III, Vol. IV p. 346.

Pero además, el contratista debe *conservar la obra hasta la entrega y entregarla.* El conservarla implica, que debe hacer todos los esfuerzos previsibles para que el edificio no sufra daño alguno. La entrega, una vez concluida la obra, es también una de las obligaciones esenciales del contratista.

La doctrina mexicana añade a estas obligaciones clásicas la de **responder de los defectos que después aparezcan.** El contratista «deberá responder de los defectos que después aparezcan y que procedan de vicios en la construcción y hechura, mala calidad de los materiales empleados o vicios del suelo en que se fabricó; se encuentra exento de responsabilidad cuando el dueño haya ordenado el empleo de materiales defectuosos, o cuando el empresario le haya dado a conocer los defectos, o que se haya edificado en terreno no apropiado, elegido por el mismo dueño, pese a las observaciones hechas por el empresario».[24]

8.2. Obligaciones del Propietario

Según Mazeaud, las obligaciones del dueño de la obra son: «retirar la cosa, recibir los trabajos y pagar el precio».[25]

En este caso, el «retirar la cosa», equivale regularmente a recibir las llaves o los mecanismos manuales que permitan accesar a la edificación. No puede confundirse esta obligación con la de la «recepción de los trabajos», pues esta última implica «la aprobación del trabajo por el dueño»[26], que no podrá presentar en principio queja contra el contratista, a menos que surjan vicios ocultos, o algunas de las situaciones previstas expresamente por el legislador y que enfocaremos más adelante.

La otra obligación del propietario es la de pagar el precio. En el ejercicio profesional dominicano, es común que el propietario vaya realizando anticipos a favor del contratista a medida que la obra va avanzando, aunque liquide el precio total finalmente con la recepción definitiva de los trabajos. Cuando el propietario es el Estado, nor-

[24] Treviño García, Ricardo. *Los Contratos Civiles y sus Generalidades*, p. 325

[25] Mazeaud, Op. cit., p. 350.

[26] Ibidem.

malmente retiene un porcentaje del precio hasta que el contratista demuestre haber saldado las obligaciones tributarias y laborales derivadas de la obra.

El derecho mexicano establece que «el dueño de la obra deberá pagar el precio que se hubiere convenido; a falta de convenio si los contratantes no se pusieren de acuerdo después, pagará el que designen los aranceles y en su defecto el que tasen peritos» incluir también[27] Aunque la legislación dominicana carece de normas reguladoras en este orden, en la práctica judicial estos criterios son tomados en cuenta en los casos en que las partes no han determinado el precio del contrato.

9. TERMINACIÓN DEL CONTRATO

El Contrato para la Construcción de Edificio se disuelve por las causas previstas por el derecho común para la disolución de las convenciones. Entre estas causas se destacan: la inejecución de las obligaciones de alguna de las partes, la llegada del término, la ejecución de la obra, el caso fortuito o fuerza mayor, entre otros.

Por ser un contrato *intuitu personae* respecto al contratista, la muerte de éste es causa de terminación del contrato, conforme al Artículo 1795 del Código Civil; la muerte del propietario, por el contrario, no afecta en nada la convención. El propietario estará obligado a pagar a los sucesores del contratista «en parte proporcional al precio dado en el contrato, el valor de las obras ejecutadas y el de los materiales preparados, solamente cuando estos trabajos y materiales puedan serle útiles» (Artículo N.° 1796, Código Civil).

Cuando se trata de una obra que se ha convenido a precio alzado, el Artículo N.° 1794 del Código Civil le da facultad al propietario para rescindir el contrato de manera unilateral; pero estará obligado a indemnizar al contratista, no solamente en relación con los gastos que éste hubiese efectuado, sino también a compensarle en proporción a la ganancia pactada, que éste ha dejado de percibir. La jurisprudencia ha establecido que la obligación de indemnizar al contratista, impuesta al dueño, es precisamente la condición a que la ley subordina

[27] Código Civil del Distrito Federal. Art. 264. Treviño García, Ricardo. Op. cit.

Pero además, el contratista debe *conservar la obra hasta la entrega y entregarla.* El conservarla implica, que debe hacer todos los esfuerzos previsibles para que el edificio no sufra daño alguno. La entrega, una vez concluida la obra, es también una de las obligaciones esenciales del contratista.

La doctrina mexicana añade a estas obligaciones clásicas la de **responder de los defectos que después aparezcan.** El contratista «deberá responder de los defectos que después aparezcan y que procedan de vicios en la construcción y hechura, mala calidad de los materiales empleados o vicios del suelo en que se fabricó; se encuentra exento de responsabilidad cuando el dueño haya ordenado el empleo de materiales defectuosos, o cuando el empresario le haya dado a conocer los defectos, o que se haya edificado en terreno no apropiado, elegido por el mismo dueño, pese a las observaciones hechas por el empresario».[24]

8.2. Obligaciones del Propietario

Según Mazeaud, las obligaciones del dueño de la obra son: «retirar la cosa, recibir los trabajos y pagar el precio».[25]

En este caso, el «retirar la cosa», equivale regularmente a recibir las llaves o los mecanismos manuales que permitan accesar a la edificación. No puede confundirse esta obligación con la de la «recepción de los trabajos», pues esta última implica «la aprobación del trabajo por el dueño»[26], que no podrá presentar en principio queja contra el contratista, a menos que surjan vicios ocultos, o algunas de las situaciones previstas expresamente por el legislador y que enfocaremos más adelante.

La otra obligación del propietario es la de pagar el precio. En el ejercicio profesional dominicano, es común que el propietario vaya realizando anticipos a favor del contratista a medida que la obra va avanzando, aunque liquide el precio total finalmente con la recepción definitiva de los trabajos. Cuando el propietario es el Estado, nor-

---

[24] Treviño García, Ricardo. *Los Contratos Civiles y sus Generalidades*, p. 325

[25] Mazeaud, Op. cit., p. 350.

[26] Ibídem.

malmente retiene un porcentaje del precio hasta que el contratista demuestre haber saldado las obligaciones tributarias y laborales derivadas de la obra.

El derecho mexicano establece que «el dueño de la obra deberá pagar el precio que se hubiere convenido; a falta de convenio si los contratantes no se pusieren de acuerdo después, pagará el que designen los aranceles y en su defecto el que tasen peritos» incluir también[27] Aunque la legislación dominicana carece de normas reguladoras en este orden, en la práctica judicial estos criterios son tomados en cuenta en los casos en que las partes no han determinado el precio del contrato.

9. TERMINACIÓN DEL CONTRATO

El Contrato para la Construcción de Edificio se disuelve por las causas previstas por el derecho común para la disolución de las convenciones. Entre estas causas se destacan: la inejecución de las obligaciones de alguna de las partes, la llegada del término, la ejecución de la obra, el caso fortuito o fuerza mayor, entre otros.

Por ser un contrato *intuitu personae* respecto al contratista, la muerte de éste es causa de terminación del contrato, conforme al Artículo 1795 del Código Civil; la muerte del propietario, por el contrario, no afecta en nada la convención. El propietario estará obligado a pagar a los sucesores del contratista «en parte proporcional al precio dado en el contrato, el valor de las obras ejecutadas y el de los materiales preparados, solamente cuando estos trabajos y materiales puedan serle útiles» (Artículo N.° 1796, Código Civil).

Cuando se trata de una obra que se ha convenido a precio alzado, el Artículo N.° 1794 del Código Civil le da facultad al propietario para rescindir el contrato de manera unilateral; pero estará obligado a indemnizar al contratista, no solamente en relación con los gastos que éste hubiese efectuado, sino también a compensarle en proporción a la ganancia pactada, que éste ha dejado de percibir. La jurisprudencia ha establecido que la obligación de indemnizar al contratista, impuesta al dueño, es precisamente la condición a que la ley subordina

[27] Código Civil del Distrito Federal. Art. 264. Treviño García, Ricardo. Op. cit.

el ejercicio de la facultad excepcional concedida al segundo de rescindir el contrato por su sola voluntad. [28] Sin embargo, también los jueces han reconocido el derecho de las partes de establecer convencionalmente la facultad de rescisión unilateral. [29]
Es una práctica muy frecuente en la República Dominicana, que las partes establecen una serie de causas contractuales que pueden dar origen a la terminación del contrato. Por ejemplo, en los contratos en que el Instituto Dominicano de Recursos Hidráulicos (INDRHI), figura como propietario; se señalan causas como la inejecución de los trabajos en el tiempo prometido; la decisión unilateral de una de las partes previa denuncia; entre otras.

10. RESPONSABILIDAD DERIVADA DEL CONTRATO DE EMPRESA PARA LA CONSTRUCCION DE EDIFICIOS

La realización de toda obra de construcción implica la aceptación de obligaciones y riesgos de los cuales pueden derivarse reclamaciones civiles si la parte interesada ve afectados sus intereses por falta imputable al propietario o al contratista; y sanciones penales cuando uno de ellos incurre en la comisión de delitos. En esta parte, sin embargo, pondremos nuestro acento casi totalmente en la responsabilidad de carácter civil, enfocando los tipos penales que acontecen en el área, en próximos Capítulos; a excepción de aquella responsabilidad penal derivada de la inejecución de la obra.
El problema de la responsabilidad civil en la construcción de edificaciones comporta numerosos enfoques y alternativas dependiendo de la naturaleza de la responsabilidad comprometida. En este trabajo, no pretendemos profundizar los diferentes aspectos que entraña la responsabilidad civil, limitándonos más bien a presentar un panorama general de los diferentes modos que pueden presentarse en la ejecución de la obra.

---

[28] Cas.15 de Octubre 1915, Boletín Judicial N.° 63-64, p. 7
[29] Cas. 28 de Febrero 1918, Boletín Judicial No.91, p. 7

10.1. Responsabilidad Contractual en la Ejecucion de la Obra

10.1.1. Generalidades

La Responsabilidad Contractual es definida como "aquella que resulta del incumplimiento de una obligación nacida de un contrato..." [30]
En la materia, se verifica cuando el contratista no construye el edificio o lo levanta de manera incompleta, cuando el propietario no paga los honorarios correspondientes; o cuando se produce cualquier otro hecho que constituya un incumplimiento grave de las obligaciones derivadas del contrato pactado entre contratista y propietario.
Para que haya lugar a responsabilidad contractual es necesario que exista un contrato, que ese contrato sea entre el autor del daño y la víctima, y que el daño sea el resultado del incumplimiento inexcusable del contrato. [31]
El Artículo 1147 del Código Civil establece que "el deudor, en los casos que procedan, será condenado al pago de daños y perjuicios, bien con motivo de la falta de cumplimiento de la obligación, o por causa de su retraso en llevarla a cabo, siempre que no justifique que el no cumplimiento procede, sin haber mala fe por su parte, de causas extrañas a su voluntad, que no pueden serle imputadas".
Conforme la parte *in fine* del artículo recién citado, no incurriría entonces en responsabilidad civil el contratista al que no se le hayan proveído de fondos suficientes para el inicio o la continuación de la obra (a menos que exista un contrato de concesión); o al que no se le haya puesto a la libre disposición los terrenos en el cual la obra se construiría; o aquel contratista al que el propietario no suministre las documentaciones de su propiedad y que la ley exige para la aprobación y tramitación de planos.
También se da el caso de imposibilidad de ejecución de la obra, cuando existe algún caso fortuito o fuerza mayor (Artículo 1148, Código Civil) que impide la realización de la misma, como sería el carácter defectuoso del terreno destinado a la edificación, la ocurrencia de algún desastre natural como un huracán o terremoto que retrase poderosamente los trabajos, o las prohibiciones legales o municipales

[30] Subero Isa, Jorge. *Tratado Práctico de Responsabilidad Civil Dominicana*, p. 64
[31] Subero Isa, Jorge. Op. cit., pp. 65-69.

respecto a determinadas construcciones. Este último caso acontece con frecuencia cuando se pretende construir instalaciones comerciales en zonas residenciales; o edificios de apartamentos en lugares donde sólo se permiten casas residenciales, y viceversa.
A veces nos encontramos con que el propietario ha avanzado fondos al contratista para la edificación de una obra, y sin embargo, éste último no comienza la ejecución de la misma o la interrumpe sin causa justificada.
Cuando se trata de obras de carácter privado, regidas por un contrato escrito, lo más frecuente es que existan regulaciones relativas a los avances de la obra, plazos de pago, interrupción y cláusulas de responsabilidad al respecto. En el sector público, por el contrario, no siempre las pequeñas y medianas obras están reguladas contractualmente, al menos, al inicio de los trabajos.
En todo caso, los daños y perjuicios que deberá reparar la parte que haya incumplido con su obligación se limitarán a "cantidades análogas a las pérdidas que haya sufrido y a las ganancias de que hubiese sido privado..." su contraparte (Artículo 1149, Código Civil), aunque contratista y propietario pueden establecer previamente cláusulas que establezcan montos de reparación por daños y perjuicios en cuyo caso "no podrá exigirse mayor suma en este sentido, ni reducir tampoco su cantidad" (Artículo 1152, Código Civil).
El plazo de la prescripción en el caso de la responsabilidad contractual es de dos (2) años, conforme el Artículo 2273 del Código Civil.

10.1.2. Vicios Aparentes y Vicios Ocultos

Comencemos diferenciando el concepto de «vicios aparentes» del de «vicios ocultos» (vices caches). Se habla de vicios aparentes cuando estos reúnen dos elementos: primero, que pueden ser percibidos en toda su magnitud y de manera inmediata por cualquier persona no especialista en el área de la construcción correspondiente; y segundo, cuando revelan sus consecuencias negativas rápidamente o en un futuro cercano. [32] Así, podría considerarse como un vicio aparente, los

[32] Cfr. Recueil Dalloz Sirey, 1985, Note Jean-Pierre Rémery. p. 441

desperfectos que arroje un llavín de una puerta al operar su mecanismo de apertura: cualquier profano en materia de construcción puede detectar este defecto, prever la magnitud de sus consecuencias, y es además un defecto, que por su naturaleza, se revelará de modo inminente. La jurisprudencia argentina ha considerado como vicios aparentes la «torcedura de la cenefa de madera en el frente, la falta de terminación en nicho acondicionador de aire, la puerta de entrada al baño que golpea contra el sanitario, la puerta torcida en la entrada principal, la falta de contramarcos en ventana, la falta de bocas de luz en la cochera, la falta de jabonera en el lavadero, etc. »[33]

El vicio será oculto, por antonomasia, cuando no pueda ser detectado sino por un especialista de la construcción. Más aún. La jurisprudencia francesa establece que cuando el vicio puede ser normalmente detectado por un profano, pero no así evaluado en la grave magnitud de sus consecuencias, no se constituye en vicio aparente sino en vicio oculto.[34] Esto es, puede ser que el propietario aprecie las ranuras, desniveles e imperfecciones que acusen las vigas del techo de la casa, pero no la nefasta consecuencia de derrumbamiento que puede sobrevenir más tarde. El vicio será entonces un vicio oculto.

La doctrina es unánime al señalar que la recepción de la obra de parte del propietario, libera al contratista respecto a aquellos «vicios aparentes» que puedan afectar la obra. Ya dijimos que la recepción de la obra, no es como se cree frecuentemente, la simple entrega de la misma; sino que consiste en la aprobación que hace el dueño de la obra respecto a los trabajos realizados.

En la práctica, el propietario de la obra a través de los supervisores o de un profesional competente, antes de recibir conforme la misma, suele verificar los vicios aparentes, hacer un inventario de éstos y reportárselos al contratista que procede entonces a repararlos.

Una vez se producen estas reparaciones y el propietario recibe los trabajos sin presentar reclamos, está consintiendo que los vicios han sido reparados con éxito y descargando en ese aspecto de responsabilidad al contratista.

---

[33] Butlow, Daniel Enrique. Arquitectura Legal. Págs. 83-84.

[34] Cfr. Yvars, Dalloz 1947. 28; Gaz. Pal.1947-1-18, arr?t du 28 Oct. 1946.

Sin embargo, en cuanto a los denominados "vicios ocultos" la responsabilidad ordinaria del contratista subsiste por el período indicado de dos(2) años para las "obras menores", y por un plazo mayor para las denominadas "obras mayores".

10.1.3. Obras Mayores y Obras Menores

En cuanto a la distinción entre las denominadas «obras mayores» y «obras menores», podemos decir que en Francia, la Jurisprudencia se había pronunciado señalando que las obras mayores comprenden «la estructura misma de un edificio o sus partes maestras (cubierta, tejado, armadura, cerrajería de toda la casa)» e incluso, «los trabajos importantes de instalación - colocación de calefacción central- de los ascensores, o de reparaciones que conciernen a las partes fundamentales, tales como la armazón».[35] El Código de la Construcción y de la Habitación de Francia, haciendo acopio de la historia jurisprudencial en este sentido, estableció criterios específicos al respecto, sobre todo para regular la aplicación de la responsabilidad establecida en los artículos 1792 y 2270 del Código Civil, en su redacción previa a las modificaciones que sufrieron con la Ley No.78-12 del 4 de Enero de 1978. Veamos las definiciones que ese Código contempla, y que, en ausencia de legislación y jurisprudencia nacional; podrían tomarse como referencias:

> *«Artículo R.111-26- Las obras mayores (gros ouvrages) son: a)Los elementos que contribuyen a la estabilidad o solidez del edificio y todos los otros elementos que están a ellos integrados o hacen cuerpo con ellos; b) Los elementos que aseguran la valla, el techado y la impermeabilización, con exclusión de sus partes móviles. Estos elementos comprenden regularmente: los revestimientos de los muros, con exclusión de la pintura y del papel de revestir muros; las escaleras y pisos, así como sus revestimientos en material duro; los plafones y los tabiques fijos; las partes de canalizaciones, tuberías, conductos y revestimiento de todo tipo colocados al interior de los muros, plafones o planchas, o colocados en la masa del revestimiento, con exclusión de aquellos que solamente son empotrados; las armadu-*

[35] Cfr. Louis Josserand, Op. cit., p. 236; Hermanos Mazeaud, Op. cit., p. 369

ras fijas de los ascensores y montacargas; los armazones y marcos de las puertas, ventanas y vitrales.

«Artículo R.111-27- Las obras menores son los elementos del edificio no comprendidos en las obras mayores, hechos, fabricados o instalados por el contratista. Esos elementos comprenden regularmente: las canalizaciones, radiadores, tuberías, conductos, pedestales y revestimiento de todo tipo que no constituyen obras mayores; los elementos necesarios a la verja y al techo tales como las puertas, ventanas, celosías y postigos». [36]

La actualidad jurisprudencial francesa nos presenta una variada gama de soluciones a distintos casos. Así, se ha considerado que constituye una obra en el sentido de la garantía decenal (obra mayor, nota JA) la baranda edificada sobre un balcón que constituye un trabajo de marquetería metálica y de vidriería formado de varias partes verticales en vidrio con elementos fijos y elementos móviles, montada por placas en plástico, adosada a la fachada del inmueble y representando un conjunto compuesto de una estructura, una cerca y un techado (Civ. 3e., 4 octubre 1989)... una instalación de calefacción que comporta una caldera equipada de un mechero y una pompa de calor de la cual el evaporador está asociada a una tina enterrada (Civ. 3e., 18 noviembre 1992). Pero no puede ser asimilada a la construcción de una obra una revocadura o enlucido (Civ., 3e., 5 febrero 1985); una casa móvil, llevada por un camión, cuando ha sido simplemente colocada sin trabajos ni cimientos(Civ. 3e., 30 de marzo de 1989). Los desórdenes que afectan los canales de agua y de gas no son cubiertos por la garantía decenal en cuanto que los canales son exteriores a los inmuebles y que las malas formaciones son debidas a la ausencia de cama de arena de protección, los conductos que están colocados directamente sobre el suelo constituyen materias heterogéneas (Civ. 3e. 22 febrero 1989)».[37]

Por otra parte, la jurisprudencia francesa también ha establecido que la malformación que afecta la impermeabilidad de una obra mayor está afectada por la garantía decenal aún si ella sólo causa el deterioro de obras menores (Civ. 3e., 7 octubre de 1987), que los defectos de

[36] Cfr. *Code de la Construction et de L'habitation*, pp. 349-350

[37] Cfr. *Code Civil Francais*, 1995-1996, Dalloz, Notas al pie de las páginas 1073 y 1074.

aislamiento fónico dan lugar a garantía decenal si ellos son de naturaleza tal que convierten al inmueble impropio para su destino (Civ. 3e., 20 febrero 1991), y que el que se hayan utilizado materiales no conforme a las normas francesas no hace aplicable la garantía decenal si no se ha verificado ningún defecto inherente a los materiales usados.[38]

En todo caso, corresponderá al juez apoderado el determinar la importancia de la obra, si esta es mayor o menor, conforme a la propia naturaleza de la misma.

10.1.4. Responsabilidad Civil por Perecimiento del Edificio.

El derrumbe de edificios es una de las circunstancias que causa mayor consternación, por la gran cantidad de víctimas que suelen generar tragedias de este tipo. El mundo todavía recuerda con gran estupor los derrumbes de edificios acontecidos durante el año de 1996 (74 muertos), Brasil (47 muertos) y Pakistán (33 muertos); así como el derrumbe más grave de la década de los '90 que fue el que sufrió un centro comercial en Corea del Sur, el 29 de Junio de 1995, y que ocasionó 521 muertos.

Los tratadistas llaman responsabilidad contractual agravada para contratistas y arquitectos, a la que se desprende de las disposiciones de los Artículos N.°s 1792 y 2270 del Código Civil. En Francia, el hecho de que ambos artículos consagraban [39] un único plazo de prescripción de diez años para esta responsabilidad, ha obligado tanto a la doctrina como a la jurisprudencia, a analizarlos de manera conjunta en sus consecuencias, caracterizando una sola situación jurídica. En República Dominicana, por el contrario, la redacción de ambos textos no deja lugar a dudas respecto de la intención del legislador, orientada a tipificar dos situaciones netamente distintas. Por ello, enfocaremos en primer término, la responsabilidad consagrada por el Artículo N.° 1792 del Código Civil.

---

[38] Ibídem.

[39] La redacción actual del Artículo N.° 1792 del Código Civil Francés no contempla este plazo, aunque aún le sigue siendo aplicable en virtud de las disposiciones del Artículo N.° 2270 y de otras leyes accesorias.

El Artículo N.° 1792 del Código Civil determina que «si un edificio construido a precio alzado pereciese en todo o parte por vicio en la construcción, o aún por el del terreno, son responsables por espacio de diez años el arquitecto y el contratista».

Ante todo, resulta necesario preguntarse, si la responsabilidad señalada por los artículos citados es únicamente atribuible a arquitectos y contratistas, y no así a ingenieros que no posean la calidad de contratista y que hayan trabajado únicamente en el diseño estructural de la obra. La opinión de los hermanos Mazeaud es que «el Código Civil (Artículos N.°s 1792 y 2270) dicta reglas particulares de responsabilidad para «los arquitectos y contratistas», por distinguir imperfectamente las dos profesiones. Hay que entender por ello toda persona unida directamente al dueño de la obra por un contrato de empresa referente a la construcción, la instalación o la conservación de edificios».[40] Siguiendo esa línea del pensamiento, debemos afirmar que también los ingenieros están sujetos a la responsabilidad contractual agravada que apunta la ley, cuando estos actúen en virtud de un contrato de empresa. En el caso de que arquitectos e ingenieros sólo se limitaren a participar en el diseño y cálculo estructural de la obra, y no en su dirección técnica, pensamos que sería necesario para establecer su responsabilidad, el que se comprobare que la obra ha sido ejecutada conforme las previsiones técnicas por ellos delimitadas, esto es, que el constructor no se ha apartado de los diseños y cálculos elaborados por estos profesionales.

Según el Artículo 1792, para que ésta responsabilidad sea aplicable, el contrato que reguló la obra debe haber sido a precio alzado, por lo que sería inutilizable en caso de que la convención se sustentara en presupuestos específicos o en otra modalidad de precio que no fuese «a forfait»; confirmando este criterio la jurisprudencia francesa.[41]

Es oportuno delimitar el ámbito y aplicación del verbo "perecer" utilizado en este artículo. Perecer, del latín "perire", quiere decir acabar, dejar de existir.[42] Sus sinónimos son morir, fallecer, fenecer, sucumbir, extinguirse, expirar. Como vemos, el que un edificio pe-

---

[40] Mazeaud, Op. cit., Parte III, Vol. IV, p. 366.

[41] Req. 13 de junio de 1863, S.1863, 1. 409; Req. 29 de marzo de 1893, Dalloz Précis, 1893, 1, 289; Req. 23 de octubre de 1907, Dalloz Précis, 1908, 1, 494.

[42] *Diccionario Larousse Ilustrado*, p. 788

rezca "en todo o en parte" no se refiere simplemente a que una de sus partes se desuna o desprenda; sino que se requiere una extinción efectiva de esa parte del edificio, esto es, que la parte que sucumba tenga que volver a construirse. Esta precisión respecto a la expresión "perecer" resulta muy importante, pues nos permitirá formular una separación cierta y precisa con la de "ruina" utilizada en el Artículo 1386 del Código Civil, y que designa una situación jurídica netamente diferente.

La responsabilidad derivada del Artículo 1792 se aplica a los contratistas, cuando el edificio perece en todo o en parte como consecuencia de «vicio de construcción o aún por el del terreno», por lo que parecería necesario el que se pruebe los vicios de construcción o los de suelo que han provocado la perención del edificio. La mayoría de los autores insiste en la necesidad de que estos vicios deben ser probados por el dueño de la obra aún cuando una vez realizada esta prueba, la falta del contratista se presume. Esta solución nos parece justa, pues parte de la relación causa efecto entre los vicios realizados y el daño ocasionado.

En síntesis, podemos afirmar que el Artículo 1,792 ha querido caracterizar como un caso de particular gravedad la perención de un edificio en todo en parte como consecuencia de vicios de construcción o de suelo. Por ello en este caso la duración de la responsabilidad se extiende hasta los diez(10) años.

10.1.5 Responsabilidad Civil por Obras Mayores

El Artículo N.° 2270 del Código Civil dominicano, señala que «después de los cinco años, el arquitecto y contratistas quedan libres de la garantía de las obras mayores que haya hecho o dirigido». El establecimiento de la prescripción quinquenal, será la única diferencia entre nuestro texto y el francés; pero una diferencia esencial, de consecuencias jurídicas notables.

La responsabilidad que señala el Artículo 2270, no indica como requisito previo para su aplicación, el hecho de que la obra haya perecido en todo o en parte; esta circunstancia no afecta su aplicación, sino únicamente la detección inequívoca de vicios de construcción

en las obras mayores, aún cuando estos vicios no hayan provocado consecuencias fatales como las previstas por el Artículo N.° 1792. Por todo ello, en este caso, la duración de la responsabilidad es menor, cinco años y no diez.

Según Josserand, es necesario para que quede establecida la plena responsabilidad del contratista el que los vicios de construcción se refieran a «obras mayores», conforme el Artículo 2270 del código civil. El Artículo N.° 2270, a diferencia del 1,792 que sólo toca las obras ejecutadas a precio alzado; es aplicable a cualquier obra sin importar la forma de determinación del precio utilizado en el contrato.

Según la Corte de Casación francesa, el plazo de la prescripción comenzará a contarse a partir del conocimiento del vicio para el caso de las obras menores; mientras, que para las obras mayores, el plazo deberá comenzar a contarse a partir del día de la recepción de la obra. La redacción distinta de los artículos 1792 y 2270, ha conducido a la afirmación de que el primero consagra un plazo de prescripción mientras el segundo un plazo perentorio. [43]

10.1.6. Responsabilidad Penal por Inejecución de la Obra. Ley N.° 3143 Trabajos Pagados y no Realizados. Código Penal

Existen determinados casos en los cuales el contratista puede incurrir en responsabilidad penal. No sólo existiría una falta de carácter civil, sino también, una infracción penal que se constituye en una agravante de su status jurídico.

En este orden, las disposiciones que con más frecuencia se violentan por el contratista que no ejecuta la obra a su cargo, son la Ley N.° 3143 sobre trabajos pagados y no realizados, y el artículo 408 del Código Penal dominicano, que castiga el Abuso de Confianza.

La Ley N.° 3143 del 11 de Diciembre de 1951 plantea en su Artículo N.° 1 que «toda persona que con motivo de una profesión, arte u oficio, reciba dinero, efectos u otra compensación, ya sea como anticipo o pago total del trabajo que se obligó a ejecutar o como materiales para el mismo, y no cumpla su obligación en el tiempo convenido o en el que sea necesario para ejecutarlo, será castigado como autor

[43] Hermanos Mazeaud, Op. cit., p. 372

de fraude y se le aplicarán las penas establecidas en el Artículo N.° 401 del Código Penal según la cuantía, sin perjuicio de la devolución de las sumas, efectos o materiales avanzados y de las indemnizaciones que procedan». En caso de que la infracción sea cometida en perjuicio del Estado Dominicano y supere la cifra de RD$5,000.00, adquiere un carácter criminal, conforme al párrafo 3 del indicado artículo. El Artículo N.° 401 del Código Penal, aplicable en la materia, contempla penas que van desde la mínima de quince días a tres meses de prisión y multa de diez a cincuenta pesos, hasta la máxima de dos años de prisión y multa de quinientos a mil pesos.

En cuanto al abuso de confianza, Artículo N.° 408 del Código Penal, el mismo se tipifica cuando el contratista recibe fondos, equipos o cualquier bien para la ejecución de la obra,[44] y éste en vez de ejecutarla, procede a la «sustracción o distracción» de los mismos. Nuestro Código Penal le da al abuso de confianza un carácter criminal cuando la infracción involucra más de RD$5,000.00, sin importar para el caso quien sea la persona afectada.

Dependiendo de si la infracción se configura como delito o crimen el plazo de la prescripción para la acción penal variará de tres a diez años, respectivamente.

10.2. Responsabilidad Derivada de los Artículos N.°s 1384 y 1386 del Código Civil.

La doctrina tipifica a la responsabilidad civil delictual cuando el daño cometido ha sido causado intencionalmente, mientras que la responsabilidad civil cuasi-delictual se caracteriza cuando no existe intención en la perpetración del daño.[45] Los casos que estudiaremos a continuación, son especies típicas en los cuales el contratista puede comprometer su responsabilidad delictual o cuasidelictual conforme las circunstancias que constituyan el hecho cometido.

---

[44] El Artículo N.° 408 habla de parar un trabajo sujeto o no a remuneración.

[45] Subero Isa, Jorge, *Tratado Práctico de Responsabilidad Civil Dominicana*, p. 73

10.2.1. Responsabilidad del Comitente por el Prepose. Responsabilidad del Guardian de la Cosa Inanimada

El Artículo N.° 1384-I del Código Civil establece que "no sólo es uno responsable del perjuicio que causa un hecho suyo, sino también del que se causa por hechos de las personas de quienes se debe responder, o de las cosas que están bajo su cuidado". Este artículo consagra en este párrafo la responsabilidad del comitente por los hechos del preposé o apoderado y la denominada responsabilidad del guardián por el hecho de la cosa inanimada.

El Artículo N.° 1384 sería aplicable a los contratistas a propósito de hechos dañosos cometidos por sus apoderados, sean estos trabajadores, sub-contratistas, o cualquier otro tipo de apoderado. Los requisitos que la doctrina ha previsto para caracterizar este tipo de responsabilidad son: "a) la relación de comitente a preposé; b)un vínculo entre el hecho del preposé y las funciones asumidas; c)una falta imputable al preposé".[46]

Al respecto se ha opinado que el contratista vería liberada su responsabilidad en atención de la parte in fine del citado Artículo 1384 C.Civ. si prueba "que les ha sido imposible evitar el hecho que da lugar a la responsabilidad".[47] Este criterio no nos parece adecuado, pues el Artículo 1384 en su última parte, ofrece esta circunstancia excluyente de responsabilidad, únicamente al "padre, la madre, los maestros y artesanos" y no a los amos y comitentes. Por ello consideramos que los contratistas serán responsables de los hechos de sus apoderados, independientemente de su intervención respecto de los daños a terceros ocasionados por el preposé. Por ejemplo, un chofer que ocasiona un accidente de tránsito compromete la responsabilidad civil de su empleador-contratista; o lo mismo, un obrero que ocasiona daños a vecinos o transeúntes con la manipulación defectuosa de equipos o materiales, de igual forma compromete la responsabilidad del contratista en aplicación del Artículo N.° 1384. En ese orden, la jurisprudencia ha establecido que «el contratista es responsable de los da-

[46] Subero Isa, Jorge, Op. cit., p. 80

[47] Gil, Domingo. *Notas Sobre la Responsabilidad de los Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores*, p. 50

ños a la propiedad vecina que son causados por la ejecución de la obra».[48]

Por otra parte, el Artículo 1384, párrafo 1, también establece como vimos la responsabilidad por las cosas que están bajo nuestro cuidado. Es la responsabilidad del guardián por la cosa inanimada, entendiendo por guardián la persona que tiene el uso, control y dirección de la cosa[49] y por "cosa inanimada" un bien mueble (un cable de electricidad, una bomba de agua, un vehículo...) o inmueble (un árbol...) que no sea un animal o un edificio, ya que la responsabilidad de estos está regulada por los Artículos N.°s 1385 y 1386.

Aunque tanto en Francia como en República Dominicana se presume que el propietario de la cosa es el guardián de ella, se ha establecido que esta es una presunción simple (*jures tantum*) y que "puede ser destruida y no podría subsistir cuando aquél (el propietario, nota JAA) no ejerza sobre la cosa, en el momento del accidente, el dominio y el poder de dirección que caracteriza al guardián".[50]

Sea en su calidad de propietario y guardián o únicamente de guardián de la cosa, es muy probable que en una construcción el contratista contraiga responsabilidad por el hecho de la cosa inanimada: un equipo que se desplace inadvertidamente chocando con personas o bienes; un cable de alta tensión que caiga provocando un incendio, etc.

En el caso de la responsabilidad del contratista por el hecho de su apoderado el plazo de la prescripción dependerá de si exista o no intención en la realización del hecho dañoso, o sea, de si es un delito o cuasidelito civil. Si es un delito el plazo para ejercer la acción en responsabilidad civil será de un año, conforme al párrafo del Artículo N.° 2272 del Código Civil; y si es un cuasidelito, será de seis meses según el párrafo del Artículo N.° 2271 del mismo Código.

En el caso de la responsabilidad del contratista como guardián de la cosa inanimada, el plazo de la prescripción para la acción en responsabilidad será el de seis meses por tratarse de un cuasidelito a menos "que esta acción tenga su nacimiento en una infracción penal"[51], en

---

[48] Headrick, Willian. Op. cit. p. 253

[49] Suprema Corte de Justicia, 6 de Diciembre de 1949, Boletín Judicial 473, p. 1022.

[50] Ibidem.

[51] Subero Isa, Jorge; Op. cit., p. 217

cuyo caso se aplicará la prescripción que corresponda al hecho penal cometido.

10.2.2 Responsabilidad por Ruina del Edificio

El Artículo N.° 1386 del Código Civil establece que «El dueño de un edificio es responsable del daño que cause su ruina cuando ha tenido lugar como consecuencia de culpa suya o por vicio en su construcción». La ruina se ha definido como «un vicio que lesiona la estabilidad, compromete la solidez o afecta la duración o la conservación de una obra...destinada a larga duración...Se excluyen de este ámbito las obras muebles cualquiera fuese su tamaño y los inmuebles cuya vocación no es la permanencia» [52].Estamos en presencia de un edificio que ocasiona en razón de su ruina, daños a terceros transeúntes, a visitantes o a inquilinos, caso este último en el cual se trataría de una responsabilidad contractual respecto al propietario.
El texto francés del Artículo N.° 1386 del Código Civil, guarda una muy ligera diferencia con el que acabamos de transcribir, diferencia más bien de forma que de fondo. Mientras el texto dominicano señala en su parte in fine «como consecuencia de culpa suya o por vicio en su construcción», el texto francés reza «a consecuencia de falta de conservación o por vicio de construcción». [53]
En ambos textos queda implícita la obligación por parte del propietario de tomar todas las providencias necesarias con el propósito de que su edificio conserve una estructura sólida que impida una destrucción causante de daños a propiedades y vidas humanas.
Creemos sin embargo que la expresión contenida en el Artículo N.° 1386 del Código Civil dominicano es más amplia y en ella pueden tener cobertura distintas actuaciones culposas del propietario además de la falta de conservación, como sería el dar un uso al edificio distinto al que está autorizado, exceder la capacidad de alojamiento del mismo; o no demolerlo cuando el mismo se encuentra en estado latente de desmoronamiento.

---

[52] Butlow, Daniel Enrique. Op. cit., pp. 81-82.
[53] «...par un suite du defaut d'entretien ou par le vice de sa construction».

Es importante destacar que el término "ruina" utilizado en el Artículo N.° 1386, es substancialmente distinto de la expresión derivada del verbo "perecer" utilizado en el Artículo N.° 2270. Para Mazeaud-Tunc "hay ruina del edificio en el sentido del Artículo 1386 siempre que haya caída total o parcial de los materiales que componen el edificio" [54], por lo que el desplome de cualquier material o parte del edificio, aún cuando no se vea afectada la estructura y solidez del mismo, conllevaría la aplicación del Artículo N.° 1386. En ese sentido, la jurisprudencia francesa ha aplicado este artículo en el caso de caída de cornisas, vigas, tejas, tobas, roturas de barandas y verjas, e incluso, en la "rotura de una presa ante el empuje de las aguas". [55]
En cuanto al término perecer, ya explicábamos su sentido y alcance como sinónimo de dejar de existir o extinguirse una cosa.
En todo caso, se trata de una destrucción parcial o total de la construcción, incluyendo aquellos elementos mobiliarios o inmobiliarios que se encuentren estrictamente incorporados a la misma. El término «edificio», como ya apuntamos, no puede ser únicamente interpretado como un sinónimo de casa o edificio de apartamentos; por lo que, conforme la Jurisprudencia Francesa, será aplicable el Artículo N.° 1386 del Código Civil a hundimiento, caída o destrucción de puentes, canales encementados, techos, barandillas, rejas, pisos, escaleras [56] etc.; siendo aplicable el artículo aún en caso de que el edificio este deshabitado, no este terminado, o haya sido parcialmente destruido previamente por cualquier circunstancia.
Por otra parte, no se aplica el Artículo N.° 1386 en caso de que sea un incendio imputable al propietario la causa de la perención del edificio; o que la construcción consista en un cuarto movible para los trabajadores laborar en el curso de la construcción [57] o una empalizada que este simplemente unida al suelo por puntales. [58]
El propietario, para liberar su responsabilidad, tendría que demostrar que un hecho extraño a su culpa o a vicio de construcción del

---

[54] Mazeaud-Tunc, op.cit., págs.33-35.
[55] Ibidem.
[56] Cfr. Angers, 4 Nov.1971,Dalloz, 1972, 169 note,; Civ.1re.3, Mars 1964, Dalloz 1964, 245 note; Nancy, 30 mai 1946, Dalloz, 1946, 14; Civ.1re., 11 Oct.1967, Dalloz, 1968,106.
[57] Cfr. Civ.23 Oct. 1950, Dalloz 1950,774.
[58] Cfr.Lyon, 30 Nov. 1953, Dalloz, 1954, 172, note R. Rodire.

edificio, es lo que ha ocasionado su ruina parcial o total. Es lo que sucede cuando la parte del edificio perece a consecuencia de una incursión violenta de un vehículo accidentado; de un terremoto; un huracán; un tornado; o cuando participan terceros en la destrucción maliciosa de la edificación.

En cuanto al contratista, éste también podrá ser encausado cuando se compruebe vicio de construcción o del terreno para las obras realizadas a precio alzado, conforme al Artículo N.° 2270 del Código Civil ya citado; o si la ruina afecta a "obras mayores" y el contrato de construcción no ha sido realizado "a forfait", en atención al Artículo N.° 1792 y dentro del plazo de prescripción de 5 años que dicho texto consagra. Este encausamiento puede ser ejercido, a nuestro parecer, tanto por el propietario, lo que equivaldría por su parte a ejercer un derecho de repetición, como por la víctima directa de la ruina.

En caso de que el contratista y la parte profesional a cargo de la obra (arquitecto, ingeniero, sociedad comercial), no fuesen la misma persona, ambos comprometen su responsabilidad en proporción a las faltas que se pruebe hubiesen cometido, concurriendo de modo mancomunado o solidario según las circunstancias.

En cuanto al plazo de prescripción aplicable en materia del Artículo 1386, será el de seis meses correspondiente a la responsabilidad cuasidelictual.

10.3. Seguros de Responsabilidad por Ejecución y Vicios de Construcción.

Dada la multiplicidad de inconvenientes que pueden surgir en el transcurso de la construcción de un edificio, es frecuente que el propietario busque garantizar la realización de la obra, y protegerse de los vicios eventuales que la misma pueda tener. De ahí la popularidad actual de las convenciones de responsabilidad o seguros de la construcción.

En el sector público, estos seguros de responsabilidad por ejecución y vicios de construcción, son imprescindibles para que se pueda cristalizar el contrato. Se exige que el contratista presente una *fianza de responsabilidad*, conforme el valor de la obra a ejecutar, antes de hacerle entrega de los fondos necesarios para iniciar la construcción.

Ante el incremento de la demanda en el mercado las distintas compañías y corredores de seguros, ofrecen una variedad cada día más atractiva de planes de seguros de construcción que no sólo cubren los dos renglones antes indicados, sino que también comprenden la protección de maquinarias y equipos electrónicos, fianzas de fidelidad, seguros de interrupción, entre otros.

La ventaja de estas convenciones es que tanto el propietario como el contratista se ven protegidos, en caso de que una eventualidad impida la ejecución del contrato. El propietario se protege contra la insolvencia o irresponsabilidad del contratista; y éste último, comparte el riesgo que implica toda empresa; se protege ante la eventualidad de que la realización de la obra le resulte no rentable, incosteable o inconveniente. Aquellos contratistas que se desenvuelven en la realización de obras del Estado, tienen la experiencia habitual de que los atrasos en el pago de cubicaciones, en la aprobación de presupuestos, en el suministro de documentos; transforma muchas veces una obra que al principio parecía beneficiosa, en una carga insostenible para la empresa.

Los avances en el desarrollo empresarial dominicano, la modernización global del país; han otorgado una mayor presencia a los seguros de responsabilidad en la construcción, no tan sólo ya en el sector público, sino también, en las obras de carácter privado.

CAPÍTULO III

EL EJERCICIO PROFESIONAL EN EL CONTRATO DE EMPRESA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE EDIFICIO

Aún cuando sólo en el sector público se exige que el contratista sea un profesional de las ramas de la ingeniería o arquitectura, o una empresa debidamente calificada; el legislador ha prestado atención a la necesidad de que en la ejecución de toda obra, incluyendo las de carácter privado, participen estos profesionales de conformidad con el desarrollo y la técnica de la época. Podemos asumir la definición dada por el especialista en derecho de la construcción argentino, Daniel E. Butlow, cuando define el *ejercicio profesional* como «toda actividad remunerada o gratuita que requiera la capacitación proporcionada por las universidades nacionales con arreglo a sus normas y sea propia de sus diplomados u otros asimilados... » [59]

En el presente capítulo, enfocaremos los requisitos derivados de la ley, que son inherentes a todas las personas que pretendan intervenir en la construcción de una edificación, en virtud de su calidad de profesional de la ingeniería o la arquitectura.

1. REQUISITOS PRELIMINARES PARA EL EJERCICIO PROFESIONAL

1.1. Exequátur y Pasantía Profesional

La palabra «exequátur», voz latina que significa «que ejerce», designa en nuestro derecho la autorización que otorga la autoridad competente para que una persona pueda ejercer determinada investidura, acto o

[59] Butlow, Daniel E. Op. cit., p. 49

profesión. Si bien algunos funcionarios del poder judicial, como los intérpretes judiciales, tradicionalmente requieren esta autorización para desempeñar sus funciones; en nuestro país, desde el año de 1942, el exequátur es exigido para ejercer «todas las profesiones que exijan título universitario nacional o extranjero debidamente revalidado».
La Ley No.111, sobre exequátur de profesionales, Gaceta Oficial N.° 5822, del 9 de Noviembre de 1942, es la que establece en su Artículo N.° 1 la prescripción transcrita. Para ejercer una profesión, por tanto, no sólo es necesario haber obtenido el título de grado en una Universidad competente, sino también, adquirir el exequátur. Esta Ley derogó la Orden Ejecutiva N.° 198 del 27 de agosto de 1918.
La facultad de otorgar el exequátur recayó en el Poder Ejecutivo, lo cual, dada las particulares condiciones políticas de la época, otorgó un recurso más de presión y chantaje al dictador, para intimidar a los profesionales del país. Un profesional que no mostrara claramente su lealtad al régimen o que fuera denunciado como presunto opositor, podría sufrir la cancelación de su exequátur, o, si no se le había otorgado, la negativa del mismo.
Esta exigencia del exequátur, es obviamente aplicable a ingenieros y arquitectos, pues desde el siglo pasado la Universidad de Santo Domingo, antes Instituto Profesional, estaba otorgando títulos de estas profesiones.
A partir del 1955, la Ley N.° 4249 del 13 de agosto de ese año, exige a los Ingenieros, Arquitectos, Ingenieros Civiles y Agrimensores, la realización obligatoria de una pasantía profesional de un año, como condición previa a la obtención del exequátur.
Esta pasantía de un año, debe contar con el aval de la Secretaría de Estado de Obras Públicas y Comunicaciones. En la práctica, cuando un ingeniero o arquitecto tiene mas de un año de trabajo en cualquier empresa, con la presentación de su Carta de Trabajo por ante ese organismo oficial obtiene una Carta de Exención de Pasantía que es la que comúnmente se utiliza.
La Carta de Pasantía o de Exención de Pasantía, según el caso, es requisito sine qua non para poder tramitar la expedición de exequátur.
Por otra parte, la Ley N.° 4536 del 13 de septiembre de 1946 dispone que una persona que adquiera una nacionalidad extranjera se ve privado de su exequátur profesional. Sin embargo, esta ley se corres-

pondía con un ordenamiento constitucional que imposibilitaba la retención de la nacionalidad dominicana, ordenamiento que ha sido superado a raíz de la reforma constitucional del año de 1994 y que permite la ostentación de una doble nacionalidad. En ese orden, consideramos que esta ley, que se encuentra en desuso, es por demás inconstitucional.

1.2. El Colegio Dominicano de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores (CODIA)

Hasta el año de 1963 recayó en la Secretaría de Estado de Obras Públicas (antes Dirección General) la responsabilidad de tramitar el exequátur de ley para los ingenieros, arquitectos y agrimensores. A partir de ese año, cuando es instituido el Colegio Dominicano de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores (CODIA), se establece que la solicitud de exequátur deberá ser tramitada por conducto de este organismo (Artículo N.° 2 de la Ley N.° 6200 de Ejercicio de la Ingeniería, la Arquitectura, la Agrimensura y Ramas Afines).
El CODIA es, Según la Ley N.° 6160, Gaceta Oficial N.° 8730, «una institución moral de carácter público, y como tal, tiene personalidad jurídica y patrimonio propio, con todos los derechos, obligaciones, poderes y atribuciones que le señala la ley» (Artículo 3). Además de vigilar el ejercicio profesional el CODIA sirve como «Asesor del Estado en asuntos de su competencia» y debe «propugnar por el establecimiento de normas técnicas legales, especificaciones y leyes que deberán regir cualquiera de las fases de la elaboración de proyectos y ejecución de obras, así como su contratación» (Artículo N.° 6).
Tenemos entonces que de conformidad con la ley, el CODIA no es un ente de carácter privado y particular; constituyéndose realmente en una entidad estrictamente oficial. Esta condición, va de acuerdo con la naturaleza de sus funciones y los fines para los cuales fue creado. Del mismo modo funcionan otros colegios profesionales de la ingeniería, la arquitectura y la agrimensura en la mayoría de las naciones del mundo, reservándoseles el control y supervisión particular de la organización y ejercicio profesional. [60]

[60] Cfr. *Ley de Colegios Profesionales de España*, del 13 de Febrero de 1974, Grafoffset, S. L, Madrid, 1974.

El CODIA se encuentra dentro de la denominación de colegios profesionales que se utiliza modernamente y que según el jurista español Gaspar Ariño Ortiz "son corporaciones de Derecho Público, forma jurídica utilizada por el ordenamiento para configurarlos a la vista de la funcionalidad que él mismo busca: integrar al grupo profesional en su conjunto, con forzosidad de incorporación, para que así quede asegurada la representación exclusiva de la profesión y se instrumente el control de la misma mediante poderes coercitivos, de carácter público, que dicho grupo recibe de la ley". [61]

Los principales organismos del CODIA, según la indicada Ley N.° 6160, son: la Asamblea General, la Junta Directiva, el Tribunal Disciplinario y la Comisión de Defensa. La propia ley define estos organismos, atribuyéndole a la Asamblea General las máximas facultades deliberativas; mientras la Junta Directiva es el órgano directivo y administrativo del Colegio. El Tribunal Disciplinario, por su parte, es «el órgano encargado de conocer y decidir las causas de carácter profesional que se instruyan contra miembros del CODIA»; mientras que la Comisión de Defensa es «el órgano que actuará en representación de sus miembros cuando sus derechos quieran ser desconocidos o conculcados» (Artículo N.° 8).

Tanto el Tribunal Disciplinario como la Comisión de Defensa del CODIA, han jugado un papel estelar a lo largo de la existencia de éste colegio profesional, vigilando el ejercicio profesional y pugnando porque los derechos de los profesionales que agrupa no sean lesionados. A diferencia de organismos similares pertenecientes a otros colegios profesionales públicos del país, puede decirse que en el caso del CODIA estos dos organismos cumplen su papel con notable diligencia, y es muy frecuente el conocimiento de diversos casos por parte de los mismos y la emisión de las decisiones sancionatorias, administrativas y disciplinarias correspondientes.

1.3. Trámite de Exequátur

Para poder tramitar la obtención de exequátur profesional, los profesionales de la ingeniería, la arquitectura y agrimensura deben deposi-

[61] Gaspar Ariño Ortiz, "Constitución y Colegios Profesionales", Unión Editorial, S.A., Madrir, 1985, p. 142.

tar los siguientes documentos en el CODIA: Certificado de Exequátur o de Grado, Carta de Pasantía o Carta de Trabajo y de Exención de Pasantía, Certificado de últimas materias, Certificado de No Delincuencia y Cuatro Fotos 2 x 2. Estos documentos son enviados al Consejo Nacional de Educación Superior (CONES) quien los tramitará al Poder Ejecutivo para la emisión del Decreto de Exequátur.
Una vez el Poder Ejecutivo emite el Decreto otorgando el exequátur correspondiente, este Decreto es enviado a el CODIA donde el profesional hace la inscripción definitiva, paga los derechos de cuota, registra su firma y su domicilio profesionales. De igual modo, obtiene un número de Colegiatura, imprescindible para la autentificación de los diseños, planos, cálculos y otros documentos que produzca. El Decreto que otorga el exequátur será posteriormente publicado en la Gaceta Oficial correspondiente.
Con la inscripción en el CODIA puede ya el profesional ejercer plenamente su carrera en todo el territorio del país.

2. EL EJERCICIO PROFESIONAL

2.1. El Profesional. Uso del Título

La Ley N.° 6200, sobre ejercicio profesional de la Ingeniería, la Arquitectura, la Agrimensura y Profesiones afines establece los parámetros básicos aplicables al ejercicio de estas profesiones en nuestro país. La ley reconoce como profesionales a todos los ingenieros, arquitectos y agrimensores que hayan obtenido su título en una universidad reconocida del país o que habiéndolo obtenido en el extranjero lo hayan revalidado adecuadamente.
El uso del título se reserva para los profesionales que la ley consagra, por lo que las denominaciones de Ingeniero, Arquitecto y Agrimensor sólo podrán ser utilizadas por éstos. La ley permite, sin embargo, que dominicanos graduados en el extranjero que no hayan revalidado su título y que no ofrezcan sus servicios profesionales, o extranjeros que se encuentren en tránsito en el país, puedan utilizar estos títulos. Pero inmediatamente los extranjeros fijen residencia en la República, deberán acogerse a la reválida contemplada en la ley.
Es oportuno señalar que no es requisito previo para el uso del título, el haber obtenido exequátur profesional; pues esta condición es exi-

gida únicamente **para ejercer la profesión de que se trate.** En consecuencia, no incurren en ejercicio ilegal los profesionales no inscritos en el CODIA que únicamente usen el título y no ejerzan su profesión.
Los Artículos N.°s 18 y 19 de la Ley N.° 6200 plantean dos excepciones a la obligatoriedad de inscribir los títulos en el CODIA y obtener exequátur para poder ejercer las profesiones que regula en el país. El primer caso es cuando determinadas instituciones o empresas contraten profesionales graduados en el extranjero con el propósito de realizar exclusivamente un trabajo específico, para lo cual debe contar con la autorización del CODIA que comprobará la estricta necesidad de ello. La segunda excepción, se produce cuando el Poder Ejecutivo contrata los servicios de profesionales graduados en el exterior, en casos muy especiales que las circunstancias del trabajo lo ameriten, y debiendo informarlo al CODIA. En esta última situación no se exige la autorización previa de éste colegio profesional.

2.2. Delimitación del Ejercicio Profesional

La Ley N.° 6200 al definir lo que es ejercicio profesional establece en su Artículo N.° 10 que «constituye ejercicio profesional con las responsabilidades inherentes, cualquiera de las actividades que sean propias de las profesiones a que se contrae esta Ley según se determine reglamentariamente».
En los diferentes reglamentos aplicables al ejercicio profesional se ha ido delimitando el campo de acción de estos profesionales. Cada una de las instituciones del sector público encargada de fiscalizar y aprobar la actividad de los mismos, ha ido dictando estas disposiciones conforme se desarrolla la industria de la construcción en el país.
En ese sentido se inscriben los diferentes Reglamentos emitidos por la Secretaría de Estado de Obras Públicas, la Corporación Dominicana de Electricidad, el Instituto Nacional de Recursos Hidráulicos, la Dirección General de Mensuras Catastrales, el Instituto Nacional de Agua Potable y Alcantarillados (INAPA), entre otros. Todo ello ha contribuido a una mayor especialización de las ingenierías, que en sus diferentes ramas han recibido la atención de las autoridades para su reglamentación y mejor ejercicio. Las Universidades, en ese or-

den, señalan la especialización correspondiente del ingeniero. Las principales ramas de la Ingeniería Civil son: Estructuras, Vías e Hidráulica; mientras que la Ingeniería Electromecánica ha tenido en nuestro país un mayor énfasis en la parte eléctrica y en menor medida, la mecánica.

En el frecuente caso de construcción de viviendas o edificios, el arquitecto siempre se encargará del diseño, pudiendo también tramitar documentos y dirigir la obra; el ingeniero civil de la parte estructural, estando también facultado para la dirección y supervisión técnica del proyecto; el ingeniero electromecánico de la parte eléctrica, limitando su rol administrativo a las gestiones correspondientes ante la Corporación Dominicana de Electricidad para aprobación de las conexiones de líneas de transmisión al sistema energético; y el agrimensor, antes que todos ellos, deberá haber saneado el terreno adecuadamente, oficializando sus delimitaciones y medidas por ante el Tribunal de Tierras y registrando el saneamiento catastral en las oficinas del Registrador de Títulos de lugar que corresponda.

Se hace necesaria sin embargo, una regulación más específica que establezca más claramente el campo de ejercicio profesional en las ingenierías; pues ello contribuiría a limitar el ejercicio ilegal tan frecuente en nuestro país y a precisar las funciones de cada profesional en la construcción. Es preciso distinguir el papel del ingeniero, el arquitecto y el agrimensor; de aquel que juegan el maestro constructor, el dibujante y el técnico de topografía. La determinación más específica de la incumbencia de cada cual, evitaría la intrusión que realizan los técnicos en áreas que, por su delicadeza y especialidad, deben estar reservadas únicamente a los profesionales autorizados.

En ese orden, sería conveniente integrar y reformular en un solo texto normativo todas estas disposiciones aisladas sobre ejercicio profesional.

2.3. Elaboración de Documentos y Derechos de Autor

El Artículo N.° 11 de la Ley N.° 6200 consagra el derecho de propiedad intelectual de que disfrutan los profesionales de la ingeniería, arquitectura y agrimensura, respecto de los documentos técnicos por

ellos elaborados, tales como: anteproyectos, croquis, maquetas, planos, informes, experticios, minutas, dibujos, etc.

También la nueva ley sobre Derecho de Autor, la N.° 65-00, del 24 de julio del 2,000 [62] contempla dentro de los denominados derechos de autor y afines a «... las obras de dibujo, pinturas, **arquitectura**... las ilustraciones, mapas, planos, croquis y obras plásticas relativas a la geografía, a la topografía, a la **arquitectura o las ciencias...**» (Artículo N.° 2). Esta ley consagra un derecho inalienable a favor de los autores a partir de la creación de la obra, señalándoles como los únicos autorizados a disponer del usufructo, modificación, comercialización, venta o cualquier uso que de ella se pretendiere realizar.

Existen sin embargo, algunas excepciones a este principio. Una de ellas es la indicada por el Artículo N.° 43 de la ley cuando señala que «el autor de un proyecto arquitectónico no podrá impedir que el propietario introduzca modificaciones en él, pero tendrá la facultad de prohibir que su nombre sea asociado a la obra alterada». Asimismo la que se deriva del Artículo N.° 13 cuando dispone que los derechos patrimoniales sobre las cosas creadas por empleados o funcionarios públicos, en cumplimiento de las obligaciones inherentes a su cargo, se presumen cedidos al organismo público de que se trate, salvo pacto en contrario».

La ley también establece un procedimiento para el registro del derecho de autor. Sin embargo, a diferencia de la ley anterior que indicaba las condiciones para el registro de una obra de arquitectura y áreas afines, la actual ley lo remite a un Reglamento para «otros géneros de obras literarias, artísticas o científicas» a ser definido por la Unidad de Derechos de Autor. [63]

---

[62] Esta ley derogó la N.° 32-86 sobre Derecho de Autor (Gaceta Oficial N.° 9689, del 15 de julio de 1986)

[63] La derogada Ley N.° 32-86 establecía en su Artículo N.° 145 que el registro «si la obra fuese artística y única, como un cuadro, un busto, un retrato, pinturas, dibujos, arquitectura o esculturas se hará formulando una relación de los mismos, a la que se acompañará de fotografías, las que tratándose de obras de arquitectura y escultura, serán de frente y laterales... para hacer el registro de planos, croquis, mapas y fotografías se presentará una copia de los mismos, para los modelos y obras de arte se presentará copia y fotografía del modelo o de la obra más una relación escrita y detallada de los caracteres que no sea posible apreciar en la copia o fotografía».

Todos los documentos que elabore un ingeniero, arquitecto o agrimensor; deben ser autentificados con la firma registrada del profesional y con su número de colegiatura, a fin de que puedan ser aceptados en la administración pública, según lo establece el Artículo N.° 12 de la Ley N.° 6200. Ese mismo artículo señala un elemento de singular importancia, y es que solamente podrán ser autorizados con la firma del profesional aquellos documentos elaborados personalmente por el mismo o bajo su dirección. Por tanto, es irregular la práctica de algunos profesionales que firman documentos que son elaborados por personas no profesionales y que no cuentan siquiera con su supervisión directa.

2.4. Los Maestros de Obras

Fijemos ahora nuestra atención en quienes son los auxiliares más directos de los profesionales de la construcción: los maestros de obras. La Ley N.° 115 del 29 de enero de 1966, es la que regula en nuestro país la actividad de los maestros de obras o maestros de construcción, como se les conoce mas popularmente. Esta ley, deroga la N.° 2006 del 2 de mayo de 1949, que versaba sobre esta misma temática. Dado el papel estelar que juegan los maestros de obras en toda construcción, el legislador ha querido establecer requisitos mínimos que garanticen el adecuado desempeño de estos técnicos, lo cual incide en beneficio del contratista y del profesional a cargo de la obra.

La Ley N.° 115 hace una clasificación de los maestros de obras diferenciando tres tipos fundamentales: maestros de obras de edificaciones, maestros de obras viales y maestros de obras hidráulicas. Para poder ejercer como maestro de obras en cualquiera de estas áreas la ley exige que el interesado sea titular de un diploma que lo acredite como tal y que obtenga una licencia de la Secretaría de Estado de Obras Públicas y Comunicaciones. Este diploma debe ser otorgado por cualquier escuela de capacitación técnica oficialmente reconocida. En cuanto a la licencia, la misma debe ser otorgada por la SEOPC, luego de someterse el interesado al examen correspondiente del área en que desea ejercer.

El Artículo N.° 8 de la indicada Ley N.° 115 es taxativo al señalar que solamente los maestros de obras facultados según las disposicio-

nes ya señaladas, pueden ser encargados por el profesional responsable de una obra, para la ejecución de la misma. Desafortunadamente, no resulta extraño el encontrarnos en la actualidad con numerosos aprendices que se autodenominan «maestros de construcción», sin contar ni con la calificación ni autorización pertinentes.

3. HONORARIOS PROFESIONALES

A diferencia de los abogados o los notarios, los profesionales de la ingeniería, la arquitectura y la agrimensura no disfrutan de una Tarifa oficial de Honorarios Profesionales; pues el legislador no ha sancionado ninguna ley al respecto. Por ello, muchas veces resulta un tanto difícil el determinar los honorarios a pagar si las partes involucradas en el acuerdo de servicios profesionales no han pactado expresamente el precio o no lo han hecho determinable.

Esta dificultad es menor en el sector público porque como ya hemos establecido, existen tarifas aplicables a los contratistas dependiendo del organismo gubernamental a cargo de la obra. Esto independientemente de las leyes sobre salarios mínimos aplicables a los profesionales y técnicos de la ingeniería y la arquitectura, aspecto que se ha regulado en varias ocasiones a partir de la Ley N.° 15-86 del 18 de abril de 1986, y que sólo tiene aplicación para los profesionales y técnicos de esas áreas que laboran como asalariados.

En cuanto a los honorarios a pagar al profesional contratista en la realización de obras privadas, no existe ninguna reglamentación oficial, aunque sí muchos criterios avalados por el uso y tarifas internas aprobadas por el CODIA.

Existe el convencimiento en muchos profesionales del área en el sentido de que estas tarifas se aplican inexorablemente a los particulares, sean propietarios o contratistas, y que por ello si no se han determinado los montos de honorarios a pagar tendrían que ser utilizados aquellos porcentajes y tablas señalados en las diferentes tarifas del CODIA. Esta opinión es a mi juicio incorrecta; pues las tarifas aprobadas por el CODIA no han sido avaladas por el Congreso de la República; por lo que no están revestidas de la autoridad de la ley y por consiguiente no pueden ser impuestas a personas que no sean miembros del CODIA y que por lo mismo, no se encuentren bajo su tutela profesional.

Por el contrario, estas tarifas sí se impondrían a los miembros del CODIA en sus relaciones y a falta de convenio particular, pues la adquisición de la calidad de miembro del CODIA implica la sujeción a las normas y reglamentaciones que este organismo oficial dictare. Es la misma situación que se da en países como Chile o España; pero diferente a otros como Argentina, donde se ha regulado minuciosamente lo relativo a honorarios profesionales en la construcción. [64]
Las Tarifas de honorarios profesionales aprobadas por el CODIA hasta la fecha, son las siguientes: Tarifa de la Arquitectura del 31 de Mayo de 1963; Tarifa de la Ingeniería Civil, del 12 de Julio de 1974, y Tarifa de la Agrimensura, del 26 de Mayo de 1988.
Es oportuno señalar, sin embargo, que aunque no son imperativas las tarifas señaladas, sirven en la mayoría de los casos como prototipo y referencia natural al momento de un juez suplir la voluntad de las partes respecto a los honorarios profesionales a pagar.

4. EL EJERCICIO ILEGAL

4.1. Tipificación del Ejercicio Ilegal

Según el Artículo 20 de la mencionada Ley N.° 6200, incurren en ejercicio ilegal de las profesiones de ingeniería, arquitectura, agrimensura y afines: «a) Las personas que sin poseer Título respectivo se ocupen en realizar actos o presten servicios público s o privados que la presente Ley reserva a los profesionales que la misma contrae; b) Los titulares que sin haberse inscrito en el Colegio Dominicano de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores o haber sido autorizados por el mismo, se anuncien como tales o realicen actos o presten servicios propios de los profesionales a que se refiere esta ley; c) Los titulares que habiendo sido contratados de acuerdo con los artículos 18 y 19 de esta Ley, excedan los límites señalados para su actuación; y, d) Los titulares colegiados que ejerzan durante el tiempo por el cual sean suspendidos».
También se considera ejercicio ilegal, conforme al Artículo N.° 21 del mismo texto legal, el hecho de que titulares colegiados encubran o amparen con su nombre o firma a personas que ejerzan ilegalmente estas profesiones, o a empresas que no obren de conformidad con las leyes vigentes.

[64] Cfr. «Leyes, Decretos, Resoluciones, Disposiciones, Aranceles que rigen el Ejercicio Profesional», Consejo Profesional de la Ingeniería, Buenos Aires, 1980.

Como el no inscribirse en el CODIA implica el no obtener exequátur profesional, con esta conducta se violenta al mismo tiempo la Ley N.° 111 sobre exequátur.
Es frecuente en la República Dominicana, el encontrarse con particulares que no están investidos de la calidad de ingeniero o arquitecto; diseñando y construyendo distintas obras de construcción, incluso algunas de gran dimensión. Lamentablemente no existe una tradición institucional de perseguir este tipo de actos, por lo que normalmente estos sujetos se convierten en violadores reincidentes de las normas de ejercicio profesional.

4.2. Sanciones

El ejercicio ilegal de la ingeniería, la arquitectura, la agrimensura y profesiones afines en la República Dominicana está sancionado mediante la aplicación de penas de multa y prisión; del mismo modo se sanciona la violación de la Ley N.° 111 sobre Exequátur y la usurpación de los títulos respectivos.
Conforme al Artículo N.° 24 de la Ley N.° 6200, se contempla multa de RD$100.00 a RD$1,000.00 pesos o prisión correccional de diez días a tres meses a aquellas personas que incurran en ejercicio ilegal, sean o no titulares. Aquellos titulares que ejerzan durante el tiempo en que están suspendidos, son pasibles de ser suspendidos en el ejercicio de la profesión hasta por un período de cinco (5) años.
Las empresas que no utilicen los servicios de los profesionales de la ingeniería, la arquitectura y la agrimensura requeridos por la ley, podrán ser castigadas a multas que van de RD$300.00 a RD$3,000.00 pesos.
La violación a la Ley N.° 111 sobre Exequátur Profesional, se castiga Según el Artículo N.° 8 de la misma ley, «con multa de cincuenta a doscientos pesos, y en caso de reincidencia con el doble de la multa o con prisión de uno a seis meses». También el Artículo N.° 9 de la misma ley faculta al Poder Ejecutivo a privar de exequátur profesional hasta por un período de cinco años, al profesional que mostrare una «mala conducta notoria» en el ejercicio de su profesión.
En cuanto a la usurpación de títulos, el Artículo N.° 8 ya señalado; plantea que esta infracción se castigará conforme al Código Penal.

Precisamente el Artículo N.° 258 de este Código, plantea que la usurpación de títulos se castigará con «prisión correccional de un mes a un año, sin perjuicio de las penas pronunciadas por el Código, por delito de falsedad, si los actos pasados o ejercidos por ellos tuvieren los caracteres de ese delito».

Existen infracciones que atacan directamente el derecho de autor del que se benefician los profesionales de la construcción, y que son castigadas de conformidad con la ya citada Ley N.° 65-00. Esta ley contempla en su Artículo N.° 169, prisión correccional de tres meses a tres años y multa de cincuenta a mil salarios mínimos contra quienes violenten los derechos de autor en cualquiera de sus manifestaciones, pudiendo aumentarse hasta el triple la multa en atención a la gravedad de los hechos y sin menoscabo de las eventuales demandas en reparación civil por daños y perjuicios que podría realizar la persona perjudicada.

En relación específica con nuestro tema, la ley castiga la persona que inscriba en el registro o difunda como suyos los planos, croquis y trabajos semejantes que ya se encuentren registrados y protegidos legalmente. También incurre en delito quien reproduzca estos documentos, los transforme, venda, comercialice o use de cualquier modo; sin autorización expresa del titular de los mismos.

4.3. Código de Ética y Tribunal Disciplinario

El Artículo N.° 25 de la Ley N.° 6200 da mandato al Colegio Dominicano De Ingenieros, Arquitectos Y Agrimensores (CODIA) para que dicte el Código de Etica Profesional, aplicable a los profesionales que agrupa. De las infracciones a ese Código conocerá el Tribunal Disciplinario del CODIA, organismo que como ya hemos visto, fue creado por la propia Ley N.° 6160.

El Código de Etica Profesional del CODIA fue aprobado el 11 de octubre de 1969, y el mismo cuenta con veinte apartados en los cuales se establecen una serie de conductas y actitudes incompatibles con el digno ejercicio profesional. Dentro de esas conductas se subrayan, entre otras: la competencia desleal, la obtención u otorgamiento de beneficios fraudulentos, el violentar las normas de ejercicio profesio-

nal, el transgredir las Tarifas de Honorarios Profesionales, el quebrantar las normas internas del CODIA, entre otras violaciones.
El Tribunal Disciplinario del CODIA, conforme el Artículo N.° 26 de la citada Ley N.° 6200 podrá imponer las siguientes sanciones: «amonestación privada, censura Pública y recomendación de suspensión al Poder Ejecutivo del ejercicio de la profesión de hasta un año, según el grado de la falta y según haya habido o no circunstancias agravantes de reincidencia o indisciplina».
Un caso muy destacado en los últimos años, fue el sometimiento al Tribunal Disciplinario del Director de la Oficina de Ingenieros Supervisores de Obras del Estado, acusado de evaluar determinadas obras públicas por encima de su valor real. Curiosamente, en este caso este funcionario fue declarado inocente por el Tribunal Disciplinario pero se recomendó la cancelación de su exequátur por un año al Poder Ejecutivo. [65]

4.4. Limitaciones a la Actividad Comercial de Ingenieros y Arquitectos

La Ley N.° 4399, Gaceta Oficial N.° 7958 del 15 de marzo de 1956, limita la actividad comercial de los contratistas que tengan a su cargo la construcción de obras, prohibiéndoles expresamente el obtener control respecto de la venta de los materiales de construcción. El Artículo N.° 1 del indicado texto señala que «se prohibe a todo ingeniero o empresa que tenga a su cargo la construcción de obras, realizar por cualquier medio, actos que impidan la libre y leal competencia o que restrinjan el comercio de los artículos o productos utilizables en la industria de la construcción, obteniendo control alguno sobre la fabricación, distribución o comercio de esos artículos o suministros, en perjuicio de las personas o empresas que, como ocupación principal se dediquen a la industria o a la importación de estos últimos».
El incumplimiento de esta ley, dispuesta con el evidente interés de beneficiar al sector comercial ferretero, está sancionado conforme el Artículo N.° 6 del mismo texto con prisión de un mes a un año o

[65] Cfr. Tribunal Disciplinario del CODIA. Decisión de fecha 11 de agosto del 2000.

multa de cien a mil pesos, o ambas penas. En cuanto a las personas morales la pena «se aplicará al administrador o gerente de la empresa».

En la práctica es nula la observancia de esta disposición, pues en nuestro país es muy frecuente que una empresa de ingeniería venda también los materiales de construcción que se incorporarán a la obra que ejecuta. Un caso típico es el de algunas empresas que construyen carreteras públicas y al mismo tiempo venden al Estado el material asfáltico utilizado en dichas vías.

De todos modos, creemos que es muy cuestionable la constitucionalidad de la Ley N.° 4399 ya que al limitar la participación de determinadas empresas en la actividad comercial, entra en contradicción con la libertad de comercio consagrada en el Artículo N.° 8, Ordinal 12 de la Constitución de la República.

CAPÍTULO IV

SISTEMA PARA EL EJERCICIO DE LA INGENIERÍA Y LA ARQUITECTURA EN LA EJECUCIÓN DE LA OBRA

La Lèy N.° 687 publicada en la Gaceta Oficial N.° 9593 del 30 de julio de 1982, es la que crea un sistema para el ejercicio de la Ingeniería, la Arquitectura y Ramas Afines en la República Dominicana. Con la puesta en vigor de la Ley N.° 687, la Ley N.° 675 sufre su modificación más sustancial, pues deja de ser ley «de construcción», para serlo únicamente de «Urbanizaciones y Ornato», restringiendo su esfera de aplicación al ámbito municipal.

La Ley N.° 687 fue concebida con el propósito de crear un organismo técnico que promoviera la reglamentación continuada de la ingeniería,.la arquitectura y ramas afines en el país. Ese organismo es la Comisión Nacional de Reglamentos Técnicos de Ingeniería, Arquitectura y Ramas Afines (CONARTIA). Pero también la ley concibe un sistema de seguridad respecto a las obras de construcción, garantizando su cumplimiento mediante determinadas sanciones penales.

1. FUNCIONAMIENTO DE LA COMISION NACIONAL DE REGLAMENTOS TÉCNICOS DE INGENIERÍA, ARQUITECTURA Y RAMAS AFINES (CONARTIA)

Según la Ley N.° 687, la Comisión Nacional de Reglamentos Técnicos de Ingeniería, Arquitectura y ramas afines, se encargará «de discutir y aprobar los reglamentos técnicos relativos a la ingeniería, la arquitectura y ramas afines» (Artículo N.° 9). Este organismo está compuesto por dieciséis (16) personas que son repre-

sentantes de diversas Secretarías de Estado y entidades oficiales y privadas, vinculadas al área de la construcción. Estos son los Secretarios de Estado de Obras Públicas (quien la preside), de Salud Pública y Asistencia Social; de Educación, Bellas Artes y Cultos; de Turismo; el Secretario General de la Liga Municipal Dominicana; el Director Ejecutivo del Instituto Nacional de Recursos Hidráulicos (INDRHI); el Director del Instituto Nacional de la Vivienda; el Director del Instituto Nacional de Aguas Potables y Alcantarillados; el Administrador General de la Corporación Dominicana de Electricidad; el Gerente General del Banco Nacional de la Vivienda; el Presidente del Colegio Dominicano de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores (CODIA); el Presidente de la Asociación de Bancos Hipotecarios; el Presidente del Instituto Dominicano del Cemento y del Concreto; el Presidente de la Cámara Dominicana de la Construcción y el Presidente de la Sociedad Dominicana de Sismología.

Además de las atribuciones señaladas, esta comisión es la facultada para proponer la modificación de reglamentos técnicos vigentes; crear comités especializados para la solución de los conflictos que se presenten a propósito de estos reglamentos, aprobar proyectos de presupuestos, establecer consultas; entre otros.

El organismo ejecutivo de la CONARTIA es la Dirección General de Reglamentos y Sistemas; que está compuesta por un Director General y al menos tres diferentes Secciones: de Reglamentos Técnicos, de Coordinación y Supervisión de Aplicación de Reglamentos y de Orientación, Divulgación y Educación Continuada. La Dirección General de Reglamentos y Sistemas es la parte encargada de la ejecución de los programas y reglamentos de la CONARTIA.

Todos los reglamentos que apruebe la comisión, deberán ser remitidos al Poder Ejecutivo para «su consideración y expedición», de conformidad con el Artículo N.° 28 de la Ley N.° 687.

A partir del trabajo realizado por la CONARTIA se han elaborado una serie de Boletines y Manuales, algunos de los cuales contienen Reglamentos, y otros Recomendaciones o Criterios. También se han divulgado una serie de disposiciones elaboradas con anterioridad al inicio de los trabajos de la CONARTIA. Los Manuales elaborados y publicados por la Secretaría de Estado de Obras Públicas y Comunicaciones hasta la fecha, son los siguientes:

M-001 Normas para Estacionamiento Vehicular (1980);

M-002 Recomendaciones Provisionales para el Análisis Sísmico de Estructuras (1979);

M-003 Recomendaciones Provisionales para Instalaciones Eléctricas en Edificaciones(1981);

M-004 Manual de Inspección y Supervisión de Edificaciones (1981);

M-005 Recomendaciones para Dibujo de Planos en Proyectos de Edificaciones (1981);

M-006 Recomendaciones Provisionales para el Análisis Sísmico de Estructuras. Ejemplos de Aplicación. (1981);

M-007 Recomendaciones Provisionales para Proyectar sin Barreras Arquitectónicas (1981);

M-008 Reglamentaciones para Instalaciones Sanitarias en Edificaciones (1982);

M-009 Especificaciones Generales para la Construcción de Edificaciones (1982);

M-010 Recomendaciones Provisionales para Instalaciones Eléctricas en Edificaciones(1982);

M-011 Criterios Básicos para el Estudio Geotécnico de Carreteras (1982);

M-012 Criterios Básicos para el Diseño Geométrico de Carreteras (1982);

M-013 Instrucciones para Presentación de Propuesta de Estudios y Proyectos de Carreteras (1985);

M-014 Especificaciones Generales para la Construcción de Carreteras (1985);

M-015 Efectos P(triángulo) en la Respuesta Sísmica No Lineal PT-1 (1985);

M-016 Recomendaciones Provisionales para Espacios mínimos en la Vivienda Urbana (1985);

M-017 Recomendaciones Provisionales para la Presentación de Proyectos Viales (1986);

M-018 Diseño a Flexocompresión de Muros de Hormigón Armado. Secciones Rectangulares, L y C.PT-2 (1985);

M-019 Recomendaciones Provisionales para Diseño y Construcción de Sistemas de Drenaje en Carreteras(1987).

En cuanto a los Boletines, estos son:

1/79 Procedimiento de Trámitación de Planos para el Distrito Nacional(1979);

2/79 Criterios Básicos Provisionales para la Revisión de Proyectos de Edificaciones(1979);

3/79 Reglamento de Precalificación de Empresas Constructoras(3ra. Edición, 1979);

4/79 Medidas de Control para la Instalación de Casilleros de Correos en Edificaciones(1979);

5/80 Presentación de las «Recomendaciones Provisionales para el Análisis Sísmico de Estructuras» (1980);

6/80 Requisitos Básicos Provisionales para las Instalaciones Eléctricas en Edificaciones(1980);

9/80 Recomendaciones Provisionales para el Análisis por Viento de Estructuras(1980);

10/80 Recomendaciones Provisionales para el Análisis de Mampostería (1980);

11/81 Requisitos Mínimos Provisionales para Estudios Geotécnicos de Edificaciones(1981);

13/84 Ley No. 687;

14/84	Estructura y Organización de la Dirección General de Sistemas;
15/84	Reglamento N.° 1661;
16/86	Recomendaciones Provisionales para la Ventilación Natural en Edificaciones;
17/87	Código Legislativo del Ejercicio Profesional de la Ingeniería, Arquitectura y Ramas Afines (1987).

2. REGLAMENTO PARA SOMETIMIENTO Y APROBACION DE PROYECTOS DE EDIFICIOS Y SU INSPECCION DURANTE LA CONSTRUCCION

El Reglamento N.° 1661 del 15 de diciembre de 1983, utilizado por un espacio de quince (15) años para la aplicación de la Ley N.° 687, ha contenido las normas más precisas, detalladas e importantes, relativas al trámite y aprobación de proyectos de construcción en el país. Estableció los documentos, planos, diseños, pagos y procedimientos inherentes a toda obra levantada en estricto cumplimiento de la ley. Este reglamento permaneció en vigencia hasta que fue recientemente derogado mediante el Decreto Número N.° 346-98, del 11 de septiembre de 1998, que estableció el nuevo Reglamento para Sometimiento y Aprobación de Proyectos de Edificios y su Inspección durante la Construcción.

En el análisis de este último reglamento, dada su muy reciente aprobación, consideramos oportuno resaltar aquellas normas reglamentarias que permanecieron inalterables así como las que constituyen innovaciones, respecto a lo que establecía el derogado Reglamento N.° 1661.

2.1. Ámbito de Aplicación

Ante todo, el Reglamento N.° 347-98 nos ofrece en su Artículo N.° 3 una extensa definición terminológica de los diferentes intervinientes en la construcción de un edificio, así como de algunas materias que

hasta la fecha no tenían ninguna conceptualización formal en las normas jurídicas vigentes.
En cuanto al ámbito de aplicación de este reglamento, precisamente un primer elemento nos viene dado por la definición que hace de edificio al considerar como tal una "obra o fábrica construida para habitación o para usos análogos como casa, templo y otros" (Artículo N.° 3). Al identificar el concepto "edificio" con el de habitación, este nuevo reglamento excluye tácitamente de su campo de aplicación a la construcción de plantas energéticas, puentes, carreteras y otras obras que por su naturaleza no están destinadas a ser habitadas por el ser humano. Esta intención se revela en el hecho de que ya se expidió mediante Decreto N.° 347-98 el Reglamento para el Diseño y Construcción de Subestaciones de Distribución de Media a Baja Tensión, y se tienen noticias de la existencia de otros proyectos de reglamentos que regularán la construcción de otras obras no habitables.
Al igual que el reglamento anterior, este somete a su aplicación tanto las obras de los particulares como aquellas que pertenezcan al Estado o a sus entes autónomos. En efecto, el Artículo n.° 2 establece que "para construir, reconstruir, ampliar o de cualquier manera alterar un edificio u otra estructura oficial o privada es necesario que el Propietario y el Director del Proyecto soliciten a la Secretaría de Estado de Obras Públicas y Comunicaciones (SEOPC) la correspondiente Licencia de Construcción, para lo cual se someterán los planos del proyecto para su aprobación". Es conocida sin embargo la práctica generalizada en la construcción oficial, de no someter al procedimiento de aprobación a los planos de los edificios que se construyen en ese sector; por lo que de hecho ha sido únicamente el sector privado el que ha cumplido con estas disposiciones.
Por demás, la obligación de someterse a las disposiciones del Reglamento, no solamente aplica para las nuevas obras, sino para cualquier reconstrucción o reparación.

2.2. Dirección y Ejecución de la Obra

Una de las principales virtudes del nuevo Reglamento, es que consagra un conjunto de categorías en relación a la obra que permiten

identificar más claramente los diferentes niveles de responsabilidad que tiene cada una de las personas intervinientes en la ejecución. En ese orden se establecen las siguientes calidades: Autor del Proyecto, Corresponsable de Obra, Director del Proyecto, Director Responsable de Obra, Residente, Inspector y Propietario.

Se define al **propietario** como "la persona física o moral que habiendo acreditado la legitimidad de su interés, gestiona y obtiene, previo acuerdo escrito, que un profesional o grupo de profesionales calificados realicen las obras o trabajos de ingeniería o arquitectura que le sean solicitada" (Artículo N.° 1.3.11). Una primera relación contractual del propietario podría ser con el **Director de Proyecto** persona física o moral responsable de "la elaboración de Proyectos de Ingeniería o Arquitectura conforme a las reglamentaciones y disposiciones técnicas correspondientes" (Artículo N.° 1.3.4); o con el **Director Responsable de la Obra** que es el que "asume el cumplimiento de las obligaciones, requerimientos y compromisos técnicos en la ejecución de una obra, conforme al proyecto aprobado y a las reglamentaciones y disposiciones técnicas correspondientes" (Artículo N.° 1.3.5). En este último caso, el Director Responsable de la Obra es el que se agenciaría los servicios de un Director de Proyecto que sería el responsable de los diseños y proyecciones a satisfacción del propietario.

Es muy frecuente en la actividad de la construcción, que el propietario se dirija a un arquitecto, ingeniero o contratista conocido y le plantee sus necesidades de construcción. Entonces ese relacionado decide asumir por sí mismo las diferentes categorías de responsabilidades que señala la ley: esa persona es al mismo tiempo el Director del Proyecto y el Director Responsable de la Obra, y en no pocos casos, el Autor del Proyecto y el propio profesional Residente.

La distinción que plantea el Reglamento de estas diferentes categorías, es sin embargo esencial, por las diferentes responsabilidades que implica cada una de ellas.

El **Director del Proyecto**, que puede ser ingeniero civil, arquitecto o ingeniero-arquitecto si se trata de una persona civil, y que en los casos de una persona jurídica debe acreditar su competencia profesional; es quien debe "firmar ante el propietario y los organismos competentes como el único responsable de todos los planos y los

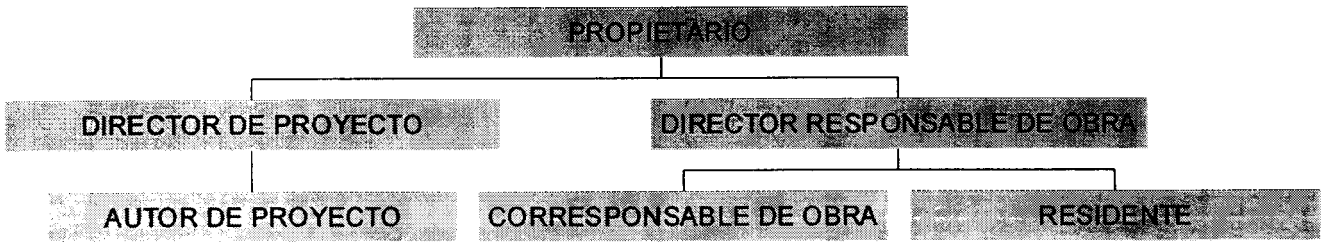
documentos técnicos del proyecto en general" siendo además el responsable de "obtener las aprobaciones correspondientes en los diferentes organismos competentes, previo pago de todos los impuestos establecidos por ley" (Artículo N.° 1.5). Esta precisión normativa no deja dudas respecto a un asunto bastante crucial en la práctica profesional y es la responsabilidad de trámite y aprobación de planos, y el pago de los impuestos, arbitrios y tasas respectivos.

En cuanto al Autor del Proyecto definido como "la persona física o moral que a solicitud del Director del Proyecto, y previo acuerdo escrito, participa dela elaboración de un Proyecto de Ingeniería o Arquitectura en la parte del mismo relativa a su especialidad, conforme a las reglamentaciones y disposiciones técnicas correspondientes" (Artículo N.° 1.3.2), queda también establecido que su responsabilidad se limita únicamente a "los planos y documentos técnicos relativos a su especialidad" (Artículo N.° 1.5.2) y no a los procesos de gestión administrativa propios del Director de Proyecto y que antes en la práctica se atribuían al autor del proyecto.

Por otra parte, al **Director Responsable de Obra**, además de su calidad profesional de ingeniero civil, arquitecto o ingeniero-arquitecto; se le exige un tiempo mínimo de cinco (5) años de ejercicio profesional. Si se trata de una persona jurídica, ésta debe acreditar un profesional que cumpla los requisitos indicados (Artículo N.° 1.6.1). El Director Responsable de Obra es quien tendrá a su cargo la dirección de los trabajos de construcción respondiendo de cualquier violación que durante la construcción ocurra al Reglamento y a las leyes vigentes, debiendo llenar los requisitos de inspección pública y llevar la documentación legal requerida y especialmente el **diario de obra** que establece la ley, donde se deben recoger las informaciones más relevantes relativas a la ejecución e inspección de la obra. (Artículo N.° 1.6.2).

El Director Responsable de Obra podrá contratar Corresponsables de Obra que es como denomina el Reglamento a los sub-contratistas definiéndolos como la persona física o moral responsable "de la ejecución de parte de la obra concerniente a su especialidad..." (Artículo N.° 1.3.3). El Corresponsable de Obra asumen plena responsabilidad por la parte de la obra que haya realizado. El Reglamento establece que la responsabilidad administrativa de ambos cesa en cinco

ORGANIGRAMA PARA LA EJECUCIÓN DE OBRA



(5) años a partir del momento en que se haya autorizado el uso del edificio.
El Reglamento también establece la figura del **Residente** indicando que debe ser un "profesional colegiado sea ingeniero civil, arquitecto o ingeniero-arquitecto autorizado por el Director Responsable de Obra para dar vigilancia y cumplimiento a la ejecución del proyecto aprobado" (Artículo N.° 1.3.8).
Finalmente, en lo que concierne a los responsables de la ejecución de la obra, el reglamento contempla que en los casos de reparaciones menores o de construcciones de viviendas unifamiliares no repetitivas de menos de ciento veinte metros cuadrados (120 m^2) no se requerirá la presencia de un Director Responsable de Obra (Artículo 1.6.7).

2.3. Documentación Técnica de la Obra

Para obtener la Licencia de Construcción de la Secretaría de Estado de Obras Públicas, se exige el depósito en ese organismo de la documentación técnica de la obra. Conforme el Artículo 2.1 del citado Reglamento, esta documentación está compuesta por los siguientes elementos:

- Tres (3) juegos de planos aprobados por la Oficina de Tramitación de Planos del Ayuntamiento correspondiente. Esto incluye el Plano Catastral y el Certificado de Título o el "Certificado de Compra" debidamente registrado. Esto último sería más bien una copia del Contrato de Compra-Venta del terreno donde se realizará la obra.
- Copia de los planos para Estacionamiento Vehícular.
- Planos del conjunto, alimentación y drenaje sanitario aprobado por el organismo correspondiente (CAASD, INAPA, CORAASAN u otra corporación de agua local).
- Plano de localización indicando modo de conexión eléctrica.
- Cálculos estructurales, estudios geotécnicos, cálculos de drenaje, calidad de agua, entre otros.

El Reglamento establece en su apartado 2.2 la necesidad de que los documentos sean depositados en otros organismos oficiales confor-

me la naturaleza del edificio. Por ejemplo, los proyectos turísticos deben ser aprobados por la Secretaría de Estado de Turismo; los que afectan áreas históricas deben ser sometidos a la Oficina de Patrimonio Cultural; los del Sector Industrial, tienen que tener el aval de la Secretaría de Estado de Industria y Comercio; y lo mismo para aquellos proyectos del área de Educación y Salud, que deben estar aprobados por las Secretarías de Estado respectivas.

Particular mención en este orden, merecen los requerimientos establecidos por la reciente Ley General de Medio Ambiente y Recursos Naturales. Esta ley exige la obtención de un permiso o licencia ambiental para poder desarrollar cualquier tipo de proyecto, incluyendo la construcción de proyectos de desarrollo urbano y de asentamientos humanos; puertos y otras obras marítimas; plantas eléctricas; aeropuertos; carreteras; plantas industriales; sistemas de agua potable; parques industriales, etc. (Artículos N.°s 40 y 41).

Del mismo modo, esta exige ley a los ayuntamientos demandar los estudios ambientales correspondientes a los proponentes de proyectos de expansión urbana y suburbana (Artículo N.° 109); prohibiendo los asentamientos humanos en zonas de peligro, tales como lechos de río o zonas expuesta a variaciones marina (Artículo N.° 110); y determinando que todas las obras de ingeniería civil y estructuras sean diseñadas y construidas «de acuerdo a normas antisísmicas y medidas preventivas contra posibles incendios y con materiales que puedan resistir terremotos y huracanes..» (Artículo N.° 112).

Volviendo al Reglamento de para la aprobación de edificios, los planos del proyecto deben contar con planos de diseño arquitectónico, de diseño estructural, de instalaciones sanitarias, de instalaciones eléctricas, y de instalaciones mecánicas o diseño urbanístico si aplicaren (Artículo N.° 3).

Los planos arquitectónicos están pormenorizadamente descritos en el Reglamento, limitándonos a señalar la clasificación que se hace de los mismos (Artículo N.° 4):

a) Plano de Localización y Ubicación;
b) Planta Arquitectónica Dimensionada;
c) Planta Arquitectónica Amueblada;
d) Planos de Elevaciones;
e) Planos de Secciones;

f) Detalles Arquitectónicos;
g) Tabla de Portaje y Ventanería;
h) Tabla o Plano de Terminaciones;
i) Plano de Estacionamiento y Acceso a la Vía Pública;
j) Plano para Instalaciones de Seguridad contra Riesgos de Incendios y otras Emergencias. Estos dos últimos en caso necesario.

En lo relativo a los planos estructurales, el Reglamento establece que deben presentarse los siguientes (Artículo N.° 5.2):

a) Planta Estructural de Techo;
b) Planta(s) Estructural(es) de Entrepiso(s);
c) Plano de Detalles de Vigas, Columnas, Zapatas;
d) Plano de Detalles de Pórticos (si los hubiere);
e) Plano de Cimientos;
f) Plano de Detalles en general, y,
g) Resistencia de Materiales a usar.

También el reglamento señala los detalles que deben contener los planos de instalaciones sanitarias así como los planos eléctricos. Para los de instalaciones sanitarias se exige la ubicación de instalaciones exteriores, planta de sistema de desagüe de aguas negras, plano isométrico completo del sistema de desagüe de aguas negras, plano isométrico del sistema de agua potable, entre otros. El contenido de los planos eléctricos va desde la localización de las salidas, paneles de distribución, cajas de conexiones, tableros de control, etc; hasta la ubicación de salidas de difusores de aire acondicionado, conexiones de planta de emergencia, distribución de la acometida y de los circuitos ramales, entre otros.

2.4. Licencia de Construcción

Una vez han sido sometidos a examen los documentos del proyecto, y si las autoridades no encontraren objeción a los mismos, el Director del Proyecto debe proceder a realizar los pagos correspondientes. Estos pagos son: arbitrio municipal, impuesto sobre documentos en sellos de la Dirección General de Impuestos Internos y tasa profesional del CODIA. Para realizar estos pagos la Oficina de Tramitación

de Planos de la SEOPC procede a realizar una tasación del valor de la obra por metro de construcción, conforme a una tabla que tiene dicho organismo, y que normalmente no se encuentra actualizada por lo que el monto de tasación casi siempre resulta menor del valor real de construcción.
Cumplidos estos requisitos, la SEOPC otorga la Licencia de Construcción, licencia que caducará un año después de la fecha de su expedición, si es que la obra no se hubiese iniciado (Artículo N.° 8.2.3).
En el caso de los proyectos objetados, según la gravedad del caso, se podrán indicar directamente las observaciones a fin de que sean corregidas por el responsable, o, si las observaciones son de mucha gravedad, el interesado deberá retirar los planos para rehacerlos y volver a presentar el proyecto. La ley faculta a la Oficina de Tramitación de planos a que en aquellos casos en que las observaciones "no afecten las fundaciones de la estructura", se autorice al interesado a "realizar el vaciado de las mismas" (Artículo N.° 8.3.2).

2.5. De la Inspección de la Obra

El Artículo 1.3.9 define al **Inspector** como el "profesional representante del Estado que, a solicitud del Director Responsable de Obra, realiza la inspección de las diferentes etapas de construcción de una obra de ingeniería o arquitectura".
El inspector debe ser un ingeniero civil, arquitecto o ingeniero-arquitecto que tendrá libre acceso a la obra y a su documentación mientras esta se esté construyendo.
El Director Responsable de la Obra deberá ceñirse a las indicaciones que les sean formuladas por los inspectores u otros representantes autorizados de la SEOPC. En todo caso, el Inspector deberá llenar las siguientes tarjetas de inspección (Artículo N.° 9.1.3):

a) Certificación de Aprobación de Materiales y Suelos;
b) Certificación de Aprobación de Elementos Estructurales;
c) Certificación de Aprobación de Instalaciones Eléctricas;
d) Certificación de Aprobación de Instalaciones Sanitarias;
e) Certificación de Aprobación de Areas de Estacionamiento y de Acceso a vías Públicas;

f) Certificación de Aprobación de Impermeabilización de Techos;
g) Certificación de Aprobación de Inspección Final.

Una vez la obra sea terminada, no puede ser destinada a sus fines hasta tanto no tenga la Certificación de Aprobación de Inspección final.

3. NORMAS Y MEDIDAS DE SEGURIDAD

Como hemos establecido, la Ley N.° 687 establece las medidas básicas de seguridad en torno a una obra, las sanciones que correspondieren a los potenciales infractores y la competencia administrativa y judicial para conocer de esos casos.

Así las cosas, toda persona física o moral que violente las reglamentaciones del ejercicio de la Ingeniería, la Arquitectura y ramas afines, es pasible de sufrir las sanciones que la ley prevé. Esas violaciones ocurren cuando al momento de construir una obra no se observen las prescripciones establecidas en la propia Ley N.° 687, en cualquiera de sus Reglamentos oficialmente aprobados, y más concretamente, en los Reglamentos que regulan específicamente su aplicación. Estas disposiciones norman todo lo que tiene que ver con: requisitos y trámites sobre construcción, planos del proyecto (arquitectónico, de diseño estructural, de instalaciones sanitarias y eléctricas, de estacionamiento vehicular, etc.), procedimientos para la aprobación de proyectos, otorgamientos de licencias de construcción, supervisión y control de edificaciones, entre otros.

La facultad administrativa para supervisar y aprobar los proyectos de construcción, está concedida por la ley a la Secretaría de Estado de Obras Públicas y Comunicaciones (SEOPC). La SEOPC, de conformidad con el Artículo N.° 17 de la Ley N.° 687, puede ordenar «la suspensión de toda obra en ejecución que incurra en una de las siguientes violaciones:

a) Que no se ajuste a las disposiciones establecidas en los Reglamentos que expida el Poder Ejecutivo;
b) Que no está provista de la correspondiente autorización o licencia;
c) Que no se encuentre bajo la vigilancia responsable de un director o encargado;

d) Que no se ajuste al proyecto aprobado, y
e) Que de alguna forma se haya obstaculizado o impedido la inspección o cualquier otra función del personal autorizado por la SEOPC.»

De igual forma, y al tenor del artículo 18 del citado texto legal, es la SEOPC que puede ordenar «la clausura total o parcial de una obra en los siguientes casos:

a) Cuando se trate de una obra en ejecución que, a consecuencia de una de las violaciones señaladas en el artículo anterior, presente elementos que atenten contra la seguridad pública;
b) Cuando se trate de una obra terminada que no se ajuste al proyecto aprobado o que, por dársele un uso diferente al autorizado, perjudique la seguridad o el ornato público.»

El cese de esa clausura o suspensión podrá ser obtenido cuando la obra adquiera la licencia de construcción correspondiente, o cuando se certifique que las fallas alegadas han sido ya corregidas. Para corregir estas fallas el propietario tiene un plazo de tres (3) meses, conforme al Artículo N.° 21 de la Ley, plazo que puede ser extendido por la SEOPC. Sin embargo, si estas fallas son irreversibles o no son corregidas, el Tribunal apoderado del caso ordenará la demolición de la obra y el desalojo de las personas que la ocupen; teniendo el propietario un plazo de un (1) mes para ejecutar la demolición por su cuenta. La SEOPC será la responsable de ejecutarla si el propietario no obtempera al cumplimiento de la decisión judicial, en el plazo anteriormente indicado.

Como vemos, el legislador dominicano ha tomado la precaución de otorgar al constructor ilegal un plazo razonable para que este pueda regularizar su obra, y no sea necesaria la demolición de la misma que siempre implicaría una grave pérdida de recursos materiales. La mayoría de las legislaciones de la materia en otros países, también consagran este plazo de gracia. En España, por citar un caso, existe la denominación de obra abusiva para identificar aquella construcción que carece de autorización correspondiente, y que debe legalizarse en un plazo de dos (2) meses a partir de su suspensión. [66]

[66] Cfr. Ley del 2 de Mayo de 1975; Real Decreto del 16 de Octubre de 1981; Reglamento de Disciplina Urbana; jurisprudencias citadas en Espasa-Calpe, Diccionario Jurídico, Op. cit.

La facultad de supervisión de la SEOPC sobre las diferentes construcciones que se erigen en el país, es compartida parcialmente con los Síndicos Municipales en materia de ornato, lo cual es reconocido por el Artículo N.° 30 de la propia Ley N.° 687, estableciéndose que «corresponde al síndico del Distrito Nacional y a los síndicos municipales declarar, en sus respectivas jurisdicciones, cuando un edificio terminado constituye un Peligro Público, un Estorbo Público o es lesivo al ornato. Esta declaración irá acompañada de la colocación en un lugar visible del edificio, de un cartel o letrero que exprese tal circunstancia». Este Artículo N.° 30, modificó al Artículo N.° 31 de la Ley N.° 687 sobre «Urbanizaciones y Ornato Público.»
También el Colegio Dominicano de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores (CODIA), es competente en materia de supervisión, al tenor por lo establecido en la Ley N.° 6160 del 11 de enero de 1963, que confiere a esa institución de carácter público la potestad de vigilar el ejercicio de las profesiones que agrupa y actuar en defensa del interés público.

4. SANCIONES Y COMPETENCIA

Las sanciones previstas a las violaciones del Reglamento 346-98, son las dispuestas en el Artículo N.° 23 de la Ley N.° 687, conforme lo establece el propio Artículo N.° 11 del mencionado Reglamento. Estas sanciones son en primer lugar, una multa del 3 al 6 por ciento del monto total de la obra conforme a tasación hecha por la SEOPC, o prisión correccional de 10 días a 6 meses, o ambas penas a la vez. También se contempla, en caso de que el infractor no haya obtenido licencia de construcción, condenarle al pago del doble de los impuestos establecidos por la ley (Artículo N.° 23, párrafo).
El Artículo N.° 24 de la indicada ley establece que "en caso de que las indicadas infracciones sean cometidas por personas morales, las penas de prisión correccional serán dispuestas y aplicadas a su presidente, a su administrador o al funcionario que fuere su representante legal".
La jurisprudencia ha admitido que una persona puede ser sancionada tanto por levantar un edificio sin la autorización de los planos correspondientes; como porque el edificio levantado no estaba de acuerdo con los planos aprobados. Asimismo, si las obras no se ejecutan en

correspondencia con los planos aprobados y se extienden dentro de la propiedad vecina, se puede ordenar su destrucción y el pago de daños y perjuicios al vecino. [67]

Las sanciones detalladas, así como la demolición de la obra (Artículo N.° 22), deberán ser impuestas por el tribunal competente. Sobre este aspecto, mientras algunos jueces y Funcionarios Municipales sostienen que el tribunal competente lo es el Juzgado de Paz (Municipal en el Distrito Nacional y otras provincias), otros mantenemos la tesis de que el conocimiento judicial de las violaciones de la Ley N.° 687 y su Reglamento es competencia exclusiva del Juzgado de Primera Instancia.

Para analizar esta parte vamos a partir de la definición de competencia dada por el profesor francés Roger Perrot, que la careacteriza como «el poder legal dado a una jurisdicción para conocer de un proceso» [68]. En efecto, las leyes de competencia reparten el poder de juzgar los conflictos suscitados entre distintas partes, poder que pertenece al Estado, que lo ejerce a través de sus diversas instancias judiciales.

Se habla de competencia de atribución para referirse a aquella que es determinada en Derecho Civil, por la materia o cuantía del asunto a juzgar, y en materia penal, por el tipo de infracción cometida (de simple policía, delito o crimen). La competencia territorial, viene dada, en principio por el domicilio de la parte demandada (actor sequitur forum rei) o por el lugar donde está ubicado el inmueble en litigio, en materia civil; y por el lugar donde se cometió el hecho, en materia penal.

Las normas que establecen la competencia atributiva son de orden público, esto es, no pueden ser contravenida por las partes a conveniencia, pues han sido dictadas en el interés de contribuir a una buena administración de justicia. Por el contrario, las leyes relativas a la competencia territorial suelen ser de interés privado, pues sólo interesan a los particulares.

En nuestro caso se trata de determinar a qué jurisdicción corresponde la competencia de atribución en materia de violación a la Ley N.° 687, si al Juzgado de Paz o al Juzgado de Primera Instancia. Debemos

[67] Cfr. Headrick, William. Op. cit. pp. 169 y 346.

[68] Citado por Cury, Jottin. *Los Recursos*, p. 175.

subrayar ante todo que, por su naturaleza, son éstas jurisdicciones totalmente diferentes. Los Juzgados de Primera Instancia conjuntamente con las Cortes de Apelación son en nuestro derecho jurisdicciones de derecho común; mientras que los Juzgados de Paz y los Tribunales de Tierras son Jurisdicciones de excepción. Ello implica, en lo que corresponde a la competencia, que los Juzgados de Primera Instancia y las Cortes de Apelación son competentes para conocer de todos los litigios que la ley no haya atribuido de modo expreso a otra jurisdicción; mientras que los juzgados de Paz, como una especie de tribunal de excepción, son solamente competentes para conocer de aquellos asuntos que la ley les confiere de modo específico. [69]

En consecuencia si la ley no señala de manera expresa a ningún tribunal como el competente para conocer de tal o cual cuestión, el Tribunal competente lo será, en primer grado, el Juzgado de Primera Instancia.

En materia de simple policía el Código de Procedimiento Criminal es taxativo cuando otorga una competencia general a los juzgados de Paz para conocer de aquellos hechos que pudieren motivar una multa de cinco pesos o cinco días de arresto; mientras que los delitos cuyas penas excedan las anteriores los reserva para el conocimiento de los Juzgados de Primera Instancia en función de Tribunales Correccionales (Artículos N.°s 137 y 177). Esta competencia general, se complementa con la competencia especial que la ley le otorga a las diferentes jurisdicciones, y que en el caso de los Juzgados de Paz abarca materias como la violación a la Ley N.° 13 sobre control de precios; a la Ley N.° 241 sobre vehículos de motor, en determinados casos; a la propia Ley N.° 675 sobre Urbanizaciones y Ornato, entre otras. Sin embargo, no existe ninguna ley que otorgue competencia especial a los Juzgados de Paz para conocer de la violación a la Ley N.° 687 por lo que evidentemente, es el Juzgado de Primera Instancia el Tribunal competente.

Además, el tipo de sanciones previstas en la Ley N.° 687 para esta violación (multas del 3 al 6 por ciento del monto total de la obra o prisión correccional de 10 días a 6 meses, o ambas penas a la vez), hace que ella caiga dentro de la competencia general que a los juzga-

[69] Cfr. Jottin Cury, *Los Recursos*, pp. 174-186.

dos de Primera Instancia en materia correccional, otorga el Artículo N.° 177 del Código de Procedimiento Criminal.

Algunos señalan que la Ley N.° 50-88 (Gaceta Oficial N.° 9738), que creó el Juzgado de Paz Municipal, es la que otorga facultad a esta jurisdicción para conocer de las violaciones a la citada Ley N.° 687. Sin embargo, la Ley N.° 50-88 solamente otorga competencia al Juzgado de Paz Municipal del Distrito Nacional para conocer exclusivamente: primero, «de todas las infracciones de las leyes, ordenanzas, reglamentos y resoluciones municipales que son en la actualidad competencia de los Juzgados de Paz» (Artículo N.° 2), y segundo, para conocer de las violaciones a la Ley N.° 675 de fecha 14 de agosto de 1944, sobre Urbanización, Ornato Público y Construcciones siempre «que no están deferidos a los Juzgados de Primera Instancia» (Artículo N.° 4, párrafo V). Como se puede apreciar, en ningún caso la Ley N.° 50-88 hace siquiera alusión a la Ley N.° 687 que crea un sistema para el ejercicio de la Ingeniería, la Arquitectura y profesiones afines.

Un análisis detenido de lo que establece la propia Ley N.° 687 nos confirmará que los Juzgados de Primera Instancia no sólo son la jurisdicción competente en mérito a las argumentaciones precedentes, sino también, en atención a que la Ley N.° 687, de manera expresa, le otorga competencia exclusiva en la materia.

El Artículo N.° 26 de la Ley N.° 687 establece que «la Secretaría de Estado de Obras Públicas y Comunicaciones (SEOPC) se encargará de someter, ante el Procurador Fiscal Competente a toda persona o entidad que viole las disposiciones establecidas en la presente ley o en los Reglamentos que expida el Poder Ejecutivo.»

Del mandato preciso que señala la ley a cargo de la SEOPC, se colige que es el Procurador Fiscal, el funcionario judicial a cuyo cargo estará la puesta en movimiento de la acción Pública para conocer de los hechos sociales que contravengan las disposiciones de la Ley N.° 687.

¿Quién es el Procurador Fiscal y ante cuál jurisdicción actúa? El Procurador Fiscal es el representante del Ministerio Público, de la sociedad, en la jurisdicción de primera instancia, y se encarga de perseguir los crímenes y delitos que son de la competencia de ese Tribunal. El Ministerio Público, de conformidad con la Ley de Organización Judicial, es el responsable de perseguir «las infracciones cuyo castigo

corresponde a los Tribunales.», y se divide en Procurador General de la República, Procurador General de la Corte, Procurador Fiscal y Fiscalizador. En atención al Artículo N.° 58 de la citada Ley, «la competencia de cada funcionario del Ministerio Público está circunscrita a la competencia y jurisdicción del Tribunal por ante el cual ejerce sus funciones». Así, los Procuradores Generales de la Corte no pueden actuar en el contexto de los Juzgados de Paz o de los Juzgados de Primera Instancia. Esto implica que las acciones y persecuciones que efectúen tienen que ser llevados necesariamente por ante el Tribunal de su jurisdicción: si es el Procurador General de la Corte, por ante la Corte de Apelación, si es el Procurador Fiscal por ante el Juzgado de Primera Instancia, y si es el Fiscalizador por ante el Juzgado de Paz.

Subsecuentemente, las persecuciones que inicie el Procurador Fiscal con motivo de violación a la Ley N.° 687, solo podrán ser llevadas por ante el Juzgado de Primera Instancia, lo cual confirma que es a éste que le corresponde la competencia exclusiva en la materia. Distinto sucedería, si la Ley N.° 687 otorgara la facultad al Fiscalizador para iniciar la acción Pública a consecuencia de su violación. En ese caso, el Tribunal competente, lo sería el Juzgado de Paz, pues de conformidad con el Artículo N.° 140 del Código de Procedimiento Criminal, al Ministerio Público por esa jurisdicción estará representado por el Fiscalizador.

En conclusión, mientras la facultad para supervisar el cumplimiento de la Ley N.° 687 se distribuye entre la SEOPC, el CODIA y los Ayuntamientos; la competencia de atribución que conoce de las violaciones a la indicada ley, corresponderá exclusivamente al Juzgado de Primera Instancia, en sus atribuciones correccionales.

Sin embargo, la Suprema Corte de Justicia, en una sentencia dictada recientemente, fechada el 19 de marzo de 1998 [70], conociendo de un recurso de casación contra una sentencia que había confirmado una decisión del Juzgado de Paz de Asuntos Municipales del Distrito Nacional por violación de la Ley N.° 687, confirmó dicha decisión, eludiendo referirse a la incompetencia del Tribunal de primer grado para conocer y fallar asuntos de la indicada naturaleza. Aunque en el

[70] Suprema Corte de Justicia. Boletín Judicial 1048. marzo 1998. pp. 203-207.

indicado caso el recurrente no presentó memorial de casación, la jurisprudencia ha sido constante en proclamar el carácter de orden público de la incompetencia en razón de la materia, pudiendo ser esta declarada "aún de oficio y sea cual fuere el estado en que se encuentre la causa relativa al asunto litigioso" [71]

5. REPARACIONES Y MODIFICACIONES EN LAS CONSTRUCCIONES DE OBRA

Si una obra ya edificada se somete a un proceso de reparación o reconstrucción, el propietario debe recorrer nueva vez el proceso de aprobación ante las autoridades municipales y la Secretaría de Obras Públicas. En Obras Públicas, si el proyecto cumple los requisitos de ley, se concederá no una nueva Licencia de Construcción, sino una extensión de la Licencia ya aprobada, para que ésta también ampare los nuevos trabajos. Si se trata de trabajos que no transgreden las normas establecidas, y la propiedad está totalmente individualizada, no se presentan mayores inconvenientes. Distinto sucede si se trata de un Apartamento o Piso, pues en este caso es necesario el cumplimiento de otros requisitos.

5.1. La Organizacion de la Propiedad por Pisos o Condominios en Republica Dominicana

El Artículo N.° 664 del Código Civil dominicano establece que «cuando los diferentes pisos de una casa pertenecen a diversos propietarios, si los Títulos de propiedad no regulan la forma en que hayan de hacerse las reparaciones y construcciones, deben hacerse en la siguiente forma: las paredes maestras y el techo, son de cuenta de todos los propietarios, cada uno en proporción de la parte que tenga. El propietario de cada piso debe hacer el suelo correspondiente al suyo. La escalera que conduce desde la planta baja al primer piso, es de cuenta del dueño de éste: el trozo que media entre el primero y segundo, corresponde al propietario del último, y así sucesivamente».

[71] Suprema Corte de Justicia. Boletin Judicial 685. p. 2507. Diciembre de 1967

La Ley N.° 5038, Gaceta Oficial N.° 8308 del 29 de noviembre de 1958 organiza más específicamente la denominada propiedad por pisos o condominios. Este sistema tiene una amplia aplicación en la República Dominicana, dada la construcción cada vez más frecuente de edificios de apartamentos que se someten a las disposiciones previstas por la Ley N.° 5038.

Lo fundamental en la ley es que la misma garantiza la propiedad individual de cada piso o apartamento, consagrando al mismo tiempo un área común que pertenece al conjunto de propietarios, y que no puede ser afectada de manera particular por uno de ellos en detrimento de los demás o sin el consentimiento de éstos. En ese sentido, el Artículo 3 de la indicada ley señala que «cada propietario es dueño de su piso, departamento, vivienda o local, y, a falta de mención contraria en el Título, todos son condueños del terreno y de todas las partes del edificio que no están afectadas al uso exclusivo de alguno de ellos, tales como patios, muros, techos y obra gruesa de los pisos, escaleras y ascensores, pasillo y canalizaciones e instalaciones de beneficio común exceptuando las que se encuentren en el interior de cada departamento. Los propietarios podrán extender o restringir el número de las cosas comunes y aún limitar la copropiedad de algunas de ellas entre las personas que las usan o que deban tener a su cargo el cuidado y mantenimiento de las mismas por la posición de sus respectivos locales».

Para cada edificio de apartamentos, los propietarios aprueban un Reglamento donde se establece todo lo concerniente a la administración del edificio; los procedimientos, responsabilidad, quórum, votos y autorizaciones necesarias para realizar modificaciones o reparaciones en el edificio; las áreas afectadas a dominio común de los propietarios, y en fin, una explicación detallada de las diferentes partes en que está dividido el edificio. Es imprescindible además, conforme el Artículo N.° 23 de la indicada ley que los planos de construcción hayan sido aprobados por las autoridades competentes. Este Reglamento debe registrarse en el título de propiedad, conforme la Ley de Registro de Tierras, a nombre de los propietarios o el propietario, pudiendo ser a nombre de una persona física o jurídica.

Para poder modificar el Reglamento de Condominio es preciso contar con el voto favorable de las ¾ partes de los propietarios (Artículo

N.° 12). Por otra parte, en principio se necesita del consentimiento de todos los propietarios "para construir nuevos pisos o realizar obras o instalaciones nuevas que afecten el edificio o sus dependencias, salvo disposición contraria en el reglamento" (Artículo N.° 8)
A pesar de las disposiciones legales y reglamentarias, es muy común el que se susciten controversias en los condominios a partir de la reparación o reconstrucción que realice cualquier propietario. El Tribunal competente para conocer de los litigios o diferencias que surgieren en relación con un edificio sujeto al sistema que consagra la Ley N.° 5038, es el Tribunal de Tierras.

CAPÍTULO V NORMAS DE URBANIZACIONES Y ORNATO EN LA CONSTRUCCION DE EDIFICIOS

1. INTRODUCCIÓN

Los conflictos por violación a normas de urbanización y ornato, son muy frecuentes en la diaria actividad de la construcción. Estos comprenden todos esos pequeños litigios entre vecinos («molestias de vecindad» dirían los hermanos Mazeaud) a causa de, por ejemplo, construcciones que traspasan linderos; paredes que obstaculizan el paso; cercas o verjas de mayor longitud que la permitida; pero también, aquellas desavenencias surgidas por motivo de regulaciones municipales especiales, como las que se dan a propósito de la instalación de una estación de expendio de gasolina o de gas, o por la construcción de un comercio en un suelo urbano originalmente destinado a uso familiar, o por el levantamiento de un edificio de una cantidad de niveles no permitidas; entre muchas otras especies.

Las normas y regulaciones sobre estos aspectos no son enteramente uniformes. Aún cuando la Ley N.° 675 sobre Urbanizaciones y Ornato es, conjuntamente con el Código Civil, la base de los ordenamientos municipales sobre la materia; cada ayuntamiento en virtud de su autonomía, puede dictar sus propias reglas accesorias, legislando de conformidad con las particularidades de la ciudad respectiva. Además, dentro de una misma ciudad nos vamos a encontrar con normas muy disímiles para sus diferentes sectores o ensanches.

La Ley N.° 675, ha sufrido constantes y permanentes modificaciones y derogaciones que la hacen sustancialmente diferente de lo que

originalmente fue, existiendo también otras leyes de aplicación simultanea. [72]

Todas estas normas de urbanización y ornato, son en definitiva las que se aplican cada día, conforme el desarrollo de los sectores urbanos de la República Dominicana, y la regulación sucesiva de las corporaciones edilicias.

2. FACULTADES LEGALES DE LOS AYUNTAMIENTOS

La existencia en nuestro ordenamiento jurídico de los Ayuntamientos o Cabildos, es tan vieja como la propia vida de la Nación. Se recuerda que en el proyecto de Constitución política ideada por el patricio Juan Pablo Duarte, se insistía en el Poder Municipal, como un segmento que debía de disfrutar de parte de la autoridad del Estado en condiciones de poder autónomo. Sin embargo, es la evolución de la sociedad y de los propios cabildos que ha permitido que estos aumenten el caudal de sus atribuciones, y se desenvuelvan con una mayor independencia.

El municipio, la localidad, el sector o barrio, el paraje o la sección rural, son los espacios de mayor cercanía entre los ciudadanos, y el punto de partida de los asentamientos humanos. Resulta muy natural entonces, que el legislador haya dotado a los Ayuntamientos de múltiples facultades que le permitan organizar y regular el crecimiento urbano y el ornato local.

Respecto a la personalidad jurídica de los Ayuntamientos, y su consecuente facultad para dictar normas, actuar en justicia y demandar el movimiento de la acción pública, la jurisprudencia tradicional ha sido un tanto incoherente. De reconocer expresamente la personalidad jurídica de los cabildos, en unas ocasiones [73]; ha pasado a afirmar en otras que «el Ayuntamiento no tiene calidad para poner en movimiento la acción pública como parte agraviada» [74] o a menoscabar su

---

[72] Las referencias a la Ley 675 y sus modificaciones corresponden a la «Colección de Leyes, Decretos y Resoluciones de los Poderes Legislativo y Ejecutivo de la República», Edición Oficial, Impresora ONAP, Santo Domingo, 1986.

[73] Suprema Corte de Justicia, Gaceta Oficial 905, 21 de Octubre 1891.

[74] Suprema Corte de Justicia, B. J. No.153-155, 30 de Mayo 1923, pág.30.

personalidad jurídica afirmando que»... las comunes, personas morales, son responsables de los daños que causen quienes la representan, que son los Ayuntamientos».[75]

Disposiciones legislativas de una época posterior a las decisiones jurisprudenciales de principio citadas, tienden a esclarecer la naturaleza jurídica de los Ayuntamientos y de sus mandantes naturales que son los Municipios. A ese respecto, resulta interesante hacer alusión, en primer lugar, a las Leyes N.°s 3455 y 3456 que son las Leyes de Organización Municipal y de Organización del Distrito de Santo Domingo [76], respectivamente, promulgadas ambas el 21 de diciembre de 1942.

La Ley N.° 3455 consagró en su Artículo N.°1 la personalidad jurídica de los municipios teniendo estos «patrimonio propio y con capacidad para realizar todos los actos jurídicos que fueren necesarios o útiles para el cumplimiento de sus fines...». Esa ley estableció que los ayuntamientos son los responsables de «ordenar, reglamentar y resolver cuanto fuere necesario o conveniente para proveer a las necesidades del municipio y a su mayor bienestar, prosperidad y cultura» (Artículo N.° 31). En este texto legal sin embargo, todavía el ayuntamiento no tiene plena capacidad jurídica, pues aunque está facultado para gestionar los asuntos del municipio, en muchos casos deberá actuar previa aprobación del Poder Ejecutivo. En el mismo orden se pronuncian los artículos 4 y 5 de la Ley 3456, que crean al Distrito de Santo Domingo como ente con personalidad jurídica propia, y al Consejo Administrativo como el organismo encargado de su administración y gestión.

El gran cambio en este orden, va a producirse mediante la Ley N.° 5622, del 14 de septiembre de 1961, que consagrará a Autonomía Municipal, otorgando a los ayuntamientos del país vocación propia para la realización de los actos inherentes a una persona jurídica, que van desde la aprobación de presupuestos, la aceptación de donaciones y legados; el establecimiento de normas de ornato y urbanizaciones o de requisitos para la construcción; hasta la posibilidad de actuar en justicia,[77] entre otros.

---

[75] Cas.15 de Julio 1925, B.J. No.180, pág.15.

[76] Cfr. «Recopilacion de disposiciones legales relacionadas con la vida municipal», Liga Municipal Dominicana, 3ra. Edición, Santo Domingo, 1993, pp. 367 y 453.

[77] Op. Cit., Liga Municipal Dominicana, p. 35.

La Constitución Política actualmente vigente en la República Dominicana establece en sus Artículos N.°s 82 y 85 que «El Gobierno del Distrito Nacional y el de los Municipios estarán cada uno a cargo de un Ayuntamiento... Los ayuntamientos podrán, con la aprobación que la ley requiera, establecer arbitrios, siempre que éstos no colidan con los impuestos nacionales, con el comercio inter-municipal o de exportación, ni con la Constitución o las leyes»[78]. Esta disposición deroga tácitamente la denominación de Consejo Administrativo, utilizada por la Ley N.° 3456 ya citada, y por otras leyes que veremos más adelante.

La doctrina ha establecido que «los Ayuntamientos constituyen personas jurídicas con patrimonio y autonomía propios y con ingresos para realizar todos los actos útiles para el cumplimiento de sus fines...»[79]; dentro de los cuales no sólo se encuentra la facultad para disponer normas sobre Ornato y Urbanizaciones, sino también, como ya veremos, la de iniciar las persecuciones judiciales cuando éstas normas son violentadas.

En ese orden de pensamiento se inscriben la mayoría de nuestras leyes municipales, e incluso la ya vieja Ley N.° 675 sobre Urbanizaciones y Ornato.

3. REQUISITOS GENERALES PARA URBANIZACIONES

La ley N.° 675 consagra en su artículo primero la obligatoriedad de *«toda persona o entidad que proyecte urbanizar una porción de terreno, de someter al Consejo Administrativo del Distrito de Santo Domingo o a la autoridad municipal correspondiente un proyecto»* que debe comprender los siguientes aspectos: A. Zonificación; B. Articulación General; C. Trazado de Vías; D. Formación de Manzanas y Lotes; E. Edificaciones; F. Paisaje y Recreo; y G. Reglamentaciones.

Cada uno de estos renglones del proyecto debe llenar los requerimientos mínimos que la ley prevé: *Zonificación*: se debe señalar el

---

[78] «Constitucion de la Republica Dominicana», Gaceta Oficial Número 9014, Imprenta J.R. Vda. García Sucesores, Santo Domingo, 1966.

[79] «Instituciones de Derecho Publico», Jose A. Silie Gaton, Ed. Universitaria, Santo Domingo, 1987, pag.566.

destino y división del terreno y la densidad de las edificaciones, o sea, el uso que se le dará al suelo y «la altura de edificios y área edificable»; *Articulación General*: incluye la topografía local, disposición de los árboles, y «conducción de fuerzas eléctricas, de aguas, cloacas y alcantarillados»; *Trazado de vías*: implica el especificar las diferentes calles, avenidas y plazas del sector, ubicando «pasos a nivel, puentes, canales y obras similares»; *Formación de Manzanas y Lotes*: en este renglón hay que establecer la división en manzanas, indicando los lugares en que serán ubicados los edificios públicos y demás servicios sociales y culturales; *Edificaciones*: medidas relativas a la conservación de edificios, determinación de niveles y locales de centros comerciales; *Paisaje y Recreo*: «Conservación de bosques, partes arboladas o árboles aislados», transformación de irregularidades topográficas, y lugares para áreas de juego y deportes; *Reglamentaciones*: se deben presentar reglas para la conservación de la urbanización y su proyección futura; todo de conformidad con el Artículo N.° 1 de la Ley N.° 675.

Hay que destacar que la Ley N.° 6232 del 6 de abril de 1963 instituyó a las Divisiones u Oficinas de Planeamiento Urbano, como los departamentos oficiales de los ayuntamientos para conocer de la aprobación de todos estos proyectos. Estas oficinas ya se encuentran establecidas en una gran parte de los ayuntamientos del país, aunque todavía existen muchos que no cuentan con la división técnica correspondiente para regular el crecimiento urbano.

Es a través de la oficina de planeamiento urbano que el interesado obtendrá la autorización de los documentos sometidos incluyendo la aprobación de uso de suelo. La jurisprudencia ha indicado que para que el ayuntamiento pueda denegar una solicitud de construcción sobre la base de que el terreno debe dedicarse a área verde, deberá demostrar que ha aprobado una determinada autorización en la que se disponga que ese terreno sería un área verde. [80]

4. LINDEROS Y DIVISIONES. Por ***linderos*** debemos entender «la línea que separa unas propiedades o heredades de otra»... Constituye el «límite o límites hasta los cuales superficialmente se extiende la finca o el dominio sobre la

[80] Headrick, William. Op. cit. p.169.

misma. Desde el punto de vista hipotecario cobra importancia el concepto, ya que en la inscripción de toda finca es preciso hacer constar la naturaleza (si es rústica o urbana), la situación y los linderos». [81]
En Francia la expresión ***linderos*** se refiere a las «heredades adyacentes» a los lados más extensos de una propiedad, denominándose **confines**, aquellas heredades correspondientes a los lados pequeños del fundo. [82]
En nuestro país, donde el término de linderos corresponde más bien a la definición española arriba citada, es muy frecuente el que se susciten conflictos respecto a construcciones edificadas en relación con los linderos de la propiedad, a pesar de la minuciosa regulación que ha establecido el legislador al respecto. En el Código Civil, se establece una sucesión de normas que regulan el uso de las divisiones, cercas o paredes que separan diversas construcciones, estableciéndose las distancias respecto de los linderos de las mismas. El Artículo N.° 653 de dicho texto legal presume como pared medianera a «toda pared que sirva de separación entre edificios en toda su medianería o entre patios y jardines, y aún entre cercados en los campos... si no hay títulos ni señas que prueben lo contrario». También se consideran medianeras «las zanjas que hayan entre dos predios» (Artículo N.° 665), y, «la empalizada o vallado que separa dos fincas, a no ser que una sola de ellas se encuentre en disposición de estar cercada, o que haya título o posesión bastante en contrario» (Artículo N.° 670).
El Código Civil también instituye diversos límites para la construcción o reparación de paredes medianeras. El Artículo N.° 662 consagra que «ninguno de los dueños colindantes puede hacer excavaciones en el fondo de la pared medianera, ni apoyar en ella obra alguna, sin el consentimiento del otro, o sin hacer, vista su negativa, determinar por peritos los medios necesarios para que la nueva obra no perjudique los derechos del colindante». Los gastos en la construcción mantenimiento o reparación de la pared medianera, corresponden de manera proporcional a todos los que a ella tengan derecho, según lo establecido en el Artículo N.° 655. Sin embargo, los copropietarios podrán «apoyar sus construcciones en el muro medianero, ha-

[81] Diccionario Jurídico Espasa, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1993, p. 588.
[82] H. Capitant, «Vocabulario Jurídico», Ed. Depalma, Buenos Aires,1969, p.142.

ciendo descansar en vigas o tirantes, en todo el grueso de la pared, dejando un espacio de cincuenta y cuatro milímetros (dos pulgadas) próximamente», sin perjuicio de los derechos de construcción del copropietario (Artículo N.° 657).

A propósito de litigios suscitados por la destrucción de cercas, la Suprema Corte de Justicia ha establecido una serie de sentencias de principio que delimitan la responsabilidad penal o civil de la persona que ha provocado la destrucción de la cerca. Un elemento a tomar en cuenta, es que los jueces deben de precisar mediante el examen de los Certificados de Títulos en la propiedad de quien se encontraba dicha cerca, para así poder determinar si la misma es medianera o pertenece a una de las partes en pugna, pues es necesario para que se tipifique el delito que al respecto castiga el Código Penal, que «la cerca pertenezca a otra persona que no sea el inculpado». [83]

En caso de necesidad de replantear un lindero la jurisprudencia ha establecido que si "éste no puede ser establecido en el terreno a satisfacción de las partes, basta que el agrimensor proceda de acuerdo con el artículo 15 del Reglamento... que le impone como única obligación verificar la línea del lindero en discusión y rendir un informe»[84].

El Artículo N.° 671 del Código Civil, por su parte, señala que los árboles grandes deben plantarse a no menos de dos metros de la línea divisoria, y los árboles pequeños a no menos de medio metro, salvo reglamento o uso en contrario. El Artículo N.° 663 por otro lado, consagra un mínimo de diez pies para las paredes de separación entre dos fincas vecinas.

El Artículo N.° 674 establece una distancia mínima de seis pies (diecinueve decímetros) respecto de toda pared, sea o no medianera, para la construcción de «un pozo, aljibe, pila o letrina... establo... almacén de sal o montón de materias corrosivas».

De los Artículos N.°s 675 al 680, se regula la «vista sobre la propiedad del dueño colindante», estableciéndose la prohibición de abrir ventanas o aberturas en la pared medianera sin el consentimiento de propietario contiguo. Además, las ventanas o claraboyas abiertas en paredes contiguas no medianeras deben estar provistas de enrejado,

---

[83] Boletín Judical 466, página 359, año de 1949; Boletín Judicial 567, página 2207, octubre de 1957; Boletin Judicial 624, página 1067, Julio de 1962; Boletín Judicial 674, página 58, Enero de 1967.

[84] Suprema Corte de Justicia, Boletín Judicial 661, p. 1083, Diciembre de 1965.

tener «un bastidor de cristal fijo» y las barras estar a una distancia de tres pulgadas y ocho líneas de distancia. Esas ventanas deben estar a una distancia de ocho pies por encima del piso, si éste es primera planta, y a seis pies si se trata de un piso superior.

El Artículo N.° 678 establece de modo terminante que «no pueden abrirse miradores ni ventanas para asomarse, balcones o construcciones semejantes sobre la propiedad, cerrada o no del dueño contiguo, si no hay diecinueve decímetros (seis pies) de distancia entre la pared en que se practican y la mencionada finca».

El Artículo N.° 682, por su parte, consagra el derecho del propietario de una propiedad que no tenga salida, a reclamar el derecho de tránsito «a través de los predios contiguos», pero debe indemnizar al propietario de dichos predios.

Todas estas regulaciones establecidas en nuestro Código Civil, encuentran modificaciones, limitaciones y expansiones tácitas en la legislación particular de la materia, la Ley N.° 675; y en las reglamentaciones de carácter municipal. En ese orden, la Ley N.° 675 establece en su Artículo N.° 13, que «las edificaciones no podrán realizarse, en los barrios residenciales, a menos de tres metros de la alineación de las aceras, ni a menos de tres metros entre sus lados laterales y los linderos del solar por esos lados». Estos límites mínimos se hacen aún más amplios en determinadas calles y avenidas del Distrito Nacional, conforme el Artículo N.° 16 de la indicada ley. En algunos casos excepcionales se consagra 15 metros lineales frontales y 6 metros lineales para los linderos laterales (Avenidas George Washington, Sarasota, Máximo Gómez...), en otros 5 metros frontales y cuatro lineales (Avenida Pasteur); también 10 metros frontales y seis metros para los linderos laterales (Avenidas Bolívar, Independencia, Abraham Lincoln....); entre otras.

El Ayuntamiento del Distrito Nacional mediante la Resolución N.° 8/90, del 9 de febrero de 1990, estableció determinados linderos frontales y laterales en función del Número de pisos de la construcción correspondiente. El Artículo N.° 4 de dicha Resolución, establece el cuadro siguiente:

N.° Pisos	Lindero Frontal Metros Lineales	Lindero Posterior y Lateral sin Balcón (Metros Lineales)
1-2	5.00	1.50-2.00
3-4	5.00-6.00	2.00
5-8	7.00	2.50
9-12	8.00	3.50
12 ó más	10.00	4.00

Obviamente, estas limitaciones establecidas por el ADN no derogan las que consagra la Ley N.° 675, sino que complementan las mismas. En los lugares en los cuales la Ley N.° 675 establece un lindero mayor, debe aplicarse a nuestro juicio lo establecido por la ley y no el límite mínimo de la Resolución Municipal.

En cuanto a las verjas, el Artículo N.° 11 de la ley establece que las mismas «se construirán de manera que no afecten la regularidad del trazado de las aceras y calles ni la armonía del conjunto. De preferencia serán de modo que permitan la vista sobre los jardines delanteros de las viviendas». Los materiales para la construcción de las verjas o cercas de solares, conforme los Artículos N.°s 22 y 23 de la supraindicada Ley N.° 675, podrán ser de cemento, ladrillo u otro material similar, madera, plantas, entre otros; pero se prohibe el uso de madera, alambres sueltos o de zinc en aquellos lugares señalados en el Artículo N.° 16 de la indicada ley, letras «a» hasta la «q».

5. OTRAS REGULACIONES A LA CONSTRUCCION

5.1. Limitaciones a las Construcciones con Determinados Materiales.

La Ley N.° 675, en su Artículo N.° 20, prohibe la utilización de determinados materiales en las construcciones que se realicen en la zona urbana de Santo Domingo, y da competencia a los Ayuntamientos del país para establecer estas prohibiciones en sus jurisdicciones respectivas. Los materiales que no pueden utilizarse son los siguientes: tablas de palma, cajas de mercancías, costaneras y de tejamaní u otro material similar, cana o materiales parecidos.

También se prohibe la construcción o reconstrucción de casas de madera o de hierro galvanizado u otro metal, en la gran mayoría de las urbanizaciones de Santo Domingo; dándose facultad a los ayuntamientos para limitar en sus respectivas jurisdicciones este tipo de construcción. Asimismo, la ley prohibe la construcción en toda la República de viviendas hechas con tapia, es decir, con tierra apisonada o compacta.
El Artículo N.° 19 de la misma ley prohibe las construcciones de madera «en las esquinas formadas por las calles o avenidas en todas las ciudades de más de 15,000 habitantes en el momento de la construcción, cuando se trate de esquinas de cuadras de construcciones cerradas o continuas». De igual modo el párrafo II del mismo artículo establece que «las construcciones de los solares de esquina no podrán tener menos de 10 metros por cada lado en sus frentes», bajo reserva de aprobación por la autoridad municipal correspondiente.
Toda esta variedad de materiales de construcción puede autorizarse de modo excepcional, cuando su uso en la edificación fuere eminentemente ornamental (Artículo N.° 20, párrafo I).

5.2. Construcciones Paralelas a la Zona Urbana

El Artículo N.° 4, Párrafo 6 de la Ley N.° 675 prohibe la construcción en un radio de 500 metros de anchura, externa y paralela la zona urbana, de cualquier tipo de construcción, sino «dentro de la alineación» que apruebe la autoridad municipal correspondiente; quedando bajo dominio público la construcción en caso de que el terreno en que deba construirse la vivienda «corresponda a calles u otras vías públicas».

5.3. Limitaciones a la Densidad de las Construcciones

El Artículo N.° 16 de la Ley N.° 675, consagra una diversidad de limitaciones a la densidad o tamaño de las construcciones realizadas en la ciudad de Santo Domingo apuntando la cantidad mínima o máxima de plantas o niveles que debe tener una edificación, dependiendo de su ubicación. Resumiendo las especificaciones que al res-

pecto contempla este artículo, podemos hacer la siguiente clasificación:

* **Construcciones de por lo menos dos plantas**: Aquellas que se levanten en el perímetro del Parque Independencia; aquellas que tengan sus frentes a las Avenidas George Washington hasta Haina, Máximo Gómez, Sarasota, frente al parque Eugenio María de Hostos; Avenida Mella y alrededores del parque Abreu y del Mercado Modelo.

* **Construcciones de por lo menos tres plantas:** Aquellas que se levanten en los alrededores del parque Colón y en la calle del Conde.

* **Construcciones de no más de dos plantas:** Aquellas que se levanten «en los alrededores del Baluarte 27 de Febrero, con frente a la calle Palo Hincado, desde Arzobispo Nouel hasta la calle de Las Mercedes; en la calle Arzobispo Nouel, entre las calles Palo Hincado y Pina; en la calle de Las Mercedes, entre Palo Hincado y Pina». También aquellas edificadas en «las manzanas 246, 217, 190, 161, 162, 138, 219, 249, 248 y 247 del Distrito Catastral N.° 1 del Distrito Nacional, que colinde con la Avenida México y con las calles Doctor Delgado, Moisés García, Manuel María Castillo, Uruguay y 30 de Marzo».

Por otra parte, el Artículo N.° 107, Párrafo II, de la Ley N.° 675 prohibe la aprobación de construcciones que excedan los siete (7) pisos. Esta prohibición, a todas luces incongruente con las necesidades del país y el alto grado de desarrollo de nuestra industria de la construcción, ha sido flexibilizada en la práctica, aplicándose la Resolución N.° 8/90 del Ayuntamiento del Distrito Nacional que contiene nuevos límites para la densidad en las construcciones.

Esta Resolución autoriza la «**densidad alta**», refiriéndose a construcciones de mas de seis niveles (incluyendo tipo torre), en las siguientes vías de la Capital: Avenidas Winston Churchill, Abraham Lincoln, Lope de Vega, Sarasota, Enriquillo, Núñez de Cáceres, Anacaona, 27 de Febrero (hasta la Luperón), George Washington (hasta el Kilómetro 11). En la Avenida Bolívar se estableció una doble densidad: en el tramo Independencia-Pasteur, se autoriza la construcción de edificios de hasta siete pisos; pero 50 metros al Este y al Oeste de la calle Doctor Báez sólo se permitirán construcciones de menos de seis niveles (**densidad baja**). En la calle Dr. Báez, también se permitirán únicamente construcciones de densidad baja.

Esta densidad alta, sin embargo, ha sido sometida a determinados requisitos por la propia Resolución No.8-90. En primer lugar, en cuanto a los parqueos, se exige una determinada cantidad de parqueos en función del número de dormitorios de cada apartamento. Asimismo, se exige «un área para jardines y esparcimiento al aire libre» en conexión y dependencia con los diseños específicos del edificio.
Otra limitación se establece en las Avenidas Winston Churchill, Abraham Lincoln, Lope de Vega, Sarasota, Enriquillo y Núñez de Cáceres donde se prohiben las nuevas construcciones de menos de cuatro niveles, así como la «instalación de estaciones de gasolina o de cualquier otro tipo de materiales inflamables». Esta última prohibición también se establece en la Avenida George Washington.
En la Avenida Anacaona, por su parte, desde el tramo de la Calle Hatuey hasta la Pedro Bobea sólo se permitirá la construcción de edificios para uso habitacional.

5.4. Fachadas, Techos, Calles y Aceras

En cuanto a la construcción y disposición de fachadas, la Ley N.° 675 en su Artículo N.° 24 establece como una única limitación la no utilización de colores antiestéticos, dejando como potestad de las autoridades edilicias el determinar cuáles colores pueden ser considerados como tales.
El Código Civil por su parte, en el Artículo N.° 681, regula la disposición de los techos, estableciendo que «todo propietario debe construir los techos de modo que viertan las aguas pluviales a su propiedad o a la vía pública, no pudiendo arrojarlas a la propiedad vecina».
Para las calles, avenidas, aceras y verjas, los Artículos N.° 7 y siguientes de la Ley N.° 675 contemplan determinadas disposiciones. El Artículo N.° 7 establece los siguientes parámetros de longitud al respecto:

	ACERA	VIA	ACERA
Calles	1/5L	3/5L	1/5L
Avenidas	1/4L	1/2L	1/4L

Además dicho artículo establece en 14 metros lineales el ancho mínimo de las calles, y en 25 metros lineales el de las avenidas. Respecto a las aceras, el Artículo N.° 10 de la ley establece un ancho mínimo de 1.50 metros para la parte pavimentada, dedicándose la parte restante a plantaciones o grama. La ley también señala el tipo de materiales que se utilizarán en estas obras, dependiendo de la especie de circulación predominante, sea animal o vehicular, y las características de la superficie (Artículo N.° 8).

En este mismo orden, el Artículo N.° 12 establece para las vías de circulación principal un mínimo de 2 a 3 metros para las aceras, y un ancho total de la vía no menor de 30 metros.

El Artículo N.° 26 de la misma ley, somete a aprobación y supervisión de los ayuntamientos, cualquier trabajo que implique remover las aceras, contenes o vías públicas, estableciendo que el dueño de la obra deberá pagar previamente en el ayuntamiento el costo de los trabajos de reposición. Lamentablemente, este aspecto de la ley es uno de los que menos se cumple en el país, resultando frecuente la destrucción de vías públicas, aceras y contenes sin cumplir con la disposición señalada y sin tampoco proceder a la pronta reparación de la infraestructura dañada.

Por otra parte, el Artículo N.° 35 prohibe «fijar, cruzar o sostener carteles, anuncios, postes vientos, tirantes, cables, alambres, rieles, transformadores, condensadores u otros aparatos eléctricos o mecánicos en las vías públicas, así como proceder a la poda de los árboles situados en lugares públicos, sin previa autorización del Consejo Administrativo del Distrito de Santo Domingo o de la autoridad municipal correspondiente...».

Las prohibiciones de la Ley N.° 675 en cuanto a la utilización de las calles y aceras, concluyen con lo establecido en los Artículos N.°s 32 y 33 de la Ley. El Artículo N.° 32 establece que «en las calles y aceras no se permitirán fuera de las horas de trabajo, materiales de construcción ni escombros procedentes de derribos en lugares que obstaculicen el libre tránsito». El Artículo N.° 33, por su lado, prohibe «a los particulares sembrar o mantener árboles o arbustos cuyas raíces o ramas ocasionen o puedan ocasionar daños a las avenidas o calles, sistema del acueducto, cloacas y alcantarillas».

5.5 Del Estacionamiento o Parqueo.

El Artículo N.° 16, Párrafo III de la Ley N.° 675, establece la obligatoriedad de que todo edificio de más de cuatro apartamentos tenga habilitados una cantidad de estacionamientos igual a la de apartamentos, y faculta a la Secretaría de Estado de Obras Públicas para determinar las especificaciones técnicas correspondientes.
A ese respecto, la SEOPC ha dictado Manual M-001 sobre Normas para Estacionamiento Vehicular.
El ayuntamiento, por su parte, dictó su Reglamento N.° 1/92 del 23 de abril de 1992, que regula los denominados Parqueos Públicos en la ciudad de Santo Domingo. Este Reglamento establece en su artículo segundo que parqueos públicos «son los que se establecen para tales fines en instalaciones comerciales, institucionales e industriales y aquellos que el Estado o el Ayuntamiento del Distrito Nacional instalen como tales». Esos parqueos públicos podrán ser cerrados y usados de modo exclusivo, cobrando el usufructurario RD$1.00 por cada media hora, siempre y cuando garantizen la custodia del vehículo, conforme al artículo sexto del indicado Reglamento. También se establecen una serie de arbitrios y compensaciones a favor del ayuntamiento del Distrito Nacional, por la explotación de parqueos públicos, o cuando se incumplan los parámetros técnicos delineados reglamentariamente.
Desafortunadamente, en la ciudad de Santo Domingo, los parqueos públicos se comercializan bajo clara advertencia de los propietarios de que no garantizan al usuario la seguridad de sus vehículos y de los bienes que allí aloja.

6. DE LAS ESTACIONES DE SERVICIO Y PUESTOS DE GASOLINA Y GAS LICUADO DE PETROLEO (GLP)

La construcción de estaciones de servicio y puestos de gasolina ha sido objeto de una especial regulación por las autoridades municipales, y por la propia ley adjetiva. Las Resoluciones N.°s 28/66 del 15 de junio de 1966 y 8/70 del 18 de mayo de 1970, emitidas por el Ayuntamiento del Distrito Nacional; El Reglamento N.° 2119 del 29 de marzo de

1972 y la posterior Ley N.° 317, del 26 de abril de 1972; son los principales textos regulatorios que debemos considerar al respecto.
La Resolución N.° 28/66 establece una serie de normas relativas a las distancias que deben separar a una estación de gasolina de otra estación y de determinados edificios e instalaciones públicas; el tamaño mínimo del solar en donde se puede instalar una estación de gasolina; las formas y tamaños que debe caracterizar las isletas y dependencias de servicio en la estación; limitaciones diversas dependiendo de la cantidad de población habitante en el lugar en que vaya a ser instalada la estación, entre otros múltiples requisitos.
La Resolución N.° 8/70, por su parte, establece como requisito esencial para la aprobación del proyecto de instalación de una estación de servicio de gasolina, que el propietario de la misma realice una inversión en edificaciones superior al valor del terreno.
Distancias mínimas específicas y de aplicación nacional, en relación con los linderos y las distancias entre una estación de gasolina y otra, son consagradas en la Ley N.° 317. Allí se señala, en su Artículo N.° 2 que los puestos de gasolina en Santo Domingo, Santiago de los Caballeros y los municipios cabeceras de provincia, deberán ocupar un solar que al menos tenga «cincuenta (50) metros lineales en su lindero menos extenso y están a una distancia mínima de 700 metros lineales uno del otro». Esta cantidad de metros lineales en el lindero, se reduce a 40 metros para los municipios no cabeceras de provincia.
La misma ley en su Artículo N.° 3, señala que los puestos de gasolina no podrán erigirse sin que medie entre ellos una distancia no menor de doscientos metros en Santo Domingo de Guzmán y Santiago de los Caballeros y ciento veinticinco (125) metros en cualquier otra población del interior, cuando se encuentren edificios destinados o que se proyecten destinar a escuela, mercado, hospital, iglesia, teatro, cine, asilo, biblioteca, plaza, parque, jardín público y de aquellos otros establecimientos o lugares de carácter público para los que la Oficina de Planeamiento Urbano correspondiente juzgue necesaria la aplicación de tal medida».
A partir del año 1995, la Liga Municipal Dominicana ha comenzado a aplicar dos Reglamentaciones para la Construcción e instalación de Estaciones de Servicios de Gasolina y Plantas de llenado de cilindros de Gas Licuado de Petróleo (GLP); circunscribiéndose a los ayunta-

mientos que trabajan con la asesoría de la Liga Municipal Dominicana. Estas reglamentaciones, aún cuando no han sido consagradas mediante ley, decreto u ordenanza; tienen una aplicación constante en numerosos municipios del país, y fijan reglas en los siguientes aspectos: distancias mínimas de seguridad, requisitos de solicitud, área mínima requerida, edificaciones, equipos y accesorios, equipo contraincendio, entre otros. [85]

7. MEDIDAS DE SEGURIDAD PÚBLICA

El Artículo N.° 29 de la Ley N.° 675, califica de PELIGRO PÚBLICO «todo edificio, obra o construcción que represente una amenaza para la seguridad de sus moradores» y para la ciudadanía en sentido general; de ESTORBO PUBLICO «todo edificio, obra o construcción que obstaculice el desarrollo urbanístico o constructivo de una ciudad o población o de un sector determinado de ésta»; y como LESIVO AL ORNATO, «todo edificio, obra o construcción que menoscabe la belleza o el desarrollo urbanístico de una ciudad o población de un sector determinado de ésta...».

Son las autoridades municipales las encargadas de verificar la ocurrencia de alguna de las situaciones previstas en el Artículo N.° 29 de la Ley N.° 675, notificando a los interesados las medidas a tomar, sea la reparación o demolición parcial o total de la obra, según el caso, y conforme a lo dispuesto por el Artículo N.° 30, Párrafo II de la citada ley. En caso de que éstos no obtemperen a los requerimientos municipales, las autoridades edilicias deben apoderar a la jurisdicción competente a fin de que ésta tome las decisiones judiciales apropiadas.

En el Artículo N.° 31 de la ley, se crea la categoría de INUTILIZABLE aplicable a aquellas construcciones o edificios que no estén en capacidad de ser habitados debidamente, procediéndose a su demolición o reforma, y colocándole el cartel correspondiente.

---

[85] Cfr. «Reglamentacion para Construccion, Instalacion y Remodelacion de Estaciones de Servicios en las Jurisdicciones de los Ayuntamientos Dominicanos» y «Reglamentacion para Instalacion de Planta Llenado Cilindros Gases Licuados de Petroleo (GLP) en las Jurisdicciones de los Ayuntamientos Dominicanos», Mimeo, Liga Municipal Dominicana.

También dentro de las medidas de seguridad, la Ley N.° 675 faculta en su Artículo N.° 34 a las autoridades municipales para que éstas puedan establecer «zonas, sectores, vías o sitios públicos en los que no puedan ser instaladas factorías, industrias, u otros establecimientos donde funcionen fábricas, máquinas, calderas, aparatos o artefactos peligrosos o excesivamente ruidosos o molestosos para el público, o donde se fabriquen o utilicen materiales o productos peligrosos o dañinos para el público». En caso de que los establecimientos de este tipo ya se encuentren instalados, deberán trasladarse a una zona no prohibida en un plazo establecido mediante ordenanza municipal que no puede ser menor de un año, conforme al párrafo III del mismo artículo.
Finalmente, otra medida contemplada en la ley, la establece el párrafo V del Artículo N.° 34, y es la que exige que todas las empresas cinematográficas o personas que manipulen películas de cine; deben guardar las mismas en una bóveda o depósito especial de conformidad con los requerimientos técnicos señalados en ese mismo párrafo.

8. JURISDICCION COMPETENTE. PODERES. SANCIONES.

Las normas que impone la Ley N.° 675, y otros textos de carácter municipal, respecto a la construcción, deben cumplirse obligatoriamente, previéndose una serie de sanciones penales para aquellos sujetos que infrinjan las mismas.
Vamos a enfocar en lo adelante, cuáles órganos de justicia tienen la responsabilidad de castigar estas infracciones y que tipo de sanciones prevé la ley al respecto.

8.1. La Competencia del Juzgado de Paz

Conforme a las disposiciones previstas en el Artículo N.° 30 de la Ley N.° 675, cuando el ayuntamiento correspondiente determine que una edificación constituye un peligro o estorbo público, o sea lesiva al ornato; se deberá apoderar al Fiscalizador del Juzgado de Paz de la jurisdicción donde se encuentre el inmueble, teniendo este funcionario la responsabilidad de iniciar las persecuciones correspondientes. Si se trata de ayuntamientos donde funciona ya una Oficina

de Planeamiento Urbano, de conformidad con la Ley N.° 6232, Gaceta Oficial N.° 8751, del 6 de abril de 1963; será esta oficina quien ofrecerá un diagnóstico sobre la situación de la obra.

En la práctica, siempre que se violenta una disposición de la ley afectándose intereses particulares, se acude la Oficina de Planeamiento Urbano del ayuntamiento correspondiente que protagoniza una especie de mediación entre las partes para subsanar sus diferencias. En caso de desacuerdo o verificación de violaciones a la ley, se debe someter el caso al ayuntamiento respectivo para que dicte resolución al respecto y autorice al síndico municipal a someter el caso por ante el Juzgado de Paz competente, todo conforme al Párrafo II del citado Artículo N.° 30; y al Artículo N.° 1, letra «n», de la Ley N.° 5622 sobre Autonomía Municipal. En el ejercicio profesional cotidiano, es común apreciar que las Oficinas de Planeamiento Urbano no someten a la aprobación de los ayuntamientos estos expedientes, actuando muchas veces por cuenta propia, lo cual es una grave violación a la ley y motivo para presentar la inadmisibilidad de la querella que intervenga.

En cuanto al sujeto infractor que será objeto de persecución, lo lógico es identificar al Director Responsable de Obra, al contratista o al maestro constructor a cargo. La responsabilidad penal del propietario surgiría, en el caso de que no existiese contratista, y fuera el propio propietario el administrador de la construcción.

La Ley N.° 58-88, promulgada el 20 de junio de 1988, crea el Juzgado de Paz para Asuntos Municipales en el Distrito Nacional, que tiene como función conocer «de todas las infracciones de las leyes, ordenanzas, reglamentos, y resoluciones municipales que son en la actualidad competencia de los juzgados de paz». El Artículo N.° 5 de dicha Ley, modificó el Artículo N.° 111 de la Ley N.° 675 agregándole el Párrafo V que le «atribuye competencia especial al Juzgado de Paz para Asuntos Municipales para que pueda conocer y fallar en el Distrito Nacional, todos los asuntos concernientes a las violaciones a la presente Ley, que no están deferidos a los Juzgados de Primera Instancia».

En Noviembre de 1991, el Congreso aprobó la Ley N.° 35-91, que creó cuatro nuevos Juzgados de Paz Municipales «en las siguientes jurisdicciones del Distrito Nacional: Boca Chica, Herrera, Los Mi-

nas y Villa Mella». Sin embargo, el Artículo N.° 2 de ésta ley concede atribuciones a estos Juzgados en toda la jurisdicción del Distrito Nacional, por lo cual, existen legalmente cinco Juzgados de Paz para Asuntos Municipales con igual competencia territorial; pudiendo apoderarse a cualquiera de ellos de un litigio en esta materia, independientemente del lugar en que el inmueble se encuentre en la Capital de la Nación; lo cual es a todas luces un absurdo legal que amerita corrección.

Tanto la Ley N.° 50-88 como la Ley N.° 35-91 contemplan que el 50% del total de las multas impuestas por los Juzgados de Paz Municipales, deberán destinarse al Ayuntamiento del Distrito Nacional.

Por otro lado, mediante las Leyes N.°s 15-96, 16-96 y 17-96 se crearon los Juzgados de Paz para Asuntos Municipales de La Vega, Bonao y San Cristóbal, respectivamente.

La coexistencia de la Ley N.° 675 con la Ley N.° 687, planteará en ocasiones un conflicto de competencia, cuando el infractor es inculpado de violentar ambas disposiciones legales.

En ocasiones, se ha dado el caso de que la Sala Capitular del Ayuntamiento ha tomado una decisión sobre un caso particular, y una parte que no está en contra de esa decisión la recurre por ante el Tribunal Contencioso Administrativo. Casos como éste fueron muy frecuentes en los años 1997 y 1998, y son particularmente conocidos por la difusión que han tenido en la prensa nacional, los litigios entre la Lic.Patricia Bucher, propietaria del Colegio Mundo María Montessori en el Ensanche Julieta de Santo Domingo, y la Junta de Vecinos de ese Ensanche; y entre la Constructora Logrobal y la Junta de Vecinos de la Urbanización Los Cacicazgos, a raíz de la Construcción de una Torre de 12 pisos en la indicada Urbanización. En el primer caso se trata de una litis por modificación en el uso de suelo; y en el segundo, por construcción de una edificio de una altura alegadamente no permitida por las disposiciones municipales.

8.2. Los Medios de Prueba

Apoderado el Juzgado de Paz del conflicto, se notifican las partes y se sustancia el proceso judicial para la discusión del caso. En estos

procesos el tribunal toma muy en consideración dentro de las pruebas que las partes pueden presentar, además de la comparecencia personal y la prueba testimonial; los planos y diseños profesionales del proyecto, los croquis y determinación de linderos catastrales; así como también, el informe pericial que frecuentemente se ordena, aunque los jueces no están obligados a ordenarlo cuando poseen otros elementos de prueba.[86]

Respecto a la utilización de peritos en este tipo de proceso, regularmente se recurre a técnicos y profesionales que sean designados por el ayuntamiento correspondiente, el Colegio Dominicano de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores(CODIA), la Dirección General de Mensuras Catastrales y la Secretaría de Estado de Obras Públicas. Estas instituciones pueden presentar sea un perito o una terna de peritos para que luego el tribunal apoderado escoja de esa terna el perito que realizará el experticio correspondiente. Es oportuno señalar que no es al ayuntamiento o al CODIA a quien se nombra de perito, pues las personas morales, conforme la jurisprudencia, no pueden ser designadas como peritos[87]. Estas instituciones, por su carácter oficial, son designadas por la ley para servir de asesor del Estado en materia de su competencia[88], e incluso se ha llegado a plantear que cuando el perito es designado por un organismo oficial «no está sujeto a las tachas a que están sujetos los peritos designados por un tribunal...»[89].

La responsabilidad del informe pericial corresponde únicamente al perito designado por el tribunal, y este informe no obliga en modo alguno al Juez[90]. Sin embargo, la Jurisprudencia ha admitido que procede la casación de la sentencia «si los jueces de fondo desnaturalizan el informe pericial»[91]; o que éste puede ser declarado nulo si omite motivos o padece de una insuficiencia de motivos «que hagan impo-

---

[86] Suprema Corte de Justicia, Boletín Judicial 574, p. 922, mayo de 1958

[87] Suprema Corte de Justicia, Boletín Judical 712 p. 399, marzo de 1970.

[88] Cfr. Ley N.° 6160, Artículo N.° 6.

[89] Suprema Corte de Justicia, Boletín Judicial 772, p. 550, marzo de 1975

[90] Suprema Corte de Justicia, Colección Sentencias, 11 de marzo 1872, p. 286, *in fine*; Gaceta Oficial N.° 964, 24 de agosto de 1892; Boletín Judicial 569, p. 2635, Diciembre de 1957; Suprema Corte de Justicia, 22 de febrero de 1985, Boletín Judicial 891, p. 434.

[91] Cas. 26 de Octubre de 1935, Boletín Judicial 303, p. 395.

sible a los peritos llegar a una solución lógica fundamentada en esos motivos».[92]

Otro medio probatorio utilizado frecuentemente por los Juzgados de Paz, cuando conocen de violación a la Ley N.° 675 y otras disposiciones municipales, es la inspección de lugares. Esta inspección de lugares o descenso es realizada por el Juez apoderado, el Fiscalizador y la Secretaria correspondiente, en virtud de una sentencia del tribunal que tiene un carácter preparatorio[93]; y mediante la misma se pretenden verificar los hechos o violaciones que las partes alegan en la litis. Al respecto, es preciso señalar que las partes deben ser citadas para que también comparezcan ya que en caso contrario la jurisprudencia ha considerado que se violentarían sus medios de defensa[94], y no procedería un fallo fundado en ésta inspección.

8.3. Sanciones a Aplicar

En caso de que el tribunal encontrase culpable al acusado de violentar la Ley N.° 675, estaría en posición de dictar en su contra una sentencia condenatoria. Esta sentencia podría ordenar, según se desprende de la lectura combinada del Artículo N.° 30, Párrafos II y VIII; y del Artículo N.° 111 de la indicada ley:

a) La reconstrucción, reparación, o demolición parcial o total de la obra;
b) El desalojo de la obra;
c) Penas de multa de RD$20.00 a RD$500.00, o prisión de veinte días a un año o ambas penas a la vez, cuando la construcción no esté amparada por licencia de construcción o cuando la construcción no se ajuste a los planos aprobados;
d) En caso de que la construcción no este amparada mediante una licencia de construcción, el Juez condenará "al pago del doble de los impuestos dejados de pagar y al pago del doble

---

[92] Gaton Richiez, Carlos; «La Jurisprudencia en la Republica Dominicana», 1865-1938, Impresora Soto Castillo, Santo Domingo, 1989, pp. 399-400

[93] Suprema Corte de Justicia, 19 de junio de 1985, Boletín Judicial 895, p. 1431

[94] Suprema Corte de Justicia, Boletín Judicial 470, p. 794, Septiembre de 1949; Boletín Judicial 648, p. 1128, Julio de 1964.

de la suma que hubiere costado la confección de los planos correspondientes[95] »;

e) Al pago de una multa de RD$10.00 a RD$300.00, o prisión de diez días a seis meses, o ambas penas a la vez, conforme la gravedad del asunto; cuando se trate de cualquier otro tipo de violación a la Ley N.° 675 diferente a las antes mencionadas.

Las demoliciones que ordene el Juez por sentencia, serán ejecutadas conjuntamente por el Ayuntamiento correspondiente y la Secretaría de Estado de Obras Públicas.

Cuando la vivienda cuya reconstrucción o reparación se ha ordenado, está ocupada por un inquilino, que resulta desalojado conforme a los procedimientos de derecho común; cesa para el propietario, de conformidad con la jurisprudencia, la obligación de realquilarle la vivienda una vez se hayan efectuado las reconstrucciones o reparaciones ordenadas judicialmente[96].

En cuanto a las penas reseñadas en las letras c) y d), se plantea un conflicto doctrinal, en virtud de las disposiciones que contiene la Ley N.° 687 ya citada. Existe la tesis que plantea que estas penas no pueden ser aplicables por el Juzgado de Paz, pues las controversias relativas a licencias de construcción corresponden ser conocidas exclusivamente por el Juzgado de Primera Instancia y no por el Juzgado de Paz. Sobre ese particular, ya hemos fijado nuestra posición en el tema anterior.

En cuanto al retardo en el pago de los arbitrios, al establecer la ley una sanción moratoria específica, constituída por la condena al pago del doble del monto de los mismos, no procedería la solicitud de indemnización adicional o diferida por daños y perjuicios. Al respecto, se ha establecido que «... el no pago de un arbitrio no constituye la inejecución definitiva o incompleta de una obligación sino un retardo en el pago de una suma de dinero, por lo que el perjuicio que experimenta el acreedor debe ser reparado mediante intereses mora-

---

[95] Los arbitrios a pagar al Ayuntamiento son el 5% del valor del solar (arbitrio por solar baldío) y el 2.5 por 1,000, calculado sobre el valor de la construcción. Al CODIA se le paga una Tasa Profesional equivalente al 2 por 1,000 también calculado en base al valor de la obra.

[96] Boletín Judicial 490, p. 571, Mayo de 1951.

torios y no compensatorios, en virtud de lo dispuesto por el Artículo N.° 1153 del Código Civil...»[97].

8.4. Prescripción

¿Cuál es el plazo que tienen las autoridades para perseguir penalmente a los violadores de la Ley N.° 675 y sus modificaciones?
Para contestar esta pregunta, debemos ante todo partir del hecho de que las violaciones a la Ley N.° 675, aún cuando son conocidas por el Juzgado de Paz, no constituyen una simple contravención sino que tienen la calidad de delito; en razón de que las penas aplicables son de carácter eminentemente correccional, sobrepasando el simple arresto o las multas sencillas inherentes a la materia contravencional, de conformidad con las disposiciones del Artículo 1 del Código Penal dominicano.
En ese tenor, conforme al Artículo N.° 455 del Código de Procedimiento Criminal, el plazo de la prescripción es de tres años; es decir, que la acción Pública se extinguiría si no es ejercida en un período de tres años, salvo las causas legales que suspenden el plazo de la prescripción [98]. En este mismo orden, es oportuno señalar que el Artículo N.° 2277, párrafo, del Código Civil establece que «prescriben por el transcurso del mismo período de tres años, las acciones del Estado, del Distrito Nacional, de las comunes y de cualquiera otra división política de la República, para el cobro de impuestos, contribuciones, tasas, y de toda clase de tributación de carácter impositivo. El indicado plazo de tres años para esta prescripción se computa a partir del momento en que el pago de la obligación impositiva puede ser perseguido».
Sobre este último punto ha surgido una controversia en la doctrina y la práctica de los abogados que ejercen en el área; y es la relativa al punto de partida que debe tomarse en cuenta para contar el plazo de la prescripción en determinadas violaciones a la Ley N.° 675 que algunos consideran delitos o infracciones de carácter continuo.

---

[97] Boletín Judicial 625, p. 1282, Agosto de 1962, Edición Oficial, Suprema Corte de Justicia.
[98] Cfr. «Derecho Procesal Penal», de Luis R. Del Castillo. Juan MI. Pellerano E Hipolito Herrera P., Ediciones CAPELDOM, Tomo I, págs.207-213.

La jurisprudencia dominicana ha tocado específicamente el tema de los delitos continuos y del punto de partida del plazo de la prescripción en ocurrencia de estos, estableciendo que «en las infracciones continuas o sucesivas, esto es, aquellas que están constituidas por un hecho único que se prolonga sin interrupción, la acción pública no prescribe sino a partir del momento en que el hecho ha cesado de una manera completa. La persistencia de la actividad delictuosa o la inercia, no es otra cosa que la continuación del delito único. Para determinar si un delito es o no de carácter sucesivo o continuo, es necesario referirse a la definición legal; y en principio, cuando la ley impone un deber continuo, el hecho de no cumplirlo, constituye una infracción que presenta del mismo modo este carácter»[99].

Evidentemente, en esta decisión de principio, la Suprema Corte de Justicia igualó los delitos continuos a los sucesivos, cuando en verdad son esencialmente diferentes, pues los delitos sucesivos según establecen Del Castillo; Pellerano y Herrera, son «una serie de delitos idénticos pero separados en su comisión por algún lapso» con respecto a los cuales «se admite que el plazo de prescripción se inicia el día en que cada uno es cometido, puesto que ellos conservan su individualidad»[100]; mientras que el delito continuo es una infracción penal prolongada en su realización.

Cuando se incurre en el porte ilegal de armas, que es un delito de acción; o en determinados tipos de delitos fiscales, que son regularmente delitos de omisión; se está en presencia de dos delitos que tienen el mismo carácter de continuidad: el sujeto delictivo se mantiene de modo incesante como protagonista de un hecho calificado de infracción penal; permanece en una «actividad delictiva prolongada»; sus hechos constituyen una «unidad de resolución, unidad de fin, unidad de derecho violado»[101], que son de la esencia de los delitos continuos. Esta categoría delictiva es también aplicable para el caso del delito de usura, pues el hábito es un elemento característico del mismo, pudiendo distanciarse un acto de usura de otro, y siendo sin embargo un único y mismo delito. [102]

---

[99] Carlos Gaton Richiez, «La Jurisprudencia en la Republica Dominicana», 1865-1938, Impresora Soto Castillo, Santo Domingo, 1943, p.309.

[100] Luis R. Del Castillo, Juan Ml. Pellerano, Hipolito Herrera B., Op. cit., p. 211.

[101] Cfr. Boletín Judicial 474, p. 69, Enero de 1950, Ed. Oficial, Suprema Corte de Justicia.

[102] Suprema Corte de Justicia, Boletín Judicial 382, Mayo de 1942, p. 303.

En el caso de la construcción de viviendas o edificaciones sin las autorizaciones municipales correspondientes, en violación a normas de ornato y urbanizaciones y, en consecuencia, sin la legalización de planos y sin el pago de los derechos municipales o arbitrios de ley; también se está incurriendo en un delito de carácter continuo pues se está obviando de manera permanente el cumplimiento de deberes que la ley ha puesto a cargo de todo interesado, como serían el pago de los arbitrios y la aprobación municipal de los planos correspondientes.

Además, cuando una persona levanta una edificación violentando las normas de urbanizaciones y ornato; o quebrantando un lindero con esa construcción; o invadiendo una propiedad ajena; está realizando una infracción para la cual es necesario el mantenimiento constante de su voluntad. En este orden, la Suprema Corte de Justicia en una interesante decisión de principio; analizando la obstrucción de un camino vecinal por una construcción ilegal, estableció que «esa infracción, tal y como resulta de su definición legal, constituye un delito continuo sucesivo(sic!), en cuya perpetración el estado delictuoso se prolonga sin interrupción, por la persistencia de la voluntad del agente en cometer el delito; que cuando se trata de infracciones continuas de esta naturaleza, la prescripción de la acción pública no puede comenzar a correr sino desde el momento en que el estado permanente de criminalidad haya cesado, porque es, precisamente, entonces cuando el delito ha terminado; CONSIDERANDO que habiendo establecido los jueces del fondo que aún subsiste la persistencia de la actividad delictuosa del prevenido, es evidente que la prescripción de la acción pública no ha comenzado a correr...». [103]

Sin embargo, existen algunos profesionales en ejercicio que alegan que la actividad del sujeto delictivo ha cesado con la construcción de la obra, y que el pago de los derechos municipales no constituye un deber continuo, pues se genera únicamente a partir del acto de realización de la obra, acto que termina en un momento determinado. Para ellos no estamos en presencia de un delito continuo, por lo que el plazo de la prescripción debe comenzar a computarse inmediatamente se culmine la obra. Una valoración cercana tiene la jurispru-

[103] Suprema Corte de Justicia, Boletín Judicial 500, Marzo de 1952, pág.498.

dencia española que considera prescrita la acción contra una construcción ilegal cuatro años después de su terminación, pero que sin embargo considera una infracción continuada, el cambio de uso de suelo no autorizado en una construcción. Este criterio, como ya hemos establecido, no nos luce adecuado pues ignora la intención del agente delictivo de permanecer en estado de ilegalidad.

CAPÍTULO VI GARANTIAS Y PRESTACIONES LABORALES EN LA EJECUCION DE LA OBRA

La construcción de una edificación es el escenario donde se presentan múltiples relaciones jurídicas, no únicamente entre propietario y contratista; sino también en relación con los trabajadores que brindan su fuerza de trabajo en la realización de la obra.
Uno de los aspectos más regulados por la legislación dominicana, es el relativo a los vínculos laborales que se derivan de la construcción de obras, y las garantías y prestaciones inherentes a esos lazos. En el presente tema, abordaremos el complejo mundo de las relaciones laborales en la construcción de obras, sin dejar de tocar las normas legales accesorias que son aplicables a la materia, y que con frecuencia devienen en objeto de conflicto.

1.1. Carácter Mixto del Derecho Laboral.

El Derecho Laboral de la República Dominicana, tradicionalmente ha consagrado normas de derecho público y normas de derecho privado, lo que le confiere, igual que a la mayoría de sus homólogos, un carácter netamente mixto. Las reformas introducidas a la legislación laboral en el año del 1992, y que condujeron a la aprobación de un nuevo Código de Trabajo, significaron una acentuación de las normas de derecho público vigentes en esta materia, llegando al extremo de que hoy podríamos afirmar con cierta precisión que nuestro dere-

cho laboral tiende a consagrarse como un derecho de carácter público.
El derecho de asociación sindical, la protección al salario, la seguridad industrial, entre muchos otros aspectos; son considerados en la nueva normativa laboral, como factores generadores de sanciones penales cuando el empleador protagoniza su violación. Aunque el derecho laboral continúa teniendo una esencia principalmente mixta, es innegable que la esfera del interés privado cede paulatinamente su incidencia en favor del interés público.
Por ello, los conflictos derivados de las relaciones laborales; y lo que tiene que ver específicamente con la responsabilidad laboral derivada del para la construcción de edificios; son enfocados en el presente trabajo como disputas que tienen una connotación eminentemente pública. Nos vamos a referir, no solamente a la relación empleador-trabajador que se suscita en la industria de la construcción; sino también, a muchos otros aspectos latentes en estas relaciones y que son enfocados ora por leyes accesorias al Código de Trabajo, ora por disposiciones muy especiales del ordenamiento jurídico nacional.

1.2. El Contrato de Trabajo en la Industria de la Construcción.

El Código de Trabajo de la República Dominicana (Ley N.° 16-92), promulgado el 29 de Mayo de 1992 contempla en su Artículo N.° 25 los diferentes tipos de contratos de trabajo existentes: contrato de trabajo por tiempo indefinido, contrato de trabajo por cierto tiempo y contrato de trabajo para una obra o servicio determinado.[104] Mientras el contrato de trabajo por tiempo indefinido es aquel relativo a aquellas labores que llenan las necesidades normales y constantes de la empresa, de manera ininterrumpida; el contrato por cierto tiempo es aquel que regula aquellos trabajos cuya necesidad, en virtud de su naturaleza intrínseca, cesa en cierto tiempo. El Contrato para una Obra o Servicio determinado, es el que regula la realización de una obra o la prestación de un servicio caracterizado por su inminente terminación.

[104] La edición del Código de Trabajo que se cita en el presente libro, corresponden a la Edición Oficial de la Secretaría de Estado de Trabajo, Editorial Lozano, Santo Domingo, 1995.

Como vemos, es la naturaleza del servicio prestado que nos va a ofrecer la tipología contractual que corresponda, sin importar la forma de pago a que estará sujeto ese servicio. Un contrato de trabajo por tiempo indefinido bien puede aplicarse a trabajadores que perciban un salario mensual, así como a ajusteros remunerados en función del trabajo rendido[105].

Puede decirse que no es solamente uno de estos diferentes tipos de contratos de trabajo el que se concerta en la industria de la construcción, pues bien puede darse el caso de que se apliquen todos ellos o uno cualquiera de ellos, dependiendo de la obra en cuestión y la forma en que el servicio sea prestado al contratista.

Es muy frecuente que las compañías de la construcción ya establecidas en el mercado, tengan un personal permanente para la realización de obras, es decir, un personal vinculado a la empresa mediante contratos de trabajo por tiempo indefinido. Este personal participa en las diferentes obras que realiza la empresa, pues sus vínculos con el contratista son permanentes e independientes de las obras en que participen[106]. Cuando la empresa necesita trabajadores ocasionales para suplir los aumentos temporales en la demanda de trabajo, pactará contratos de trabajo por cierto tiempo con trabajadores que no pertenecen a su personal fijo.

Del mismo modo, esa empresa puede tener la necesidad de trabajadores especializados para la realización de una obra menor determinada (pór ejemplo, la instalación de una turbina, de una planta, la ebanistería del edificio, etc.), dentro del conjunto de obras contratadas, lo cual implicaría la colocación de trabajadores bajo un contrato de trabajo para la realización de una obra o un servicio determinado. En este orden, la Suprema Corte de Justicia ha establecido que «el hecho de que las labores de un Ayudante de Carpintería sean realizadas sucesivamente en varias obras que ejecute el patrono, no significa necesariamente que el Contrato de Trabajo existente entre las partes tenga la naturaleza de un contrato por tiempo indefinido, si como ha

[105] Cfr. Suprema Corte de Justicia, Sent. 21 de Abril 1978, B.J. 809, pp. 873-875.

[106] Cfr. Suprema Corte de Justicia, Sent. 15 de Junio 1983, B.J.871, pp. 1551-1552; Sent. 10 de Abril 1985, B.J. 983, pp. 857-858.

ocurrido en la especie, dicho trabajador fue contratado para una obra determinada...»[107].

Los contratos de trabajo por cierto tiempo y para una obra o servicio determinado, deben redactarse por escrito, pues en caso contrario se reputan realizados por tiempo indefinido, conforme el Artículo N.° 35 del Código de Trabajo.

Un caso un tanto diferente del que hemos enfocado, es el que sucede con el contratista en ciernes, que todavía no tiene un volumen de obras que le permita la contratación permanente de una cantidad determinada de trabajadores. Ese contratista, por lo general, colocaría trabajadores a propósito de cada obra; la mayoría de quienes le presten servicio lo harán bajo la modalidad de un **contrato de trabajo para una obra o servicio determinado.** Terminada la obra, concluirá también el contrato de los trabajadores que en ella han prestado servicio.

El Artículo N.° 31 del Código de Trabajo, en su parte in fine, considera sin embargo que «cuando un trabajador labore sucesivamente con un mismo empleador en más de una obra determinada, se reputa que existe entre ellos un contrato de trabajo por tiempo indefinido. Se considera labor sucesiva cuando un trabajador comienza a laborar, en otra obra del mismo empleador, iniciada en un período no mayor de dos meses después de concluida la anterior. Se reputa también contrato de trabajo por tiempo indefinido, el de los trabajadores pertenecientes a cuadrillas que son intercaladas entre varias obras a cargo del mismo empleador». En esos casos, la responsabilidad laboral aplicable, será la inherente a un contrato de trabajo por tiempo indefinido pues el contrato de trabajo para una obra o servicio determinado, ha dejado de ser tal.

Respecto a este último caso, la Suprema Corte de Justicia ha establecido que solamente cuando el trabajador labora sucesivamente en varias obras con un mismo empleador, con un período no mayor de dos meses entre una obra y la otra, o cuando el trabajador es parte de una cuadrilla que es intercalada para evitar que las obras sean sucesivas, puede considerarse que el contrato es de tiempo indefinido[108].

---

[107] Cfr. Suprema Corte de Justicia, Sent. 30 de Agosto 1972, B.J. 741, pp. 2112-2113.

[108] Headrick, William. Op. cit., p. 485.

1.3. Responsabilidad Laboral

En esta parte enfocaremos dos aspectos: primero, qué responsabilidad laboral generan los diferentes tipos de contratos de trabajo que podemos encontrar en la industria de la construcción; y segundo, cual es la persona a la que se aplica esta responsabilidad.

El Contrato de Trabajo para una Obra o Servicio determinado conforme el Artículo N.° 71 del Código de Trabajo, «concluye sin responsabilidad para las partes, con la prestación del servicio o con la conclusión de la obra». Esto implica que una vez concluye la obra el contratista no tiene otra obligación que no sea el pago de salarios atrasados; pues no se le impone el pago de prestaciones labores, o sea; auxilio de cesantía e indemnización de preaviso. Tampoco tendrá obligación de pagar participación en los beneficios de la empresa (bonificación, como se le llama comúnmente), ni compensación por vacaciones no disfrutadas; por ser estos últimos beneficios inherentes a los trabajadores contratados por tiempo indefinido.

En caso de que el contrato de trabajo para una obra termine por despido injustificado, es decir, que el empleador termine el contrato alegando una falta del trabajador que no se pueda demostrar en la jurisdicción laboral; el trabajador recibirá «la mayor suma entre el total de salarios que faltare hasta el vencimiento del término o hasta la conclusión del servicio o la obra convenidos y la suma que habría recibido en caso de desahucio, a menos que las partes hayan fijado por escrito una suma mayor» (Artículo N.° 95, Código de Trabajo).

En cuanto al **Contrato de Trabajo por Cierto Tiempo**, una primera situación se da cuando las labores concluyen antes de los tres meses. Por ejemplo, si se ha cubierto una licencia de quince días o se han laborado por menos de tres meses con el propósito de intensificar temporalmente las labores en la obra. En estas circunstancias, el contrato de trabajo termina sin responsabilidad para el contratista, conforme el Artículo N.° 32 del Código de Trabajo. Siguiendo lo dispuesto por ese mismo artículo si el trabajador cumple tres meses prestando sus servicios en virtud de un contrato de trabajo por cierto tiempo, el contratista estará obligado al pago del Auxilio de Cesantía consagrado en el Artículo N.° 80 del mismo Código.

En el caso de que el trabajador continúe prestando sus servicios al contratista, con su conocimiento y en exceso del plazo convenido para el vencimiento del contrato, la ley dispone que el contrato se transforma en un contrato de trabajo por tiempo indefinido, con todas sus consecuencias legales. Recordemos que el contrato de trabajo por cierto tiempo también se considerará por tiempo indefinido si no es redactado por escrito, conforme a la ley.

El **Contrato de Trabajo por tiempo indefinido** es el que arroja mayor responsabilidad para el empleador, pues puede implicar el pago de prestaciones laborales completas, incluyendo participación en los beneficios de la empresa, compensación por vacaciones no disfrutadas, salario de Navidad y otros beneficios que pueden establecerse mediante pacto colectivo o acuerdo de las partes.

Establecidos los diferentes derechos que puede generar cada tipo de contrato, hay que señalar al sujeto pasivo de esta responsabilidad laboral en el para la Construcción de Edificio, que es en principio el contratista. El contratista de la obra es normalmente quien contrata a los trabajadores que participarán en la ejecución de la misma, quien les imparte las instrucciones de la ejecución, sea por sí mismo o a través de un intermediario quien determina y paga sus salarios; por lo que es el empleador de estos trabajadores.

El propietario de la obra, por tanto, no es responsable desde el punto de vista laboral, pues aunque la obra le pertenece a él; es una persona ajena a la convención concertada entre el contratista y los trabajadores. Sin embargo, el Artículo N.° 14 del Código de Trabajo, prevé que los trabajadores pueden oponerse a que el propietario o un tercero efectúen pagos al contratista, cuando éste último no haya realizado los pagos a que los trabajadores tengan derecho. El propietario o tercero podrá pagar a los trabajadores si el contratista lo autoriza, o si interviene una sentencia judicial al efecto.

Tampoco incurre en responsabilidad laboral el simple intermediario, por ejemplo, el maestro constructor; cuya única función ha sido el localizar trabajadores para que se desempeñen en la obra a cargo del contratista.

Una situación parecida es la del ingeniero o arquitecto que hace una obra mediante un contrato «por administración». En este caso, como

señalamos, el propietario de la obra es quien administra los presupuestos, compra materiales y paga mano de obra; limitándose el profesional a la ejecución técnica de la obra y a servir precisamente de «intermediario» entre el propietario y los trabajadores.
La situación del contratista en estas circunstancias, es la misma del ingeniero residente empleado de una empresa, que contrata a trabajadores para la construcción de un edificio: es irresponsable respecto a las obligaciones laborales.
Un subcontratista, por el contrario, si incurre en responsabilidad laboral pues lo que le caracteriza es precisamente que realiza por su propia cuenta la parte de la obra que le ha confiado el contratista principal. En este último caso, el contratista principal vendría siendo un tercero respecto a las relaciones laborales pactadas por el subcontratista. Al respecto la Suprema Corte de Justicia ha establecido que el trabajador no puede reclamar prestaciones laborales al dueño de la obra «sino al subcontratista ajustero que ha celebrado con el dueño un a precio fijo». [109]

1.4. Limitación de la Responsabilidad Laboral

No necesariamente en todos los casos el contratista incurre en responsabilidad laboral, pues en ésta problemática inciden diversos factores y se dan distintas situaciones jurídicas. Así, el contratista no incurrirá en responsabilidad laboral cuando el trabajador cometa faltas graves e inexcusables en la prestación del servicio, que ameriten su despido; o cuando el trabajador presente una dimisión injustificada, o sea, cuando termine el contrato de trabajo por su única decisión alegando faltas del empleador, que luego resulten infundadas.
Otro caso de irresponsabilidad laboral, es cuando el contrato de trabajo termina por mutuo acuerdo; o cuando el trabajador presenta su renuncia (desahucio) sin alegar falta del empleador, en cuyo caso sólo tendría derecho a salario de Navidad y participación en los beneficios de la empresa, si se trata de un trabajador contratado por tiempo indefinido.

---

[109] Headrick, William. Op. cit., p. 483.

Una limitación importante a la responsabilidad laboral, está constituida por los casos en los cuales el contratista sólo estará obligado a pagar lo que se denomina **asistencia económica.** Estos casos, previstos en el Artículo N.° 82 del Código de Trabajo, se presentan cuando el contrato termina por diversas causas, entre las cuales citaremos las siguientes:

- por la muerte o incapacidad del empleador o el trabajador, cuando impida la continuación de las labores;
- por la suspensión de mas de un año del contrato de trabajo por circunstancia imputable al trabajador;
- por agotamiento de la materia prima, quiebra o incosteabilidad de la empresa.

La cantidad de días de salarios que constituyen la denominada asistencia económica, es inferior que la consagrada para el Auxilio de Cesantía.

1.5. Salarios Mínimos en la Industria de la Construcción

Existen diversas disposiciones normativas que establecen escalas de salarios mínimos para una serie de trabajadores vinculados a la industria de la construcción. En los últimos años, la Secretaría de Estado de Trabajo, a través del Comité Nacional de Salarios ha realizado un trabajo permanente en este sentido, dictando diversas Resoluciones al respecto, que deben aplicarse en adición a las disposiciones generales que gobiernan el pago de salarios en el país[110].

Una primera Resolución dictada por el Comité Nacional de Salarios es la No.2-93 del 24 de Septiembre de 1993. Esta Resolución establece una tarifa de salarios mínima para los trabajadores de la Construcción y afines, basada en una escala que comprende: el trabajador no calificado, el trabajador calificado, Ayudante, Operarios de tercera, segunda y primera categoría, y Maestro de Obra de Construcción.

Otra Resolución es la N.° 1/95 del 6 de marzo de 1995, que consagra un salario mínimo para los operadores de máquinas pesadas, incluyendo aquellas utilizadas en el sector de la construcción, tales como

[110] Cfr. «Tarifas de Salarios Minimos Nacionales», Secretaría de Estado de Trabajo, Santo Domingo, 1996.

tractores, cargadores frontales, motoniveladoras, rodillos, compactadores, mototraillas, tornapulls y retroexcavadoras (grúas metálicas). Por su parte, la Resolución N.° 11-95, del 15 de noviembre de 1995, estableció un salario mínimo nacional en beneficio de los varilleros tomando en cuenta el tipo de varilla utilizada y el trabajo realizado con ellas, así como el piso o nivel al cual es trasladada la varilla.

Uno de los conflictos más frecuentes que se suscita en el mundo de la construcción, es el que tiene que ver con el cumplimiento de las leyes sobre seguro social y accidentes de trabajo. Tradicionalmente, el cobro de los montos que corresponden a estos renglones, ha estado permeado por la corrupción de los inspectores oficiales, la sobrestimación del monto de las obras, la doble cotización y otras múltiples irregularidades que dificultan su cumplimiento consecuente.

2. LEYES DE SEGURO SOCIAL Y ACCIDENTES DE TRABAJO.

Analizaremos sucesivamente la Ley N.° 1896 sobre Seguro Social y la Ley N.° 385 sobre Accidentes de Trabajo.

2.1. Ley N.° 1896 Sobre Seguro Social

La Ley N.° 1896 fue emitida el 30 de agosto de 1948 y con ella se procuró otorgar una protección a los trabajadores contra los riesgos de enfermedad, maternidad, invalidez, envejecimiento y muerte. Esta ley asume las calidades de patrono, empleado, obrero, entre otras; con connotaciones distintas a la legislación laboral ordinaria, por lo que sería un error igualarlas pura y simplemente. Para la Ley N.° 1896 la categoría de Patrono va a comprender no solamente a las personas de derecho privado, sino también a las de derecho público, por lo que el Estado y sus instituciones cuando se aprovechen de servicios derivados de contratos de trabajo subordinados, también tendrían que asumir las obligaciones derivadas de esta ley. Esta disposición se limitó sustancialmente más tarde, a partir de la puesta en vigencia de la Ley N.° 2059 sobre el status de los funcionarios, empleados y trabajadores de los establecimientos, empresas o servicios de corporaciones oficiales que tengan carácter comercial.

En cuanto a las denominaciones de empleado y obrero; la primera se aplica cuando el servicio prestado es de un carácter esencialmente intelectual; mientras que en el segundo caso, el servicio implica un predominio del esfuerzo muscular o físico.

El organismo oficial encargado de propiciar la inscripción de personas en el Seguro Social, es el Instituto Dominicano de Seguros Sociales (IDSS), creado por la misma ley, y que tiene su mayor autoridad en un Consejo Directivo en el cual tienen representación los sectores empresarial y laboral.

Conforme el Artículo N.° 24 de la indicada ley, las cuotas de cotizaciones para el seguro social serán las siguientes: el Estado un 2 1/2%, los patronos o empleadores un 7% y los asegurados un 2 1/2%. Estas cuotas serán aplicadas sobre el monto total de salarios que devenguen los asegurados en la Empresa. Es oportuno señalar que la inscripción del establecimiento patronal debe operarse dentro de los seis días siguientes a la constitución de la empresa o el ingreso de los trabajadores, aún estos sean trabajadores móviles si han laborado por más de dos días en la empresa (Articulos N.°s 39 y 40). Una vez realizada la inscripción del patrono, se proceden a realizar liquidaciones mensuales, para lo cual se utiliza el formulario C-37-modificado, emitido por el IDSS.

A partir del pago de estas cotizaciones los asegurados podrán recibir las prestaciones de enfermedad, vejez, invalidez, maternidad y muerte. Para el caso de la enfermedad se han habilitado en todo el país numerosos centros hospitalarios, los que también deben proveer a los pacientes de las medicinas que sean necesarias. Estos hospitales sirven también a los fines de la maternidad de la asegurada, contemplando además la ley el derecho que ésta tiene a recibir el cincuenta por ciento (50%) de su salario por parte del Seguro Social, durante el período pre y post-natal, subsidio de lactancia y asistencia médica pediátrica durante el primer año de la criatura.

En cuanto a las pensiones de vejez e invalidez, estas siempre han sido objeto de crítica por ser extremadamente reducidas, pues representan apenas un cuarenta por ciento (40%) del salario, y sometidas a numerosos requisitos. Lo mismo podría decirse del «capital de defunción» que se otorga a los familiares del asegurado en caso de muerte,

que conforme al Artículo N.° 67 de la ley, equivale a un sesenta por ciento (60%) del salario del trabajador.

2.2. Ley N.° 385 Sobre Accidentes de Trabajo

Aunque originalmente la Ley N.° 385 sobre accidentes de trabajo fue puesta en vigor el 17 de junio de 1932; sufrió una modificación sustancial mediante la Ley N.° 907 del 8 de agosto de 1978. Esta ley se aplica a todo patrono que emplee más de tres trabajadores, excluyendo sus familiares. La Ley N.° 385 ha sido objeto de fuertes críticas de parte de la sociedad dominicana, pues los montos indemnizatorios que consagra en beneficio de los trabajadores accidentados, son extremadamente ínfimos. La propia ley y su reglamento de aplicación, resultan confusos e ineficientes.

La Ley N.° 385 establece una serie de tablas indemnizatorias con relación a los daños que sufre un trabajador accidentado. Estas indemnizaciones serían abonadas por el IDSS cuando el trabajador estuviere asegurado o por el Patrono en caso de que el trabajador no estuviere asegurado.

El Decreto N.° 1805, del 25 de marzo de 1944, aprobó la Tarifa de primas de seguros contra accidentes de trabajo, incluyendo las tarifas aplicables en la industria de la construcción. Para la construcción de edificios (casas, apartamentos, locales comerciales, etc.) el porcentaje aplicables es de un 5%. Otros porcentajes se aplican a la construcción de alcantarillas, muelles, puentes, cloacas, etc.

2.3. El Inspector del Seguro Social

Una figura muy conocida para los contratistas, ingenieros y arquitectos de obras, es el inspector del seguro social. Este funcionario es el encargado de realizar las visitas que procedieren a los diferentes establecimientos patronales con el propósito de verificar si se cumple con las disposiciones legales obligatorias sobre seguro social y accidentes de trabajo.

Es lamentable sin embargo, que este es uno de los funcionarios públicos que, igual que otros inspectores públicos, goza de menos crédito

en la sociedad dominicana por haberse involucrado frecuentemente en actos de corrupción a propósito de sus funciones. El rumor público señala como muy frecuentes los casos en que estos inspectores no reportan a presuntos o reales infractores de las leyes sobre seguro social y accidentes de trabajo, a cambio de ser beneficiados por sumas de dinero. Todo ello ha sido un obstáculo para el establecimiento en el país de un verdadero sistema de seguridad social.

Por otro lado, es interesante resaltar que las actas de sometimiento levantadas por los inspectores del seguro social, cuando cuenten con la firma de dos testigos y la del patrono, sin reservas; gozarán de fe pública hasta inscripción en falsedad (Artículo N.° 83, Letra h, Ley N.° 1896) [111]

Según la Ley N.° 5098 (Gaceta Oficial 8343, del 21 de marzo de 1959) los inspectores del seguro social tienen funciones de alguaciles para los casos relacionados con sus actividades, por lo que pueden practicar citaciones, notificar sentencias, entre otros.

2.4. Sanciones. Jurisdicción Competente

La Ley N.° 1896 contempla una serie de sanciones a aplicar a los infractores de las normas sobre Seguro Social y Accidentes de Trabajo. Se consagra una sanción de multa de diez a cien pesos o prisión de diez a tres meses para los patronos que no se inscriban en el seguro social dentro del plazo de seis días contemplado por los Artículos N.° 39 y 40 de la ley; o que violenten cualquier reglamentación del seguro social no sujeta a una pena mayor.

Cuando el patrono no pague las cuotas correspondientes al seguro social, o suministre declaraciones falsas al IDSS, corre el riesgo de ser condenado a multa de cien a mil pesos y prisión correccional de tres meses a dos años; conforme la gravedad de la infracción, y sin menoscabo de los intereses y restituciones en dinero que procedieren cargar al infractor.

Conforme a la Ley N.° 288 del 6 de junio de 1964, la jurisdicción competente para conocer de las infracciones señaladas lo será el Juzgado de Paz (antigua Alcaldía) de la jurisdicción donde se cometa el delito.

[111] Cfr. Boletín Judicial N.° 615, p. 1959, Octubre de 1961.

En caso de demanda en virtud de la Ley N.° 385, es también el Juzgado de Paz, quien debe estatuir sobre los montos indemnizatorios definitivos, así como las reclamaciones por gastos funerarios que pudieran presentarse; todo conforme el Artículo N.° 11 de la indicada ley. Cuando el patrono no cumpliere las disposiciones de la ley, el Artículo N.° 17 establece que la jurisdicción ordinaria será la encargada de juzgar y condenar al Patrono por esta infracción pudiendo imponerle hasta una multa de RD$100.00 por cada violación. Al referirse la ley a la «jurisdicción ordinaria» debemos asumir que se trata del Juzgado de Primera Instancia, en sus atribuciones correccionales, pues el Juzgado de Paz es un tribunal de excepción cuya competencia debe ser consagrada expresamente por el legislador.

Las sentencias dictadas en esta materia son reputadas contradictorias, «comparezcan o no los inculpados» (Artículo N.° 83, Letra k, de la Ley), por lo que es inadmisible el recurso de oposición [112].

Es oportuno señalar que el Código de Trabajo en su Artículo N.° 728 ha establecido que «la no inscripción del trabajador por parte del empleador en el Instituto Dominicano de Seguros Sociales o la falta de pago de las contribuciones correspondientes, obliga a este último a reembolsar el salario completo correspondiente a la ausencia del trabajador, los gastos en que incurra por motivo de la enfermedad o accidente, o a cubrir la pensión no recibida a causa de falta del empleador».

Sin embargo, las debilidades intrínsecas de que adolece este sistema de seguridad social, la levedad de las sanciones que consagra la ley; han provocado su muy limitada aplicación; por lo que distintos sectores sociales y políticos propician actualmente la búsqueda de alternativas viables que garanticen un seguro social eficiente y al alcance de todos los trabajadores.

112.Cfr. Boletín Judicial N.° 656, pág.391, Marzo de 1965.

3 LEY N.° 6-86 SOBRE EL FONDO DE PENSIONES Y JUBILACIONES PARA LOS TRABAJADORES SINDICALIZADOS DEL AREA DE LA CONSTRUCCION.

La Ley N.° 6-86, del 12 de noviembre de 1985, es la que crea un fondo común de Servicios Sociales, Pensiones y Jubilaciones a los trabajadores sindicalizados del área de la Construcción y todas sus ramas afines. Ese fondo se alimenta de dos fuentes: primero, del UNO POR CIENTO (1%) del valor total de toda obra de construcción cuyo costo exceda de RD$2,000.00 pesos; y segundo, de la especialización de un UNO POR CIENTO (1%) del total de los salarios pagados a los trabajadores que participen en la obra. Se establece una sanción de cinco mil pesos de multa (RD$5,000.00) o seis (6) meses de prisión, o ambas penas a la vez, a las personas físicas o jurídicas responsables que no cumplan con esa disposición.

La Ley N.° 6-86 indica que los valores generados por la misma «serán distribuidos en un 30% para los servicios sociales de las organizaciones y sus miembros y un 50% para las pensiones y jubilaciones... de acuerdo a la representación y membresía de la organización» (Artículos N.°s 8 y 9).

El organismo encargado de recaudar estos fondos es, de conformidad con el Artículo N.° 4 de la mencionada ley, *la Dirección General de Rentas Internas*, quien lo tramitará a las cuentas que al efecto haya abierto en un banco del país, el Consejo Técnico de Administración y Control, de los Fondos del Area de la Construcción, que es el organismo encargado de administrar y controlar los recursos que ingresen al Fondo de Pensiones; y que conforme la ley, debe ser encabezado por el Secretario de Estado de Trabajo. Forman también parte de dicho Consejo un representante del Instituto Dominicano de Seguros Sociales; un representante de la Dirección de Pensiones y Jubilaciones del Estado; un Asesor Laboral; y representantes de los diferentes sindicatos profesionales de la construcción.

3.1. Naturaleza Jurídica del Fondo de Pensiones

La Ley N.° 6-86, al momento de disponer de la creación de este Fondo y crear el Consejo de administración de los mismos, no le otorgó

en ningún momento personalidad jurídica propia, esto es, no fue creado ni el indicado Fondo ni su Consejo Técnico de Administración, como una entidad de derecho público, sino como un simple ente administrativo encargado de la gestión de fondos.
En consecuencia, por ser este fondo una simple corporación administrativa no tiene capacidad jurídica para obligarse ni tampoco para ejercer derechos. La personalidad jurídica de las personas morales públicas es un atributo que debe ser conferido expresamente a través de un texto legal, circunstancia que no beneficia al fondo de pensiones.
Es por lo antes expuesto que la ley no faculta al Consejo Técnico de Administración y Control de los Fondos del Area de la Construcción a iniciar persecuciones para el cobro de estos fondos; sino que le otorga competencia exclusiva para ello, a la Dirección General de Rentas Internas, como organismo que forma parte de la administración tributaria oficial. Sólo la Dirección General de Rentas Internas (hoy Dirección General de Impuestos Internos) podría demandar el pago que impone la Ley N.° 6-86 (Artículo N.° 4).

3.2. Inconstitucionalidad de la Ley N.° 6-86

Otro punto que toca el carácter de la indicada Ley N.° 6-86, es que se ha alegado que ella contradice determinados principios básicos consagrados no sólo en la legislación laboral dominicana, sino también en la propia Constitución de la República.
Esto así, porque la Ley N.° 6-86 establece un fondo de pensiones que beneficia únicamente a los **trabajadores sindicalizados**, lo cual contraviene la Constitución de la República, que establece en su Artículo N.° 8, Ordinal 11, Letra a, como uno de los derechos principales de los ciudadanos, la libertad de asociarse o no a una organización sindical.
El sistema de libertad sindical y los principios de igualdad de todos ante la ley, consagrados constitucionalmente, son contrarios a una legislación que beneficie solamente a los trabajadores sindicalizados, excluyendo a los que no son sindicalizados. El Principio VII del Código de Trabajo es tajante cuando reza que «se prohibe cualquier discriminación, exclusión o preferencia basada en motivos de sexo,

edad, raza, color, ascendencia nacional, origen social, opinión política, **militancia sindical** (subrayado JAA) o creencia religiosa.» Esto implica que ninguna ley o disposición normativa puede establecer privilegios a favor exclusivamente de los trabajadores que están sindicalizados, pues se quebrantaría el principio constitucional señalado implicando la nulidad de pleno derecho que consagra el artículo 46 de la Constitución de la República.

También se ha planteado que la Ley N.° 6-86 es contraria a lo dispuesto por el Artículo N.° 8, Numeral 5 de la Carta Magna, que consagra el que "la ley es igual para todos"; y el Artículo N.° 100 de la misma ley fundamental que condena "todo privilegio y toda situación que tienda a quebrantar la igualdad de todos los dominicanos". Haciendo acopio de estos preceptos legales, la Suprema Corte de Justicia declaró inconstitucional mediante sentencia del 1 de septiembre, la Ley número 148 del 30 de junio de 1983, que creó el Colegio Dominicano de Periodistas y que establecía "un impuesto como privilegio en favor de una clase determinada" dejando su recaudación "a cargo de agentes desprovistos de calidad oficial". [113]

Del mismo modo, distintos tribunales de diversos órdenes, han declarado inconstitucional la indicada Ley N.° 6-86. Sin embargo, la Suprema Corte de Justicia, cambió la orientación jurisprudencial, cuando en los meses de julio y agosto del año dos mil (2,000), dictó numerosas sentencias en las cuales rechazó las acciones en inconstitucionalidad contra la indicada Ley N.° 6-86. En uno de sus considerandos, nuestro más alto tribunal establece que «corresponde al Congreso Nacional establecer los impuestos o contribuciones generales y determinar el modo de su recaudación e inversión, lo que supone que ese órgano tiene facultad no sólo para establecer los impuestos o contribuciones generales, determinando el monto de su recaudación, sino también su inversión, lo cual es completamente compatible cuando los mismos son destinados a una *entidad de derecho público, dotada de personería jurídica, como resulta en la especie*» [114]. No compartimos este argumento de la Suprema, puesto que como hemos señalado, la Ley

[113] Suprema Corte de Justicia, 1-sept.-1989, B.J. No.946-947, pág.1181.

[114] Suprema Corte de Justicia. Sentencias del 19-7-2000. Fotocopia.

N.° 6-86 no otorga personalidad jurídica al denominado fondo de pensiones en ninguno de sus artículos.
Otro argumento esgrimido por la Suprema para fundamentar su decisión es señalar que «la Ley N.° 6-86 no exige para disfrutar del fondo que a través de ella se crea, que los trabajadores estén sindicalizados, ni limita su alcance a los miembros de las organizaciones sindicales, teniendo una aplicación general para todos los trabajadores del área de la construcción, lo que es expresamente señalado en el Artículo N.° 5 del Decreto N.° 683-86, del 5 de agosto de 1986, para la aplicación de la ley...». En verdad, esta argumentación lo que hace es demostrar como mediante un decreto se pretendió subsanar una irregularidad de fondo de la indicada Ley N.° 6-86, la cual, como ya señalamos anteriormente, señala de manera muy precisa como objeto de sus beneficios a los *trabajadores sindicalizados.*

3.3. El Caso de Compañías y Sociedades de Construcción

Otro hecho que pone en entredicho la aplicación de la Ley N.° 6-86, es que el fondo de pensiones efectúa frecuentemente demandas de carácter penal por violación a la Ley N.° 6-86, contra **sociedades comerciales o compañías de la construcción.**
Sin embargo, esta actuación es totalmente improcedente de por sí, ya que las sociedades o compañías, personas morales por su propia naturaleza, **no son responsables penalmente**; es decir, no pueden ser sometidas por ante la jurisdicción represiva. Al respecto, nuestra Suprema Corte de Justicia, en virtud del principio de la personalidad de la pena; ha señalado de manera reiterada que las corporaciones, sociedades o compañías «no son penalmente responsables; por consiguiente, el ministerio público no puede perseguir a una persona moral por ante el tribunal represivo para que se le imponga una pena... cuando, excepcionalmente el legislador ha querido consagrar la responsabilidad penal de las personas morales, ha tenido el cuidado de indicar que las penas de prisión, o la prisión compensatoria de multa se aplicarán a sus representantes calificados, los cuales deberán ser puestos en causa expresamente con tal propósito, en acatamiento al principio constitucional de que nadie puede ser condenado a una pena sin que haya sido oído en audiencia Pública o sin que haya sido citado regu-

larmente; que, asimismo, no procede la acción civil, ante la jurisdicción represiva, cuando se declara inadmisible la acción penal...» [115]

4. LEY N.° 116 QUE CREA EL INSTITUTO NACIONAL DE FORMACION TECNICO PROFESIONAL (INFOTEP)

El Instituto Nacional de Formación Técnica Profesional (INFOTEP), es una institución de carácter autónomo creada por la Ley N.° 116 (Gaceta Oficial N.° 9522 del 20 de enero de 1980), que tiene como función principal el contribuir a la capacitación, formación y tecnificación de los trabajadores de la República Dominicana.

El INFOTEP está conducido por una Junta de Directores que comprende representantes del gobierno, de la empresa privada y de las centrales sindicales de trabajadores.

Con más de veinte años de establecido en el país, el INFOTEP desarrolla actualmente una labor de mucha utilidad en beneficio del constante desarrollo y tecnificación de la mano de obra local, lo cual repercute en la rentabilidad y productividad de los negocios y en el incremento de las ventajas competitivas de la República Dominicana en el mercado internacional.

Para el financiamiento de las actividades del INFOTEP, la propia Ley N.° 116 ya citada ha previsto una Tasa que debe ser abonada por todas las empresas o establecimientos privados, e incluso por aquellas entidades estatales autónomas que tengan objetivos lucrativos; lo cual incluye, obviamente, a las industrias o empresas de la construcción. En ese orden, el Artículo 24 de la Ley establece que se debe pagar el UNO POR CIENTO (1%) de la nómina de salarios mensuales fijos que paguen estas empresas a sus trabajadores; mientras a los trabajadores les será retenido el MEDIO POR CIENTO(1/2) de sus salarios, deducibles de la participación en los beneficios anuales que se paga en las empresas.

El Decreto N.° 1894 (Gaceta Oficial N.° 9537 del 31 de Agosto de 1980), prevé sin embargo, que cuando la empresa desarrolle cursos o actividades de capacitación en beneficio de sus trabajadores «tendrán

[115] Suprema Corte de Justicia, B. J. 716, p. 1421, Julio de 1970.

derecho a que se les descuente de su contribución el costo de tales cursos, siempre que estos hayan sido aprobados por la Junta de Directores del INFOTEP» (Artículo N.° 80). El mismo artículo señala además que «dos o más empresas podrán organizar y sostener cursos de formación profesional para sus trabajadores, distribuyéndose a prorrata los gastos. En este caso se deducirá de la contribución de cada empresa las cantidades aportadas para el sostenimiento de aquellos cursos, siempre que reúnan los requisitos fijados por este Reglamento. Dicha deducción no podrá exceder del monto de los gastos normales efectuados por el INFOTEP en cursos de igual naturaleza».

Las disposiciones del Artículo N.° 80 se han aplicado en beneficio de algunas empresas dominicanas, que no sólo han organizado cursos, sino que también han puesto en funcionamiento centros de capacitación que permanentemente laboran en la cualificación de su personal.

Finalmente, es oportuno señalar, que la Ley N.° 116 contempla sanciones de multa de RD$300.00 a RD$2,000.00 pesos y prisión de un mes a seis meses y un día, cuando el Patrono incumpla con el pago señalado en el Artículo N.° 24. En caso de que el Patrono fuere una persona jurídica, es decir una sociedad civil comercial o entidad sin fines de lucro, esas sanciones serían aplicadas en contra de sus administradores, gerentes o representantes.

EPÍLOGO

El derecho siempre debería ser un reflejo de la vida social que pretende regular. Sin embargo, los desencuentros entre la realidad y la norma, parecen ser un axioma que determina el curso histórico de las sociedades humanas. Las normas jurídicas de la construcción de edificios existentes en la República Dominicana, no parecen ser la excepción de este fenómeno. Como hemos visto, su estructuración y articulación confusa, sus frecuentes contradicciones, la falta de claridad y precisión; son atributos inherentes a lo que hasta ahora ha sido su existencia.

Si una enseñanza arroja esta expedición al mundo normativo de la construcción, es precisamente el haber identificado la irracionalidad formal que caracteriza sus perfiles. La inexistencia, precisamente, de un sistema de regulaciones que tenga la potencialidad de influir positivamente en la organización de los asentamientos humanos.

El corolario absurdo de este desfase legislativo viene dado por la inobservancia colectiva de las reglas admitidas para la construcción de edificaciones. Asistimos a una avalancha desafortunada de viviendas y edificios no autorizados, urbanizaciones no previstas; calles y caminos no diseñados; que convierten nuestras ciudades en monstruos acéfalos cuyas extremidades se extienden sin ningún control, orden, límite o dirección.

Ante la mirada indiferente de las autoridades responsables a diferentes niveles, y en muchos casos, con la complicidad mal disimulada de

éstas; asistimos al ocaso de nuestro hábitat, a causa de la urbanización desenfrenada del entorno.

-oOo-

Es tiempo ya de que autoridades y ciudadanos pongan un alto a esta situación. Es urgente readquirir el control funcional de las obras públicas y privadas que se levantan en nuestra sociedad y proyectarlas conforme las necesidades sociales, y en atención al respeto a la naturaleza y el medio ambiente.

En ese contexto, urge promover la actualización y codificación de las normas dominicanas de la construcción. Si la codificación promovida por Napoleón Bonaparte, sirvió de soporte efectivo al establecimiento de un nuevo orden económico en Europa y el mundo; creemos firmemente, que el *Código de la Construcción* dominicano está llamado a ser un instrumento jurídico esencial en la recuperación y modernización del espacio urbano.

La organización sistémica de nuestras normas de la construcción, permitirá un mejor ejercicio de las autoridades administrativas y judiciales en el control y manejo de las urbanizaciones y edificios; otorgará mayor incentivo a los inversionistas privados y extranjeros; provocará un mayor repunte en la actividad de la construcción, conduciendo a que la misma se ejerza en consonancia con el desarrollo armónico de la naturaleza, para el disfrute y bienestar de los hombres y mujeres que habitan las ciudades y campos de la República.

Santo Domingo, República Dominicana,
Diciembre del 2,000.

BIBLIOGRAFÍA

1. Ariño Ortiz, Gaspar. *Constitución y Colegios Profesionales.* Unión Editorial, Madrid, 1985.
2. Butlow, Daniel Enrique. *Abogados de Arquitectos*, Editorial Adesa, S. A., Buenos Aires, 1989.
3. Butlow, Daniel Enrique. *Arquitectura Legal*, Kliczkowski Publisher, Buenos Aires, 1994.
4. Cabanellas, Guillermo. *Diccionario de Derecho Usual*, Editorial Atalaya, Buenos Aires, Primera Edición.
5. Capitant, Henri. *Vocabulario Jurídico*, Ediciones DePalma, Buenos Aires, 1969.
6. Charles Dunlop, Victor M. *Curso de Derecho Penal Especial*, Tomo I, Librería Dominicana, S. A., Santo Domingo, 1986.
7. *Code Civil Français. 1995-1996*, Dalloz, Paris, 1996.
8. *Code de la Construction et de L'habitation*. Dalloz, Paris, 1996.
9. *Código Civil de la República Dominicana*. Edición del doctor Plinio Terrero Peña, Santo Domingo, 1983.

10. *Codigo de Hammurabi*. Cárdenas Editor, México, 1992.

11. *Código de Trabajo de la República Dominicana y Normas Complementarias*. Secretaria de Estado de Trabajo, Edición Oficial, Editora Lozano, Santo Domingo, 1995.

12. *Colección de Leyes, Decretos y Resoluciones de los Poderes Legislativo y Ejecutivo de la Republica*. Edicion Oficial, Impresora Onap, Santo Domingo, 1986.

13. «Constitución de la República Dominicana», *Gaceta Oficial N.° 9890*, De Cromos, S.A., Santo Domingo, 1994.

14. Cury, Jottin. *Los Recursos*. Santo Domingo, 1976.

15. Del Castillo, Luis R., Pellerano Herrera, Juan Ml. y Herrera, Hipólito. *Derecho Procesal Penal*, Editora Capeldom, Tomo I, Santo Domingo,

16. «Diccionario Jurídico Espasa», Ediciones Espasa-Calpe, Madrid, 1993.

17. Gaton Richiez, Carlos. *La Jurisprudencia en la Republica Dominicana, 1865-1938*, Impresora Soto Castillo, Santo Domingo, 1989.

18. Gil, Domingo. *Notas Sobre la Responsabilidad de los Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores*, Impresora Central, Santiago, 1992.

19. «Guia de Orientaçâo Profissional». *Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomina de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1990.

20. Headrick, William C. *Compendio Jurídico Dominicano*. Taller. Santo Domingo, 2,000.

21. Jervis, Bruce M. y Levin, Paul. *Construction Law, Principles And Practice*, Mcgraw-Hill, Inc., USA, 1988.

22. Jhoserand, Louis. *Curso de Derecho Civil, Tomo I*, Dalloz, París.

23. «Legislación Sanitaria Dominicana». *Asociación Médica Dominicana*, Santo Domingo.1994.

24. «Ley N.° 65-00 Sobre Derecho de Autor». Santo Domingo, 2,000.

25. «Ley de Colegios Profesionales de España». Grafoffset, S. L., Madrid, 1974.

26. «Ley General de Medio Ambiente y Recursos Naturales, N.° 64-00». Santo Domingo, 2,000.

27. «Leyes, Decretos, Resoluciones, Disposiciones, Aranceles que Rigen el Ejercicio Profesional». *Consejo Profesional de la Ingenieria*, Buenos Aires, 1980.

28. Machado, Pablo A. *Jurisprudencia Dominicana, 1960-1976,* Tomos I y II, Editora Universitaria, Santo Domingo, 1989.

29. «Manual de Políticas y Procedimientos Institucionales» Colegio de Ingenieros y Agrimensores de Puerto Rico, Mimeo, 1994.

30. Mazeaud, Henri y Leon y Tunc, Andre. *Tratado Práctico y Teórico de Responsabiolidad Civil Delictual y Contractual,* Ediciones Jurídicas Europa-América, Buenos Aires, 1962.

31. Mazeud, Henri y Leon. *Lecciones De Derecho Civil.* Ediciones Juridicas Europa-America, Buenos Aires, 1967.

32. Pelaez, Tirso. *Manual de Procedimientos para Ingenieros, Arquitectos y Contratistas* (Recopilacion Legislativa), Editorial Cañabrava, Santo Domingo, 1990.

33. «Recopilación de Disposiciones Legales Relacionadas con la Vida Municipal» *Liga Municipal Dominicana*, 3ra. Edicion, Santo Domingo, 1993.

34. Recueil Dalloz Sirey, 1947, Paris.

35. Recueil Dalloz Sirey, 1950, Paris.

36. Recueil Dalloz Sirey, 1989, Paris.

37. «Reglamento Interno Estatutario y Leyes N.°s 6160, 6201 y 6200» CODIA, Santo Domingo, 1998.

38. *Revista Ciencia y Sociedad*, Julio-Septiembre, 1996, INTEC, Editora Buho, Santo Domingo, 1996.

39. Silié Gatón, José A. *Instituciones de Derecho Público.* Editora Universitaria, Santo Domingo, 1987.

40. Soler-Coutaux, Pierre. *Droit De L 'Urbanisme.* Dalloz. Paris. 1998.

41. Subero Isa, Jorge. *4 Años de Jurisprudencia Analítica*; Editorial Capeldom, Santo Domingo, 1993.

42. Subero Isa, Jorge. *Tratado Práctico de Responsabilidad Civil Dominicana*, UNIBE, Santo Domingo, 1992.

43. Suprema Corte de Justicia. *Boletines Judiciales*, Ediciones Oficiales.

44. «Tarifas de Salarios Nacionales». *Secretaría de Estado de Trabajo*, Santo Domingo, 1996.

45. Treviño Garcia, Ricardo. *Los Contratos Civiles y sus Generalidades.* McGraw Hill. 5ta. Edicion. Mexico.1995.

46. Vega B., Wenceslao. *Historia Del Derecho Dominicano.* INTEC, Santo Domingo. 1986.

ÍNDICE TEMÁTICO

A

Accidentes de Trabajo 17, 23, 140, 142, 143
Acueducto 9, 11, 13, 22
Adjudicación de Obra 19
Agrimensor 9, 10, 17, 19, 27
Aguas 14, 16, 19, 20
Arbitrios 25
Arena 20, 21
Arquitectos 1, 7, 12, 14, 17, 19, 27
Asentamientos 28
Autor del Proyecto 89, 90
Autor del proyecto 90
Ayuntamiento 15, 25, 92, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 116, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 127

B

Banco 19, 26, 84
Bohíos 11, 13

C

Calles 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 151
Cámara Dominicana de la Construcción 22, 43, 44, 84
Caminos 10, 13, 23
Carreteras 10, 11, 13, 16
Carteles 10
Cementerios 14
Cemento 21, 84, 114
Cine 120, 122
Cloaca 13
CODIA 19, 27, 42, 44, 46, 70, 71, 72, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 94, 98, 102, 125, 127, 155
Código de Procedimiento Sanitario 13
Columnas 12, 94
Combustibles 16, 19
Comercial 33, 57, 66, 81, 82, 140, 150
Comisión de Defensa 71
Comisión Nacional de Reglamentos 24, 83

Competencia 4, 33, 70, 80, 81, 89, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 114, 122, 123, 124, 144, 146
Concesiones 43
Concursos 18, 41, 42, 43
Condominios 18, 103, 104, 105
Construcción 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 103, 104, 106, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 145, 146, 148, 149, 151, 152
Contenes 118
Contratista 7, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 76, 77, 89, 123, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139
Contrato de Empresa 29
Contrato de Mandato 34
Contrato de Trabajo 23, 31, 32, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139
Contrato de Venta 35, 36
Costo 10, 11, 17, 23, 41, 43, 46, 47, 48, 118, 145, 150
Croquis 75, 80, 125

D

Delito 61, 63, 80, 99, 112, 128, 129, 130, 143
Demolición 15, 97, 99, 121, 126
Densidad 110, 115, 116, 117
Derecho del urbanismo 5, 6
Desalojo 97, 126
Desarrollo Turístico 21, 25
Deslinde 10
Despido 136, 138
Diario de obra 90
Director de Proyecto 89, 90
Director Responsable de Obra 89, 90, 92, 95, 123
Directorio de Empresas Extranjeras 44
Disciplinario, Tribunal 71, 80, 81
Divisiones 110, 111
Documentos 67, 72, 74, 76, 80, 87, 90, 92, 94, 110

E

Edificio 7, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 39, 44, 45, 49, 50, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 64, 65, 66, 69, 87, 88, 92, 93, 98, 104, 105, 106, 117, 119, 121, 124, 134, 137, 138
Ejercicio Ilegal 73, 74, 78, 79
Ejercicio Profesional 27, 49, 68, 70, 71, 73, 74, 78, 80, 87, 90, 123, 155
Electricidad 17, 36, 44, 63, 73, 74, 84
Entrepiso 94
Escalera 103
Especificaciones 36, 37, 38, 42, 70, 85, 115, 119

Estacionamiento 25, 85, 92, 94, 95, 96, 119
Estatuas 15
Estorbo Público 98, 121, 122
Ética 80
Exequátur 14, 17, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 79, 81
Extranjera, Inversión 23, 26
Extranjeros, Contratistas 43
Extranjeros, contratistas 43, 44

F

Fachadas 12, 117
Fallas 7, 97
Firma 72, 76, 78, 143
Fondo de Pensiones 145, 146, 148
Franja 20, 21
Franja Marítima 20

G

Gas 21, 56, 106, 119, 120
Gasolina 19, 21, 106, 117, 119, 120
Gastos recuperables 37
Grado a grado 42, 43
Grava 18, 21
Gravilla 21

H

Hidráulicos, Recursos 19, 44, 51, 73, 84
Honorarios 35, 37, 46, 47, 52, 77, 78, 81

I

Impuesto a la propiedad 16
Impuesto a la Vivienda 25, 28
INAPA 19, 73, 92
Incendio 63, 65
Incentivo 21, 22, 25, 37, 152
INDRHI 19, 51, 84
Inejecución de la Obra 51, 60
INFOTEP 149, 150
Ingenieria 155
Ingeniería 3, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 36, 43, 47, 68, 70, 71, 72, 74, 77, 78, 79, 82, 83, 87, 89, 90, 93, 95, 96, 101
Inspección 10, 28, 37, 85, 87, 90, 95, 96, 97, 126
Inutilizable 58, 121
INVI 19, 27, 84

J

Juzgado de Paz 25, 99, 101, 102, 122, 123, 124, 127, 128, 143, 144
Juzgado de Primera Instancia 99, 100, 102, 127, 144

L

Lesivo al Ornato 98, 121
Letrinas 13
Licencia 11, 15, 76, 88, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 103, 126, 136
Licitación 41
Liga Municipal Dominicana 13
Linderos 106, 110, 111, 113, 120, 125
Llave en mano 35
Locación de Obra 3, 8, 29, 30, 34
Lotes 109, 110

M

Maestros de Obras 19, 76
Manzanas 109, 110, 116
Mapas 75
Mármol 17
Materiales 1, 12, 20, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 46, 47, 49, 50, 57, 60, 61, 62, 65, 81, 82, 93, 94, 95, 97, 114, 115, 117, 118, 122, 138
Medianero 111
Medio Ambiente 1, 28, 93, 152, 155
Mensura 10
Monumentos 13, 15, 22
Municipio 107, 108

O

Obligaciones del Contratista 38, 48
Obligaciones del Propietario 49
Obras Mayores 55, 56, 59, 60, 66
Obras Menores 55, 56, 60
Operadores de Máquinas Pesadas 26, 139
Organización Municipal 14, 108
Ornato 14, 15, 24, 26, 83, 97, 98, 100, 101, 106, 107, 108, 109, 121, 122, 130

P

Pagos 37, 87, 94, 137
Paisaje 109, 110
Pared 2, 9, 111, 112, 113
Parqueos 25, 117, 119
Pasantía 17, 68, 69, 72
Peligro Público 98
Penalidades 37
Pensiones 141, 145, 146, 148
Perecimiento del Edificio 57
Peritaje 46
Perito 125
Pisos 12, 18, 45, 55, 65, 103, 104, 105, 113, 114, 116, 124
Plan Regulador 22
Planeamiento Urbano 25, 110, 120, 123
Planos 11, 13, 37, 38, 40, 41, 48, 52, 72, 75, 80, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 104, 125, 126, 127, 130
Plantas 36, 88, 93, 114, 115, 116, 120
Portaje 94
Portuaria, Autoridad 21
Precalificación 86
Precio 8, 29, 30, 32, 35, 36, 37, 45, 46, 47, 49, 50, 58, 60, 66, 77, 138
Privilegio 13, 33, 147
Propietario 2, 6, 7, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 63, 64, 65, 66, 67, 75, 88, 89, 97, 103, 104, 105, 112, 113, 117, 120, 123, 127, 132, 137, 138
Puertas 12, 56
Puertos 10, 93

R

Rejas 12, 65
Residente 37, 89, 92, 138
Responsabilidad Civil 39, 51, 52, 57, 59, 61, 62, 63, 156
Responsabilidad civil 61
Responsabilidad Contractual 52, 53, 57, 58, 64
Responsabilidad Delictual 61

Responsabilidad Laboral 133, 135, 136, 137, 139
Responsabilidad Penal 60, 112, 123, 148
Ruina del Edificio 64, 65
Ruinas 10

S

Salario 25, 26, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144
Salud 6, 17, 44, 84, 93
Sanciones 24, 51, 79, 81, 83, 96, 98, 99, 100, 122, 126, 133, 143, 144, 150
SAVICA 18
Seguridad 6
Seguro Social 140, 141, 142, 143, 144
Seguros de Responsabilidad 66, 67
SEOPC 76, 88, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 119
Sépticos 13
Sísmico 85, 86
Sistema métrico decimal 9
Solares 17, 25, 26, 28, 114, 115
Sorteos 42, 43
Sub-contratista 44, 45, 138
Subsuelo 22
Suelo 3, 5, 39, 49, 56, 59, 65, 103, 106, 110, 124, 131

T

Tapia 115
Tarifas Profesionales 46
Tasa Profesional 27, 94, 127
Tasación 22, 95, 98
Techos 11, 65, 96, 104, 117
Título 9, 10, 31, 45, 69, 72, 73, 78, 92, 104, 111
Tránsito 11, 13, 16, 18, 62, 72, 113, 118
Turismo 20, 84, 93

U

Urbanismo 4, 5, 6
Urbanización 4, 101, 106, 107, 110, 124, 152

V

Varilleros 26, 140
Ventanas 56, 112, 113
Verjas 65, 106, 114, 117
Vías 13, 74, 82, 95, 109, 110, 115, 116, 118, 122
Vicios Aparentes 53, 54
Vicios Ocultos 53, 55
Vigas 12, 14, 54, 65, 94, 112
Vivienda 19, 25, 26, 27, 28, 34, 39, 84, 86, 104, 115, 127

Z

Zanjas 9, 111
Zapatas 94

COLOFÓN

La presente edición de 1,000 ejemplares de *Derecho de la Construcción* se terminó de imprimir en abril del 2001 en los talleres gráficos de la Editora BÚHO.

Santo Domingo, República Dominicana

Las teorías literarias en América Hispánica

MANUEL MATOS MOQUETE

LAS TEORÍAS LITERARIAS EN AMÉRICA HISPÁNICA

PREMIO PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA DE ENSAYO 1991
UNPHU

Instituto Tecnológico de Santo Domingo
Santo Domingo
2004

Matos Moquete, Manuel
Las teorías literarias en América Hispánica / Manuel Matos Moquete. – Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2004.
390 p.

1. Literatura hispanoamericana - Teorías 2. Literatura hispanoamericana I. Título

H860.1
M433t

CEP/INTEC

© INTEC
ISBN: 99934-25-52-4

Título:
Las Teorías Literarias en América Hispánica

Autor:
Manuel Matos Moquete

Título original de la primera edición:
El discurso teórico en la literatura en América Hispánica (Premio Pedro Henríquez Ureña de Ensayo 1991, de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, UNPHU)

Primera Edición:
1992, de la UNPHU (en dos tomos)

Segunda Edición, corregida
2004

Composición y diagramación:
STANLEY GRÁFICAS & ASOCS.

Impresión:
Editora Búho

Impreso en República Dominicana
Printed in Dominican Republic

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 7

CAPÍTULO I
Situación de las teorías literarias en América Hispánica
Nombrar a América 13
La actividad intelectual del hispanoaméricano 26
El concepto de la teoría literaria 29

CAPÍTULO II
Hacia una poética política de lo hispanoamericano
Propuestas, promesas 57
El tiempo de la exégesis y el mimetismo 61
La búsqueda de la síntesis literaria 71

CAPÍTULO III
La búsqueda de un estatus científico
De la preceptiva poética a la teoría literaria 117

CAPÍTULO IV
Los métodos científicos en la teoría literaria
La filología como ciencia de la literatura 159
El método de la estilística 165
El método histórico 170
El método biográfico: la vida y la obra 174
El marxismo como teoría de la literatura 197

La fenomenología como teoría literaria 212
Un retorno a Aristóteles 224
Hacia una nueva poética 233

CAPÍTULO V
El lenguaje y la esencia de la poesía
El pensamiento de la definición 241
La mimesis poética 265
El concepto de "negritud" en poesía 294

CAPÍTULO VI
La tesis de la función social de la literatura hispanoamericana
Hipóstasis entre el escritor y su obra 310
El sentido de la sociedad por el sentido de la obra ... 332
La teoría de la "función ancilar" 358

CONCLUSIÓN 375

BIBLIOGRAFÍA 381

INTRODUCCIÓN

Una investigación se reconoce por la propuesta teórica y metodológica que la anima y la capacidad demostrativa de su discurso. Sin embargo, la elección de un objeto de estudio no siempre responde a prescripciones científicas, ajenas a las motivaciones personales del sujeto investigador y a los llamados de su cultura.

La investigación que aquí ofrezco sobre la teoría literaria en América Hispánica es el resultado de interrogaciones que me hacía durante mis años de estudiante de letras en París, acerca de las diversas disciplinas que toman la obra literaria como objeto de estudio: ¿Sería la poética una disciplina en busca de objeto de estudio? ¿Cómo se ha manifestado ésta en América Hispánica? ¿Cuál es la relación entre la poética occidental y la reflexión sobre la literatura en América Hispánica?

Esa problemática se convirtió en una exigencia para mí, para el ejercicio de mi labor crítica y teórica en el campo de la literatura, desde el momento en que la convergencia de varios factores me hizo dudar del sentido, del carácter técnico y el estatus teórico de los estudios literarios.

El primer factor lo constituyó la plétora de métodos de análisis, de teorías literarias, de enfoques contradictorios del "hecho" literario, que en los últimos treinta años en Europa sobre todo, y a raíz de la divulgación de la lingüística moderna, el "formalismo ruso", el psicoanálisis y el marxismo, han visto en la obra literaria un campo de aplicación total o par-

cial. Entre esos métodos era notoria la preeminencia del estructuralismo en la crítica literaria europea, a pesar de que había agotado ya su momento productivo, con todas las ideologías literarias que había generado, tales como el cientismo o la separación de la ideología y el saber; el inmanentismo o la exclusión de los factores históricos y subjetivos en el estudio de la estructura significante de la obra, así como la profusión de formalismos, taxonomías, cuantitativismos.

Entre tanto, y en contraste con la profusión de teorías y métodos en Europa, en América Hispánica la reflexión sobre la literatura parecía no ser más que un eco reciente de las novísimas teorías europeas. Sin embargo, son numerosos los proyectos de teoría literaria, múltiples los esfuerzos de conceptualización de la literatura que desde el siglo pasado ocuparon a los intelectuales hispanoamericanos.

Mostrar la existencia de esos esfuerzos es una justificación suficiente de este trabajo, dadas las implicaciones teóricas y culturales que encierran. Sobre todo porque, hoy más que nunca, cuando en América Hispánica se observa un gran auge de la producción literaria, nos parece necesario elaborar teorías eficaces para el estudio de la literatura.

La renovación que experimentó la producción literaria en América Hispánica desde los años 50, no fue seguida con tanto brío y continuidad por un esfuerzo de reflexión y teorización. Ya para esos años, llegaba a su término la generación de los teóricos más importantes de nuestras letras, encabezada por Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. La generación de pensadores literarios posterior a ésta, integró algunos conceptos provenientes de las teorías literarias modernas (formalismo, estructuralismo, sociología literaria, etc.); pero en lo fundamental no rebasó el marco conceptual trazado por los autores hispanoamericanos de principios del siglo XX.

Desde el espeso tratado hasta la página solitaria, diversos son los textos de autores de siglo XX, como el español Amado Alonso, el dominicano Pedro Henríquez Ureña, los mexicanos Alfonso Reyes y Octavio Paz, los cubanos José Antonio

Portuondo y Roberto Fernández Retamar, que pueden ser considerados en América Hispánica como el núcleo del discurso teórico en literatura. Otros autores menos conocidos, pero no menos importantes desde el punto de vista teórico, son el costarricense Roberto Brenes Mesen, los cubanos Juan Marinello y Lezama Lima, el español Guillermo de Torre. En el Siglo XIX, en la tarea de forjar la teorización literaria en América Hispánica, encontramos pensadores como Andrés Bello, José Martí, José Enrique Rodó. Existen otros autores de ése o de este siglo que no nombramos aquí, pero que iremos descubriendo en el desarrollo de nuestra exposición.

Así, en sus diferentes textos se dibujan constantes de una misma racionalidad teórica. Transmitiéndose entre sí, de época en época, el mismo proyecto, los mismos temas y los mismos conceptos, esos autores van tejiendo una red intertextual que perfila una estrategia discursiva común: la crítica literaria practicada por José Martí a finales del siglo XIX revive hoy en la teoría de la literatura hispanoamericana propuesta por Roberto Fernández Retamar. Es fácil reconocer en *El arco y la lira de Octavio Paz,* los postulados expuestos por Alfonso Reyes en *La experiencia literaria* y luego en *El deslinde.* La teoría de la "función ancilar" elaborada por Alfonso Reyes, se proyecta en la crítica marxista a partir de la noción de "función instrumental" o "función social" o la noción de "esencia social" de la literatura, que a su vez heredó la crítica de Martí. El tema de la "esencia" de la poesía y las implicaciones metodológicas e ideológicas que tal noción comporta, es común tanto a los trabajos que se reclaman del materialismo histórico como los que se sitúan en la fenomenología y en la mística. En fin, los diversos modelos epistemológicos de explicación de la literatura se sustentan en modelos antropológicos cuyos temas son comunes a todos los autores hispanoamericanos, si bien en torno a éstos se definen posiciones divergentes.

Acaso sea mi conciencia hiperbólica de hispanoamericano, la que me haya dictado el tema y los propósitos de esta investigación. Porque es, sin lugar a dudas, una demasía pretender realizar un estudio de las teorías literarias escritas por

tantos autores, en un espacio cultural tan extenso como América Hispánica y en un período tan prolongado como un siglo, sobre todo el siglo XX, tan fecundo en teorías y producciones literarias.

Pero, como el lector habrá podido inferir de las líneas que preceden, el interés de esta investigación no se centra en el estudio de la obra de un autor ni de un tema aislado. Nuestro objeto de estudio lo constituye la relación discursiva que, a través de los más importantes temas, conceptos y métodos, se establece entre los textos teóricos sobre la literatura en América Hispánica en el siglo XX, aunque necesariamente tendremos que remontarnos a siglos anteriores, principalmente al siglo XIX, para el estudio de los antecedentes de esta relación.

El estudio de la relación discursiva entre las teorías literarias en América tenderá, concretamente, hacia el análisis del campo de aplicación, de los métodos y el objeto preciso de estudio que éstas se dan. Asimismo, trataremos de estudiar las implicaciones culturales e ideológicas que éstas van articulando por el vínculo que establecen entre la literatura, el lenguaje, el sujeto y el estado.

De esa manera, el estudio de la relación discursiva entre las teorías literarias se define metodológicamente como el análisis sincrónico y contrastivo de temas, conceptos y métodos de un conjunto discursivo situado diacrónicamente en su contexto y en relación con sus antecedentes. Mediante este método el objetivo perseguido es situar las teorías en su historicidad y especificidad, términos que no se confunden con el historicismo, es decir, con la pura relación de datos en una cronología, que conduce a la atomización de los acontecimientos. El estudio de la relación discursiva tampoco debe interpretarse como una reducción estructuralista del conocimiento. Muy al contrario, nuestro punto de partida es la noción de discurso, entendido éste como la actividad translingüística del sujeto, en la cual percibe, produce y comunica los objetos. En el estudio del discurso deben considerarse, inseparablemente, el sujeto, la lengua y lo social.

Desde luego, entre esos autores no solamente existen puntos de convergencia y continuidad; y la intención de reducirlos a una unidad, a una identidad, anulando sus diferencias, no puede conducir sino a despojarlos de su especificidad. Así se desconocerían las diversas tendencias de la teoría literaria en América Hispánica. Es, pues, en la afirmación de ese doble rasgo de unidad y diferencia, que esa teoría literaria, como la literatura misma, funda su especificidad, su historicidad, de un autor a otro, de una época a otra, de un concepto a otro, de un arquetipo literario a otro, en un proceso de continuidad y ruptura dentro de un modelo: la poética occidental.

En esa tensión, de la unidad a la diversidad, trataremos de situar el estatus teórico y antropológico de las teorías literarias en América Hispánica. La búsqueda de su historicidad consistirá en mostrar que torno a se sitúan en un proyecto que desde el siglo pasado ha tendido hacia la elaboración de un sistema conceptual en torno a la literatura, como expresión a la vez americana y universal.

CAPÍTULO I

Situación de las teorías literarias en América Hispánica

Nombrar a América

Apenas se piensa en la existencia de teorías literarias en América Hispánica surge la nominación como primer obstáculo epistemológico. ¿Cómo se nombran los textos que se definen por su propósito teórico en el estudio de la literatura? La interrogación no es simple curiosidad por los títulos de las obras.

Tampoco se confunde la nominación con el nominalismo, opuesto al verbalismo. Ajena a esa vieja disputa, la preocupación es el lenguaje como totalidad. Nombrar es un decir, un justificar...

En la preocupación por la nominación ha comenzado la definición de la literatura en América Hispánica y de los proyectos de teorización, con sus conceptos y sus métodos. Las dudas, las dificultades que se imponen al estudioso cuando intenta nombrar y clasificar esos textos, constituyen verdaderas "causas de estancamiento y hasta de regresión", "causas de inercia que llamaremos obstáculos epistemológicos".[1]

Esos obstáculos epistemológicos no son abstractos, ni ajenos a la historicidad de la literatura. Al contrario, inseparablemente de esas causas del estancamiento, regresión e

1. Gaston Bachelard: *La formation de l'esprit scientifique*, p. 12. Librairie philosophique J. Vrin, París, 1980.

inercia de que habla Bachelard, refiriéndose a las dificultades intrínsecas al conocimiento, la nominación plantea obstáculos antropológicos, determinantes del acto en sí de conocer: problemas más generales y permanentes, propios de la realidad sociocultural en que se sitúan tanto el sujeto cognoscente como el objeto de conocimiento.

Desde esa perspectiva, una observación fundamental se descubre en el estudio de las teorías literarias en América Hispánica: una epistemología plantea, implica una antropología determinada, sobre todo tratándose de la literatura y del lenguaje. Por eso, en el trasfondo de las reflexiones de los autores hispanoamericanos sobre la literatura se perfila una reflexión sobre el ser humano en sus rasgos más generales.

En la nominación, los problemas comienzan con el hombre americano y el nombre de América, contexto cultural, antropológico, en que tiene lugar la actividad teórica sobre la literatura.

Las dificultades son enormes. Nos sentimos llenos de perplejidad. ¿Por qué seguir nombrando a América como un todo aprehensible, como en los buenos tiempos de nuestra excelsas utopías? El dilema no es nuevo, es el viejo problema de la "identidad" cultural del hombre americano, cuya preocupación permanente ha sido saber quién es, es decir nombrarse a sí mismo. Esa preocupación formulada desde el lenguaje, inicia la pregunta filosófica en América, como lo señala Leopoldo Zea:

"¿Qué soy como hombre y cuál es mi puesto entre los hombres?"[2] Zea sitúa el inicio de esa interrogación, en la disputa entre Las Casas y Sepúlveda, sobre la naturaleza humana o inhumana de los aborígenes americanos. Pero fue Bolívar quien lanzó la pregunta, en términos políticos y culturales propiamente americanos: "¿Qué somos? ¿Somos europeos? ¿Somos indios? ¿Somos negros? Preguntas de este género se

2. Leopoldo Zea: *La filosofía americana como filosofía sin más.* p. 30, Siglo XXI. Editores, S. A., México, 1978.

las hacía el libertador en 1818 en sus "Cartas de Jamaica". Para Bolívar, no siendo ni "indios ni europeos", "los americanos nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado".[3]

En esas palabras, en las que Bolívar apuntaba la situación paradójica que ocupan los americanos en relación con los aborígenes y los españoles, quedaba planteado sin resolución el problema que más preocupará a las posteriores generaciones de pensadores hasta nuestros días: la pregunta sobre el hombre americano.

Leopoldo Zea inicia la búsqueda de una filosofía americana partiendo del lenguaje. El lenguaje es para él, la fuente de toda filosofía, puesto que de él brota el hombre y la pregunta sobre el hombre: "En último término preguntar por la posibilidad de una filosofía, es preguntar por el Verbo, el Logos o la Palabra que hacen, precisamente, del hombre el hombre. Y ese preguntar, decía, nos ha sido impuesto, nos fue planteado y los hombres de esta América no hacen sino resplandecer el problema".[4]

El lenguaje es, para este autor, la posibilidad que tiene el hombre de nombrarse y reconocerse como tal. Así, la posesión del lenguaje, crea de hecho al hombre; y la pregunta sobre ese derecho al lenguaje, regateado por los europeos, da contornos propios, específicos, a la filosofía americana. Zea, desde la perspectiva de la filosofía, al reconocer el poder fundador del lenguaje, no hace sino plantear el punto de arranque de la cultura.

Sin embargo, el concepto del lenguaje de Zea mitifica la filosofía buscada y la misma cultura americana. El lenguaje se confunde con la magia, y su poder pertenece a lo mitológico y lo divino:

"Es por eso por lo que el Verbo posee desde los primeros balbuceos del hombre, la mitología, un carácter que podríamos considerar mágico. La palabra es magia, lo que hace posible la existencia de algo de la nada. Y, más que magia, el

3. Simón Bolívar: *Escritos políticos*. p. 69. Alianza Editorial, Madrid, 1975.

4. Leopoldo Zea, op. cit. p. 12

poder creador por excelencia". "En el principio era el Verbo"- reza la Biblia".[5]

Ese "Verbo", "Logos" o "Palabra", con el que la filosofía tradicional y la mitología identifican el surgimiento del hombre y del universo, instrumento de la divinidad y a la vez con poder demiúrgico, tiene que ver con las lenguas sólo como oralidad religiosa. Esa oralidad es un tipo de discurso. Pero no es el acto en donde se realiza y adquiere sentido cualquier actividad simbólica del hombre. Por el discurso, es decir los actos lingüísticos, el hombre se convierte en sujeto y hace posible lo social y lo histórico.

El lenguaje, actualizado en una lengua, y esa lengua, actualizada en la acción del discurso, funda al hombre-sujeto, propiciando la conciencia de la subjetividad. Es "ego", -dice Emile Benveniste- quien dice "ego".

Ese ego, hecho posible por el lenguaje en acción, es el fundamento del sujeto. Sin embargo, ese ego no se confunde con el individuo solitario; el sujeto, noción básica del discurso, no es un yo. Tampoco la subjetividad puede ser entendida como sentimiento personal, sino como lo afirma Emile Benveniste, como "unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que ella reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia".[6]

El sujeto es una relación transubjetiva, cuyo modo de actualización es la comunicación lingüística, y su modelo, el intercambio dialógico formalizado en la relación de las personas yo-tú. Es una relación fundadora de lo social. Por ser reversible, ella rompe la identidad del individuo. En el acto de comunicación el yo siempre puede ser el tú, el tú el yo, y el uno apunta siempre hacia el otro. De esa forma, en el acto del discurso se anulan las categorías metafísicas del ser y no ser; las categorías psicológicas y filosóficas del yo y del otro, y la dicotomía sociológica del individuo y la sociedad, como lo afirma Benveniste:

5. Ibid, p. 9.

6. Emile Benveniste: *Problèmes de lingüistique générale*. T. I. p. 260, Editions Gallimard, París, 1966.

"Esta polaridad no significa igualdad ni simetría: "ego" tiene siempre una posición de trascendencia con respecto a "tú"; sin embargo, ninguno de los dos términos se concibe sin el otro; ellos son complementarios, pero según la posición "interior / exterior", y al mismo tiempo son reversibles. Que se busque algo paralelo a eso; no se encontrará. Única es la condición del hombre en el lenguaje. Así caen las viejas dicotomías del "yo" y del "otro", del individuo y de la sociedad (...). Es en realidad dialéctica que engloba los dos términos y definiéndolos por esa relación mutua, que se descubre el fundamento lingüístico de la subjetividad".[7]

La pregunta sobre el "ser" americano que inicia, según Zea, la filosofía en América, debe ser replanteada en términos del discurso. Para Zea la filosofía americana es una "filosofía sin más". Se reduce, como toda filosofía, fundamentalmente a una metafísica, pues se limita a la pregunta sobre el ser. Sin embargo, aunque ciertamente los pensadores americanos del siglo pasado tuvieron un pensamiento metafísico, la realidad y la historicidad de América Latina no pueden plantearse sólo en términos del ser, sino fundamentalmente en términos del hacer. La identidad es una historicidad, y la metafísica debe ser sustituida por una pragmática del discurso.

Desde luego, no se trata de una pragmática basada solamente en la praxis como facto, en oposición al decir y al pensar. La búsqueda de la historicidad de la cultura americana no puede partir de la premisa de separar el hacer y el decir; el hecho, del habla o el pensamiento. Toda teorización que suprima o postergue una actividad en beneficio de la otra, y sobre todo que dé prioridad a lo factual sobre el discurso, destruye la posibilidad de elaborar una propuesta cultural.

Advertimos esa imposibilidad en la propuesta filosófica de Leopoldo Zea, quien secundando a Miró Quezada, caracteriza el filosofar latinoamericano por la emergencia de la acción sin justificación previa; mientras que en Europa, la

7. Ibid. p. 9.

filosofía precede a la praxis y la justifica. Dice Miró Quezada, citado por Zea:

"En la cultura occidental -dice el filósofo peruano- la filosofía se anticipa a la acción, la fundamenta, la justifica. En Latinoamérica primero es la acción y luego la justificación".[8]

Es ésa, una filosofía sin discurso, la cual es imposible. La justificación, la fundamentación, la nominación del hombre americano son datos discursivos fundadores de la cultura y de la praxis política. Pero es un hacer en la lengua y por la lengua: un decir, un discurso. Ese hacer discursivo incluye la pregunta del hombre americano sobre su condición; pero incluye también otros actos que han permitido forjar el concepto de América.

El proceso de formación del proyecto político e intelectual que hoy designamos América Latina, con estatus independiente de Europa, se inició en la postrimería del siglo XVIII, a raíz de la Revolución Francesa. En Haití, con el movimiento de protesta y emancipación de los mulatos y los esclavos negros.[9] En el ámbito hispánico, con el discurso y la acción del venezolano Francisco de Miranda.[10]

Desde entonces, América ha sido el producto de realidades de dos órdenes: el orden de la historia y el orden del discurso. Emile Benveniste define al primero como la "realización de acontecimientos pasados", sin la intervención del locutor en el relato; y al segundo, como "toda enunciación que supo-f e un locutor y un auditor, y en el primero la intención de influir en el otro de alguna manera".[11] Desde luego, ambos órdenes son dos modos de la enunciación, del discurso, y la distinción establecida aquí por Benveniste es asumida por nosotros sólo en cuanto ella nos permita replantear el estudio

8. Leopoldo Zea, op. cit. p. 44.

9. Juan Bosch: *De Cristóbal Colón a Fidel Castro*, Editora Alfa y Omega, Santo Domingo, 1983.

10. *Pensamiento Político de la emancipación* (1790-1825). Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977.

11. Emile Benveniste, op. cit. p. 237.

de la cultura hispanoamericana como la relación de dos realidades: la vida y el discurso.

El orden de la historia, que también es discurso, pero discurso de lo referido, es la relación de lo acontecido: los hechos y acciones sociales que nos legaron el espacio cultural que hoy se conoce convencionalmente como América, con sus diversos adjetivos. El orden del discurso es, en cambio, el orden de la referencia: el presente de esa historia en las palabras de los personajes que forjaron el concepto de "unidad de América": Miranda, Toussaint Louverture, Bolívar, Domingo F. Sarmiento, José Martí, José Enrique Rodó, Pedro Henríquez Ureña, Fidel Castro.

El concepto de América que hoy entendemos como una realidad válidamente discernible, es una entidad discursiva creada en los textos de esos y otros autores; revivida como mito o verdad en el habla cotidiana y en la literatura. Por eso, si hoy podemos referirnos a obras y autores diversos de América, y constituirlos en corpus de este estudio, se debe a que nos sentimos interpelados por los discursos de los forjadores de la "unidad de América".

Pero una vez que se ha nombrado América, la diversidad de acepciones y referentes que este nombre encierra, levanta ante el investigador nuevos escollos.

Luego de un largo período de esfuerzos hacia la uniformidad y centralización de los pueblos, los tiempos modernos no parecen propicios para los graf des proyectos de unificación. Las sociedades americanas, como los sujetos que la integran, sin descastarse, parecen colmar sus ansias de justicia q cultura, aspiración máxima anhelada por Pedro Henríquez Ureña, en el cultivo de sus especificidades y diferencias.

Ante esa diversidad, ¿por qué considerar a América como proyecto unitario en la teoría literaria? América no se presenta con la armonía y consistencia de la identidad-totalidad creada por la visión utópica del discurso político. Los adjetivos diversos que este nombre adquiere, el juego de prefijación y sufijación que admite, nos avisan que América es un concepto múltiple, aplicable a realidades diferentes, como diferen-

tes son los componentes lingüísticos, étnicos, geográficos, etc., que la integran.

Y si al mestizaje cultural y racial se agregan otros problemas históricos y políticos, la diversidad se amplía y la descomposición resultante pone ante nuestra mirada numerosos nombres que nos designan: Latinoamérica, Iberoamérica, Panamérica, Hispanoamérica, Indoamérica, Afroamérica, Centroamérica, Norteamérica, etc.

La realidad a que alude cada término y las implicaciones culturales y políticas a las que está asociado, someten al investigador a un complejo dilema. No se trata de definir; además, esos términos han sido definidos desde hace mucho tiempo. La cuestión es situarnos en relación con esos diversos nombres que definen al hombre americano, optando por el concepto más apropiado a nuestra investigación.

De entrada, excluimos a Norteamérica, basándonos simplemente en la distinción política y afectiva que hiciera José Martí, entre "Nuestra América" y la "otra América", expresión esta última con la que este autor designaba de manera peyorativa a los Estados Unidos de América.

La dificultad está en que, a excepción de los conceptos que han sido creaciones geopolíticas de las potencias imperialistas, los demás -el indoamericano, el afroamericano, el hispanoamericano, por lo menos- se aplican en sentido pleno a la cultura americana. El indio, el negro y el europeo en América son americanos.

Sin embargo, a excepción de Hispanoamérica, los demás términos que designan lo americano son inapropiados, cuando la realidad a la que se aplican es la literatura hispánica.

Iberoamérica incluye, junto al español, otra lengua como significante cultural: el portugués. Indoamérica, aunque como hemos dicho también designa la cultura americana en una situación de vitalidad que pervive, como lo muestra José María Arguedas en *Formación de una cultura nacional indoamericana*,[12]

12. José María Arguedas: *Formación de una cultura indoamericana*. Siglo XXI, México, 1981.

a pesar de la destrucción y el acoso, corresponde también a otras lenguas distintas del español. Lo mismo se puede decir del afroamericanismo, de insospechada vigencia lingüística. Otros términos son inapropiados también por reducirse a la condición de "entidad inexistente" o por ser puros artificios políticos, como lo señalaba Guillermo de Torre en 1957. Compartimos con este autor sus apreciaciones en torno a estos términos, salvo en lo que se refiere al carácter "ahistórico" de la noción de Indoamérica:

"El de Iberoamérica sólo es legítimo cuando se engloba al Brasil -fuera de nuestra área idiomática-. El de Latinoamérica alude a una entidad inexistente, sin cuerpo físico y menos espiritual; únicamente debe entenderse como una creación artificiosa de carácter convencionalmente político, como lo es el de Panamérica. Y el Indoamérica, favorito de algunos países del pacífico, aparece como expresión nostálgica de un precolombino retorno imposible; y pretendiendo ser el más tradicional, resulta más ahistórico, ya que supone la negación de casi cinco siglos de historia".[13]

Ya en 1944, al escribir su obra *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Pedro Henríquez Ureña sintió que la realidad de la literatura hispanoamericana, como la de Hispanoamérica, no dejaba de plantear problemas conceptuales e históricos. Entonces le parecía que el nombre de América Hispánica era más "satisfactorio" que el de América Latina, por tratarse de la literatura de los países de América que "pertenecen a la tradición hispánica":

"Mi primera intención fue limitarme en estas conferencias a la literatura de la América Hispánica (nombre que me parece más satisfactorio que el de "América Latina")..."[14]

Ciertamente, desde el siglo pasado el término de "literatura hispanoamericana" crea dificultades a los investigado-

13. Guillermo de Torre: *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*, p. 8, Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1963.

14. Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes Literarias en América Hispánica, Obras Completas*, T. X. p. 41. UNPHU, Santo Domingo, 1980.

res, tanto de España como de América. Para nosotros es también un concepto polémico, problemático. Sin detenernos, por ahora, a discutir el nivel de concreción en términos de obras particulares, que designa la noción "literatura hispanoamericana", es obvio que las dificultades comienzan cuando se toman en cuenta en el plano literario, los demás nombres que recibe América, producto de su diversidad cultural.

En la teoría literaria "de la literatura hispanoamericana" propuesta por Roberto Fernández Retamar, el primer problema que este autor observa es precisamente la existencia o no de la "literatura hispanoamericana" como realidad y como noción discernibles, distintas de otras literaturas. Pero para Fernández Retamar, por su formación filológica, siguiendo la pauta dibujada por otros filólogos hispanoamericanos, la cuestión de la realidad de la literatura se plantea primero como relación discursiva entre dos términos: "literatura hispanoamericana" e "Hispanoamérica":

"Tal pregunta nos arrastra, de inmediato, fuera de la literatura. Pues el término "hispanoamericano", que acabamos de emplear, no es una categoría literaria (como tampoco lo son los términos "español", "francés" o "alemán"). "Hispanoamericano" es un término. Emplearlo supone pasar de if - mediato de lo estrictamente literario a lo abiertamente histórico".[15]

La traslación terminológica de "literatura hispanoamericana" a "Hispanoamérica" permite a Fernández Retamar establecer una inclusión conceptual del primero en el segundo. Y por definición de ambos términos, el primero "literario", el segundo "histórico", el autor postula la dependencia existencial, real, de la literatura hispanoamericana con relación a Hispanoamérica:

"La existencia de la literatura hispanoamericana depende,

15. Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. p. 48. Cuadernos Casa 16, Casa de las Américas, La Habana, 1975.

en primer lugar, de la existencia misma -y nada literaria- de Hispanoamérica como la realidad histórica suficiente".[16]

A su vez, la "existencia" de esas dos realidades es el producto de dos tipos de acciones, una histórica, otra discursiva, que confluyen en el proceso de la independencia de Hispanoamérica. Por eso, a la vez que Fernández Retamar señala el acto de la independencia como una condición factual *sine qua non* para la existencia de la literatura hispanoamericana, construye esa realidad recurriendo a lo dicho al respecto por José Carlos Mariátegui y José Martí. Sobre todo por este último, en un texto en que Martí se plantea en su época, el problema de la existencia todavía indefinida de "Hispanoamérica" y por consiguiente de la "literatura hispanoamericana", destacando la relación a la vez "esencial" y discursiva -no existencial como en Fernández Retamar-, que hace depender la literatura hispanoamericana de Hispanoamérica, como depende la "expresión" de la "esencia":

"No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ella. Ni habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica".[17]

Desde entonces, desde Martí, el nombre de Hispanoamérica y el de literatura hispanoamericana parecen imponerse a los teóricos de la literatura de habla hispana. Sin embargo, todavía en 1976 a Octavio Paz le asaltan las dudas con respecto al nombre. Se propone hablar de la literatura hispanoamericana; pero siente la necesidad de desentrañar la variedad conceptual que encierra el nombre de América, repitiendo la operación de redefinición que décadas antes realizaran Pedro Henríquez Ureña, Guillermo de Torres y otros:

"Ese es nuestro tema. Las dudas comienzan con el nombre: ¿Literatura latinoamericana, iberoamericana, hispanoamericana, indoamericana?".[18]

Paz, como Guillermo de Torre, advierte la falta de propie-

16. Ibid. p. 49.

17. Ibid. p. 49.

18. Octavio Paz: *In/mediaciones*. p. 25. Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1981.

dad, el carácter artificial y ahistórico de esos términos, a excepción de Hispanoamérica, cuando se quiere designar la cultura que partió del castedano en América:

"Una ojeada a los diccionarios, lejos de disipar las confusiones, las aumenta. Por ejemplo, los diccionarios españoles indican que el adjetivo iberoamericano designa a los pueblos que antes formaron parte del reino de España y Portugal. La inmensa mayoría de los brasileños e hispanoamericanos no aceptan esta definición y prefieren la de latinoamericano. (...) Indoamérica ni siquiera aparece en los diccionarios españoles aunque sí figura indoeuropeo e indogermánico".

"La palabra latinoamericano tampoco aparece en la mayoría de los diccionarios españoles (...) La literatura latinoamericana es la literatura de América escrita en castellano, portugués y francés, las tres lenguas latinas de nuestro continente".[19]

Dentro del complejo de problemas que la sola evocación del concepto "literatura hispanoamericana" aflora, quizás la única premisa válida que nos permita usarlo sin tropiezos, sea el carácter lingüístico de la literatura, como lo señala Paz, al decir que la "literatura latinoamericana" es la literatura escrita en "las tres lenguas latinas de nuestro continente". Asimismo, como la lengua española es el significante que da fundamento e Hispanoamérica, es esta lengua la que define, desde el punto de vista cultural, la "literatura hispanoamericana", término que Paz adopta por eliminación de las demás designaciones:

"Casi por eliminación aparece el verdadero nombre de nuestro tema". Y, a seguidas, el autor plantea con claridad la relación histórica y sobre todo lingüística, entre Hispanoamérica y la literatura hispanoamericana:

"La literatura hispanoamericana sería aquélla de los pueblos americanos que tiene el español como lengua. He ahí una definición histórica y, sobre todo, lingüística. No puede

19. Ibid. p. 26.

ser de otra manera; la realidad fundamental en una literatura es la lengua. Esa es una realidad irreductible a otras realidades y a otros conceptos, sean éstos históricos, étnicos, políticos o religiosos. La realidad literaria no coincide jamás enteramente con las realidades "nación", "estado", "raza", "clase", "pueblo".[20]

Tomado sólo como producto cultural, damos por "satisfactorio", como Pedro Henríquez Ureña, y "por eliminación", como Octavio Paz, el concepto de "Literatura hispanoamericana". También como lo ve Fernández Retamar, en consonancia con el concepto Hispanoamérica y como resultado histórico de éste, el concepto de "Literatura hispanoamericana" es el punto de partida de las teorías literarias, y por consiguiente, de las investigaciones en torno a esas teorías, como la que aquí desarrollamos. Si partimos de la premisa, sostenida por nosotros en otra obra, que "la lengua es el significante de la cultura de un pueblo, lo que le permite captar el sentido de su historia y del mundo de objetos que lo rodea",[21] es obvio que una investigación que se proponga el estudio de las teorías literarias en lengua castellana en América, debe circunscribirse al concepto y a la realidad que encierra el término Hispanoamérica o América Hispánica, variantes que utilizaremos indistintamente. Entre todos los términos, sólo el de Hispanoamérica nos parece pertinente, no sin dejar de ser, como lo afirma Guillermo de Torre, "tan variable como controvertido". Pero, con la adopción de la lengua española como punto de partida del hispanoamericanismo, sólo hemos hecho replantear el problema de la síntesis cultural, uno de los temas constantes de la reflexión en torno a la definición de los pueblos americanos.

El nombre de América Hispánica es pertinente, bajo la condición de que el hispanoamericanismo no degenere en un hispanismo ahistórico, sinónimo de racismo blanco. El

20. Ibid. p. 26.

21. Manuel Matos Moquete: *La cultura de la lengua*. p. 8. Biblioteca Nacional, Santo Domingo, República Dominicana, 1986.

hispanoamericanismo debe ser entendido como la síntesis conceptual e histórica de la diversidad de factores étnicos, lingüísticos, religiosos, etc., de las razas y países que integran la América Hispánica, partiendo del significante básico de la lengua española. La lengua española, en su variante del español americano, es el principio que da significación y valor a esa diversidad de rasgos culturales y constituye de por sí la síntesis de nuestra cultura.

La actividad intelectual del hispanoamericano

La lengua es el modelo simbólico más elaborado de que dispone el hombre; el que le permite la facultad de razonamiento y el desarrollo de aptitudes científicas. Todos los pueblos, en razón del simbolismo lingüístico de la lengua que los define primero como humano, luego como cultura específica, están dotados de la posibilidad del pensamiento abstracto. Sin embargo, con sólo pensar en la existencia en América de una actividad teórica en literatura, no hacemos sino convocar nuevos obstáculos. Esta vez nos asaltan las dudas hiperbólicas de que habla Lezama Lima, y pronto nos sentimos transportados hacia la ficción. ¿Cómo hablar de conceptualización en América Latina? ¿Somos los hispanoamericanos capaces de desarrollar una actividad intelectual? ¿Puede existir entre estos pueblos una labor de teorización?

La idea de la imposibilidad de una actividad racional del hombre hispanoamericano ha sido tramada de manera persistente en la historia del pensamiento americano escrita por los europeos y los norteamericanos. Todavía en 1978 Juan Marichal, al proponerse hablar en la Fundación March de Madrid de la historia intelectual de la América Latina, siente la necesidad de empezar su tema con "una justificación previa, casi defensiva" "Porque, -observa el autor- para la generalidad de los historiadores, los países de la América Latina constituyen una tierra muy fructífera para la historia social o económica, pero no para la historia intelectual".[22]

22. Juan Marichal: *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana*. p. 19. Fundación Juan March/Cátedra, Madrid, 1978.

La justificación de ese tema tiende a desvirtuar los prejuicios y evitar las sorpresas. La imagen y la idea de la incapacidad intelectual de los hispanoamericanos están tan presentes todavía en nuestros días, que son capaces de hacer vacilar aun al investigador más tenaz que se proponga mostrar la existencia en América Hispánica de una labor sistemática de teorización en literatura. Emerge ante éste la presencia perturbadora del mito de Calibán. Juan Marichal fue testigo de esa vieja leyenda una vez en Harvard, cuando se propuso hablar de la historia intelectual de América Latina:

"Así, hace algunos años, cuando ofrecí por vez primera, en Harvard, un curso de historia intelectual de la América Latina, un ilustre historiador europeo me expresó francamente su sorpresa, ante el título y la materia misma de mi curso: ¿Hay acaso una historia intelectual en la América Latina?" me dijo sin ironía alguna. Su sorpresa era motivada, ciertamente, por la ignorancia, mas era, también, la expresión sincera de una noción muy extendida: la de ver la historia de América Latina como un monótono despliegue de violencias o trivialidades".[23]

Los textos de los cronistas de Indias son el espacio en donde por primera vez se forjó esa historia. Pedro Henríquez Ureña, en su artículo *Caribe* analiza el vocabulario que, por derivación, sinonimia y antonimia de la palabra *caribe*, dio lugar a la idea del hombre salvaje antropófago en América, con la que se identificó al aborigen. Así surgió el prejuicio etnocentrista, elaborado y propagado por los colonizadores europeos, acreditado por una porción importante de nuestra *intelligentsia* literaria, de que los latinoamericanos en general, como todos los pueblos "primitivos", según el modelo antropológico de Levy-Bruhl, muestran una incapacidad innata para el razonamiento.

A través de esa imagen del salvaje, expresada en el rejuego semántico caníbal- calibán, como lo muestra Roberto Fernández Retamar en *Calibán Cannibale*,[24] se ha venido tra-

23. Juan Marichal, Ibid.

24. Fernández Retamar: *Calibán Cannibale*. Francois Maspero, París, 1973.

zando el perfil del hombre y de la cultura latinoamericanos. Y los conceptos de realismo mágico y realismo maravilloso, con los cuales algunos autores han pretendido reproducir en nuestras letras los rasgos idiosincrásicos que nos definirían, no realizan sino la conversión poética del mito. El latinoamericano, por sus componentes indígenas y africanos, se caracterizaría por la emoción y la intuición, la imagen y el ritmo; mientras Europa sería la civilización del razonamiento discursivo, del análisis y del genio mecánico.

La historia literaria y algunos escritores célebres de América, limitando la cultura a una cuestión de origen y a un simple proceso de propagación, han tratado de mostrar esa disyuntiva entre el comportamiento mental del europeo y del latinoamericano. Ya observamos esa supuesta idiosincrasia de la emotividad y la acción, erigida en filosofía, en filósofos como Miró Quezada y Leopoldo Zea: somos una cultura que actúa primero y razona después, que se "lanza a la acción", luego la justifica, que va del facto al discurso. Se nos recuerda que Montaigne nos legó el arte del ensayo. Rodó escogió como modelo de la juventud de América a Ariel, imperio de la razón y el sentimiento meditado, contra Calibán, símbolo de los instintos salvajes, de la sensualidad y la torpeza. Alejo Carpentier, en una novela-tesis, *El recurso del método*, proyecta al revés en la psicología de un personaje lascivo, megalómano, irracional, prototipo de nuestros dictadores ilustrados, el modelo de razonamiento europeo plasmado por Descartes en el *Discurso del método*. Carpentier afirma en el prólogo de esa novela: "Y en lo que se refiere a *El recurso del método* es el *Discurso del método* de Descartes puesto al revés, porque creo que América Latina es el continente menos cartesiano que puede imaginarse".[25]

Según esta visión eurocéntrica, no seríamos aptos para la especulación y la exposición razonada del pensamiento, sino como manifestación inversa del racionalismo europeo. La per-

25. Alejo Carpentier: *El recurso del método*. Editorial de Arte y Literatura, La Habana, 1974.

suasión que nos hemos impuesto nosotros mismos acerca de nuestra incapacidad para pensar, acaso sea la razón por la que se desconozcan no sólo en Europa, sino en América Hispánica, los esfuerzos de conceptualización que desde el siglo pasado se han venido realizando en torno a la literatura.

Los coloquios en torno a la actividad intelectual en América Latina que la Universidad Nacional Autónoma de México ha venido auspiciando en estos últimos años,[26] desmienten esa visión eurocéntrica, evidenciando la existencia de una producción intelectual abundante y variada en toda la América Latina. Desde luego, para percatarse de esto habría que situarse en una nueva perspectiva de la teoría del conocimiento que reconozca las características propias del quehacer intelectual en una cultura invadida y en una cultura de la dependencia: es innegable que Europa y los Estados Unidos de Norteamérica funcionan en esa cultura con valor de arquetipo; pero, al mismo tiempo, ésta es una creación que se proyecta como un pensamiento crítico frente a los esquemas intelectuales de la cultura occidental. Ese es el sentido de la historia intelectual de América.

En el tema que nos ocupa, hablar de la capacidad intelectual supone una actividad orientada a la elaboración y empleo de conceptos, métodos y técnicas de análisis para la delimitación de un objeto de estudio y la producción sistemática de conocimientos en torno a este objeto: la literatura. Comprobamos la presencia de esa actividad, cuando revisamos los textos fundamentales de los intelectuales hispanoamericanos, del pasado y el presente.

El concepto de la teoría literaria

Particularmente en el siglo XX , los estudios consagrados a la literatura de América Hispánica son nue erosos y diversos: historias de la dteratura, análisis literarios, todo género de la crítica literaria. La labor de apreciación y conocimiento

26. Pablo González Casanova (Coordinador):*Cultura y creación intelectual en América Latina.* Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAN, Siglo XXI, México, 1984.

de la literatura ha ocupado a escritores, filólogos, filósofos, sociólogos, etc. La literatura se ha constituido en centro de interés de las más diversas prácticas discursivas.

Sin embargo, la sola evocación de esas prácticas hace resurgir los obstáculos de denominación. Si la designación de las obras de teoría ofrece dificultades, el concepto mismo de "teoría" no deja de plantear problemas, y la definición de nociones como "poesía", "literatura", "obra literaria", etc. es un escollo permanente de las poéticas y las teorías literarias.

Dos investigadores cubanos, José Antonio Portuondo y Roberto Fernández Retamar, han aportado datos sobre el proceso de aparición y desarrollo de los proyectos sistemáticos de teoría literaria en América Hispánica. Refiriéndose a la "teoría" como sistema o cuerpo de conceptos y a partir de algunos autores tratados, consideran que los textos teóricos son escasos y de data relativamente reciente en América Hispánica.

Así lo afirmaba Fernández Retamar en 1974, en su ensayo *Para una teoría de la literatura hispanoamericana:* "La teoría literaria es de aparición tardía, y, en general, escasamente frecuentada en Hispanoamérica".[27] Ambos autores coinciden en afirmar que *Las Categorías Literarias* (1923), de Roberto Brenes Mesen, fue el primer intento; pero que *El deslinde* (1944), de Alfonso Reyes, ha sido el más importante. Hablando de la "necesidad de una ciencia o teoría" de la literatura hispanoamericana, decía Portuondo en 1949 en su ensayo *Situación actual de la crítica hispanoamericana*: "En la América española ya se había producido esa demanda en un interesante folleto del crítico costarricense Roberto Brenes Mesen sobre *Las categorías literarias...*".[28]

En este mismo texto Portuondo cita los momentos y los nombres más importantes de la crítica literaria hispanoamericanas desde el siglo XIX, reservándole a *El deslinde* la virtud

27. Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana.* p. 41. Cuadernos Casa 16, Casa de Las Américas, La Habana, 1975.

28. José Antonio Portuondo: *La emancipación literaria de Hispanoamérica.* p. 46. Cuadernos Casa 16, Casa de Las Américas, La Habana, 1975.

de haber llevado la teoría literaria entre nuestros críticos, a un "rango universal":

"Con la aparición de *El deslinde* de Alfonso Reyes se ha abierto una nueva etapa en el proceso de la crítica literaria hispanoamericana, de insospechables consecuencias. Bello puso la base de la crítica científica, librando el juicio literario de sus ataduras retóricas; Pedro Henríquez Ureña nos dio la clave de entender la unidad de sentido de las letras hispanoamericanas que marchan afanosamente en busca de su particular expresión; Alfonso Reyes otorga ahora a nuestros problemas críticos rango universal y se incorpora a los esfuerzos de los más destacados investigadores literarios del mundo en la creación de una firme y coherente teoría de la literatura. De estas tres etapas tropicales de la crítica hispanoamericana, las dos últimas corresponden a la época actual..."[29]

Fernández Retamar actualiza y amplía la bibliografía de los autores de teoría literaria en América Hispánica, incorporando a los ya citados por José Antonio Portuondo, a este mismo autor y a los que hasta 1974, fecha de su citado ensayo, publicaron textos, como Félix Martínez Bonati. Extiende el campo de la teoría literaria en América Hispánica a autores no hispanoamericanos e incluye en el concepto de teoría, siguiendo el consejo de José Gaos, no sólo al "tratado o curso sistemático y metódico", sino también al ensayo, al artículo y al discurso, producciones teóricas "menos rigorosamente estructuradas":

"...En lo que toca a los estudios de teoría literaria en nuestra América, no nos limitemos a las obras que asumen la forma "del tratado o curso sistemático y metódico", y, en cambio, tomemos en consideración otras, al parecer menos rigurosamente estructuradas en torno a esta disciplina, y que debemos a autores, como algunos de los mentados -Reyes, Portuondo- y otros como Pedro Henríquez Ureña, Ezequiel Martínez Estrada, José Carlos Mariátegui, Juan Marinello,

29. Op. cit. p. 47.

Mariano Picón Salas, Ricardo Latchman, Héctor P. Agosti, José Luis Martínez; o autores no latinoamericanos como la soviética Viera Kuteischikova, el alemán Adalbert Dessau, el checoslovaco Oldrich Belico o el francés Noel Salomón; sin excluir, por supuesto, a muchos protagonistas de nuestra literatura, como José Martí, Rubén Darío, César Vallejo, Alejo Carpentier, Cintio Vitier, Mario Benedetti... Esta exclusión es absurda, ya que la división de trabajo entre productores, enjuiciadores y teóricos de la literatura, no es frecuente en nuestras letras".[30]

Cuando se abre el ámbito de la teoría, como lo hace Fernández Retamar en ese texto y Portuondo en la obra citada, comprendemos mejor que contrariamente a lo afirmado en otra parte por Fernández Retamar, la teoría en América Hispánica no es tanto de "aparición tardía" ni "escasamente frecuentada". Resulta, así, más numerosa la lista de los autores que deben ser considerados como teóricos de la literatura en América Hispánica. Cada vez más esta lista se alarga, nos toca a nosotros incluir a Fernández Retamar y a otros autores más recientes, y con la perspectiva amplia que las modernas teorías del conocimiento dan a la actividad intelectual, será necesario tomar en cuenta manifestaciones de la creación intelectual que antes eran desdeñadas por no responder al concepto de la teoría que el racionalismo europeo impuso a las demás culturas.

Ahora bien, la búsqueda de una actividad intelectual en América Hispánica, específicamente en forma de conceptualización de la literatura, no debe llevarnos a reducir el concepto de teoría, desconociendo la particularidad que la tradición y la práctica científicas le asignan. En los estudios literarios habría que deslindar la teoría de las demás disciplinas constituidas; sobre todo cuando, a pesar de la ampliación del concepto de teoría literaria en América Hispánica, la diversidad de los estudios nos avisa que el decir sobre la literatura no siempre, ni fundamentalmente, ha tomado la literatura

30. Roberto Fernández Retamar, op. cit. p. 43.

como objeto de conocimiento; ni siempre ha tendido a la elaboración de teorías literarias.

La teoría literaria es el resultado de una actitud cognoscitiva frente a la literatura; pero es innegable, existen estrategias y prácticas diferentes de lectura de la obra literaria. Esto se debe al carácter heterogéneo y múltiple del hecho literario; pero además, a las implicaciones de toda índole -artísticas, teóricas e ideológicas- que se manifiestan en la consideración de este hecho.

Sólo el artista está en condiciones extremas de adoptar ante la obra una actitud de contemplación y valoración estética. En un menor grado, es también ésta la recepción del lector que ha recibido una educación literaria; comparte con el creador literario la sensibilidad poética. Ambos, alejados del interés inmediato, práctico e ideológico, sólo atienden al valor poético de la obra.

En cambio, enfocada desde el poder, la literatura se reduce a puras ideologías: el interés por la obra literaria responde a una finalidad puramente instrumental, para servirse de ésta y de los hombres de letras.

En la tradición occidental, la recepción de la literatura ha tendido fundamentalmente a apreciar la obra como un objeto de entretenimiento. La búsqueda del placer ha guiado el interés del lector. Así, sus juicios se reducen a las sensaciones que le proporciona la obra literaria, desde luego, orientados por los valores estéticos y sociales imperantes. La literatura, bajo la mirada del lector común, se ve reducida a un vehículo de prejuicios y opiniones corrientes.

Desde los primeros tiempos de la colonización, en América se organizaron tertulias y certámenes en torno a la actividad literaria. La conversación espontánea en estos tipos de encuentros de salón es tal vez la manifestación más antigua de la apreciación literaria, pero, al mismo tiempo, su primer uso instrumental: el tema literario es un pasatiempo y una forma de valoración social de los contertulios.

Otras manifestaciones culturales, las más corrientes de la crítica literaria, son las publicaciones periodísticas de vulga-

rización de la literatura: crónicas, comentarios, reseñas, entrevistas de autores... En estos diferentes tipos de escritos, la literatura es promovida como un producto comercial, y aunque puede emerger algún concepto sobre género o período, éstas son críticas que buscan situarse en la opinión corriente. No tienen el alcance de la teoría, la historia y el análisis literarios, cuyos objetivos están enmarcados en el ideal de las ciencias.

El estudio de la literatura con propósito cognoscitivo, sin ser ajeno a la ideología y a la aplicación práctica, rechaza lo inmediato. Los textos que hemos incluidos en esta investigación se distinguen del conjunto de los enfoques que reducen la literatura a un interés puntual e inmediato. Todos responden a un rasgo común: aspiran al estatus de teorías, proponiéndose el conocimiento conceptual de la literatura.

En esa perspectiva, debemos a Roberto Fernández Retamar una aproximación de alcance epistemológico indiscutible, de las teorías literarias en América Hispánica. El establece una distinción neta entre dos grandes orientaciones: los proyectos teóricos escritos en América Hispánica, pero cuyo objeto no es la literatura hispanoamericana, y las teorías de la literatura hispanoaméricana, entre las cuales sitúa su propia propuesta. Subrayando los términos, el autor afirma sobre la teoría de Roberto Brenes Mesen, Alfonso Reyes, Félix Martínez Bonati y otros:

"(...) las obras que mencioné al principio son intentos de teoría de la literatura escritos *en* Hispanoamérica, pero no teorías *de la* literatura hispanoamericana. La razón de ello es simple: aspiran a ser teorías generales de la literatura. Bastaría con tener presente los ejemplos mayores de *El deslinde* de Reyes o de *La estructura de la obra literaria* de Martínez Bonati para comprobarlo".[31]

Esa importante observación sobre el carácter general de los principales textos de teoría literaria en América Hispánica, así como el examen de la teoría poética occidental desde

31. Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. p. 43. Casa de Las Américas, La Habana, Cuba, 1975.

Aristóteles, la cual fue siempre, según el autor, extraída de prácticas literarias concretas, llevan a Fernández Retamar a proclamar un principio teórico básico que orienta la reflexión acerca de la literatura hacia el estudio de literaturas concretas, específicas: "Frente a esa seudouniversalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria verdad de que *una teoría de literatura es la teoría de una literatura*".[32]

La clasificación general de la teoría en América Hispánica en dos grandes corrientes principales, constituye un aporte fundador que le sirve a nuestro estudio de antecedente inmediato y de punto de partida para las ideas que desarrollamos. Sin embargo, la distinción planteada entre dos tipos de teoría, una general y otra particular, y, sobre todo, el principio sostenido por Fernández Retamar de que la teoría literaria es la teoría de una literatura, implican dificultades que deben ser aclaradas tomando como referencia el concepto de teoría a nivel general del conocimiento científico y dentro del campo particular de la tradición de las teorías literarias. El estatus teórico de los textos que en América Hispánica se definen como teoría de literatura debe ser confrontado con el modelo que les sirve de referencia, situando las relaciones de continuidad y ruptura.

La noción de teoría es reservada en la tradición filosófica y científica occidental al discurso que se presenta como un modelo formal y abstracto de un objeto de conocimiento formal-abstracto. La teoría se da como una abstracción tanto en su objeto como en su método. Louis Althusser reserva el concepto de teoría en el "sentido fuerte", sólo a los discursos que estudian objetos formal-abstractos: "Convendremos en llamar discursos teóricos, o teoría, en el sentido fuerte, a los discursos que versan sobre objetos formal-abstractos".[33]

Este autor apunta también la naturaleza formal abstracta del método teórico: "La dificultad de un discurso teórico en el sentido fuerte reside entonces, por un lado en la naturaleza

32. Ibid. p. 48.

33. Louis Althusser: *Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos*. p. 20. Ediciones Anagrama, Barcelona, 1971.

formal-abstracta de su objeto, y por otra (sic) en el rigor de su "orden", es decir su método de exposición. Lo que se ha dicho del objeto debe igual ser dicho del método: como el objeto, el método es necesariamente formal-abstracto".[34]

La condición formal-abstracta de la teoría en su objeto y en su método de exposición no invalida el hecho de que las teorías sólo existan en función de las ciencias, en cuanto son una reflexión en torno a una área específica del conocimiento; tampoco compromete el hecho de que los métodos del conocimiento científico puedan proceder, sea por observación directa de un objeto concreto: los métodos experimentales de la biología, la física, etc.; sea por reflexión abstracta, general: los métodos deductivos de la lógica y las matemáticas.

Las teorías literarias, desde Aristóteles hasta nuestros días, siguiendo ese patrón de la teoría como modelo formal-abstracto cuyo punto de partida es la *idea* o la *forma* de Platón se ha limitado a estudiar la literatura como un objeto abstracto y formal. No contradice nuestra afirmación la idea expuesta por Roberto Brenes Mesen y recuperada por Roberto Fernández Retamar, en el sentido que Aristóteles escribió su *Poética* "en vista de las creaciones literarias a su alcance" en Grecia. Es cierto, Aristóteles observó los géneros y los autores griegos, pero a través de un método formal abstracto, la metafísica, que le permitió estudiar esos ejemplos literarios como categorías generales. En las primeras líneas de la *Poética* el autor expone el objeto abstracto de la disciplina que inauguraba:

"Trataremos de la poética y de sus especies, según es cada una: y del modo de ordenar las fábulas, para que la poesía salga perfecta; y asimismo del número y calidad de sus partes, como también de las demás cosas concernientes a éste arte".[35]

Desde entonces, la poética como teoría literaria, se definió como el estudio de las "especies", del "modo de ordenar" y de las "partes de la poesía", aspectos que se resumen en los

34. Louis Althusser. op. cit., p. 20.

35. Aristóteles: *El Arte Poética*. p. 25. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979.

géneros literarios. Desde entonces también, frente a esa orientación primigenia de la poética, ha habido tradicionalistas e iconoclastas.

Considerando la poética occidental, se puede decir que el curso teórico sobre la literatura ha tenido tres grandes momentos epistemológicos, los cuales no responden de manera alguna a una línea de sucesión temporal, sino a racionalidades distintas que coexisten en una misma época, y a veces en un mismo autor: el primero lo constituye la tradición poética inaugurada por Platón y Aristóteles, remozada por la estética de Hegel, y conservada hasta hoy por los proyectos de teoría general de la literatura tipo la *Teoría Literaria* de Wellek y Warren, *El deslinde* de Alfonso Reyes.

En esos tramos de la poética tradicional el método consistente en estudiar la obra literaria responde a las preguntas: ¿Qué es y para qué sirve? Y las respuestas a estas preguntas encierran una definición de la obra como "esencia" y como "función". Función y esencia de la poesía son conceptos que maneja la metafísica como método, cuando ella es aplicada al estudio de la literatura.

Esta orientación inicial de la poética ha sido reafirmada por los principales autores de tratados poéticos. El autor alemán Wilhelm Dilthey, en 1887, sintetizaba esta orientación predominante. La poética es una "teoría de las formas", de la que se deriva una técnica de análisis: "La poética, tal como la fundamentara Aristóteles y como fuera utilizada y enriquecida por la posteridad hasta el siglo XVIII, era una teoría de las formas y una técnica basada en ella".[36]

Para Emil Staiger, autor que junto a Dilthey ha servido de modelo en la materia en el ámbito hispánico, la poética se reduce a proporcionar los conceptos fundamentales y generales de la literatura, en particular de los géneros literarios. Pero Staiger no habla en término singular de la lírica, la épica o el drama, sino de categorías que encierran la idea de lo lírico, lo

36. Wilhelm Dilthey: *Poética*. p. 29. Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1961.

épico y lo dramático. De ahí el uso del artículo neutro, que significa abstracción: "Pero aún cuando resulte caso imposible determinar la esencia de la poesía lírica o dramática, en todo caso, una determinación de lo lírico, de lo épico o de lo dramático es susceptible de ser pensado (...). Lo individualmente considerado puede ser más o menos lírico, épico o dramático (...). Pero la idea de lo "lírico", una vez que la he captado, es tan inconmovible como la idea del triángulo o como la idea del "rojo", es objetiva, independientemente de mi capricho o antojo".[37]

La búsqueda de la "idea", de la significación, y en otros términos de la "esencia" de la poesía en lugar de la obra, el género o la literatura concretos será un tema no sólo de la poética, noción que entró en desuso en este siglo, como lo observó Valéry en 1937 en sus lecciones de Poética en el Colegio de Francia. Las obras que se designan con la nueva denominación de "teoría literaria" continuaron la orientación general de la poética no sólo hasta el siglo XVIII, como afirma Emil Staiger, sino hasta hoy.

René Wellek y Austín Warren proceden de esta manera en la teoría literaria publicada en 1942, obra fundadora, en la nueva versión de la poética, como luego veremos. Estos autores distinguen los estudios literarios y la historia literaria, -disciplinas a las que asignan el estudio de la "individualidad"-, de la teoría literaria, a la cual atribuyen el estudio de lo universal":

"Los estudios literarios y la historia literaria se esfuerzan en descubrir la individualidad de una obra, de un autor, de un período, o de una literatura nacional.

Pero este esfuerzo no puede ser cumplido en términos universales, sino sobre la base de una teoría literaria. Hoy, de lo que los estudios literarios tienen gran necesidad es de una teoría de la literatura, de un órgano de métodos".[38]

37. Emil Staiger: *Conceptos fundamentales de poética.* p. 22-23. Ediciones Rialp. S. A., Madrid, 1966.

38. René Wellek y Austin Warren: *La théorie literaire.* p. 22. Edition du seuil, París, 1979.

El segundo momento epistemológico de la poética está representado por la poética inaugurada por los "formalistas rusos" y continuada por el estructuralismo y la semiótica. Estructura del discurso poético, lenguaje poético, función poética y literalidad, entre otros, constituyen los conceptos fundamentales de las teorías poéticas que en el siglo XX en nombre de la modernidad, significan una determinada ruptura con la tradición poética aristotélica. Pero esa ruptura parece realizarse sólo en los términos, pues en la orientación teórica sigue predominando el método formal-abstracto, sustentado en una concepción metafísica del lenguaje y la poesía, que más adelante estudiaremos.

En realidad, la abstracción en esta última fase de la poética no es similar a la de la poética aristotélica. De una a otra etapa ha habido una marcha hacia lo particular, gracias al rumbo general de las ciencias, en particular la lingüística, que desde el siglo XX tienden a ser más empíricas.

La poética de Aristóteles partía de un a priori que ilustraba con ejemplos de autores y obras. La poética de los formalistas y los estructuralistas convierte la "forma", la "estructura" discursiva de la obra literaria en el centro de sus disquisiciones teóricas, sirviéndose muchas veces del análisis de textos específicos. Como el estructuralismo lingüístico que le sirve de modelo, esta poética no se detiene en los significantes de discursos particulares: los toma como manifestación accidental de virtualidades universales que caracterizarían el discurso literario en general. A un nivel literario más restringido y un grado mayor de concreción, esta poética parte de la pregunta de la poética de Aristóteles ¿Qué es la poesía? a través de la búsqueda de la función y la estructura del "lenguaje poético": Poesía es, según la fórmula jackobsoniana el "principio de equivalencia del eje de selección al eje combinación" en el uso de la lengua.

Uno de los autores más innovadores, dentro del estructuralismo poético, el autor francés Gérard Genette, enmarcó su teoría poética del "architexto" en la continuidad de la poesía de Aristóteles. Destacando el objeto de estudio de la poética sostiene que no es el texto particular, sino el "architexto" o las categorías generales:

"El objeto de la poética no es el texto, sino el architexto, es decir el conjunto de categorías generales, o trascendente -tipos de discursos, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del cual forma parte cada texto singular. Desde Aristóteles, la poética occidental se esforzó diversamente en constituir esas categorías en un sistema unificado que cubriera el conjunto del campo literario".[39]

Las nociones de "tipos de discursos" y "modos de enunciación" se confunden con la de géneros literarios y, como para Aristóteles, constituyen el objeto de la poética. Asimismo, para Tzvetan Todorov, como para Gérard Genette, el discurso poético, objeto de la poética, se limita a una abstracción: "tipos de discursos", "propiedades del discurso", "estructura del discurso", etc. Por eso, como también lo declara Todorov, el objeto de la poética no es el texto, la obra particular, puesto que se limita a una aproximación "abstracta" e "interna":

"La poética, es pues, una aproximación "abstracta" e "interna". No es la obra literaria misma el objeto de la poética: lo que ésta interroga son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario. Toda obra no es entonces considerada sino como la manifestación de una estructura abstracta y general de la cual ella no es más que una de las realizaciones posibles. En esto reside el hecho que esta ciencia se preocupe no de la literatura real, sino de la literatura posible, en otras palabras: de esta propiedad abstracta que hace la singularidad del hecho literario, la literalidad".[40]

En la actualidad existen diversos enfoques en el estudio literario que buscan superar este marco formal-abstracto de la poética. La teoría de la literatura propuesta por Roberto Fernández Retamar para la literatura hispanoamericana constituye, en principio, uno de esos enfoques. En Europa el postestructuralismo, tanto en lingüística como en literatura,

39. Gérard Genette: *Introduction a l'architexte.* p. 90. Editions du Seuil, París. 1979.

40. Tzvetan Todorov: *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique,* p. 19. Editions du Seuil, París, 1968.

se manifiesta en esfuerzos por rebasar el carácter estrictamente formal y estructural que se les asignó a la lengua y la literatura. Para esto, la tendencia más reciente es introducir el sentido, el sujeto y lo social, es decir el discurso y su pragmática, en la consideración de las producciones lingüísticas y literarias. Entre estas investigaciones postestructuralistas se destaca la poética del autor francés Henri Meschonnic, en la cual se reconocen diversos investigadores, entre ellos nosotros. Esta orientación promete ser un nuevo momento epistemológico de la poética.[41]

En América Hispánica, los textos más consumados de teoría de la literatura corresponden al modelo aristotélico de la poética. Son modelos formal-abstractos, que partiendo de las preguntas ¿qué es la poesía?, ¿para qué sirve la poesía?, se orientan hacia la búsqueda de la "esencia" y a definir y fijar las nociones poéticas. La teoría de importantes autores se sitúa en el modelo formal-abstracto: Alfoso Reyes, Martínez Bonati, José Antonio Portuondo en *Concepto de poesía*, y hasta en cierta medida Fernández Retamar, se enmarcan en la teoría general de la literatura.

En cambio, otros autores hispanoamericanos no se ciñen a esa orientación de la teoría general y abstracta, o "teoría en el sentido fuerte", según Althusser. Sus trabajos teóricos más bien corresponden a la noción de "teoría en sentido débil" comprendida en la definición general del concepto de "discurso teórico" propuesta también por Althusser: "¿Qué es un discurso teórico? Es, en su significación más general, un discurso que tiene por resultado el conocimiento de un objeto".[42]

41. La poética de Henri Meschonnic, concebida como un proceso continuo de teorización de la relación entre la escritura poética, la lengua, el Estado, la historia y el sujeto, está expuesta por el autor en las obras: *Pour la poétique I*, 1970; *Pour la poetique II*. 1973; *Pour la poétique III*, 1973; *Le signe et le poeme*, 1975; *Pour la poétique IV*, Ecrire Hugo, T. I. 1977; *Pour la poétique V, poésie sans réponse*, 1978; *Jona et le signifiant errant*, 1981 (todos publicados en Editions Gallimard, París); *Critique du rythme, Anthropologie Historique du Langage, Presses Universitaires de Vincennes*, París, 1985; *Les états de la poésie*. PUF, París, 1990; *Le rythme et la vie*. Verdier, Lagrasse, 1991.

42. Louis Althusser. op. cit. p. 12.

En este siglo, el autor que más aporte ha hecho al conocimiento de la lengua y la literatura hispanoamericanas ha sido Pedro Henríquez Ureña. Su reflexión es un "discurso teórico" que se aplicó al conocimiento de diversos objetos culturales. Sin embargo, Henríquez Ureña no se propuso ser un teórico en el sentido fuerte, aunque su formación académica y su erudición lo orientaban en ese sentido; pero él detestaba las generalizaciones, hábito que reprochaba a los franceses.

No obstante, desde el 1914, en sus cartas dirigidas a su amigo Alfoso Reyes, manifestaba la idea de escribir un libro de teoría general sobre las ideas estéticas. En diciembre de aquel año le anunciaba:

"Y ya estoy pensando en un libro además del íntimo- de ideas estéticas, en que trataré de coser estas recientes de mis artículos".[43]

Un año después, en diciembre de 1915, parece haber tenido dificultad en su proyecto, pues esta vez habla de la falta de tiempo para publicar el libro:

"No tendré tiempo, en muchos meses, para publicar el libro de estética, y quiero lanzar algo pronto".[44]

Con frecuencia, las urgencias económicas obligaban a Henríquez Ureña a emplear su tiempo de producción intelectual en tareas de subsistencia: articulista en periódicos, profesor subalterno en colegios y universidades. El aislamiento intelectual a que a menudo lo sometían esas labores, que lo apartaban de los centros de efervescencia de las ideas, era también un factor que impedía que él cumpliera con los proyectos de libros que se proponía. Henríquez Ureña no escribía si no estaba rodeado de un círculo de intelectuales con quienes conversar y discutir, en un ambiente de tensión intelectual, expresión que describía para él la condición y el ejercicio de una constante vitalidad intelectual.

En 1916 habla todavía del proyecto de un libro de estética.

43. Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes: *Epistolario íntimo*. T. II, p. 113. Universidad Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1981.

44. Ibid. p. 199.

Pero, al parecer, ese libro, así como otros, sucumbieron ante el cúmulo de las dificultades económicas y el aislamiento intelectual:

"He aceptado ya irme a Minnesota, en septiembre. No hallo otra cosa que hacer. Si no, me muero de aislamiento (quizás no me pase lo que en Washington, pues estaré en la Universidad), escribiré libros y comenzaré mi historia de la prosa castellana. Será un estudio meramente estético, como en gran parte el de Saintsbury *(Historia del ritmo de la prosa inglesa)*".[45]

Como se ve en esos pasajes de cartas, a Pedro Henríquez Ureña se le truncó el proyecto de escribir un tratado de estética literaria. A excepción de algunos ensayos cortos como *En busca del verso puro,* este autor no dejó obras -si nos atenemos al material recopilado por Juan Jacobo de Lara en *Obras completas de Pedro Henríquez Ureña-* donde él haya expuesto de manera sistemática sus ideas sobre las artes. Él no fue un teórico de la literatura en el sentido y la tradición aristotélicos de los tratados de la poética. Sin embargo, toda su práctica estuvo acompañada de un esfuerzo de reflexión constante y cotidiana. Algunos de sus títulos, "observaciones", "apuntaciones", "estudios", términos que en sus ensayos e investigaciones aparentan ceñirse modestamente al dato, expresan una simbiosis de la teoría y la práctica, a partir de la cual Pedro Henríquez Ureña arribó a importantes distinciones conceptuales e históricas en torno a la lengua y la literatura.

Esa solidaridad entre la teoría y la práctica en sus obras y el rechazo a los sistemas generales, dificultan la comprensión del tipo de lingüística y de teoría literaria que Pedro Henríquez Ureña asumió. Para conocer su teoría es imprescindible referirse a sus investigaciones aplicadas a objetos concretos, generalmente de carácter histórico, induciendo las premisas del dato aparentemente más objetivo.

En otros autores hispanoamericanos, encontramos textos aislados que tienen un indiscutible valor conceptual. Tal es el caso de un prefacio, el de *Prosas profanas,* de Rubén Darío; al-

45. Ibid. p. 238.

guna meditación deslizada aquí y allá en las memorias de los escritores, de Neruda, por ejemplo; cartas con algunas opiniones sobre la literatura, como las contenidas en el *Epistolario íntimo de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes.*

Sin embargo, esos escritos no se sitúan en un proyecto de reflexión constante, como se sitúan esas "apuntaciones" de Pedro Henríquez Ureña. Sus autores son, por lo general, creadores literarios que se interesan en la teoría sólo de manera ocasional. Por lo tanto, la importancia de esos textos es sólo puntual desde el punto de vista de la teoría literaria. Son manifestaciones marginales de la actividad teórica.

Existen también las teorías implícitas en las obras o más o menos explícitas en algunas de ellas, utilizadas como medio de experimentación o demostración de una tesis. En *ficciones,* de Jorge Luis Borges, encontramos a menudo procedimientos de teorización de la escritura. Con la cultura moderna de teorías y métodos de estudio lingüístico y literario, la tentación es grande entre los escritores, de concebir sus obras siguiendo un programa teórico. *La Nueva Novela Francesa,* inspirada en parte por las obras de Borges, es en la actualidad el más importante proyecto de experimentación de teorías literarias.

Esos textos con ideas en ciernes o marginales sobre la literatura no pueden constituir lo esencial de la teorización literaria en América Hispánica. Su estado de indefinición metodológica, su falta de continuidad y su ausencia de propósito teórico les invalidan como teoría en el sentido fuerte.

Sin embargo, esas manifestaciones dispersas, implícitas o explícitas de la reflexión sobre la literatura no deben ser descuidadas, ya que como afirma Juan Marichal:

"Ahí en esos textos, tributarios o derivados -a veces marcadamente modestos- halla el investigador de la historia intelectual los matices más reveladores de una época, las tonalidades que se atrevería a llamar *azorinescas,* que no se encuentran en los textos centrales.[46]

46. Juan Marichal, op. cit. p. 23.

Así, por el valor del matiz que aportan en relación con lo que Lovejoy, citado por Marichal, llama *ideas-núcleos*, esas manifestaciones dispersas de la teoría literaria deben ser objeto de estudio como parte de la cultura y el pensamiento hispanoamericanos, como imágenes o visiones de la literatura. Como objeto de estudio encuentran su pertinencia en monografías de autores o de temas particulares. Algunos investigadores han emprendido ese tipo de estudio.[47]

Pero, además, merecen ser estudiadas, junto con los textos que se presentan como un proyecto más sistemático de la teoría literaria, como parte de la formación discursiva o sistema de dispersión en el pensamiento literario, expresiones con las que Michel Foucault designa, sin necesidad de emplear los términos de "ciencia", "ideología", "teoría" o "área de objetividad", un determinado número de enunciados que mantienen una regularidad en los conceptos, los temas, los métodos, etc.[48]

Los textos de los principales teóricos de la literatura de América Hispánica se sitúan en este sentido de la teoría como sistema de dispersión o formación discursiva por constituir un conjunto de discursos que, a pesar de sus diferencias y aparente dispersión, conservan una determinada homogeneidad en torno a ciertos temas, conceptos, métodos.

En esa búsqueda común de un proyecto teórico existen grados diversos de la conceptualización: variación en el ri-

47. Diógenes Céspedes: *Seis ensayos sobre poética latinoamericana*. Taller, Santo Domingo, 1983. Los textos de tres de los seis autores estudiados por Diógenes Céspedes, corresponden a lo que nosotros llamamos manifestaciones marginales o implícitas de la teoría literaria: los prefacios de Rubén Darío a sus obras poéticas, las entrevistas y conversaciones con Jorge Luis Borges y los textos autobiográficos de Pablo Neruda.

48. Michel Foucault, *L 'Archéologie du savoir*. p. 53. Editions Gallimard. París, 1969. El autor precisa la noción de formación discursiva en estos términos: "En el caso que se pueda describir, en un cierto número de enunciados, semejante sistema de dispersión, en el caso que entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las opciones temáticas, se pueda definir una regularidad (orden, correlaciones, posiciones y. funcionamientos, transformaciones) se dirá, por convención, que se trata de una formación discursiva para evitar los términos demasiado cargados de condiciones y consecuencias (...), como "ciencia" o "ideología" o "teoría" o "área de objetividad".

gor teórico, mayor o menor dominio de los instrumentos de análisis, propensiones personales hacia enfoques que conceden mayor o menor importancia a la racionalización del hecho literario.

Louis Althusser propone una distinción del discurso teórico en dos categorías, que junto con la noción de *formación discursiva*, permite, a nuestro juicio, incluir esos diferentes grados o niveles de conceptualización de las teorías literarias en América Hispánica. Basándose en los conceptos de Marx, él clasifica los objetos de conocimiento del discurso teórico de acuerdo a dos modos distintos de existencia: los objetos son real-concretos o formal-abstractos. Y esta distinción da lugar a dos tipos diferentes del discurso teórico: el que se aplica al objeto real-concreto y el que se aplica al objeto formal-abstracto. Dice Althusser: "Si todos los discursos que producen el conocimiento de un objeto pueden ser clasificados, en general, como teóricos, nos es necesario, por tanto, efectuar una distinción de gran importancia: entre los discursos que versan sobre objetos real-concretos, de una parte, y los discursos que versan sobre objetos formal-abstractos, por otra parte".[49]

La clasificación de las teorías literarias en América Hispánica, propuesta por Fernández Retamar parece responder a esa distinción efectuada por Althusser entre discursos que versan sobre objetos real-concretos" y los que "versan sobre objetos real-abstractos". La distinción entre "conceptos teóricos" y "conceptos empíricos" que sirve de base a la separación de estos dos tipos de discursos, parece coincidir con la división de Retamar. Condensemos brevemente lo que dice Althusser al respecto:

"Los conceptos teóricos (en el sentido fuerte) versan sobre determinaciones u objetos abstractos-formales. Los conceptos empíricos versan sobre las determinaciones de la singularidad de los objetos concretos. Así diremos que el concepto de modo de producción es un concepto teórico que versa sobre el modo de producción en general, que no es un objeto

49. Louis Althusser, op. cit. p. 20.

existente en sentido fuerte (...). Los conceptos empíricos versan sobre las determinaciones de la singularidad de los objetos concretos, es decir, sobre el hecho que tal formación social presenta tal o cual configuración, tales rasgos, tales disposiciones singulares, que la califican como existente. Los conceptos empíricos agregan, por lo tanto algo esencial a los conceptos teóricos en el sentido fuerte: precisamente las determinaciones de la existencia (en el sentido fuerte) de los objetos concretos".[50]

Precisando aún más esta distinción Althusser agrega:

"Si recordamos la distinción que acabamos de hacer entre los objetos abstracto-formales y los concreto-reales, podemos decir que un discurso teórico, puede, según su nivel, recaer sea sobre objetos abstractos y formales, sea sobre objetos concretos y reales".[51]

Althusser ilustra esta distinción de los dos niveles del discurso teórico con dos ejemplos de estudio: "Por ejemplo, el análisis científico de una realidad histórica concreta, la formación social francesa en 1966, constituirá perfectamente un discurso teórico en el sentido general por cuanto nos proporciona un conocimiento. Pero se dirá que en este caso el discurso recae sobre un objeto real-concreto. Por el contrario, *El capital* de Marx analiza no una formación social (una sociedad real-concreta), sino el modo de producción capitalista; se dirá que versa sobre un objeto formal o abstracto".[52]

A la luz de esa distinción general de dos tipos de teoría, la distinción de dos orientaciones de la teoría literaria en América Hispánica hecha por Fernández Retamar permite, en principio, establecer dos niveles de percepción de la literatura como objeto de estudio: para la orientación universalista, es decir para las teorías generales, las nociones de "géneros literarios", "poesía", "literatura", "verso", "prosa", "ritmo", son

50. Ibid. p. 14.

51. Ibid, p. 19.

52. Louis Althusser. *Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos*, p. 19, Ediciones Anagrama, Barcelona, 1971.

objetos abstracto-formales. Inversamente los "géneros literarios", la "poesía", el "verso", la "prosa", el "ritmo", la "literatura", etc., concebidos por Fernández Retamar y José Antonio Portuondo en una sociedad determinada, un período, un país, una obra son objetos real-concretos, es decir hechos con estatus de existencia, y, en ese sentido, las teorías particulares que se encargan del estudio son discursos o conceptos empíricos, real-concretos.

Desde luego, esta división "entre objeto formal-abstracto", "conceptos teóricos, por un lado y "objeto real-concreto", "conceptos empíricos", por el otro, no es mecánica y sólo tiene valor como recurso de conceptualización y clasificación. En la realidad del proceso del conocimiento tal separación no existe, sino para el idealismo y el empirismo, filosofías que se sustentan en la exclusión mutua del sujeto y del objeto, de lo general y lo particular, de lo abstracto y lo concreto, de lo accidental y lo "esencial", de lo individual y lo social y otros dualismos que se fundamentan en la metafísica de la teoría lingüística del signo. Situándonos en una teoría del conocimiento y del discurso, en la cual esos dualismos son transformados en una relación dialéctica de los dos términos, pensamos que el conocimiento científico es el producto de una síntesis de los conceptos teóricos y los conceptos empíricos, como lo sostiene Althusser:

"...podemos decir que el conocimiento de un objeto concreto se nos presenta como la "síntesis" de la que habla Marx: síntesis de conceptos teóricos (en el sentido fuerte) requeridos, combinados con los conceptos empíricos elaborados. Como se ve, no hay conocimiento concreto sin recurrir obligatoriamente al conocimiento de estos objetos específicos que corresponden a los conceptos abstracto-formales de la palabra.[53]

Esta síntesis no debe ser una simple combinación, sino una tensión entre los términos. En los textos teóricos en His-

53. Ibid. p. 18.

panoamérica no existe ni síntesis ni tensión entre lo teórico y lo empírico, salvo en el caso de Pedro Henríquez Ureña, para quien la teoría es una conceptualización aplicada a los hechos literarios.

La tradición, interrogada incansablemente, de los autores hispanoamericanos niega la idea del conocimiento como síntesis de lo real-concreto y lo formal-abstracto. Aún siendo válida, la separación hecha por Roberto Fernández Retamar entre teorías generales y teorías de la literatura hispanoamericana se fundamenta en esta negación. Los autores de teorías generales, entre otros Alfonso Reyes, Félix Martínez Bonati y Roberto Brenes Mesen, se sitúan ellos mismos en esta división. Pero, a su vez, los teóricos de la "literatura hispanoamericana" fundamentan su teoría en una separación no dialéctica entre lo abstracto y lo concreto, lo general y lo particular.

Pero, además, la teoría que se da como objeto la "Literatura hispanoamericana" es también una teoría general de la literatura, aunque espacial y culturalmente de menor dimensión que la teoría, de la literatura universal. A diferente escala, se observa la misma dificultad en esas dos corrientes teóricas para la determinación de su objeto de estudio y la adopción de un método que les permita dar unidad y coherencia a los diferentes conceptos y realizaciones de la literatura. Ambas teorías están a la búsqueda de ese objeto y ese método.

Esta dificultad se manifiesta en las teorías que estudian la literatura como "fenómeno universal", en el carácter tan indefinible conceptualmente como irreal, desde el punto de vista histórico, de la "literatura universal", la literatura a secas, la "obra literaria", los géneros, etc. En cuanto al método, en este tipo de teoría la dificultad reside en la ausencia de un método reductor de las diferentes literaturas, a despecho de la historia, de las culturas, de las lenguas, de los sujetos escritores, etc.

Para los teóricos que limitan sus investigaciones a la "literatura hispanoamericana", esa doble dificultad proviene del carácter embrionario, casi inexistente, de la literatura hispanoamericana, hasta hace algunas décadas. Además de la au-

sencia de un principio cultural, filosófico, lingüístico o ideológico que desde los albores de la lucha por la independencia política sirviera de fundamento teórico a la teoría literaria para la reducción de la diversidad de países, géneros literarios, especificidades culturales y lingüísticas, obras concretas y sujetos escritores, a un objeto de estudio único: "literatura hispanoamericana".

En las teorías literarias en América Hispánica, sobre todo en aquellos textos que responden a la noción de teoría en el sentido fuerte, observamos otra importante dificultad: la concepción de la teoría como proyecto teleológico totalizador. Existe la creencia en la posibilidad de elaborar, una vez por todas, una teoría de la literatura: la teoría literaria. Esta teoría tendría como objeto de estudio y explicación, para unos, la literatura universal; para otros, la literatura hispanoamericana, considerada globalmente como una unidad cultural.

Alfonso Reyes, hasta ahora considerado por sus epígonos, como Octavio Paz, pero también por cualquier estudioso de la teoría literaria en América Hispánica, como el teórico más consumado, imprimió a sus sucesivos escritos teóricos, de manera más sistemática que los demás, ese aire profético de la teoría por realizar. Reyes es el prototipo del pensador teleológico; su reflexión momentánea sólo tiene sentido en función de un final glorioso, totalizador, que habrá de decir la última palabra. Toda su obra puede ser leída como un vector que en cada tramo nos anuncie: "esto no es el libro todavía, espere el final".

Esa es la dimensión que une estos cuatro títulos: *La experiencia literaria, Tres puntos de exegética literaria, El deslinde, y Apuntes para la teoría literaria.* Las dos primeras no son sino escaramuzas teóricas en forma de artículos variados sobre comunicación y teoría literaria, las cuales dieron lugar a un todo único bajo el título de *El deslinde.* Esta sólida obra, la más importante en la teoría literaria en América Hispánica, es, al mismo tiempo, el símbolo de la actividad teórica de los autores hispanoamericanos: bajo su aparente solidez argumentativa, unidad y coherencia, es sólo un híbrido de trayectos

teleológicos, de fragmentos que se resumen, se funden, se amalgaman, para producir la obra:

"Cuatro lecciones sobre la ciencia de la literatura, en el colegio de San Nicolás Morelia, entre mayo y junio de 1940, han sido la ocasión de este libro (...) Las lecciones originales, necesariamente limitadas por las circunstancias, han sido objeto de sucesivas transformaciones posteriores y han dado de sí nuevos desarrollos... Hubo, pues, que refundirlo todo. Esto produjo en el primitivo cuadro una proliferación interior. Sus especies implícitas afloraron a la superficie como en la placa fotográfica que poco a poco se revela".[54]

Sin embargo, ¿quién podría decir después de esa labor de artesanía, de poda y amplificación, cuyos resultados "afloraron", se revelaron cimeramente en *El deslinde,* que esta obra, a pesar de la demasía que realiza, es apenas un "paso" hacia la teoría?

Pues, así mismo es; el autor así lo considera. El carácter de obra de iniciación hacia la teoría literaria se lo da en primer lugar su título, el cual encierra el propósito inicial de deslindar, delimitar los campos entre lo literario y lo no literario, programa que se traza la obra. El subtítulo, *Prolegómenos a la teoría literaria,* destaca claramente el alcance del programa teórico de esta obra. Además, las palabras de Reyes, anunciando las limitaciones de su programa, confieren a *El deslinde* el valor provisional de tramo, de trayecto orientado hacia una etapa definitiva:

"Este libro es el primer paso hacia la teoría literaria. Comencemos, pues, por lo que entendemos por teoría literaria".[55]

Con *El deslinde,* Reyes agotó un grueso volumen para explicar la teoría, definir y clasificar lo que es y lo que no es literatura, sin que esto fuera todavía la teoría literaria. Esta es remitida para después; pero, de esa teoría anunciada por Reyes, en cuya terminación él empleó los últimos años de su

54. Alfonso Reyes: *Obras completas.* T. XV, p. 17. Fondo de Cultura Económica, México, 1963.

55. Alfonso Reyes, Ibid. p. 425.

vida, no se vieron sino cuatro capítulos que él dejó inéditos. Los capítulos de esta teoría inconclusa fueron publicados póstumamente con el título de *Apuntes para la teoría de la literatura,* muy significativo del carácter provisional de la reflexión.

La teoría prometida, Reyes no pudo dárnosla; como tampoco José Antonio Portuondo, pero por razones diferentes. Roberto Fernández Retamar observa que la obra de Portuondo -cubano también-, *Concepto de la poesía,* 1941, llevaba como subtítulo en su versión original *Introducción a la teoría de la literatura;* con lo que este autor quería insistir, tal vez, en el carácter propedéutico del estudio de la literatura planteado, el cual ya queda encerrado en el término "concepto de la poesía". Portuondo reafirma, en la "Advertencia" de su obra, ese momento de anterioridad con respecto a la teoría literaria: "El trabajo presente, por otra parte, no pretende ni puede realizar una amplia labor de erudición, agotadora del tema propuesto, y quiere solamente exponer, en rápida visión, algunas ideas en torno al concepto de poesía, como problema inicial de la Teoría de la Literatura".[56]

Parecida situación encontraremos en Roberto Brenes Mesen. *Las categorías literarias* es un trabajo inconcluso, el primer capítulo introductivo y crítico de las categorías de los manuales de reglas poéticas. Esta obra forma parte, según nota del editor, de un texto más largo que se anuncia, pero cuya continuación no tuvo lugar, hasta donde llega nuestro conocimiento, tal vez por razones también extraliterarias, como sucedió en el caso de Alfonso Reyes.

La obra de Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana,* indica por la preposición "para", que se trata de una reflexión inicial en la cual sólo se plantean los lineamientos de la teoría final.

Aquí ya se afirma la existencia del objeto de estudio, la literatura hispanoamericana, pero los principios, las categorías, es decir la teoría, sólo es prevista, enunciada, deseada:

56. José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía.* p. 10. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.

"Para ello requiere contar con un señalamiento adecuado de "los principios (...) categorías, etcétera,"de la actual literatura hispanoamericana: es decir, su correspondiente teoría literaria: a ella toca señalar *El deslinde* de nuestra literatura, sus rasgos definitivos, sus géneros fundamentales, lo períodos de su historia, las urgencias de su crítica, etcétera. Proponerle mansamente a nuestra literatura una teoría, otra -como se ha intentado-, es reiterar la actitud colonial...".[57]

La espera de la teoría prevista, y la predicción misma, aparecen claramente en ese texto en este tipo de enunciación: "Trabajar por traer a la luz nuestra propia teoría literaria, para la que hay aportes nada desdeñables, es tarea imprescindible que nos espera".[58]

Así, pues, esos ejemplos nos ilustran que el discurso teórico de autores importantes en la teoría literaria en América Hispánica funciona como una teleología. En esos autores, los textos de teorías literarias se reducen a simples trayectos de la teoría final. Este propósito finalista constituye un rasgo de la teorización literaria en América Hispánica: ésta no se presenta como un proyecto sin meta premeditada, una aventura del pensamiento en constante hacer y deshacer, sino como el anuncio de un término conocido, de un punto de llegada. El estatus teórico, epistemológico, de las dos vertientes teóricas apuntadas por Fernández Retamar, está dado además por la profecía. Es ésta una supraideología de las teorías.

Salvo para Henríquez Ureña, la teoría literaria en América Hispánica es una práctica que se muestra en sí misma en un estado constitutivo definido por dos rasgos discursivos: la profecía y la teología. La profecía es el resultado de la carencia de objetos de estudios y métodos definidos, como se observa en los textos de Brenes Mesen, Alfonso Reyes, José Antonio Portuondo y Roberto Fernández Retamar. La teología es una manifestación de la herencia aristotélica y posteriormente clásica, en la concepción de la teoría literaria. Las

57. Roberto Fernández *Retamar*, op. cit., p. 52.

58. Ibid. p. 52.

obras se estudian para crear sistemas; la teoría se da como finalidad, meta; no como proceso. De esto se deriva el estatus declaradamente preteórico de los programas que esa teoría se asigna, y la condición de proyecto que ésta asume. Pero esta teoría prometida para trabajos futuros se espera siempre... y no puede cumplirse sencillamente porque, contrariamente a la perfectibilidad de la función teleológica, la acción de teorizar es imperfectible: un proceso inacabable.

Contra su propia propuesta teórica y su ideología, la teoría literaria pide ser estudiada como esto, como un teorizar. Iremos, pues, en pos no de la teoría, sino de lo único que en realidad ella ha sido desde su formación: proceso continuo de teorizar como aventura. En pos de la relación textual de continuidad y ruptura, entre discursos teóricos de diferentes grados o niveles de conceptualización. En pos de la teoría no sólo en el sentido fuerte, es decir como un modelo formal-abstractos, sino también de la teoría en el sentido de discurso teórico propuesto por Althusser, o en el concepto de formación discursiva propuesto por Foucault.

Esas dos vertientes de la teoría son dos maneras de ser etnocéntrico. El etnocentrismo es tanto una actitud como un método teórico. Desiderio Navarro en su ensayo "Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de América Latina y de Europa", distingue dos manifestaciones del eurocentrismo como forma privilegiada del etnocentrismo: el eurocentrismo metodológico, que consiste en limitar el material y la perspectiva del estudio solamente a la literatura europea y el eurocentrismo teórico -más bien ideológico-, cuya función es dotar los modelos literarios europeos (obras, autores, conceptos) de una validez universal.

Esas dos manifestaciones del eurocentrismo están presentes en los proyectos de teoría en el sentido fuerte. Pero además, como señala Navarro, hay que considerar no sólo el eurocentrismo sino también la reacción frente a éste. Una reacción prestigiosa frente al eurocentrismo es el hispanoamericocentrismo de Roberto Fernández Retamar, en gran medida negador de las nociones generales de la literatura, de

los géneros generales. Otros, como Pedro Henríquez, Ureña y el mismo Desiderio Navarro, se encaminan hacia la síntesis de lo europeo y lo hispanoamericano.

La búsqueda de la teorización en la literatura es la tentativa de abarcar esos diferentes problemas, llevando a la par los problemas teóricos y los problemas históricos desde el inicio de la identidad que hoy llamamos América Hispánica.

CAPÍTULO II

Hacia una poética política de lo hispanoamericano

Propuestas, promesas...

Desde principios del siglo XIX se observa en América Hispánica la formación de una política y de una poética de lo americano. En la estrategia del proyecto político de la independencia y la unidad de América, se sitúa un proyecto poético unitario: la unidad de la lengua castellana, la unidad en la historia y en la cultura; y a partir de esas premisas se ha venido forjando una imagen unitaria de las literaturas hispanoamericanas.

El "americanismo literario" resulta ser, dentro de ese proyecto, uno de los grandes temas de la literatura de América y un concepto básico de las teorías literarias. Presente o ausente, explícito o implícito, el tema americano constituye un marco referencial que le sirve de pre-texto a toda conceptualización de la literatura en América.

En la producción literaria, la tentativa más radical en la búsqueda de la unidad político-poético es la idea, vale decir el sueño, de la creación del "Poema de América": una obra total y única, que condense todas las expresiones y cante toda la historia de América. Ese era el sueño de Martí en carta de 1884, dirigida al dominicano Manuel de Jesús Galván, autor de la novela *Enriquillo*. El elogia esa obra en estos términos: "leyenda histórica no es eso; sino novísima y encantadora

manera de escribir nuestra historia americana... Acaso sea la manera de escribir el poema americano".[59]

Desde la "Alocución de la poesía", de Andrés Bello, vasto poema que es sólo un fragmento de un magno poema concebido por autor con el título de "América", la idea totalizadora de construir una obra a la medida de toda América, no ha cesado entre poetas y críticos literarios. Así, *La araucana* se lee y enseña no sólo como leyenda histórica de los aborígenes chilenos, sino también como la gran gesta de la raza precolombina en América.

En el siglo XX, Pablo Neruda fue quien con mayor ahinco y logro, plasmó en forma poética la imagen unitaria de América, en su extenso poema *Canto general*. Sin ser obra teórica ese libro es el espacio donde mejor se realiza el concepto del americanismo literario. Es una obra con valor de manifiesto político-poético.

Canto general es la presencia de América. Es la demostración de su existencia vital, permanente y cotidiana, en el universo. Es la recreación de su unidad, de su totalidad perdida, desde el tiempo en que su naturaleza fue herida, que sus razas fueron dominadas, y sus dioses destronados por los conquistadores.

Ese poeta está construido según esa concepción poético-política expresada por Martí, la cual reduce la poesía de América a un género y a una función: ser la crónica de los acontecimientos vitales de los pueblos de América; ser el relato que, englobando los múltiples cantos, remonte a los orígenes de la raza, del cosmos y el vivir diario de los pueblos de América, cantando su pasado, sus angustias presentes y sus esperanzas.

Así, el *Canto general* es "novísima y encantadora manera de escribir nuestra historia americana", éste es "el poema americano", como lo quería Martí.

En la actividad teórica sobre la literatura, el americanismo

59. Manuel de Js. Galván. *Enriquillo*. Colección Pensamiento Dominicano, Santo Domingo, 1970.

literario fue próspero en sueño y tentativas de unificación. Proyectos hubo, y muchos; y quizás no hubo más que eso: propuestas, promesas.

La idea de elaborar un texto que aclarara las más variadas y permanentes cuestiones poéticas estuvo desde el siglo pasado en la mira de algunos autores hispanoamericanos. La presencia cada vez más imponente de las literaturas hispanoamericanas desde finales del siglo XIX, las cuales demandaban la producción de obras teóricas y pedagógicas acordes con sus especificidades, se convirtió en el centro de las preocupaciones intelectuales de nuestros principales escritores. Martí, Rodó, en el siglo pasado; Pedro Henríquez Ureña y otros, en este siglo, no cesaron de insuflar la idea del "americanismo literario".

En el inicio de esa idea existió un vacío que ya lo había sufrido España, como lo venía observando el mismo Henríquez Ureña desde 1913 en su artículo *Cuestiones métricas*, y que una década después repite en *Caminos de nuestra historia literaria*: quienes hasta entonces realizan los proyectos fundamentales de estudio de nuestra literatura, son los extranjeros. Recuérdese que en el siglo XIX debemos a Marcelino Menéndez y Pelayo la primera antología, aunque insuficiente y parcial, de la poesía hispanoamericana. Y en su época, Henríquez Ureña comprueba con amargura la continuidad de ese proceso de extranjerización, citando las dos investigaciones más completas y recientes de historia de la literatura hispanoamericana:

"La literatura de la América española tiene cuatro siglos de existencia, y hasta ahora los dos únicos intentos de escribir su historia completa se han realizado en idiomas extranjeros: uno, hace cerca de diez años en inglés (Coester); otro muy reciente, en alemán (Wagner). Está repitiéndose, para la América española, el caso de España: fueron los extraños quienes primero se aventuraron en poner el orden en aquel caos o, mejor, en aquella vorágine de mundos caóticos".[60]

60. Pedro Henríquez Ureña: "Caminos de nuestra historia literaria". En *Obra crítica*, p. 254. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

Comprobando en 1925 el carácter parcial de los trabajos de historia de la literatura de autores hispanoamericanos, en relación con los de esos dos investigadores extranjeros, Henríquez Ureña expresa su decepción en esos términos:

"El ensayo de conjunto se los dejamos a Coester y Wagner. Ni siquiera los hemos realizado como simple suma de historias parciales, según el propósito de la *Revue hispanique*: después de tres o cuatro años de actividad la serie quedó en cinco o seis países".[61]

¿Qué faltó, entonces, para que esos proyectos cuajaran? Faltó tiempo; hubo dificultad material de ser intelectual en América Hispánica, incluyendo la carencia de libros, de documentos, como lo confesaba Pedro Henríquez Ureña en 1925 con cierto sentimiento de frustración, a propósito del proyecto de escribir una historia literaria:

"Todos los que en América sentimos el interés de la historia literaria hemos pensado en escribir la nuestra. Y no es pereza lo que nos detiene: es, en unos casos, la falta de ocio, de vagar suficiente (¡la vida nos exige, con imperio! otras labores), en otros casos, la falta de dato y el documento: conocemos la dificultad, poco menos que insuperable, de reunir todos los materiales. Pero como el proyecto no nos abandona, y no faltará quien se decida a darle realidad, conviene apuntar observaciones que aclaren el camino".[62]

El carácter incipiente que Henríquez Ureña, como también Rodó, apuntaba en esos proyectos de historia de la literatura, se presenta con mayor evidencia en los textos con propósito teórico, frente a la necesidad de sustituir "los obsoletos tratados de retórica", condenado por todos. Ambos autores de principios de siglo aluden a dificultades no teóricas, es decir circunstanciales, que impidieron durante ese período escribir el texto acariciado; sin embargo, no ignoran que las dificultades son, sobre todo, teóricas.

61. Ibid., p. 255.
62. Ibid., p. 255.

Los obstáculos han venido del afán de construir un metalenguaje propio que permitiera aprehender la realidad, primero de América, y luego de la literatura americana. Es necesario observar que este tipo de dificultad no estuvo presente en los autores del proyecto universalista, puesto que éstos trabajan con categorías conceptuales elaboradas ya por la tradición de la poética europea y solamente se proponían interpretarlas y adaptarlas a sus propósitos teóricos. Sin embargo, para los exponentes de la corriente hispanoamericana ni siquiera estuvieron definidos, hasta fecha relativamente reciente, los conceptos de obra, de género, de escritor, etc., debido al estado embrionario, por no decir inexistente, en que se mantuvo aún después de la independencia la producción literaria genuinamente hispanoamericana.

El tiempo de la exégesis y el mimetismo

Habrá que retener como hipótesis de partida en el estudio de esa formación, que la teoría literaria es paradójicamente en América Hispánica, y contrariamente a la formación de la teoría literaria en la tradición europea, un producto anterior a las obras literarias mismas. Se estudiaban y se divulgaban las ideas poéticas tomadas de los tratados de poética traducidos en Europa y en relación teórica exclusivamente con las obras poéticas de la antigüedad grecolatina y de Europa renacentista. Así, las ideas literarias, la cultura literaria, fueron conocidas en América Hispánica, venida ya en el equipaje de los descubridores, antes de que empíricamente la obra literaria, que debió ser el objeto de teorización, hubiese sido creada. El discurso teórico sobre la literatura es anterior en América Hispánica al concepto mismo, primero de poesía y luego de literatura, en tanto que realidad específicamente americana.

Es cierto, desde los primeros años de la colonización en América Hispánica se escribieron libros, considerados por los autores de historia de la literatura como las primeras obras literarias en América. Los cronistas de Indias, sobre todo Colón, Las Casas y Oviedo, se mencionan como los iniciadores de la literatura hispanoamericana. Pero los escritos de los cro-

nistas pueden considerarse como literatura sólo desde el punto de vista "gramatológico". Es decir, como puro acto de escritura, de letras, según la etimología; pero jamás como obras de creación artística. Además, toda la producción "literaria" en América Hispánica antes del siglo XIX, era por lo regular no sólo obra de españoles, sino también imitaciones retóricas, no poéticas siquiera, de los modelos clásicos de la antigüedad grecolatina.

Enrique Anderson Imbert en su *Historia de la literatura hispanoamericana* dice de Juan de Castellanos, español que llegó a América siendo adolescente: "Sus nada elegiacas *Elegías de varones ilustres de Indias* (1589) constituyen uno de los poemas más largos que se hayan escrito en el mundo; y, desde luego, el mayor en lengua castellana".[63]

Estas palabras puntualizan por un lado, la incapacidad de Castellanos para imitar el género elegiaco, y por el otro, el valor puramente retórico, elocuente y farragoso de estos poemas. Insistiendo sobre la inhábil imitación de los modelos clásicos hecha por el español, a seguidas agrega Anderson Imbert:

"No era poeta, pero sus versos vibran cuando cuenta, sobre todo en los momentos dolóreos o trágicos. Borda las *Elegías* con hilos de color tomados de la literatura, la historia y la mitología clásica. Había leído a Virgilio, Ovidio, Horacio, Séneca, Terencio... Y, en una época de curiosidad por las cosas exclusivamente griegas era excepcional, revela lecturas directas de Jenofonte y otros. No creaba los clásicos, como Garcilaso, sino, que sin asimilarlos, entretejía los textos en la trama de su crónica o los incrustaba sin modificarlos".[64]

La Araucana, de Alonso de Ercilla, es considerado como "el primer poema épico de América". Sin embargo, aparte de la temática americana, la cual en sus diversos motivos había sido constante en los variados escritos desde los Diarios de Colón, todo en esa obra era o de factura española o pura imi-

63. Enrique Anderson Imbert; *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. I., p. 50. Fondo de Cultura Económica, México, 1977.

64. Ibid., p. 51.

tación de autores clásicos de la antigüedad: "Ercilla era español, vino a América ya con sus modelos poéticos del Renacimiento, lector de Virgilio, de Lucano, y de Ariosto, soldado del reino católico de Felipe II, enemigo del indio...".[65]

La historia literaria nos repite que desde el siglo XVI hubo poetas "nativos" que cantaron el paisaje y los conflictos sociales y raciales en tierras americanas. En la literatura de cada país se repiten algunos nombres de esos "nativos"; en Santo Domingo se mencionan los nombres de Elvira de Mendoza, Leonor de Ovando y Francisco Tostado. Pero también con relación a esos autores hay una observación que se repite: como autores sólo se conservan sus nombres, no sus obras, las cuales se perdieron o de las cuales sólo nos llegaron fragmentos, versos. Esta observación la encontramos en *Panorama histórico de la literatura dominicana,* de Max Henríquez Ureña, quien refiriéndose a los autores "nativos" de Santo Domingo en el siglo XVI, dice: "Poco o nada sabemos de estos poemas cuya producción no ha llegado hasta nosotros".[66] La misma observación aparece en la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Anderson Imbert, quien afirma, acerca de la poesía en Santo Domingo durante el mismo período: "Conservamos nombres de escritores, si bien se ha perdido casi todo lo que escribieron".[67]

Estas afirmaciones de los historiadores permiten llegar a la conclusión de que objetivamente las obras literarias de autores hispanoamericanos de la época colonial son exiguas, por no decir inexistentes. La historia literaria sólo nos reporta nombres, fechas y datos personales, no obras; a excepción de Garcilaso de la Vega, quien no puede ser considerado plenamente autor hispanoamericano, pues aunque era mestizo, hijo de madre india y padre español, toda su educación y toda su producción literaria las realizó en España, de donde regresó a

65. Ibid., p. 51.

66. Max Henríquez Ureña. *Panorama Histórico de la literatura dominicana.* T.I, p. 47. Librería Dominicana, Santo Domingo, 1965.

67. Enrique Anderson Imbert, op. cit. p. 49.

América, desde la edad de veintiún años. En general, la literatura colonial, cuya referencia llena las páginas de las historias de la literatura hispanoamericana se reduce a una visión, una imagen, es decir un mito, creado por la búsqueda a todo precio de un "americanismo literario", de una identidad literaria hispanoamericana.

Esa literatura colonial hispanoamericana que no existió, que no ha podido ser historiada, a pesar de los esfuerzos de los historiadores, no pudo ser tampoco objeto de conceptualización, y de enseñanza. No dio lugar durante la colonización a una poética hispanoamericana, porque no existían las obras hispanoamericanas.

Paradójicamente, la emergencia en Hispanoamérica de una visión propia y unitaria de la literatura y de la conceptualización literaria, es inseparable de Europa; de la política y la poética europeas. Frente a esa poética hubo dos grandes momentos. En un principio era la tentativa de imitar, no sólo los géneros, sino también los temas, las situaciones y los personajes de la poética europea. Fue un proceso de aprendizaje, de asimilación, de continuidad... Luego vino el momento de la búsqueda de la especificidad hispanoamericana, en los temas y en los modelos poéticos. Y, en esa búsqueda, se proclamó o la ruptura excluyente o la síntesis integradora, respecto de la poética occidental.

El primer período de la independencia política entre 1800 y 1830, designado por Pedro Henríquez Ureña en *Las corrientes literarias en América Hispánica*, como el período de la "independencia intelectual", nos aporta precisiones sobre las similitudes entre el proceso de formación de las ideas políticas y el de las ideas literarias. El punto inicial fue un común comportamiento frente a los modelos europeos: la imitación. Políticos y escritores hispanoamericanos adoptaron los esquemas culturales heredados de las potencias coloniales; al parecer, en actitud negadora de la ruptura proclamada. Luego vendrá el momento de la síntesis, en política como en literatura, pero en esos inicios la palabra de orden era *imitar*.

Políticamente, los hispanoamericanos buscaban emanciparse del colonialismo español, pero las repúblicas que que-

rían fundar respondían a modelos políticos importados de Francia y los Estados Unidos. La formación de las ideas políticas durante esa época en América, procedió de la transmisión (lectura, traducción, imitación) de las ideas políticas del "Siglo de las luces" en Francia, y en particular de la Declaración de los Derechos Humanos proclamada por la Revolución Francesa. Antonio Nariño, como señala Pedro Henríquez Ureña, fue quien tradujo, imprimió y distribuyó el texto de la Declaración en toda América del Sur:

"Las últimas y más importantes rebeliones en el siglo XVIII fueron la insurrección de Tupac Amaru, un descendiente de los incas, en el Perú (1780) y el levantamiento de los comuneros de Nueva Granada (1781). Por aquel tiempo se había proclamado la independencia de los Estados Unidos, y nuevas doctrinas políticas se difundían en las colonias hispánicas, principalmente a través de los libros franceses, que se leían con no mucho secreto. Montesquieu, Voltaire, Rousseau se contaban entre los autores de mayor influencia. En esto vino la revolución Francesa, que espantó y llenó de sorpresa la imaginación de los coloniales; sólo unos cuantos alcanzaron a discernir sus principios esenciales. Antonio Nariño (1775-1823), de Nueva Granada, vertió al español la *Declaration des droits de l'homme*, la hizo imprimir secretamente (1794) y la distribuyó por toda Suramérica".[68]

Así, el acto mayor que dio nacimiento a nuestras repúblicas, el mismo que por definición debía ser la afirmación de la cultura hispanoamericana, es decir, la independencia, fue desde sus comienzos una operación de importación de modelos políticos. La misma operación de memorización e imitación se observa en aquella época con relación a los textos de teoría poética y las obras literarias europeas. Los estudiosos de la literatura procedieron con relación a los tratados europeos a partir del método hermenéutico. El mismo método aplicado en el renacimiento por los europeos a los textos sagrados o

68. Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en América Hispánica*. En *Obras Completas*, T. X., p. 137. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1980.

profanos de la antigüedad. Traducción, exégesis. Todo un esfuerzo de aprendizaje, de interpretación y de explicación de los términos y de los textos postulados *a priori* como modelo de nuestra literatura. Una preocupación principal motiva ese comportamiento: respetar la fidelidad al sentido original, restableciendo una coherencia que el tiempo habría contribuido a arruinar. El instrumento metodológico es la filología en el sentido antiguo del término: descubrir la verdad, el fondo de las cosas, por el sentido primitivo de las palabras. La lingüística a la cual responde esa búsqueda es, sin lugar a dudas, la lingüística de la etimología, de la nominación, desde el origen de los conceptos. La América Hispánica de principios del XIX estaba todavía dominada por el pensamiento neoclásico del siglo anterior. Las lecturas de los autores de la antigüedad grecolatina era parte esencial de la educación fundamentalmente humanística del siglo XIX. Era una reivindicación que databa del Renacimiento, y que en América se prolongó hasta bien entrado el siglo XX.

Una fórmula extraída de las *Memorias* del poeta preromántico, el cubano José María Heredia, nos da una idea de la influencia de la tradición poética, particularmente latina, entre los hombres de letras en Hispanoamérica. En 1815 su padre, Francisco Heredia, le escribía en términos que recuerdan las palabras de Horacio en su *Epístola a los Pisones*, en relación con los textos griegos. Exhortaba Horacio a los pisones: "para vos, hojead día y noche los libros griegos".[69] Y Francisco Heredia aconsejaba al joven poeta, en relación con los textos latinos y los tratados de reglas poéticas: "Estudia día tras día el Arte Poético de Horacio, extratos de Virgilio, así como "los tiempos y las reglas del arte".[70]

José Martí, confirmando ese apego de Heredia a Homero y a los autores europeos del siglo XVIII, decía del poeta "por cartilla tuvo a Homero; por gramática a Montesquieu".

Sin embargo, la naturaleza del vínculo, en particular con

69. Horace: *Oeuvres*, p. 266, Granier Flammarion, París, 1967.

70. Medardo Vitier: *Las ideas en Cuba*. p. 256. Instituto del Libro, La Habana, 1970.

los autores latinos, era aún más profunda que la de la simple asimilación de lecciones de poética y retórica. Era un vinculo lingüístico y cultural, dado por la relación intrínseca entre el castellano y el latín.

Lengua y literatura son inseparables en la formación de una cultura. Consciente de ese vínculo cultural, Martí afirmaba en 1882, la relación literaria y lingüística que une a los hablantes de lengua castellana a los principales autores latinos. Vivimos imbuidos de Virgilio y Homero, decía, con tonos que recuerdan a Humboldt, estableciendo un íntimo nexo entre espíritu y lenguaje:

"Vivimos, los que hablamos lengua castellana, llenos de Horacio y Virgilio, y parece que las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro lenguaje".[71]

Esa relación espiritual entre el latín y el castellano, es una realidad asumida por no pocos autores del siglo XIX. Unamuno asume esa relación años después de Martí, señalando que el castellano "es un romance de latín casi puro" y "que estamos pensando con los conceptos que engendró el pueblo romano".

Heredia es el poeta que para Martí ilustra mejor ese vínculo espiritual y lingüístico, que los autores latinos van conformando en los autores hispanoamericanos. En el estudio del latín su modelo era Horacio, quien representaba el ideal clásico, por la belleza de su estilo, en contraste con otros autores latinos como Séneca o Quintiliano. La predilección de Heredia por el latín de Horacio nos la describe Martí con recios matices distintivos:

"El latín que estudiaba con el maestro Correa no era el de Séneca, difuso, ni el de Lucano, verboso, ni el de Quintiliano, lleno de alamares y de lentejuelas, sino el de Horacio, de clara hermosura, más bello que los griegos, porque tiene su elegancia sin crudeza (...).[72]

71. José Martí, *Ensayos sobre arte y literatura*. Selección y prólogo de Fernández Retamar, Instituto Cubano, La Habana, 1972.

72. José Martí, Op. cit. p. 185.

Andrés Bello, como ningún otro autor del siglo XIX, nos da cuenta de la contradicción a la que está sometida la naciente independencia intelectual hispanoamericana. Su crítica literaria y su obra poética, talladas en modelos clásicos, son al mismo tiempo la más alta palpitación del sentimiento americanista. Bello era de formación neoclásica, nutrida en el apego a los modelos de la antigüedad, en particular los autores latinos.

Su crítica literaria está saturada de referencias a Homero, Horacio, Virgilio, Quintiliano. Sus juicios acerca de autores modernos, contemporáneos suyos, eran orientados más que por la lectura de la obra del momento, por los ejemplos y los preceptos de valor permanente, derivados de las obras maestras de la antigüedad. Por eso, aunque no sin originalidad, sus críticas eran como páginas de un tratado de poética. Eran de orientación prescriptiva; tendían a alabar o a censurar ciertos valores poéticos de las obras, en nombre de los cánones establecidos. Así, los elogios que Bello hace a la obra juvenil de José María Heredia, son apreciaciones académicas, normativas. Observa en esa obra la conformidad con aspectos de la creación y la composición, codificados por los tratados de retórica y poética: distribución de las partes, conexión de las ideas, buen gusto y originalidad:

"Entre las prendas que sobresalen en los opúsculos del señor Heredia, se nota un juicio en la distribución de las partes, una conexión de ideas, y a veces una pureza de gusto que no hubiéramos esperado de un poeta de tan pocos años. Aunque imita a menudo, hay por lo común, bastante originalidad en sus fantasías y conceptos...".[73]

Bello destaca igualmente los "defectos" en la poesía de Heredia. Algunos son producto de la juventud del poeta, otros son resultado del español hablado en Cuba, como "la falta de prosodia"; y otros, se deben al "mal ejemplo" que seguía el autor. Entre estos defectos, Bello condena en Heredia los arcaísmos, de los cuales dice, fijando reglas poéticas:

73. Andrés Bello: *Obra Literaria*, p. 270. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985.

"Los arcaísmos podrán tolerarse alguna vez, y aún producirán buen efecto, cuando se trate de asuntos de más que ordinaria gravedad".[74]

Prescripciones de esta naturaleza son comunes en los tratados de artes poéticas vigentes en la época de Bello y contra los cuales emergerá el romanticismo. El apego a esos modelos teóricos neoclásicos se manifestará con fuerza en la posición que Bello asumirá frente al romanticismo. La propia producción poética de este autor está sometida a esa atadura.

La poesía de Andrés Bello pretendía ser esencialmente hispanoamericana, independiente de la poesía y de la política europeas. En su "Alocución a la poesía", poema que vale tanto un manifiesto poético como un manifiesto político, Bello predica el retorno a la naturaleza americana, idealiza el suelo y la vegetación del continente. Sin embargo, el americanismo poético de Bello reside sólo en los temas naturales. Su poesía seguía siendo construida de acuerdo a las formas y normas de la poesía de la antigüedad, codificadas por los tratados de poética.

En su obra poética Bello asume, desde los albores de la lucha por la independencia, la paradoja permanente de nuestros hombres de letras, situación acertadamente descripta por Hernando Valencia Goelkel, cuando afirma: "la gran desdicha de nuestras letras ha sido la falta de autenticidad, el gran azote de nuestras letras ha sido la búsqueda de la autenticidad".[75]

En Bello la falta de autenticidad se expresa, señala el autor, en su tentativa de imitar la silva latina en su silva a la "Agricultura de la zona tórrida." El "sabio pretendía aclimatar a Virgilio en América", dice Valencia Goelkel, aludiendo claramente a la égloga en que Bello deliberadamente imita a Virgilio: "Tirsis, habitador del Tajo umbrío". La misma afirmación puede hacerse de Bello en relación con Horacio en el

74. Ibid., p. 276.

75. Hernando Valencia Goelkel: *"La mayoría de edad". En: América Hispánica en la literatura.* p. 122-123. Siglo XXI Editores, S. A. México, 1984.

poema "A la nave", que el propio autor designa como "Oda imitada de la de Horacio *O navis, referent*".

Esa paradógica duplicidad observada en Bello, entre la búsqueda de autenticidad en su obra poética y la falta de autenticidad en las concepciones poéticas, caracteriza también a *Periquillo Sarniento* (1816), del mejicano José Joaquín Fernández Lizardi, obra considerada por la historiografía literaria hispanoamericana como la primera novela hispanoamericana, y que comienza a realizar en parte, la "independencia intelectual".

Esa novela es puesta como ejemplo de una de las primeras obras literarias específicamente hispanoamericanas, por el lugar de publicación, por la nacionalidad del autor y la temática. Sin embargo, sus principios de construcción, es decir su poética, y su contenido social, convierten esta obra en un remedo tardío de la novela picaresca europea, en particular española, de los siglos XVI y XVII, como observa Pedro Henríquez Ureña:

"Es una historia en el estilo del *Guzmán de Alfarache* de Alemán y del *Marcos de Obregón* de Espinel; el héroe es un pícaro, que tiene una serie de aventuras ignominiosas y viaja hasta las Filipinas. En tanto que, por su estructura, pertenece a una escuela antigua y por entonces ya extinta...".[76]

Además, Lizardi, como sus contemporáneos, no pudo sustraerse al influjo de las ideas políticas y filosóficas de los autores europeos más importantes en la época. La ideología vehiculada por la obra es, como lo observa Pedro Henríquez Ureña, una mezcla de ideas sacadas del "tesoro clásico" y de algunos autores "modernos" de moda en la época:

"Y sus comentarios morales están convenientemente mezclados: las citas tomadas del acervo clásico -Aristóteles, Horacio, Juvenal o Séneca, traducidos por el autor- dejan lu-

76. Pedro Henríquez Ureña. *Las corrientes literarias en América Hispánica*. En: obras completas. T. X. p. 51. UNPHU, Santo Domingo, 1980.

gar, aquí y allá, a reflexiones inspiradas por autores modernos, Rousseau en particular".[77]

En un escenario social americano, como Bello en su escenario natural, Lizardi reproduce ideas literarias y políticas europeas.

Los diversos casos de producción de obras literarias durante ese período llamado de la "independencia intelectual" nos permiten pensar que si bien la América Hispánica como tema comenzaba a ser el centro de las obras literarias, sin embargo éstas continuaban siendo una imitación, incluso todavía mal lograda, de los modelos, de los géneros literarios, de la poética clásica europea.

La búsqueda de la síntesis literaria

Los esfuerzos de conceptualización con miras a deslindar la literatura hispanoamericana como realidad autónoma continuaron al final del siglo XIX y comienzo del siglo XX siguiendo las pautas trazadas por los autores del período inicial de la "independencia intelectual", tanto en los términos inaugurales como en la relación mimética respecto de Europa: es notoria la incapacidad de pensar la literatura hispanoamericana como realidad propia y como conceptualización independiente de las poéticas europeas.

Tal dependencia se debía todavía, en parte, al estado realmente embrionario de las literaturas hispanoamericanas, el cual dificultaba la formación del concepto "literatura hispanoamericana". Pero, además, aún pervivía un cuadro político y cultural de la época caracterizado por la dependencia espiritual e intelectual con respecto a España, a pesar de haberse proclamado hacía más de medio siglo la fundación de repúblicas independientes. Esa dependencia se sustentará, con sus diversos matices, en una concepción unitarista y universalista de la lengua, vista ésta como un espíritu que se transmite de un pueblo a otro y crea una identidad espiritual entre todos los sujetos parlantes de una misma lengua.

77. Ibid., p. 37.

Desde luego, los términos que apuntaban hacia una definición de la literatura como concepto propio, se habían enriquecido en América con un nuevo elemento que permitía el inicio de una actividad sistemática de teorización de la literatura hispanoamericana: después de las obras de los hombres de letras del siglo XIX, Bello, Sarmiento, Rodó, Martí y principalmente la obra de Rubén Darío y el modernismo, cuya presencia fue sentida estrepitosamente en España, comenzó a imponerse la realidad de la existencia de la literatura hispanoamericana y a hacerse conceptualmente más comprensible.

En ese proyecto, el concepto de síntesis constituye una idea clave. En el doble movimiento de continuidad y ruptura con la tradición poética europea, la teorización literaria ha tenido, entre sus grandes retos, la elaboración de una síntesis literaria, superando la etapa de la simple imitación y de la exégesis. En ese proceso, el pensamiento literario hispanoamericano ha emergido en esta búsqueda de los nombres, tratando de adecuarlos a la nueva literatura que surgió con la realidad americana. Las nociones de poética, literatura, poesía, los géneros literarios, las nociones de ritmo, de metáfora, las corrientes literarias, se han visto redefinidas una y otra vez en el contexto hispanoamericano, dando lugar a orientaciones disímiles en la literatura y en la teoría literaria.

Por eso, los problemas principales que confronta la literatura hispanoamericana comienzan con la aclimatación de los conceptos de la literatura europea a la literatura latinoamericana, como lo observa Rudolf Grossman. Y entre los problemas, el primero lo plantea el concepto de periodización. "La problemática de la literatura latinoamericana comienza con su cronología".[78]

Esa periodización no es un contenido nocional autónomo, sin implicaciones lingüísticas y culturales, como po-

78. Rudolf Grossman. *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. p. 34. Ed. Española, Revista de Occidente, S. A., Madrid, 1972.

dría creerse. Es un problema de significación, de denominación, pues el autor al referirse a las denominaciones legadas por los europeos en cuanto a la periodización de la literatura, nos revela el proceso de aplicación de los términos clasicismo, romanticismo, expresionismo, barroco, que se ha seguido en América Latina, observando que tales denominaciones no siempre responden a la realidad de la literatura latinoamericana:

"La costumbre de aplicar denominaciones de las épocas literarias europeas también en América, se generalizó de tal modo que difícilmente pueden reemplazarse por otras (...). Pero allende el Atlántico se debe concebir dichas denominaciones puestas entre comillas intelectuales, que alerten sobre las diferencias, sobre la naturaleza americana de ese clasicismo, ese romanticismo, ese expresionismo".

"Sobre todo cuando al usar estas denominaciones literarias, se toman en cuenta los conceptos de la historia del arte, de los que, a menudo, recibieron también sus nombres: "Barroco", "Clasicismo", "Impresionismo", es fácil dar un traspiés, pues en Latinoamérica no existe siempre la armonía entre la literatura y el arte que se supone para ello".[79]

En la periodización, como en los demás tópicos, para Rudolf Grossman la síntesis constituye el rasgo que mejor define la literatura hispanoamericana, resultado de la fusión de razas y culturas europeas y autóctonas. La síntesis literaria no es en la visión de este autor una simple imitación o repetición de lo europeo, es una "asimilación", una "simbiosis", "un proceso en dirección hacia una aclimatación mutua o integración progresiva de una fuerza biológica-vital primitiva".

Esta idea fue ya expresada por Henríquez Ureña cuando decía, planteando el problema de nuestra literatura a partir de la lengua: "En todas las artes se plantea el problema" (...). "En literatura, el problema es complejo, es doble: el poeta, el

79. Ibid., p. 37.

escritor, se expresa en idioma recibido de España".[80] Y concluía Henríquez Ureña, resolviendo este dilema de la literatura" planteando la síntesis lingüística como una policromía necesaria y vigorosa, en la cual nuestra habla y nuestras letras se tiñan de su propio color sin renunciar al color de la lengua española:

"No hemos renunciado a escribir en español, y nuestro problema de expresión original y propia comienza ahí. Cada idioma es una cristalización de modos de pensar y de sentir, y cuanto en él se escribe se baña en el color de su cristal. Nuestra expresión necesitará doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda".[81]

Pedro Henríquez Ureña justifica la orientación europeizante de los intelectuales hispanoamericanos del período inicial de nuestra independencia, como algo inevitable, obligado. "Todo aislamiento es ilusorio", afirma. Y luego describe, con poder de síntesis, el curso necesario que hubo de seguir la historia intelectual de América en un complejo proceso de continuidad y ruptura frente a Europa. Y Bello fue el primero en iniciar ese proceso, en el ámbito de las letras:

"La historia de la organización espiritual de nuestra América, después de la emancipación política, nos dirá que nuestros propios orientadores fueron, en momento oportuno, europeizantes: Bello, que desde Londres lanzó la declaración de nuestra independencia literaria, fue motejado de europeizante por los proscriptos argentinos veinte años después...".[82]

Henríquez Ureña no condena, como otros, la imitación de Europa, pues la imitación es un inevitable hecho de comunicación; y, sobre todo, Latinoamérica tiene derecho sobre Europa. El mismo, y su generación, tuvieron que imitar a los europeos. El mandato de estudiar a los autores antiguos pa-

80. Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas* T.VI, p. 17. UNPHU, Santo Domingo, 1979.

81. Ibid., p. 18.

82. Ibid., p. 22.

reció repercutir con la fuerza de un imperativo cultural, entre los intelectuales hispanoamericanos de principios de siglo XX.

En sus primeros escritos, al inicio del siglo , Pedro Henríquez Ureña adoptó frente a los modelos poéticos de la antigüedad un comportamiento mimético similar al de Bello un siglo antes. Escribe en moldes griegos su obra dramática *El Nacimiento de Dionisos*. Sin embargo, la imposibilidad de aclimatar el género a las normas castellanas, se advierte en estas palabras del autor: "Si este ensayo en un género esencialmente poético no está escrito en verso, débese a la dificultad de emplear metros castellanos que sugieran las formas métricas de los griegos".[83]

Si en los inicios del siglo XIX las letras hispanoamericanas bebieron fundamentalmente de fuentes latinas, el estudio en particular de los textos griegos acompañó el florecimiento del pensamiento humanístico en América Hispánica al iniciarse el siglo XX. Ese movimiento, cuyo escenario fue México en los albores de la revolución de 1910, es reseñado por Pedro Henríquez Ureña, su motor y artífice principal, en su artículo "La cultura de las humanidades". Refiriéndose a la circunstancia que congregó, en 1906 en México, en torno a la revista *Savia Moderna*, a un grupo de jóvenes intelectuales, dice:

"No llegaron a darse las conferencias sobre Grecia; pero con esas lecturas renació el espíritu de las humanidades clásicas en México".[84]

Las huellas que dejó ese movimiento serán determinantes para la orientación de los textos teóricos sobre literatura. Toda la vida de Alfonso Reyes, principal teórico de la literatura, será consagrada a la tarea de divulgar y exaltar la poética y la cultura antigua, en particular la griega. El helenismo marca sus principales obras. El consagra cursos y tratados a la exégesis de los textos de retórica y poética de la antigüedad griega, como lo testimonian estos títulos: *La crítica en la edad ateniense,*

83 Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T. I. p. 63. UNPHU, Santo Domingo, 1976.

84. Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T. II, p. 352. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1977.

La experiencia literaria, La antigua retórica, Tres puntos de exegética literaria.

A través de esas obras, algunas de las cuales fueron cursos que impartió en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional de México, entre 1941 y 1942, se destaca Reyes como el autor hispanoamericano que más se esforzó en fijar e imitar en los estudios literarios, los patrones de la retórica y la poética de la antigüedad griega. Existe en el discurso pedagógico de Reyes una enseñanza de esas disciplinas que tiende a reducirlas al estatus de documento arqueológico. Es una enseñanza puramente filológica y exegética, sin crítica ni reflexión: una cronología que traza la génesis y la evolución de la crítica y de la literatura en la antigüedad grecolatina.

La perspectiva antropológica de Reyes, en su teoría literaria, era europeizante; de ahí la sublimación de lo helénico. Pero esto se explica en parte por el hecho de que él, como Pedro Henríquez Ureña, era un hombre en gran medida del siglo XIX. Y hasta finales de ese siglo existía la dificultad de pensar, en términos propios, la literatura hispanoamericana.

En efecto, la dificultad de hacer de la literatura hispanoamericana el objeto de una teorización fue sentida por los hombres de letras hispanoamericanos a todo lo largo del siglo XIX. Pero, el problema planteado era aún más complejo, por sus implicaciones antropológicas. Generalmente, era formulado en parecidos términos: dada la diversidad de razas que pueblan el mismo espacio, ¿Cuál ha de ser el principio unificador de sus artes y sus literaturas? La búsqueda de un principio homogenizador que sirviera de punto de apoyo para la elaboración del concepto de "literatura hispanoamericana" fue tarea común de los intelectuales hispanoamericanos de ese siglo. Y hasta hoy ha sido una preocupación general y durable.

Pero como se ha visto, esa búsqueda rebasaba los marcos estrechos de la literatura. Su primer obstáculo lo constituía la definición misma de América, marco nocional y referencial que determinará el "americanismo literario". En el debate por la búsqueda de un principio homogenizador de la lite-

ratura estaba en juego, en realidad, toda la cuestión de la historicidad hispanoamericana. La conciencia de una literatura y de una concepción de esa literatura, se situó en el ámbito de la comprensión del hombre hispanoamericano de pertenecer a una misma comunidad geográfica, lingüística y cultural. Y es ese reconocimiento el que ha sido erigido, desde muy temprano, en principio homogenizador de la literatura de los diversos países.

La búsqueda de una concepción propiamente hispanoamericana de la literatura surgió dentro de los apremios del hombre americano por su independencia política e intelectual y la búsqueda de su expresión cultural, trayecto ansiosamente reconstruido por Pedro Henríquez Ureña a principios del siglo XX en sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión:*

"Nuestra historia literaria de los últimos cien años podría escribirse como la historia del flujo y reflujo de aspiraciones y teorías en busca de nuestra expresión perfecta; deberá escribirse como la historia de los renovados intentos de expresión y, sobre todo, de las expresiones realizadas".[85]

En ese texto, la expresión "nuestra historia literaria en los últimos cien años" alude cronológicamente a los escritos y a las obras no sólo considerados como "literarios", según la antigua concepción de los géneros, sino a todos los textos de algún valor artístico e ideológico escritos en América Hispánica desde principios del siglo XIX, que hayan contribuido a forjar la "expresión perfecta" de América. Entre estos textos se destacan, en primer lugar, los ensayos políticos. Porque, el americanismo, como doctrina unitaria, surgió no sólo en la literatura, sino principalmente en los textos políticos, como una elaboración discursiva del mito y la utopía de la unidad americana.

Simón Bolívar fue el artífice de la idea de la unidad americana. Desde entonces, los intelectuales y los hombres de acción política se dieron a la tarea de alimentar ese proyec-

85. Pedro Henríquez Ureña: *Obra crítica.* p. 256, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, 1ra. ed.

to unitarista, a pesar de la existencia en las diversas sociedades americanas de factores naturales y sociales que imposibilitaban la realización de la unidad, como lo advierte Bolívar en 1815:

"Es una idea grandiosa pretender formar de todo el Mundo Nuevo una sola nación con un sólo vínculo que ligue sus partes entre sí y con todo. Ya que tiene un origen, una lengua, unas costumbres y una religión debería, por consiguiente, tener un solo gobierno que confederase los diferentes estados que hayan de formarse; mas no es posible porque climas remotos, situaciones diversas, intereses opuestos, caracteres desemejantes dividen a la América. ¡Qué bello sería que el istmo de Panamá fuese para nosotros lo que el de Corinto para los griegos!".[86]

Bolívar expresa emotivamente el deseo de la unidad de América, apoyándose en la leyenda y el mito de Corinto. Así, la visión política se expresa mediante un símbolo literario. En este simbolismo, el mito intercambia con la utopía".[87]

Pero la búsqueda de la "verdad absoluta" que es la unidad de América, es ante todo un discurso de poder, un discurso de Estado enarbolado en defensa de la independencia y la libertad, pero siempre mediante la anulación de las diferencias en aras de la centralización como Bolívar lo dejó expuesto, en sus *Cartas de Jamaica.*

Pedro Henríquez Ureña dio el nombre de utopía a este proyecto de unidad política de los pueblos de América, de la "unidad de la magna patria", como él proponía en su ensayo *Patria de la justicia,* alcanzable sólo para la realización del ideal de justicia y cultura: "La emancipación del brazo y la inteligencia" . Así, el mito literario de la unidad de América, ha sido tema constante de los escritores hispanoamericanos y de la teoría literaria, en pos de ese ideal de emancipación.

---

86. Simón Bolívar: *Escritos políticos.* p. 81. Alianza Editorial, Madrid, 1975.

87. Entiendo aquí por mito "la expresión de una verdad absoluta, en tanto que cuenta la historia sagrada, es decir, una revelación transhumana que tiene su lugar en el tiempo sagrado de los comienzos". (*Mircea Eliade: Mythes, rêves et mystéres,* Payot, París).

Aún a finales del siglo XIX, ese problema de la unidad de América, que sirviera de apoyo al concepto de literatura hispanoamericana, permanecía siendo un problema de época y estaba lejos de ser resuelto. En la lógica de esta problemática se inscribían otras interrogantes que tenían que ver con el estatus de la literatura hispanoamericana dentro del concepto de "Hispanoamérica", frente a España principalmente: ¿Y la literatura española? ¿Cuál es la naturaleza del vínculo existente entre las dos literaturas? ¿Unidad o diferencia? Planteadas en esos términos, esas diversas interrogantes dieron motivo a respuestas diferentes.

En los escritos de José Martí sobre arte y literatura, entre los años 1875 y 1881, época en que regresó a América luego de su primer exilio, en España, se observan muy escasamente los términos de América y de literatura hispanoamericana. La ausencia de una literatura propia y de elementos propios factibles de constituirse en la unidad hispanoamericana es resaltada por Martí en aquel año de 1881, en sus célebres apuntes *Ni será escritor inmortal en América...*:

"Porque tenemos alardes y vagidos de literatura propia, y materia prima de ella, y notas sueltas y vibrantes y poderosísimas -mas no literatura propia-. No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispanoamérica. Estamos en tiempos de ebullición, no de condensación; de mezcla de elementos unidos (...). Las obras magnas de las letras han sido siempre expresión de épocas magnas. A pueblos indeterminados, ¡literatura indeterminada! (...) Lamentémonos ahora de que la gran obra nos falte, no porque nos falte ella, sino porque ésa es señal de que nos falta aún el pueblo magno de que ha de ser reflejo (...).[88]

Es importante observar cómo todavía en aquella época una inteligencia tan observadora y aguda como la de Martí, no

88. Roberto Fernández Retamar: *José Martí, Ensayos sobre arte y literatura.* p. 50. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.

llegaba a percibir con perfiles definidos la realidad de América ni la realidad de la literatura hispanoamericana.

Durante el período de 1875 a 1881, esa percepción se va formando. Se observa una superación gradual de la noción de "literatura española" en beneficio de la noción de "literatura hispanoamericana", o de "literatura americana". La unidad geográfica, la unidad lingüística y la unidad histórica de la América Hispánica, eran elementos de reflexión en la búsqueda de la "literatura hispanoamericana", diferente de la literatura española, como lo observa Hans-Otto Dill:

"Hasta ahora, Martí habla de Cuba y de España, de literatura española o de "literatura a secas". Compara a Cuba con España y viceversa. El concepto de literatura "americana" o "hispanoamericana" aparece cuando reside en México, Guatemala y Venezuela, donde vive entre 1875 y 1881. El concepto de "Nuestra América" precede al concepto de literatura hispanoamericana, conforme a su concepto de realismo (...). Este americanismo político lo desarrolla en los mencionados países latinoamericanos, donde trabaja como periodista, crítico y profesor. Aprovechó esas oportunidades para estudiar profundamente la vida social, la historia, la cultura, la literatura y el arte de dichos pueblos. Comprobó grandes afinidades entre todos estos países. Fernández Retamar habla de "compresión de unidad mayor, que él llamará "Nuestra América", dentro de lo cual aparece articulada Cuba".[89]

Así el concepto de "Nuestra América" engloba y determina el concepto de literatura hispanoamericana, por la cronología y por la práctica política y literaria. El concepto de "Nuestra América" precede en algunos años al de "literatura hispanoamericana", y este último no encuentra su sentido sino en la oposición principal: España versus América Hispánica (Cuba).

El realismo martiano del que habla Hans-Otto Dill en relación con los términos América Hispánica" y "literatura his-

89. Hans-Otto Dill: *El ideario literario y estético de José Martí*. p. 25. Casa de las Américas, Cuba, 1975.

panoamericana" consiste en la subordinación de lo poético a lo político, a partir de una visión metafísica de la historia y de la literatura en la cual la "literatura hispanoamericana" es considerada como la "expresión" de una "esencia" (Hispanoamérica), cuya existencia es indispensable para que pueda hablarse de literatura. Pero, por el momento se impone dejar de lado la concepción instrumentalista y esencialista aquí expresada por Martí, para destacar que su conciencia de la unidad de América y de su literatura era superior a la de muchos intelectuales de su época: A través de su práctica revolucionaria contra el colonialismo español y su práctica de poeta y crítico literario, llegó a la conclusión de que todas las literaturas hispanoamericanas constituían una unidad; y que esa unidad era diferente a la literatura española. Así, pues, para Martí en la tradición de Bolívar, el principio unificador de la literatura hispanoamericana es el concepto antropológico de "Nuestra América".

La noción de "literatura hispanoamericana" y la noción misma de "Hispanoamérica", son solidarias. Ambas nacieron juntas en el mismo proceso de lucha, de afirmación cultural y política que vive la América Hispánica desde el siglo XIX. En ese proceso la formación del concepto de "literatura hispanoamericana", constituye la primera manifestación de la teoría literaria aplicada a la literatura hispanoamericana. Es por eso que, por sus implicaciones históricas y teóricas, el concepto de "literatura hispanoamericana" sirve de concepto estratégico para la teorización de las obras literarias hispanoamericanas, y para la crítica de todo proyecto teórico, tenga o no en cuenta a esas obras literarias.

En la búsqueda del principio homogeneizador de las letras hispanoamericanas, se observa un brusco contraste entre la clarividencia americanista de Martí y la visión eurocéntrica de muchos de sus contemporáneos. Para no pocos hispanoamericanos y españoles del siglo XIX, la idea de la existencia de una especificidad americana diferente de la española, y de una literatura española, no era tan evidente como hoy.

Una importante corriente del pensamiento concebía aún

la realidad de la literatura hispanoamericana sólo dentro del ámbito de la literatura de la metrópoli española. España, por la lengua, la tradición literaria y su gran influjo cultural, era vista como principio de unidad de las literaturas hispanoamericanas, aún en ciernes. Guillermo de Torre observa que a finales del siglo XIX existía un consenso entre los filólogos e intelectuales españoles e hispanoamericanos, en torno a España, como la base de la unidad de la literatura hispanoamericana. Tres autores españoles fueron los ideólogos de esta percepción hispanófila de la literatura hispanoamericana: Juan Valera autor de *Cartas Americanas,* Marcelino Menéndez y Pelayo, autor de la primera *Antología e historia de poetas hispanoamericanos,* y en menor medida, Miguel de Unamuno.[90]

Para JuanValera, entre 1888 y 1890, período en que escribió sus *Cartas americanas,* las literaturas de México, Colombia, Chile y Perú y demás repúblicas, eran apenas elementos dispersos, sin cohesión; carecían de un principio que las definiera como "literatura general hispanoamericana". Ese principio había que buscarlo en España, en la metrópoli, la cual, construyéndose en nexo de todas esas literaturas les permitía cobrar "unidad superior".[91]

Menéndez y Pelayo, por su parte, concibió el proyecto de escribir una historia de la literatura de Hispanoamérica como parte de la historia de la literatura española. Así hablaba él de escribir la historia de la literatura española y la historia de la literatura hispanoamericana "en un solo cuerpo".[92]

Miguel de Unamuno, considerando que la poesía de Darío se hace en la lengua castellana, y que Darío quiere decir cosas que antes en castellano nunca se han dicho, él propone como solución a los hispanoamericanos la necesidad de que ellos se hagan su propia lengua, tomando como núcleo el castellano antiguo.

---

90. *Guillermo de Torre: Tres conceptos de la literatura hispanoamericanas.* Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1963.

91. cit. p. 23.

92. op. cit. p. 42.

Esas tres ideas fundamentales expuestas por autores españoles encontraron en América Hispánica partidarios fervientes. La perspectiva hispanófila de Valera y Menéndez Pelayo es compartida por intelectuales de la época tales como los argentinos Bartolomé Mitre y Calixto Oyuela, y el colombiano Miguel Antonio Caro.

A raíz de una polémica que tuvo lugar en Argentina en torno al proyecto de creación, por primera vez, de un curso de literatura hispanoamericana en la universidad, los dos intelectuales argentinos coincidieron en que tal curso era imposible. Mitre argumentando que, visto el estado embrionario de las letras hispanoamericanas, faltaba una "filosofía", un pensamiento de base que las homogeneizara para que así pudiera hablarse de literatura hispanoamericana. Mientras tanto decía él, secundando la opinión de Valera, habría que considerar la enseñanza de la literatura hispanoamericana como un "estudio accesorio", como una "provincia" de la literatura castellana, apoyándose en el vínculo común de la lengua.[93] En cuanto a su compatriota Calixto Oyuela, él consideraba en esa época que era "imposible" escribir un curso independiente de la literatura americana, porque una tal literatura no existe como un todo homogéneo".[94]

José Antonio Caro, dentro de la visión hispanoamericanista, pensaba en su época en términos de "lengua y literatura nacional", particularmente en su texto "Del uso en sus relaciones con el lenguaje", discurso pronunciado en 1881 ante la Academia Colombiana de la Lengua. En otro texto publicado en el anuario de la Academia años antes, 1874, Caro expresaba ya una visión nacionalista de la lengua y la literatura bajo el lema, tomado de los polacos, ¡la lengua es patria! Y, en este sentido, dice él: la lengua es una segunda patria, todos los pueblos que hablan un mismo idioma forman, en cierto modo, una misma nacionalidad, cualesquiera que sean por

93. Op. cit. p. 25.

94. Op. cit. p. 24.

95 Miguel Antonio Caro: *Obras Completas*, T. III, p. 87. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1980.

otra parte la condición social de cada uno y sus mutuas relaciones políticas".[95]

En parecidos términos, su ensayo *Americanismo en el lenguaje*, se orienta a relacionar estrechamente la lengua, la literatura y la patria o nación. Un romántico, esta vez, le sirve de exergo, Schlegel, con la expresión "el cultivo de la lengua patria". Y Caro, a su vez, propugnando por la defensa y pureza de la lengua española en Hispanoamérica, afirma es la verdad: la literatura de un pueblo es su lengua misma, dotada de ánima viviente de sus grandes escritores". [96]

Ese ensayo es, quizás, en América la polémica más temprana sobre la función de las academias de la lengua, como apéndice de la Academia Española, en la cual se opusieron Caro y el cantor popular antioqueño, Gregorio Gutiérrez González. Este último era partidario del cultivo de los dialectos o particularidades lingüísticas, al margen de las reglas dictadas por la Academia, Caro era partidario de la unidad de la lengua, dentro de la visión del americanismo lingüistico-literario, y sobre todo, como unidad cultural de los pueblos de Hispanoamérica y España. "El patriotismo americano nunca atentó contra la unidad y pureza de la lengua. No cubramos, pues, con capa de celo americano a los enemigos, si los hay, de nuestra lengua...".[97]

Con esa afirmación, en la cual Caro sintetiza todo el aporte de los escritores de la independencia a la literatura y a la lengua, se deslizan dos problemas, que, como hemos visto anteriormente, viajan siempre unidos. Unidad de la lengua y de la literatura, pero ¿con quién? Martí dio una respuesta clara: unidad de América Hispánica, frente a la "Otra América, pero también frente a España. Para Miguel Antonio Caro, el centro, el eje de la unidad está en Madrid.

El contexto de esa visión es el de la relación entre la Academia española y las academias de los países hispanoamericanos. Y en ese contexto, el enfoque de Caro se orienta a

96. Ibid. p. 101.

97. Ibid. p. 113.

establecer un lazo de dependencia lingüístico-literaria, cultural, claro está, de América respecto de España. Por eso, cuando Caro habla de unidad y se refiere a una sola patria literaria, el vínculo hemónico le cabe a Madrid: "la capital de España, mientras la civilización siga su curso natural, mantendrá siempre la preeminencia que le corresponde en materia de buen lenguaje, y de letras en general, porque en su seno vive la flor de los poetas, literatos y oradores de la Nación".[98]

En ese sentido, la relación entre la Academia Española y sus correspondientes hispanoamericanas es entre la cabeza y el cuerpo; por eso recomienda a las juntas literarias, a las academias hispanoamericanas: "todas esas corporaciones han de subordinarse con razonable adhesión, al principal centro literario de España, como a depositario más calificado de las tradiciones y tesoros de la lengua".[99]

España era el principio de unidad de esas literaturas. Desde luego, esa visión no respondía sólo a la ideología hispanófila, predominante en el medio intelectual de entonces. Había una realidad: las literaturas de los diferentes países de América Hispánica eran aún manifestaciones precarias, esporádicas y dispersas.

No obstante la realidad de una producción literaria ya apreciable, las condiciones de esa producción eran aún tan precarias en los primeros años del siglo XX, que en la consciencia de importantes intelectuales de la época todavía perduraba la convicción de que la literatura hispanoamericana era una derivación de la literatura española, sin estatus independiente. Pedro Henríquez Ureña, ejemplar exponente de los intelectuales hispanoamericanos de su generación, expresa esa convicción en 1909 en carta dirigida a su compatriota dominicano Federico García Godoy:

"Nuestra literatura hispanoamericana no es sino derivación de la española, aunque en los últimos tiempos haya logrado refluir, influir, sobre aquella con elementos nuevos, pero

98. Ibid. p. 65.

99. Ibid. p. 67.

no precisamente americanos. Suele decirse que las nuevas condiciones de vida en América llegarán a crear literaturas nacionales; pero aún en los Estados Unidos, donde existe ya un arte regional, los escritores de mejor doctrina (...) afirman que "la literatura norteamericana no es sino una condición (una modalidad, diríamos nosotros) de la literatura inglesa".[100]

Años después, Henríquez Ureña elaborará un concepto propio de la literatura hispanoamericana; pero en esos primeros años aún la ve como una simple "derivación" o "modalidad" de la literatura española. Y el modernismo, a pesar de su novedad y de su influencia en España, no constituye elemento para la formación de una literatura propia; él considera, como la generalidad de los críticos de la época, que no es genuinamente americano.

El umbral de la teoría literaria fue desbrozado en fecha temprana de este siglo por José Enrique Rodó en *El mirador de Próspero*. Ese autor, contrariamente a otros intelectuales del siglo XX, como Pedro Henríquez Ureña, tenía la profunda convicción de que la literatura hispanoamericana era una realidad perceptible e independiente con relación a Europa.

Rodó fue el primer autor del siglo pasado en construir una teoría del americanismo literario. En diversos ensayos él orienta su reflexión hacia la búsqueda de una especificidad propia de la literatura hispanoamericana. Particularmente en el ensayo de 1895, El "americanismo literario", él construye ese concepto a partir de una visión crítica de la literatura americana. El americanismo literario es para Rodó en los inicios de la independencia un complemento del americanismo político.

"La aspiración de comunicar al boceto apenas delineado de la literatura americana un aire peculiar y distinto, que fuese como la sanción y el alarde de la independencia material y complementara la libertad de la expresión y la forma, es una de las energías que actuaron con insistente entusiasmo, a partir del definitivo triunfo de aquella inde-

100. *Revista dominicana de cultura*. 2, p. 273. Ciudad Trujillo, República Dominicana. Diciembre de 1955.

pendencia y en medio de las primeras luchas por la organización, en el espíritu de los hombres que presidieron esa época de nuestra cultura".[101]

Ese proyecto de comunicar "un aire peculiar y distintivo" que define el "americanismo literario", no se realizará en América sino a partir del romanticismo, pues durante los inicios de la literatura, los poetas, educados en el clasicismo, se limitaron a imitar modelos universales.

Sin embargo, en esos comienzos, en América Hispánica el romanticismo no constituyó un punto de reflexión y de creación original de los autores hispanoamericanos. Los románticos olvidaron importar a América un principio básico asociado al concepto de libertad del romanticismo: no imitar modelos. Y, así, la emergencia del romanticismo en América significó un desplazamiento de los temas y de la poética del romanticismo europeo hacia la incipiente literatura hispanoamericana.

Se sitúa en la primera mitad del siglo XIX el primer debate teórico sobre literatura en América Hispánica.[102] En Chile, en 1842, una polémica opuso los románticos argentinos y chilenos a los discípulos neoclásicos de Andrés Bello. El objeto de la discusión era tanto político como literario; esos primeros románticos hispanoamericanos defendían el postulado enarbolado por Víctor Hugo en 1827, de libertad en todas las cosas, tanto en arte como en política. Insistiendo sobre la importancia de Hugo en el romanticismo hispanoamericano, Henríquez Ureña nombra a este autor en varios pasajes del capítulo *Romanticismo y anarquía,* de su citada obra. Observa que el chileno Lastarria omitió la palabra romanticismo pero citó a Víctor Hugo:

"Lastarria había hablado de necesidad de una emancipación literaria, declarando que la literatura debía ser "la ex-

101. José Enrique Rodó: *Obras completas.* p. 787. Aguilar, S. A.

102. Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en América Hispánica,* Obras Completas, T. X., p. 164 UNPHU, Santo Domingo, 1980.

presión auténtica de nuestra nacionalidad y, aunque cuidadosamente evitó la palabra romanticismo, citó a Víctor Hugo y ensalzó la literatura de Francia, libre al fin de "rigurosas y mezquinas reglas".[103]

Desde *Elvira*, primer poema romántico en América, publicado por Esteban Echeverría en 1832, Hugo fue también el autor que más influencia ejerció entre los románticos hispanoamericanos, en el período inicial de la implantación del romanticismo en América, y por eso su poética está presente de manera decisiva en ese momento de renovación de la conceptualización literaria en América Hispánica.

El inicio del teatro romántico tiene la impronta de Hugo: es el *Don Pedro de Castilla*, de Francisco Javier Foxá...".[104] "Ya en 1836 se había publicado en aquella ciudad (La Habana) una traducción en verso del *Hernani* de Hugo..".[105] y en la novela, su nombre está también presente junto al de otros románticos europeos: "Sólo a partir de 1845 empiezan a multiplicare las novelas, de asunto histórico o contemporáneo, en el estilo de Walter Scott, Víctor Hugo o Eugene Sue"..[106]

Guillermo Díaz-Plaja sostiene una opinión opuesta a la de Pedro Henríquez Ureña, sobre la procedencia del romanticismo hispanoamericano. El romanticismo no llegó a América sino por la vía española, cuya introducción en España él describe así:

"El movimiento romántico, fenómeno paneuropeo, en cuya gestación lejana hay que señalar la huella española, llega a la península, naturalmente, por vía exterior (...). Dos son las vías de penetración de la nueva escuela: Andalucía y Levante".[107]

---

103. Ibid. p. 164.

104. Ibid. p. 166.

105. Ibid. p. 166.

106. p. 168.

107. Guillermo Díaz-Plaja: *Introducción al romanticismo español*. p. 32. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1972.

Posteriormente el romanticismo español se divide en las dos tendencias que predominaban en el romanticismo europeo: "En este conflicto de principio, Cataluña se decidió por Walter Scott; en Madrid debía triunfar la enseña de Víctor Hugo".[108]

Los románticos hispanoamericanos de aquellos momentos no fueron siquiera originales en la imitación; no imitaron directamente a Hugo ni a los románticos alemanes sino a los españoles, quienes antes habían imitado a los principales autores de romanticismo europeo. Esta procedencia directa del romanticismo hispanoamericano respecto del romanticismo español llevó al autor peruano José de la Riva Aguero a afirmar en el 1905, que ese movimiento surgió en Perú como "reflejos, ecos de ecos", puesto que no llegó directo de Francia sino de España:

"Nuestro grupo de románticos aunque leyera y estudiara asiduamente Lamartine y Hugo, se inspiraba de preferencia en el romanticismo español (...) De suerte que los románticos peruanos se hicieron reflejos de reflejos, ecos de ecos, y ha de confesarse que su predilección por los poetas españoles, por lo demás natural y explicable, les perjudicó, porque los distrajo de beber en fuentes frescas y puras".[109] Miguel de Unamuno, quien cita al autor peruano y apoya su afirmación, describe el proceso que siguió la penetración del romanticismo francés en América por la vía española, y que en la historia de la cultura hispanoamericana es el trayecto generalmente seguido por la cultura europea, por razones lingüísticas y de afinidad cultural: "Con demasiada frecuencia el afrancesamiento americano es un afrancesamiento de segundo grado mediato, y puede afirmarse que lo más corriente es que los americanos se afrancesen a la española, del mismo modo y por las mismas razones por las que los

108. Ibid.

109. Miguel de Unamuno: *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana*: p. 80. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1968.

españoles se afrancesan, y tomando de Francia lo que aquí de ella se toma, y dejándole lo que le dejamos nosotros".[110]

Ese juicio de Miguel de Unamuno es válido, sobre todo, en relación con los tratados de poética de la antigüedad grecolatina, que, como se sabe, pasaron a la cultura hispánica por la imitación directa de Horacio y Quintiliano en los primeros textos de gramática de la lengua castellana y en las poéticas, como en la Gramática de la lengua castellana de Nebrija, finales del siglo XV y las *Tablas poéticas* de Cascales, en el siglo XVII. La vía española para la influencia europea en Hispanoamérica permanece constante hasta el romanticismo; sin embargo, a partir de los movimientos literarios de vanguardia a finales del siglo XIX, se produce un cambio en el modo de afrancesarse de los hispanoamericanos: Darío y el modernismo se inspiran directamente de los simbolistas franceses y Vicente Huidobro funda el creacionismo compartiéndolo desde 1917 con el poeta francés Pierre Reverdy, quien, sin razón, disputó al poeta chileno la paternidad de ese *ismo*.[111] Esos dos poetas hispanoamericanos no sólo llevarán a España el afrancesamiento a la manera hispanoamericana, sino que influirán con sus propias ideas y sus obras poéticas, en la literatura española. En este sentido esas corrientes significan una ruptura con relación a España, pero un estrechamiento de lazos con Francia.

El primer objeto verdadero de la reflexión teórica sobre la literatura propiamente hispanoamericana no fueron en realidad, las obras poéticas particulares, sino un movimiento literario: el modernismo. La crítica del modernismo se ha consagrado, más que a analizar las obras de los modernistas, a estudiar ese movimiento, reduciéndolo a una ideología literaria de la "forma", y asignándole un estatus poético dependiente de las relaciones sociales de finales del siglo XIX. A pesar de ese reduccionismo, el modernismo es importante

110. Ibid.

111. René De Costa: *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Taurus Ediciones, S. A., Madrid, 1975.

para la teoría literaria hispanoamericana, pues nació, a pesar de las influencias francesas, de una reflexión de Darío y otros sobre la poesía. Las ideas de Rodó se sitúan en esa reflexión.

En la obra de Rodó encontramos, texto tras texto, la aspiración de elaborar un conjunto teórico y pedagógico para la literatura hispanoamericana. Escribir para los estudiantes un texto elemental de teoría de la literatura fue uno de sus más acariciables sueños, y aunque no lo realizó efectivamente, dejó aquí y allá en diversos ensayos, los principios de esta teoría. La emergencia de ese proyecto se sitúa en la necesidad, en Uruguay y toda América Hispánica de principio de siglo, de que la enseñanza de la literatura se realice a partir de textos escolares que respondan, con criterios de actualidad, a la literatura del momento.

En 1907, Rodó había concebido la idea de realizar una "antología americana" de la literatura, como se lo pide al argentino Manuel Ugarte:

"(...) dénos, puesto que es capaz de dárnosla, la verdadera antología americana de nuestro tiempo; la obra de síntesis que sirva de guía fiel a quien quiera formar idea de nuestro espíritu, o la obra de selección donde se congrega lo muy poco, que, literalmente, tenemos digno de ser mostrado sin rubor y de asociarse a esperanzas y presagios triunfales, de que esta vez me parece el señor Ugarte demasiado pródigo".[112]

Piénsese también en la trilogía de textos escolares, una teoría literaria, una antología y una historia de la literatura, que el mismo Rodó concebía un año después, en 1908, para sustituir en las escuelas uruguayas y americanas, los obsoletos tratados de retórica, aún vigentes:

"Pero tratar de esas obras complementarias -escribía Rodó aludiendo a la antología y a la historia de la literatura- excede del propósito de este artículo. Sólo he querido en él indicar una vez más la deplorable insuficiencia y petrificación de los textos usuales de literatura y apuntar ligeramente la idea de ese libro humilde y benéfico (un texto de teoría literaria)

112. José Enrique Rodó: *Obras completas*. p. 637. Aguilar, S. A.

con que sueño y que se escribirá cuando algunos de los que son capaces de escribirlo tengan la abnegación de quererlo escribir".[113]

Rodó pretende actualizar la enseñanza de la literatura, atacando la categoría fundamental de la poética europea: los géneros literarios. Así, su objetivo primordial es modernizar los géneros clásicos, la epopeya, la lírica y el drama, en la forma arquetípica que presentan los tratados, y dar cabida a los nuevos; su proyecto constituye una ruptura con la preceptiva, mediante la exclusión de la retórica y la inclusión de aquellas categorías de la ciencia estética y de la historia de la literatura:

"Abatir esa armazón vetusta de clasificaciones y jerarquías; probar a distribuir el variadísimo contenido de la actividad literaria propia de la civilización y la cultura modernas, según un orden fundado en las formas que realmente viven y en la subordinación que les señala su grado de importancia actual, su mayor o menor adaptación a las condiciones de nuestro espíritu y de nuestro medio; podar la parte convencional y estrechamente retórica de la preceptiva y vigorizar la que reposa sobre algunos de los dos seguros fundamentos de la ciencia estética y de la historia de las literaturas; adaptar a la exposición didáctica los principales resultados y adquisiciones de esa labor inmensa y prolija que la crítica del pasado siglo ha realizado en el estudio de la obra literaria y de sus vinculaciones con el ambiente social y físico en que se produce: tales serían los lineamientos generales de un texto de teoría literaria que hablase al estudiante, no, como los textos actuales, del concepto clásico de las letras, sino del tipo de literatura que el natural desenvolvimiento de la vida ha modelado para nosotros".[114]

Es importante precisar, para la comprensión del proyecto de Rodó, que la "crítica del siglo pasado" que le

113. Ibid.

114. José Enrique Rodó, *Ibid.*, p. 533.

sirve de modelo contra la retórica, es la historia de la literatura que surgió con el romanticismo. Esa revolución crítica fue primero de los románticos alemanes agrupados alrededor de la revista *Athenaiun*: Friedrich Schlegel, Novalis, E. Schelegel y otros. Entre los alemanes, según Walter Benjamín:

"El primer historiador programático de la literatura aparece en 1835, bajo los rasgos de Gervinus, con el primer tomo de su *Historia de la literatura poética nacional de los alemanes*. El se contaba entre los defensores de la escuela histórica".[115]

Sin embargo, la crítica histórica de la literatura a la que alude Rodó, es, sobre todo, la practicada por el francés Sainte-Beuve, contemporáneo de Gervinus. Fue ese autor quien, a través de los estudios de ambientes sociales y físicos de las obras literarias en sus obras *Retratos literarios* (1836-1839), *Retratos contemporáneos* (1846) *y Port-Royal* (1840-1849), institucionalizó la crítica histórica a nivel universal.

Ahora bien, esas afirmaciones, válidas solamente cuando se trata de estudiar la evolución del método estricto de la historia literaria a partir del romanticismo, no toman en cuenta que antes del romanticismo existió la filología, antes de la crítica y el análisis románticos en lengua y en literatura, y que, antes de esos diversos autores de la historia literaria, existió August Wolf, iniciador a partir de 1777, como señala Saussure en el *Curso de Lingüística General,* del movimiento científico asociado al término filología, "que se continúa en nuestros días".[116] No sólo en los días en que Saussure dictaba sus cursos de lingüística general, en los años 1906-1907, 1908-1909, 1910-1911, sino muchos años después, en España y América Hispánica, la filología de Wolf, y de las más recientes escuelas de la estilística, continuaron aportando a los estudiosos de la lengua y la literatura su método diacrónico, es decir, histórico, evolutivo.

115. Walter Benjamín: *Poésie et revolution.* p. 8 Editions Denöel, París, 1971.

116. Ferdinand de Saussure: *Curso de Lingüística General.* p.39. Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1945.

En España, a finales del siglo XIX, Menéndez y Pelayo es considerado como el padre de la filología, el continuador de Francisco Cascales, y en la historia de la literatura, él fue el iniciador en América, a partir de su Programa de literatura española de 1878. Así, José Enrique Rodó, cuando reclama para su proyecto la ciencia estética y la historia literaria, hereda una doble visión: la historia de la literatura de origen romántico y el método histórico en el estudio de las lenguas, especialmente en los textos literarios, de la filología.

El sueño de Rodó lo cumplió en parte Pedro Henríquez Ureña, en cuanto a la historia literaria; pero los demás intentos, antes de arribar a la pléyade de historiadores y téoricos de la segunda mitad del siglo XX, ¿en qué se convirtieron? Para los autores de esa época como Ugarte, todo quedó, como se observa en Rodó, en nostalgias y en declaraciones de intenciones. Salvo intentos parciales de historias cuyas insuficiencias observa Henríquez Ureña en *Caminos de nuestra historia literaria*, no se superaron las dificultades que este autor reconocía en 1925.

En los escritos de Pedro Henríquez Ureña recogidos en 1928 en su obra *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* encontramos, después de Rodó en este siglo, un intento sistemático de conceptualización del americanismo literario a través de títulos como *Caminos de nuestra historia literaria* (1925), ensayo que orienta la reflexión sobre la literatura hispanoamericana a partir de los conceptos: "Tablas de valores", "Nacionalismos", "América y la exuberancia" y "América buena y América mala". Sobre todo, el epígrafe "Nacionalismos" apunta hacia la definición del americanismo literario.

En ese texto Pedro Henríquez Ureña describe conceptualmente el "nacionalismo en la literatura" hispanoamericana mediante dos manifestaciones presentes en nuestras letras: la espontánea expresión de "la tierra nativa" y "la expresión superior del espíritu de cada pueblo", es decir, la expresión perfecta:

"Hay dos nacionalismos en la literatura: el espontáneo, el natural acento y elemental sabor de la tierra nativa, al cual nadie escapa, ni las excepciones aparentes; y el perfecto, la expresión del espíritu de cada pueblo, con poder de imperio, de perduración y expansión. Al nacionalismo perfecto, creador de grandes literaturas, aspiramos desde la independencia".[117]

La primera manifestación es la presencia temática de América, sin elaboración poética, sin simbolización y creatividad alguna, en escritos que desde las crónicas de Indias aspiraban llanamente a la expresión y comunicación de un contenido americano: la naturaleza y sus habitantes. En cambio el "nacionalismo perfecto" o la "expresión superior del espíritu", alude a la realización simbólica de la cultura americana en obras literarias, es decir de imaginación y creación, a través de los recursos artísticos de la lengua. Esta concepción del americanismo literario, hacia la cual, según Henríquez Ureña, se ha orientado la literatura desde la lucha por la independencia a principios del siglo XIX, fue expuesta con mayor claridad posteriormente por este autor. En su ensayo *El descontento y la promesa*, escrito en 1926, Henríquez Ureña conceptualiza la literatura hispanoamericana a partir de títulos como *La independencia literaria, Tradición y rebelión, El problema del idioma, Las fórmulas del americanismo, El afán europeizante, La energía nativa* y *El ansia de perfección*.

En esos diversos textos, Pedro Henríquez Ureña aborda los diferentes tópicos que encierra la búsqueda de un americanismo literario entre intelectuales y escritores de América: la relación entre la independencia política y la independencia literaria, el conflicto entre la imitación de la tradición poética europea y la ruptura con este modelo, la relación lingüística y cultural de la literatura hispanoamericana con la literatura española y la diversidad del

117. Pedro Henríquez Ureña: *Obra crítica*. p. 255. Fondo de Cultura Económica, México, 1960, 1era. ed.

americanismo literario, producto de especificidades lingüísticas, étnicas y personales presentes en las obras literarias de los escritores de las diversas naciones de la América Hispánica. Esos tópicos, presentes en otros autores, se han orientado desde el siglo pasado hacia la constitución de un proyecto teórico en torno a la literatura hispanoamericana.

En la continuidad de Rodó, pero con más vigor que éste, Pedro Henríquez Ureña orienta la teoría y la enseñanza de la literatura en América Hispánica hacia la historicidad, partiendo de una concepción antropológica de las categorías y la producción literarias. Saliéndose de los cauces de la poética y la retórica tradicionales, sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* constituyen todo un programa de renovación cultural -poética y política-, cuyo eje descansa en el reconocimiento de las especificidades de la lengua y la literatura de América Hispánica como medio y materia de expresión de estos pueblos originales. En particular, en el ensayo "Caminos de nuestra historia literaria", publicado en 1925, Henríquez Ureña traza el rumbo que debe seguir la teoría literaria: él se aparta de las categorías abstractas de las retóricas y las poéticas, y propone categorías históricas de la literatura hispanoamericana.

La concepción histórica de la literatura se advierte en Pedro Henríquez Ureña desde fechas tempranas del siglo , en la preocupación por establecer un orden nuevo en la literatura hispanoamericana, ajeno a las categorías establecidas, universales, de los tratados de poética. Por eso critica el "caos", "la vorágine de mundos caóticos", en que se encuentra la literatura hispanoamericana. Y este caos se manifiesta, en primer lugar en la ausencia de clasificación apropiada de los géneros literarios:

"Cada grupo de obras literarias -o como decían los retóricos, "cada género"- se ofrecía como "mar nunca antes navegado, como sirenas y dragones, sirtes y escollos".[118]

118. Op. cit. p. 254.

Vemos así, en este texto, que Pedro Henríquez Ureña, años después que Rodó, siente también que el primer obstáculo que deben enfrentar la teoría literaria y la historia de la literatura en América Hispánica es el concepto de género literario, como lo exige esa literatura, fuera de los cauces de la tradición poética occidental. Encontraremos en Roberto Fernández Retamar, medio siglo después esta preocupación primordial por elaborar para la literatura hispanoamericana nuevas conceptualizaciones y clasificaciones en los géneros, cuando al referirse a la periodización, luego de definir los géneros predominantes, nos dice:

"Así como al hablar de los géneros fundamentales de nuestra literatura no se trataba tanto de perseguir géneros inventados como de señalar géneros predominantes, de ver cómo se jerarquizan y mezclan en Hispanoamérica, es necesario proceder de modo similar en lo que toca a los períodos de nuestra historia literaria".[119]

En la caracterización de la literatura hispanoamericana, Fernández Retamar -como también José Antonio Portuondo- tiene muy presente los aportes de Pedro Henríquez Ureña, quien en parte materializó los proyectos anhelados por José Enrique Rodó.

Hasta en el estilo visionario, en la continuidad del mismo proyecto, Henríquez Ureña parece haber escrito *Caminos de nuestra historia literaria,* leyendo *La enseñanza de la literatura de Rodó.* Rodó termina su ensayo apuntando con insistencia el llamado repetido que ha hecho para que se escribiera un texto de teoría literaria, cediéndole la tarea a "alguno de los que son capaces de escribirlo":

"Sólo he querido en él indicar una vez más la deplorable insuficiencia y petrificación de los textos usuales de la literatura, y apuntar ligeramente la idea de ese libro humilde y benéfico con que sueño y que se escribirá cuando alguno de

119. Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana.* p. 79. Cuadernos Casa 16, La Habana, 1975.

los que son capaces de escribirlos tenga la abnegación de querer escribirlo".[120]

Y, Henríquez Ureña, con sentido de la historia del pensamiento literario recuerda el viejo proyecto, y comienza a aclarar el camino, consciente de que "no faltará quien se decida a darle realidad": "Todos los que en América sentimos el interés de la historia literaria hemos pensado en escribir la nuestra (...): conocemos la dificultad, poco menos que insuperable, de reunir todos los materiales. Pero como el proyecto no nos abandona, y no faltará quien se decida a darle realidad, conviene apuntar observaciones que aclaren el camino".[121]

Como lo afirma José Antonio Portuondo, Pedro Henríquez Ureña en *Las Corrientes literarias en la América Hispánica* llevó a cabo la empresa de escribir la historia de las letras hispanoamericanas como narración de los esfuerzos sucesivos de las generaciones en busca de nuestra expresión.[122] Después de él, otros autores como Enrique Anderson Imbert, José Juan Arrom, Rodríguez Monegal, Rudolf Grossman, entre otros, llevaron a cabo proyectos de historia general de la literatura latinoamericana, sin olvidar la labor múltiple de crítica, teoría y análisis literarios que hoy se observa en nuestra América. Sin embargo, es innegable el valor fundacional, en "Caminos de nuestra historia literaria", de nociones como "Tabla de valores", "nacionalismo literario", etc., conceptos que amplían el horizonte del proyecto teórico de Rodó, adquiriendo fuerza de categoría histórico-literaria.

Pero *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, obra escrita veinte años después, plasmará, desde una concepción de la historia literaria muy distinta a la de Rodó, el sueño rodoniano de abatir la preceptiva, reemplazándola por una trilogía de obras escolares. *Las corrientes...* corona la derrota de los tratados de poética y retórica, y erige, consagra, la

120. José Enrique Rodó: op. cit., p. 533.

121. Pedro Henríquez Ureña. *Ibid.* p. 255.

122. José Antonio Portuondo: *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. Casa de Las Américas, La Habana, 1975.

historia de la literatura como una nueva visión para el estudio de la literatura en América Hispánica. Sin embargo, antes de esa consagración, las denuncias que hubo de hacer Pedro Henríquez Ureña contra la preceptiva fueron numerosas y virulentas.

A partir de *Las corrientes...* Henríquez Ureña secundó a Menéndez y Pelayo en esta orientación, aunque con nuevos aportes, como lo observa Rafael Gutiérrez Girardot, en el prólogo a *La utopía de América*, obra que recoge los principales trabajos de Pedro Henríquez Ureña sobre la cultura de América Hispánica: "Dentro de la historiografía literaria de lengua española, corresponde a *Las corrientes...* un puesto singular. Menos voluminosa y menos ambiciosa que las obras monumentales de Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal, ella no pretende esclarecer la "esencia" de América o de lo eternamente americano, ni descubrir, en la literatura "estructuras funcionales" o "vividuras" estéticas de procesos históricos y sociales. Su propósito es más modesto: el de hacer, simplemente, historia literaria, en el sentido moderno del concepto. Después de Menéndez y Pelayo, sólo Henríquez Ureña merece ser inscrito en el contexto de la moderna historiografía literaria".[123]

Lo afirmado por este autor es válido en cuanto a la situación de *Las corrientes literarias en la América Hispánica* en la moderna historiografía literaria; sobre todo porque para 1945 Henríquez Ureña había culminado todo un programa de investigaciones lingüísticas y filológicas, con métodos que rebasaban las concepciones de Menéndez y Pelayo. Estos son los métodos de la lingüística y de la filología que él define en 1930:

"Mientras la lingüística debería estudiar las cuestiones generales del lenguaje, y sería la ciencia principal, la filología quedaría como el estudio, siempre con métodos rigurosamente

123. Pedro Henríquez Ureña. *La utopía de América*, p. XVIII. Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1978.

científicos, del desenvolvimiento histórico de las lenguas y como sistema de interpretación de los textos literarios".[124]

Sin embargo, no es acertado afirmar, como afirma Gutiérrez Girardot, que en la historia literaria plasmada por Henríquez Ureña no existen propósitos de "esclarecer la "esencia" de América o de lo eternamente americano". Decir esto es ignorar *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* y desconocer que el método histórico se confundió en América Hispánica con la indagación del americanismo literario. Mediante la operación de la definición de los conceptos literarios y en los conceptos mismos, en los cuales habría de apoyarse la historia de la literatura y la teoría literaria, los partidarios del método histórico -contra los tratados de poética- describían el umbral teórico en que para la época de Rodó y Pedro Henríquez Ureña se encontraba la reflexión sobre la literatura hispanoamericana.

La polémica en torno a la independencia de la literatura hispanoamericana con relación a la literatura española no desmayó entre los intelectuales de los años 30. Todavía en 1927, la revista española *Gaceta Literaria,* en la tradición de Menéndez y Pelayo y de Valera, se dirigía a todos los escritores de habla hispana, incluyendo a los hispanoamericanos: "es una necesidad urgente proponer y exaltar Madrid como meridiano intelectual de Hispanoamérica".[125]

Esta tesis provocó una viva reacción de la revista argentina *Martín Fierro,* en defensa de la visión hispanoamericanista de las literaturas hispanoamericanas. En el artículo *Sobre el meridiano intelectual de nuestra américa* Alejo Carpentier tilda la tesis hispanófila de "gestos estilos siglo XIX", que hubieran dado frutos 30 años antes. Describiendo el rumbo autónomo que ya para la época adquirían las letras hispanoamericanas, Carpentier destacaba la necesidad de que América buscara "meridiano en sí misma":

"Hoy América tiende a alejarse cada vez más de Europa

124. *Pedro Henríquez Ureña*: Obras Completas. T. VI. p. 112, UNPHU, Santo Domino, 1979.

125. Alejo Carpentier: *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo y otros ensayos.* p. 228. Siglo XXI, Editores, S. A., México, 1981.

cuando concentra serenamente sus energías creadoras (...). América tiene, pues, que buscar meridianos en sí misma, si es que quiere algún meridiano".[126]

A pesar de ese evidente curso de la literatura hispanoamericana en el siglo , no todos los autores que han tratado de situar la relación entre la noción de "literatura hispanoamericana" y la noción de "lengua española" suscribirían esa afirmación de Alejo Carpentier. En fecha más actual, Octavio Paz manifestaba dudas acerca de la especificidad de un lenguaje "literario hispanoamericano", diferente de la lengua española. Así se pregunta este autor, dándose él mismo la respuesta: "¿Hay un lenguaje literario hispanoamericano? Lo dudo. Por encima de las fronteras y del océano se comunican los estilos, las tendencias y las personalidades .[127]

Encontramos de esa forma en Octavio Paz, la concepción de Juan Valera, Menéndez Pelayo, Mitre, Oyuela, Caro, etc., acerca del "espíritu de la lengua" uniendo "por encima de las fronteras y del océano", la literatura española y la literatura hispanoamericana. Ella se sitúa dentro de una concepción universalista, cósmica, del lenguaje y de la poesía que él desarrolla ampliamente en *El arco y la lira*, y que, a su vez, él toma de Alfonso Reyes.

Este último autor, como ningún otro teórico de la literatura en América Hispánica ha reunido, reproducido y vehiculado en sus obras teóricas, los diferentes aspectos de una poética ahistórica y eurocentrista. El antes que Paz, construye su teoría literaria como calco de la antropología, de la filosofía y de la concepción del lenguaje en la Grecia antigua. Para él la poesía es logos, base de la cultura mitológica griega, y esa cultura y ese concepto son para Reyes la base de la crítica literaria hispanoamericana.[128]

La crítica literaria y la literatura son consideradas por Re-

126. Ibid.

127. Octavio Paz: *In-mediaciones*. p. 32. Seix Barral, Barcelona, 1981.

128. Alfonso Reyes: *La Crítica en la Edad Ateniense*. Obs. T. XIII, p. 20. Fondo de cultura económica, México, 1962.

yes como cultura, y su estudio es situado en una antropología difusionista que les suprime toda su historicidad. En Reyes como en Octavio Paz, la asimilación no crítica de los conceptos que sirven de base a la cultura griega, y a la cultura occidental, tienen como propósito colocar la crítica literaria en América Hispánica en una relación de identidad-continuidad con respecto al etnocentrismo europeo, desde siempre postulado como marco de referencia cultural. Esta relación es vivida como la supresión de toda diferencia de cultura y de lenguaje, así como la supresión de las literaturas y los sujetos hispanoamericanos, en beneficio de la unidad cultural llamada "Occidente". Así la vive Octavio Paz cuando sitúa la crítica y la literatura modernas en América Hispánica, en la unidad global que él llama la "poesía moderna del Occidente".[129]

La actitud asumida por Severo Sarduy en la definición del concepto de barroco, enmarcada en la crítica contemporánea en América Hispánica, es la reiteración en algunos intelectuales hispanoamericanos de un comportamiento ancestral de mimesis en relación con los textos europeos.

Estudiando el barroco, Severo Sarduy, perteneciente a la última generación de pensadores literarios, se mantiene fiel al procedimiento de la nominación, revelando así las implicaciones logocéntricas del método: la filología permite retornar al origen europeo del término, haciendo perdurable su significado inicial, a pesar de las aceptaciones diversas arrastradas por los usos, las culturas, las épocas. Dice este autor, validando, en nombre de la tradición, el procedimiento del estudio de la palabra barroco: "Todo texto sobre el barroco se emprende considerando los orígenes de la palabra *barroco*. Criticándola aquí, éste confirma esa manía, ese vértigo del génesis que otorga a la filología un saber excesivo y subraya sus límites logocéntricos. Las naturalezas de las cosas -se supone, el proceder así que la tienen- estaría sustancialmente escrita, como significado aunque olvidable

129. Octavio Paz: op. cit. p. 43, y *Los Hijos del Limo*. En la traducción francesa Point de convergence, p. 8, Gallimard, París, 1979.

presente, en las palabras que la nombran: así, del barroco perdura la imagen nudosa de la gran perla irregular -del portugués *barroco*-, el aspecto conglomerado rocoso -del español *berrueco* y luego *berrocal...*".[130]

Esta tradición en el procedimiento de la nominación en el cual Severo Sarduy se sitúa en relación con el tema del barroco, aparece en este texto como un momento de continuidad por calco e imitación de los textos que en Europa, principalmente en Francia, estudian ese período artístico. Los nombres de los autores, franceses en su mayoría, que Sarduy sigue de cerca en su obra *Barroco*, inician la indagación sobre el barroco, examinando el origen de la palabra. Esto es válido para Eugenio d'Ors, Jean Rousset, Víctor L. Tapié, autores que Sarduy cita, y para autores que él no cita, pero con los cuales guarda profunda coincidencia. Este es el caso de Claude Gilbert Dubois autor de *Le baroque*, obra publicada un año antes que *Barroco* de Severo Sarduy. Así existe una intertextualidad, a través de las referencias bibliográficas, las citas, la organización de datos, entre esas dos obras. En la obra de Claude Gilbert Dubois podemos leer, con términos similares a los usados por Sarduy en el texto citado más arriba, los datos sobre el doble origen portugués y español de la palabra barroco:

"*Baroque* pertenecía en su origen al vocabulario especializado de la joyería: designaba (ese sentido está todavía en uso) la perla en forma irregular. Los primeros testigos que encontramos en este empleo son los tratados de historia natural escritos en lengua portuguesa, en los cuales la palabra *Barroco* designa una piedra tallada, con agua impura; el castellano *barrueco* designa rocas de formas irregulares que erizan los desiertos de piedras llamadas *berrocal*".[131]

El "vértigo del génesis, que constituye el fundamento de la nominación, permite a Sarduy, por traducción y exégesis de los textos europeos, transmitir a América Hispánica el tra-

130. Severo Sarduy: *Barroco*. p.15. Editorial Sudamericana, S A., Buenos Aires, 1974.

131. Claude-Gilbert Dubois: *Le baroque*. p. 19. Librerie Larousse, París, 1973.

yecto de la palabra barroco. Así rastrea el término y su significación en el oficio del joyero, estudia la significación de la palabra con hipótesis que la relacionan a nombres propios (Baroche o Barocci) y se detiene en las acepciones registradas en los diccionarios (Littré, Martínez Amador). No desdeña Sarduy, en esa búsqueda del sentido original de la palabra *barroco*, sus usos en la literatura. Así, toma en cuenta, para distanciarse de esta interpretación, como ya muchos antes lo hizo Pedro Henríquez Ureña, la definición de barroco que Eugenio d'Ors aplica a la literatura latinoamericana: "es la del barroco en tanto que retomo a lo primigenio, en tanto que naturaleza".[132]

Finalmente, Severo Sarduy considera y hace suya la interpretación del barroco que ha hecho Jean Rousset, en el sentido de artificialización. Con esta aceptación del barroco, aplicada a la literatura francesa en el período que media entre el Renacimiento y el Clasicismo, Sarduy estudia a autores hispanoamericanos, y así, pues, literatura hispanoamericana del siglo XX:, tenemos que lo barroco se manifiesta en autores como Lezama Lima, Alejo Carpentier, Pablo Neruda, García Márquez, etc., por la extrema artificialización:

"La extrema artificialización practicada en algunos textos, y sobre todo en algunos textos recientes de la literatura latinoamericana, bastaría, pues, para señalar en ellos la instancia de lo barroco".[133]

Alfredo A. Roggiano señala la existencia de una doble actitud valorativa del barroco en la historia de la literatura hispanoamericana. La primera es la tendencia a considerar el barroco en América como una simple prolongación del barroco europeo; la segunda, la búsqueda de manifestaciones propiamente americanas de un tipo de barroco distinto del siglo XVII en Europa, en España en particular. Roggiano llama a la

132. Severo Sarduy: *"El barroco y el neobarroco". En: América Latina en su literatura*, p. 168, Siglo XXI Editores, S. A., México, 1984. (primera edición), UNESCO, 1972.

133. Ibid. p. 169.

primera actitud, valoración negativa, a la segunda, valoración positiva.

La valoración negativa -señala ese autor- es la imagen desastrosa que impuso Menéndez y Pelayo en su Antología y en su Historia de la poesía hispanoamericana , la cual consistió en presentar la literatura -y la cultura- incipiente de los poetas de este lado del Atlántico, como parte de la literatura peninsular de España. El barroco hispanoamericano, era, así, una simple imitación- prolongación del barroco de Góngora.

La otra valoración -la positiva-, trató en cambio, desde el siglo XVII, de estudiar las manifestaciones del barroco en América como realización artística de una síntesis cultural resultante de la diversidad de los elementos que integran las sociedades hispanoamericanas. Pedro Henríquez Ureña, desde su visión integradora, fue el impulsador de esa concepción en este siglo, en ensayos sobre los poetas mejicanos Balbuena y Sor Juana Inés de la Cruz, así como Góngora y otros poetas españoles. Sobre esa valoración nos dice Roggiano:

"En literatura el barroco tuvo en América una valoración positiva en el siglo XVII, en la *Apologética* de Luis de Espinosa Medrano, precisamente cuando en la península se lo discutía. Pero la revaloración moderna empieza con Pedro Henríquez Ureña, quien erige a Balbuena en el verdadero iniciador de ese nuevo estilo barroco, que funde a Góngora, Lope, Quevedo, etc., en una síntesis distinta del conceptismo y del culteranismo peninsulares".[134]

Desde entonces, el procedimiento de superponer a la literatura hispanoamericana conceptos y procedimientos europeos, como lo hace Severo Sarduy respecto del barroco, corresponde a una etapa del pensamiento literario ya superada. El barroco en América es no tanto un objeto literario con mecanismos de "artificialización" (la sustitución, la prolifera-

134. Alfredo A. Roggiano: *Acerca de dos barrocos: el de España y el de América* en: XII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. T.I, p. 41. *El barroco en América*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1978.

ción, la condensación) como la describe Sarduy. El barroco es, ante todo un discurso teórico que se nutre de problemas en torno, a la existencia o no del barroco en América, desde Sor Juana Inés y Balbuena.

En ese discurso se destacan en la literatura contemporánea las posiciones de Alejo Carpentier y José Lezama Lima, estudiadas sistemáticamente por el poeta y crítico cubano Emilio Bejel. Para Bejel, esos dos autores orientaron sus reflexiones sobre la literatura hispanoamericana específicamente en el tema del barroco, a partir de la antropología relativista de Oswald Spengler en su obra *La decadencia de occidente*. Para Spengler, en 1928, Europa no constituía una cultura única y central, desconocedora de las culturas "periféricas" de los demás continentes. La cultura para ese autor alemán, reseña Bejel-, sólo existe como diversidad, en la cual coexisten válidamente sociedades disimiles en distintas etapas de desarrollo.

Carpentier y Lezama Lima leyeron a Spengler, y esa lectura, señala Bejel, influyó en su concepción sobre el barroco. El punto coincidente se expresa en esta idea: "cada cultura se funda en el paisaje donde le ha tocado desarrollarse".[135] La cultura americana, sus razas y su naturaleza, dan fundamento al barroco americano, porque son diversas y porque producen una identidad, una idiosincrasia en que se funde y sintetiza toda la herencia del ser hispanoamericano. Dice Bejel:

"La diversidad cultural es precisamente uno de los factores fundamentales en la conformación del barroco. Para Carpentier, América Latina es la tierra de promisión del barroco por su mezcla de culturas, simbiosis y mestizajes que resultan de un estilo sin estilo, en un estilo que a fuerza de ser variado aparece amorfo, lo que constituye justamente una de las características del barroco. Por su parte, Lezama también cree que en América se realiza a través de una fusión de

135. Emilio Bejel: *Literatura de nuestra América*. p. 12. Universidad Veracruzana, México, 1983.

razas y culturas diversas y considera inaceptable el eurocentrismo y el complejo de inferioridad del latinoamericano ante Europa".[136]

Esos autores, incluyendo a Emilio Bejel, sitúan su reflexión sobre el barroco en una posición antitética a la de Severo Sarduy. Sarduy continúa la actitud puramente exegética e imitativa de los modelos europeos. Los demás autores citados en torno al barroco se orientan, en cambio, hacia la búsqueda de la síntesis como autoctonía del barroco hispanoamericano.

Es ésa la actitud de Fernández Retamar en una orientación más general, en contraste con la concepción de Alfonso Reyes, Octavio Paz, Sarduy y otros que siguen la tradición de Menéndez y Pelayo. Roberto Fernández Retamar es pionero en América Hispánica de la teorización de la literatura hispanoamericana, como realidad concreta y distinta. Bajo la visión de ese autor, los géneros, las corrientes, las formas, los períodos, los autores de la literatura de esta parte del continente, aparecen con nombres propios.

Frente a la categoría general de los géneros literarios como " concepto teórico" y formal abstracto, Fernández Retamar busca la especificidad, la existencia, el hecho, de los géneros como "conceptos empíricos". El habla de "ese poema", "esa novela" dados en América Hispánica. En otro pasaje de su obra el autor va más lejos en el abandono de las categorías de los géneros literarios; observa la emergencia en "América Hispánica de géneros que no existen en la tradición occidental; en cambio, los géneros que en Europa han predominado, aquí empalidecen":

"No se han solido destacar suficientemente estos hechos, que obligan a replanteos, y por lo pronto a reconocer el predominio en nuestras letras de géneros considerados "ancilares": crónicas como la del Inca Garcilaso; discursos como los de Bolívar o Fidel; artículos como los de Mariátegui; memorias como las de Pocaterra o muchas de

136. Ibid. p. 11.

las llamadas "novelas" de la Revolución Mexicana; diarios, no elucubraciones subjetivas (Amiel, Gide), sino de campaña, como el del Che Guevara; formas "sociográficas" como el *Facundo* o como muchos testimonios actuales: No es un azar, sino una comprobación, el que Martí sobresalga soberanamente en estos géneros, y en otros cercanos como la carta. Al lado de ellos han solido empalidecer los otros géneros, supuestamente centrales -en nuestro caso, obviamente laterales, aunque, para seguir ateniéndonos a los hechos, habrá que exceptuar de ese empalidecimiento a la poesía, en la cual, por cierto, también sobresalió Martí".[137]

La "labor" de creación de una teoría literaria, deseada por Brenes Mesen a escala universal, Fernández Retamar llama a cumplirla en el contexto hispanoamericano, dándose como objeto de estudio la "literatura hispanoamericana". Considerando que esta literatura ya existe, este autor urge al crítico literario hispanoamericano en estos términos:

"Parece evidente que a estas alturas ya no es posible suscribir la frase citada de Mariátegui: "no prevé más esta teoría de la literatura. Pero no nos hace falta, por el momento, un sistema más amplio". Ahora sí nos falta un sistema más amplio. Su ausencia es deplorada por los jóvenes críticos más rigurosos de la actual literatura latinoamericana, como el colombiano Carlos Rincón y el chileno Nelson Osorio, ambos de orientación marxista, aunque tan diversos en sus respectivos planteos. Que nuestra crítica ande a la zaga de nuestra literatura es bien explicable. Sin necesidad de compartir todas las sombrías observaciones de George Steiner al respecto, es obvio que el "crítico vive de segunda mano; escribe sobre el poema, la novela o la obra teatral deben ser dados". Pero ahora que en Hispanoamérica (la cual está entrando en su madurez) ese poema, esa novela le han sido dados con calidad y originalidad, es impostergable que la labor del crítico sea cumplida a plenitud".[138]

137. Roberto Fernández Retamar: op. cit. p. 73.

138. Ibid. p. 51.

La comprobación de la existencia de la literatura hispanoamericana -de ese poema, de esa novela-, con la fuerza de la evidencia que lo hace Fernández Retamar, es un hecho relativamente reciente en América Hispánica. Lo hemos visto, durante el siglo XIX y a principios de este siglo esa evidencia no afloró entre intelectuales de reconocida clarividencia. Esa realidad de hoy es la condición básica para que la teoría literaria adquiera una dimensión histórica y antropológica propiamente hispanoamericana. Algunas de las ideas expuestas por Fernández Retamar en las críticas de las teorías generales de la literatura, necesitan ser profundizadas para ser integradas en un proyecto de antropología literaria en América Hispánica.

Plantear, como él plantea, que la primera cuestión que debe resolver una teoría literaria es aquélla de saber si existe una literatura hispanoamericana, constituye un punto de partida capital e insoslayable. Vista desde la perspectiva cultural, en la cual se sitúa la teoría literaria de Fernández Retamar, ésa es una premisa de una gran importancia epistemológica; si se tiene en cuenta que el conocimiento de la literatura es inseparable de una historia. Mikhail Bakhtine en la obra *Francois Rabelais* mostró, justamente, que el reír de Rabelais era un reír de época y un reír social ligado a la cultura popular cómica de la Edad Media y del Renacimiento, en Francia.

En la concepción de Fernández Retamar, el replanteo crítico de la noción general de géneros literarios para ajustarla a su realización en Hispanoamérica, ateniéndose a los "hechos" literarios, apunta a la reducción de esa noción abstracta y formal a conceptos empíricos. Finalmente, la relegación de los géneros supuestamente centrales" de la literatura occidental a la condición de géneros laterales en América Hispánica, introduce la perspectiva del relativismo cultural en los conceptos, sugiriendo que una epistemología es inseparable de una antropología. La afirmación de que "una teoría de la literatura es la teoría de una literatura" expresa una visión del conocimiento, en la cual la teoría sólo tiene vali-

dez cuando se relaciona con los hechos culturales de una sociedad determinada.

Sin embargo, la obra literaria no se reduce a la cultura. Y las consideraciones de orden cultural que llevan a Fernández Retamar a rechazar las teorías generales de la literatura, no son sino otra manera de aplicar a las teorías literarias de América Hispánica el modelo general que él condena cuando se trata de una escala general más amplia, la escala universal. La diferencia importante existente entre la teoría proclamada por Fernández Retamar y las teorías universalistas que él crítica en Reyes y Bonati, es que para estos últimos la generalidad, la abstracción de la literatura se apoya en modelos llamados de la "literatura universal", las "obras maestras", los "grandes géneros", etc., mientras que para Fernández Retamar la teoría literaria es una teoría regional, continental de un conjunto de obras concebidas como una unidad cultural y abstracta: es decir, por encima de fronteras, de culturas nacionales, de lenguajes nacionales, y, sobre todo, de los sujetos escritores y de las obras mismas en tanto que sistemas. En los dos casos, hay en común dos características que son las que en fin de cuentas definen una teoría literaria como anti-histórica, y, por consiguiente, la hacen ineficaz para el estudio de las obras literarias; en ambos casos hay un reconocimiento de Europa como fuente, origen, unidad cultural mayor de la cual América Hispánica no sería sino una "variedad cultural" o una prolongación. Para Alfonso Reyes y Octavio Paz, nuestra literatura y nuestra crítica literaria son sólo una "continuidad" de la "unidad" occidental, este último concepto utilizado en el sentido ideológico del mundo occidental y cristiano. Para Fernández Retamar, siguiendo en esto al crítico brasileño Antonio Cándido, la literatura y la cultura hispanoamericanas son realizaciones parciales, "una variedad", de una "cultura más amplia" llamada Europa.

Pero, contrariamente a Reyes y a Paz, Retamar no identifica a Europa con la Europa occidental del mundo capitalista, sino que su concepto de cultura occidental se extiende a la llamada Europa socialista, así como a todos aquellos países

de América, o de Oceanía, etc., que de una u otra forma tienen derivaciones culturales de la unidad europea. En ese sentido, todos esos pueblos, incluyendo la América Hispánica, son pueblos "Europoides", término que por su forma lingüística y por su significación, indica un derivado de Europa. Con esa noción que Fernández Retamar toma al lituano-chileno Alejandro Lipschutz, queda en parte neutralizada su crítica contra las teorías generales de la literatura en América Hispánica, las cuales él tilda de colonizadas".[139]

La otra característica que la teoría hispanoamericanista de Fernández Retamar presenta junto a las teorías universalistas o generales de la literatura, es la concepción de la literatura como "esencia". Hay en este punto una diferencia, sobre la cual nosotros abundamos más en otra parte de esta obra: para Fernández Retamar la "esencia" de la literatura reside en la cultura y la sociedad, mientras que para los otros, el término esencia quiere decir "esencia fenomenal". Pero, como veremos, en ambos casos hay una visión metafísica de la literatura y del lenguaje, mediante la cual se tiende necesariamente a la deshistorización de la literatura, al negársele la especificidad a la obra literaria, como discurso de un sujeto inmerso en una lengua, una cultura y una historia.

Los trabajos de análisis de discurso no son frecuentes en América Hispánica. Como discurso, la noción de cultura y la noción de lengua tienen un valor antropológico preciso. No solamente significan "fisonomía espiritual" de una comunidad (Stalin), "sistema de sistemas semióticos sociales" (Lotman), definiciones que Retamar toma de esos autores. Designan todo un conjunto de discursos de sujetos, clases sociales e instituciones. Pero la problemática planteada por una teoría literaria deberá rebasar los límites estrictamente culturales y orientarse al estudio de la especificidad de la obra literaria, como discurso de un sujeto, y como modo de significar. Semejante perspectiva no se encuentra en los proyectos de teoría literaria concebidos desde principios de siglo por los

139. Roberto Fernández Retamar: op. cit. p. 30-31.

principales autores hispanoamericanos. Esa perspectiva aparece en la nueva teorización iniciada en Europa en los años 70 en el post-estructuralismo. Jóvenes teóricos como los dominicanos Diógenes Céspedes y Manuel Núñez y la costarricense Alicia Miranda Hevia han iniciado esa teorización en América Hispánica.

Sin embargo, y en espera de una teoría de las prácticas discursivas en América Hispánica, vale destacar algunos trabajos valiosos sobre la lengua, y específicamente sobre el "español de América", que contribuyeron a situar el cuadro lingüístico donde deberá apoyarse una poética de la especificidad del texto literario.

Pensamos en las investigaciones lingüísticas realizadas principalmente por Pedro Henríquez Ureña y por los españoles Amado Alonso y Ramón Menéndez Pidal. Estos buscan situar, en una perspectiva diacrónica, la relación entre el "español de España" y el "español de América", así como determinar, en una perspectiva más o menos sincrónica, algunos caracteres específicos del "español de América" en el léxico, en la fonología, y en la morfosintaxis.

No vamos a detenernos mucho en este tipo de trabajo. No se trata de teorías literarias, y su objeto no es, pues, la obra literaria. Sin embargo, algunas de las observaciones hechas por esos autores a partir de la comparación entre el español de España y el español de América, y a partir también del estudio de las particularidades lingüísticas de las diferentes regiones de América Hispánica, pueden servir de base para las investigaciones literarias y constituyen una crítica eficaz contra todo proyecto de teoría general de la literatura, tanto a nivel universal como a nivel regional. Así, contra la tendencia a ver un conjunto uniforme en el español hablado en España y el español de América, algunos de esos trabajos muestran que aunque se trate del mismo sistema lingüístico, ambos muestran diferencias de subsistemas en diversos niveles. Amado Alonso observa en su estudio *Americanismo en la forma interior de lenguaje* que en Argentina existe un sistema de denominación de la vegetación herbácea completamente diferente

del de España. La importancia de las observaciones de Amado Alonso sobre el funcionamiento de este subsistema lexical argentino en el interior del sistema de la lengua española, es que éstas muestran, cuando se aplican a la literatura, que es imposible hablar de literatura hispanoamericana como unidad. Al estudiar el discurso poético y el discurso folklórico de las pampas argentinas, él encuentra que se trata de discursos cerrados, propios de un medio económico y social muy caracterizado, donde el subsistema lexical de la vegetación se mantiene estable y constituye el elemento principal de los recursos poéticos. Las imágenes, las metáforas y las comparaciones de los poetas de las pampas, nos dice Amado Alonso, se refieren siempre a la vegetación herbácea de donde fueron sacadas, cualesquiera que sean las modificaciones introducidas por la participación imaginativa del poeta. Hay, así, según Amado Alonso, poca variación entre la utilización corriente del habla de las pampas, y su utilización poética.[140]

Amado Alonso muestra que ese subsistema lingüístico y poético no funciona fuera de la situación comunicativa de los campesinos de las pampas, y que no corresponde en nada a la lengua española de España. Ese subsistema funciona también, difícilmente, para un hispanoamericano que no sea un argentino de las pampas. Y esa nueva dificultad introduce otra característica lingüística en América Hispánica: esa característica es que ella no constituye una unidad lingüística. Ella está constituida de varias lenguas, y de varios dialectos en una sola lengua. Esta observación está contenida en el estudio citado de Amado Alonso, pero es Pedro Henríquez Ureña quien estudia más ampliamente el problema de la diversidad lingüística de América Hispánica. En su estudio *Observaciones sobre el español en América*, Pedro Henríquez Ureña examina la distribución geográfica de las diferencias fonéticas y lexicales entre todos los países americanos de lengua española. El autor comienza por criticar las afirmaciones generales, que sin funda-

140. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos*. Temas hispanoamericanos. p. 66, Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1976.

mento, ven la América Hispánica como una unidad lingüística. Él sostiene que las condiciones sociolingüísticas diversas de todos estos países han favorecido, de un país al otro, diferencias significativas en todos los niveles de la lengua española de América: en la fonología, en la morfología, en el vocabulario y en la sintaxis. No es el lugar aquí para comentar en detalle las observaciones de Pedro Henríquez Ureña. Pero debemos, sin embargo, subrayar que todas las particularidades fonéticas y morfosintácticas destacadas en el estudio de Pedro Henríquez Ureña, confirman la existencia de subsistemas lingüísticos caracterizados en diversos países de América Hispánica. Esa confirmación, que además debe ser verificada en cada momento, no tiene valor para nosotros sino por las consecuencias que de ella se deriven para el estudio de las obras literarias en América Hispánica. Y es precisamente en esa aplicación que las observaciones de Pedro Henríquez Ureña son particularmente ricas.

Sus observaciones acerca de las particularidades lingüísticas de América se basan en gran medida en el estudio de las obras literarias. Y las conclusiones que él saca sobre la literatura son semejantes a aquéllas sobre la lengua española en América Hispánica; para él, la literatura, de la misma manera que la lengua, no forma una unidad en los países de América Hispánica. La diversidad y la diferencia son las características principales de la literatura hispanoamericana, con relación a España y en la misma América Hispánica. Esta conclusión, todavía en ciernes en observaciones sobre el español en América, es retomada y profundizada por Pedro Henríquez Ureña algunos años después en "Caminos de nuestra historia literaria". En este texto él vuelve a plantear las diferencias lingüísticas de los países de América Hispánica, y como consecuencia de esto, la diferencia en la literatura. Así, en los matices diferentes de la lengua hablada en cada país, Pedro Henríquez Ureña descubre diferencias sensibles en la literatura de los países de América, las cuales lo llevan a hablar no ya de una literatura, de literatura hispanoamericana, sino de

literatura en plural, de la literatura de "cada país", y no ya tampoco del escritor hispanoamericano, sino del escritor de "cada país": el escritor argentino, chileno, mejicano, etc...

Con las observaciones y las conclusiones de Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña en cuanto a la lengua y a la cultura en América Hispánica, se está lejos de las concepciones unitaristas de las literaturas sustentadas por los otros autores. Esas observaciones constituyen una crítica de todo proyecto de teoría general de la literatura en cualquiera de las tres dimensiones en que ella se ha planteado en América Hispánica: a escala universal, a escala española y a escala hispanoamericana. A partir de esas observaciones lingüísticas y los componentes sociales y culturales que las acompañan, se abre en la teoría literaria en América Hispánica una nueva vía hacia la especificidad de la obra literaria. No solamente no es posible seguir hablando hoy de la literatura en general como Alfonso Reyes, Octavio Paz y Martínez Bonati entre otros; de la unidad de la literatura española e hispanoamericana, como en el siglo XIX, sino tampoco de "literatura hispanoamericana", como Fernández Retamar. Y el mito de la unidad de América Hispánica, realizada por la lengua, la cultura, los vínculos históricos, o como dice Paz, por la literatura ("La unidad de la unidad hispanoamericana es su literatura"), no tiene consistencia teórica.

Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña y recientes autores que han estudiado las diferencias lingüísticas entre los países de América Hispánica, desarticulando con su trabajo riguroso las falsas imágenes de la unidad hispanoamericana, han ido creando, muchas veces sin proponérselo, las bases para una antropología del lenguaje que ha de servir de marco a una antropología de la obra literaria. Sin embargo, esos enfoques son todavía generales en relación con la obra poética. Es trabajo sobre la lengua, y ese campo de investigación en América Hispánica no puede conducir sino al descubrimiento y establecimiento de características dialectales en el habla de los diferentes países hispanoamericanos. Se crea así una concepción dialectal, regionalista y nacionalista de la literatu-

ra, que de ninguna manera responde a la exigencia de una teorización de las obras literarias. Esas observaciones acerca de los textos poéticos han sido guiadas, motivadas, por observaciones sobre la lengua: investigar un fonema, una forma, una palabra verbal, etc., para enseguida calcar de las diferencias lingüísticas las diferencias poéticas. Eso conduce a reproducir, a una escala más reducida, la ideología del "espíritu de la lengua" como realización y expresión de la "psicología de los pueblos".

Sin embargo, si una teoría cualquiera se define por el grado de eficacia con que ella pueda aprehender su objeto; una teoría literaria habrá de ser la especificidad de la obra literaria, no como una abstracción ni tampoco como una unidad potencial, sino como una realidad empírica de discursos diversos, de sujetos diversos, escritos en una lengua, una historia, una cultura.

CAPÍTULO III

La búsqueda de un estatus científico

De la preceptiva poética a la teoría literaria

Hasta ahora hemos venido hablando indistintamente de "teoría literaria" y de "teoría poética" o simplemente de la "poética". Pero éste es el momento de resolver esa ambigüedad terminológica. Sobre todo cuando la confusión entre los adjetivos "literario" y "poético" puede conducir a errores conceptuales e históricos en la comprensión de la formación de la teoría literaria en América Hispánica.

A semejanza de Europa, América Hispánica inicia el siglo XX bajo el lema de la renovación a ultranza en los diversos aspectos de la cultura. En Europa surgen nuevos enfoques científicos y se multiplican los inventos tecnológicos. Se inauguran nuevos sistemas filosóficos. Las artes se agitan con el advenimiento de los movimientos de vanguardia, los cuales definen con estridencia las más atrevidas concepciones estéticas.

Este movimiento general de transformación en las ideas repercutió con fuerza en América Hispánica, y no podía dejar de influir los estudios literarios. Las humanidades en general constituyeron el campo de conocimiento en el que con mayor febrilidad se ensayaron las nuevas corrientes del pensamiento. En su ensayo *La cultura de las humanidades*, Pedro Henríquez Ureña describe la atmósfera de ferviente inquietud intelectual que reinaba en México entre 1906 y 1907, preludiando la

revolución de 1910, dentro de la que el autor designa como "movimiento de aspiraciones filosóficas y humanísticas":

"Inconscientemente se iba en busca de otros ideales, se abandonan las normas anteriores: el siglo XIX francés en letras; el positivismo en filosofía. La literatura griega, los siglos de oro españoles, Dante, Shakespeare, Goethe, las modernas orientaciones artísticas de Inglaterra, comenzaban a reemplazar el espíritu de 1830 y 1867. Con apoyo en Schopenhauer y en Nietzsche, se atacaban las ideas de Comte y de Spencer. Pero después comenzó a hablarse de pragmatismo...".[141]

Una doble tendencia se advierte en ese universo intelectual evocado por Henríquez Ureña: la ruptura con los modelos que dominaron el siglo XIX, ("el siglo francés en letras; el positivismo en filosofía") y la búsqueda de las nuevas orientaciones en las artes y en la filosofía, teniendo como punto de referencia a Francia, Alemania e Inglaterra. Pero, sobre todo, la gran novedad de la época lo constituye, paradójicamente, el movimiento de rescate de la antigüedad griega y de la literatura clásica europea, lo cual permitió a esa generación nutrirse de "las grandes aspiraciones humanísticas" y ampliar sus horizontes y su capacidad de conocimiento y de crítica.

En el campo de la filosofía tuvo lugar la principal ruptura: el dogma positivista, filosofía oficial de la dictadura de Porfirio Díaz. Fue denunciada y sustituida en el interés de la juventud, por corrientes que ofrecían mayor posibilidad de libertad espiritual. Aunque, a pesar de esa ruptura inicial, no por eso el positivismo dejó de tener vigencia en la práctica intelectual de los hombres de esa generación. Los intelectuales hispanoamericanos de finales de siglo pasado y de comienzos de éste, se educaron en la cultura del pensamiento de Augusto Comte. Los teóricos de la literatura asumieron también los postulados positivistas. La afiliación positivista de Pedro Henríquez Ureña y de Alfonso Reyes aparece en sus textos y en sus cartas. Además del positivismo, la teoría lite-

141. Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T.II. p. 350-351. UNPHU, Santo Domingo R. D., 1977.

raria se orientó a partir de diversas corrientes filosóficas en boga en el siglo XX: marxismo, fenomenología, bergsonismo, existencialismo.

Son las premisas teóricas de esos diferentes sistemas filosóficos las que constituyen el fundamento de las diversas tentativas de teorías literaria en América Hispánica. Además, esas tentativas se definen por la búsqueda de una racionalidad científica, que como en las ciencias constituidas, dieran valor universal a las manifestaciones del hecho literario.

La teoría de la literatura fue la resultante de los grandes proyectos filosóficos y sociales europeos, los cuales, durante siglos, venían influyendo la crítica literaria: en el siglo XVIII, Giambattista Vico con su *Scienza Nuova*; Wolf, con su filología científica; Kant, con su estética transcendental; en el siglo XIX, la estética de Hegel y la crítica positivista de Renán, Gaston París y Sainte-Beuve; en el siglo XX, la lingüística moderna y el formalismo ruso.

Sin embargo, el punto de partida del proceso de cambio de denominación de los tratados, es el hecho político-poético que dio lugar a la transformación de la crítica y la teoría literaria en Europa y después en América Hispánica: el romanticismo. La bibliografía sobre este movimiento literario es numerosa y diversa en temas y perspectivas; sólo interesa situar los puntos de ruptura conceptual entre la preceptiva neoclásica y la crítica romántica.

En 1827 Víctor Hugo había publicado su drama *Cromwell*, en cuyo prólogo el autor expone los principios poéticos del romanticismo francés, en contra de los tratados de arte poética clásicos y neoclásicos, que hasta entonces prevalecían en las escuelas y en la crítica literaria.

El principal reproche que los románticos europeos, y Hugo en particular, hacían a la poética normativa y escolar era el hecho de representar trabas a la libertad de producción poética, por su vocación a dictar reglas generales. Recordemos a ese propósito las palabras de Víctor Hugo en el prólogo de *Cromwell*:

"Apliquemos el martillo a las teorías, las poéticas y los

sistemas. Echemos abajo ese viejo enyesado que enmascara el rostro del arte. No hay reglas, ni modelos, o más bien no hay más reglas que las leyes generales de la naturaleza".[142]

La poética clásica y neoclásica es condenada en este prólogo por su pretensión a erigirse en sistema general asfixiante para el arte. Y, entre las leyes generales que Hugo condena, la primera es el concepto de género literario, armazón sobre el que reposaba toda la preceptiva poética, desde Horacio. Hugo se opone a la clasificación del arte en géneros, afirmando, a partir de una metafísica que se apoya en la naturaleza; que la poesía moderna:

"...hará como la naturaleza, mezclando en sus creaciones, sin por eso confundirlos, la sombra y la luz, lo grotesco y lo sublime, en otros términos, el cuerpo y el alma, lo animal y lo espiritual; pues el punto de partida de la religión es siempre el punto de partida de la poesía. Todo está íntimamente relacionado".[143]

En otro pasaje de su prólogo, Hugo insiste sobre el carácter total del arte por encima de las distinciones estancas de los géneros, impuestas por los tratados de arte poética:

"La oda y el drama se cruzan en la epopeya. Hay todo en todo; solamente existe en cada cosa un elemento generador al cual se subordinan los otros, y que impone al conjunto su carácter propio".[144]

La tendencia a anular los criterios estéticos separados, subordinados a una ética determinada, constituyó en el romanticismo el punto de apoyo para la liberación del arte, pues para los románticos, como lo afirma Hugo, basándose siempre en la visión cristiana del arte, los valores estéticos de lo bello, lo feo, lo deforme, lo gracioso, lo grotesco, y lo sublime, coexisten en la misma obra.

Refiriéndose a la poesía moderna, Hugo afirma:

"Ella sentirá que todo en la creación no es humanamente

142. Víctor Hugo: *Obras completas*. T. II, p. 37. Edito-Service S.A. Géneve, 1963.

143. Ibid. p. 164.

144. Ibid.

bello, que lo feo existe en ésta al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco como el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz"...[145]

No es sólo en la teoría, sino, sobre todo, en su producción literaria en donde Hugo rompe con las normas literarias de los tratados de poética. Mostrando con su propia práctica de escritor la inutilidad de los géneros frente a la escritura, los cultiva todos con igual éxito y en cada uno encierra a los demás, anulándolos y dejando sólo el trabajo de la escritura, como señala Henri Meschonnic en relación con el relato de Hugo:

"El trabajo del relato y del narrador en Hugo socava los criterios tradicionales de los géneros. Como toda escritura que hace obra, Hugo rehace el género por la obra. Prosa y verso, un sólo trabajo de escritura en él".[146]

Por último, en la poética romántica no existe separación entre poética y política: el mismo lenguaje libertario condena la tiranía de los tratados de reglas poéticas y la tiranía política, que Hugo combatió hasta verse obligado a partir al exilio en 1853. Existe una identidad entre poesía y política en la teoría y en la práctica de ese autor, para quien en 1830 el romanticismo no es sino el liberalismo en literatura.[147] En esa concepción, la palabra libertad será el fundamento de su poética romántica y de su actividad civil. En 1827 Hugo afirmaba: "Existe hoy el antiguo régimen literario como el antiguo régimen político", observación que el costarricense Brenes Mesen repetirá en 1923. La constatación de esa doble tiranía dará lugar a un lema que se convertirá en la guía para la acción poética y política del romanticismo hugoliano: "Libertad en arte como en política". Esa será la guía en Europa de la escuela romántica liberal a la que pertenecía, bajo la influencia de Hugo, el

145. Ibid.

146. Henri Meschonnic Ecrire Hugo I. *Pour la poétique* IV, p. 13 Gallimard, París 1977.

147. Víctor Hugo: Hernani. *Obras completas*, T.12, p. 363. Edito-Service S. A., Géneve, 1963.

español Mariano José de Larra, quien recuperando las nociones básicas "verdad" y "libertad" del arte, del prólogo de *Cromwell*, escribió en sus Artículos:

"...esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura nueva (...); sin más regla que la naturaleza, joven, en fin, como la España que constituimos. Libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época, he aquí la nuestra, he aquí la medida con que mediremos...".[148]

Marcando los hitos no sólo de la literatura, sino también de la teoría literaria, Pedro Henríquez Ureña afirma que el romanticismo llegó a América desde París traído por el argentino Esteban Echevarría, quien llegó allí en 1825 y permaneció cinco años "en plena insurrección romántica".[149] Esa insurrección la encabezaba Víctor Hugo.

La síntesis de lo político y lo poético en el movimiento constituyó una razón poderosa para que en el contexto de lo político y lo social de la América Hispánica de mediados del siglo XIX, éste tuviera acogida entre los jóvenes intelectuales: era un arma contra los tratados de "retórica" y "poética", que al igual que en Europa estaban vigentes en las escuelas, y contra la tiranía de la oligarquía criolla, que como la de Rosas en Argentina, sustituyó al colonialismo español.

Situando la evolución de la teoría literaria en ese contexto, Pedro Henríquez Ureña condensa en algunas líneas de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, el cambio de denominación de los tratados de poética a la teoría literaria. A pesar del esfuerzo de los románticos hispanoamericanos en el siglo XIX por romper con las reglas neoclásicas, el autor advierte la persistencia de los tratados hasta "este siglo XX": "En la América Hispánica continuaron escribiéndose hasta este

148. Guillermo Díaz Plaja: *Introducción al estudio del romanticismo español*. p. 112. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1972.

149. Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en la América Hispánica* en, *Obras Completas*, T. X. p. 160. UNPHU, Santo Domingo, 1980.

siglo lo mismo que en España, tratados sobre reglas literarias, llamados primeros, a la manera aristotélica, de "retórica y poética" (con muchos más tipos de prosa literaria que los encuadrados dentro de la retórica griega), luego de "preceptiva literaria" y, finalmente, con vergonzante falsedad, de "teoría literaria".[150]

Ese texto, escrito dentro de la orientación romántica de la crítica literaria contiene un ataque sin ambages a los tratados de reglas poéticas. Esta será la actitud que primará en América Hispánica en el siglo XX. Otros autores, anteriores o posteriores a Pedro Henríquez Ureña, confirman la evolución terminológica apuntada por este autor, en el sentido que los tratados de teorías poéticas comenzaron llamándose de "retórica y poesía", después de "preceptiva literaria". Antes que Henríquez Ureña, José Enrique Rodó recoge esa multiplicación de terminologías, condenando la vigencia en las escuelas uruguayas y americanas, todavía en 1908, de los textos de *"retórica y poética", "preceptiva" y "teoría literaria"*:

"El nombre de cualquier preceptista de retórica suscita, por inevitable asociación, en nuestro espíritu, la figura de don Hermógenes, o por lo menos la figura de Hermosilla... Esta particular prevención tiene fundamento, y es que no existe género de obras didácticas donde la pobreza, la insipidez, la frialdad, la inmovilidad rutinaria, que suelen desvalorizar los libros de esa índole, aparezcan con tan desconsoladora plenitud como en los textos de retórica y teoría de la literatura".[151]

El cubano José María Chacón, perteneciente a la misma generación de Pedro Henríquez Ureña, se pronuncia contra la persistencia de la enseñanza de la poética en términos similares a los empleados años antes por Rodó. Para el uruguayo, los tratados representan "la pobreza, la insipidez, la frialdad, la inmovilidad rutinaria". El cubano, por su parte, considera que estos sólo encierran "conceptos verbales, incapaces de toda

150. Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. p. 244. Fondo de Cultura Económica. México, 1949.

151. José Enrique Rodó: *Obras completas*. p. 533. Aguilar.

virtualidad artística". Asimismo, como Pedro Henríquez Ureña y Rodó, Chacón observa y condena con vigor el hecho que todavía en 1914 en la Habana se impriman tratados de retórica y poética, pero bajo la cubierta de literatura y preceptiva, "variante verbal de la retórica":

"Las categorías literarias no han sido más que conceptos verbales, incapaces de toda virtualidad artística (...) Vivimos todavía bajo sus influencias, nosotros especialmente, los hispanoamericanos. No se ha expulsado su enseñanza de nuestros colegios: He aquí sobre mi mesa un tratado de cerca de quinientas páginas, impreso en La Habana, en 1914. Se trata de un tratado de retórica y poética, aunque sobre la cubierta porte el intitulado Literatura Preceptiva (variante verbal de la retórica). El libro es un *desideratum* a la manera de las Armas y Campillos".[152]

José María Chacón, como Rodó y Henríquez Ureña, siente preocupación por la vigencia de los tratados de reglas poéticas en "nuestros colegios". Además, le inquieta que en los libros de texto no se opere una renovación sino en los títulos, conservándose los mismos contenidos. Esas "categorías literarias" que Chacón condena, serán también censuradas en 1923 por el costarricense Roberto Brenes Mesen en su obra *Las categorías literarias*, con similar tono de indignación y repulsión, al observar que aún están vigentes.

A Brenes Mesen le molesta, sobre todo, la imagen del "retórico" frente al arte, término que aplica despectivamente a todos los tratadistas, incluyendo a Aristóteles. Por eso, en su obra, condena toda la tradición de la poética occidental, utilizando la comparación romántica, hugoliana, que identifica la tiranía literaria con la tiranía política. Llama a soltarse de las ligaduras de las poéticas que todavía persisten en el mundo que ya se ha liberado de la monarquía:

"El mundo político se ha liberado de la monarquía autocrática; de la teocracia se independizó el Estado; pero el

152. Medardo Vitier: *Las ideas en Cuba*. p. 275-276. Instituto del Libro, La Habana, 1970.

mundo literario no se ha soltado finalmente de las ligaduras de la poética y retórica grecolatinas".[153]

Pero la actitud asumida por Brenes Mesen frente a la poética como disciplina escolar no es indiscriminada. Él separa a Aristóteles de los autores de tratados que se inspiraron en él, principalmente Horacio. Y aún encuentra en la *Epístola a los Pisones o Arte poética* de este autor, "-una mezcla de buen sentido" y de incomprensión. Fueron los tratadistas del renacimiento y del período neoclásico quienes más contribuyeron a esterilizar y perpetuar las categorías literarias, principalmente la noción de género, tomando en cuenta como modelo la poética de Horacio.

Con este sentido de la distinción conceptual, su posición ante la poética occidental resulta la más consciente en el plano teórico y la más radical en cuanto a la propuesta. Él declara llanamente la inexistencia de las conceptualizaciones y las reglas poéticas; sólo existen las obras. Por tanto, no plantea la evolución ni busca la renovación: "Las categorías literarias no evolucionan porque no existen".[154] Y la consecuencia de esta afirmación es la propuesta de una "teoría del arte" sin predoctrinas ni preconceptos literarios de ninguna especie".[155]

En 1930, el cubano Juan Marinello daba testimonio en tono sarcástico, burlón, del tipo de profesor de poética que existía en las escuelas cubanas, así como del contenido de la clase de "preceptiva literaria" que él recibió. El suyo era un "maestro de chabacanerías" y su método era repetir definiciones "con escolástico deleite".

"El maestro de chabacanería que quiso enseñarme preceptiva literaria repetía con escolástico deleite a cada paso, a cada mal paso, que "esencia es lo que cambia las cosas". Toda definición es, como se sabe, un guante henchido de

153. Roberto Brenes Mesen: *Las categorías literarias*. p. 16. Costa Rica, 1923.

154. Ibid. p. 16.

155. Ibid. p. 16.

viento de vigilias que nos regala una ilusión de que la mano está adentro".[156]

Al parecer, a esa triste imagen del maestro de Marinello y de su lección se reducía la vigencia de la "preceptiva literaria", antes de convertirse en la clase de composición. Hasta el surgimiento de esta nueva asignatura, los nuevos textos no son, como lo sugiere Pedro Henríquez Ureña, sino una disimulación, otra denominación, de los conceptos y los preceptos de la poética antigua y de la poética neoclásica: "Teoría literaria" o "Teoría de la literatura" no sería, según Pedro Henríquez Ureña, sino una nueva manera de decir "Arte poética", "Tratado de retórica", "Preceptiva literaria", etc... La "teoría literaria" equivale a una "preceptiva", a un tratado de "reglas literarias", con la sola diferencia de ser cronológicamente posterior y responder a otra etiqueta.

En Rodó encontramos también esa tendencia a identificar esos términos, aunque la palabra "retórica" es la que más comúnmente designa para él los tratados y las reglas poéticas. Condenando sin ambages a los "tratadistas de retórica" o a la "retórica" de su tiempo, en términos similares a los que ya usó Víctor Hugo en 1827, Rodó plantea la situación de inmovilidad del arte en los tratados, en los cuales éste no se ha modificado desde los tiempos de Boileau, Luzán y La Harpa: "El escritor vive en el mundo; el retórico vive en otro distinto. El escritor aprende, se rectifica, se transforma. El retórico es impenetrable e inmutable".[157]

Aunque no haya en apariencia para Rodó, como para Henríquez Ureña diferencia alguna entre los "tratados de retórica" y la "teoría de la literatura", hay que decir que en el primero existe un uso ambiguo de los dos términos. Contra la retórica, Rodó se sitúa en la perspectiva de la teoría de la literatura, aunque suela llamar también, por indecisión conceptual, retórica a la teoría literaria.

---

156. Juan Marinello: *Poética*. p. 22 Espasa-Calpe, S. A., Madrid. 1933.

157. José Enrique Rodó: *Obras completas*. p. 532. Aguilar.

Existe en los críticos de los tratados de retórica, aun bajo el nombre de teoría de la literatura, un punto que constituye el objeto principal de la censura: es la función docente que éstos desempeñan frente al valor creativo de la actividad literaria. Esta función significó una limitación de la poética a las aulas de clase, donde ella asumía un papel puramente ideológico, no teórico, de perpetuar una ética y una estética escolásticas en forma de cánones esterilizantes para la producción. La poética o tratado de retórica es condenada por el estatus escolar y moralizante que asumió, desviándose de la poética de Aristóteles. Así lo señala Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España,* refiriéndose a la *Poética* de Luzán y demás tratadistas del siglo XVIII:

"A Luzán le extravía, como a todos los teóricos de su siglo, la tendencia docente y moralizadora. Cree de buena fe que Homero escribió sus poemas "para explicar a los entendimientos más incultos las verdades de la moral, de la política, y también, como muchos sienten, de la filosofía natural y de la teología".[158]

Desde el punto de vista de esta "tendencia docente y moralizadora" observada por Menéndez Pelayo, tiene razón Pedro Henríquez Ureña cuando reduce la evolución de los títulos de los tratados, desde poética y retórica hasta teoría de la literatura, a un simple cambio de denominación. Sin embargo, es necesario advertir que en ese cambio se plantea una diferencia más profunda, contenida de manera más o menos explícita en las diferentes críticas que se hacen a la preceptiva: la diferencia entre el discurso teórico, el discurso literario y el discurso escolar o normativo.

Acerca de la relación entre el discurso literario, es decir, las obras literarias, y los otros dos discursos, no es necesario insistir, la diferencia es evidente. Pero la distinción entre el discurso teórico y el discurso pedagógico no siempre se aclara. Los autores de tratados de retórica y los profesores de re-

158. Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España.* T. I, p. 1200. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1974.

glas aprendidas creen a menudo que desarrollan una actividad teórica. Althusser aclara el estatus de esos dos discursos al plantear la diferencia entre el método pedagógico seguido por Stalin y el método teórico de Marx. El primero "...trata su objeto mediante un método pedagógico. Expone bien los principios fundamentales del marxismo, y de una manera generalmente justa. Ofrece las definiciones esenciales (...) Pero presenta el gran defecto de enumerar los principios del marxismo, sin mostrar la necesidad interna que enlaza entre sí a estos principios, estos conceptos.[159]

Marx, en cambio, emplea un método teórico u "orden de exposición", cuya característica principal es que vincula los conceptos, establece sus relaciones y los convierte en un sistema:

"Ahora bien, el orden (de exposición), que vincula entre sí los conceptos, depende de sus relaciones, a su vez, de sus propiedades mismas: este orden constituye un sistema, que da su verdadero sentido a cada uno de los conceptos (...) Por razones prácticas de hecho, un método de exposición pedagógica puede, seguramente, dejar en la penumbra algunas de estas relaciones (...) Por razones de derecho, un método de exposición teórica no lo puede hacer. Debe exponer con rigor la necesidad de estas relaciones: es su razón de ser. Marx era perfectamente consciente de esto en *El Capital...*".[160]

Para José Ortega y Gasset, el concepto de ciencia se identifica estrictamente al de investigador y en esto se diferencia del discurso pedagógico o de cualquier otra aplicación de la ciencia:

"No es ciencia comprarse un microscopio o barrer un laboratorio; pero tampoco lo es explicar o aprender el contenido de esa ciencia. En su propio y auténtico sentido ciencia es sólo investigación: plantearse un problema, trabajar para resolverlo y llegar a la solución. En cuanto se ha arribado a ésta todo lo demás que con esta solución se logre ("salvo volver

159. Louis Althusser: *Sobre el trabajo teórico.* p. 27 Editorial Anagrama, Barcelona, España. 1970.

160. Ibid. pp. 27-28.

ésta a poner la cuestión, convertirla de nuevo en problema (criticarla...") ya no es ciencia. Por eso no es ciencia aprender una ciencia ni enseñarla, como no es usarla ni aplicarla".[161]

En la tradición de la poética occidental, la diferencia entre el método teórico y el método pedagógico está planteada en la distinción entre la *Poética* de Aristóteles y el *Arte poética* de Horacio junto a los demás preceptistas que se inspiraron de esta última obra. La crítica que hacen Rodó, Pedro Henríquez Ureña y otros autores hispanoamericanos a los tratados de poética, es, en realidad, una crítica a su función docente y moralizadora.

Pedro Henríquez Ureña le reconoce a Rodó el valor de haber sido precursor de la crítica antipreceptivista, aunque le reprocha el no haber llevado la ruptura con los tratados de reglas poéticas hasta sus últimas consecuencias. En su artículo "Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común" -título que es como un eco literal del texto *La enseñanza de la literatura* del autor uruguayo- dijo de éste: "censuraba este particular arcaísmo de los tratados. Desgraciadamente, no se atrevió a declarar la inutilidad esencial de la preceptiva".[162]

Esa afirmación de Henríquez Ureña se apoya, posiblemente, en esa aparente confusión terminológica que hemos señalado en Rodó. Sin embargo, el sentido de esta crítica hay que entenderlo no al nivel de grado de denuncia que Rodó haya pronunciado contra los tratados de poética tradicional, sino con respecto al proyecto teórico mediante el cual él tendía a remplazarlos. A los ojos de Henríquez Ureña el texto de teoría literaria que proponía Rodó no significaba sino una reforma de la preceptiva. Rodó busca "adaptar" los arcaísmos conceptuales de ésta a las más recientes orientaciones de la crítica literaria. Así, su teoría literaria, aunque ya es crítica

161. José Ortega y Gasset: *El libro de las misiones*. p. 95. col. Austral, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1976.

162. Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T. VI, p. 145. UNPHU, Santo Domingo, 1979.

histórica, en el sentido de la crítica romántica, no lo es suficientemente para la época y la formación de Pedro Henríquez Ureña.

Pero si ya para Rodó en 1908 no se justificaba el mantenimiento de la asignatura "Retórica y Poética" en las escuelas uruguayas, para esa misma década se ofrece en la República Dominicana. En 1912, el programa del tercer curso de la enseñanza secundaria del Liceo Dominicano de Puerto Plata dirigido por Emilio Prud'Homme, incluía la asignatura "Retórica y Poética". En un nivel superior aparece, sugiriendo una progresión de los estudios, la asignatura "Composición y crítica literaria", materia esta última señalada más tarde por Henríquez Ureña como la última versión de los tratados de preceptiva literaria en Europa y los Estados Unidos.

Es importante observar que la presencia de la clase de "Composición y crítica literaria" en este programa significaba una renovación sensible en la enseñanza de las letras y de la lengua, a tono con los cambios más recientes en Europa y los Estados Unidos. Desde finales del siglo pasado, en las escuelas y colegios de esos países la clase de "Retórica y Poética" comenzó a ser reemplazada por la de "Composición", aunque durante un tiempo coexistieron las dos asignaturas tal como aparece en este programa.

Esa ambigüedad entre las dos asignaturas se mantuvo hasta en los contenidos de la sola asignatura "Composición". Todavía en 1930, Henríquez Ureña, apoyándose en los datos que le da la historia de la literatura universal, condena la enseñanza de la retórica en las escuelas en la clase de "lectura y composición", que para aquella época en La Plata, Argentina, ocupaba el lugar en los estudios primarios, de la literatura como asignatura particular. En pleno siglo XX solamente continuaba enseñándose la preceptiva "en países de lengua española", particularmente en muchos hispanoamericanos, como "muestra de tardío apego a la tradición de poética escolar".

Henríquez Ureña nos describe ese proceso, determinante para la comprensión del rumbo que han seguido la teoría y la enseñanza de la lengua y la literatura en nuestro medio:

"En las universidades de los Estados Unidos, como supervivencia, se llama todavía profesor o instructor de retórica al que enseña la composición inglesa, cuyo objeto es adiestrar al estudiante en el buen manejo del inglés escrito; en Inglaterra se llama a esta asignatura Curso de inglés. Y en la enseñanza francesa tampoco se conserva la preceptiva, a pesar de que el penúltimo año de la secundaria conserva el nombre de "classe de rhetorique": "Ya no se enseña la retórica -dice Chaignet- en las "clases de retórica" de los liceos de Francia: tanto vale decir que ya no se enseña en ninguna parte". "Pero sí: la preceptiva persiste en países de lengua española; en muchos, no en todos. ¿Explicación? Mera reliquia arcaica".[163]

Ese texto de Henríquez Ureña sitúa el momento teórico en que se hallaba la enseñanza de la lengua y la literatura en América Hispánica para los años treinta de este siglo, atascada en el cultivo de un arcaísmo ya superado en Estados Unidos y Europa. En 1944, en *Las corrientes literarias en la América Hispánica,* el autor observa de nuevo la persistencia de la enseñanza de la preceptiva literaria en América Hispánica, cuando ya esta asignatura se había abandonado en Europa y los Estado Unidos desde principios de siglo, sustituyéndola por la enseñanza de la composición.

En el mundo de habla castellana ese curso de composición fue, pues, de introducción tardía; también el curso de español que -como el de inglés y el de francés en los países donde se hablan esas lenguas- sustituyó el curso de composición. Esa tardanza en la enseñanza de estas asignaturas en las escuelas de muchos países hispanoamericanos se tradujo, en comparación con Europa, en retrasos en el uso de la lengua, principalmente escrita.

Lo mismo sucedió con la enseñanza de la literatura como asignatura independiente. Para oponerse al mantenimiento de la enseñanza de la retórica en una gran porción de la escuela hispanoamericana, escribió Henríquez Ureña su conferencia *Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común.* Sus

163. Ibid. p. 137.

proposiciones para la enseñanza de la literatura sólo buscan igualar los métodos vigentes en Europa y Estados Unidos de los tiempos modernos; pero sin olvidar la lección de la tradición.

Por eso, su pedagogía de la enseñanza de la literatura, basada en la lectura de las obras principales, se nutre a la vez de los griegos, quienes no siendo preceptistas limitaban la enseñanza escolar sólo a la lectura de los poetas, "especialmente los poemas homéricos"; y de la metodología vigente en la Europa contemporánea de su generación: "¿Cómo habremos entonces de enseñar literatura en nuestras escuelas secundarias? Del único modo posible: poniendo al estudiante en contacto con grandes obras. Es así como se procede en Francia y en Inglaterra, en Alemania y en Escandinavia. Es así como procedemos, desde 1925, en el Colegio de nuestra Universidad; me contenta el no ser ajeno a la innovación".[164]

La clase de "Retórica y Poética" fue suprimida en la escuela dominicana en 1933 precisamente por disposición de Pedro Henríquez Ureña, cuando ocupó el cargo de Superintendente General de Enseñanza. Esa asignatura fue remplazada por la de Literatura General, que para la época era una importante innovación en los estudios literarios. Con el cambio, Henríquez Ureña quiso adaptar la enseñanza dominicana a la orientación que ya había aplicado en La Plata en 1925 y cuyos fundamentos teóricos expuso en 1930 en *"Aspectos de la enseñanza de la literatura en la escuela común"*, ensayo reproducido con ese propósito en 1932 en la Revista de Educación".[165]

---

164. Ibid. p. 138.

165. *Revista de Educación, Núm. 17, año 1933.* La circular firmada por Pedro Henríquez Ureña es la siguiente:

ENSEÑANZA DE LA LITERATURA
Santo Domingo, 24 de marzo de 1933
A los directores de las escuelas normales
Asunto: Enseñanza de la literatura

1.- El Consejo Nacional de Educación, al establecer el nuevo plan de estudios de las escuelas secundarias, suprimió la anticuada enseñanza de la Retórica y Poética o literatura preceptiva, colocando en su lugar la Literatura General, que se enseñará por medio de la lectura directa de grandes obras literarias en orden histórico. Las breves explicaciones que deban darse sobre cuestiones de estilo y sobre géneros

Los datos aportados por Henríquez Ureña y la actitud que asumió frente a la enseñanza literaria, procediendo como "en Francia y en Inglaterra, en Alemania y en Escandinavia", nos permiten comprender que el cambio de denominación de "Poética" a "Teoría literaria" en América Hispánica fue consecuencia directa de la modificación de los estudios literarios en Europa. El autor francés Gérard Genette, en su ensayo *"Rétorique et Enseignement"*, sitúa en 1902 la reforma de la enseñanza secundaria que en Francia cambió el nombre a la clase de retórica, sustituyéndola por un sólo de sus dominios, la enseñanza de la disertación y la composición.

"En la conciencia literaria general, el espíritu de la retórica tradicional está muerto, se sabe, desde principios del siglo XIX, con el advenimiento del romanticismo y el nacimiento -conjuntamente- de una concepción histórica de la literatura; pero no es sino un siglo más tarde (1902) que la enseñanza secundaria levantará el acta de esta revolución desbautizando la clase de retórica. Hugo declara la guerra a la retórica, pero Rimbaud aprende todavía el arte de la *mise en tropes* y de los versos latinos".[166]

---

literarios se intercalarán en la explicación de desarrollo histórico de la literatura. La métrica, que es parte de la gramática, debe explicarse en los cursos de Lengua Española, en los cuales hay que hacer continuamente lecturas y recitaciones.

2.- Pero como el antiguo plan de estudios va siendo sustituido gradualmente, y todavía durante el presente año y el siguiente subsistirá la enseñanza de la retórica, recomiendo a usted que indique a los profesores de literatura de esta asignatura que deben modificar su enseñanza en el sentido de que la preceptiva no debe ocupar más de una tercia parte del tiempo, dedicándose las otras dos tercias partes a composición y lectura. Estas lecturas se procurará que abarquen, no solamente producciones breves, en prosa o en verso, sino también obras completas (por ejemplo, dramas de Shakespeare o de Moliere), ya sea que la lectura se realice en la clase, ya sea que el alumno la haga en su casa y dé cuenta de ellas al profesor mediante resúmenes escritos y explicaciones verbales.

3.- El Consejo Nacional de Educación desea, en suma, que la enseñanza, tanto del lenguaje como de la literatura, sea práctica y no meramente explicativa. Se recomienda a usted, y a los maestros de lengua española y de literatura, leer el artículo del suscrito Superintendente, *Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común*, publicado en el número 16 de la Revista de Educación, donde están expuestas las razones que apoyan estas ideas. Atentamente les saluda Pedro Henríquez Ureña Superintendente General de Enseñanza.

166. Gérard Genette: *Figures II.* p. 24. Editions du Seuil, París, 1969.

Genette considera que esa desaparición oficial de la retórica no significó su desaparición real. Pues, al ser un código de expresión y un instrumento intelectual tan poderoso, no podía desvanecerse sin dejar huellas o ser sustituido por otro código de eficacia similar. El cambio de un código a otro agotó un largo proceso en las escuelas francesas. Este autor subraya tres rasgos que caracterizaron el código poético retórico en el siglo XIX, hasta convertirse en el siglo XX en la clase de lengua y en la de literatura.

Esos tres rasgos son: la retórica era una disciplina escolar explícita y declarada; además había coincidencia absoluta entre la parte descriptiva y la parte normativa, en sus objetivos y en la metodología de enseñanza. Es decir que el estudio de la literatura se prolongaba en el aprendizaje del arte de escribir, partiendo de los modelos estudiados (conceptos, obras y autores) y a través de una técnica de imitación. Finalmente, y como consecuencia del rasgo anterior, la retórica se destacaba más en su vertiente estilística, hacía hincapié en el estilo, reduciéndose a una retórica puramente de la elocutio.[167]

En 1944, en *El deslinde* Alfonso Reyes recupera esta visión de la retórica como estilo, tratando de elaborar su teoría de la literatura conforme a este rasgo de la retórica señalado, por Genette, en época más reciente. Pero en Reyes la relación con la retórica antigua es polémica, de ruptura y de continuidad. Por un lado, como en la tradición, identifica la retórica con la poética; por el otro, se aparta de la visión antigua que concebía la retórica (o la poética) como creación. Tampoco acepta la visión modernizante de la poética, que limita esta noción al género de la poesía.

La retórica o la poética es sinónimo de "forma verbal", según uno de los usos antiguos de este término, como se desprende de lo afirmado por Genette cuando destaca el rasgo de la *elocutio*. En las retóricas antiguas *elocutio* era sinónimo de *lexis*: expresión de los argumentos mediante las palabras, atendiendo al estilo. Así, para Reyes, la poética o *lexis* se opone a

167. Ibid. pp. 25-27.

la semántica o contenido expresado y significa "forma verbal", "ejecución verbal", extensible no sólo a la literatura, sino a todo tipo de texto:

"Poética. Este sustantivo no significará para nosotros como para los contemporáneos del *Symposion*, arte aplicable a todo género de creación. Pero tampoco significará, como para los modernos, el arte aplicable a la sola poesía (y singularmente la poesía en verso). Sino que será el arte aplicable a toda ejecución verbal, trátese o no de literatura. Toda forma verbal será para nosotros una manifestación de la "poética". Este sentido corresponde a uno de los usos del término *lexis* en las retóricas y poéticas de la antigüedad: "el cuerpo verbal de la obra..." Semántica. A falta del barbarismo "asúntica", será para nosotros "semántica" el asunto mentado por la expresión verbal o poética; sin importarnos que este empleo de la palabra corresponda o no con todo rigor al que suelen darle el lógico y el filólogo. Poética: manera verbal. Semántica: manera significada".[168]

En esa redefinición del término poética, las implicaciones teóricas son numerosas. Reyes sitúa su teoría literaria en el centro de la teoría lingüística que desde la antigüedad, hasta Saussure y todo el estructuralismo postsaussuriano, concibe la lengua como signos escindidos en dos mitades: forma y contenido, fondo y forma, verbo y espíritu, forma y esencia, significado y significante, poética y semántica. Reyes conoce el trayecto de esta vieja metafísica, pero su teorización se queda inmersa en ella. Ahora bien, el empleo que él hace del término poética constituye un esfuerzo por apartarse de los usos que lo identifican con la preceptiva literaria, y para ello retorna a la visión retórica antigua. Sin embargo, la retórica era un metalenguaje del arte de hablar. Ella era primero una *techné*, un arte de persuasión, mediante el empleo eficaz del discurso. Ella comportaba también una teoría y una metodología de aplicación y de enseñanza. En ese sentido, en Reyes la teoría literaria a partir del concepto de *lexis*, el cual era objeto de

168. Alfonso Reyes: *Obras completas*. T. XV, p .37. Fondo de Cultura Económica. México, 1963.

reglamentación de las "retóricas y las poéticas de la antigüedad", produce por efecto de ese retorno a la fuente, a la tradición, una identificación entre la poética y la retórica en su primitiva significación de "arte aplicable a la ejecución verbal".

La reducción de la poética a la retórica implica en Reyes, no solamente la identificación de la poética a la forma verbal del texto o *lexis*", sino también una concepción de la poesía como estilo. Esta visión de la poesía, solidaria de aquella otra expuesta por el autor que considera la poesía como un género literario que ofrece una cierta "temperatura de ánimo", la encontramos expuestas por Reyes en el texto "Perennidad de la poesía", carta que enviara al poeta colombiano Germán Pedro García en 1941, expresándole su opinión en torno al valor poético del parnasismo, objeto de polémica de la época. Para Reyes el "parnasianismo se convierte en retórica", y la retórica es, dice el autor, reproduciendo una opinión corriente que se impuso después del romanticismo, "palabra vacía". Esa dificultad conceptual que se advierte en el parnasianismo, sugiere Reyes, se explica por la confusión entre la poesía y la emoción poética. Sin embargo, señala él, continuando el dualismo que separa la "semántica" de la "poética" -ahora el término "emoción" contra "poesía"-, la poesía es la "forma verbal" o "lexis, es decir, la retórica en sentido cabal del término, mediante la cual se expresa la "emoción poética": "La emoción poética sólo se expresa en la poesía mediante forma verbal o "lexis"; y eso es lo que legítimamente debe llamarse retórica".[169]

Existe en Reyes la conciencia de que la retórica, como forma verbal, no es perecedera, sino cambiante. Está sometida a los efectos de la evolución de los gustos, de los hábitos, las modas, es decir el tiempo; lo cual significa una visión de la poesía como estilo que en cierta medida rompe con la concepción puramente etimológica o genérica que dota a la poe-

169. *Alfonso Reyes: Obras completas.* T. XIV, p. 232. Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

sía de rasgos universales y permanentes a partir de ciertos arquetipos comunes de los tratados de poética: "Los métodos y hábitos de la expresión verbal están sometidos a la evolución de los gustos, puesto que la vida está siempre en marcha. Cuando un sistema de expresiones se gasta por simple curso del tiempo y no porque carezca en sí mismo de realidad intrínseca, lo más que podemos decir es: "Lo que emocionó a los hombres de ayer, porque para ellos fue inversión y sorpresa, a mí ya no me dice nada".[170]

Ese cambio en el "sistema de expresión", que Reyes explica con dificultad desde una óptica esteticista, Genette lo precisa con más rigor desde una perspectiva estructuralista, al observar mutaciones de la retórica decimonónica en los tres rasgos que, como vimos, la caracterizaban: carácter explícito, coincidencia entre lo normativo y lo descriptivo y predominio de la *elocutio.*

Simétricamente a estos rasgos de la retórica decimonónica, Genette señala tres mutaciones que afectan su régimen actual en la enseñanza de la literatura. Cambio en su estatus ideológico: la antigua retórica era declarada, hoy es solamente implícita. El término retórica ha desaparecido del vocabulario oficial y hoy no se editan ya libros de texto de retórica. Cambio en el estatus semiológico: ella establece actualmente en la enseñanza de la literatura una separación entre lo descriptivo y lo normativo, entre el discurso sobre la literatura y el aprendizaje del arte de escribir. La tercera mutación afecta la retórica en su estatus puramente retórico; Genette observa que según la época, el interés de la retórica se ha concentrado en una de las partes que desde la antigüedad la integran: *inventio, elocutio, dispositio.*[171]

La retórica antigua era, sobre todo, una retórica de la *inventio;* la retórica clásica una retórica de la *elocutio;* y la retórica moderna, una retórica casi exclusivamente de la *dispositio,* es decir, del plan, del guión o esquema de redacción.

170. Ibid. p. 232.

171. Gérard Genette: op. cit. pp. 28-32.

Esta triple situación de la retórica moderna, nos permite arribar a hipótesis que justifican algunas de las observaciones importantes de carácter intuitivo, de Pedro Henríquez Ureña. Desde el momento en que la retórica ha cambiado su estatus, de explícito a implícito, han desaparecido progresivamente las denominaciones del tipo "retórica y poética" o "preceptiva literaria". Como en la enseñanza de la literatura se fue estableciendo una separación entre lo descriptivo y lo normativo, esa separación favoreció el tipo de texto metaliterario, es decir la teoría y la historia de la literatura, cuya función es describir, definir la literatura, por encima de los tratados de reglas, cuyo interés era puramente normativo. Por eso, la emergencia señalada por Henríquez Ureña del término "teoría literaria", en lugar de las otras denominaciones que se refieren a la preceptiva retórica y poética. Además, el acento de esa retórica puesta en la *dispositio*, en el aspecto puramente composicional y lógico, da lugar a que lo que subsista actualmente de toda la tradición retórica en la enseñanza escolar sea el curso de redacción o de composición, sobre todo general. En estos últimos tiempos, esa clase es muy diferente al curso de composición de la época de Henríquez Ureña. Se ha reducido tan esquemáticamente a ejercicios llamados de "redacción y estilo", que muchos de los profesores que lo enseñan desconocen que están enseñando retórica.

Simultáneamente al cuestionamiento del estatus de la retórica del siglo XIX, se produce en los escritores y en la crítica literaria de los románticos una nueva concepción del arte. El apotegma de Víctor Hugo "A pueblo nuevo, arte nuevo", eleva el concepto de lo "nuevo" a un principio de definición del arte romántico contra la "vieja forma poética" de la monarquía. Y esa búsqueda de la novedad plantea una nueva teorización explícita e implícita generada no sólo desde la perspectiva de los estudios literarios sino también desde la literatura misma y de sus conceptos.

En la *Poética* de Aristóteles y en los tratados de preceptiva

literaria, el término *poesía* designaba tanto al arte en general -creación, ficción, invención-, como a un género específico de creación artística. Esa palabra constituía el centro de las "poéticas", y en ésta ella significa todo; pero sobre todo la "esencia poética". En cambio la "teoría literaria" tiene como centro la palabra *literatura.*

En 1944 Alfonso Reyes explica el doble sentido que la palabra *poesía* tenía en la poética de la antigüedad griega, destacando que Platón y Aristóteles la empleaban para designar tanto la "creación humana en general" como un género poético específico "en música o en verso":

"En rigor, la antigüedad explicó el término *poesía* en otros sentidos diferentes. En un sentido lato, llamó *poesía* a toda obra de creación humana. El sentido especial y más próximo al sentido moderno se anuncia desde muy temprano (...), aunque designa, en efecto, a toda clase de creación, se emplea ya (en Platón) de preferencia para la música y los versos. De modo que estas solas han usurpado el nombre de todo el género. La antigüedad padecía, pues, el deslizamiento de la palabra, desde el extremo "creación en general" hasta el extremo "creación verbal en música o en verso". Como acabamos de ver, Aristóteles reclama ya el ensanchamiento del concepto a cuanto hoy llamamos "literatura", "verso o prosa".[172]

¿Cuándo se produjo el cambio de la noción de *poesía* en su sentido más general a la noción de *literatura*? Volvemos al punto de partida: el romanticismo. Para Michel Foucault "literatura" es una palabra de fecha reciente; data del siglo XIX y está asociada al surgimiento de una nueva visión y codificación de la obra literaria, que por primera vez aísla esta práctica como un lenguaje singular cuya modalidad es de ser "literario":

"(...) La palabra es de fecha reciente, como es reciente tam-

172. Alfonso Reyes: *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria.* p. 35. Fondo de Cultura Económica, México, 1963.

bién en nuestra cultura el aislamiento de un lenguaje singular cuya modalidad es la de ser "literario".[173]

Ha de entenderse que cuando Foucault dice que la palabra "literatura" es de fecha reciente no se refiere a la noción física, gráfica, de la "letra", proveniente del latín *littera.* Para él "literatura" implica un "aislamiento" de la producción literaria que consagra el ejercicio de escribir como actividad social independiente distinta del "saber", la "filología" y la "gramática"; reduciéndose al "puro acto de escribir", al "poder desnudo de las palabras". Es decir, la literatura es concebida como discurso y como discurso independiente de otro discurso social:

"Es que a principios del siglo XIX, en la época en que el lenguaje se hundía en su espesura de objeto y se dejaba, de parte a parte, atravesar por un saber, él se reconstituía en otra parte, bajo una forma independiente de difícil acceso, replegada sobre el enigma de su nacimiento y enteramente referida al puro acto de escribir. La literatura es la impugnación de la filología (de la cual ella es, sin embargo, la figura gemela): ella reduce el lenguaje de la gramática al poder desnudo de hablar, y ahí encuentra el ser salvaje e imperioso de las palabras".[174]

Aparte de los discursos de la filología y la gramática, tradicionalmente asociados a la literatura por mediación del lenguaje, como la ciencia a la materia de estudio, la literatura se separa de la ética y la filosofía, del "discurso de ideas", como dice Foucault, consideradas también como hermanas gemelas de la literatura. Así, la modernidad, que nació con la "revuelta romántica" convierte la literatura en "discurso de la forma" contra ese "discurso de ideas", al hacer de ella una "intransitividad radical" y un modo extremo de uso lúcido del lenguaje, sin misión alguna de comunicar los valores clásicos de verdad, gusto, belleza, naturalidad, etc.; es decir, una trascendencia:

173. Michel Foucault: *Les mots et les choses.* p. 313. Gallimard, París, 1966.
174. Ibid. p. 313.

"Desde la revuelta romántica contra un discurso inmovilizado en su ceremonia, hasta el descubrimiento mallarmeano de la palabra en su poder impotente, puede verse cuál fue, en el siglo XIX, la función moderna de la literatura con relación al modo de ser moderno del lenguaje. En el trasfondo de ese juego esencial, lo que queda es efecto: la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas, y se encierra en una intransitividad radical; ella se separa de todos los valores que en la edad clásica podían hacerla circular (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero), y permite nacer en su propio espacio todo aquello que le puede asegurar la delegación lúdica (lo escandaloso, lo feo...)".[175]

También desde entonces, la obra se opone a toda definición de "géneros". Contra el esencialismo platónico y aristotélico del concepto de poesía, la literatura hace de ese acto de escribir, su propia "esencia":

(...); ella rompe con toda definición de "géneros" (...) y deviene pura y simple afirmación de un lenguaje que no tiene más ley que la de afirmar -contra todos los otros discursos- su existencia escarpada; no le queda, pues, otra salida que la de encorvarse en un perpetuo retorno sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener más contenido que el de decir su propia forma: ella se dirige a sí misma como subjetividad, o busca reconquistar en él la esencia de toda literatura".[176]

La emergencia de la literatura como discurso independiente es el resultado de una acción afirmada de los escritores románticos, quienes adquieren conciencia de que su actividad, sin divorciarse de lo político, se caracteriza por ser artística. Con ese cambio de función de la literatura surge en el romanticismo el estatus del escritor, independientemente del filósofo o del sabio. El reconocimiento social de éste es paralelo a

175. Ibid. p. 313.

176. Ibid. p. 313.

esta "función moderna" independiente de los demás sistemas de simbolización.

Asimismo, el surgimiento de la teoría de la literatura como método de conceptualización y estudio de la obra literaria data desde el momento en que la noción de "poesía" fue insuficiente en la conceptualización romántica, para designar una nueva realidad del arte que se definía por su "literalidad". El término "literatura" pasó a designar no ya y no sólo la "esencia" de la poesía, sino sobre todo el carácter "literal" de la obra literaria.

Es decir, la emergencia del concepto de literatura está ligada a una nueva comprensión teórica y empírica del poder del lenguaje y del carácter lingüístico y único no divisible en categorías genéricas, de la obra literaria, como lo señala en 1923 Brenes Mesen en *Las categorías literarias,* emprendiendo ese proceso de singularización de la obra, que Michel Foucault sitúa en la época romántica.

Consciente de esa evolución del concepto de poesía hacia el concepto de literatura, Alfonso Reyes funda su teoría de la literatura en *El deslinde* en torno a este último término. Ya para esa época él daba a la palabra "literatura" la acepción que hoy transmite Foucault. Y como el autor francés en el texto citado, buscando un esencialismo que luego analizaremos, Reyes considera que el concepto de poesía no responde ya a la "esencia creativa aristotélica", sino que se limita a un género, a un tipo particular de literatura. Esa "esencia" él la transfiere, al igual que Foucault, al término "literatura", sin inquietarse del valor etimológico de este concepto, y a sabiendas de que se aplica tanto a la prosa como al verso, tanto a lo oral como a lo escrito:

"Para denominar aquella esencia que buscaba Aristóteles, no podemos seguir usando hoy el término "poesía". En efecto, aún prescindiendo de que la poesía se exprese en verso o en prosa, hoy tendemos a aplicar el término "poesía" sólo a ciertas obras literarias: aquéllas que ofrecen una "temperatura" de ánimo que no se encuentra en obras de carácter más discursivo. Conservamos, pues, el término corriente "litera-

tura", seguros de que a nadie perturba el origen etimológico de la palabra, la limitación a la letra o carácter escrito, y de que todos saben que la literatura es tan oral como escrita".[177]

Alfonso Reyes, tratando de aprehender la diferencia entre poesía y literatura, en *El deslinde* sugiere ya la diferencia entre los dos términos, como una evolución entre dos enfoques. El enfoque de la *Poética* de Aristóteles, basado en el concepto de la poesía, y el de la ciencia literaria, que se apoya en la nueva noción de literatura, aunque a menudo por ausencia de rigor, y porque todavía suele buscarse la "esencia" de la literatura no en el acto de escribir, sino en el género que mejor revela la creación, según la definición griega de la poesía, se incurra en el error de hablar de poesía cuando en realidad se quiere decir literatura:

"Finalmente, hoy trasladamos las connotaciones del término "poesía" a "cierta manera de literatura, no necesariamente de verso"; aun cuando, en los estudios de ciencia literaria, al tratar de la génesis y de los estímulos que provocan la obra, se caiga en decir "poesía" en vez de decir "literatura".[178]

Esa ambigüedad señalada por Reyes en relación con los términos "poesía" y "literatura" es asumida de manera consciente por algunos teóricos de la literatura hispanoamericana, incluyéndonos nosotros, quienes sin desconocer la distinción ya codificada, aceptamos el uso indistinto de las dos nociones. Así, Roberto Fernández Retamar da al término poesía el mismo sentido de "temperatura acentuada" de la literatura que le da Reyes en el texto anterior, al aclarar que la poesía es un "caso extremo de la literatura". Sin embargo, en su *Idea de la estilística*, sin que el "error" le escape, usa a menudo un término por otro, como él mismo aclara al lector:

"Por razones comprensibles usamos aquí a menudo casi como sinónimos los términos literatura y poesía. Claro que no se nos escapa el error que eso implica. Pero, a los efectos

177. Alfonso Reyes: op. cit. p. 37.

178. Ibid. p. 35.

de los que tratamos, confundiría antes que aclararía establecer el distingo".[179]

Desde el punto de vista de esa distinción, *El arco y La lira*, de Octavio Paz, es la obra más platónica y aristotélica en América Hispánica. Paz no contempla el término "literatura", limitándose al de "poesía" (y al de "poema" como realización de la poesía) en el sentido primario que le daban los griegos: creación humana en general, e incluso para Paz, ausencia de creación. Es revelación, belleza natural, estado de éxtasis, de contemplación, de inspiración:

"La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono".

"Por otra parte, hay poesía sin poemas: paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos".[180]

La distinción de los términos "poético" o "poesía" y "literaria" o "literatura", considerada sin pretensiones de exhaustividad en los textos estudiados, nos avisa sobre un fenómeno importante: asistimos al extrañamiento del término "poética" en los estudios literarios. Como ya observaba Pedro Henríquez Ureña en 1944, al referirse a la evolución en la terminología en los tratados, la designación de "poética" desapareció casi completamente. En América Hispánica, en lo que va del siglo, y como resultado del cambio de estatus del discurso teórico sobre la literatura que operó el romanticismo, la poética no goza de buena reputación entre los teóricos de la literatura.

Esta es más bien repudiada. El grupo nominal que la designa, la poética, como teoría y estudio del discurso literario, está generalmente ausente del metalenguaje de esos teóricos.

Cuando el término *poética* aparece en las obras de esos autores, éste no es sino un nombre propio que llena una función bibliográfica, la de remitirnos a un título de tratados de poética: *La poética* de Aristóteles, *Las Tablas poéticas*

179. Roberto Fernández Retamar: *Idea de la estilística*. p. 18. Editorial de Ciencias Sociales. La Habana. Cuba. 1976.

180. Octavio Paz: *El arco y la lira*. pp. 13,14. Fondo de Cultura Económica. México, 1975.

de Francisco Cascales, etc... La presencia del vocablo *poética* suele cumplir también ahí una función epistémica: búsqueda de fundamentos de esa disciplina a través de la etimología, de la definición, y de la comparación con otras áreas del conocimiento. Así aparece este término en *Concepto de poesía*, de José Antonio Portuondo, en *Aspectos de la enseñanza de la literatura en la escuela común*, de Pedro Henríquez Ureña, y sobre todo en *El deslinde*.

Son raras las obras de teoría o de estudio de la literatura que en América Hispánica llevan el título de *Poética, Arte poético, Sistema poético* u otra denominación, corriente en la tradición y en la modernidad. Curiosamente, entre los autores más conocidos y cuyos textos hemos bautizado como fundadores del discurso teórico en literatura, aquéllos que todavía mantuvieron en este siglo la antigua designación son, en gran parte, cubanos. Son estos autores: Juan Marinello, *Poética*, 1930; Antonio Portuondo, *Conceptos de poesía*, 1941; José Lezama Lima, *Introducción a un sistema poético*, 1954; y Cintio Vitier, *Poética*, 1961. Sin embargo, es necesario aclarar que *Concepto de poesía*, la obra más importante de las mencionadas, en su versión original presentaba el título de *Introducción a la teoría de la literatura*, haciendo de esa doble designación, un doble sentido, que confirma la observación de Pedro Henríquez Ureña en la evolución de los títulos y le da la razón en cuanto a la idea de que sólo hubo cambio de nombre en los tratados. Un caso excepcional de las teorías literarias lo constituye *El arco y La lira*, de Octavio Paz. Esta obra es en América Hispánica quizás la única poética en el sentido aristotélico del término; sin embargo, esta designación ha sido metaforizada mediante un título técnico, instrumental.

Desde luego, aparte de los textos mencionados existen otras obras que llevan en su título el nombre de *poética*. Sin embargo, en la mayoría de los casos no se trata de la poética en el sentido de teoría poética, sino de la calidad de lo poético, en el sentido más abstracto de la palabra.

"Lo poético" es en ese sentido un término que se aplica a ese fenómeno indefinible que Valéry llamaba "estado poéti-

co" o "emoción poética", y que para algunos autores hispanoamericanos, como Antonio Caso o Amado Alonso bajo la forma de "intuición poética" adquiere valor de definición de la actividad poética. En Octavio Paz, "la revelación poética", concepto clave de su obra *El arco y la lira,* funciona con ese valor teórico.

Existen otros tipos de textos que se denominan "poética". Pero como en los ejemplos precedentes, éstos no se identifican con la teoría: se trata de antologías, de poemarios, de monografías sobre autores, e incluso de poemas individuales. Son títulos que designan la obra poética, la vida del autor, etc. Es en ese sentido que se habla de la "poética" de un autor, para designar sus poemas, por oposición a sus ensayos, como por ejemplo, una obra titulada *La Poética* de Alfonso Reyes. Asimismo, *La Poética* de Pedro Henríquez Ureña", referencia explícita a sus poesías juveniles, para diferenciarlas de sus trabajos filológicos. A ese género de denominación corresponden también aquellos poemas-manifiestos, como el poema "poética" del poeta argentino Saul Yurkiervich, en el cual el autor quiere significar la inclusión más o menos explícita de una teorización. En estas "poéticas" no se trata de un texto teórico, sino de la obra, del objeto poético mismo, que se autodesigna y autodefine.

El término "poética" no es tampoco empleado corrientemente en América Hispánica en el sentido del valor poético de la obra. No se usa mucho la expresión "la poética de...", para designar la calidad literaria intrínseca de una obra de un autor, o de un conjunto de obras que presenten cierta homogeneidad. En ese caso se prefiere hablar de estilo de...", de la "estética de...". La estilística, en particular, ocupa un lugar de preferencia en la valoración de las obras. Así, los estudios que existen sobre el modernismo enfocan la prosa y la poesía de los autores que se agrupan en ese movimiento literario, partiendo generalmente del concepto de "estilo". Así lo usan Iván A. Schulman y Manuel Pedro González en *Martí, Darío y el modernismo,* cuando

analizan la teoría y la práctica poética de Martí bajo el epígrafe "Conciencia y voluntad de estilo de Martí".

El valor poético de las obras de autores más recientes que los modernistas ha continuado estudiándose en América Hispánica desde la perspectiva de la estilística, prestigiada por los más reconocidos críticos, como puede observarse en la obra *Poesía y Estilo de Pablo Neruda,* de Amado Alonso, en la cual este autor analiza la poética del poeta chileno. En la obra *Materia y forma en poesía,* este mismo autor titula *Estilos americanos,* la parte que él consagra al estudio de varios autores hispanoamericanos: Rubén Darío, Paul Groussac, Ricardo Güiraldes, Alfonso Reyes, Borges y otros.

Amado Alonso no excluye de esa obra las expresiones "lo poético de la poesía", "la forma poética" y otras, mediante las cuales trata de definir la "esencia" de la poesía o el género poético.

Desde luego, el uso de la noción de estilo se justifica en este autor, como en otros, a través de un tipo de filología que separándose de la de Wolf, llamada tradicional, adquiere visos de modernidad y de rigor a partir de la Estilística inaugurada en sus dos grandes orientaciones por Leo Spitzer en *Estudios de estilo* y Charles Bally en su *Précis de Stylistique.* Para estos autores y para la corriente filológica que se inspiró de esos textos, la estilística constituye la teoría y estudio de la poesía, en lugar de la poética. Ha de ser la emergencia, a mediados de siglo, de ese papel de la estilística en América Hispánica, que explique el hecho de que un joven estudioso de la literatura, Roberto Fernández Retamar, tuviera la idea de escribir en 1950 un pequeño tratado de estilística, *Idea de la estilística,* con la función escolar de los antiguos tratados de poética o retórica.

Sin embargo, no es la estilística la orientación predominante. Esta se limita a estudios o análisis de obras. A nivel de la reflexión general los principales ensayos de teoría literaria en América Hispánica responden a una denominación que se relaciona con el concepto de literatura, en sustitución del concepto de poesía, noción genérica esta última que desde la antigüedad grecolatina sirvió de objeto de conceptualización o

de codificación de los tratados de poética. Actualmente, las denominaciones más importantes son "teoría literaria" y "teoría de la literatura", en lugar de las tradicionales poéticas, arte poética, etc. Así vemos que Alfonso Reyes, autor del proyecto de teoría literaria más importante en América Hispánica en lo que va de siglo, prefirió para los títulos de sus trabajos teóricos, términos relacionados con el concepto de literatura.

La experiencia literaria, 1942; *Tres puntos de exegética literaria,* 1945; *El deslinde; Prolegómenos a la teoría literaria,* 1944 *y Apuntes para la teoría literaria,* obra póstuma, cuya elaboración se remonta hasta los años de 1960.

En la actualidad, aunque no sean ya recientes, las dos obras más importantes de teoría literaria de autores hispanoamericanos, se titulan con la denominación referente al concepto de literatura: *La estructura de la obra literaria,* 1960, del argentino Félix Martínez Bonati, y *Para una teoría de la literatura hispanoamericana,* 1975, de Roberto Fernández Retamar.

Además de la titulación basada en el concepto de literatura, las denominaciones más usuales de las obras de teoría literaria de autores hispanoamericanos son: *estética, estilística, redacción y estilo, historia de la literatura* y luego, compartiendo el campo denominativo con esos tipos de título, existen denominaciones diversas relacionadas sobre todo, con el estudio sociológico o culturológico de la literatura. Los títulos que conciernen a la retórica son tan raros como lo de la poética. Sin embargo, existe hoy un renacer de estos dos términos.

La vigencia del discurso literario europeo, francés en particular, permite situar el marco de referencia en el cual se operaba esa preterición de la poética en América Hispánica. No sólo Víctor Hugo, al asumir la protesta contra los tratados de reglas poéticas, se convirtió en América en el modelo del discurso poético libre. En el siglo XX, las vanguardias literarias europeas, cuya cuna y centro de animación principal fue París, fueron contempladas por los poetas y teóricos hispanoamericanos como fuente de renovación poética. La

referencia a los movimientos de vanguardia y a autores modernos como Apollinaire, Mallarmé, André Bretón, Valéry... es constante en los textos de los teóricos de la literatura en América Hispánica.

En la teoría literaria del siglo XX la modernidad implicó una desagregación de la literatura, la cual perdió el carácter de unidad que le dio la preceptiva literaria. Los componentes de la obra: lingüístico, semántico, prosódico, psicológico, histórico, etc., autorizaban la multiplicidad de las orientaciones de estudio. El precepto era éste: descomponer la obra para su análisis en tantos elementos como los métodos lo permitieran.

Esta visión múltiple estaba presente en la concepción poética de Valéry, aunque él había hecho de la poética la base de todos los demás métodos. Hablando del estudio del texto este autor afirma en su ensayo "Propos sur la poésie": "Se puede estudiar un texto de numerosas maneras independientes, pues él puede justificarse a la vez por la fonética, la semántica, la sintaxis, la lógica, la retórica, sin omitir la métrica ni la etimología".[181]

Alfonso Reyes, contemporáneo y amigo de Paul Valéry, con quien intercambiaba correspondencia, cita constantemente en *El deslinde* la poesía y la teoría poética del autor francés, específicamente en su ensayo *Propos sur la poésie*, uno de los textos fundamentales de su poética, y el mismo en que el autor francés defiende el estudio múltiple de la obra mediante métodos independientes. Reyes puede así, posteriormente a la dislocación de la visión preceptiva de la poética, mostrarnos un amplio inventario de métodos de estudio de la obra literaria.

La perspectiva inicial del autor plantea la distinción entre la poética tradicional y las demás disciplinas constituidas, en el estudio de la obra literaria. El posterga la preceptiva como un error, porque ella pretende erigirse en canon que obstacu-

181. Paul Valéry *Oeuvres* T. I p. 1369. Gallimard, París, 1957.

liza la creación; pero no la condena definitivamente, concediéndole todavía alguna utilidad: la de establecer la nomenclatura de que deberán servirse la ciencia de la literatura o exegética y la teoría literaria. Estas dos vertientes de la crítica, con campos de aplicación más amplios y con fundamentos conceptuales e ideológicos distintos de los de la preceptiva, aunque sin divorciarse completamente de ésta, constituyen las orientaciones experimentadas por Reyes:

"La preceptiva representa una intromisión de la postura pasiva en la creación o la postura activa. Al generalizar sus casos, no se conforma con recoger reiteraciones de la experiencia, sino que fundada en sus autoridades y modelos, y en principios más o menos arbitrariamente inferidos, pretende establecer cánones y dictar reglas a la creación (...). Su error se explica porque el fenómeno literario está sustentado en formas culturales, genéricas y lingüísticas que sí requieren o al menos admiten, aprendizaje o reglas, no siempre de adquisición espontánea. Pero hay en la preceptiva una función útil - cuando no es exacerbada- que es el esfuerzo por crear la denominación o nomenclatura de tipos y casos, en que completa la exegética y en que se adelantó a la teoría literaria".[182]

Este autor clasifica el estudio de la obra literaria conforme a varios criterios: psicológico, histórico, semántico, y propone una multiplicidad de métodos que se apoyan en la división de la percepción de la obra como objeto de estudio en diversas series duales: fase activa o escritura contra fase pasiva o lectura; dentro de la fase pasiva, estudio particular contra estudio general; y estos dos tipos de estudios corresponden a su vez, el uno, al enfoque crítico, el otro a la contemplación desinteresada de la literatura, considerada como un todo orgánico. Así, tenemos que con exclusión de la poética, Reyes separa los métodos, siete en total, en dos grandes grupos: "1° En el orden particular, encontramos aquellas fases propiamente críticas, o que se enfrentan con los productos literarios de-

182. Alfonso Reyes: op. cit., p. 29.

terminados, esta obra o este conjunto de obras. Tales son la impresión, el impresionismo, la exegética o ciencia de la literatura y el juicio (...). 2° En el orden general, encontramos aquellas fases pasivas que hasta donde ello es humanamente posible, contemplan la literatura como un todo orgánico. Tales son la historia de la literatura, la preceptiva y la teoría literaria".[183]

Es ocioso detenerse a comentar los conceptos y definiciones que sirven de fundamento a esa tipología de métodos, hoy ya en su mayoría relegados por la crítica literaria como antiguallas normativas. Observemos solamente, que el término de poética no figura entre ellos, pues ya para esa época Paul Valéry había redefinido el estatus teórico de la poética tradicional, dándole una nueva aplicación en el estudio de la obra literaria. En cambio, en esa clasificación, el lugar de la poética parece ocuparlo el conjunto de métodos considerados por Reyes como estudios generales de la literatura.

Desde el inicio del siglo XX, el rumbo del discurso teórico de la literatura comprendía una distinción fundamental: el estudio científico y el estudio normativo. En América Hispánica, numerosos son los autores que discuten la diferencia entre los dos enfoques, apuntando hacia un tratamiento más riguroso de la obra literaria.

La actitud de Pedro Henríquez Ureña en su artículo *Aspectos de la enseñanza de la literatura en la escuela común*, (1930), frente a la enseñanza de la poética y la retórica, permite situar para esa época, el conflicto entre la opción normativa y la opción científica. Condenando la tradicional enseñanza de la retórica en las escuelas, él propone el estudio directo de las obras, liberando al lector de las reglas o preceptos que les impiden apreciar y conocer la literatura.

En 1930, Henríquez Ureña plantea esa disyuntiva en el marco de la lingüística, precisando la distinción entre la lingüística, la filología y la gramática normativa. Las dos

183. Ibid. p. 27.

primeras son "métodos rigurosamente científicos", en cambio la gramática normativa "no es ciencia: es un arte útil, una técnica".[184]

La gramática normativa, en la tradición europea, no sólo consistía en un haz de reglas sobre el uso de la lengua, sino también sobre la creación poética, la versificación, etc.

El tema de la versificación, aún antes que el de la historia literaria y el del español en América, los tres aspectos constantes en las investigaciones de Pedro Henríquez Ureña, constituye el objeto de estudio en el cual afloran de manera más persistente, las dificultades y las rupturas de este autor, con respecto a la poética y la retórica tradicionales. La métrica fue siempre parte importante de la preceptiva, sobre la cual ejercía su imperio de leyes y reglas, valiéndose del dictamen para establecer normas y conceder licencias métricas a los poetas.

En 1920, tratando de reorientar el estudio de la versificación no según los tratados, sino atendiendo a las manifestaciones espontáneas de la poesía, Pedro Henríquez Ureña destaca el papel particularmente importante jugado por algunos filólogos y poetas hispanoamericanos, contra el espíritu normativo de los tratados de poética españoles. Para él la actividad teórico-práctica del poeta y filólogo venezolano Andrés Bello y el poeta nicaragüense Rubén Darío, es determinante para la modernidad de la poesía española. La acción de Bello se ejerce contra el principio silábico, "sílabas contadas", que los preceptistas españoles desde Nebrija hasta el siglo XVIII, y los poetas cultos, reconocen en la poesía española como único principio de la versificación, desconociendo la importancia de las diversas formas de verificación irregular de la poesía popular. Frente al fantasma de la cantidad, término con el que Henríquez Ureña califica esa

184. Pedro Henríquez Ureña *Obras completas*. T. VI, p. 115. UNPHU, Santo Domingo, 1979.

obsesión isosilábica, Bello aparece como el fundador de la verdadera gramática española a partir de su obra *Principios de ortología y métrica* (1835), afirma nuestro autor, porque moderniza los términos de la poética clásica y, en general, restablece sobre sus verdaderos principios el estudio del verso español".[185]

En la continuidad de esa acción modernizante, Henríquez Ureña nombra la práctica de Rubén Darío en primer lugar, de los poetas de España después, contra el hábito de los preceptistas del siglo XIX posteriores a Bello, quienes a pesar de la innovación en la versificación, continuaban reduciendo la poesía castellana exclusivamente a los metros silábicos. La multiplicación de las formas variadas del metro, tomadas de la tradición española, posteriormente la adopción del verso libre, proveniente de la poesía moderna francesa de principio del siglo XX, así como los trabajos de los investigadores, incluyendo los del propio Pedro Henríquez Ureña, dieron al traste con el imperio del isosilabismo en la poesía hispánica. Este largo proceso antipreceptista lo resume Henríquez Ureña en un párrafo de su *Versificación irregular:* "Los preceptistas posteriores a Bello cayeron en el hábito de reducir la poesía castellana a los metros silábicos, de acuerdo con la práctica de los versificadores cultos del siglo XIX; así, hay quienes hablan del verso de arte mayor como simple dodecasílabo; pero a fines de la centuria la simplificadora teoría se vio atacada por dos flancos. En primer lugar, los nuevos poetas de América, con Rubén Darío al frente, y luego los de España, se lanzaron a ensayar toda especie de formas métricas desusadas, hasta llegar al moderno verso libre; al mismo tiempo, las investigaciones eruditas ponían a discusión los problemas relativos a la versificación amétrica de los castellanos medievales y a la acentual de los gallegos y portugueses".[186]

185. Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T. IV, p. 12. UNPHU, Santo Domingo, 1978.

186. Ibid. p. 13.

Seis años más tarde, en 1926, Pedro Henríquez Ureña insiste sobre esa importancia de Andrés Bello y de los poetas, en el esfuerzo de apartar la versificación y el sistema rítmico de la poesía hispánica del carril de los tratados de poética básica. En su estudio *En busca del verso puro* el autor expone la historicidad del verso español en su doble realización polémica y contradictoria de normas y de opción facultativa. La norma viene de los autores de tratados de poética, como Luzán autor de *La Poética* (1737), los preceptistas latinizantes, y una serie de estudiosos españoles y extranjeros, que ocuparon inútilmente su tiempo en "complicar y falsear nuestra noción del verso", ora reduciéndola al isosilabismo, al número fijo de sílabas; ora tratando de plegar el verso español al sistema de sílabas breves y largas de la versificación grecolatina, como ya lo intentó Nebrija en el siglo XV. La opción facultativa frente a los preceptos de los teóricos de la poesía y la versificación, la encarnan los poetas, quienes crean sus obras sin por fortuna leer los tratados que los inducen al error. En su primer período de la versificación, contra los preceptistas latinizantes, Bello acompaña a los poetas y a la tradición popular en su afán de orientar la poesía castellana por los cauces de nuestro idioma. Sin embargo, en la época romántica y más aún en el modernismo, la norma la constituye la ley de la sílaba de cantidad única, impuesta por Bello. La infracción de los poetas a esa norma se ejerce rompiendo con la tendencia clasicista reforzada por Bello de reducir la poesía al número fijo de sílabas: "En español, después de siglos beatos de realismo ingenuo, desde Luzán nos dedicamos laboriosamente a complicar y a falsear nuestra noción del verso. Tiempo y paciencia lo alcanzaron al fin: los preceptistas latinizantes decidieron que procedíamos como en Grecia y Roma, combinando sílabas largas y breves. Por fortuna, los poetas no leían los tratados y componían "de oído", como el músico de pueblo "que no sabe de nota"; confiándose al hábito, evitaban el error de los libros. Después que Bello y Amaury nos devolvieron a la ley real de

la sílaba de cantidad única, padicemos cerca de cien años nueva sordera: toda obra poética del idioma creímos explicarla con el verso de número fijo de sílabas".[187]

Podría parecer extraño que en ese conflicto entre los preceptistas y los poetas, entre la norma y la libertad de creación, Henríquez Ureña tome el partido de los poetas y la poesía, como se observa en el texto citado. El es continuador en América Hispánica de los gramáticos, de los autores de tratados sobre versificación, de los teorizantes del verso. El es también poeta, como lo prueban sus poesías juveniles, y aunque nunca perdió la sensibilidad poética a pesar de haber cesado la producción poética, su visión predominante fue siempre la del estudioso de la versificación.

En esos estudios sistemáticos sobre la versificación, desde el ensayo *Rubén Darío,* en 1905, Henríquez Ureña inaugura en el siglo XX en América Hispánica un nuevo modelo del investigador en las cuestiones lingüístico-literarias: el del observador objetivo, riguroso, científico, que asume una postura crítica respecto de la tradición poética. En este autor como en ningún otro, se observa la ruptura entre los viejos enfoques normativos y un nuevo discurso sobre la métrica, la literatura, la lengua, la cultura: el discurso de la ciencia.

Los términos de la separación entre esas dos orientaciones en los estudios literarios son proclamados en 1936 por el argentino Raimundo Lida: "Será preciso salvar expresamente ese nombre, Teoría literaria, de su tradicional alianza con la preceptiva, entendida como colección de normas o recetas para hacer literatura. La teoría no se propone reglar ni aconsejar, sino descubrir determinados fenómenos y tratar de comprenderlos".

Siguiendo los términos de Lida, en 1940 José Antonio Portuondo hacía la distinción en *Concepto de poesía,* entre teoría de la literatura y preceptiva:

"No debe confundirse, por lo tanto, la teoría de la literatura con la preceptiva, que es, como su nombre indica, conjunto

187. Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas.* T. VI, p. 30. UNPHU, Santo Domingo, 1979.

de preceptos o de normas generales para apreciar y realizar las obras literarias".[188]

En fin, en los estudiosos de la literatura se perfila una diferencia fundamental entre esas dos orientaciones en torno al objeto poético. Tanto la poética normativa o preceptiva como la teoría literaria escinden la obra poética en dos: de un lado está la lectura, el aspecto exterior de la obra, del otro la escritura, el aspecto interior. Sin embargo, trátase de dos métodos generales diferentes, por cuanto ellos se aplican solamente a uno de esos dos aspectos en que dividen la obra.

La poética normativa estudia sólo las leyes y modos de la creación, es decir la escritura, en término moderno. Ella dicta reglas desde el interior de la creación poética. Al no pretender ser teoría sino arte, quiere substituir la poesía. La poética normativa es un método que sustituye su objeto. Es así como el español Francisco Cascales definía en sus *Tablas poéticas* en el siglo XVIII, la función de la poética: "Porque según Aristóteles, el arte es aquélla que da preceptos y enseña los caminos para no errar en aquello que profesamos".[189]

La teoría literaria, en cambio, aun cuando sea como la preceptiva, un método general, es descriptiva; su meta es generalizar, sistematizar el "hecho" poético solamente como lectura, es decir, desde fuera, ignorando el acto de escritura. Ella pretende ser así visión exterior a la obra, que aprehende su objeto a distancia, sin confundirse con él. En este siglo la teoría literaria fue el modelo que transformó la crítica literaria.

188. José Antonio Portuondo, *Concepto de Poesía*, p. 24 Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972. (Raimundo Lida: *La creación poética*. En: *Cursos y conferencias*. Buenos Aires, 1936. Citado por J. A. Portuondo, en *Concepto de poesía*. p. 24).

189. Francisco Cascales: *Tablas poéticas*. p. 9. Espasa- Calpe, S.A., Madrid, 1975.

CAPÍTULO IV

Los métodos científicos en la teoría literaria

El tema de la relación entre retórica o poética y la teoría literaria en América Hispánica se sitúa en un debate ya viejo por la constitución de modelos de discurso teórico autónomos cuyo objeto de estudio sería la obra literaria. Ahora bien, no se trata de un debate concluido, cuya solución habría tenido lugar con la muerte de la vieja retórica y el nacimiento de la teoría de la literatura.

Esto así, porque la retórica jamás muere. Es inseparable de todo discurso, y en particular del discurso poético. Pero la poética, tal y como se presenta en las teorías literarias hispanoamericanas, no puede limitarse a la preceptiva y la reducción de la poesía a un ornamento, una forma, una figura.

Esa relación adquiere en América un contenido epistemológico e ideológico de importancia, que cuestiona todo el rumbo teórico transitado por la teoría de la literatura en América Hispánica. La indagación se interesa ante todo por los problemas metodológicos cruciales: la delimitación de la literatura de la no literatura, la definición y clasificación de los métodos de enfoque de la obra literaria.

La disyuntiva entre el estudio de la obra desde dentro y el estudio desde fuera, no se limita a la oposición entre preceptiva literaria y teoría literaria. En la configuración del estatus científico en el estudio de la obra, encontramos ese dilema entre los teóricos modernos. Así, para Vicente Huidobro se puede

llegar a "un conocimiento poético de la poesía", sin recurrir a premisas externas a los poetas y a la poesía. En 1925 condenaba las teorías poéticas escritas por los filósofos y los científicos, y afirmaba la "necesidad de una estética poética hecha por los mismos poetas".[190]

Para desarrollar su tesis se apoyaba en el ejemplo de las ciencias particulares, cuyo progreso se debió a la reflexión desarrollada al interior de estas ciencias por los mismos científicos. Igualmente, para Huidobro la teoría literaria debe hacerse por gente del oficio, ya que son los únicos que pueden conocer la poesía. Según él la comprensión de ésta es el producto de una práctica que solamente los poetas tienen.

Este confinamiento del conocimiento poético reservado a los poetas, se fundamenta en la oposición gente de fuera, gente de dentro:

"Es así como los ejemplos citados por la gente de fuera al hablar de la poesía nos lo prueban. En todas la ciencias, hay hombres de laboratorio, los que cuentan verdaderamente para la gente de dentro"...[191]

A pesar de ese "conocimiento poético", de "adentro" de la poesía, Huidobro asigna a la teoría de la literatura un estatus epistemológico que se inspira en la epistemología de las ciencias particulares. El positivismo, que a principios de siglo XX sirvió de orientación filosófica, científica y literaria a los intelectuales de América Hispánica, no es extraño a esta comparación entre la poesía y las ciencias y a la adopción de imágenes de las ciencias experimentales, como el laboratorio de la biología, en el estudio de la literatura.

Contrariamente a esta búsqueda de "un conocimiento poético" de la poesía que encontramos en Huidobro, para el resto de los teóricos de la literatura la poesía no es un modo particular de conocimiento que se pudiera estudiar por métodos orientados a la observación empírica de su agenciamiento

190. Vicente Huidobro: *Manifestes*. p. 77. Edition de la Revue Mondiale, Paris
191. Ibid. p. 79.

como sistema. Para estos autores, contrariamente a Huidobro, la poesía solamente puede ser explicada desde fuera por discursos que se hayan constituido en teoría del conocimiento científico. Es sólo a este precio que podría alcanzarse un conocimiento científico de la poesía y es por eso que la teoría de la literatura es definida siempre como un conocimiento científico y filosófico de la literatura, la filosofía por supuesto establecida como ciencia de las ciencias, epistemología de las epistemologías particulares.

La búsqueda de métodos científicos para el estudio de la literatura se sitúa en un movimiento mucho más abarcador de compresión de lo real en las diversas áreas del conocimiento.

La filología como ciencia de la literatura

La asimilación de la ciencia de la literatura a la filología nos impone llevar a cabo un retorno epistemológico sobre la práctica filológica del análisis de textos literarios. Se trata de la reconstitución de una teoría y un método que, como lo muestra Tinianov, habían dominado la interpretación textual hasta el formalismo ruso y la multiplicación de los análisis estructuralistas a partir de la constitución de la lingüística como estudio sistemático del lenguaje.

En primer lugar, habría que entender cuál es el sentido que se le da al término filología y a qué prácticas cognoscitivas se le asocia. En su sentido más lato, filología es sinónimo de erudición, enciclopedia, humanismo.

Desde la antigüedad, la filología designa un conjunto de valores y prácticas discursivas no sistematizadas, impermeables a toda formulación teórica y metodológica. Su programa fue vasto y vago, el contenido en la definición griega: aquél que ama las palabras. Eso incluye tanto al autor y al intérprete, conjugándose, así, la creación y la interpretación. Ese programa, sin campo de estudio ni objeto delimitados, es el que la filología desarrolla en España en sus primeros tiempos. Así la encontramos en el siglo XVII con Francisco Cascales, autor de *Cartas filológicas*.

Para Cascales la filología tenía el sentido de miscelánea y

enciclopedia: "La filología tiene los brazos muy largos, pues se pasea por el campo de todas las ciencias y de todas las artes... chupando, como hacen las abejas, lo más dulce de las floridas plantas".[192]

En la tradición hispánica, la filología no se disoció nunca de ese programa que le trazó Cascales, aunque con el tiempo adquirió mayor rigor en sus métodos. Esta doble situación se comprueba en las obras de Andrés Bello, Menéndez y Pelayo, Menéndez Pidal, Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes.

Dentro de la ilimitada aplicación de la filología, sólo una actividad la define, la interpretación de textos, de la lengua escrita, de la escritura.

En eso se diferencia para Saussure la filología de la lingüística: "Ya en Alejandría existía una escuela "filológica", pero este término se asocia sobre todo con el movimiento científico creado por Friedrich August Wolf a partir de 1777... La lengua no es el único objeto de la filología, que quiere, sobre todo, fijar, interpretar, comentar los textos...".[193]

Esas tareas que Saussure asignaba a la filología son las que Alfonso Reyes asigna a la ciencia de la literatura. Son numerosos los textos en los que Reyes expone sus ideas sobre la necesidad de un método científico. Sin embargo, aunque la teoría de la literatura responde a los imperativos de la ciencia, no cubre todo el campo de una ciencia de la literatura. Reyes distingue la teoría de la literatura de la ciencia de la literatura, denominada también por él "exegética". Desde 1941, inspirándose de B. Croce, Reyes esboza su proyecto de una ciencia de la literatura. El define esta ciencia como un conjunto de métodos que responden a una estrategia de interpretación del texto. Esta ciencia se inspira en el método exegético, tal y como se ha especializado en la Sagrada Escritura. Ciencia de la literatura equivale entonces para Reyes a

192. Francisco Cascales, *Cartas filológicas*, T.III, p. 71. Espasa-Calpe, S. A., Madrid. 1954.

193. Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general*. p. 39. Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1973.

exégesis bíblica. El discurso del mito y el discurso científico se identifican en una tipología de métodos propuestos por Reyes, que, juntos, constituyen la ciencia de la literatura:

"El concepto de Crítica es mucho más amplio, en efecto, que el de Ciencia de la Literatura. La Crítica va desde la mera impresión hasta el juicio, y llega hasta aquella manifestación suprema y guiadora que crea rumbos mentales y algunos prefieren llamar "dirección del espíritu". Entre estos extremos, la Ciencia de la Literatura escoge y jardina un terreno medio: aquél que admite el ser sometido a métodos específicos, métodos que tienden a realizar un fin exegético (Croce hasta deja entender, en su *Breviario*, que preferiría llamarla *Exegética*, término que, por otra parte, se ha especializado ya en las interpretaciones escriturarias".[194]

Entonces, ¿qué relación hay, según Reyes, entre la teoría de la literatura y la ciencia? En el discurso de Reyes esta relación es indefinida. Aunque la noción "Teoría de la literatura" se acerca a la noción de "Ciencia de la literatura", éstas no son idénticas ni de la misma naturaleza. Si bien las dos tienen por objeto de estudio la literatura y aspiran a la sistematización de ésta, la teoría de la literatura es un estudio filosófico, mientras que la ciencia de la literatura es un estudio exegético.

A pesar de esta separación inicial que define los dos métodos, válida en principio para toda la teorización de Reyes, a veces la distinción se presenta como una cuestión puramente de denominación. Más tarde en 1944, en *El deslinde*, si la teoría de la literatura no puede ser denominada ciencia de la literatura, esto se debe a la existencia ya de la exegética, la cual habría usurpado el nombre de ciencia, que, según Reyes, sugiere "un sentido de aplicación":

"Si la exegética no hubiera usurpado para sí el título de ciencia de la literatura, tal título podría convenir también a la teoría literaria, bien que el término "ciencia" sugiere ya un

194. Alfonso Reyes: *Apuntes sobre la ciencia de la literatura*. Obras, T. XIV pág. 323. Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

sentido de aplicación práctica, de que la teoría se dispensa. Pedir a la teoría literaria una crítica concreta sobre tal o cual obra es pedir recetas culinarias a la química".[195]

Reyes sitúa la ciencia de la literatura en la filología como resultado de haberla identificado con la exegética. Así concebida, esa ciencia es para Reyes un discurso pedagógico y escolar:

"*La exegética o ciencia de la literatura* tiene un carácter eminentemente didáctico y un punto de partida escolar. Es el dominio de la filología, a quien está confiada la conservación, depuración e interpretación del tesoro literario. Prepara los elementos del juicio y, a veces, aunque no necesariamente, lo alcanza. Una investigación biográfica o bibliográfica puede desentenderse del valor mismo del autor o la obra que se aplique; pero el juicio sobre tal autor o tal obra necesita conocer aquella investigación previa de la exegética".[196]

Por sus contenidos, esa ciencia propuesta por Reyes se presenta como una ciencia de las ciencias de la literatura; pues trata de abarcar todas las áreas del conocimiento que intervienen en la obra: la historia, la psicología, la antropología, la lingüística, la sociología, la estética, etc.:

"¿Cuál es el contenido de la ciencia de la literatura? Ella estudia la producción de la obra en su época mental e histórica, la formación psicológica y cultural del autor, las peculiaridades de su lengua y su estilo, las influencias de todo orden -hechos de la vida o hechos del pensamiento- que en la obra misma se descubren, su significación en la hora que aparece, los efectos que a su vez determina en otras obras y en el público de su tiempo, su fortuna ulterior, su rastro en la posteridad, su valor estético puro".[197]

En esas tareas asignadas a la ciencia en relación con la lite-

195. Alfonso Reyes: *El deslinde. Obras completas,* T,XV Pág. 29. Fondo de Cultura Económica. México, 1963.

196. Ibid. p. 28.

197. Alfonso Reyes: *Obras,* T.XIV pág. 324.

ratura, el sujeto es excluido en nombre de la objetividad. Interpretación según él, no significa crítica, una toma de posición por parte del sujeto, sino transmisión de un sentido que ya está en la obra. En esta concepción de la ciencia como "conservación", "depuración" e "interpretación", además de ser didáctica, Reyes se aparta de aquella definición clave de esta actividad, elaborada tanto por Althusser como por Ortega y Gasset -este último probablemente leído por Reyes-. En la definición de estos autores, ya citada en otra parte de esta obra, ciencia es exclusivamente investigación. Sin embargo, Reyes, al definir la ciencia como exégesis, convierte la literatura en un documento arqueológico que debe ser conservado, no en objeto de investigación.

Es evidente que en este texto, la concepción de la ciencia que le sirve de modelo a Reyes es la de las ciencias experimentales. Por eso, la teoría de la literatura no puede ser una ciencia, como la exegética. Lo que opone estos dos métodos es la marcada separación que Reyes establece entre teoría y práctica. Reyes es prisionero no solamente de este dualismo, sino también de una lingüística de la etimología y de la palabra que funciona en la definición del concepto de "ciencia". De esa manera, el término "ciencia" permite a la vez acercar y separar lo que se concibe como dos métodos distintos de enfoque de la obra literaria: el método teórico y el método exegético. En consecuencia, en el razonamiento de Reyes lo que se opone a la teoría de la literatura no es tanto la ciencia, sino la exégesis. Esta, concebida como metodología general, define el procedimiento científico que sirve de modelo primitivo y total a todos los otros métodos -incluida la teoría de la literatura- considerados como enfoques parciales de la obra. La exégesis o ciencia de la literatura, según la teoría de Reyes, está formada por tres métodos: el histórico, el psicológico y el estilístico:

"La crítica va desde la libre impresión humana hasta el alto juicio que sitúa las obras en los cuadros de la cultura. En la zona intermedia de estos dos extremos, hay aquella cuesta de laborioso acceso que admite la aplicación de métodos es-

pecíficos y que se reduce a la labor exegética. Tales métodos se encierran en tres: el histórico, el psicológico y el estilístico".[198]

Para Reyes, la ciencia de la literatura permite plantear el estudio de la obra literaria según dos posibilidades: mediante la integración de estos tres métodos o a través de un método particular. Reyes asume la primera posibilidad, insistiendo en diversos textos acerca de la necesidad de integrar los tres métodos para que pueda haber una verdadera perspectiva científica:

"Sólo la integración de los métodos puede aspirar a la categoría de ciencia de la literatura, aunque los partidarios exclusivos de uno u otro reclamen para su orden preferido el nombre de ciencia, y aunque en la práctica, y al estudiar las obras determinadas, realmente echen mano de los tres métodos".[199]

"La exegética opera conforme a tres grupos metódicos principales: históricos, psicológicos, estilísticos. Sólo la integración de estos métodos puede aspirar a la categoría de ciencia".[200]

"De los métodos que para ello aplica, algunos insisten en el aspecto histórico, otros en el psicológico, los de más allá en el formal o estilístico. Cada método aspira a cierta exclusividad y, más o menos, reclama para sí el privilegio de erigirse en ciencia. Pero sólo la suma de los métodos puede constituir una ciencia".[201]

La perspectiva integracionista de Reyes no anula la dificultad principal de la ciencia de la literatura: ésta consiste en un procedimiento que, dividiendo la obra, confía a cada método, por separado, el estudio de un aspecto particular de la misma. Tal procedimiento no responde más que a un antiguo proyecto filológico del saber total, que Reyes es en Hispanoamérica quien más ha intentado poner en marcha.

198. Ibid. p. 237.

199. Ibid.

200. *Obras...*, T.XV. p. 28.

201. Ibid. p. 324.

Esta metodología descrita por Alfonso Reyes ilustra bien la tesis, muchas veces repetida, según la cual un texto puede ser reducido al discurso que se quiera tener sobre éste. Se cree, así, que cuanto más se multipliquen los métodos tanto más se llegará a una interpretación minuciosa de todos los elementos que entran en la composición de la obra poética. Un tal procedimiento se apoya en una concepción atomista del conocimiento, según la cual la obra sería reducible a cada uno de los elementos significativos que la constituyen.

La ciencia de la literatura o exegética propuesta por Reyes es la aplicación de la filología "científica" creada por Friedrich August Wolf, en Alemania, a partir de 1777. Esta filología era ya a finales del siglo XIX un método tradicional, criticado por las nuevas corrientes del análisis literario surgidas a raíz de la lingüística saussuriana.

El método de la estilística

Amado Alonso figura en la república de eminentes filólogos hispanoamericanos -a pesar de su nacionalidad española- de la primera mitad del siglo XX, como aquél que con mayor rigor se ejerció en la crítica literaria.

Dos textos teóricos, *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística* y *La interpretación estilística de los textos literarios*, ambos recogidos en la obra *Materia y forma en poesía*, testimonian de la orientación renovada que desde la reflexión de Amado Alonso encaminaba los estudios literarios en América Hispánica hacia la crítica moderna.

La filología fue criticada en América Hispánica en particular por Amado Alonso. En su ensayo "La interpretación estilística de los textos" Alonso la tilda de "crítica tradicional" exponiendo, con aire de novedad, la estilística, como nuevo "método científico" para el estudio de la obra poética.

El programa de la filología de Wolf, según Amado Alonso, es el de la filología en "su viejo sentido", cuya característica principal es estudiar todo en la obra, menos los valores poéticos de ésta:

"El estudio tradicional de las obras literarias ha sido de

carácter filológico, dando aquí a la filología su viejo sentido, tal cual lo precisó Wolf; el estudio de todo cuanto es necesario conocer para la recta interpretación de un texto literario: las costumbres, las ideas, la mitología, la geografía, los sistemas filosóficos, la gramática, la vida social y política, las condiciones personales del autor, etc.".

"Este programa de Wolf es el que los estudios literarios han venido cumpliendo, y, muchas veces, con gran brillo, profundidad y exactitud".

El autor agrega: "Lo único que la crítica tradicional deja a un lado son los valores poéticos de la obra".[202]

La estilística resulta ser para Amado Alonso, la superación de ese "estudio tradicional" de la obra, por una filología "en el nuevo sentido", la cual es en realidad una "disciplina especial dentro de la lingüística" de Saussure, como lo apunta Amado Alonso:

"El lingüísta suizo Charles Bally ha sido el primero en plantear como necesario el estudio de los elementos afectivos del lenguaje, y también ha sido el primero en hacer ese estudio sistemático. Desde Bally, se llama también estilística a esta disciplina especial dentro de la lingüística. De manera que hay dos estilísticas, la una previa de la otra. Aprovechando la utilísima distinción de Ferdinand de Saussure entre "lengua" y "habla", esto es, entre el idioma, considerado como sistema de signos y el uso individual que cada uno hace del idioma, podemos distinguir entre una *estilística de la lengua* y una *estilística del habla.* La estilística del habla es la teoría general y la investigación particular de los estilos individuales. La estilística de la lengua comprende el estudio de lo que en los elementos del idioma hay de emoción, de fantasía, de poder activo, de valoración; en fin, de lo extralógico en el lenguaje".[203]

La relación entre esas dos estilísticas es la misma que entre la lengua y el habla: la una no puede existir sin la otra.

202. Amado Alonso: *Materia y forma en poesía* p. 87. Ed. Gredos. Tercera Ed. Madrid, 1977.

203. Ibid. p. 78.

Pero Amado Alonso se sitúa en la estilística del habla, limitando la estilística de la lengua a un papel instrumental: conocimientos técnicos sobre la lengua que el estilista del habla debe manejar para su análisis:

"...esta estilística de la lengua no es más que el necesario instrumento técnico para emprender y realizar con disciplina la obra estilística de los estilos".[204]

El proyecto científico es un discurso frecuente que se transmite de generación en generación en los estudios literarios en América Hispánica; Alfonso Reyes y Amado Alonso comparten esta búsqueda, como queda de manifiesto en la *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística*, en la cual Alonso se dirige a Reyes en estos términos propedéuticos:

"La estilística, como ciencia de los estudios literarios tiene como base a esa otra estilística que estudia el lado afectivo, activo, imaginativo y valorativo de las formas de hablar fijadas en el idioma".[205]

Esa relación entre dos estilísticas, es la relación de dos "ciencias": la lingüística del habla y la lingüística de la lengua. En contra de la filología de Wolf, que ya fue bautizada por Saussure como "movimiento científico", la estilística del habla emerge como una nueva "ciencia de los estilos", apoyándose en otra "ciencia": la lingüística.

Sin embargo, esa estilística como "ciencia de los estilos" no es la ciencia única; ella forma parte de una ciencia general de la literatura en la cual, como lo observara Alfonso Reyes, abarca, además del estilo, otros aspectos: sicológicos, sociológicos, etc. El reconocimiento de esta ciencia, así como el reconocimiento de métodos diversos de estudios de diferentes contenidos de la obra coloca a Amado Alonso en la perspectiva de la ciencia de la literatura o exegética de Alfonso Reyes:

204. Ibid. p. 99.

205. Op. cit. p. 81.

"La obra de arte puede y debe tener contenidos valiosos por muchos motivos; pero si es obra de arte, una cosa le será esencial: que nos cause placer estético. La crítica tradicional - todas sus clases- estudia metódicamente esos contenidos y su valor; pero ¿no es también obligación de la ciencia de la literatura intentar el conocimiento metódico de lo poético en la obra literaria?".

"Eso es lo que intenta la estilística".[206]

Se desprende de la "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", que la diferencia básica entre Amado Alonso y Alfonso Reyes es que el primero se dedica esencialmente al estudio del estilo, "lo poético", haciendo de esta perspectiva el enfoque principal para el estudio de la obra, mientras que para Alfonso Reyes esto no es más que un aspecto que debe ser considerado en la misma proporción que el aspecto histórico y psicológico. Esta diferencia resalta cuando Amado Alonso precisa el objeto de estudio de la estilística, en contraste con la "crítica tradicional".

"La estilística estudia, pues, el sistema expresivo de una obra o de un autor, o de un grupo de autores, entendiendo por sistema expresivo desde la estructura de la obra (contando con el juego de calidad de los materiales empleados) hasta el poder sugestivo de las palabras".[207]

Desde luego, la estilística, en cualquiera de sus versiones, tiene como premisa el signo en la lengua y en la obra: la separación de dos aspectos: la "forma"o el "estilo" y el "contenido". Dentro de esa similitud fundamental entre Reyes y Alonso, hay que observar una diferencia entre los dos enfoques proclamados: Reyes busca agotar el estudio de la obra separando los contenidos por métodos diferentes, y luego integrándolos en una ciencia general; al contrario, a partir del concepto de "sistema" y de "estructura" provenientes de la lingüística, así como a partir del con-

206. Ibid. p. 82.

207. Ibid. p. 82.

cepto mismo de "estilo", Amado Alonso integra los diferentes contenidos de la obra en el estudio de la estructura poética. Esa concepción del estilo no tiene nada de moderno: es la visión impuesta en la crítica francesa en el siglo XVIII por Buffon: "el estilo es el hombre":

"Pero hay otra acepción de la palabra estilo que es la que más conviene a los propósitos de la estilística, la que dice con Buffon que *le style c'est l'homme*".[208]

Esta identificación entre el hombre y el estilo es engañosa en la crítica historicista y en la estilística. Se tiende a confundir el sujeto y la obra, el sujeto y el lenguaje, cuando, en realidad, éstos son términos con estatus distintos. Además, la filología, a través de la lingüística del signo se fundamenta en la separación entre la obra y la vida, como luego mostraremos. Esto, a pesar de la crítica expresionista y vitalista de Karl Vossler y de su discípulo Leo Spitzer, la cual completa el marco conceptual y de referencia de la estílistica de Amado Alonso. Para estos autores alemanes la obra es un espacio en donde se manifiesta una "armonía" y una "correspondencia" perfectas entre "la expresión verbal" y "el todo de la obra", es decir, entre el estilo y la vida. Esta relación íntima constituye un principio metodológico para el estudio de la obra; como lo explica Amado Alonso, citando a Leo Spitzer:

"Ha de haber, pues, en el escritor, una armonía preestablecida entre expresión verbal y el todo de la obra, una correspondencia entre ambos. Nuestro sistema de investigación se basa por entero en ese axioma".

La divergencia en las perspectivas del enfoque de la obra entre Amado Alonso y Alfonso Reyes es destacado por el primero, al dirigirse a Reyes en estos términos:

"Me dirá usted que de la visión del mundo ya se ocupaba la crítica tradicional... muy justo; pero... la crítica tradicional se interesa por la visión del mundo del autor por su conteni-

208. Op. cit. p. 89.

do filosófico, religioso, social, moral, etc.; lo esencial y peculiar de la estilística es que la ve también, como creación poética, un acto de construcción de base estética".[209]

Para Fernández Retamar, como para Amado Alonso, la oposición entre dos filologías consiste en la oposición entre el método crítico-histórico y el método poético. Para el primero la filología tradicional es "ciencia del contexto", mientras que la segunda, la estilística, es ciencia del texto. Para este mismo autor la filología tradicional o de Wolf es hija del historicismo moderno, cuya meta última es la comprensión de la literatura, no su estudio como textualidad.

La actividad filológica se constituye así como búsqueda de premisas a partir de las cuales se erige un saber sobre un texto, mientras que, según Amado Alonso, la filología moderna o estilística se plantea como estudio los valores poéticos de una obra, estudio del sistema expresivo de la obra.

Contrariamente a esta estilística de Amado Alonso, el método estilístico integrado en el método general de Reyes, ciencia de la literatura o exégesis, se inscribe en una retórica fundada en una lingüística de la palabra que pretende explicar el lenguaje poético en la obra por la descripción de unidades significativas consideradas por separado.

El método histórico

El método histórico es, de los tres métodos propuestos por Reyes, el que mejor ha desarrollado en la teoría literaria en Hispanoamérica, la ideología cientificista. Sobre todo, a partir del marxismo.

Para Fernández Retamar, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, el método histórico ha sido el más cultivado en América, por "urgencia de la época".

Sin embargo, en América Hispánica el análisis histórico en literatura ha respondido a dos versiones fundamentales:

209. Ibid. p. 83.

filología tradicional (Wolf) y filología moderna o estilística (Bally, A. Alonso). El marxismo, aunque posteriormente aportará al análisis histórico el método del materialismo histórico, como luego veremos, en la práctica analítica los autores marxistas no han rebasado esas dos versiones de la filología, cuya orientación más "moderna" corresponde a la crítica positivista e historicista de Sainte-Beuve, Gaston Paris, Lanson, del siglo XIX.

La importancia de esa crítica en América Hispánica se advierte ya en el siglo XIX en la crítica literaria que realizaban José Martí y José Enrique Rodó. En el siglo XX la crítica positivista está representada por la historia de la literatura de Pedro Henríquez Ureña y por el método histórico planteado por Alfonso Reyes.

En 1940, Reyes, inspirándose de los principios de la crítica historicista francesa del siglo XIX tal y como han sido expuestos por Sainte-Beuve, Gaston Paris, y sobre todo por Lanson, planteaba las normas según las cuales este método podría alcanzar el estatus científico. La participación de la subjetividad en el estudio de la obra se convertía en el primer obstáculo que debía salvar el proyecto científico de la crítica positivista. Consecuente con esta idea, Reyes, siguiendo la teoría de Lanson encuentra en la actividad del sujeto tres problemas a los cuales se enfrenta la crítica historicista: la emoción del crítico, el escritor y la sociedad.

La emoción personal del crítico-lector, primera dificultad, da lugar a una proposición indefinida: es un factor indispensable y un obstáculo posible. La presencia del sujeto-escritor en la obra plantea también problemas: el crítico se propone considerar a la vez la obra y el hombre, pero se enfrenta a la pregunta siguiente: ¿es posible apreciar la parte del sujeto en la obra? ¿Y hasta dónde es posible? El tercer problema suscitado, la relación del sujeto con lo social, es considerado en la crítica historicista planteando como principio básico la preeminencia de la sociedad en relación con el sujeto y la obra. Esta crítica se orienta hacia la separación de los términos, para postular después una imposible síntesis.

Frente a esos tres tipos de dificultades, el método busca hacerse un camino mediante una dosificación racional de la subjetividad, que permita extraer de la obra únicamente "los conocimientos verificables". Dice Reyes:

"Si sé objetivarme: el crítico debe desdoblarse y contemplarse a sí mismo desde arriba, como un reactivo más en la prueba, como otro elemento más del público que recibe la obra. Lo esencial es no consultar la emoción sino donde ella pueda responder cuerdamente. Fácil teoría, difícil práctica. Por la vía del amor nunca averiguaremos la fecha de un libro, ni sus fuentes, ni sus efectos contemporáneos, ni su ulterior fortuna. Podemos sitiar ese castillo de amor que es la obra con todos los conocimientos verificables. Podemos contrastar nuestra relación personal con lo que sabemos sobre las reacciones ajenas.

"No prescindo de mi emoción: la encamino, educándola convenientemente, como otro procedimiento más del saber. Tal es la vía del método histórico".[210]

Sin embargo, si tal es la vía de la crítica historicista, las normas a las cuales ella debería responder para alcanzar "la dignidad de las ciencias", según la expresión de Reyes, le prohiben utilizar las técnicas particulares de las ciencias naturales y físicas. Ella no debería ocuparse de los procedimientos propios de la biología, la química o las matemáticas. Ella debería desarrollar sus propias técnicas.

El método histórico debe imitar, según Reyes, la racionalidad demostrativa de la ciencia, fundamentada en la "sumisión a los hechos". Esta se traduce en la práctica analítica en una descripción taxonómica que comprende tres operaciones: comparar, agrupar y relacionar. Y es sobre esta racionalidad y sobre esta técnica que, según Reyes, el método histórico debe poder fundar su estatus científico.

"En todo caso, no es en tales recursos metafóricos donde

210. Alfonso Reyes: *Obras completas*. T. XIV pág. 239. Fondo de Cultura Económica. México, 1962.

reside el esfuerzo por dar rigor científico al método histórico de la crítica literaria, no. Lo que importa es tomar a la ciencia su espíritu, su actitud mental, pero con otra técnica propia. Lo que importa es trasladar (sic) al conocimiento literario la probidad, la precisión, la sumisión al hecho, el escrúpulo de comprobación. Así dispuestos, podremos ya: 1ro comparar para distinguir lo individual de lo colectivo, lo original de lo tradicional; 2do agrupar las obras según géneros, escuelas y movimientos, y 3ro relacionar estos conjuntos con el conjunto de la vida social y cultural de un país y, finalmente, de una civilización".[211]

Ese conjunto de distinciones y de separaciones conducen, en la práctica analítica, a reducir la producción literaria, las obras, los autores, los géneros y la sociedad misma, a contenidos autónomos: por ese método se avala la obra como un contenido impersonal y el sujeto se convierte en un algo impensado. Por eso, cuando Reyes piensa en la literatura hispanoamericana a partir del método histórico no reconoce a los autores individuales; en el modernismo no distingue entre Darío o Lugones. Las obras de estos autores sólo cuentan en esa perspectiva, bajo la forma de la unidad o la totalidad que constituye el movimiento literario llamado Modernismo:

"La aproximación de la ciencia de la literatura se detiene a las puertas de la cualidad individual. Si ya tenemos, por ejemplo, los elementos del Modernismo y luego los cambiamos ¿cómo prever si de la combinación resulta Darío o resulta Lugones? Y ambos, sin embargo, ¡qué diferentes entre sí, dentro de cierta unidad general de una tendencia! La síntesis química no reconstruye a Sarmiento o a Ignacio Ramírez".[212]

Reyes opone la ciencia a la metáfora de las ciencias experimentales, como la de la química. Es por eso que, aunque re-

211. Ibid. p. 241.

212. Ibid. p. 241

chace las técnicas de las ciencias naturales, el método positivista lo conduce a plantear como modelo de conocimiento no el de las ciencias sociales sino el de las ciencias naturales y la estrategia de la fenomenología. De esta manera el método historicista desemboca en una ideología cientificista que somete el análisis de la obra solamente al criterio de la "objetividad del conocimiento".

Paradójicamente, la búsqueda de la objetividad científica en el estudio de la literatura, conduce la filología, bajo la orientación del positivismo, al estudio de la vida del autor. No para detenerse en el sujeto, sino para convertirlo en masa histórica.

El método biográfico: la vida y la obra

"¿Qué se puede saber de un hombre hoy?" Es esa la pregunta que Sartre se hace sobre Flaubert en las primeras líneas de *L'Idiot de la famille,*[213] la cual le sirve de estímulo para la incesante tarea de reconstruir la vida del autor de Madame Bovary.

Procediendo así, Sartre parece haber aplicado fielmente, y al mismo tiempo consagrado con su voluminosa y brillante obra, el método de la filología (que en sustancia es el mismo de la filosofía, la metafísica, en particular) en la biografía. Ese método descansa en la pregunta sobre qué se sabe, qué se conoce acerca del hombre biografiado; la filología es, así, una ontología.

Vida y obra es el tema fundamental de la filología en torno a la literatura, en sus dos vertientes principales: la filología de Wolf (estudio del contexto) y la filología de Bally (filología estilística). Así, la práctica analítica y la teoría tienen como principal eje el estudio de la vida y la obra de un autor.

La vida y la obra no sólo es el tema más importante de la filología, sino también de la crítica y la teoría literarias pasadas y presentes. La relación del autor y su obra, de la literatu-

213. Jean-Paul Sartre: *L'idiot de la famille*. T. 1, p. 7. Gallimard, París, 1971.

ra y la sociedad, de la estructura del lenguaje poético en relación con la estructura de una sociedad dada, de su lenguaje, de su cultura, etc. -los diversos tópicos que constituyen el tema general de la vida y la obra- definen las diferentes corrientes del análisis literario.

La póetica de Aristóteles y toda la teoría poética que de ella se inspira conciben la obra como *mimesis* de la vida: reflejo, imitación. La obra, según la concepción de Alfonso Reyes, tiene una función vicaria, de reemplazo, con relación a la vida y a la historia.

La crítica formalista y estructuralista, considerando que la obra literaria tiene un sentido inmanente, interno, propio, desarrolló una autonomía de la obra con relación a la vida, evacuando de ella lo histórico, lo político, lo social, y exilando al sujeto autor de la obra, considerado solamente como un yo lingüístico, como sujeto gramatical.

La sociología de la literatura, sobre todo de orientación marxista, ha hecho lo inverso del estructuralismo: olvidó el texto, viéndolo solamente como homología de las estructuras sociales.

Hoy, luego del estructuralismo, la crítica literaria trata de restablecer el vínculo roto entre la vida y la obra, el texto y la sociedad. El esfuerzo principal en este sentido lo realizan los teóricos y analistas que parten del concepto de discurso y del concepto de translingüística. En este sentido, se destaca la poética del poeta y profesor francés Henri Meschonnic, cuya estrategia se orienta hacia la anulación de la separación entre el vivir y el escribir, entre la vida y la escritura.

La interpretación filológica del texto literario ha tenido el mérito de no haber olvidado nunca la doble dimensión de la obra y la vida. Ahora bien, ¿qué entiende la filología por vida? ¿Qué entiende por obra? ¿Realidad o ficción? ¿Cuáles elementos de una y otra toma ella en cuenta para sus análisis?

En la relación que la filología establece entre vida y obra está planteada implícitamente como punto de partida, la existencia de un universo de conocimientos y de sentidos organizados fuera de la obra. Estos existirían ya no solamente desde fuera y an-

tes del acto de escritura, sino que funcionarían como sistemas regentes e interpretantes con relación al sistema significativamente del discurso, en este caso del discurso poético.

El texto de Alfonso Reyes *La vida y la obra*, publicado en 1940, muestra el estado de teorización y de aplicación en la filología de su tiempo, de la relación vida y obra. Esa relación constituye una premisa metodológica para la comprensión total del texto literario, cuya primera manifestación es el tema del autor y la obra:

"...aquí no consideramos el problema general de la vida y la Literatura, asunto más bien de la Historia o la Psicología como ya se ha dicho, sino el problema concreto de una vida y una obra que nos dará la unidad metódica; la cual, extendida después a grupos y épocas, pueden también, claro está, conducir a algún resultado de valor literario".[214]

Así, el tema general -*vida y obra*- el cual incluye lo histórico, lo social, lo psicológico y la literatura, es singularizado, por Alfonso Reyes en autores y obras específicos, como relación general entre los dos términos o como relación particular entre "un hecho de la vida y la obra".

En el estudio particular de una obra y una vida, Alfonso Reyes precisa el método filológico: entre la vida y la obra lo que se estudia es la "relación", no la "causa" existente entre los dos componentes, como lo haría la crítica del Segundo Imperio, es decir el historicismo de Sainte-Beuve y Taine, quienes buscan "causas" entre una y la otra.

La relación entre la vida y la obra significa para la crítica filológica búsqueda de coherencia, correspondencia, identidad, entre la vida y la obra, y esto se traduce en realidad a pesar de lo dicho por Reyes, en una relación causal mediante la cual se busca en la vida (la historia, "la realidad"), el elemento de explicación de la obra.

Por eso, como lo declara Reyes, el punto de partida para

214. Alfonso Reyes: "Vida y obra". Obras completas. T.XIV pág. 252, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

el estudio de la obra lo constituye la vida del autor; no lo inverso: "para el estudio literario no nos interesa más que la relación de la vida sobre la obra y no la relación inversa de la obra sobre la vida, asunto más bien de la psicología y la moral".[215]

Esta supeditación de la obra a la vida se debe a que al considerarse la relación vida-obra como una disyunción entre lo real y lo irreal, la vida es considerada por la filología como la "realidad", lo "real". La obra, en cambio, es considerada como la no realidad, lo irreal.

Es necesario observar que la filología aplica dos procedimientos de análisis a un mismo objeto -el texto literario- escindiéndolo en dos: un aspecto externo: la vida (historia, biografía, sociología); un aspecto interno: (el texto mismo, los elementos poéticos, expresivos, lingüísticos).

La relación entre la vida y la obra, de la literatura y la sociedad, se averigua, nos dice Reyes, y él mismo lo aplica en este texto y en otros, "por los procedimientos de la crítica externa (historia, biografía, sociología); y la crítica interna (análisis del texto mismo). El examen se reduce con frecuencia a un examen de testimonio".[216]

Ese dualismo en el análisis rompe la relación entre la vida y la obra, considerándolas como dos realidades a estudiar separadamente. En la crítica contemporánea el formalismo y el estructuralismo (literario y lingüístico) por un lado, y la sociología de la literatura, por el otro, proceden así. El primero estudia sólo el texto (crítica interna, inmanente), el segundo, la sociedad, la historia, la biografía.

Para la crítica filológica tradicional lo más importante en esta relación es la vida (historia, sociedad, biografía), estudiada como prueba, testimonio, datos, que se someten en el texto a la comprobación de la veracidad o de la falsedad. La litera-

215. Ibid. p. 252.

216. Ibid. p. 253.

tura se reduce por su parte a un documento para el estudio de la vida del autor.

"Este documento vivo que es la literatura somete a la historia a una alta prueba", dice el autor. Vista así, la literatura es un receptáculo de enigmas históricos que la Historia tiene que recibir con complacencia. Refiriéndose a acontecimientos no dilucidados aún por la historiografía, afirma Reyes:

"Pues bien: he aquí otros tantos enigmas que la Historia tiene que resolver interpretando el testimonio de la literatura".[217]

Esta concepción de la literatura como testimonio de la Historia implica que para la filología el objeto de estudio no lo constituye la obra, sino el autor, su vida, sus acciones, sus amores, etc., tal como lo señala Alfonso Reyes, con distinciones propias de la crítica puramente de los "tipos sociológicos":

"Para la crítica literaria se trata exclusivamente de una investigación sobre la persona del autor, su vida o su carácter, partiendo de los indicios de la obra: es una investigación que echa mano de métodos históricos, psicológicos y estilísticos...".[218]

Las preguntas a las cuales responde esta búsqueda es del tipo de las que se hace Reyes:

"¿Qué luz puede darnos sobre la persona de Racine la lectura de sus tragedias realizada por inmersión intuitiva?" "¿Y cuál es la verdad biográfica comprobada por otros caminos?"[219]

Partiendo de esa perspectiva de análisis, la relación entre la vida y la obra adquiere, en la crítica filológica, el alcance y la implicación ideológica de la relación semiótica y metódica entre lo interno y lo externo, la profundidad y la superficie, el ser y el aparentar.

La vida es todo lo primero, la obra es todo lo segundo; por

217. Ibid. p. 251.

218. Ibid. p. 253.

219. Ibid. p. 263.

eso, esta última es vista como indicio o señal de la vida, que lleva al analista hacia la veracidad o la falsedad de los datos referentes a la vida del autor, "partiendo de los indicios de la obra", dice Reyes en cita precedente. Luego agrega:

"Hay en la obra motivo con aire de experiencias reales, lo que tampoco es indicio de realidad".[220]

Todo el problema del sentido de la obra se indaga a través del sentido de la vida, la primera siendo signo, indicio de la segunda. De esa manera el análisis filológico se presenta como una hermenéutica, cuyo objetivo es el de interpretar, descifrar los textos-señales o indicios para conocer la vida del autor:

"Aquí la obra del autor era descifrable por la persona".[221]

La relación entre la vida y la obra da lugar a una crítica que parte del concepto de "influencia".

Tiene valor, sobre todo, la influencia de la vida sobre la obra. La influencia de la "realidad" (la vida del autor), con respecto a lo "irreal" (la obra, la ficción), se plantea como reflejo. Analizando los dos modos, el positivo y el negativo, en que se ejerce esta influencia, dice Reyes:

"Es positiva, fácil de discernir, cuando la obra refleja inmediatamente el giro de la vida".[222]

Es pertinente apuntar dos observaciones particularmente importantes sobre el tratamiento dado por la crítica filológica a la relación de la vida y la obra, las cuales deben ser retenidas para la comprensión del funcionamiento de esa relación en la práctica analítica de los filólogos, en estudios particulares de autores y obras; esa crítica consiste exclusivamente en una investigación sobre la persona del autor, su vida o su carácter, su vida íntima, sus aventuras y sus amores; el análisis de la relación vida y obra se basa en el concepto de género literario, como punto de partida para determinar la mayor o menor cohesión de los dos compo-

220. Ibid. p. 262.
221. Ibid. p. 254.
222. Ibid. p. 255.

nentes de esa relación, según que ésta se realice en obras con "propósitos históricos" o en obras de ficción. Así lo observamos cuando Alfonso Reyes enumera las obras para su estudio, según el propósito que la animen:

"Tiene propósito histórico en la autobiografía... en las memorias... en los diarios... en los epistolarios... en los viajes... y en general, siempre que el autor nos narra o confiesa directamente la realidad de su vida por ella misma (relato o confesión)".

"No tiene propósito histórico, cuando se aprovecha en la obra de la realidad vivida... por el valor literario de la realidad... novela o teatro... la ficción en su conjunto".[223]

En esas diversas gradaciones de la obra literaria, ésta no es sentida como realidad poética, con estatus comparable, aunque distinto, a la realidad de la vida. El concepto de irrealidad la envuelve, como si la obra no fuera también una realidad vivida por el sujeto escritor y el sujeto lector, en el proceso de la escritura y la lectura. La separación propuesta en esa clasificación entre vida y obra opera en el plano del contenido: no se toma en cuenta el lenguaje, y eso impide ver la obra como una realidad: la realidad en y por el lenguaje.

Por ser la persona del autor el objeto de estudio fundamental de la crítica filológica, en esa encuesta de la vida los textos privilegiados por el crítico son los discursos biográficos: la biografía, la autobiografía, las memorias, los diarios, las narraciones históricas, la poesía épica, la poesía lírica íntimamente ligada a los amoríos del autor, etc.. Son estos géneros los que mejor articulan en la crónica viviente de la multitud de acontecimientos, sentimientos, ideas, sueños contados, evocados o sugeridos, la multiplicidad de sentidos de la vida de un sujeto. Son ellos, además, los que dan, en la crítica filológica, la clave para el desciframiento e interpretación de la obra de ficción, cuyo sentido, no sería sino un sentido segundo, con

223. Ibid. p. 254- 255.

relación al sentido primero de la vida. Todo esto constituye la función biográfica en la crítica filológica.

Una modalidad o manifestación de la función biográfica, en el estudio filológico de las obras literarias consiste en escribir la historia de los libros, explicando las circunstancias en que vivió el autor cuando concibió, elaboró o publicó su obra. En esa perspectiva se busca la explicación de la obra por la explicación de la vida, el sentido de la primera por la experiencia de la segunda, pues la obra es considerada, como lo afirma Reyes, por su valor antológico en la vida del autor: "Momentos culminantes dentro del relato general de una vida".[224]

La explicación de la motivación de los poemas constituye un estudio de génesis de la obra a partir de las circunstancias (vivencias, amores, dolores) del autor. Esto conduce al crítico a buscar y a estudiar los documentos mismos que sirvieron para la trama de la obra, no conformándose con el texto acabado *in presentia.* Esa búsqueda es producto de una insatisfacción de la lectura que sólo se colma con los rastrojos, las briznas perdidas en los documentos y los recuerdos que sirvieron de andamio a la obra. La tendencia se afirma y se acentúa en el gusto por el revés de la obra, por el reverso de las páginas escritas. Esta es la orientación desarrollada por Alfonso Reyes en tres ensayos cortos, en los cuales observa la explicación del método por autores conocidos y a la vez él mismo lo aplica a su propia obra. Estos ensayos son: *Detrás de los libros, El revés de un párrafo,* y *El revés de una metáfora.*

En *Detrás de los libros* el crítico muestra un placer de curiosidad comadril por todas las posibilidades que ofrecen los biógrafos de los autores o por las confesiones de los mismos escritores, en torno a lo que sirvió de material para las motivaciones, los datos sobre los temas desarrollados, etc. El autor sitúa la naturaleza de este placer, de este arte, como

224. Ibid. p. 121.

225. Ibid. p. 125

correspondiente a la hermenéutica: "Una investigación de este orden entre varios escritores descubriría los caminos secretos por donde adelanta la creación".[225]

Los autores o los críticos que recurren a este método se proponen: "reconstruir y trazar el cuadro de época, las condiciones generales que atravesaba su vida en aquel momento preciso, la historia particular sobre la adquisición de las nociones que expresa, las preocupaciones que los llevaron a buscar este giro, o esta palabra, las reminiscencias literarias que guiaban su pluma, etc."[226]

Reyes enumera diversos procedimientos hemenéuticos seguidos por autores que han hecho la historia de su obra a partir de su vida o de las circunstancias sociales que la condicionaron. Alfonso Daudet se propone escribir la historia de sus libros, explicando las circunstancias en que el autor vivía cuando concibió, elaboró o publicó sus obras. Goethe, por su parte, explica la motivación de sus obras en *Poesía y Verdad.* En tanto que Gide en *Falsos monederos* publica los documentos que le sirvieron para la trama de la obra, buscando describir las "entrañas del libro". Mientras que, sostiene Reyes, en *Los hombres de buena voluntad* de Jules Romains, asistimos a la gestación de un poema por el juego casi automático de asociaciones verbales, y conforme a la relojería interior del personaje.

Esas publicaciones están justificadas por el crítico en nombre de la calidad:

"Sólo muestra el revés del tapiz quien está seguro de su fábrica y concede a ésta cierto valor técnico".[227]

Para el crítico, la obra literaria es una "caja de Pandora" y posee un doble fondo. La obra tiene esencias profundas que la lectura no agota. Asimismo, la obra es un espacio opaco como una trampa en la cual se esconden esencias indescifrables:

226. Ibid. p. 121.

227. Ibid. p. 124.

228. Ibid. p. 125.

"Cuando el volumen abierto y leído ya *ad umbilicos* ha dejado escapar sus fantasías, la trampa que lleva oculta en el volumen guarda todavía otras esencias".[228]

Así, existe una "contextura íntima del libro" y otra superficial. La profundidad y la superficie, términos que hoy parecen modernos en la lingüística de Chomsky ya operaban en la filología de Alfonso Reyes.

La misión de la primera es mostrar "las materias de la cantera"; sin embargo, Reyes considera que con sólo mostrar estos materiales, la textura íntima no podría librarnos todo su secreto. En Reyes esa búsqueda del origen de la obra, de su revés, se plantea como un examen exhaustivo que agota todos los motivos y todas las páginas de la obra.

Reyes define esta operación como un "arte de lo profundo" cuyos procedimientos no se relacionan con el análisis literario sino que corresponden a la "mayéutica", como en Sócrates y en Freud. Es lo que Reyes se propone en *El revés de un párrafo* y *El revés de una metáfora,* en donde se esfuerza cual un hermenéuta de textos sagrados, por desentrañar los secretos extraliterarios contenidos en un párrafo suyo de su obra *El suicida,* y en una metáfora de uno de sus poemas.

Entre los diferentes géneros en los cuales la filología extiende su dimensión de lo biográfico, la biografía como concepto analítico y como género literario es quizás la que ha conocido mayor florecimiento y cultivo. El estudio de Pedro Henríquez Ureña sobre Bernard Shaw corresponde al género biográfico.[229] Es importante observar que Pedro Henríquez Ureña se ejerció abundantemente en ese género -quizás más que cualquier otro filólogo hispanoamericano-, en forma de monografías breves sobre diversos autores, como aparece en sus *Obras completas.*

El aspecto más evidente y característico de las biografías es que, por lo general, llevan como título el nombre del autor

229. Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas.* T. VI. UNPHU, Santo Domingo, 1979.

biografiado, regla que observa el *Bernard Shaw* de Pedro Henríquez Ureña, y que este autor aplica al estudio de otros personajes de este mismo volumen de sus *Obras completas*, entre los cuales sobresalen los títulos de *Dos vidas: Ibsen y Tolstoi, Sor Juana Inés de la Cruz, Martí.*

Ese requerimiento del nombre no ha sido teorizado por los filólogos, pero su inscripción en la biografía realiza el presupuesto de que indagación de la vida y del sentido de la vida, ha de comenzar por el nombre: el nombre encierra la vida y le da sentido, como en el *Cratilo.*

El texto *Bernard Shaw* es para Pedro Henríquez Ureña, como la identidad de Bernard Shaw, y la biografía que él realiza, como el sustituto de la vida del autor irlandés: es el lugar donde se refleja su imagen de la manera más fiel y precisa, y en donde se lleva a cabo el conocimiento del hombre. Estas dos ideas de imagen y de conocimiento del autor -hechas posibles gracias a la biografía- aparecen sistemáticamente en las tres partes en que Pedro Henríquez Ureña divide su *Bernard Shaw Vida y obra, Shaw y la economía política; Filosofía y estética, Vida y obra,* la parte que más nos interesa por la relación que postula, parte de las premisas fundamentales de la filología; éstas son: 1) la vida tiene la primacía con relación a la obra; 2) existe una coherencia perfecta entre la vida y la obra. Esas dos premisas nos las expone Pedro Henríquez Ureña con respecto a Bernard Shaw en estos términos:

"De su vida nada novelesco puede decirse. No hay acontecimientos personales extraordinarios. Los acontecimientos extraordinarios son sus propias obras. Lo que sí vale la pena observar es que entre su vida y su obra hay coherencia perfecta".[230]

Las obras, acontecimientos extraordinarios de la vida; coherencia perfecta entre la vida y la obra, he ahí las dos ideas fundamentales que van a articular el discurso de Pe-

230. Op. cit. p.284.

dro Henríquez Ureña sobre Bernard Shaw y su obra, tendente a reconstruir la imagen del autor mediante el proceso polémico de conocimiento-desconocimiento, y a restablecer la génesis causal de la obra de Shaw, en las circunstancias de la vida: origen familiar, educación, carácter, militancia política, etc.

En la interrelación defendida por Pedro Henríquez Ureña entre la vida y la obra de Bernard Shaw, tal como hemos planteado más arriba, hay tres cuestiones fundamentales que deben ser analizadas para la comprensión del funcionamiento del discurso biográfico del autor, y para la interpretación de la estrategia de la crítica filológica en general (o en todo caso de la estrategia que ella anuncia), al proclamar la prioridad en sus análisis, de la vida sobre la obra. Esas tres cuestiones son: ¿cuál es el saber de Pedro Henríquez Ureña sobre Bernard Shaw? 1)En esta pregunta se incluye la construcción de ese saber 2)¿cuál es el lugar de la obra, de los textos de Shaw, en la estrategia de conocimiento del autor; y 3)¿cuál es la vida, en la primacía de la vida sobre la obra?

El conocimiento del hombre-escritor es la finalidad última de esa indagación, reconstituyendo su unidad e identidad en cada trayecto biográfico. Así procede Pedro Henríquez Ureña con respecto a Bernard Shaw, al iniciar en *Vida y obra* su estudio sobre el dramaturgo irlandés con estas primeras palabras: "Para conocer bien a Bernard Shaw es preciso leerlo en inglés...":

"A quienes sólo conozcan de Bernard Shaw su fama de humorista, y lo supongan "escritor ligero", podrá sorprenderles que se hable de su filosofía y su estética".[231]

Esa insistencia sobre el saber y el no saber consustancial al saber, sobre el conocimiento y el desconocimiento, tiene en la filología un valor teórico y metódico a partir del cual se construye la biografía: el biógrafo conoce, antes de escribir, la vida del hombre; y la biografía es la transmisión de ese conoci-

231. Ibid. p.305.

miento el cual se construye contra un desconocimento de los demás. Una imagen "verdadera" ha de reemplazar una imagen "falsa" del hombre.

Según Pedro Henríquez Ureña, esa imagen falsa de Bernard Shaw se debe en América Hispánica a las traducciones "imperfectas" y "deficientes", de sus obras en lenguas románicas, hechas por desconocedores de la lengua literaria. La traducción juega el papel fundamental en el conocimiento o el desconocimiento de Bernard Shaw, y es, al mismo tiempo, el argumento que le da a Henríquez Ureña el derecho a escribir la vida de Shaw: él lee el inglés, lengua originaria, su versión es la verdadera, frente a las versiones imperfectas de la traducción, que han divulgado un desconocimiento o imagen falsa del autor. Algunas traducciones parciales y algunos ensayos de autores hispanoamericanos han permitido un mejor reconocimiento de la obra de Shaw, pero éstos continúan siendo insuficientes:

"De todos modos, en los países románicos ha sido tardío y es incompleto al conocimiento de la obra de Shaw".[232]

Otro de los obstáculos que se oponen a una visión precisa de Shaw son las leyendas, las anécdotas sobre "supuestas originalidades", las frases que se le atribuyen "que jamás pensó decir", los "telegramas desconcertantes" transmitidos por las agencias de noticias. A esas imágenes falsas sobre Shaw Pedro Henríquez Ureña opone la "claridad y precisión" de todo lo que "piensa y escribe Shaw". Contra esas diversas fuentes infundadas y desconcertantes para el conocimiento verdadero de Shaw, la obra de este autor es el mejor testimonio de su vida: su lectura permite restablecer la verdad sobre la falsedad de las informaciones divulgadas:

"Pero quien quiera conocer su verdadera personalidad y sus ideas tendrá que hacer caso omiso de las anécdotas y acudir directamente a su obra que es clara y sin ambigüedades:

232. Ibid. p. 282.

leyéndole, es fácil discernir qué hay de falso y qué de verdadero en los dichos y hechos que se le atribuyen".

Hasta aquí, Pedro Henríquez Ureña ha dejado entrever que el conocimiento que él tiene de Shaw le viene de la lectura de su obra. Obra y vida están así unidas por el conocimiento de sus ideas, de su estilo y temperamentos. "Bernard Shaw es un humorista", aclara Henríquez Ureña basándose en el conocimiento que tiene del hombre y de su obra, contra los que consideraban la forma de exposición de Shaw confusa e incoherente. Henríquez Ureña ve en esto simplemente una incomprensión de la dialéctica del humor que daba forma al razonamiento lógico de este autor: "No estaban habituados ni a las ideas que él exponía ni a que el razonamiento lógico adoptara formas humorísticas".[233]

Para el conocimiento biográfico, además del hombre y de su obra, Pedro Henríquez Ureña se vale de otras fuentes, testimonios personales, lecturas de otros autores, etc., elementos todos contextuales que le ayudan a construir la imagen verdadera de Shaw y constituyen su saber sobre el hombre. Este saber está constituido fundamentalmente de datos, fechas, ejemplos sobre la vida del autor: las circunstancias exteriores a la obra (fecha de nacimiento, su procedencia de familia protestante, su educación particular, la sociedad inglesa en su época, la situación de la literatura y el teatro en 1876). De esa forma, para el estudio de la relación entre la vida y la obra de Shaw, Pedro Henríquez Ureña se vale de procedimientos externos, como definía Reyes: el recurso a la historia, la biografía, la sociología, por oposición a la obra.

Situándonos en esa lógica dualista de los dos procedimientos -interno y externo- cabe preguntar: ¿Cuál es el sitio que Pedro Henríquez Ureña reserva a la obra, en el conocimiento de la vida del autor? Pues la apelación a la lectura de su obra está presente desde la primera línea de su estudio, como ar-

233. Ibid. p. 284.

gumento que le confiere el derecho a decir la verdad sobre el autor.

Las obras de Shaw son en "Vida y obra", algunos títulos: *El héroe y sus hazañas, Vencidos, Cándida, Fascinación, La otra isla de John Bull, Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del capitalismo y el socialismo,* etc. Esas obras no son comentadas o analizadas; ellas existen solamente a nivel de la nominación.

Esa reducción de las obras a la nominación se explica por la noción de género a la cual Pedro Henríquez Ureña ha sujetado su estudio sobre Shaw: no se trata de una crítica literaria, sino de una monografía sobre la vida del autor, de una "Vida". Lo que excluye inmediatamente la dimensión interna o el análisis del texto. De esa manera se puede decir que el conocimiento que él revela o manifiesta sobre las obras de Shaw es inferior al conocimiento de su vida.

A pesar de esa observación, Pedro Henríquez Ureña nos transmite la relación vida-obra de Bernard Shaw a través de un procedimiento de hipóstasis, consistente en implicar la obra en la persona y la persona en la obra. Así, hasta la página 284: "Shaw nace en Irlanda (1856)...", donde comienza la cronología de las circunstancias que rodean la vida del autor, se produce en el discurso de Pedro Henríquez Ureña una constante conmutación entre vida y obra:

"Para conocer bien a Bernard Shaw es preciso leerlo en inglés". "Las deficiencias de estas traducciones tiene su explicación en el carácter de Shaw".[234]

"Traducciones sueltas de las obras de Shaw".

"En los países románicos ha sido tardío e incompleto el conocimiento de la obra de Shaw".[235]

En esas últimas expresiones Pedro Henríquez Ureña se refiere a la obra de Shaw, y todo hacía pensar que lo que el autor nos iba a mostrar era el conocimiento de la vida. Esa es

234. Ibid. p.281.

235. Ibid. p.282.

una introducción válida para un estudio crítico sobre la obra de Shaw. Sin embargo, de pronto nos damos cuenta de que lo que le interesa a Henríquez Ureña no es la obra, sino la personalidad de Shaw, cuando dice:

"Para tener una idea precisa sobre la personalidad de Bernard Shaw...". "Corren mil anécdotas sobre supuestas originalidades de Shaw".

"¿Qué motivos hay para que circule la leyenda de que Shaw es un hombre de opiniones variadas y ocurrencias extravagentes?[236]

La figura hipostática permite que hablando de Shaw se hable de su obra y viceversa. La confusión se produce otra vez entre obra y vida cuando el autor afirma:

"El caso resulta asombroso, porque nada de lo que piensa y escribe Shaw es confuso ni oscuro".[237]

Pensar y escribir son dos términos activos que determinan y se determinan a la vez por el dualismo vida y obra. Empero, cabe señalar que en esa tensión -neutralizada a veces por la equivalencia entre la otra y la vida de Shaw- la primacía de la vida se declara en el texto de Pedro Henríquez Ureña, siendo al mismo tiempo el objeto de su discurso, en esta expresión:

"De su vida nada novelesco puede decirse. No hay acontecimientos personales extraordinarios". "Los acontecimientos extraordinarios son sus propias obras".[238]

La obra, acontecimiento de la vida, el más extraordinario quizás, es de todas maneras sólo un aspecto de su vida, es diferente a la vida. La vida de Shaw trasciende las obras del autor Shaw, las condiciona, las explica, las determina, desde el primer gran acontecimiento vital del hombre: su nacimiento:

"Shaw nace en Irlanda (1856)".

236. Ibid. p.283.

237. Ibid. p.283.

238. Ibid. p.284.

El presupuesto teórico de la primacía de la vida sobre la obra de Shaw queda así consagrado.

En su estudio *Vida y creación en la lírica de Lope*, Amado Alonso aplica el método de la estilística en la explicación de la relación entre vida y obra. Su obra *Poesía y estilo de Pablo Neruda* ilustra aún más ampliamente la elaboración teórica y la práctica analítica que Amado Alonso da a ese tema.

Amado Alonso toma el texto poético como teoría. Lo pone al servicio de las definiciones, las ideas sobre la poesía. Poesía es para Amado Alonso estructura de sentimiento y de intuición: forma de contenido, en la terminología de Hjemslev.

En "Vida y creación en la lírica de Lope", Amado Alonso advierte sobre los peligros que comúnmente acompañan el estudio de la relación entre la vida y la obra. Son dos dificultades observadas ya en Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, y que Amado Alonso no obvia, a pesar de señalarlas: la utilización de la literatura para la biografía, e inversamente, el aprovechamiento de la biografía para la interpretación de la poesía. Señala Amado Alonso:

"Montesinos ha denunciado el riesgo de error en el aprovechamiento de la literatura de Lope para su biografía".[239] Y luego advierte el riesgo contrario:

"...quisiera yo al revés.. señalar el riesgo de pecado de lesa poesía que hay en el indiscreto aprovechamiento de la biografía de Lope para la interpretación poética de su obra".[240]

A pesar de esos señalamientos, fiel al método filológico, el autor reserva una parte importante al conocimiento de la vida personal del poeta para la interpretación de la obra. La necesidad del sentido de la vida para la búsqueda del sentido de la obra está presente con mayor fuerza en Lope de Vega:

"Hay que contar con la vida de los poetas para la justa interpretación de la poesía, sobre todo en uno como Lope".[241]

---

239. Amado Alonso: *Materia y forma en poesía*. p.109. Editorial Gredos, Madrid, 1977.

240. Ibid. p.109.

241. Ibid. p. 110.

Al conocimiento de datos biográficos en relación con la poesía se reduce la interpretación de la obra en el análisis estilístico de Amado Alonso. En la construcción de lo biográfico en "Vida y creación de la lírica de Lope" hay dos discursos de Amado Alonso que se entrelazan: un discurso analítico reducido a lo comprensivo e interpretativo, y un discurso teórico: definiciones, caracterizaciones tendentes a establecer leyes, universales de la poesía, del ritmo y el sentido, y de la relación vida y obra. El texto poético es un exceso, un peso muerto que puede ser reemplazado por el título. Sólo tiene un valor de referencia bibliográfica, de prueba documental. No hay análisis: descomposición-recomposición, lectura-reescritura. No muestra Alonso el funcionamiento o estructuración de la poesía de Lope.

Esa operación de revelar secretos exige del filólogo recurrir a medios extraordinarios, que con el valor de fuentes o documentos encierren la posibilidad de penetrar en la poesía, descifrando su significado. Con relación a la poesía de Lope, esta posibilidad la dan las cartas íntimas del poeta, según lo sostiene Amado Alonso:

"Cuando los eruditos modernos dieron con el proceso de Lope por libelos contra unos cómicos y con la riquísima colección de cartas íntimas y confidenciales... se pudo comprender mejor el significado de una gran parte de la producción poética de Lope, especialmente églogas, romances, epístolas, sonetos, novelas".[242]

Así, las cartas adquieren para el analista el valor de claves; la poesía, de código; y la lectura, de desciframiento. Esta es una idea expresada, con visos de modernidad, por la "nueva crítica", tal como la encontramos en *S/Z* de Roland Barthes, y en diversos trabajos estructuralistas. La poesía es un código o una serie de códigos superpuestos en el espacio literario. Sin embargo, ésta es la vieja idea y la vieja práctica, tal vez no

242. Ibid. p. 108.

conceptualizadas, de la filología. Entre los diversos códigos, la biografía ocupa lugar preferencial y de inigualable autoridad. Por eso Amado Alonso, leyendo la poesía de Lope, la va leyendo con el diseño que le traza la vida íntima del poeta, sus amores y las intrigas de la época en torno a esos amores: al proceso de Lope y los amores de Lope y Elena Ossorio. Y la verdad de la poesía de Lope nos la descubre el analista:

"...en los romances de los amores y desamores de Filis y Belardo, Filis era Elena Ossorio, Belardo era Lope. Proceso y destierro de Lope por difamación".[243]

Partir de la vida hacia a la obra es, como lo hemos observado en la teoría y la práctica analítica de otros autores, un principio metodológico de la filología. Sin embargo, para Amado Alonso esta premisa aparece como una especificidad de la poesía de Lope, al sostener que la obra de este poeta es autobiográfica:

"Cuando un poeta halla, como Lope, en los azares acumulados de su vida el estímulo... de la creación poética, entonces el comprender las alusiones que hace de su vida no sólo es una ventaja y un privilegio, sino resueltamente una necesidad".[244]

Es importante observar en esas citas, que el análisis de Amado Alonso está orientado hacia la "interpretación" y la "comprensión" de la poesía, finalidad que de por sí implica una visión de la poesía que la reduce a ideas, a mensajes o a informaciones inteligibles, que pueden explicarse lógicamente. Mas, como se sabe, la poesía, sin ser un inefable, no puede leerse buscando "interpretar", "comprender" lo que ella dice. Lo indecible es también sentido en poesía. Por su finalidad el análisis estilístico es una hermenéutica que busca revelar secretos que trascienden el texto.

En *Poesía y Estilo de Pablo Neruda,* Amado Alonso propone

243. Ibid. p. 119.

244. Ibid. p. 110.

su lectura como una "interpretación de una poesía hermenéutica", en la cual la doble finalidad de interpretar y comprender reducen la poesía, y la propia lectura del analista, a un ejercicio de desentrañamiento.

"En mi trabajo me he propuesto un doble fin: interpretar la índole de la poesía de Pablo Neruda y explicar las dificultades de comprensión, provocadas siempre por especiales procedimientos expresivos".[245]

La interpretación es una comparación entre la vida y la obra: "Si comparamos ahora las alusiones autobiográficas con el contenido poético de este romance...".[246]

La presencia *in extenso* del romance en el texto de Amado Alonso tiene un valor de prueba, de documento poético, comparable a la vida de Lope en veracidad: la vida explica el romance, el romance nace de la vida.

A partir de una definición que reduce la poesía a una pura organización temática de las ideas, intuiciones o emociones del poeta, el autor logra resolver para su análisis el dilema entre vida y obra. El considera la vida como un elemento estructural de la creación poética y produce, así, una integración de la vida en la estructura del poema: las referencias autobiográficas son formantes en la poesía de Lope: "en una estructura de sentimiento y de intuición, las referencias autobiográficas entran en muchos poemas de Lope como formantes, como elementos estructurales de la creación y determinantes de su intrínseca calidad".[247]

La obra contiene señales de la vida, referencias autobiográficas cuyo conocimiento ayuda al disfrute de la poesía, pero éstas no constituyen el sentido del poema. Para Amado Alonso es "torpe y antipoética la idea tan vulgar de que las

245. Amado Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. p. 9. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1977.

246. Amado Alonso: *Materia y forma en poesía*. p. 122. Editorial Gredos, Madrid, 1977.

247. Ibid. p. 144

248. Ibid. p. 111

referencias autobiográficas constituyen el contenido o fondo o sentido del poema".[248]

Esta es una crítica muy moderna a la vieja filología. Una vez que la obra ha sido creada, no hay en esta integración estructural de la vida en la obra, separación alguna entre los dos términos y mucho menos supeditación de la obra a la vida, como para otros filólogos. El poema es una unidad cerrada sobre sí misma, la cual organiza su sentido rigiéndose por sus propias leyes. Así nos lo dice Amado Alonso, con términos semejantes a los elaborados por las poéticas estructuralistas para la definición del poema como una estructura inmanente: "...una arquitectura de sentido que tiene en sí sus propias leyes y su propia regulación".[249] Y la vida es un estado emocional conformado, objetivado en los versos del poeta. "El poeta conforma en él un estado emocional, que queda en versos objetivados...".[250]

Alonso postula una génesis de la poesía a partir de la vida:

"Y de aquel informe fluir, Lope va haciendo surgir una forma, una construcción, una estructura. Las aguas se van aquietando y limpiando, ya desaparecen las impurezas. La poesía se presenta como la pepita extraída de la ganga".[251]

La vida interior o la vida exterior, real o fingida, es materia a partir de la cual el poeta crea su obra:

"Aun en los casos más realistas e históricos, el poeta ante el trozo ofrecido de la vida tiene que crear su objeto".[252]

El poeta, aunque ponga sus ojos en un fragmento de la vida real, necesita estructurarlo: hacer de la mera sucesión (suceso) o coexistencia (estado) de elementos reales una construcción de sentido. A la materia ofrecida por la vida, el poeta le da un sentido inesperado y superior. El intuye en los ele-

249. Ibid.

250. Ibid.

251. Ibid. p. 120.

252. Ibid. p. 112.

mentos de la vida un sentido: un sentido no racional, sino emocional.

El ritmo es el elemento determinante de la creación poética frente a la vida. El ritmo como emoción. Esa afirmación es ilustrada por Amado Alonso a partir de una comparación entre la actitud del poeta con relación a la vida y la actitud de un viajero de tren respecto del ruido del tren. El ritmo es sentido para el viajero, es acción de convertir la monótona sucesión de ruidos en una melodía. Y ese ruido, ahora transformado en ritmo, es creado por la emoción del viajero, por su subjetividad.

En esa génesis del poema a partir de la vida, Amado Alonso plantea la idea moderna de la transformación de los signos de la vida en símbolos poéticos y de la experiencia individual en experiencia universal.

A pesar de lo dicho, es importante observar que si bien el autor trata de producir una integración de la vida en la obra convirtiéndola en parte estructural del poema, la concepción de la vida implícita en esa teorización se constituye en obstáculo de esa integración. Los conceptos de "referencias autobiográficas", "el poeta", "estado emocional" reducen la vida a una biografía, es decir al vivir individual de un sujeto, a sus emociones o experiencias.

Esa dimensión presenta algunas dificultades que es necesario despejar, pues éstas han constituido el escollo principal en la crítica historicista orientada a la búsqueda de la identidad de una individualidad (artista, personaje político, etc.) a través de las memorias, las biografías o "Vidas". La noción de vida de la cual parte esta crítica es una noción vitalista mediante la cual el hombre es naturalizado: el discurso de una biografía acomoda su estructura a la evolución natural del cuerpo humano: se inicia con el nacimiento, termina con la muerte. La biografía es la vida, el momento de vitalidad del autor, en el cual la prác-

253. Georges Canguilhem *La Connaissance de la vie*. p. 86. Vrin, París, 1980.

tica social es considerada como la exigencia de la vida de un ser viviente.

"El vitalismo es -dice George Canguilhem- la expresión de la confianza del ser viviente en la vida, de la identidad de la vida consigo misma en el ser viviente humano, consciente de vivir".[253]

Al identificarse con el vitalismo, existe, así, en la biografía una noción de la vida y del vivir mediante la cual el sujeto y su obra son desubjetivizados y desocializados. El tratamiento de esa relación en términos de géneros literarios y la problemática metódica que la sustenta constituyen una orientación historicista que deja de lado, sin solución, todos los problemas que se plantea una poética histórica.

El riesgo de anulación de la transujetividad del poema en beneficio de la biografía del autor que se observa en "Vida y creación de Lope", es explicable en Amado Alonso, como en los demás filólogos, por el hecho de que ellos no se sitúan en el poema, sino en la génesis del poema y en los elementos extraliterarios generadores del mismo: la fuerza sicológica, las condiciones sociales, las posibilidades paratextuales.

En contra de la filología, como "ciencia de la literatura", como método de análisis de texto a partir de la estilística, emerge la teoría del discurso y la poética que de ella se inspira, en la orientación propuesta por Henri Meschonnic. No existe en esta poética del discurso hiato alguno entre la obra y la vida ni entre lenguaje e historia, ideología y ciencia, sujeto y objeto. Estos dualismos están presentes en particular, en el proyecto de constitución de una ciencia de la literatura de Reyes. Una nueva poética basada en la noción de sistema postula una teoría del vínculo, de la continuidad, de los significantes y significados, del signo y del referente, del sujeto y de lo social.

En la perspectiva de esa poética, que es la nuestra, la relación entre la vida y la obra ha de estudiarse como relación entre el lenguaje poético como sistema y la historia como sistema, fundidos ambos en un sistema restringido de la obra

literaria. En esta poética no basta estudiar la obra como pretexto, contexto y post-texto, reproche que le hace Henri Meschonnic a la poética histórica intentada por Mikhail Bakhtine, quien asocia el contexto cultural a la obra de François Rabelais. Es indispensable aprehender lo intratextual y lo extratextual en una sola visión del análisis.

No es preciso considerar en el estudio de la obra, como lo hace Reyes, varios métodos, aunque se consideren como métodos complementarios o integrados. En la obra no se dan por separado un contenido síquico y una forma lingüística; no se puede, por tanto, postular para su estudio un método histórico, un método sicológico y un método estilístico.

La elaboración de una poética histórica, alejada a la vez del estructuralismo y del historicismo, exige un concepto de la vida y la obra como discurso. Para comenzar, habría que partir, como unidad metodológica, de la noción de vivir planteada por Meschonnic, y a la cual nosotros nos asociamos: "El vivir es doble trabajo en la ideología y lo social, trabajo en el yo -ambos inseparables". Y en la relación de esos dos componentes, la vida y el vivir son al mismo tiempo un en sí mismo y un más allá de sí mismo. En ese sentido, contrariamente a la crítica filológica: "El vivir anula, en su terreno, la noción de biografía, la noción de la relación entre la obra y la biografía".[254]

El marxismo como teoría de la literatura

La relación entre la vida y la obra fue objeto de nuevos planteos en América Hispánica a partir del marxismo. El marxismo, buscando dar un carácter más científico al estudio de la literatura, introdujo un enfoque diferente al de la filología y la estilística, criticando y reemplazando en principio, la conceptualización y los métodos cuyo punto de anclaje era la individualización del autor y la obra.

Roberto Fernández Retamar era partidario en 1956 del

254. Henri Meschonnic; *Pour la poétique*. T. 1. p .67. Gallimard, París, 1973.

enfoque estilístico de la obra literaria dentro de la óptica de Charles Bally y Amado Alonso, la cual se especializaba en el aspecto puramente verbal de la obra literaria. Tal es la orientación básica de su obra *Idea de la estilística.* Sin embargo, ya para esa misma época critica la dificultad de este método, como lo atestigua su artículo *Sobre la escuela lingüística española* de ese mismo año. Pero fue a partir de su obra *Para una teoría de la literatura hispanoamericana,* publicada en 1975, cuando el autor renegó definitivamente de la estilística como modelo de aproximación de la obra literaria, orientando su teorización por los cauces del materialismo dialéctico y el materialismo histórico. Ese cambio de perspectiva es reseñado por ese autor en 1976:

"A estas alturas, muchos abordajes estilísticos, como otros similares, han revelado, entre sus limitaciones, su cercanía a una nueva manera -si se quiere, más sofisticada- de impresionismo. Aunque este riesgo ya lo había advertido en *Sobre la escuela lingüística española* (Universidad de la Habana, Ns. 124-129, enero-diciembre de 1956), sugiero al lector interesado (y paciente) que consulte lo que opino hoy, ya con criterio marxista, sobre estas y otras cuestiones cercanas, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana,* La Habana, 1975.[255]

Las limitaciones de la filología y la estilística a las que alude Fernández Retamar son el enfoque de la literatura a partir de consideraciones "extralógicas", "expresionistas" e "impresionistas". Con el marxismo desaparecen los planos estrictamente poéticos, estilísticos, biográficos de la obra, en busca de una universalización de esos hechos particulares mediante postulados ajenos a la literatura.

Sin embargo, a pesar del rumbo conceptual claramente distinto al de la filología, el enfoque marxista de la literatura converge con el método filológico en cuanto a dar prioridad a la vida o la sociedad frente a la obra: como la filología, el

255. Roberto Fernández Retamar: *Idea de la estilística.* Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1976.

marxismo se sirve de la obra como documento para el estudio del contexto social y de las condiciones de producción de ésta.

El énfasis de la teoría literaria de orientación marxista se centra en conceptos generales que funcionan como *a priori* del hecho literario, determinando su contenido y su condición de práctica social. Esa es la perspectiva que adopta Roberto Fernández Retamar al afirmar que para la elaboración de una teoría de la literatura es preciso una primera condición: "la comprensión de nuestro mundo". Esa búsqueda no se limita al "mundo" hispanoamericano sino al mundo en general, no sólo espacialmente sino intelectualmente. Esto significa anteponer al estudio de la literatura una "visión del mundo", una filosofía, que guíe la teoría literaria. Esa filosofía es la concatenación del materialismo dialéctico y el materialismo histórico elevado al rango de "instrumental científico" tomado "fuera" de la literatura:

"Pues la condición primera para esa elaboración, como no se cansó de decir Mariátegui, hay que buscarla fuera de la literatura misma: esa condición es la comprensión de nuestro mundo, lo que a su vez requiere una comprensión cabal del mundo todo, del que somos parte. Y ello sólo puede obtenerse con el instrumental científico idóneo: el materialismo dialéctico e histórico".[256]

Tal como puede observarse en ese texto, para el marxismo -y para Fernández Retamar- la literatura no es separable del conjunto de las formaciones ideológicas que constituyen la "superestructura" de la sociedad. No constituye, por lo tanto, un campo de conocimiento independiente, como lo creía Huidobro, factible de ser estudiado por un método científico propio: el método poético, de Vicente Huidobro.

Ese poeta proclamaba en los años 20 la necesidad de estudiar la literatura desde el punto de vista propio del objeto

256. Roberto Fernández Retamar: *Para una Teoría de la literatura hispanoamericana*. p. 58. Casa de las Américas, La Habana, 1975.

poético y por la gente del oficio poético, es decir, por los poetas mismos. La disparidad de puntos de vista entre este autor y Fernández Retamar es evidente: son dos extremos en el enfoque para la aproximación a la obra literaria. Huidobro solicita un enfoque desde dentro de la literatura; Retamar, desde fuera.

Una visión similar a la de Fernández Retamar guía el estudio sobre el modernismo realizado por Françoise Pérus en su libro *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo.* La autora adopta el materialismo histórico como método de su investigación, y desde el primer capítulo puede observarse que el estudio de la literatura sólo se concibe como estudio de la cultura de una sociedad, y esta cultura depende a su vez del proceso de producción:

"El primer problema al que se ve enfrentada toda sociología de la cultura -de la que la sociología de la literatura no es más que una rama específica- consiste en definir el estatuto teórico de la producción intelectual. A fin de resolver adecuadamente esta cuestión, aquí partiré de la tesis central del materialismo histórico y dialéctico según la cual la cultura de una sociedad -esto es, el conjunto de ideas, imágenes y representaciones así como las obras en que éstas se plasman y expresan- está íntimamente vinculada al proceso de producción y reproducción de la vida material de los hombres, del que depende en última instancia".[257]

La literatura, como parte de la cultura, es reducida a un reflejo, en todo caso a una dependencia directa de la formación económica o la infraestructura. Así lo afirma Françoise Pérus al decir que carece de "historia propia", repitiendo a Marx:

"En esta perspectiva, las esferas de que se compone la cultura de una sociedad no pueden ser consideradas como entidades dotadas de una sustantividad propia; antes bien, es

257. Françoise Perus: *Literatura y sociedad en América Latina. El modernismo.* p. 13, Casa de las Américas, La Habana, 1976.

necesario recalcar con el mismo énfasis con que lo hizo Marx, que en rigor esas esferas carecen de una historia (propia), puesto que "su" historia, entendida como la lógica que rige en última instancia su funcionamiento y desarrollo, se encuentra fuera de ellas mismas:

"La moral, la religión, la metafísica, y todo el resto de la ideología, juntamente con las formas de conciencia correspondiente, pierden con este hecho cualquier apariencia de existencia autónoma. No tienen historia ni desarrollo propio; son los hombres los que desarrollando su producción material y sus relaciones materiales modifican, junto con su existencia real, el pensamiento y los productos del pensamiento".[258]

Por consiguiente, las teorías de la literatura que se constituyen a partir del marxismo sólo perciben la poesía como un componente ideológico del conjunto de relaciones sociales que definen un modo de producción dado, cuyo estudio se reduce a repasar el dualismo infraestructura-superestructura.

Françoise Pérus sigue en este estudio sobre el Modernismo la orientación epistemológica del marxismo a partir de sus métodos: el materialismo histórico y el materialismo dialéctico. Pero en la aplicación de esta orientación en los estudios literarios se inspira sobre todo de la visión más ortodoxa y dogmática de las ideas de Marx: la seguida desde principios de siglo en Europa y en Hispanoamérica, a partir de los trabajos de Lukacs. Se inspira particularmente en Europa, en la obra "L'écriture et les textes de France Vernier", y en Hispanoamérica, toda la tradición de la crítica literaria sociológica y marxista, encarnada por Carlos Mariátegui, José Antonio Portuondo, Roberto Fernández Retamar, Angel Rama y Mario Benedetti, entre otros. El dogma marxista de la literatura como reflejo de la base económica fue lanzado por primera vez en Hispanoamérica en 1928 por José Carlos Mariátegui, quien es, sin embargo, a nuestro juicio, el menos dogmático de todos los teóricos marxistas de la literatura.

258. Ibid. p. 13.

Partiendo de la premisa de que la literatura depende de lo económico, la teoría literaria de Mariátegui es primero una teoría de los modos de producción o de los regímenes sociales, mediante la cual se distinguen sucesivamente tres períodos: el colonial, el cosmopolita, el nacional. Asimismo, existe una literatura colonial, una cosmopolita y otra nacional:

"Una teoría moderna -literaria, no sociológica- sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo distingue en él tres períodos: un período colonial, un período cosmopolita y un período nacional. Durante el primer período un pueblo, literariamente, no es sino una colonia, una dependencia de otro. Durante el segundo período, asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras. En el tercero, alcanza una expresión bien modulada, su propia personalidad y su propio sentimiento. No prevé más esta teoría de la literatura. Pero no nos hace falta, por el momento, un sistema más amplio".[259]

Para este autor peruano, así como la división en esos tres períodos es un "proceso normal" de la literatura, es "natural", obligada, la dependencia de la literatura respecto de la base económica. Así lo explica estudiando la literatura "colonial" peruana:

"La literatura de un pueblo se alimenta y apoya en su *substractum* económico y político. En un país dominado por los descendientes de los "encomenderos y los oidores del virreinato, nada era más natural, por consiguiente, que la serenata bajo sus balcones".[260]

Es claro que, siguiendo ese historicismo de Mariátegui, esa homología estricta entre lo material y lo espiritual, entre la estructura y la superestructura, será difícil explicar las obras y los géneros literarios desde la antigüedad: los aedos y los juglares no sólo cantaban en las cortes de los reyes, sino también en la plaza pública, y los géneros o las

259. José Carlos Mariátegui: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. p. 195. Editorial Crítica Grijalbo, Barcelona, 1976.

260. Ibid. p. 196.

formas literarias trascendían el puro interés personal de los soberanos.

Habrá que retener de ese texto la palabra *substractum* como noción básica del discurso fenomenológico en la búsqueda de la esencia de los fenómenos. Veremos que esta búsqueda es común al marxismo y a la fenomenología en particular a partir de los trabajos de José Antonio Portuondo.

Ningún otro autor marxista en América Hispánica ha insistido con tanta fuerza y perseverancia como José Antonio Portuondo, acerca de la necesidad de una suprateoría no literaria para el estudio de la literatura. El recupera como un *leitmotiv* la tesis de Emil Ermatinger, según la cual es imposible:

"Llegar a una firme concepción metodológica de la teoría de la literatura si no es bajo el signo de una dominante concepción filosófica del mundo".[261]

Y, a seguida, Portuondo declara el marco que sirve de filosofía a su teoría literaria: "Hemos aceptado como tal el materialismo histórico cuyos postulados informan las ideas fundamentales de nuestro estudio".[262]

En su ensayo *Crisis de la crítica literaria,* publicado en 1951, diez años después que *Concepto de la poesía,* José Antonio Portuondo enfatiza la necesidad de una concepción filosófica "correcta" como condición previa para la elaboración de una teoría de la literatura. Observando la existencia de una crisis en la crítica literaria de entonces, en Hispanoamérica y en el mundo, señala entre otras causas de esa crisis, dos factores fundamentales: "a. Falta de una estable concepción del mundo en que apoyar las tablas de valores".

"b. Falta de una adecuada teoría de la literatura".[263]

El autor destaca el esfuerzo intelectual de los hombres de letras de América Hispánica en pos de la elaboración de una

261. José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía.* p.9 Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.

262. Ibid. p. 9.

263. José Antonio Portuondo: *La emancipación literaria de Hispanoamérica.* pp. 56-57. Cuaderno Casa 15, La Habana, 1975.

teoría literaria idónea. Sin embargo, sostiene que ese empeño es inútil, a pesar de los innegables aportes teóricos de sucesivos autores hasta Alfonso Reyes, si no se cuenta con esa impostergable "concepción del mundo" marxista frente a la concepción religiosa católica imperante en la obra crítica de Marcelino Menéndez y Pelayo:

"Pero es inútil el empeño (en la elaboración de una teoría literaria) mientras falta al crítico la indispensable concepción del mundo en qué basar la teoría. Es la concepción del mundo católico la que da sostén y unidad a la enorme y fragmentaria producción crítica de un Marcelino Menéndez y Pelayo, como asiste la marxista al peruano José Carlos Mariátegui".[264]

En *Concepto de poesía*, las premisas del materialismo histórico, funcionando como "visión", concepción filosófica del mundo, no solamente son una anterioridad en relación con la literatura, sino que al mismo tiempo la determinan. Y, como es de rigor en los teóricos marxistas de la literatura, la cultura aparece como la realidad más inmediata en la que se enmarca la literatura, y de la que parte la teoría de la literatura:

"Lo primero que, en la consideración de su método de estudio, conviene señalar es que el objeto y los problemas que han de plantearse pertecen a la esfera de los objetos culturales, y poseen, por tal razón, autonomía existencial".[265]

Sin embargo, advertimos en José Antonio Portuondo una interpretación menos rígida que en otros marxistas como Françoise Pérus, de la tesis marxista ya citada de que los objetos culturales no tienen "existencia autónoma" e "historia propia". Para Portuondo, al contrario, hasta la literatura tiene "vida propia":

"Un poema, una novela, un ensayo, una vez producidos poseen vida propia e independiente de sus productores, del todo análoga, en el plano de los valores, a la de los demás seres (...), son entes culturales autónomos, y como tales exigen ser tratados".[266]

264. Ibid. p. 57.
265. Ibid. p. 29
266. Ibid. p. 29.

Desde luego que, debido a la historicidad de la obra -el hecho de ser producida en el tiempo y relacionarse con otros objetos culturales- para Portuondo el estudio de una obra no se agota en la obra misma.

Por eso, Portuondo concibe la teoría de la literatura como una disciplina particular, enmarcada en una teoría general del arte o estética:

"La teoría de la literatura, acabamos de verlo, forma parte, como aspecto particular de la teoría del arte y, por ende, de la estética, de las ciencias de la cultura, es una ciencia cultural y, como ciencia, debe iniciar su estudio planteándose el problema de los valores regionales. Son éstos valores expresivos o estéticos, en cuanto realizados, expresados, por medio del lenguaje".[267]

La teoría de los valores culturales, como teoría de la superestructura, es el marco general de la teoría literaria. Sin embargo, esta ubicación responde a una epistemología más universal basada en la división del universo entre naturaleza y cultura, y del conocimiento, entre ciencia natural y ciencia cultural:

"De la diversidad existencial -aunque no esencial de los dos órdenes de esa circunstancia -naturaleza y cultura- dimana la división de la ciencia en ciencia natural y ciencia cultural".[268]

La teoría del conocimiento aquí planteada agotó sus posibilidades. Hoy ya no es posible establecer estanco entre lo natural y lo cultural. Esa división era clásica en el siglo XVIII europeo, cuando a partir de la Ilustración se hacía la crítica de las sociedades salvajes, primitivas, naturales, en nombre de la civilización. En el siglo XIX el marxismo y el positivismo recuperaron esa "visión del mundo", oponiendo dos órdenes fundamentales del universo y del conocimiento.

---

267. José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía*. p. 24. Instituto Cubano del Libro. La Habana, 1972.

268. Ibid. p. 22.

Resalta a la vista la coincidencia entre José Antonio Portuondo y Octavio Paz en la concepción estética de la literatura. Ambos autores, a pesar de situarse aparentemente en visiones filosóficas opuestas, coinciden en la visión teórica de la literatura y el arte heredada de Aristóteles. Es fácil reconocer en *El arco y la lira* de Paz la teoría del arte de Portuondo:

"Para Aristóteles la pintura, la escultura, la música, y la danza son también formas poéticas, como la tragedia y la épica (...). En efecto, por encima de las diferencias que separan a un cuadro de un himno, a una sinfonía de una tragedia, hay en ellos un elemento creador que los hace girar en el mismo universo. Una tela, una escultura, una danza, son, a su manera, poemas. Y esa manera no es muy distinta a la del hecho de palabras".

"Las diferencias entre palabras, sonido y color han hecho dudar de la unidad esencial de las artes".[269]

Al situar su teoría de la literatura dentro de la estética, José Antonio Portuondo abandona la reflexión marxista, el materialismo histórico que al principio postuló como visión filosófica de su teoría, recuperando toda la tradición metafísica en el tratamiento del arte: Platón, Aristóteles, Hegel, Vico, etc. Por eso no sorprende el hecho que entre Portuondo y Octavio Paz haya coincidencia en la teoría estética.

La póetica de Octavio Paz en su obra *El arco y la lira* es, como la de Portuondo, una estética; la poesía es un arte más dentro del conjunto de las manifestaciones estéticas. Paz no habla de "valores expresivos" como Portuondo, sino de "sistemas expresivos". Asimismo entre Portuondo y Paz hay coincidencia en la visión instrumentalista de las artes, según la cual éstas están compuestas por medios, materiales o instrumentos que permiten la expresión o manifestaciones de los valores estéticos. Por último, en ambos autores

269. Octavio Paz: *El arco y la lira*. p. 18. Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

está presente la concepción de la poesía como la expresión, mediante el lenguaje o la palabra, instrumento o material particular, de ciertos valores estéticos, que, como sostiene Paz, constituyen la "unidad esencial de las artes", a pesar de las diferencias de realización.

La dificultad de José Antonio Portuondo estriba en que la metodología "científica" seguida en su obra está caracterizada por el eclecticismo: conceptos tomados de la antropología del lenguaje del sacerdote Marcel Jousse; la fenomenología, a través de Heidegger en *Hölderlin y la esencia de la poesía*; la poética de Aristóteles, postulada como modelo de la teoría de la literatura; y, en fin, el "método lógico", de Engels, erigido en método principal del estudio de la obra literaria:

"Fundados en la historicidad sustantiva de la Poesía hemos adoptado consecuentemente, para la indagación de su "concepto", el método que Federico Engels llama lógico y que "de hecho no es más que el método histórico únicamente despojado de su forma histórica y de los hechos fortuitos disturbantes. La cadena del pensamiento debe empezar con lo que la historia comienza y su curso subsiguiente no debe ser otra cosa que la imagen exacta del curso histórico en una forma teórica y abstracta, pero corregida de acuerdo con las leyes dadas por el curso real de la historia en la que cada factor debe ser considerado en la completa madurez de su desarrollo en su forma clásica".[270]

A partir de este concepto de la "historicidad sustantiva", "lógica e histórica", lo que Portuondo estudia es, con toda seguridad, -una abstracción de la literatura- la "esencia" de la poesía, en detrimento de su historicidad. "Su historicidad sustantiva" recuerda bien el "sustrato económico y político" de Mariátegui. Por un método ecléctico, que denota más bien una falta de método, José Antonio Portuondo toma el camino de la fenomenología.

270. José Antonio Portuondo: op. cit. pp. 29-30.

Como José Antonio Portuondo, Mirta Aguirre, cubana también, busca una teoría científica de la literatura a partir de la estética y el materialismo histórico y dialéctico. Ella parte de la distinción entre ciencia y arte en *Apuntes sobre la literatura y el arte,* con el objetivo de racionalizar el estudio de la literatura.

Louis Althusser le sirve de marco de referencia para la elaboración de la distinción entre ciencia y arte: arte es alusión y evocación de la realidad; ciencia es descomposición y recomposición de los objetos y fenómenos de la realidad:

"Si la ciencia descompone y recompone los objetos y fenómenos de la realidad, el arte los alude y los evoca. Por eso, en los días importantes de la cultura, el arte se desarrolló como producto del esfuerzo humano por indagar y dominar la realidad".[271]

Por eso, según esta autora, el arte es una fuerza no controlable por el hombre. Pertenece al ámbito de lo mágico, de lo divino:

"En ese sentido, hijo de la magia, el arte tuvo mucho de conjuro".

Como se ve, el racionalismo de Mirta Aguirre, su búsqueda de distinción clara entre arte y ciencia termina, como en portuondo y otros teóricos marxistas, recurriendo al mito, a lo no racional: aquí es el mito de la "infancia del arte" y del origen mágico de la cultura. Estos son mitos tan viejos en la tradición occidental que para mantener su vigencia no necesitaron de un "método científico" y mucho menos del marxismo.

La orientación racionalista y científica en la teoría de la literatura resalta sobre todo en el autor mexicano Mario Monteforte Toledo, en su ensayo *Ideología y literatura.* En ese ensayo Mario Monteforte se plantea desde el materialismo histórico, problemas de la teoría de la literatura que ya se plan-

271. Mirta Aguirre: "Apuntes sobre la literatura y el arte", *en. Revolución, Letras, Arte,* pp. 201-220. Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, Cuba, 1980.

teó desde los años 40 Alfonso Reyes en *El deslinde*: definición de la literatura, relación entre ciencia y literatura, literatura e historia, literatura y conocimiento, etc. Sorprende que Monteforte, siendo mexicano, no integre a Reyes en su reflexión, cuando mucho de lo que él dice desde el materialismo ya lo dijo su compatriota desde la fenomenografía.

La búsqueda de un conocimiento "científico", racionalista, de la literatura, se destaca de entrada en el ensayo de Monteforte, en el método de exposición propuesto para abordar el estudio de la literatura. Es un orden que va de lo más general a lo particular y de lo externo a lo interno de la literatura, en la búsqueda de componentes que la sobredeterminan.

Así, el primer aspecto planteado es el "marco para la teoría de la literatura", comenzando por abordar la "cuestión teórica en general"; luego establece la relación entre la "literatura y la ciencia"; posteriormente, la relación entre la "literatura y el conocimiento"; y, finalmente, define el discurso (teórico) sobre la literatura".

Un segundo aspecto que el autor aborda es el marco superestructural en que se sitúa la literatura, perspectiva común a los estudios marxistas.

En la "cuestión teórica en general" Monteforte señala el enfoque del materialismo histórico sobre la literatura. Esta es estudiada en su "funcionamiento sociohistórico" en lugar de una pura "esencia"; pero sin negarle su "carácter específico":

"Para el materialismo histórico, sin embargo, no se plantean aquellos problemas etimológicos, ni la destotalización metodológica que lleva a las doctrinas idealistas a sublimar, a temporizar y a "desmaterializar" la literatura. La noción de la literatura procede de fenómenos históricamente analizables. La vía más fecunda sin duda, es estudiar el fenómeno literario en su funcionamiento sociohistórico, no en lo que sería menester esforzarse -e inútilmente- para entender como su "esencia".[272]

272. *Literatura, ideología y lenguaje*. Instituto de investigaciones sociales, UNAM, México. Editorial Grijalbo, S. A., México, 1976.

Monteforte estudia la relación entre literatura y ciencia, a partir de distinciones elaboradas ya por Alfonso Reyes, aunque sin que éste autor sea citado: la separación entre "lo real" y lo ficticio y la mutua relación "ancilar", instrumental, entre la literatura y las demás ciencias: "los libros -dice Monteforte- contienen elementos directamente utilizables, para la comprobación científica de la realidad, pero esos datos corresponden inmediatamente a lo real...".

"El arte y la ciencia pueden separarse (...)

"A la manera materialista, señalando que la parte científica de una obra literaria, por ejemplo, pertenece totalmente a lo cognoscitivo y proporciona una realidad que no es la literatura".

"En lo que respecta a la Literatura, la ciencia limita la eficacia de la obra".[273]

Todos estos elementos constituyen las premisas de Reyes en *El deslinde.*

Literatura e historia es otra relación que se plantea el proyecto de teoría y aquí, como en la distinción anterior, Monteforte utiliza conceptos o adopta posiciones similares a las de Reyes, sin citarlo. Dice Monteforte: "Por razones similares a las que dijimos para deslindar -sin ánimo de desvincularlos- la literatura y la ciencia, subrayamos que la literatura no es historia, y que los elementos históricos que contenga se refieren a una realidad inmediata, pero no literaria".[274]

La distinción entre literatura y conocimiento vale la separación entre ideología y ciencia: "Siguiendo a Althusser, cabe decir que lo propio de la literatura es hacernos ver, hacer percibir, hacer sentir algo que alude a la realidad".[275]

Analizando el "discurso sobre la literatura", Monteforte habla de "crítica científica" cuyos objetivos e implicaciones él

273. Ibid. p. 238.

274. Ibid. p. 239.

275. Ibid. p. 239.

apunta: "Toda crítica científica lleva en sí un material subversivo porque libera a su objeto, lo socializa y lo transforma en alimento activo dentro de la lucha de clases, en beneficio del sector dominado".[276]

Desde luego, aquí la "crítica científica" se refiere única y exclusivamente a la que responde al materialismo histórico.

Monteforte, como Fernández Retamar y Portuondo, quienes siguen, también, este método, subraya la inseparabilidad de la teoría y la ideología (visión del mundo):

"Por eso la teoría, el discurso sobre literatura son raigalmente ideológicos y resultan materia contenciosa entre las clases como objeto de apropiación".[277]

El segundo aspecto más importante de su ensayo, "marco superestructural", permite a Monteforte recoger la concepción ya conocida del marxismo en el sentido de considerar la literatura y toda la cultura como "superestructura", dependiente de la base económica o la "infraestructura" de la sociedad:

"Entre la literatura y el arte, por un lado, y la civilización y la cultura, por otro, siempre ha habido relaciones de integración, identificación y complementación (...) las letras, por ejemplo, como una de las superestructuras que por antonomasia definen "culturalmente" a la sociedad".[278]

Es constante entre los teóricos marxistas de la literatura en América Hispánica la afirmación del carácter histórico de la literatura a partir del materialismo histórico. Esta afirmación se acompaña de un rechazo a la visión esencialista de la literatura, que constituye la perspectiva de la fenomenología. Sin embargo, a pesar de esa oposición declarada, la definición de la literatura como "fenómeno", tal como aparece en la mayoría de los teóricos marxistas estudiados, plantea dificultades de conceptualización no resueltas que colocan al marxismo en la pendiente de la teoría literaria de orientación fenomenológica, relación que iremos descubriendo.

276. Ibid. p. 239.
277. Ibid. p. 240.
278. Ibid. p. 240.

La fenomenología como teoría literaria

La reflexión metafísica constituye entre los teóricos de la literatura hispanoamericana una corriente de pensamiento que ha dado lugar a los más acabados proyectos de teoría literaria. La búsqueda de un método de estudio de la literatura que la redujera a las categorías intrínsecas de su ser como fenómeno suficiente, ajeno a las contingencias de su realización histórica, define *El deslinde,* de Alfonso Reyes, *El arco y la lira,* de Octavio Paz y *La estructura de la obra literaria,* de Martínez Bonati, entre otros ensayos de teoría literaria.

Pero en América Hispánica en el siglo XX, el argentino Macedonio Fernández se destaca como el primer metafísico de la teoría de la literatura que se propuso articular un cuerpo de teoría sobre diversos aspectos del hombre dados como *a priori* de la teoría literaria. En la obra teórica de Macedonio Fernández[279] la visión metafísica de la literatura y del hombre está planteada en el marco de la eudemonología o teoría de las sensaciones. Su obra es una búsqueda continua y coherente de la felicidad en la metafísica y en el humor, tal como aparece expuesto en sus primeros ensayos críticos en 1908, *Crítica del dolor* y *Teoría del dolor. En Crítica del dolor* Fernández expone su credo metafísico como modo de ser, vivir y escribir:

"No puedo dejar de ser todo lo que soy en todo lo que escribo; aunque escribiera sobre Derecho, sobre Higiene no puedo dejar de ser risueño, doloroso y metafísico en cada página. Sobre todo creo que la metafísica es la disciplina más formidable a la felicidad y nunca me abstendré de presentar toda perspectiva metafísica que se ofrezca a mi espíritu mientras llevo adelante mi redacción".[280]

La teoría del arte, la teoría de la novela y la teoría de la humorística son tres componentes inseparables de esa totali-

279. Macedonio Fernández: *Obras completas,* T.III. Teorías, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1974.

280. Op. cit. p .20.

dad ontológica que describe Macedonio Fernández en ese texto en que se describe a sí mismo. Son teorías del placer estético en contra del dolor a partir de la eudomonología, ciencia que el autor define como el arte de evitar dolores y procurar el placer:

"Eudemonología vendría a ser el arte, extraído de la consulta combinada de todas las ciencias o de un saber extenso, de indicar las conductas, o reglas cuya observación fuera más útil, es decir más evitadora de dolores o procuradora de placer".[281]

Así, la *eudomonología* es para Fernández una suprateoría estética o archiciencia del hedonismo en la cual se conjugarían todas las ciencias de las sensaciones humanas, en busca de un balance hedónico en la vida del hombre. En ese balance entrarían todos los dones de la vida humana (salud, ciencia, fuerza muscular, dinero, belleza personal, honradez, etc.), con miras a establecer por la comparación entre las situaciones del placer y del dolor, el marco exacto de la felicidad.

La felicidad es el fin de la vida y del arte. Ese es el sentido de todos los ensayos de teorización de Macedonio Fernández. En 1918, en su *Diario de vida* el autor propone una teoría de la vida, la cotidianidad y el individuo desde la visión eudemonológica, cuya perspectiva es el valor del placer instantáneo y de la felicidad en la práctica cotidiana. En 1918-1920 publica el ensayo *Para una teoría del Estado*, texto precursor de los trabajos sobre el tema en América Hispánica, en el cual exalta al individuo en contra del Estado. En ese texto el autor revela su proximidad con el pensamiento político anarquista. En efecto, en 1925 el autor confesaba: "En aquel tiempo yo era socialista y materialista, hoy soy anarquista spenceriano y místico".[282]

En 1928 Fernández escribe *Notas para una teoría del arte, Para*

281. Ibid. p. 21.

282. Ibid. p. 116.

una teoría de la novela; y, en 1940, publica su más importante ensayo sobre estética: *Para una teoría de la humorística.*

En todos esos trabajos, y en otros como *Teoría de la salud, del derecho,* etc., Macedonio Fernández va conformando una teorización poética cuyos postulados se nutren de ciencias diversas y conducen a importantes hallazgos en el marco de la metafísica de la felicidad, de la mística y de la experiencia vital, que los latinoamericanos debemos conocer.

La visión poética del autor cubano Lezama Lima, en sus ensayos de teoría poética, es como la de Macedonio Fernández, una combinación de la mística y la metafísica. Aunque, en el cubano la orientación mística predomina en sus ensayos.

Lezama Lima, conocido sobre todo como poeta y novelista, hizo intentos de teorías literarias en dos textos principales: *Introducción a un sistema poético* y *Dignidad de la poesía.*

En esos ensayos Lezama Lima expone una concepción metafísica y religiosa de la poesía, inspirándose de la más antigua reflexión teológica y metafísica que parte de Platón, Aristóteles, Pitágoras, Pascal. La mitología griega ocupa una parte importante en la visión poética de Lezama Lima.

La idea del ser, fundamento de la metafísica, es el punto de partida de la teoría poética de este autor. La poesía resulta de la síntesis de las concepciones sobre el ser: la conciencia del ser como imagen en Aristóteles, resumida en la fórmula "soy, luego existo"; y la concepción inversa del ser planteada por Pascal en la fórmula "existo, luego soy".

Frente a esas dos concepciones racionalistas en conflicto, superadas por Descartes en su célebre proposición "pienso, pues soy", Lezama Lima propone la poesía como solución no racionalista, sintetizadora, de ese dilema ontológico insoluble. La poesía es una anticiencia cuya virtud es resolver esa contradicción ontológica a través de un "imposible sintético". Así lo afirma Lezama Lima en su expresión barroca:

"Pero la única solución que propugnamos para atemperar el irritado ceño de los dos encerados, la poesía mantendrá el

imposible sintético, siendo la posibilidad de sentido de esa corriente mayor dirigida a la gruta, donde se habla sin que se perciban los cuerpos".[283]

En "Introducción a la poesía" el contexto sagrado y la teoría de los números de Pitágoras dan a Lezama Lima una visión de la poesía como imagen y como mística. La teoría de la mimesis como representación o imagen, desarrollada por Aristóteles, sirve de punto de partida a la idea de poesía como imagen. Pero la noción del ser tomada de Aristóteles y de Pascal, es la base filosófica de una definición de la poesía como síntesis de un ser universal a través de la *imago.*

"Para que la imitación aristotélica llegara a ser imagen y poder verificar sus semejantes sustituciones, tenía que reactivarse en el ser y lo real absoluto, en ser continuo esferoidal".

"Y he aquí el gran hallazgo perviviente de la poética, señalar que es en la región de la poesía donde éste es aquél...En la metáfora, la imagen, la imago reposa ese poder de síntesis del ser de la poesía".[284]

En el ensayo "La dignidad de la poesía" Lezama Lima revive la ética y la poesía en una teoría poética que articula la totalidad del ser. Se pregunta el autor, en su mismo estilo manierista:

"¿Cómo aumentar la corriente mayor, el pez y la flecha caudal, sumando la *poiesis* y el *ethos*?"

A partir de esa interrogante, Lezama Lima plantea la necesidad de que la creación poética y la práctica social formen parte de la corriente mayor del lenguaje, sosteniendo que hay una ética de la creación; y una acción creadora en la ética. Así, la ética es una poética, en la cual hay creación aún antes del lenguaje:

"Es decir, el acto del *ethos*, aún sin diálogo, tiene que ser creador".

---

283. Lezama Lima: *Tratados en La Habana.* p. 110. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1969.

284. Ibid. p. 36.

Sin embargo, la poesía y la ética se distinguen y se separan en la totalidad del ser como si fuesen dos extremos, en el hecho de que mientras el *ethos* responde a una finalidad -acto de bondad, el bien- la *poiesis* es el acto primigenio que por su condición puramente hipotética no puede ser sometido a ninguna finalidad, ni siquiera a la del bien, pues la ética y la poética corresponden a momentos distintos:

"En la *poiesis* se enraíza el acto primigenio, pero de esa manera hipotética, es decir, rompe la concepción de cualquier finalidad, pero el acto de bondad se configura, se detiene por uno de sus extremos; en el momento mismo en el que el acto primigenio se detiene, el soberano bien aparece".[285]

Alfonso Reyes definía su teoría de la literatura en *El deslinde* como estudio fenomenográfico de la literatura, aclarando que esta orientación no debía confundirse con la fenomenología. Sin embargo, el marco de referencia conceptual de esa obra, así como la actividad de definición y clasificación que en ella se realiza, la sitúan en la tradición del pensamiento fenomenológico en la orientación de Edmund Husserl, Martín Heidegger y otros.[286]

Según esa perspectiva, la fenomenología es un método de conocimiento que consiste en una visión intelectual del objeto, conforme a la intuición. La intuición se refiere a lo dado, la regla de la fenomenología reza así: hacia las cosas mismas, entiéndase por cosas lo dado. Sin embargo, la fenomenología deja a un lado la consideración de la existencia de la cosa y centra la atención exclusivamente en torno o la *quididad* del objeto, o sea lo que es el objeto en sí. Lo que quiere decir que el estudio fenomenológico consiste en apartar del objeto la existencia como algo accesorio y circunstancial, quedándose sólo con la esencia de éste, que es el objeto mismo.[287]

La búsqueda de un estatus científico de la teoría literaria

285. Ibid. p. 383.

286. Edmund Husserl: *L'idée de la phénoménologie*. Presse Universitaires de France, París, S. A., Madrid, 1977.

es experimentada por Alfonso Reyes en *El deslinde* -como en otros trabajos opera la filología- a partir de la perspectiva de la fenomenología.

En esa obra la teoría literaria es definida como una actitud imparcial, objetiva, ante la literatura. La concepción de la teoría a partir de la cual Alfonso Reyes concibe su teoría literaria, se sitúa en la definición de los discursos que tienen por finalidad el conocimiento de objetos abstracto-formales. La teoría literaria es, de ese modo, según Alfonso Reyes, "la contemplación más desinteresada de la obra literaria":

"La teoría es la contemplación más desinteresada frente a la postura activa, como sesgo noético y contenido noemático, como agencia del espíritu. Considera las principales formas de ataque de la mente sobre sus entes u objetos propuestos..." Por consiguiente, para Reyes "la teoría literaria, finalmente, es un estudio filosófico y, propiamente, fenomenográfico".[288]

El método fenomenológico de la teoría literaria de Reyes se describe en estos fragmentos por la terminología y por la distinción de lo "noético" y lo "noemático", que equivale en la semiótica a la forma y a la materia. Semejante conceptualización procura un objetivismo que excluye de la teoría literaria, así como toda apreciación crítica de la misma, dejando esta tarea a la crítica literaria. La teoría, según esta visión, es como la química en relación con la cocina:

"Pedir a la teoría literaria una crítica concreta sobre tal o cual obra es pedir recetas culinarias a la química". Así la teoría literaria, como toda teoría, "se dispensa", según Reyes, de todo "sentido de aplicación práctica".[289]

Por eso, los propósitos de *El deslinde* no están orientados al conocimiento de una obra en particular y ni siquiera al cono-

287. I. M. Bochensky: *Los métodos actuales del pensamiento*. p. 40. Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1977.

288. Alfonso Reyes: *El deslinde*. Obras completas, T.XV Pág. 29-30.

289. Ibid. p. 29.

cimiento de la obra como estructura poética general, sino a un objeto de estudio aún más abstracto y formal: *El deslinde* entre dos nociones: "lo literario" y lo "no literario":

"El primer paso hacia la teoría literaria es el establecer *El deslinde* entre la literatura y la no-literatura (*Nam prima virtus est vitio carere*). Tal es el propósito de este libro. No entra en la intimidad de la cosa literaria, sino que intenta fijar sus coordenadas, su situación en el campo de los ejercicios del espíritu; su contorno, y no su estructura" (...). En rigor, nuestro deslinde cala hasta una capa más honda que aquella en que aparecen la literatura y la no-literatura; cala hasta lo literario y lo no literario, que pueden darse indirectamente dentro de la literatura o dentro de la no-literatura. Posible es que en el curso de nuestra obra digamos, a veces, "literatura" o "no-literatura", donde más bien pensamos en "lo literario" y "lo no literario".[290]

Dentro de la visión abstracta de la teoría literaria, Reyes es el autor hispanoamericano que ha llevado más lejos la reflexión sobre la literatura, implicando los diversos aspectos que convergen en la definición de su objeto. "Lo literario" constituye el amplio objeto fenomenológico por donde transita su proyecto científico.

Reyes enumera los aspectos que cubre su teoría, haciendo la distinción, como la hace Emil Staiger, entre funciones mentales y géneros literarios. La teoría sólo se ocupa de las funciones, dejando los géneros a la historia literaria:

"Considera las principales formas de ataque de la mente sobre sus entes u objetos propuestos: función dramática, función épica o narrativa y función lírica, las cuales no han de confundirse con los géneros a ellas circunscritos, que son meras estratificaciones de la costumbre de cada época".[291]

Además de las funciones genéricas, son materia de la teoría literaria partes esenciales de la obra poética: la lengua, con-

290. Ibid. p. 30.

291. Ibid. p. 30.

siderada en su "esencia" emocional y su naturaleza rítmica; la distinción entre prosa y verso; la relación entre lo oral y lo escrito, entre lo popular y lo culto, lo tradicional y lo moderno. Sin embargo, el tratamiento que se les da a esos significantes literarios es sólo descriptivo, desde el punto de vista conceptual, apartándose de consideraciones normativas o históricas:

"Y todo ello en puro concepto de descripción (teoría), que no debe derivar normas ni proponer cortapisas sobre las evoluciones posibles, o aún las súbitas mutaciones futuras".[292]

A pesar del carácter abstracto del objeto de la teoría, ésta no se exime de incursionar en el campo de lo histórico, aunque en forma marginal. En ese sentido, en la descripción de los géneros, que es la actividad principal que esta teoría se propone, no existe límite entre lo abstracto y lo histórico. Afirma Reyes, reconociendo la necesidad de que la teoría literaria se oriente también hacia el aspecto histórico de la literatura:

"Pero la literatura no sólo es una agencia mental abstracta (lo literario), sino también un proceso que se desarrolla en el tiempo, una suma de obras que aparecen cada día. De modo que el tronco de la teoría literaria en sus ramificaciones más finas, no conoce límites -así cuando llega a la descripción de los géneros y tiene que descender sin remedio a consideraciones históricas".[293]

Esa posibilidad de incluir lo histórico en el campo de estudio de la teoría, desmiente, en cierta medida, la apreciación de Roberto Fernández Retamar acerca del carácter totalmente metafísico de la teoría de Alfonso Reyes. Sostiene Fernández Retamar que Reyes concibe la literatura en *El deslinde* como un fenómeno solamente general y abstracto. En realidad, la teoría de Reyes se aparta de la separación neta entre lo histórico y lo teórico, postulada por la fenomenología de Husserl.

Por eso, el concepto de la teoría como fenomenografía

292. Ibid. p. 30

293. Ibid. p. 30.

de la obra, expuesto por Reyes en los años 40, no es en América Hispánica la más pura manifestación del método fenomenológico en la conceptualización literaria. La obra que más fielmente sigue la orientación fenomenológica es *La estructura de la obra literaria*, de Félix Martínez Bonati, publicada en 1960.

Reclamándose del método de la fenomenología en la orientación de *Investigaciones lógicas*, de Edmund Husserl, éste define su estudio como una "investigación de filosofía del lenguaje y de estética", dándose por objeto específico la estructura esencial de la literatura:

"Se trata, pues, de una investigación acerca de la naturaleza esencial de la literatura como objeto".[294]

El autor precisa el objeto de su obra, señalando el carácter imaginario del lenguaje poético, configurado en el poema:

"Una descripción de la estructura esencial del poema como configuración del lenguaje imaginario".[295]

Como se ve, la "naturaleza esencial" de la literatura y la "estructura esencial" del poema, circunscriben esta obra a la consideración metafísica.

La teoría literaria de Martínez Bonati es, como la de Alfonso Reyes, una filosofía y una fenomenología explícitas. Bonati anuncia la filiación metodológica de su obra:

"Se trata, pues, de filosofía, y los métodos correspondientes son el análisis de las significaciones y la fenomenología".[296]

Sin embargo, la teoría de la literatura propuesta por Martínez Bonati no pretende ser solamente una especulación fenomenológica. Partiendo de la fenomenología se inscribe en un proyecto más amplio de constitución de una ciencia general de la literatura.

La teoría literaria iniciada por Roberto Brenes Mesen en *Las Categorías Literarias* (1923), tomando por marco la *Poética* de

294. Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*. p.3. Seix Barral, Barcelona, 1972.

295. Ibid. p. 4.

296. Ibid. p. 5.

Aristóteles, estaba fuertemente orientada por el positivismo, que postula el culto a los hechos. Brenes Mesen ve en Aristóteles la realización ya lejana del dogma de los positivistas: analizó los hechos:

"Aristóteles procedió respecto de la literatura griega, como vimos ya, con el mismo buen sentido que le había guiado en sus otras investigaciones: analizó los hechos. Examinando las obras literarias hasta entonces existentes indujo los géneros y las demás categorías retóricas. Después de él no se ha repetido en grande esa operación".[297]

Brenes Mesen observaba la necesidad de crear una teoría general de la literatura, capaz de dar cuenta de la estructura interna de las obras, por encima de las lenguas y las épocas, tomando como modelo epistemológico el evolucionismo de las ciencias naturales del siglo XVIII y el siglo XIX, de Darwin a Spencer. La filiación positivista de la teoría literaria propuesta por Brenes Mesen resalta, además, en la ausencia de "predoctrinas" y "pre-conceptos" en el método:

"En vista de las obras literarias de todas las lenguas y de todas las épocas crear una teoría del arte que dé cuenta de la estructura interna de todas ellas -con todo cuanto esto implica- es labor que aguarda su Humboldt, su Darwin o su Spencer. Habría que encararla sin pre-doctrinas ni pre-conceptos literarios de ninguna especie".[298]

La obra de Félix Martínez Bonati *La estructura de la obra literaria*, continúa esa orientación general anticipadamente estructuralista de Brenes Mesen, cuando retomando el concepto de "estructura" de la obra literaria, define su método y objeto en los términos de la moderna fenomenología:

"Podría pensarse en una "teoría" al modo de las ciencias empíricas, en una hipótesis que resulta de la generalización inductiva del conocimiento de un número, cuanto más gran-

297. Roberto Brenes Mesen: *Las Categorías Literarias*. p. 16, Costa Rica, 1923.

298. Ibid. p. 18.

de mejor, de las obras literarias. No es tal el método que seguimos. Se trata, por el contrario, de una determinación apriorística de la estructura esencial y necesaria de estos objetos de pura intencionalidad que son las obras poéticas".[299]

La descripción de la "estructura esencial", inmanente de la obra, no significa en modo alguno para esos autores un "conocimiento poético" de la obra, como lo pensaba Huidobro. Al contrario, como lo observamos en Brenes Mesen, contemporáneo del poeta chileno, la garantía de cientificidad de la teoría deriva al mismo tiempo de la analogía con las ciencias naturales y del rechazo de todo presupuesto proveniente de la literatura misma.

Ha de observarse a primera vista dos posiciones diametralmente opuestas entre estos dos proyectos de teoría literaria en cuanto al método de investigación planteado: el de Brenes Mesen, guiado por el método inductivo de las ciencias empíricas, a partir del positivismo del siglo XIX; el de Martínez Bonati, que se define al contrario, como "una investigación de filosofía del lenguaje y estética", específicamente fenomenológica, y que reclama para sí el método deductivo.

Dentro de esa perspectiva orientada hacia el conocimiento ideal, abstracto, de la obra literaria, la teoría de Martínez Bonati es aquella que más se aleja de la realización histórica de la literatura. Alfonso Reyes no exime a la teoría, como se observó anteriormente, de las consideraciones históricas. Pero para Martínez Bonati toda manifestación empírica es excluida del objeto de la teoría literaria, en la perspectiva de la fenomenología: desde el proceso psicológico e individual de la contemplación y la creación literaria hasta la realización social e histórica en géneros, obras particulares, culturas determinadas.

Todas ésas son cuestiones que Martínez Bonati excluye de la reflexión filosófica en la cual él se sitúa, remitiéndolas a la investigación empírica, de la cual no se ocupa:

299. Félix Martínez Bonati. op. cit. p. 4.

"La poesía es considerada, en esta investigación, exclusivamente como objeto dado en la experiencia del lector (...). Los problemas de lo que sería propiamente la psicología de la contemplación de la obra poética, son, sin embargo, ajenos a esta investigación. Y más aún, por cierto, los relativos al proceso de la creación literaria. Tales cuestiones no pueden ser materia de reflexión filosófica, sino sólo de la investigación empírica".[300]

Martínez Bonati utiliza las nociones de "experiencia del lector" y de "experiencia literaria". Sin embargo, esto se refiere a la "estructura trascendental" de la obra, ajena al acto de lectura en su realización concreta por un lector en un momento dado. Este acto es para Martínez Bonati objeto de una investigación empírica que está fuera del objeto de la teoría como filosofía:

"Si la experiencia literaria es tema nuestro, ella lo es solamente en su estructura transcendental, no en su realidad empírica. Ciertamente que la descripción de la estructura trascendental del acto contemplativo-imaginativo, de la intención significativa que funda la poesía, ha de orientarse con ésta la visión científica de la experiencia literaria, de la efectiva realización de la obra en la lectura. Pero tal investigación es de otro carácter, y no cabe aquí".[301]

Esa noción de "experiencia literaria" que Martínez Bonati limita aquí a una abstracción, es la que encontramos en la ciencia de la literatura concebida por Alfonso Reyes a partir de la filología. En su ensayo *La experiencia literaria*, publicado en 1947, Reyes considera dentro de esta noción aspectos diversos de la comunicación humana y de la literatura, concebidos en su realización más vivencial: estudios sobre el folklore, estudios biográficos o "vidas", estudios sobre traducción, sobre formas poéticas como las jitanjáforas; y sobre la vida y la obra, los estímulos literarios, los aspectos psicológicos e históricos.

En su teoría literaria expuesta en *El deslinde* y su *Apuntes*

300. Ibid. p. 7.

301. Ibid. p. 7.

para la teoría literaria, Reyes se aparta de esa visión histórica de la literatura, aunque constantemente se sirve de ejemplos para ilustrar su teoría. En cambio, Martínez Bonati no toma en cuenta para su teoría ninguna experiencia particular.

Sin embargo, a pesar de esas diferencias, el carácter general y abstracto de esas teorías fenomenológicas es indiscutible; y las dificultades que confrontan son del mismo orden: la definición de la estructura esencial de la obra, que como principio inmanente se constituye a sí misma como objeto de estudio y de explicación de toda la experiencia poética.

Un retorno a Aristóteles

La aspiración de la teoría literaria de alcanzar un estatus científico, hacia una mayor racionalización de los estudios literarios, se acompaña de un retorno a la poética de Aristóteles. La misma corriente que la ha llevado a rechazar la poética normativa, la ha volcado hacia una revalorización de la primera teoría poética verdadera. El racionalismo aristotélico -además del ideal científico representado por las modernas ciencias naturales y las nuevas filosofías- sirve de punto de partida a la constitución de la teoría de la literatura en Hispanoamérica.

En efecto, es frecuente que los teóricos de la literatura en América Hispánica vean en la poética normativa una distorsión del pensamiento poético de Aristóteles y de la antigüedad en general. En este movimiento crítico, el procedimiento seguido por estos teóricos se orienta a un doble propósito: se rechaza el aspecto normativo de los tratados de poética, pero se mantiene la racionalidad y los conceptos de la poética de Platón, de Aristóteles y de Horacio.

El tema de la desnaturalización de los principios poéticos, en particular los de la *Poética* de Aristóteles, por los tratados de poética y retórica, se convierte en un *leitmotiv* en los textos de los teóricos hispanoamericanos. En ese sentido, la teoría literaria hispanoamericana se presenta como una empresa reparadora de la poética primera, denunciando una supuesta traición cometida contra ella por los tratados de reglas.

Por este razonamiento se acepta la teoría de la *mimesis*, olvidando que ella es inseparable de la noción metafísica de "esencia". En particular, esta actitud es la de Octavio Paz cuando éste intenta separar la noción de *mimesis* en Aristóteles, de su concepción de la naturaleza o de su ontología. Encontramos en Portuondo el mismo procedimiento seguido por Octavio Paz. El quiere recuperar el principio de *mimesis* despojándolo de toda implicación filosófica.

La *Poética* de Aristóteles se erige como modelo de teoría literaria científica, opuesta a la vez a las concepciones platónicas y a los tratados de reglas de la poética clásica. En relación con estos últimos, el fundamento de la oposición lo constituye la afirmación de que los conceptos implicados en la *Poética* de Aristóteles son el resultado de las "observaciones empíricas". Hemos visto esta afirmación en Portuondo, la encontramos también en Roberto Brenes Mesen, quien alaba el sentido empírico y racionalista de la *Poética* de Aristóteles frente a la poética normativa, cuya tendencia a la categorización general rechaza. Sin embargo, Brenes Mesen escoge la concepción teológica de la poesía de Platón frente al racionalismo poético de Aristóteles. El considera que nadie mejor ha descrito "la inspiración poética y la función del poeta". Brenes Mesen se adhiere a la idea de Platón de que la poesía es un acto de liberación mística por medio del ejercicio de la palabra. Nadie mejor que él ha descrito la poesía, como aparece en el *Gorgias.*

En cambio, nos dice Brenes Mesen, lo que describe Aristóteles en su *Poética* en nada se parece a la poesía, dicho esto en beneficio de la poética de Platón. Se oponen Platón y Aristóteles a la poética normativa; se intenta tomar un aspecto del sistema poético y filosófico de estos dos autores al tiempo que se rechaza otro. En pos de la recuperación de la *Poética* de Aristóteles, algunos autores la disocian de la metafísica de este mismo autor.

La actitud ecléctica ante la poética de Aristóteles es la base de las teorías hispanoamericanas, aún en aquéllos que pretenden fundamentar una teoría de la literatura en una con-

cepción global del mundo. Los teóricos marxistas de la literatura al igual que un cierto modernismo poético que se fundó en Hispanoamérica alrededor de la fenomenología de Alfonso Reyes, comparten esta misma actitud. La encontramos particularmente en José Antonio Portuondo, quien mejor encarna, a nuestro entender, el ejemplo de un método ecléctico.

De acuerdo con la concepción marxista, este autor insiste sobre la necesidad de tener una filosofía general del universo en la cual fundamentar la teoría de la literatura; sin embargo, pretende fundar esta teoría haciendo la separación entre poética y metafísica en la *Poética* de Aristóteles. Según Portuondo, toda la concepción metafísica de Aristóteles está ausente de su poética, y la noción de *mimesis* no es más que el resultado de sus "observaciones empíricas" sobre las obras literarias de su tiempo:

"En realidad, Aristóteles está muy lejos ya, en su *Poética*, de estas complicaciones metafísicas. Toda su doctrina, su explicación de la esencia, de las causas y del objeto de la poesía, ha sido producto de observaciones empíricas, ha salido de la realidad histórica circundante".[302]

Para Portuondo Aristóteles procedió a la manera de un lógico. Este último rasgo, que invalida la *Poética* de Aristóteles frente al misticismo de Platón, constituye al mismo tiempo, según Brenes Mesen, lo que le confiere superioridad frente a las poéticas normativas que le sucedieron. Brenes Mesen no cesa de reiterar este aspecto del método empírico de Aristóteles: "él analizó los hechos".

Sin embargo, Brenes Mesen condena los continuadores de Aristóteles por haber erigido en categorías invariables las enseñanzas que él ha sacado del análisis de las obras literarias.

Fernández Retamar, como Brenes mesen, rechaza los *a priori* poéticos en el estudio de la obra literaria. En uno y otro se niega validez a las categorías literarias, postuladas a partir de

302. José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía* p. 96. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.

obras concretas y dentro de un marco cultural determinado. Aunque, como ya vimos, Fernández Retamar no rechaza los a *priori* de tipo filosófico.

El ejemplo de la *Poética* de Aristóteles tomado por Brenes Mesen es retomado por Fernández Retamar. Uno y otro están de acuerdo en dar razón a Aristóteles contra aquéllos que han hecho de su *Poética* un conjunto de reglas normativas y un modelo de creación. Esa *Poética* fue elaborada solamente en función de las creaciones literarias de la época de Aristóteles, las cuales él conocía y estudió, nos repite a su vez Fernández Retamar. Este autor orienta su teoría de la literatura en la perspectiva del método culturológico e histórico. Esto lo diferencia del método idealista de Brenes Mesen, quien habla de una poesía angelical, como Platón.

Sin embargo, al recuperar a Brenes Mesen sin criticarlo, Fernández Retamar asume una actitud ecléctica que consiste en tomar en un cuerpo textual y en una estrategia discursiva elementos dispersos del autor, que mezcla con los elementos tomados a otros autores. Este es un procedimiento generalizado en los teóricos de la literatura en la América Hispánica. Al no situar la estrategia en su conjunto no se sacan todas las consecuencias de las proporciones y de los conceptos avanzados por los otros, y, por consiguiente, queda en parte neutralizada la teoría literaria planteada.

Por eso, el pensamiento literario de los teóricos principales no rebasa los límites de este dilema: Aristóteles contra Platón, Platón contra Aristóteles. Si Brenes Mesen opta por Platón contra Aristóteles, pero defiende, como luego hará Fernández Retamar, el sentido común y la actitud empírica de Aristóteles con relación a las obras literarias, José Antonio Portuondo, por el contrario, escoge a Aristóteles contra Platón y contra la poética normativa. El reproche que Portuondo hace a la poética normativa es el mismo que le hace Brenes Mesen. Según Portuondo, *la Poética* de Aristóteles ha sido víctima de una doble adulteración; adulteración por parte de la iglesia; adulteración por parte de los árabes:

"Durante la Edad Media el pensamiento de Aristóteles

tuvo que soportar la doble adulteración de los árabes y de la iglesia. Mezclado a los dogmas eclesiásticos, en un tiempo en que la filosofía es mera *ancilla theologiae,* pasó a integrar el soporte de razones y sutilezas del escolasticismo que las llevó a la misma poesía. Allí tuvo que convivir con las recetas de Horacio y las pulidas explicaciones de Cicerón, sin vigencia real de un tiempo empecinado en el destino docente de la obra de arte, y que, ya en sus finales, afirma todavía, por boca de uno de sus poetas más ilustres, que la poesía es "un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas é scandidas, por cierto cuento, peso é medida".

"Esa preocupación por el "cuento, peso é medidas" y por el valor pedagógico de la obra poética pasó también al Renacimiento, donde la obra libérrima de los más grandes creadores -Shakespeare, Lope de Vega...- y su rebelión contra las reglas atribuidas a Aristóteles, no predominó al fin sobre la regla y el sentido propagandista, cortesano, de la poesía de su tiempo. La reglamentación, en el tiempo de las monarquías absolutas, alcanza a todos los órdenes de la cultura. En 1492 los Reyes Católicos unifican políticamente a España con la conquista de Granada, y el idioma con la Gramática de Nebrija. América recibe leyes para que no se cumplan, en el orden político, y reglas gramaticales para violarlas en beneficio de la vitalidad de la lengua, el orden idiomático".[303]

Esta doble adulteración sería la causa, según Portuondo, de que la *Poética* de Aristóteles haya sido después reducida a un tratado de reglas inmutables, cuando en realidad constituyó el primer estudio científico de las obras literarias:

"Los seguidores decadentes de Aristóteles tomaron como reglas inmutables los análisis minuciosos realizados por él de las obras capitales de Homero y los poetas trágicos griegos. Se convirtió, así, la *Poética,* en la primera y fundamental

303. José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía.* p. 97.

preceptiva, siendo así que, por el contrario, es ella la primera y fundamental producción en el campo estrictamente científico de la Teoría de la Literatura".[304]

Esta imagen de poética "científica" permite restaurar, a los ojos de Portuondo, la *Poética* de Aristóteles, en su versión primitiva para erigirla como modelo científico y racional de la teoría de la literatura. La semejanza con este modelo aristotélico dará a la teoría de la literatura su estatus de enfoque sistemático de la obra literaria.

La búsqueda de similitud entre la teoría de la literatura moderna y el modelo de la *Poética* de Aristóteles no es un rasgo distintivo de la actividad teórica en América Hispánica. La aproximación al modelo aristotélico es el objetivo científico principal que en todas partes acompaña al concepto de teoría de la literatura. Es el objetivo de la teoría literaria de Wellek y Warren. Estos autores contemplan la teoría de la literatura como "un método razonado para el estudio de la literatura", tomando como modelo la *Poética* de Aristóteles. Se encuentra en estos autores la misma distinción entre teoría y crítica que fundamenta la teoría de la literatura en Hispanoamérica, y en particular la de Alfonso Reyes, cuya referencia incluyen en su *Teoría literaria:*

"(...) viene después otra distinción entre, por una parte, el estudio de los principios y de los criterios de la literatura, y, por otra parte, el de las obras mismas (...) El mejor medio de subrayar esta distinción es el designar por la expresión *"Teoría literaria"* el estudio de principios de la literatura, de sus categorías, de sus criterios, etc., y de reservar al estudio de las obras mismas el término de "crítica literaria" (...). Aristóteles era un teórico, Sainte Beuve era ante todo un crítico".[305]

¿Pero en qué consiste específicamente el estatus científico, racionalista, de la poética de Aristóteles, que sirve de modelo a la teoría literaria de Wellek y Warren y a las teo-

304. José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía.* p. 96.

rías literarias hispanoamericanas? La respuesta está en el texto de Wellek y Warren. La *Poética* de Aristóteles y la teoría literaria moderna son científicas y solamente en la medida en que tratan sobre "los principios de la literatura, de sus categorías, de sus criterios". Brenes Mesen nos explica, rechazando las categorías literarias en qué consiste la cientificidad de la *Poética* de Aristóteles: en el análisis de la obra para descubrir categorías, principios.

Vemos, pues, que la categorización de la literatura, reprochada por Brenes Mesen sobre todo a la poética normativa, está inscrita en la *Poética* de Aristóteles, fundamentando su cientificidad. Este rasgo es común a la teoría literaria de Alfonso Reyes, a la poética de Cascales y a la poética aristotélica.

Así, las dos nociones principales de *Apuntes para la teoría literaria*, de Reyes, confirman bien las dos nociones que constituyen el edificio de las *Tablas poéticas*, de Cascales: *poesía in genere y poesía in specie*. La primera, "poesía en general" reagrupa los principios generales de la poesía, su "esencia". La segunda trata de las manifestaciones particulares de la poesía en los diferentes géneros literarios. Asimismo Reyes, siguiendo este plan, estudia los géneros literarios distinguiendo en éstos dos categorías o nociones: función formal y función material.[306]

La distinción entre *poesía in genere* y *poesía in specie*, observa Benito Brancaforte, el editor de *Tablas poéticas*, es poco frecuente entre los autores de tratados poéticos. Sin embargo, agrega, ésta tiene su base teórica en la *Poética* de Aristóteles. Y Anne Nicolas, estudiando los tratados de poética del siglo XIX en Francia, observa que éstos siguieron el plan de la poética de Marmontel del siglo XVIII, dividiendo la poética en dos partes: estudios de los principios generales e ilustración de esos principios a través de géneros o formas poéticas particulares:

305. R. Wellek et A. Warren: *Théorie littéraire*. p. 55. Seuil, París.

306. Alfonso Reyes: *Apuntes para la teoría literaria*. Obras completas, T. XV Pág. 449. Fondo Cultura Económica, México, 1963.

"Las poéticas escolares seguirán escrupulosamente el plan (el de la poética francesa de Marmontel) (...) Dos partes componen el conjunto: una contiene las ideas elementales y los principios generales, la otra los aplica a los diversos géneros de poesía..."[307]

Dentro de la definición de la poesía de Cascales, Reyes quiere mostrar que entre las funciones formales y las funciones materiales no hay forzosamente coincidencia. Es decir, que la poesía existe independientemente de su realización en géneros concretos.

Por consiguiente, el plan seguido por A. Reyes en *Apuntes para la teoría literaria*, aunque inspirado directamente de la poética de Cascales corresponde bien a la tradición de los tratados de poética normativa cuyo punto de partida es Aristóteles. Es una poética de definiciones generales y de caracterizaciones de los géneros literarios. Aunque haya rechazado el aspecto normativo de la poética clásica, la teoría literaria en Hispanoamérica se ha consagrado, bajo la influencia de la *Poética* de Aristóteles, a reducir la poesía a principios generales.

Entre las definiciones de la poesía legadas por Aristóteles, hay una que se destaca en la teoría literaria en Hispanoamérica: la poesía como expresión de "verdades generales". A partir de esta definición la poesía se identifica con la filosofía y se distancia de la historia, ya que esta última, según Aristóteles, se limita a los "hechos particulares".

Ese acercamiento de la poesía a la filosofía -y a las ciencias- no es aceptado en igual medida por todos los teóricos. Brenes Mesen y Octavio Paz tienden a rechazarla. No porque teman a la filosofía, sino porque todo acercamiento de la poesía a la noción de ciencia, de sistema, de lógica, les horroriza. Prefieren ver en la poesía un inefable. Sin embargo, están de acuerdo con José Antonio Portuondo y Alfonso Reyes en considerar la poesía como la expresión de lo general.

307. Anne Nicolas: "L'esthétique impossible". En: *Langue francaise* No. 49 février 1981, París.

Esos dos autores, en particular, ven en esta facultad de generalización de la literatura la posibilidad de ser objeto de estudio científico. Esta definición, no solamente habría consagrado la *Poética* de Aristóteles como un método científico, sino también permitido a la literatura ser un objeto científico. Por eso, la *Poética* de Aristóteles es la fundadora, a la vez, del objeto y del método científico de la teoría literaria.

Apegado a la tradición aristotélica, el proyecto teórico de Alfonso Reyes contenido en *El deslinde* resulta de la definición de la literatura como verdad general. Este criterio permite a Reyes distinguir la literatura de la historia, las ciencias experimentales y la teología. La primera diría la verdad general del hombre; las demás dirían únicamente verdades particulares, verdades específicas.

Para Portuondo, en *Concepto de poesía*, la definición de la poesía como la expresión de una verdad general se asocia a la definición de la poesía como *mimesis*; estas dos nociones constituyen "la esencia" de la poesía. Estos conceptos, a partir de los cuales Portuondo intenta fundar una teoría de la literatura inspirada del racionalismo de Aristóteles, se completan para llegar a una concepción cósmica y teológica de la poesía.

La poética basada en la concepción de la poesía como la expresión de verdades generales resurge en nuestro tiempo a través de la semiótica o del estructuralismo. La noción de *architexto* definida por Genette como "conjunto de categorías generales" y la de "estructura abstracta y general" planteada por Todorov son ecos de las nociones *poesía in genere* y *poesía in specie*, de Cascales. Se sitúan también en esta perspectiva los intentos por construir una gramática del texto, una especie de patrón general por el cual se mediría cada narración, cada poema. El esbozo de "gramática de la narración" propuesta por Roland Barthes, Claude Bremond y Todorov a partir del método estructuralista, y la "gramática poética" que plantea construir A. J. Greimas, situando la poesía en la semiótica, corresponden a este mismo proyecto de gene-

ralización que concibe la literatura únicamente como un objeto ideal y jamás histórico.

Hacia una nueva poética

En este trabajo no compartimos esos intentos de generalización. Pensamos que la teoría de la literatura es una operación simplificadora que se aleja del texto literario. La especificidad histórica de las obras es desconocida por la "ciencia" de la literatura en la perspectiva del método metafísico. Esos enfoques, continuando la orientación de la vieja poética, limitan el estudio de la literatura a la literatura *in genere.*

En América Hispánica, la poética se ha revitalizado en estos últimos lustros a partir de la adopción de la perspectiva de la teoría y el análisis del discurso. Es importante destacar el impulso señero a esa nueva orientación postestructuralista en América Hispánica, dado en el seminario internacional "El discurso político, Teoría y análisis", realizado en México en 1977 en la Universidad Nacional Autónoma de México.[308]

Aunque limitado al discurso político, dicho encuentro permitió divulgar en América Hispánica aspectos fundamentales de la teoría y del análisis del discurso en general, que hasta entonces eran del dominio de los europeos y en particular de los franceses, así como de algunos especialistas hispanoamericanos que habían cursado estudios en Francia. El simposio sobre "teoría y análisis en la reflexión contemporánea" celebrado en México en 1983 por esa misma universidad, dio un nuevo brío a los estudios orientados hacia la teoría y el análisis del discurso. Como resultado de ese evento surgió la revista *Discurso*, cuaderno de teoría y análisis, en la cual colaboran especialistas de diversas orientaciones del análisis del discurso (lingüística, semiótica, poética, filosofía, etc.), quienes aplican las premisas y los conceptos de ese vasto cam-

308. Mario Monteforte (coordinador): *El discurso político.* Universidad Autónoma de México, UNAM, México, 1980.

po aún sin métodos y objetos culturales: política, literatura, lenguaje común, hábitos, ciencias, artes, etc.[309]

El análisis del discurso no es un método ni una teoría definidos. Es una orientación de la lingüística que considera el estudio de la lengua desde el punto de vista de los actos comunicativos, contrariamente a la lingüística general y la lingüística descriptiva, orientaciones que se encaminan hacia el estudio de la lengua como sistema general y abstracto.

Por esa razón, el análisis del discurso no conduce necesariamente a una teoría y a una práctica de los actos comunicativos, entre ellos el texto literario, ajenos a la visión metafísica propia del dualismo del signo lingüístico, que hemos observado en los textos más importantes de teoría literaria en América Hispánica.

Todavía es prematuro poder captar una definición general de las orientaciones del análisis del discurso en América Hispánica. Los trabajos son aún incipientes en esa disciplina de reciente desarrollo en Europa y en los Estados Unidos. Además, observamos un eclecticismo enriquecedor, pero lleno de obstáculos, en los trabajos que hoy se realizan en distintos países de América Hispánica: el estructuralismo, el marxismo, la fenomenología, se confunden en los métodos y las conceptualizaciones.

Sólo sobresale en estos momentos en América Hispánica una tendencia de análisis del discurso aplicada al estudio de los textos poéticos que se aparta de la tradición, con una teorización nueva y claramente delimitada: es la orientación que se inspira de la poética de Henri Meschonnic.

Partiendo de una teoría y una práctica del discurso, esa poética tiene la virtud de haber puesto al texto literario en el centro de toda disquisición sobre la literatura. Para esta poética importa poco saber qué es y para qué sirve la poesía. La

309. *Discurso. Cuaderno de teoría y análisis.* Año 2. No. 8. Septiembre-diciembre de 1985 y año 1, número 9, mayo-agosto de 1988. Unidad Académica de los Ciclos Profesional y de Postgrado del Colegio de Ciencias y Humanidades, UNAM, México.

pregunta que ella se hace es qué hace o cómo funciona como discurso; y su modo de funcionar, de hacer sentido, sólo es perceptible a través del análisis textual. Es una poética de lo empírico, que no da respuestas, que no asigna esencia, que no fija función a la poesía, y que despojándose de las ilusiones positivistas en las que incurrieron los formalistas rusos, y el estructuralismo, puede convertirse en base de una poética antropológica que reúna en un mismo análisis la obra literaria, el sujeto y lo social.

Es una poética que se propone como objeto de conocimiento la especificidad de la poesía en la obra poética, considerando a ésta como una producción social y un modo de significar mediante el discurso del sujeto en una lengua, una cultura y una historia. El concepto de ritmo, concebido éste como el significante mayor que organiza toda la obra, constituye la unidad teórica y de análisis que permite integrar, en el discurso mismo, esos diversos significantes de la obra, abandonando la concepción dualista del signo lingüístico.

Es una poética que plantea la inseparabilidad entre literatura y no literatura, teoría y práctica, producción poética y crítica literaria, lenguaje corriente y lenguaje literario, poética y política, etc. Considerando éstos como discursos inseparables, ella misma es un discurso que se arroga el derecho de interrogar a los demás discursos que se relacionan con el discurso literario.

Para esa poética, tal como lo ha mostrado Meschonnic en sus análisis tanto del discurso ordinario como del discurso poético, la obra literaria rebasa el dualismo que opone lo general a lo particular. Ella es un espacio de producción de sentido poético mediante el lenguaje; ella es como el lenguaje mismo, la actividad más específica, pero, al mismo tiempo, la función más abstracta y general de las que ejerce el sujeto, en sus relaciones con la historia.

La poesía y el lenguaje rechazan todo reduccionismo que consista en la separación de lo particular y lo general, de lo individual y lo social.

Cada uno de esos aspectos se presenta en la obra literaria

desprovisto de individualidad, formando un todo, y al mismo tiempo. Pero entre ellos no hay relación de conciliación; así se anularía el significante poético. Lo general y lo particular existen en el poema en relación de tensión, de conflicto, incansablemente. Toda poesía, toda obra verdaderamente literaria, está a la medida de la poesía de Víctor Hugo, llamada por Henri Meschonnic una "escritura combatiente", un "lenguaje escritura que neutraliza la oposición de lo general a lo particular":

"Hugo es una escritura combatiente. La actividad de su lenguaje es específicamente la interacción de la poesía y la política. No es lo que se dice solamente sino en el decir mismo. Un lenguaje escritura neutraliza la oposición de lo general a lo particular, de la referencia a la expresión, por su yo-aquí-ahora. La teoría del lenguaje aún debe aprender de él. Es por ahí que ésta se teoriza, que ésta rechaza las reducciones corrientemente practicadas, en términos de formas, de sentidos, separadas. Esta no es la búsqueda de una verdad del texto sino de su funcionamiento, lenguaje, sistema en relación con un inconsciente como sistema e historia en una historia. La historicidad es crítica".[310]

Este texto de Henri Meschonnic apunta hacia una teoría de la literatura y una teoría del lenguaje extraídos del texto poético, siendo a la vez premisa para su estudio: el poema, el texto, no como verdad, sino como funcionamiento de un sistema en el cual se anulan todas las oposiciones consagradas y, sobre todo, los sentidos preestablecidos.

Con mayor o menor apego a los conceptos y a la práctica de la poética de Henri Meschonnic, en América Hispánica se perfila una corriente influenciada por este autor en la que se ubican, entre otros, los dominicanos Diógenes Céspedes, Manuel Núñez y Manuel Matos Moquete; también la costarricense Alicia Miranda Hervia.

310. Henri Meschonnic: *Pour la poetique.* IV. Ecrire Hugo. p. 7, Gallimard, París.

De esos autores el que más se ha destacado en esa orientación es Diógenes Céspedes. Es éste un crítico literario fecundo, [311] con una incesante labor de producción desde 1964, en proceso de ampliación en estos momentos.

En importantes trabajos de Céspedes se da una relación con el conocimiento que se traduce en una asimilación ortodoxa de la crítica europea moderna. *Escritos Críticos* es la transmisión de la "nouvelle critique" francesa, texto reseñado por el autor como "actividad teórico-práctica dentro de la corriente estructuralista que en un momento dado luchó más conscientemente por salir de las trampas del dualismo".[312] Y *Seis ensayos sobre poética latinoamericana,* obra que corresponde a una orientación post-estructuralista, es la prolongación sin distanciamiento crítico, de la teoría poética de su profesor Henri Meschonnic: "hemos tratado de poner a prueba algunas hipótesis de la teorización del lenguaje y la poesía que en Francia ha venido practicando, desde 1970, el poeta Henri Meschonnic".[313]

El carácter obsecuente de la poética de Céspedes en relación con esos patrones europeos no es obstáculo para que éste presente ilustraciones valiosas en sus análisis del discurso literario. El ha hecho una neta contribución a la renovación del análisis de textos en América Hispánica, a partir de la aplicación de la estrategia meschonniana articulada tras la búsqueda en la obra literaria de tres valores inseparables: transnarcisismo, transhistoricidad y transideologización".

"Yo diría, retomando los valores que Meschonnic ha trabajado ya, que en primer lugar el texto debe revelar el sujeto.

311. Diógenes Céspedes es autor de *Escritos críticos,* 1976; *Ejercicio II.* mayo de 1983; *Seis ensayos sobre poética latinoamericana,* junio de 1983; *Estudios sobre literatura, cultura e ideologías,* septiembre de 1983; *Ideas filosóficas. Discurso sindical y mitos cotidianos en Santo Domingo,* febrero de 1983; *Lenguaje y poesía en Santo Domingo en el siglo XX,* 1985; es fundador y director de la revista *Cuadernos de Poética.*

312. Diógenes Céspedes: *Escritos críticos.* p. 9. Editora Cultural Dominicana. Santo Domingo, República Dominicana. Santo Domingo, República Dominicana, 1976.

313. Diógenes Céspedes: *Seis ensayos sobre política latinoamericana.* p. 12. Editora Taller. Santo Domingo, República Dominicana, 1983.

Pero un sujeto tal que en la organización de la escritura no pueda ser identificado con el narcisismo o el impudor del yo pequeño burgués. El yo del sujeto del texto debe ser un yo de tal amplitud que apunte a constituirse en el yo de los otros. En ese sentido el primer valor de un texto es su trasnarcisismo, es decir transubjetivo. En segundo lugar, el texto no puede ser mímesis de la realidad social, histórica, política, de la naturaleza o de otra índole aunque esté trabajado por todos los materiales de esas categorías. El lenguaje de toda obra literaria es suireferencial, es puramente simbólico y no remite más que a sí mismo, a su propio código. Al ser lenguaje simbólico, el sentido del texto atraviesa toda representación o reflexión de lo histórico o lo social. Esto se debe a una cuestión muy sencilla: el signo -o las palabras- de que está hecho todo texto no son representación de los objetos. La relación entre signo y objeto, noción o concepto abstracto, es radicalmente arbitraria e histórica, no causal o determinada. Por eso el segundo valor del texto es ser transhistórico y transocial. Y, en tercer lugar, el sentido que el ritmo trabaja en la escritura debe ser de tal magnitud que atraviese las ideologías de su época, sin hacer de ellas una positivización o negación, sino una transformación que nadie puede recuperar para servirse de ella. Los sentidos de un texto no pueden servir para algo o para alguien. Nada hay que conocer, experimentar o probar en un texto. El es conocimiento-desconocimiento. En un texto, por su lenguaje simbólico, lo único que hay son sentidos nuevos por descubrir en cada lectura. Por eso su tercer valor es el de ser transideológico. Atravesar las ideologías es inscribir los sentidos de un texto contra los sistemas sociales. Es así como el texto entabla una relación entre lo poético y lo político, siendo esa su manera de ser política. Manera que no se confunde con el politicismo de la crítica o denuncia moral contra un sistema y sus valores, lo cual, si un texto lo mostrara diciéndolo, no haría más que reforzar ese sistema que combate, o, simplemente que quedara en la lucidez crítica o en la reivindicación. El poder

tiene sus formas de anexarse o de neutralizar la reivindicación. A corto o largo plazo pierde quien concilia con un poder que está en relación de fuerza mayor".[314]

A partir de esas relaciones y esos valores del texto literario, Diógenes Céspedes se inscribe en contra de la relación vida y obra tradicionalmente vigente en la teoría literaria en América Hispánica desde la perspectiva de la filología y el marxismo. Sus trabajos, así como los de los demás autores que están en la cercanía de esa orientación, son fructíferas muestras de una nueva visión de la teoría literaria, nucleada en torno a la especificidad y la historicidad de la obra; un poco como proponía Huidobro desde principio de siglo, desde otro marco conceptual.

Vicente Huidobro, en uno de sus "Manifiestos", demandaba poemas que tuvieran "proporciones cosmogénicas". Pero su cosmos tendría la dimensión de un bolsillo. Con esta dimensión el poema sería "en cada momento lo sublime verdadero". Pero este sublime sería la cosa más ordinaria. Lo sublime del poema, es "un sublime de bolsillo".

En la posibilidad de ser un sublime cotidiano, como la vida, se fundamenta la poesía. Pero la teoría de la literatura en Hispanoamérica reivindica la búsqueda de una verdad trascendental. Por eso, no es ni teórica ni crítica. Por eso es ahistórica.

314. Diógenes Céspedes: *Estudios sobre literatura, cultura e ideologías*. p. 139. Ediciones de la Universidad Central del Este (UCE), Santo Domingo, República Dominicana, 1983.

CAPÍTULO V

El lenguaje y la esencia de la poesía

El pensamiento de la definición

La pregunta sobre la esencia es la interrogación fundadora del pensamiento metafísico de Occidente. Encontramos esta pregunta en los pre-socráticos, Platón, Aristóteles; Santo Tomás de Aquino; en Descartes y Hegel; en el positivismo, el marxismo y la fenomenología husserliana.

La determinación de la esencia de las cosas es inseparable de un juicio de valor, es decir, de una ética, como sostiene Jean Wahl:

"Sócrates se preocupó sobre todo por definir las virtudes y esta búsqueda de la definición lo llevó a ver que lo importante en toda cosa es buscar lo que es esa cosa (...), es decir la esencia".

"En esta búsqueda moral de Sócrates se formó por primera vez la idea de la esencia y de la búsqueda de la esencia".[315]

La pregunta sobre la esencia es la pregunta sobre el lenguaje. En el *Cratilo*, la búsqueda de la esencia de las cosas se realiza a través de las palabras. El soporte lingüístico es la interrogante: ¿qué es el nombre? Derrida llama a esta pregunta, la pregunta constitutiva de la filosofía.

Esta se ha convertido en una pregunta del discurso científi-

315. Jean Wahl: *Essence et phénoméne...* Vrin, París.

fico. Cada ciencia, al definir su objeto y al definirse a sí misma se constituye a partir de esta pregunta. Es la pregunta que se plantearía el sujeto en la actividad de conocimiento frente a su objeto: ella nos remitiría, pues, a una relación de conocimiento. Sería desde el punto de vista epistemológico una pregunta obligada, natural, a tal punto que ya no la cuestionamos y que sería inútil cuestionar.

Sin embargo, nos hemos propuesto examinar esta pregunta en las teorías de la literatura en Hispanoamérica. Es por medio de ésta que los teóricos proyectan el pensamiento metafísico presente en la poética de Platón y de Aristóteles, autores en los cuales son inseparables la filosofía y las teorías poéticas.

En la época contemporánea se desarrolló una orientación de la crítica literaria basada en el concepto de "esencia de la poesía". Su centro es Alemania y sus representantes han sido Husserl, Wittgenstein y Heidegger. Tiene también sus poetas, Hölderlin, Rilke. Pero ésta tiene, sobre todo, sus ideas directrices, que encontramos por todas partes en Hispanoamérica, cualquiera que sea el vínculo que la crítica hispanoamericana mantenga con los modelos europeos. Pues, la crítica que se fundamenta en la noción de la esencia de la poesía es siempre la misma. Esta mantiene algunas consignas: "retorno a las cosas mismas", "la obra expresa una verdad trascendental", "la poesía es lenguaje primitivo" del ser o de la naturaleza. Tales ideas llenan el programa desarrollado por algunas teorías literarias en Hispanoamérica.

La búsqueda de la esencia lleva siempre a la ya antigua pregunta de los pre-socráticos, la del comienzo, de los orígenes del cosmos y en consecuencia al punto inicial de la teología: Dios. El esfuerzo para aprehender el sentido de la poesía, considerada como ser o como fenómeno, como lo hace la fenomenología, lleva también a lo sagrado. Reflexión metafísica y reflexión teológica desembocan, pues, en un mismo punto de partida. Esto fue así en la antigüedad, y lo fue igualmente en Descartes, Hegel y Husserl, en épocas más recientes. Los dos procedimien-

tos se entrecruzan, son complementarios, y partir de uno es llegar al otro. Que se plantee como meta de la investigación Dios, como en Tomás de Aquino; o que se aspire a la esencia del ser o de los fenómenos, la pregunta de la esencia es la pregunta de los orígenes. Es siempre la misma pregunta que la respuesta plantea como sujeto de conocimiento último, Dios.

Es significativo constatar que las obras de teoría literaria en Hispanoamérica, en particular aquéllas que corresponden al proyecto de teoría universal, comienzan por una pregunta de este género: ¿Qué es la poesía? ¿Qué es la literatura? Y a partir de esta pregunta inicial en esos textos se instaura una lógica de la definición con miras a hacer transparente la verdad de la poesía por la dilucidación del concepto. Preguntas y respuestas tocantes a aspectos precisos de la poesía se encadenan. Se buscan definir los géneros literarios, el ritmo, la relación entre la prosa y la poesía, etc... *El arco y la lira,* de Octavio Paz, se presenta como una tentativa de respuestas a interrogantes sobre la poesía que el autor se había planteado acerca de la importancia de la poesía:

"Desde que empecé a escribir poemas me pregunté si de veras valía la pena hacerlo: ¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida? y la poesía ¿no puede tener como objeto propio más que la creación de poemas, la de instantes poéticos? ¿Será posible una comunicación universal en la poesía?".[316]

Esta obra de Octavio Paz se presenta como un "libro necesario". No solamente por el contenido de las respuestas que aporta a sus interrogantes, sino por el hecho mismo de aportar respuestas, pues para el autor, "los grandes libros... los libros necesarios, son aquéllos que alcanzan a aportar respuestas a las preguntas...".

El esfuerzo por nombrar la poesía, inscribiéndola en una estrategia discursiva basada en la dualidad pregunta-respuesta, constituye ciertamente un signo de enunciación que da a

316. Octavio Paz: *El arco y la lira.* p. 7. Fondo de la Cultura Económica, México, 1973.

las teorías literarias hispanoamericanas sus estatus introductorio, de iniciación y escolar.

La conciencia que tiene el autor hispanoamericano de que su trabajo es el "primer paso" hacia la teoría literaria, le lleva a empezar planteándose las interrogantes más elementales sobre literatura y sobre la teoría.

José Antonio Portuondo justifica su esfuerzo por "aprehender las cosas a partir de sus más lejanos orígenes" por el carácter escolar y académico de su obra *Concepto de poesía.*

Esta necesidad que tiene el discurso pedagógico de articularse a partir de los problemas más simples hacia los más complejos es sensible particularmente en los textos de Reyes. Esto se puede explicar en este autor por el hecho que sus textos teóricos fueron al principio textos de cursos, que publicó después, manteniendo la estructura pedagógica de éstos.

Reyes da una justificación al hecho de comenzar desde el origen y la esencia por la finalidad práctica y académica de sus textos de teoría: "comencemos pues, por explicar lo que entendemos por teoría literaria", es la frase que abre su obra *El deslinde.* Años más tarde, comienza sus *Apuntes para la teoría literaria,* con estas palabras: "Parto del cero, de lo obvio y evidente, al modo de Aristóteles". Alfonso Reyes tenía la convicción de que este texto era el real inicio de la teoría de la literatura, ya que *El deslinde* pretendía únicamente comparar la literatura con otras áreas del conocimiento. Es cierto, en esas obras los enunciados en forma de cuestionario se deben a su carácter de ejercicios escolares. Sin embargo, éstos expresaban sobre todo un pensamiento de la definición que confiere a la teoría un estatus ontológico, centrado en las nociones de ser y de fenómeno. En *La estructura de la obra literaria,* de Martínez Bonati, la pregunta iniciadora del procedimiento esencialista "¿Qué es la literatura?", introduce toda una serie de preguntas y respuestas que se presentan como multiplicidad de alternativas y variaciones a la pregunta, pero que, en realidad, se reducen a la definición de la literatura como objeto ontológico de un método fenomenológico:

"La pregunta "¿Qué es la literatura?" puede ser intentada en varios sentidos y, de ellos, tres dirigen, en proporción diversa nuestra indagación: 1) ¿Qué clase de objeto es la literatura? (¿cuál es -considerado ontológicamente- el género próximo?) 2)¿Cuál es la materia o substancia de que se compone o constituye este objeto? 3) ¿Cómo es este objeto, en el sentido de qué forma (estructura) tiene? Se trata, pues, de una investigación acerca de la naturaleza esencial de la literatura como objeto".[317]

Más adelante, completando su idea, Martínez Bonati precisa la perspectiva ontológica en la cual sitúa la obra, a partir de la fenomenología de Husserl:

"En consecuencia, definir nuestra profunda y encubierta comprensión viva de poesía (es la conciencia intencional), es, a la vez, definir la estructura trascendental de la experiencia poética, y, con ello, la estructura esencial de todo poema. (En la concepción husserliana, el método fenomenológico es en su forma más profunda, descripción de la esencia del acto intencional, y, en general, de la conciencia como instancia dadora de sentido y tejido de actos intencionales.) Así coincide, en este estudio, el análisis lingüístico-filosófico con la fenomenología trascendental y la ontología".[318]

Ahora bien, este rasgo particular que consiste en hacer de la obra literaria, de la poesía y del lenguaje puros pretextos para la búsqueda trascendental, es característica de toda teoría que se fundamenta en el concepto de esencia.

El examen de los proyectos de teoría de la literatura en América Hispánica nos pone ante una constatación: el concepto de "esencia" constituye un principio decisivo para la definición de las teorías: el objeto de estudio que adoptan no es la obra literaria aquí, ahora, este poema, esta novela, sino un sentido trascendental que existe ya antes del texto y fuera de éste.

317. Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*. p. 3, Seix Barral, Barcelona, 1972.

318. Ibid. p. 6.

La búsqueda de esta trascendencia es evidente hasta en aquéllos teóricos de la "literatura hispanoamericana", quienes como Roberto Fernández Retamar, dan una dimensión histórica y cultural a la literatura, afirmando la existencia de esta novela y este poema en Hispanoamérica.

El interés por definir la poesía es un esfuerzo por alcanzar ese sentido, ese objeto trascendental. El procedimiento esencialista se reconoce en el hecho que concibe la poesía solamente como un más acá del lenguaje. Un criterio le sirve de punto de partida: lo literario o lo poético existe como una virtualidad permanente, fuera y en desmedro de la obra literaria, considerada solamente como realización accidental de lo poético. Este punto de vista descansa en un segundo criterio: hay, por un lado, esencias estéticas o poéticas naturales, comunes al hombre y a las cosas; y por otro lado, existen medios expresivos por los cuales estas esencias se constituyen en artes.

Dentro de esa visión esencialista, la obra poética, concebida como forma es estudiada solamente como eventualidad, accidente. La poesía, vista como esencia, es una potencialidad que se realiza en los géneros literarios.

Alfonso Reyes, por ejemplo, se plantea como estudio no la literatura sino lo literario. Expone la relación entre los dos de la siguiente manera: lo literario es un hecho mental, sicológico, noema, según el término que toma de la fenomenología de Husserl. Lo literario es estado poético, emoción poética, contra la literatura, considerada como realización verbal, temporal y concreta de esta virtualidad poética común a todos los individuos: de esta forma el lenguaje es presentado como expresión-representación. Los géneros literarios para Reyes no son otra cosa que la realización-concretización en el tiempo de funciones genéricas llamadas lo dramático, lo épico y lo lírico, que cada quien puede sentir cotidianamente.

Este tema inaugural, búsqueda de la "esencia" o de los "orígenes de las cosas", da cuenta no sólo del carácter escolar de los textos, sino que identifica el método en que se basan: la

filología y la función lingüística empleada: la nominación a partir de la etimología. Ese procedimiento lingüístico aplicado a la búsqueda de la "esencia original" de la poesía no es una simple técnica. La filología de la nominación y de la etimología es también una filosofía y una antropología, como lo afirma Mikhail Bakhtine al describir lo que él llama "filosofemas de palabras extranjeras", los cuales consisten en unidades etimológicas extranjeras, que en la tradición del discurso sagrado ejercían un poder de fascinación.

La función ideológica de esos "filosofemas" consiste en identificar la poesía a "la idea de poder, la idea de la fuerza, la idea de la santidad, la idea de la verdad, "función ideológica cumplida por la palabra extranjera" tal y como la describe Bakhtine:

"La palabra extranjera ha sido el vehículo de la civilización, de la cultura, de la religión, de la organización política (los sumerios contra los semitas babilonianos"; los jaféticos versus los helénicos; Roma, el cristianismo versus los pueblos bárbaros; Bizancio, los "varegos" y las tribus esclavas del sur versus los esclavos del este, etc.). Este rol organizador grandioso de la palabra extranjera (...), tuvo como resultado el hecho que, en la conciencia histórica de los pueblos la palabra extranjera se ha fundido con la idea del poder, la idea de la fuerza, la idea de santidad, la idea de la verdad y ha obligado la reflexión lingüística a orientarse de manera privilegiada hacia su estudio".[319]

El recurso a diversos significantes griegos, en la literatura hispanoamericana, constituye el reconocimiento de un colonialismo antropológico y lingüístico, consecuencia de un colonialismo político, en el cual se vehicula el sentido de la literatura.

En las teorías de la literatura en Hispanoamérica funcionan como filosofemas de palabras extranjeras ciertos usos de géneros literarios, de géneros griegos, codificados por la tradición poética occidental no sólo como arquetipo de todos

319. Mikhail Bakhtine: *Le marxime et la philosophie du langage*. p. 107. Ed. Minuit, París, 1972.

los géneros, en cualquier lugar y en cualquier época, sino considerados igualmente como la definición misma de la poesía.

Tal es el caso de la tragedia helénica, que en una teoría poética que se limita al estudio de los géneros, de Reyes, por ejemplo, sirve de modelo de explicación de toda la literatura en general. Esta unidad de la poesía buscada y postulada por todos, "a pesar de las diferencias", ha sido vehiculada contra la historicidad (diferencia) de la actividad poética, sobre todo por la lingüística de la palabra y en particular por la etimología, que es la parte más activa, ideológicamente.

Concepto de poesía, de José Antonio Portuondo, sitúa el estudio de la literatura en la perspectiva esencialista del desciframiento de la etimología. El programa de esta obra es la definición de la poesía. En esa lógica de la definición, las definiciones se multiplican; empezando por la definición del vocablo concepto. Apoyándose en Rickert, Portuondo tiende a la tautología "un complejo de conceptos que encierra un conocimiento científico de una realidad, es el concepto de esta realidad". El sentido de la poesía se vuelve entonces circular: éste es un concepto. Según este reduccionismo, la realización de la poesía en una lengua, una cultura, un texto, darían solamente un sentido secundario y, en cierto modo, intransitivo.

Concepto de poesía se articula alrededor de tres temas, los cuales se orientan hacia la búsqueda del sentido de la poesía. Ellos constituyen tres capítulos de la obra: "Génesis", "desarrollo", "esencia de la poesía". Portuondo se refiere al alcance de su estudio en estos términos:

"(...) él no se asoma a todos los problemas que plantea el fenómeno poético y que debe estudiar la Teoría de la Literatura, sino sólo, repetimos, al inicial, referente a su génesis, a su desarrollo, a su esencia. Los demás serán abordados sucesivamente en próximos estudios sobre la expresión poética, sobre la significación de la obra poética, sobre la crítica y la historia literarias. Ahora ofrecemos un análisis parcial del fe-

nómeno poético, tal como fue presentado a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana, en 1941".[320]

Esa definición de la poesía como fenómeno es el punto de partida para el rechazo del estudio de la poesía atendiendo a su especificidad de hecho discursivo. Para él esta definición implica toda la tradición metafísica aplicada al estudio de la poesía. Es por eso que *Concepto de poesía* no es solamente una búsqueda del "sentido esencial" de la poesía sino, además, una búsqueda del método esencialista a través de tres autores que lo han practicado con más frecuencia: Platón, Aristóteles y Heidegger. Portuondo dice de Platón, citando sus *Diálogos*:

"En Platón hallamos, por primera vez, planteado el problema de la esencia de la poesía. Antes que él nadie se ha preocupado de determinar en qué consiste, qué expresa, en última instancia, la poesía, de dónde parte su encanto y de dónde su poder sobre los hombres. En *El banquete*, Platón precisa el concepto: "Ya sabes -dice Sócrates, exponiendo las razones de Diótima, una mujer de Mantinea- que la palabra *poesía* tiene numerosas acepciones, y expresa en general la causa que hace que una cosa, sea la que quiera, pase del no ser al ser, de suerte que todas las obras de todas las artes son *poesía*, y que todos los artistas y todos los obreros son poetas.

"--Es cierto.

"--Y sin embargo, ves que no se llama a todos poetas, sino que se les da otros nombres, y una sola especie de *poesía* tomada aparte, la música y el arte de versificar, han recibido el nombre de todo el género. Esta es la única especie que se llama *poesía*; y los que la cultivan, los únicos a quienes se llama poetas". Y en el *Fedón*, ha escrito que "un poeta, para ser verdadero poeta, no debe componer discursos en verso, sino inventar ficciones". Para Platón, por lo tanto, poesía es el arte de crear, de hacer pasar del no ser al ser, de inventar ficciones".[321]

320. José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía*. p. 10.

321. Ibid. p. 90.

Sin embargo, la "esencia" de la poesía que José Antonio Portuondo descubre y comparte con Platón, está asociada a la idea de que la poesía es "la voz de Dios":

"Porque, para él, el poeta es, en el seno del grupo, la voz de Dios, eslabón primero de una larga cadena de anillos que enlaza a cada individuo con la divinidad. Y esta divinidad, obsérvese, se manifiesta a los poetas en el furor y el entusiasmo que les posee y les arrastra, que les saca de sí mismos, "desde el momento en que toman el tono de la armonía y el ritmo", o sea, en términos actuales, desde que intuyen el movimiento o ritmo vital.[322]

Por un lado, Portuondo se muestra distante de la concepción de Platón sobre la poesía debido a las implicaciones "divinas y mágicas" que ésta contiene. Por otro lado, sin embargo, ésta es conforme a la definición de la poesía que, según Portuondo, corresponde a la época moderna, o "actual". Es la idea que la poesía es "ritmo vital".

Para Portuondo los términos cambian, pero la concepción de la poesía es la misma, aunque sagrada en Platón. La continuidad del concepto de poesía se mantiene gracias a la etimología. En efecto, el programa de *Concepto de poesía* consiste en situar la actividad poética a partir de la etimología griega *poiesis*, crear, hacer, para buscar la génesis, reconstituir la evolución y revelar la esencia. Para este autor *poiesis* constituye el punto de inicio y de llegada del sentido de la poesía, el "concepto de poesía".

En su esfuerzo por reducir la poesía a una definición, Portuondo recurre a argumentos de autoridad: Valéry y Heidegger, quienes definen la poesía por la etimología. En este saber etimológico, la poesía es estudiada como un retorno hacia los mitos griegos, los cuales son, como se sabe, el sentido y la forma de la poesía griega. *Concepto de poesía* busca encontrar este primer sentido, concebido como una naturaleza, como una esencia de la poesía, a despecho de

322. Ibid. p. 92.

los múltiples significados que ésta asume para los sujetos escritores y las culturas.

Según Portuondo, toda la historia de la poesía se puede resumir en la concepción poética de Platón y la de Aristóteles, autores que dan continuidad al concepto de la poesía aunque con sentidos distintos: poesía como inspiración, poesía como arte.

La poética practicada y teorizada, sobre todo a partir del siglo XIX, podría definirse entonces según esta doble orientación de Platón y Aristóteles. Portuondo establece una clasificación de los poetas seguidores de uno y otro: Shelley y Rilke practicarían una poética platónica. Es decir, una concepción mágica de la poesía fundada en la noción de inspiración. En cambio, Poe, Baudelaire, Mallarmé, y sobre todo Valéry, perpetuarían la concepción poética de Aristóteles, siguiendo en sus obras los dos principios que definen según él, la poesía en la *Poética*: la poesía es la expresión de las "verdades generales", la poesía debe ser realizada "según el arte".

José Antonio Portuondo aporta así la prueba de que todo procedimiento que pretenda situar la historicidad de la poesía en términos de "génesis", y de "desarrollo", conduce obligatoriamente a una sustancialización. Es por esto que "génesis" y "desarrollo" en el discurso tautológico de Portuondo no serán más que otras formas de decir "esencia". Así la palabra *esencia* conmuta con la palabra *génesis* y la palabra *desarrollo*, y el estudio de la esencia de la poesía implica la búsqueda de sus orígenes y el seguimiento de sus rasgos en el tiempo. La lógica de la identidad es aquí hiperbólica.

La búsqueda a todo precio de una continuidad del concepto de la poesía, desde sus orígenes sagrados, hasta Valéry, sin corte, sin discontinuidad, tendente a describir la poesía en su estado original y darle un sentido siempre presente, es realizada por Portuondo mediante una antropología mítica, la fenomenología, y el materialismo histórico. Así Roberto Fernández Retamar, en su artículo "Lecciones de Portuondo", elogia ese procedimiento que consiste en "aprehender las cosas desde sus orígenes más lejanos", considerándolo como

un método marxista. Portuondo es, según él, "el más destacado especialista del marxismo" (*Para una teoría...*). La importancia de Portuondo, y la confirmación del carácter marxista de su procedimiento, son situadas por Fernández Retamar en comparación con la obra *Marxismo y poesía* (Trad. esp. del inglés: George D. Thompson), publicada el mismo año que *Concepto de poesía.* Lo que Fernández Retamar encuentra como característica del procedimiento marxista de estos autores es que ambos tienen como programa, el estudio del origen y de la evolución de la poesía, remontándose a las actividades humanas más antiguas y, en particular, a la magia, considerada como origen de la poesía.

Fernández Retamar se sitúa en esa antropología mítica, haciendo suyas las observaciones del editor cubano del texto inglés, según las cuales Thompson "nos da un análisis que en cierta forma inaugura la aplicación científica del marxismo en el estudio de la génesis del arte". Nadie duda que el materialismo histórico, del cual se reivindican estas dos obras para situar la poesía en la magia, y por lo tanto en lo sagrado, se consideró siempre un estudio científico de la historia. Aunque es cierto también que no todos los trabajos sobre el lenguaje y la poesía que se dicen marxistas, se encaminan hacia el estudio de la génesis.

El marxismo y la filosofía del lenguaje, de Mikhail Bakhtine, es el ejemplo de una orientación marxista, contraria a ese procedimiento sacralizador de la poesía y del lenguaje. Este autor permite hacer la crítica del marxismo ortodoxo en el estudio del lenguaje; pero su intento de teorización a partir de una teoría de la enunciación, marca también los límites de una metodología propiamente marxista aplicada a este ámbito. El aporte singular de esta obra consiste en que la literatura y el lenguaje son contemplados en el marco de una teoría marxista de la creación ideológica, basada en una teoría de la enunciación. Pero sus limites son el hecho de considerar lo discursivo y lo ideológico solamente como semiótica. Bakhtine vincula así su teoría del lenguaje a la tradición metafísica del signo y a la teoría marxista de la literatura, que no concibe

todo discurso y particularmente el discurso poético sino como un reflejo de lo social.

A pesar de esa dificultad, Bakhtine permite situar la historicidad de los trabajos en Hispanoamérica en los años treinta. El método sociológico en lingüística y en literatura, basado en una teoría de la enunciación, en el cual se sitúa Bakhitne, contrasta enormemente con los estudios de génesis de la poesía que caracterizan al marxismo en Hispanoamérica, de José Carlos Mariátegui a Roberto Fernández Retamar. En estos estudios, hay una confusión entre la búsqueda de una historicidad de la obra poética, que puede hacerse únicamente por el análisis del discurso, tal, y como lo muestra Bakhtine, y la búsqueda de la génesis de la poesía.

Esa confusión entre la búsqueda de la "esencia" y la búsqueda de la historicidad de la poesía observada en los autores marxistas, aparece con mayor sistematicidad en Alfonso Reyes, gracias al método que adopta: la fenomenología. Esta perspectiva reduce su teoría a un esfuerzo por definir la poesía en su esencia primera, valiéndose de la etimología. El autor pretende rescatar el sentido original de la poesía, a partir de una "correcta distribución entre los nombres y las nociones":

"Carácter lingüístico de este libro. Nuestra investigación puede reducirse a un esfuerzo lingüístico. La misma fluidez de nuestra materia hace que los conceptos anden por ahí sin bautismo definido, y que las denominaciones se apliquen con indiferencia a varios conceptos. Pretendemos llegar a una recta distribución entre los nombres y las nociones, como a un acto de justicia teórica".[323]

Para Reyes, esta búsqueda etimológica de la poesía define el "carácter lingüístico" de la obra *El deslinde*, y, por lo tanto de la teoría de la literatura que él propone. Sin embargo, su lingüística y su poética se limitan a la palabra aislada. Así, se queja de la falta de precisión que hay en la terminología que

323. Alfonso Reyes: *El deslinde*. p. 32.

define la poesía, razón por la cual no se tiene hasta ahora un concepto unívoco de ésta. Y esta "indecisión del vocabulario" poético, Reyes la percibe como una enfermedad que la poesía arrastra desde sus orígenes:

"La indecisión del vocabulario. Pues nótese que la teoría literaria padece, desde sus orígenes, de constantes confusiones verbales, las cuales lo mismo pueden descubrirse en el campo cotidiano e indocto como en el campo de las doctrinas más ilustres".[324]

La responsabilidad y la causa de estas "confusiones verbales", son situadas por Reyes en la antigüedad griega, particularmente en los textos de Platón y Aristóteles. El reprocha a Platón el hecho de haber dado dos definiciones contradictorias de la poesía, correspondientes a dos estéticas irreconciliables. Una definición de la poesía como inspiración, que según Reyes es la propiamente platónica; otra definición que él clasifica de "pedestre" en Platón, porque éste considera la poesía como una decadencia de la realidad. Asimismo Reyes critica la imprecisión de sentido que encierran en Platón las nociones de *mimesis* y de *techné*, juzgando que éstas son expuestas a las peores interpretaciones. Esta diversidad de sentidos de la poesía es una molestia para Reyes, en su búsqueda de un sentido único, es decir, de la "esencia".

Sin embargo, según Reyes, es mayormente de la *Poética* de Aristóteles que la teoría literaria hereda las confusiones verbales sobre el sentido de la poesía. El señala que en las denominaciones usadas por Aristóteles en su *Poética*, y en especial la que designa la *tragedia*, hay "defectos" de vocabulario de los cuales la teoría de la literatura aún no ha podido desembarazarse, porque son "defectos" propios de la definición primera de la poesía. Estos "defectos" constituyen la "enfermedad Aristotélica" de la teoría literaria. Reyes reprocha a Aristóteles la falta de distinción entre el uso vulgar del término "poesía" en la época del autor griego y el uso

324. Ibid. p. 32.

técnico que él establece en su *Poética*. Estos dos usos equivalen, según Reyes a la distinción entre prosa y poesía:

"La dolencia Aristotélica. A la falta de ciertas denominaciones unívocas en Aristóteles, que tanto irrita a Fritz Mauthner, me he referido ya anteriormente (*La crítica en la edad ateniense*, capítulo IX). Vuelvo ahora sobre el punto para destacar alguna confusión verbal que la teoría literaria padece como mal de origen. Cuando Aristóteles escribía su *Poética*, como entonces se llamaba "poesía" a toda obra en verso, tuvo que empezar por un deslinde entre el uso técnico que él quería dar a la palabra y el uso vulgar que generalmente se le asignaba. Pero hecho ya *El deslinde*, y al estudiar la estructura de la tragedia, a que su *Poética* se consagra sobre todo, volvió a caer inconscientemente en el enredo. Ni por sospechas se le ocurrió aunque vagamente anuncia las posibles transformaciones futuras del género- que pudieran llegar a darse tragedias en prosa. Cierto: le sirve de disculpa el que ello nunca hubiera correspondido a lo que la antigüedad llamó tragedia".[325]

Para corregir esas definiciones, la tarea que se impondrá Reyes en *El deslinde* será, desde el punto de vista lingüístico y de la teoría poética, remediar la falta de una definición apropiada de la poesía, por la fijación de un vocabulario que corresponda a la esencia de la poesía.

La actividad de comentar, elucidar, definir la poesía, busca en *El deslinde* borrar la distinción entre prosa y poesía. No por efecto de la obra literaria, sino porque la poesía es una "esencia" que hay que encontrar "más allá de los arbitrarios lingüísticos".

En la medida en que todos los textos teóricos de Alfonso Reyes forman una unidad, no se podría comprender el esencialismo de su teoría literaria si no se toma en cuenta su concepción mítica del lenguaje en el ensayo "Hermes o la comunicación humana" (1941). El autor define el lenguaje por el mito, identificándolo al dios griego Hermes.

325. Ibid. p. 34.

Las explicaciones mitológicas en torno al lenguaje son diversas. Reyes las asume todas: la del mito Hermes; las que hacen de las musas la fuente del lenguaje; las que lo sitúan en el tiempo de Adán y Eva.

En esa perspectiva, Reyes repite la vieja tesis sobre la anterioridad del hombre mudo en relación con el hombre parlante. Las autoridades no faltan: Rousseau, Vico, Marcel Jousse. Quintiliano le aporta desde la antigüedad una poética-retórica que afirma la primacía del gesto sobre el lenguaje articulado.

La concepción elaborada o por mejor decir recibida en torno al lenguaje, tanto en este ensayo como posteriormente en *El deslinde,* es ésta: primero fue el hombre sin lenguaje; luego apareció el gesto; más tarde los sonidos articulados; y por último, la escritura. En esa visión genética, los dioses constituyeron la fuente del lenguaje. Hay, pues, una primacía de lo más remoto y primitivo sobre lo más reciente. En ese sentido, lo menos valorizado es la escritura, la cual es vista sólo como un accidente del lenguaje y como un correctivo a la enfermedad de la memoria creada por las musas en el lenguaje sonoro articulado.

En una época en que la explicación científica del lenguaje había superado las ficciones de la explicación mítica, Reyes - que no ignoraba la lingüística de Saussure- se mantiene fiel a toda suerte de conjeturas que atribuyen al lenguaje un origen divino. La literatura recibe la misma explicación mítica en otros dos textos de una trilogía de ensayos: *"Apolo o de la literatura"* (1940) *y* "Jacob o la idea de la poesía" (1933).

En el primero está compendiada la teoría del lenguaje que Reyes desarrolló más tarde en *El deslinde* y que Octavio Paz recogió posteriormente: el "sustento de la poesía es el logos, el lenguaje",[326] el cual está compuesto de tres valores: gramática, fonética y estilística. Se nota en esta clasificación de 1940 un conocimiento lingüístico que Reyes irá ampliando.

326. Alfonso Reyes: *Obras completas.* T.XIV. p. 84. Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

La literatura es, según Reyes, la actividad humana que aprovecha esos tres aspectos. Sin embargo, ese logos, con el cual él identifica el poema en la continuidad de la cultura griega, permite identificar la poesía con el Espíritu Santo:

"La emoción es previa en el poeta, y es ulterior en el que recibe el poema. El poema mismo, la poesía, se mantiene entre las dos personas, entre el Padre y el Hijo, igual que el Espíritu Santo, y está, como él, hecho de Logos, de verbo, de palabras".[327]

En otras imágenes lingüísticas, la filiación divina de la literatura se presenta para Reyes al considerar la poesía como una lucha contra lo inefable. El compara este decir lo indecible con la lucha de Jacob contra el ángel, aludiendo al mito bíblico.

Esa imagen, la comparación de la poesía con Jacob como expresión de lo inefable, Reyes la arrastró desde sus primeros escritos. El soneto "Jacob" escrito en París en 1925 y el ensayo "Jacob o la idea de la poesía", de 1933, muestran el apego del autor a las explicaciones míticas, divinas, despojadas del racionalismo y la ilusión científica de *El deslinde* de 1944.

Aún en esos primeros escritos teóricos Reyes asumía la teoría en forma poética, rechazando los dogmatismos de cualquier tipo. Ese mismo estilo de hacer teoría lo encontramos en esa época en dos autores cubanos: Lezama Lima y Juan Marinello.

En su caracterizado estilo barroco, cargado de imágenes densas y de símbolos mitológicos, Lezama Lima enmarca la poesía en un concepto latino: *imago*. La imagen es para este autor la esencia de la poesía. Juan Marinello, en 1933, el mismo año en que Reyes escribió *Jacob o la idea de la poesía*, ese autor cubano también definía la poesía como un inefable en su obra *Poética: ensayos en entusiasmo*.

El libro de poemas *Trópico*, del poeta cubano Eugenio Florit, proporcionó a Juan Marinello la oportunidad de consagrarse a una larga meditación sobre la esencia de la poesía.

327. Ibid. p. 85.

Verbo y alusión, título del ensayo que trata de la poesía de Florit y de la esencia de la poesía, es muy significativo de la orientación metafísica en la cual el autor situaba el estudio de la poesía en esa época.

La poética de Juan Marinello es hoy en día un texto marginal en la crítica literaria hispanoamericana. Sin embargo, es de las más originales entre las tentativas de estudios de la literatura en Hispanoamérica, fundamentadas en la búsqueda de la esencia de la poesía. Ese texto es en Hispanoamérica uno de los raros ensayos de teoría literaria que hayan intentado explicar la poesía por medio de obras hispanoamericanas. Marinello se basa en los versos de Eugenio Florit y de otros poetas.

El valor de este texto estriba en este doble aspecto: es quizás ignorado; los versos de Eugenio Flores que han hecho surgir a la superficie la cuestión de la esencia de la poesía son quizás igualmente desconocidos u olvidados. Sin embargo, la cuestión subsiste. Es una temática que obsesiona a los teóricos de la literatura en Hispanoamérica. La encontramos en todos los autores aunque sea para oponerse. Ella fundamenta todos sus pasos, de los cuales el rasgo principal es que se plantea lo cósmico como la esencia de la poesía.

En su *Poética*, Marinello sitúa la cuestión de la esencia de la poesía dentro de la problemática del lenguaje. La reflexión que Marinello emprende sobre la esencia es una cuestión inscrita en los poemas de Florit, y que la lectura hubiera podido permitir al crítico a su vez plantearse. El texto no es ni la causa ni el objeto. Los poemas de Eugenio Florit cumplen únicamente una función estimuladora:

"Este libro, *Trópico*, de Eugenio Florit (...), viene a revivir, en la soledad impaciente, la vieja cuestión -vieja en nosotros- de la esencia de lo lírico".[328]

Para la mejor compresión del alcance de esta reflexión metafísica ha de saberse el contexto en que fue escrita. Juan

328. Juan Marinello: *Poética* p. 21. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1933.

Marinello estaba en la prisión en ese momento junto a Pablo de la Torriente Brau, Raúl Roa y otros. Eran opositores a la dictadura de Geraldo Machado y constituían el ala marxista del movimiento de protesta de la generación del 30 en Cuba.

El método esencialista que aplica a la poesía de Florit no era exclusivo de Marinello. Este formaba parte de la enseñanza de la poesía, y los cuestionamientos que le surgían respecto a la esencia de la poesía, le venían de su profesor de poética normativa, en sus años de estudiante.

La reflexión sobre la poesía hecha por el profesor de Marinello y por él mismo en su *Poética*, se situaba en una reflexión más general, reflexión ontológica, sobre la esencia de las "cosas", incluida la poesía. Marinello encuentra de esta manera, en el espacio textual un pretexto para replantear una preocupación metafísica, la cual era parte de sus lecciones de poética escolástica.

La concepción poética de Marinello en el texto estudiado se enmarca en una metafísica general. En principio él distingue en las cosas dos manifestaciones, dos modos del ser: esencia y existencia. En ese sentido, su poética es dualista como la teoría lingüística del signo. Sin embargo, en su percepción la poesía es distinta a las demás cosas. No se dan por separado la esencia y la existencia, lo "que es" y lo "que existe":

"Hay en todas las cosas, innegablemente, como quería el dómine villareño, algo que permanece -que vive- y algo que acompaña a bien vivir. En todas las cosas, pero no en la lírica. El inmensurable error en la explicación de lo poético ha residido en no haberse identificado a tiempo la esencia con la existencia. En la crítica puede distinguirse entre el andamiaje animador y las volutas adyacentes. Será todo crítica. En la lírica, no. Lo que no sea esencia -existencia- será vehículo, nunca complemento.[329]

329. Ibid. p. 22.

Existe en apariencia incompatibilidad entre la teoría poética de Marinello y su concepción metafísica general. Se diría que su metafísica es dualista y su poética monista. Pero en realidad, no hay contradicción si se toma en cuenta que lo que define la poesía no es la existencia sino la esencia. Así, la poesía se mantiene en la metafísica del signo, en la cual el término predominante es la "esencia" o "significado" en oposición a la "forma", o significante.

No es el dualismo esencia/existencia, por el cual se distingue tradicionalmente el procedimiento metafísico, el que determina el concepto de signo. Al contrario. Es el concepto de signo que implica una concepción metafísica de la poesía y del lenguaje. Así vemos que en Marinello, la reflexión sobre la esencia de la poesía resulta ser antes que nada una reflexión sobre la esencia del lenguaje, situación que ilustra bien el capítulo *Verbo y alusión*.

Para Marinello, la poesía no está encerrada en el poemario *Trópico*, sino que existía ya antes y fuera del acto de la escritura. Ella está albergada en la intimidad del hombre, del poeta, en este caso Eugenio Florit. Su búsqueda de la esencia de la poesía no es la búsqueda del texto, de la escritura, sino de la "entraña lírica" del poeta, la cual es un inefable. Es algo inacabable e intocable que se resiste a ser aprehendido en su intimidad:

"Eugenio Florit, con quien hablo, sabe que nos moriremos sin vaciar nuestra entraña lírica y que nunca tocamos en su intimidad la de los otros".[330]

La *Poética* de Marinello se orienta, por tanto, hacia la búsqueda de lo trascendental, de la poesía como un *a priori* a toda experiencia poética, a toda práctica del sujeto en el lenguaje. En esa búsqueda, el lenguaje es impotente, pues la poesía es inexplicable por éste o mediante su realización lingüística. Hay una incompatibilidad de "esencia" entre la poesía y el lenguaje. El lenguaje es, dice él, "racionali-

330. Ibid. p. 23.

dad", mientras que la poesía es lo "inefable". Por desgracia, según Marinello, la poesía debe pasar por el lenguaje; la obra literaria es un sacrificio de la poesía, un acto de traición que se consuma en la operación de traducción, a la que se reduce la escritura. No sólo el lenguaje poético visto como simple traducción de la poesía es traición, sino todo acto de traducción, según Marinello, conlleva a la traición y a la mentira:

"Racionabilidad. Inefabilidad. He ahí los dos cables que tiran en opuesto sentido del hecho lírico. Es la voz, la palabra lo que da racionalidad -dice Miguel de Unamuno-. Lo poético ha de ser visto por el ojo de la palabra, por la hendidura de la voz. Y como lo poético es inefable -en el sentido raigal del vocablo-, el accidente de traducirlo comporta traición. A diario se repite que toda traducción lo es. Toda versión supone, en efecto, una pugna callada por la lealtad que no puede lograrse. Todo acto de amor lírico es una aventura por mentir lo menos posible".[331]

El lenguaje como acto de traición frente a la esencia de las cosas es una idea que ya expone Platón en el *Cratilo*. En esa tradición Marinello interpreta el poema de Florit. Se siente decepcionado por el lenguaje, incapaz de nombrar y explicar la pureza lírica absoluta: el poeta.

En esa concepción, nada representa mejor la poesía en su prístina esencia que esta imagen de un poeta mudo y mutilado, sin voz y sin manos, que nos ofrece Marinello.

"Sabe el poeta de *Trópico* que la palabra es una moneda falsa con la que hay que comprar -engañando con astucia israelita- la comunicación con los hombres. No ignora Florit que la pureza lírica absoluta sólo puede darse en un gran poeta a quien, en castigo de su grandeza, hubieran de niño cortado las manos y cegado la voz. Ese cantor trágico vengaría en su pureza desesperada a todos los "forzados del consonate" y daría a los que tuviesen oídos para oírlo esa

331. Ibid. p. 25

plenitud que corre delante de la pluma y queda junto a la pluma, inseparable como la sombra y, como la sombra, sin libre existencia".[332]

Los "forzados del consonante" de que habla Marinello son los hablantes de una lengua. El poeta, al usar el lenguaje, se convierte en su vengador. Pero al hacerlo, con el riesgo de contaminar su pureza, que sólo se garantiza en la mudez, se mancha en el manantial de la comunicación.

Esa expresión "forzados del consonante" no es única del Marinello. Se encuentra en Hispanoamérica acompañando las diversas poéticas que conciben la poesía como un inefable. Es común decir que la poesía existe antes del lenguaje, como logos, palabra del espíritu, "verbo de Dios", y su verbalización por el lenguaje articulado adquiere el sentido de una violencia, de un sufrimiento. Sufrimiento de la poesía, la cual pierde la libertad primera para encerrarse en el lenguaje; sufrimiento del poeta, quien debe obrar contra la naturaleza de la poesía, sirviéndose de un material impotente y engañoso: el lenguaje.

Es esa la idea expresada por Alfonso Reyes en su citado ensayo "Jacob o la idea de la poesía". En *El deslinde* el autor mexicano vuelve sobre esa idea en términos similares a los de Juan Marinello. Para Reyes, la literatura existe sólo cuando se convierte en una formulación de palabras. Sin embargo, ese acto verbal implica una violencia, una prueba de fuerza en contra de la génesis de la poesía, la cual es, ante todo, flujo mental. Su realización en el lenguaje es un sufrimiento que la literatura padece debido a su propia naturaleza. Sin embargo, gracias a este padecimiento, la poesía llega a convertirse en una realidad.

Ese doble efecto del lenguaje sobre la poesía -hacerla padecer para realizarla- es, según Reyes, un acto de socialización de la poesía. El lenguaje la convierte en la ninfa Eco, cuando se engendra a sí misma en los sonidos:

---

332. Ibid. p. 24.

"La obra comienza con la primera frase que se construye, forma exterior, poetema propiamente dicho (VI, 6: VII, 21-8°). Y este fraseo, este empezar a vivir en la expresión verbal, va refluyendo a su vez sobre las distribuciones y aun las elecciones de ulteriores temas. De suerte que, prescindiendo aquí de la génesis literaria, la obra, la literatura, queda, para el estudio del fenómeno, confundida consustancialmente en la poética. Es más, el estudio de la génesis nos convence de que, a veces, el primer paso fue un prurito poético (verbal), el cual después sorbió para sí los semantemas. Aquello de: "¡Fuerza del consonante, a lo que obliga!", es mucho más que una caricatura: es una sucinta descripción de los arrastres verbales que toda obra literaria padece por su misma naturaleza. Los padece y los aprovecha, como cuando la ninfa Eco se engendra a sí misma en los consonantes, pues la obra toma apoyo en ritmos normales y en las asociaciones lingüísticas para seguir creciendo".[333]

Advertimos una mayor similitud de puntos de vista entre la *Poética* de Marinello y el ensayo *Jácob o la idea de la poesía*, de Reyes, que entre *El deslinde*, de este autor, y las ideas del cubano. Ambos sitúan su reflexión en la perspectiva metafísica de la búsqueda de la esencia de la poesía; ambos consideran la poesía como un inefable.

Pero, para Reyes, en *El deslinde*, la poesía posee una "esencia verbal", aunque su génesis es mental. Para Marinello, en cambio, la condición inefable de la poesía es incambiable. La poesía es verbo y el lenguaje no es verbo. Por lo tanto, ¿puede alcanzar valor poético? Se lo impiden el valor comunicativo, lógico, semántico, contra lo cual lucha lo inefable poético. Dudas y afirmaciones anulan en la poética de Marinello el lenguaje en la poesía:

"La palabra quiso hijos. Y vino la lógica, casamentera de

333. Alfonso Reyes: *El Deslinde*. Obras completas, T.XV, p. 267. Fondo de Cultura Económica, México, 1963.

las palabras (...) ¿Es la palabra -el garfio sin complicidades, sin resonancias- cosa redimible? Más claro, es decir, más obscuro, ¿no puede la palabra llegar a Verbo? Si pudiera, con gritar en ella a pecho hinchado y meter sangre inefable en venas lógicas, llegaría al reino lírico en que todos seríamos trágicamente venturosos (...) ¿Puede ser la palabra valor poético? ¿Puede cristalizar, por su virtud de equivalencia -toda equivalencia es traducción-, el momento inefable?".[334]

La dificultad que presenta el lenguaje es, según Marinello, que la esencia de la poesía es un impulso poético inefable. El error ha sido poner lo poético en palabras, cuando debió ser lo contrario, es decir, poner la palabra en lo poético. Esa inversión de los términos daría la posibilidad de que la poesía alcanzara su libertad, rompiendo la prisión que representa la lógica, lo racional del lenguaje.

La poética de Marinello -muy cercana de la de Octavio Paz en *El arco y la lira*, cuando éste afirma "hay poesía sin poemas"- busca igualar la poesía con la música en la "heteropea", término que proviene de la clasificación propuesta por Ezra Pound.[335]

La dosificación poética de Pound abarca tres tipos de poesía: melopoeia, fonopoeia y logopoeia:

"Melopoeia significa crear correlaciones emocionales por medio del sonido y del ritmo de la frase: poesía en la que la dirección del poema viene dado por las propiedades musicales de las palabras más que por su significado literal" (...) Fonopoeia es la poesía que proyecta los objetos (en reposo o en movimiento) sobre la imagen visual. El énfasis recae aquí en "la absoluta precisión de la palabra" (...) La logopoeia crea los dos efectos de la melopoeia y la fonopoeia al estimular las asociaciones (intelectuales o emocionales) que han quedado en la mente del receptor en re-

334. Juan Marinello: *Op. cit.* pp. 6-29.

335. Kevin Power: *Una poética activa. Poesía norteamericana* 1910-1975. Editora Nacional, Madrid, 1978.

lación con las palabras o grupos de palabras que se han empleado realmente".[336]

Para Ezra Pound, lo inefable poético no existe. El se propuso "cargar el lenguaje de significado hasta su más alto grado". Marinello, en cambio, que cita a Pound, encuentra en la forma de la "heteropea", derivación tomada del ensayista norteamericano, el recurso mediante el cual el lenguaje se pone al servicio del estado lírico o impulso poético.

La mimesis poética

Alfonso Reyes y Octavio Paz reconocen sin dificultad el carácter lingüístico de la poesía, como rasgo distintivo con relación a las demás actividades creadoras del hombre. Sin embargo, para estos autores la noción de poesía desborda incluso todos los sistemas semióticos: señales, pinturas, música, etc...; rompe las exigencias de las formas y de los materiales impuestos por la estética a las artes, para alcanzar una dimensión cósmica. Es por eso que la naturaleza, más que cualquier otro referente, ha sido considerada el centro del poema por estas teorías. Ahora bien, no hablamos aquí de la naturaleza como tema. Se sabe que ha existido en Hispanoamérica una teoría literaria para la cual la naturaleza constituía el motivo predominante.

La naturaleza ha sido propuesta como sentido del poema. Ella ha sido su definición, desde que Aristóteles, siguiendo a Platón, fundó su poética en la imitación del orden natural. El poema es el doble del "poiein" de la naturaleza, expresión que define la poética de Mikel Dufrenne y que fundamenta la concepción poética de la tradición occidental en particular en Octavio Paz, de quien se inspira el autor francés. La poesía, a pesar de algunas inflexiones aportadas por la modernidad a la noción de mimesis, se ha mantenido reducida a un modo

336. Ibid. pp. 27-30.

de imitar, en vez de ser un modo de significar. En esta tradición lo principal ha sido siempre el sentido, presentado como un conflicto entre lo cósmico y lo histórico. ¿Qué estatus dar al poema? ¿De dónde generar sentido? ¿Qué es lo que produce sentido, o mejor aún significancia?

Esas han sido desde siempre las preguntas suscitadas por la obra poética, aunque las teorías hayan tratado el poema en términos de imitación: hecho de signos y de símbolos, portador de referencias, obligatoriamente representación de éstas.

No pocos poetas han corroborado esa visión de la poesía como imitación, pues son imitadores ingeniosos. Sin embargo, ni la imitación, ni la hazaña imitadora de ciertos autores hacen el poema. No es el signo lo que constituye el poema sino el discurso. No es lo natural lo que fundamenta el poema sino lo histórico. Y los dos convergen en la acción de un sujeto en un idioma y en un social determinados.

Al decir esto, nos distanciamos de la veracidad del discurso estético que se fundamente en la poética de la naturaleza y habla de lo poético. Ese discurso parte de dos ideas: por un lado la poesía dice el mundo, lo muestra, ella es la expresión del cosmos. Por otro lado, todo es poesía. Esas ideas, comunes a Octavio Paz y Mikel Dufrenne, se aplican a todo el universo, desde las artes específicas hasta las más mínimas manifestaciones de la naturaleza.

La poesía no tiene, pues, en esas teorías literarias de la mimesis, contornos al interior del sistema poético o del sistema lingüístico. No es concebida como "lenguaje poético" en el sentido de los formalistas rusos.

La noción de "lenguaje poético" no aparece en las teorías literarias hispanoamericanas. Sin embargo, se sabe que para los formalistas rusos, en la misma época en que varios teóricos hispanoamericanos escribían sus mejores textos, esta noción ya era rechazada, por considerarse demasiado imprecisa. I. Tynianov decía en 1924 que el concepto de "lenguaje poético" atravesaba por una crisis, al igual que la palabra "poética", el concepto de "imagen",

y el estudio de la literatura a partir de la pareja conceptual "materia" y "forma".[337] Si se relaciona el trabajo de Tynianov *Le vers lui-méme* con el de Pedro Henríquez Ureña *En busca del verso puro* este último publicado dos años más tarde, cuyo objeto era el mismo -el de la especificación del ritmo como elemento principal del verso- puede observarse que aunque los dos sitúan el ritmo en el verso, para Tynianov el ritmo es específicamente lingüístico, mientras que para Pedro Henríquez Ureña el ritmo poético es un eco de otros ritmos: del ritmo del mito, de la música y del baile.

Desde los años 20, los formalistas rusos, Tynianov, O. Brik, B. Tomachevski, V. Chklovski y otros, cuestionaban el empleo metafórico del término ritmo. Criticaban igualmente la teoría poética de Potebnia, fundamentada en la noción de imagen, la cual, junto con la noción de ritmo era extendida al orden cósmico. Como Potebnia, Paz basa su teoría poética contenida en *El arco y la lira* en las nociones de imagen y de ritmo, concebidas como reflejo del cosmos. El empleo metafórico del concepto de ritmo permite a Paz decir que todo tiene un ritmo, y la poesía se inscribe en ese ritmo total, que es, según él, el universo. En Paz, el ritmo del poema es, como lo ha observado Diógenes Céspedes[338], la prolongación en el texto poético del ritmo del cuerpo o ritmo fisiológico. El ritmo se encuentra en todas las cosas, un ritmo-imagen de alguna cosa. Ritmo mimético del universo, del hombre, o de otro modo de significar. El estatus lingüístico del ritmo poético, su emergencia en el discurso del sujeto de la enunciación, y en consecuencia, la historicidad de la obra literaria son, de esta manera, escamoteados.

Lo que se dice del ritmo se dice de la imagen poética y

337. Iouri Tynianov: *Le vers lui-méme*. 10/18. París, 1977.

338. Diógenes Céspedes: *Seis ensayos sobre poética latinoamericana*. La concepción de Paz sobre el ritmo es sintetizada por este autor: "La noción de ritmo está ligada en Paz al movimiento del cosmos y este movimiento sobredetermina el de los seres y las cosas aquí abajo". (p. 176).

de toda la retórica del discurso poético. La imagen es estudiada como manifestación de un sicologismo, por Alfonso Reyes y por Octavio Paz. Ella fundamenta en este último autor y en Lezama Lima, una antropo-teología que asocia en la poesía, la imagen del universo, la imagen del hombre y la visión poética.

En esa visión cósmica del ritmo y de la imagen existe la concepción religiosa de que el hombre y su creación son la imagen de Dios y la naturaleza. Es así como el filósofo mejicano José Vasconcelos, desde la perspectiva de una filosofía estética, contempla el estudio de la poesía. Esta constituye para él un "a priori estético". Esta noción que encontramos en Benedetto Croce y que en Francia, hoy día, sirve a Mikel Dufrenne de fundamento para una poética de la naturaleza y de lo sagrado, enlaza, en el filósofo mejicano, con dos fuentes estéticas del pensamiento metafísico de Occidente: la teoría del número de Pitágoras y la estética de Kant. Sobre todo basándose en Pitágoras, él propone un método de conocimiento estético a partir del conocimiento de la naturaleza. La existencia de las categorías de espacio-tiempo, de género y de especie es un modelo aplicable a las formas estéticas, las cuales son un símil de aquellas categorías, manifestándose en el ritmo, la melodía y la armonía.

Este método de conocimiento es, pues, el "a priori estético" o "método de la coordinación", que opera en la conciencia según ritmo, melodía y armonía. Esta tesis, planteada por Vasconcelos en 1916 en el ensayo "Pitágoras" postula una estética trascendental y principalmente cósmica, basada en la teoría de los números de Pitágoras.

En su *Filosofía Estética*, el autor aplica esa estética a las artes, las cuales se rigen por la teoría de los números. Existen para Pitágoras dos modelos de conocimiento; uno lógico y conceptual, que funcionando a partir de la noción de cantidad, fundamenta el pensamiento matemático; otro, que al operar sobre la noción de calidad, se orienta así a la búsqueda de la "esencia", de la "verdad" de las cosas. Fundamentando la "concepción poética" del conocimiento, Vasconcelos repro-

cha a los pitagóricos el haberse limitado a ver en la doctrina de Pitágoras el primer modelo, el conocimiento matemático, dejando de lado, lo que, según él, conllevaba la teoría de los números, aunque al estado intuitivo, de aporte fundamental: las leyes del ritmo, consideradas como el secreto y el sostén de la calidad.[339]

Con relación a la "calidad" de las cosas, la matemática es para Vasconcelos únicamente un lenguaje o un modo de expresión. Para él, el conocimiento es un conjunto de verdades perceptibles tanto por los sentidos y la inteligencia, como por la "revelación", las cuales las matemáticas y las formas lógico-conceptuales no pueden explicar. El "a priori estético" sería entonces el método que comprendería estos tres medios del conocimiento, expresándose por el ritmo, la melodía y la armonía. Partiendo de ese a priori, Vasconcelos opone "la ideología matemática" resumida en el axioma dos y dos suman cuatro, al modo de pensamiento artístico, a la "concepción poética" del conocimiento. Las tres nociones en las cuales se fundamenta el a priori estético -el ritmo, la melodía y la armonía- deben ser consideradas dentro de una visión mitológica y cósmica implicada en la teoría de los números de Pitágoras. Esta expresa la idea de armonía del universo, basada en el ritmo de sus elementos.

Pero en Vasconcelos esta concepción del ritmo, de la melodía y de la armonía, desemboca en una mística. De las tres nociones, la armonía es la predominante. Esta engloba las otras dos. La armonía es el criterio, según él, por el cual la pluralidad o la diversidad -que el pensamiento matemático tiende a reducir a la unidad y a la identidad- pueden resolverse en un equilibrio perfecto.

Sin embargo, el principio unificador de todas las diferencias y hacia el cual todas las partes del universo convergen, para Vasconcelos, es Dios. Por lo tanto, el mejor ejemplo de

339. José Vasconcelos: *Filosofía estética*. p. II, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952.

esta armonía es ofrecido por la doctrina de la divina trinidad. La armonía es entonces revelación divina:

"Las leyes de la armonía nos permiten establecer el orden que rige el concepto de los irreductibles en todas las esferas del ser (...) De esta suerte, el Universo se nos revela como equilibrada y fecunda pluralidad, unificada en la meta común a la cual tienden todas las divergencias y coincidencias. Obtenemos así el concierto de los seres todos con la persona del Creador".[340]

Es evidente que la filosofía estética de José de Vasconcelos tal como la acabamos de resumir, fundamentándose en la oposición del pensamiento lógico y el pensamiento artístico, o poético, implica una visión teológica, no sólo de la poesía, sino también del conocimiento en general.

Con otras denominaciones, la noción de a priori estético es común o otras teorías literarias hispanoamericanas. La encontramos en José Antonio Portuondo en *Concepto de poesía*, constituyendo los "valores estéticos" o el ritmo vital de las cosas del universo.

Para ese autor, la noción de ritmo vital, que constituye la "esencia" de la poesía, se enlaza, como en Vasconcelos, con la estética de Pitágoras, según la cual el ritmo es armonía del universo. Un verso de Pitágoras permite a Portuondo resumir ese ritmo cósmico que armoniza todas las cosas en lucha:

"La vida es fluencia, movimiento, lucha (...) Lucha eterna de contrarios que se resuelve en una eterna armonía resumida bellamente en un viejo verso pitagórico: "un mismo ritmo mueve las almas y las estrellas".[341]

Es de esta forma que Portuondo, situándose en la filosofía de la naturaleza de Engels, ve emerger la vida del hombre de un concierto cósmico, en el cual todos los elementos, animados o inanimados, viven en una armonía eterna y perfecta. Esa armonía es la solución de la lucha de todos los

340. Ibid. p. 12.

341. José Antonio Potuondo: *Concepto de poesía*. p. 15.

habitantes del cosmos con las circunstancias que les rodean y de la lucha entre sí.

La idea del universo como un todo poético, fundamenta también la teoría literaria de Alfonso Reyes, y como vimos también, de Octavio Paz. Pero en Reyes la encontramos expresada en términos semejantes al verso de Pitágoras. El identifica la literatura con la estética y la estética con el orden y la arquitectura del universo, en el cual todos los elementos tienen organización estética:

"(...) la estética es inseparable de todas las representaciones humanas aunque se la considere especializada en las bellas artes y en la literatura. En la más modesta percepción hay un saber estético: el espíritu organiza siempre lo que recibe, la sensación misma lo organiza. "Hasta el aire es arquitectura", dice Santayana".[342]

Nada más revelador del objeto de estudio que se dan estas teorías literarias, que el uso metafórico que hacen del concepto de literatura. La noción de "ritmo vital" o ritmo del universo que Portuondo asimila a la noción de lucha, o de armonía ("las almas y las estrellas"), se relaciona directamente no sólo con una visión cósmica y sagrada de la poesía, sino también con un discurso de la metaforización de los conceptos. En Reyes, el aire y la arquitectura son la metamorfosis del poema y lo poético. En esa concepción de la literatura, si la poesía está en todo y todo en el universo es poético, es porque la poesía, el ritmo y los otros términos que designan la poesía, son concebidos como una virtualidad de la obra poética misma.

Es frecuente que en Reyes en particular, quien sin embargo representa en Hispanoamérica el más grande esfuerzo de abstracción conceptual, el carácter vacuo, impreciso, del objeto poético de estudio que se da, sea designado por una figura; en especial por una figura que connote fluidez. El define la literatura como un "ser fluido"; la poesía ofrece una "tem-

342. Alfonso Reyes: *El deslinde*. p. 46.

peratura" de espíritu diferente a la prosa. Asimismo, la separación entre "poesía pura" y poesía "ancilar" es identificada por el autor con una operación de decantación del agua pura con relación al agua salada. Esta metaforización del objeto poético es aún mayor, cuando nos precisa el objeto de la teoría literaria: "lo literario".

Para Reyes "lo literario" es un sentido trascendental común a toda disciplina, presente en toda situación. Es una manera de operar del espíritu humano; como la estética o la poética es una manera de ser de todos los elementos del universo. Lo "literario" asume en el discurso de Reyes la ubicuidad del viento, del aire y del agua, connotaciones metafóricas que sitúan la poesía en el cosmos:

"Lo literario es un ejercicio de la mente, anterior en principio, a la literatura. Puede o no cristalizar en literatura. El mismo viento puede hinchar varias velas: ya empuja la barca de la verdadera obra literaria, ya la de otras barcas, o bien se mantiene en un estado atmosférico y abstracto. No sólo los literatos, no sólo los creadores no literatos: toda mente humana opera literariamente sin saberlo. Todos disfrutan de esta atmósfera".[343]

Octavio Paz, quien dice sentirse "iluminado" por Alfonso Reyes, comparte con éste la concepción de la poesía como estado amorfo de la naturaleza: en el hombre, antes del poema, simple producto de la casualidad. Pero en Paz, la oposición no es entre "lo literario" y la literatura, sino entre "lo poético" o poesía y el poema.

Para Paz la poesía no asume forma precisa. El habla de la "dispersión de la poesía en mil formas heterogéneas". Sin embargo, cuando se mira de cerca, ese liberalismo es sospechoso. Como en la estética de Hegel, la dispersión, la heterogeneidad que Paz atribuye a la poesía es el desconocimiento de la especificidad lingüística. Esto lleva en fin de cuentas, no

343. Alfonso Reyes: *El deslinde*. p. 43.

sólo al sacrificio del poema sino también del sujeto poeta, en beneficio de lo cósmico.

La poesía se opone al poema en *El arco y la lira*, de Octavio Paz. El poema es sólo una manifestación de la poesía, que se extiende a toda la naturaleza. Todo se vuelve poesía: los paisajes, las personas, los acontecimientos. Así, el poema, es decir el hecho lingüístico de la poesía, es sólo algo casual:

"Al preguntarle al poema por el ser de la poesía, ¿no confundimos arbitrariamente poesía y poema? (...) hay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesías sin poema. Pues bien, cuando la poesía se da como una condensación del azar o es cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético. Cuando -pasivo o activo, despierto o sonámbulo- el poeta es el hilo conductor y transformador de la corriente poética, estamos en presencia de algo radicalmente distinto: una obra. Un poema es una obra. La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia. Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente. Es lícito preguntar al poema por el ser de la poesía si deja de concebirse con cualquier contenido. El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y substancia son lo mismo".[344]

Contra esta concepción poética de la naturaleza, hace más de medio siglo Vicente Huidobro proclamaba en un manifiesto: "Y el gran peligro del poema es lo poético".[345]Al poner en relación estos dos términos, el autor chileno les da un sentido bien preciso: el poema designaba la poesía creada, inventada.

344. Octavio Paz: *El arco y la lira*. p. 14. Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

345. Vicente Hiudobro: *Manifestes*. p. 94. Ed. de la Revue mondiale. París, 1975.

Las diversas percepciones poéticas hasta aquí analizadas definen su concepción del ritmo, de la imagen, de la poesía o la literatura en función de la noción de mimesis.

Para situar el alcance de esa función es importante tomar en cuenta que el concepto de mimesis ha recibido diversas interpretaciones de parte de los poetas y de los traductores de los textos griegos. Se habla de la mimesis como pura imitación o calco, como representación y como pura creación. Situándose en ese viejo debate, Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot, han traducido nuevamente del griego la *Poética* de Aristóteles, dándole a la mimesis el sentido de representación:

"La familia de la mimesis se arraiga en una forma de representación, en el sentido teatral de la palabra" (...) Mimesis designa ese movimiento mismo que partiendo de objetos preexistentes arriba a un artefacto poético (...) pero, si el objeto "imitado" no es evacuado -insistimos para separarnos categóricamente de los que defienden la mimesis como pura creación- el acento es puesto en el objeto representado (...)".[346]

"...contra toda una tradición, hemos optado por traducir *mimeisthai*, no por "imitar", sino por "representar": las condiciones teatrales de ese verbo y sobre todo la posibilidad de darle por complemento (...) el objeto "modelo" y el objeto producido (...) no podían sino arrancar la decisión".[347]

Para estos autores, mimesis no es ni copia ni pura creación, sino representación. ¿Pero representación de qué? Ellos también se separan en esto de la tradición, introduciendo a partir del análisis de los textos griegos, una nueva versión acerca del objeto de la mimesis. En la tradición poética la mimesis es imitación de la naturaleza; pero para ellos la naturaleza es sólo de carácter humano.

346. Aristóteles: *La poétique*. Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot. p. 18 Editions du Seuil, París, 1980.

347. Ibid. p. 20.

Los autores observan que en los diferentes géneros ese concepto se aplica sólo a caracteres, emociones, acciones, pensamientos. Siempre se relaciona con hombres y, sobre todo, con las acciones o praxis de los hombres. Así:

"En la poética, la mimesis, que ésta sea orquestal, pictórica o poética, no tiene más objeto que lo humano" [348]

En 1940 Reyes explica la diferencia entre los conceptos; ya sostiene una opinión acerca de la noción de ficción, rechazando el concepto de mimesis:

"A la ficción llamaron los antiguos imitación de la naturaleza o "mimesis". El término es equívoco, desde que se tiende a ver en la naturaleza el conjunto de hechos exteriores a nuestro espíritu, por donde se llega a las estrecheces del realismo, por cuanto sólo contamos con los recursos naturales, y no hacemos más que estructurarlos en una nueva integración. Pero es preferible el término ficción. Indica, por una parte, que añadimos una nueva estructura -probable o improbable- a las que ya existen. Indica, por otra parte, que nuestra intención es desentendernos del suceder real. Finalmente, indica que traducimos una realidad subjetiva. La literatura, mentira práctica, es una verdad psicológica. Hemos definido la literatura: La verdad sospechosa".[349]

Atendiendo a la disyuntiva entre imitación o creación, se podrían describir las actitudes de los teóricos de la literatura en Hispanoamérica, frente al concepto de mimesis: se destaca, con variantes, una corriente que se ha mantenido ligada al concepto de mimesis tal y como lo encontramos en la *Poética* de Aristóteles. Según esta corriente, vehiculada en particular por ciertas poéticas normativas, la esencia de la poesía es la mimesis, en tanto que es imitación de la naturaleza. Esa definición de la poesía y de la mimesis la encontramos en especial en una poética normativa española del siglo XVIII, que tuvo una influencia importante en España y en Hispanoamérica: *La poética* de

348. Ibid. p. 18.

349. Alfonso Reyes: *La experiencia literaria*. Obras completas, T.XIV, p. 82.

Ignacio de Luzán, obra editada de 1787 a 1789. En su capítulo *De la esencia y definición de la poesía*, este autor define la poesía como imitación de la naturaleza, los términos de imitación y de naturaleza interpretados en su sentido más estricto y más amplio a la vez:

"...digo que se podrá definir la poesía, imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente".[350]

La poética de Luzán, como se recordará, estuvo en vigencia en América Hispánica; pero fue denunciada a principios del siglo XX por Rodó y otros. Por eso, en los términos por él planteados, dentro de la preceptiva, es difícil encontrar la noción de mimesis como imitación de la naturaleza y como esencia de la poesía, entre los teóricos hispanoamericanos. Se acerca como caso excepcional a la concepción que José A. Portuondo adopta en *Concepto de poesía*, cuando ve la esencia de la poesía en la imitación o mimesis, siguiendo a Aristóteles:

"Para Aristóteles la esencia de la poesía no es otra que la imitación o mimetización de la vida. La poesía épica, la tragedia, la comedia, la poesía ditirámbica y, además, el arte de tocar la flauta y el arpa, son "mimetizaciones de la vida", diferencidas esencialmente en los medios de expresión, en los objetos representados, y en la manera de representarlos".[351]

Pero Portuondo reprocha a Aristóteles que su teoría de la imitación se fundamente en el instinto, en vez de una imitación consciente, como sería para él la imitación del "ritmo vital". En efecto, en esta distinción entre lo intuitivo y lo consciente reposa la distanciación de Portuondo respecto de la mimesis aristotélica. El reprocha a Aristóteles el haberse quedado en la imitación simple y exterior de la naturaleza. La imitación consciente que Portuondo propone consistirá en

350. Ignacio de Luzán: *La Poética*. (Ediciones 1737 y 1789). p. 95. Ed. Cátedra, Madrid, 1974.

351. José A., Portuondo: *Concepto de Poesía*. p. 94.

cambio en ir más lejos hasta acercarse a la "sustancia misma de las cosas". A partir de esa visión de la mimesis, la poesía es concebida por este autor como un medio de conocimiento, capaz de realizar la fusión del sujeto con la naturaleza por mediación del lenguaje y los recursos poéticos.

La separación de lo intuitivo y lo consciente no produce en Portuondo una crítica ni una ruptura con la mimesis de Aristóteles. El continúa apegado a la concepción aristotélica de la imitación de la naturaleza como esencia de la poesía. Su concepción de mimesis como "sustancia misma de las cosas" se sitúa en la continuidad del sustancialismo aristotélico.

La noción de conciencia, tomada del marxismo, opuesta a la noción de instinto, sitúa la mimesis de Portuondo con relación a la mimesis de Aristóteles. Para el marxismo, la actividad cultural, y por tanto la historia, se definen básicamente por el esfuerzo consciente del hombre por rebasar su estado natural en el universo.

Desde la perspectiva marxista, Portuondo critica todas las corrientes filosóficas y literarias de principio de siglo -cubismo, bergsonismo, fenomenología, sicoanálisis, etc.- porque no penetran a fondo en el objeto, porque no se acercan a éste. Sin embargo, en esa búsqueda, la concepción poética de Portuondo es un intento de anular la poesía en provecho del objeto mismo. "El poeta, dice él, como Heidegger, debe regresar a las cosas mismas". Critica el cubismo y las filosofías trascendentales, porque van más allá del objeto, mientras que el expresionismo y el psicoanálisis se quedarían más acá del objeto:

"El cubismo es el último esfuerzo, ya no optimista, del racionalismo kantiano, y el expresionismo nace junto a Freud y Bergson, al lado de Heidegger, en la hora de la evasión y de la angustia. El primero pinta los "supuestos trascendentales" -de modo más preciso, el espacio- de los fenómenos; el segundo quiere expresar, con los ojos entornados del esfuerzo intuitivo, la realidad esencial que se esconde más allá del fenómeno. Ambos pecan por su alejamiento del objeto: el primero permanece en la mente del sujeto, el segundo sobrepasa

al objeto. Hace falta un esfuerzo de acomodación que nos sitúe de nuevo en el objeto mismo. El poeta ha de retornar a las cosas mismas, pero, adviértase, a la realidad viva, deviniente, de las cosas".[352]

La filiación heideggeriana de la poética de Portuondo a partir de la búsqueda de la "esencia de las cosas", lo acerca, paradójicamente, a la fenomenología y a las otras corrientes metafísicas en literatura, que él pretende criticar.

Una visión diferente a ésta de Portuondo, que busca situar la poesía en "las cosas mismas", es la propuesta por Vicente Huidobro en 1925. En sus *Manifestes* rechaza la poesía hecha "alrededor de las cosas", proclamando el "poema creado" basado en la "metáfora creada":

"No agreguen poesía a lo que ya tiene poesía sin necesidad de ustedes. Miel sobre miel empalaga. Hagan la poesía, pero no la pongan alrededor de las cosas. Invéntela".[353]

Creación, palabra clave tanto en la teoría poética de Reverdy y el cubismo, como de Huidobro y el creacionismo, es una palabra de época. No puede ser reducida a su etimología griega, por la cual desde Platón se define la poesía. Tampoco al sentido peyorativo que tiene hoy en día, como rechazo de la concepción sagrada de la poesía. El término creación equivale, tanto para Huidobro y Reverdy como para todos los movimientos de vanguardia de fines del siglo XIX, a símbolo, metáfora, imagen construida y a imaginación. En esos diversos términos, con matices cada vez más arbitrarios, se invirtió la mimesis de la poética aristotélica.

Para Vicente Huidobro la mimesis es creación pura. De ahí la justificación del creacionismo; pero además, como en las vanguardias literarias europeas, es imagen, imaginación, en el sentido de representación. En el marco de esos términos, situados en su época, Huidobro plantea una teoría poética que sitúa la poesía como puro acto de la imaginación, la cual es radicalmente opuesta a la imitación de la naturaleza

352. José A. Portuondo: *Concepto de poesía*. p. 94.

353. Vicente Huidobro: *Manifestes*. p. 96. Ed. Revue Mondiale, París, 1925.

cambio en ir más lejos hasta acercarse a la "sustancia misma de las cosas". A partir de esa visión de la mimesis, la poesía es concebida por este autor como un medio de conocimiento, capaz de realizar la fusión del sujeto con la naturaleza por mediación del lenguaje y los recursos poéticos.

La separación de lo intuitivo y lo consciente no produce en Portuondo una crítica ni una ruptura con la mimesis de Aristóteles. El continúa apegado a la concepción aristotélica de la imitación de la naturaleza como esencia de la poesía. Su concepción de mimesis como "sustancia misma de las cosas" se sitúa en la continuidad del sustancialismo aristotélico.

La noción de conciencia, tomada del marxismo, opuesta a la noción de instinto, sitúa la mimesis de Portuondo con relación a la mimesis de Aristóteles. Para el marxismo, la actividad cultural, y por tanto la historia, se definen básicamente por el esfuerzo consciente del hombre por rebasar su estado natural en el universo.

Desde la perspectiva marxista, Portuondo critica todas las corrientes filosóficas y literarias de principio de siglo -cubismo, bergsonismo, fenomenología, sicoanálisis, etc.- porque no penetran a fondo en el objeto, porque no se acercan a éste. Sin embargo, en esa búsqueda, la concepción poética de Portuondo es un intento de anular la poesía en provecho del objeto mismo. "El poeta, dice él, como Heidegger, debe regresar a las cosas mismas". Critica el cubismo y las filosofías trascendentales, porque van más allá del objeto, mientras que el expresionismo y el psicoanálisis se quedarían más acá del objeto:

"El cubismo es el último esfuerzo, ya no optimista, del racionalismo kantiano, y el expresionismo nace junto a Freud y Bergson, al lado de Heidegger, en la hora de la evasión y de la angustia. El primero pinta los "supuestos trascendentales" -de modo más preciso, el espacio- de los fenómenos; el segundo quiere expresar, con los ojos entornados del esfuerzo intuitivo, la realidad esencial que se esconde más allá del fenómeno. Ambos pecan por su alejamiento del objeto: el primero permanece en la mente del sujeto, el segundo sobrepasa

al objeto. Hace falta un esfuerzo de acomodación que nos sitúe de nuevo en el objeto mismo. El poeta ha de retornar a las cosas mismas, pero, adviértase, a la realidad viva, deviniente, de las cosas".[352]

La filiación heideggeriana de la poética de Portuondo a partir de la búsqueda de la "esencia de las cosas", lo acerca, paradójicamente, a la fenomenología y a las otras corrientes metafísicas en literatura, que él pretende criticar.

Una visión diferente a ésta de Portuondo, que busca situar la poesía en "las cosas mismas", es la propuesta por Vicente Huidobro en 1925. En sus *Manifestes* rechaza la poesía hecha "alrededor de las cosas", proclamando el "poema creado" basado en la "metáfora creada":

"No agreguen poesía a lo que ya tiene poesía sin necesidad de ustedes. Miel sobre miel empalaga. Hagan la poesía, pero no la pongan alrededor de las cosas. Invéntela".[353]

Creación, palabra clave tanto en la teoría poética de Reverdy y el cubismo, como de Huidobro y el creacionismo, es una palabra de época. No puede ser reducida a su etimología griega, por la cual desde Platón se define la poesía. Tampoco al sentido peyorativo que tiene hoy en día, como rechazo de la concepción sagrada de la poesía. El término creación equivale, tanto para Huidobro y Reverdy como para todos los movimientos de vanguardia de fines del siglo XIX, a símbolo, metáfora, imagen construida y a imaginación. En esos diversos términos, con matices cada vez más arbitrarios, se invirtió la mimesis de la poética aristotélica.

Para Vicente Huidobro la mimesis es creación pura. De ahí la justificación del creacionismo; pero además, como en las vanguardias literarias europeas, es imagen, imaginación, en el sentido de representación. En el marco de esos términos, situados en su época, Huidobro plantea una teoría poética que sitúa la poesía como puro acto de la imaginación, la cual es radicalmente opuesta a la imitación de la naturaleza

352. José A. Portuondo: *Concepto de poesía*. p. 94.

353. Vicente Huidobro: *Manifestes*. p. 96. Ed. Revue Mondiale, París, 1925.

en el sentido del calco o de la simple representación. La imagen y la imaginación, realizadas en metáfora, la cual fue puesta en el centro de la poesía, confieren al poeta el estatus de creador.

En esa visión se piensa que la imagen y la metáfora hacen el poema: éstas constituyen su "esencia". En resumidas cuentas, es la negación del lenguaje. Pues, tal como afirma Henri Meschonnic, no es la metáfora o la imagen la que hace el poema, sino el poema, como acto de lenguaje, el que hace la metáfora y la imagen.

Por ese esencialismo, en la concepción poética de Huidobro la ruptura con la mimesis es sólo aparente. No implica la negación de la imitación de la naturaleza como poesía primera. La naturaleza sólo cambia de situación. Huidobro no niega que la naturaleza sea poética; al contrario, él la considera como una plenitud poética que se basta a sí misma, y con relación a la cual la poesía creada -el poema- sería una sobrecarga de sentido. Por tanto, sería inútil que el poema imitara la naturaleza. Por eso afirma que "miel sobre miel empalaga".

Pero la gran novedad de la concepción de la mimesis en Huidobro es que él trata de colocar la naturaleza como instrumento del poeta, contrariamente a la "vieja escuela" que colocaba al poeta como instrumento de la naturaleza:

"El poeta no debe ser más un instrumento de la naturaleza, sino hacer de la naturaleza, su instrumento. Esta es toda la diferencia con la escuela vieja".[354]

En los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX la mimesis no se concibe sólo con relación a la naturaleza. No sólo la naturaleza es poética. La gran innovación fue transferir la poesía a la máquina: el automóvil, el avión, el tren.

El futurismo hizo la apología del automóvil en los poemas del fundador del movimiento, el italiano Filipo Tommaso Marinetti, quien le canta al automóvil de carre-

354. Ibid. p. 96.

ras transfigurándolo en un "máquina lírica". El cubismo fundó su concepción del arte a partir de la imitación del incipiente cinematógrafo, proyectando en el texto literario los planos, las dimensiones, las superficies y los colores que éste y otros artefactos suscitaron en los artistas de aquel momento, dominados, como afirma Guillermo de Torre, por el "mito de la modernidad".[355]

Así, pues, para los movimientos de vanguardia de principio del siglo XX, con esos intentos de colocar la máquina y los objetos mecánicos en el centro del poema se afirma una nueva versión de la mimesis antigua. Esta ha cambiado de objeto: en lugar de imitar la naturaleza, como cuando Platón y Aristóteles, la modernidad se propone imitar la máquina y las grandes urbes.

Frente a esa tendencia generalizada en Europa, el Creacionismo de Vicente Huidobro aparece como un movimiento disidente: exhorta a los poetas a buscar la poesía fuera de la naturaleza y fuera de las máquinas o las cosas. Para Huidobro, el reto del poeta es inventar la poesía, crearla:

"Entonces les digo busquemos en otra parte, lejos de la máquina y de la aurora, tan lejos de Nueva York como de Bizancio".[356]

Este rechazo de Huidobro a ver en la naturaleza y en las cosas el modelo del poeta, no es debido únicamente a la necesidad de crear "otra cosa" en su lugar, lo que sea, con tal de que sea diferente, como repite continuamente. Si insiste tanto en la noción de poesía como creación, reprochando a los griegos el no haber realizado jamás su definición, es porque él cree que se ha producido una evolución en el comportamiento del hombre frente a la naturaleza. El aceptó como punto de partida la teoría del conocimiento innatista que fundamenta la poética de Aristóteles, según la cual, la imitación es inherente al hombre, a los niños y al

355. Guillermo de Torre: *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Ed. Guadarrama, S.A., Madrid, 1974.

356. *Vicente Huidobro: op. cit.* p. 96.

poeta. Pero la imitación no es una condición permanente, sino sujeta a evolución. Así observa que la historia del arte registra una nueva tendencia en las producciones humanas, que consiste en rebasar el estado de la imitación por el de la creación:

"El estudio del arte a través de la historia nos muestra claramente esta tendencia de la imitación hacia la creación, en todas las producciones humanas, y podemos establecer una ley de Selección Científica y Mecánica equivalente a la ley de Selección Natural".[357]

Huidobro no ve, pues, en la imitación una "esencia", una condición natural que deba acompañar obligatoriamente la poesía, sino solamente un momento histórico ya superado en su época. Esta convicción lo lleva a anunciar "la época de creación ", y declarar el fin de la imitación:

"Hay que crear
el hombre ya no imita. El inventa (...)
Hay que crear
He aquí el signo de nuestro tiempo".[358]

Ese cambio de época es un cambio no sólo del modo de actuar del hombre, sino también del modo de significar del poema. La naturaleza y el mundo exterior como modelos del sentido están proscritos del poema "creacionista", como Huidobro llama al nuevo poema que intenta hacer. Para Huidobro el sentido del poema reside en su lugar de existencia, allí donde se construye. La ruptura, según él, entre la naturaleza y el hombre ha permitido un cambio de espacio donde se construye el poema. El poema no existe ya en la naturaleza; no es ésta el origen de su sentido; el poema existe únicamente en la cabeza del poeta y en los libros, sin relación ninguna con la realidad exterior:

"Les diré lo que entiendo por poema creado. Es un poema en el cual cada parte constitutiva y todo conjunto presenta un

357. Ibid. p. 86.
358. Ibid. p. 86.

hecho nuevo, independiente del mundo externo, separado de toda realidad que no sea él mismo, ya que ocupa su lugar en el mundo como fenómeno particular aparte, y diferente de los otros fenómenos. Ese poema es algo que no puede existir, a no ser en la cabeza del poeta. (...) No puede concebirse en otro lugar que no sea en el libro"[359]

Octavio Paz, es quizás, después de Vicente Huidobro, el poeta y el teórico de la literatura hispanoamericana que más ha reflexionado sobre la relación de la poesía y la naturaleza, buscando situar el sentido de la obra poética. Como para Huidobro, para Octavio Paz la naturaleza no es ya, a primera vista, el modelo del poema.

Ahora bien, es necesario precisar que como Huidobro, Octavio Paz reduce el concepto de naturaleza, en la *Poética* de Aristóteles, a lo cósmico, a lo natural, en oposición a lo humano y a lo histórico. He aquí uno de los graves errores de la obra *El arco y la lira.*

Por eso, como Huidobro, Paz encamina su reflexión en tomo al tema de la ruptura entre la naturaleza y el hombre. Ambos autores señalan que desde la antigüedad griega, y por tanto, desde la teoría de la mimesis, se ha producido en la historia de la humanidad, una ruptura entre la naturaleza y el hombre. Todavía en la antigüedad, señala Octavio Paz:

"La naturaleza es el modelo, paradigma y fuente de inspiración para todos lo griegos...".[360]

Sin embargo, para los hombres de las épocas posteriores, y de manera más crucial para los hombres de hoy, la naturaleza ha perdido su sentido:

"La naturaleza no puede servir de modelo para nosotros, ya que, el término ha perdido toda su consistencia".[361]

Por esa razón, ella ha dejado de representar el modelo de inspiración del poeta. Paz y Huidobro establecen que la re-

359. Ibid. pp. 35-36.

360. Octavio Paz: *El arco y la lira.* p. 65. Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

361. Ibid. p. 65.

lación entre el hombre y la naturaleza ha cambiado, como fruto de la evolución de ambos, cuadro antropológico y cósmico que determina para ellos la actividad creadora. ¿Qué pasa entre estos dos momentos, según Octavio Paz? Si actualmente existe incompatibilidad entre la naturaleza y el hombre es porque la naturaleza, excluido el hombre, ha cambiado de sentido, el de la naturaleza en la antigüedad griega. La naturaleza, nos dice, "ha dejado de ser un ser animado, un todo orgánico y dueño de una forma". Entretanto, "el hombre se ha vuelto histórico, y la naturaleza se ha vuelto naturaleza muerta".[362]

La oposición entre lo histórico y lo natural es polémica del siglo XVIII; pero es inaceptable la afirmación de que el hombre se ha vuelto histórico. Siempre lo fue. Aunque Huidobro y Paz muestren coincidencias en la idea de la ruptura entre la naturaleza y el hombre, el rechazo de la naturaleza como modelo poético no responde para ellos a las mismas premisas. Tampoco llegan a las mismas conclusiones sobre la poesía. Octavio Paz rechaza la naturaleza como modelo, pero no rechaza una cierta concepción de la poesía como reproducción de la naturaleza. Para Huidobro, si la naturaleza ya no es el modelo del poeta es porque el hombre ha cambiado, rebasando por su actividad histórica el comportamiento imitativo que le unía a ésta. Para Paz, al contrario, si la naturaleza ya no es el modelo no se debe a un nuevo comportamiento del hombre, sino, sobre todo, al cambio de la propia naturaleza. De ahí que se produzca una serie de diferencias entre las concepciones sobre la poesía de Huidobro y Paz, que diseñan dos poéticas aparentemente irreconciliables.

En efecto, Vicente Huidobro basa su poética en la noción de creación, radicalizándola, empujándola más allá de la significación habitual, la cual, en la tradición poética no es incompatible con la noción de mimesis. Para Huidobro, al

362. Ibid. p. 65.

contrario, el "poema crecionista" surge como una crítica a la mimesis, y al principio de la veracidad en el cual ésta busca su legitimidad teórica. Leyendo algunos "manifiestos" de Huidobro, relativos al papel de la imagen en el poema, no podemos dejar de relacionarlos con el "nouveau roman" francés, y en particular con el concepto de la imagen, desarrollado por Robbe Grillet, como elementos productor, generador, y no-reproductor de lo real. "Poema creacionista" y "nouveau roman" son portadores del mismo mito, el de la creación. Lo vemos en Huidobro, cuando enarbola una teoría que excluye de la poesía toda experiencia anterior al acto de creación: conceptos, situaciones, imágenes. El "poema creacionista" excluye así toda referencia a lo real, apoyándose en la sola verdad de su existencia:

"El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados, no desecha ningún elemento de la poesía tradicional, sólo que aquí estos elementos son todos inventados sin ninguna preocupación por lo real, ni por la verdad anterior al acto de realización".[363]

Nada es comparable en este texto, con la teoría poética desarrollada por Octavio Paz en *El arco y la lira* y en otros trabajos posteriores. La poética de Paz se basa en una antropología mítica muy próxima de la de Aristóteles, la cual hace de la imitación una condición natural del hombre, y de la poesía un medio de imitar la naturaleza. Y, aunque constata que la naturaleza ya no es lo que era en tiempo de Aristóteles, no rechaza el principio de la imitación. Al contrario, considera que la noción de mimesis continúa siendo el fundamento de la poesía, aunque la noción de la naturaleza que se desprende de la poética de Aristóteles, es para él insuficiente. Paz se refiere a las críticas dirigidas a esta poética, argumentando que en la *Poética* de Aristóteles existe una separación entre la concepción de la naturaleza y la noción de mimesis:

"La poética de Aristóteles ha sufrido muchas críticas. Sólo

363. Vicente Huidobro: op. *cit.* p. 37.

que, contra lo que uno se sentiría inclinado a pensar instintivamente, lo que nos resulta insuficiente no es tanto el concepto de reproducción imitativa como su idea de la metáfora y, sobre todo, su noción de naturaleza".[364]

Paz no aclara en su obra cuál es la concepción de la naturaleza en la poética de Aristóteles. Sólo se refiere a ésta diciendo que en época de Aristóteles la naturaleza era viva y que en la época moderna la naturaleza está muerta.

Sin embargo, esa diferencia respecto de la naturaleza implica una diferencia ontológica. Sin rechazar la poética de Aristóteles, Paz rechaza la ontología implícita en su concepto de la naturaleza:

"Así, pues, lo que nos parece extraño y caduco como muy bien observa García Bacca no es la poética aristotélica, sino su ontología. La naturaleza no puede ser un modelo para nosotros, porque el término ha perdido toda su consistencia".[365]

En la poética de Paz, como en las concepciones literarias de otros hispanoamericanos, la búsqueda de la innovación se manifiesta mediante el rechazo de uno u otro aspecto de la poética de Aristóteles. Paz separa la noción de mimesis de Aristóteles de su ontología general. La poética de Paz es también un esfuerzo por separar el concepto de metáfora de Aristóteles, construido según Paz en base a la preposición "como" y como separación, de su noción de mimesis y de toda su poética.

Para marcar su separación respecto de esa concepción de la metáfora, Paz propone otra noción basada en la identidad y no en la analogía. Es una metáfora, dice él, "que elimina el "como" y dice: esto es aquello".

Es una metáfora que "no compara ni muestra, sino que revela". En cuanto a lo demás, la poesía, aunque fundada en otro concepto de la metáfora, es para Paz conforme a la poética de Aristóteles. Es la "reproducción imitativa" de modelos y de mitos:

364. Octavio Paz: op. *cit.* p. 64.

365. Ibid. p. 65.

"No menos insatisfactoria parece la idea aristotélica de la metáfora. Para Aristóteles la poesía ocupa un lugar intermedio entre la historia y la filosofía. La primera reina sobre los hechos; la segunda rige al mundo de lo necesario. Entre ambos extremos la poesía se ofrece "como lo optativo". "No es oficio del poeta -dice García Bacca- contar las cosas como sucedieron, sino cual desearíamos que hubiesen sucedido". El reino de la poesía es el "ojalá". El poeta es "varón de deseos". En efecto, la poesía es deseo. Mas ese deseo no se articula en lo posible, ni en lo verosímil. La imagen no es lo "imposible verosímil", deseos de imposible: la poesía es hambre de realidad. El deseo aspira siempre a suprimir las distancias, según se ve en el deseo por excelencia: el impulso amoroso. La imagen es el puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad. El mundo del "ojalá" es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra "como": esto es como aquéllo. Pero hay otra metáfora que suprime el "como" y dice: esto es aquello. En ella el deseo entra en acción: no compara ni muestra semejanzas sino que revela -y más, provoca- la identidad última de objetos que nos parecían irreductibles. Entonces, ¿en qué sentido nos parece verdadero el ideal de Aristóteles? En el de ser la poesía una reproducción imitativa, si se entiende por esto que el poeta recrea arquetipos, en la acepción más antigua de la palabra: modelos, mitos".[366]

Los términos a partir de los cuales Vicente Huidobro erige el "creacionismo" como teoría poética basada en la "imagen creada", dan la medida de una cierta modernidad poética en Hispanoamérica que intentó apartarse de la teoría de la imitación de la naturaleza, tal y como la encontramos en Aristóteles. Sin embargo, en Huidobro la concepción del poema como imagen presenta dificultades: la imagen recupera el principio mimético que quiso rechazar. Esta recuperación de la mimesis, y por lo tanto de la naturaleza como funda-

366. Ibid. p. 66.

mento del poema se produce en Huidobro por medio del concepto de revelación: la imagen es revelación; la poesía es revelación. Esa concepción es común a la poética de Huidobro y de Paz.

En América Hispánica, ningún teórico de la literatura rechaza la noción de mimesis en el sentido de la imitación de la naturaleza, como fundamento, como "esencia" de la poesía; aunque, como hemos visto, autores como Reyes, Portuondo, Paz, Huidobro, producen ciertos cuestionamientos o ciertos desplazamientos de sentido de esa noción.

En realidad, frente a la mimesis aristotélica existe una actitud exegética; aún aquéllos que más se apartan de la tradición. dándoles valor de modernidad a sus críticas, se limitan a explicar, a interpretar la mimesis, buscando adaptaciones o aplicaciones, según la época.

Dentro de esa línea de modernidad, con las limitaciones señaladas, además de Vicente Huidobro y Octavio Paz cabe destacar a Macedonio Fernández. En sus ensayos, *Para una teoría del arte* (1927), *Para una teoría de la novela* (1928) y *Para una teoría de la humorística* (1944), este autor desarrolla una conceptualización del arte muy distante, en principio, del concepto tradicional de la mimesis como imitación.

Para Macedonio Fernández, el arte excluye todo elemento de sensación, de representación mental, de información sobre la vida práctica y de efectos sensoriales y de significación, provenientes del lenguaje. El arte es, según este autor, pura emoción, emoción impráctica, excluyendo de ésta todo placer de los sentidos. Esa oposición entre lo emotivo y lo sensorial es lo que distingue la obra literaria del arte culinario. Ese planteamiento básico inicia su ensayo *Para una teoría del arte*:

"Belarte debe llamarse al arte, para excluir netamente la sensorialidad, cuyo oficio y cultivo debe llamarse culinaria".[367]

Más adelante amplía su definición sobre el arte: "El arte es

367. Macedonio Fernández: *Obras completas*. T. III, p. 235. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1974.

emoción, estado de ánimo, jamás sensación. Por eso he llamado desdeñosamente Culinaria a todo arte que se aproveche de lo sensorial, por su agrado en sí, no como signo de la emoción a suscitar (...)".[368]

El ensayo *Para una teoría del arte*, como todos los textos de Macedonio Fernández, tiene como filosofía y teoría general, la Eudemonología, que como se vio en páginas anteriores, busca evitar los dolores y los placeres, estableciendo un balance hedónico favorable al vivir sobre el no vivir.

Sin embargo, en su teoría del arte, ese hedonismo es inmaterial y no imitativo. El arte que lo suscita es insensorial. Por eso, llama al arte "autorística", para indicar su propia ejecución en la emoción del yo, sin copiar "mentes ni cosas". Por eso también, excluye del arte la belleza, la cual, dice, es siempre natural:

"El arte no es un fenómeno de belleza; ésta, si existe, es lo natural, de ambas naturalezas: psíquica y física. El arte es un fenómeno de autorística del saber, o ciencia. Y la autorística -que no copia mentes ni cosas-típicas, o el arte, nace de emoción impráctica, nunca de sensación y para sensación".[369]

Según esa definición, la emoción práctica, es decir, la sensación, tiende a imitar las cosas o los conceptos. Y en ese sentido, dejan de ser arte no sólo las artes puramente sensoriales como la música y la danza, sino también las artes del lenguaje que se apoyen en el aspecto sensorial de éste.

En esa categoría entran todos los procedimientos retóricos y todas las técnicas particulares de las diferentes artes, orientados hacia la formación del sentido. Por eso, Macedonio Fernández excluye del arte el teatro, el verso, el relato, la oratoria, las canciones, la ópera, el ensayo. Y el horror del arte, dice Macedonio Fernández, es el relato, la descripción, la copia como fin en sí, la imitación del gesto y de las inflexiones de voz. Para él no es arte, toda "técnica directa" de comunicación de emoción, de instrucción, de información:

368. Ibid. p. 236.

369. Ibid. p. 236.

"El estado de emoción artística no debe tener: 1)ninguna instructividad o información; 2) ninguna sensorialidad; 3) ninguna otra finalidad que sí mismo. Dicho en otros términos: un arte es tanto más Belarte: 1) cuanto más consciente, es decir respondiente a un plan voluntario de técnica, no a un entusiasmo por el "asunto" y por contar el autor lo que siente; 2) cuanto más pura, más exclusiva su técnica; un arte es una sola técnica excluida para los demás. Quedan fuera del arte las combinaciones de técnicas, cual son el teatro dramático, el verso, el recitado, la oratoria, el canto, con palabras, la opera, el ensayismo que se enreda con didáctica y ciencia; cuanto más artes diferentes se asocian menor es su poder; el cine mudo y sin membrete o leyenda es un tipo de arte puro precioso, como la palabra escrita o hablada sin gesto, inflexión ni lujos de bella voz; 3) cuanto más técnico e indirecto; debe ser versión, mejor dicho procedimiento, nunca enunciación ni comunicación; 4) cuanto menos volumen de "asunto", menos gruesa motivación; la tragedia sin muerte, suicidio, adulterio, incesto, infamia, deformidad física, es la única.[370]

En los planteamientos de Macedonio Fernández se percibe el concepto de "poesía pura". Ese concepto aparece en la obra *La poésie pure*, del abate Henri Bremond, la cual surgió de un debate en París en 1925-1926. Aquí no tiene el sentido que le dieron Edgar Poe, Baudelaire, Mallarme y Valéry, es decir, como literalidad de la poesía sin otra finalidad que la poesía misma. Para Bremond, la poesía pura implica una concepción mística de la poesía que excluye el lenguaje, como lo excluye Fernández, y condena el poema a lo inefable:

(...) en un poema, hay vivas pinturas, pensamientos o sentimientos sublimes, hay esto, hay aquello, también de lo inefable; nosotros decimos: hay sobre todo de lo inefable estrechamente unido, además, a esto y a aquello. Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, al esplendor, a la acción transformadora y unificadora de una realidad misteriosa que llamamos poesía pura.[371]

370. Ibid. p. 237.
371. Henri Bremond: *Poesie pure*. p. 16. Bernard Grasset, París, 1937.

El autor argentino produce una redefinición de los géneros literarios cuyo punto de partida es la mimesis o imitación. Sin embargo, es preciso observar en esa clasificación de las artes, algunas implicaciones teóricas: Macedonio Fernández sitúa su poética en una teoría lingüística basada en la separación entre lo formal y lo semántico: la técnica y el asunto.

Para Fernández, el lenguaje tiene como función fundamental la comunicación de información, de instrucción, de ciencia, en el uso ordinario. Sin embargo, la poesía, el arte, que usa ese mismo lenguaje, debe despojarlo de toda noción, de todo concepto; y también de todo recurso sensorial que evoque la imagen o la analogía imitativa de una emoción, de un gesto, de un concepto.

Por eso, rechaza como recursos artísticos la interjección, la onomatopeya, los procedimientos rítmicos y prosódicos. Por eso se opone también a la noción de "lenguaje poético", que para este autor, busca apoyarse en esos recursos, en sustitución de la "virtud artística":

"La palabra es el instrumento propiamente de la información, de la instrucción, de la ciencia; es esta misma palabra la que, sin instruirnos y sin sensorialidad debe obtener estados de ánimos enteramente exentos de *noción*. Las palabras de una demostración en geometría son las mismas que las de una página de prosa, pues excluyo de la prosa las interjecciones y frases interjectivas, tanto como de la exposición matemática. He aquí uno de los problemas de la estética. La caricatura de este socorrerse el arte en recursos desdeñables de interjección, sonoridad, onomatopeya, consonancia, ritmo, es la condescendiente invención del *lenguaje poético*, cuya pretensión íntima es la muy desatinada pero muy utilitaria de eximir de pensamiento y pasión al autor literario en gracia al uso de este lenguaje sustituidor de la virtud artística".[372]

Se observa una flagrante contradicción en el pensamiento de este autor: rechaza el lenguaje poético debido a que éste

372. Ibid. p. 245.

emplea recursos formales en sustitución del pensamiento y la pasión del autor de la obra artística. Sin embargo, hemos visto que para Fernández el concepto es precisamente el enemigo del arte.

Además, a pesar de ese menosprecio por los recursos de la onomatopeya, el ritmo, la interjección, etc., el arte se reduce a la técnica, excluyendo el tema o asunto, el cual sostiene Fernández, no es literario, expresando una idea muy moderna:

"Los "asuntos" son extraartísticos, no tienen calidad de arte, y deben ser meros pretextos para hacer operar la técnica, por lo que extraña en Porto-Riche, y más aún en Goethe, la banalidad del pueril catálogo de asuntos. Fuera de la técnica no hay arte; la invención del "asunto" es un juego inocente frente a la riqueza de tramas y temas cotidianos".[373]

En términos actuales, arte es significante puro, sin huellas de significado. Y cuando se admite el significado, éste se reduce a la emoción, excluyendo la sensación.

Lo despreciable para Fernández es el peso de lo sensorial en el arte. Por eso, aun cuando define el arte por la técnica, rechaza las técnicas directas y las mezclas de técnicas en un mismo arte. Su meta es la pureza insensorial de la técnica; por eso, el arte es técnica indirecta, no directa, la cual es copia o imitación:

"Belarte llamo, únicamente, a las técnicas indirectas (no directas: copia o imitación) de suscitación de estados psicológicos en otras personas, que no sean ni los que siente el autor ni los que aparentan sentir los personajes en cada momento".[374]

Así, en la poesía, que es arte, el obstáculo es el verso. Forma parte de lo "culinario" la sensoriedad producida por efecto del metro en literatura. Pues, la versificación no es más que un medio de imitar "la emoción artística", que no

373. Ibid. p. 236.

374. Ibid. p. 236.

tiene necesidad de ser expresada recurriendo a los sentidos o a medios muy visibles. Y la versificación, y la escritura, son instrumentos o sistemas de signos que se fundamentan en la motivación:

"Así, es culinaria toda versificación, en el ritmo, en la consonancia, en las onomatopeyas y en las sonoridades de vocablos y ritmo de sus acentos".[375]

Es clara la confusión entre versificación y ritmo. Como también el hecho de que para Fernández la mimesis es copia; el concepto de imitación no tiene el sentido de representación como en Aristóteles. Desde esa interpretación, común en Hispanoamérica, Macedonio Fernández se opone a los procedimientos y a las artes que, según él, son copia o imitación de gestos o imitaciones humanos, como el relato, la descripción, el teatro:

"Todo el arte está en la versión o técnica, es decir en lo indirecto, y el horror del arte es el relato y la descripción, la copia como fin en sí, la imitación del gesto y de las inflexiones de voz; en fin, hacernos ir al teatro para ver allí lo mismo que vemos en la calle y en casa, los cuentos de familia y los espeluznantes crímenes de las crónicas policiales de los diarios".[376]

La finalidad última del arte, repite Macedonio Fernández en varias oportunidades, es la emoción; es ésta, el punto de partida y el punto de llegada del arte. Ella es el "bello arte". Y este "bello arte" se reduce a técnicas "puras", no motivadas, indirectas, de suscitación "de estados sicológicos". Estas técnicas indirectas son: la metáfora o poesía, lo humorístico, y la prosa de personaje o novela:

"El arte literario tiene tres géneros puros: la metáfora o poesía (que incluye lo fantástico tierno, no las sutilezas de invención del ensueño y la imaginación), la humorística conceptual y la prosa del personaje o novela. Son las solas belartes puras de la palabra, o prosa. Desecho el realismo y lo grotes-

375. Ibid. p. 236.

376. Ibid. p. 236.

co así humorístico como serio, pues encuentro que hay un grotesco tierno, sentimental abominable pero del gusto de la gente de mal gusto (...)".[377]

Para Macedonio Fernández, éstos son los únicos tres géneros cuyo fundamento se opone a la noción de la imitación de la naturaleza o de lo real. El les llama "bellas artes" puras de la palabra, o "prosa", ya que por oposición al verso, a la escritura, a lo fantástico, a todo realismo o "arte de copia" o arte motivado, son los únicos que se realizan "solamente con la palabra escrita y con la palabra escrita "autorística".

En esa visión, se excluye del poema el concepto, lo sensorial, las imágenes, la sonoridad, la prosodia, haciendo de la "poesía pura", pura emoción y pureza técnica.

Andrés Spire reaccionó en 1949 contra la noción de la poesía pura, proclamando en su obra *Plaisir poétique et Plaisir musculaire* el carácter sensorial de la poesía, a partir del valor sonoro y conceptual del lenguaje.

Esa sensación es musical, rítmica, sonora, antes que visual, producida en la relación entre la boca y el oído, debido al carácter oral del lenguaje y del poema, por encima de su configuración gráfica.[378]

Encontramos en la visión poética de Fernández dificultades teóricas en relación con el concepto de mimesis, similares a las ya apuntadas en la poética de Vicente Huidobro. Ambos se oponen a la mimesis como imitación de las cosas. Sin embargo, tal noción resurge cuando se identifica la poesía con la metáfora, la imagen, la realización de la "emoción poética" o del "estado sicológico".

Ahora bien, no hay que creer que la concepción de la mimesis o de la metáfora en el sentido de imitación mental o sicológica es fruto de la modernidad. La mimesis como imitación, no sencillamente de un referente externo, de un objeto, una persona o una situación, sino de un concepto o imagen

377. Ibid. p. 236.

378. Andrés Spire: *Plaisir poetique et Plaisir musculaire*, S.F. Vanni, New York, 1949.

mental, fue elaborada por la poética clásica europea del siglo XVII. Surgió como resultado de un replanteo de la teoría de los géneros literarios de Platón y Aristóteles, como lo señala el autor francés Gerard Genette en *Introducción á l'architexte.* En esa poética, la mimesis como concepto se asocia al género de la poesía lírica.

Dos autores de tratados de poética clásica serán los responsables de la innovación. El español Francisco Cascales y el francés Batteaux. "Cascales cubre de un vocabulario ortodoxo una idea que lo es muy poco; es decir que un poema, como un discurso o una carta, puede tener por sujeto un pensamiento o un sentimiento, que, simplemente, expone o expresa. Esta idea que nos parece hoy día banal, fue sistemáticamente rechazada durante siglos".[379]

A Batteaux le corresponderá el esfuerzo por integrar la poesía lírica a la poética clásica, sobre la base de premisas muy cercanas a las de Cascales, a saber:

"El poeta expresa sus sentimientos y no imita nada.[380]

La conjunción del esfuerzo teórico de esos dos autores dará como resultado el nuevo cuadro de géneros literarios que conocemos hoy, y que creemos que nos viene de la poética de la antigüedad:

Lírico/épico/dramático.

El concepto de "negritud" en poesía

En América Hispánica, en particular el Caribe hispánico, el concepto "negritud" ocupa un lugar importante en la búsqueda de la "esencia" de la poesía. Sin embargo, referirse a los conceptos de "negro", "negroide", "negritud" o "africanidad" en relación con la literatura, significa correr el riesgo de oponerse a dos tipos de obstáculos que desde el inicio del movimiento de la "negritud" han atascado la investigación y la reflexión acerca de la especificidad de las

379. Gérard Genette: *Introduction á l'architexte.* p. 33. Seuil, París, 1979.
380. Ibid. p. 36.

obras poéticas producidas por sujetos cuyo espacio antropológico es la raza y la cultura negras en cualquier parte del mundo. Esos obstáculos son: en primer lugar, la dimensión antropológica del concepto de "negritud", que hasta ahora no ha sido debidamente estudiada; y en segundo lugar, aquellas características que se le atribuyen a la poesía de expresión negra, que a menudo son las mismas que definen la poesía a secas en la tradición poética occidental.

La bibliografía sobre el tema de la "negritud" nos aporta datos determinantes, a través de los cuales la historicidad de ese concepto aparece en relación con los otros temas centrales: poesía y antropología. La "negritud" ha fungido, desde el inicio del concepto, como antropología poética; sus creadores y sus propagadores principales fueron los poetas negros de África; también de las diversas regiones en donde los avatares de la historia del colonialismo llevaron al hombre negro esclavizado y desarraigado de su cultura a cultivar y a interpretar en las nuevas condiciones, el legado de África.

La "negritud" surgió como un movimiento literario que recogió en sus concepciones estéticas y en sus producciones poéticas las reinvindicaciones nacientes de los años 30 que pugnaban por un renacimiento de la cultura negra, en medio de las luchas anticolonialistas de la época. El poeta martiniqués Aimé Césaire fue el primero en utilizar ese concepto en su obra *Cahier d' un retour au Pays Natal*. El poeta senegalés Léopold Sédar Senghor fue desde entonces su principal teórico y divulgador, hasta dotarlo del programa político neocolonialista que hoy se le conoce, a partir del vínculo que este autor establece entre la "negritud" y la francofonía.

Las condiciones históricas evocadas imponen que toda referencia a la poesía en relación con la raza negra, sea planteada de inmediato en términos antropológicos y políticos. Sin embargo, existe una gran dificultad en pensar el concepto de "negritud" como proyecto de antropología poética, tal como éste se presenta en esos autores.

El escollo viene de la situación-definición que se plantea de la poesía y del hombre de cultura negra, los cuales se con-

ciben siempre en relación de oposición o identificación con la civilización occidental. Esto determina que la historia del concepto de "negritud" sea supeditada a la historia del concepto de "poesía" o de "literatura", tal como éste se entiende en Europa, y en la tradición poética occidental.

Los valores poéticos y culturales que los teóricos de la "negritud" se propusieron reivindicar para la raza negra fueron muchas veces descritos respondiendo a la visión etnocentrista de algunos intelectuales europeos, o de intelectuales africanos europeizados. Como lo observa el autor africano Alpha I. Sow, "la negritud se deriva de una visión típica occidental de los problemas de África".[381] A la formación de esa visión contribuyó grandemente Jean Paul Sartre a partir de 1948, con su teoría de la negritud expuesta en la introducción al libro de Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie negre et malgache de langue francaise.*

La ideología de la "negritud", en cualquiera de sus "tendencias - reaccionaria" como en Léopold Sédar Senghor, o "progresista" como René Depestre, para quien la validez de ese concepto sólo es posible en relación con la liberación nacional y dentro de un nuevo "marronismo" ideológico- es una concepción ahistórica de la poesía negra. Esta tiende a encubrir la circunstancia de que el simple hecho de hablar de poesía, de imaginar la manera de realizarse y funcionar, aún sin instrumentalismo de tipo étnico o político, es ya un acto de determinación antropológica de la poesía. El cubano Emilio Ballaga niega ese carácter antropológico en su obra *Mapa de la poesía negra africana* cuando señala que:

"Será necesario insistir en que "Poesía blanca", "Poesía negra" son términos sospechosamente limitadores que cortan a veces, hiriéndolo, el cuerpo viviente de la poesía que en definitiva es una".[382]

381. Alpha I. Sow: *Introducción a la cultura africana.* Selbal/UNESCO, Barcelona, 1982.

382. Emilio Ballagas: *Mapa de la poesía negra africana.* cit. por Carlos Lebrón Saviñón en *Este negro nuestro a quien debemos querer.* p. 30. E.C.D., Santo Domingo.

Esa idea, según la cual la poesía es una, a pesar de las razas, las culturas, las lenguas, los sujetos, sólo puede conducir a anular el carácter histórico de la poesía. Es una negación de los rasgos propios de las literaturas de diferentes culturas. Así se tiende, en fin de cuentas, a adoptar como concepto de poesía -válido inclusive para la poesía negra, cuya especificidad el autor trata de presentar en su antología- la "poesía blanca", la poesía que la tradición poética occidental ha unificado y generalizado en la etiología *poiesis*.

Sin embargo, es necesario aclarar que *poiesis* era un concepto que para los griegos se definía y funcionaba en relación con los mitos, las creencias religiosas, la noción del universo, en fin, las prácticas cotidianas de la sociedad griega de la antigüedad. Es por eso que en los textos de los autores griegos, Platón y Aristóteles principalmente, la poesía se sitúa en relación con las otras etimologías: *muthos, mimesis, logos, apollos, khatarsis, etc.*, que la poética general, en su búsqueda de un sentido primero y permanente de la poesía, ha reducido a un significante vacío.

Los rasgos poéticos que caracterizan la poesía "negra" en la teoría de la "negritud" no rebasan los géneros poéticos ni los componentes de la poesía que en términos generales fueron definidos en la Poética de Aristóteles. Entre las características que constituyen una consubstancialidad del hombre y la poesía negra, en la búsqueda de la "esencia negra" desarrollada por los teóricos de la "negritud", hay una que se da como principal: el ritmo. Senghor define la "negritud" en términos de ritmo y emoción:

"Europa es la civilización del razonamiento discursivo, del análisis y del genio mecánico", mientras que el negro se caracterizaría por "la emoción, la intuición y el ritmo".[383]

El ritmo está en el interior del hombre negro, como una propiedad que le es intrínseca, innata, permanente. El hombre negro es un "ser rítmico", afirma Senghor. Pero el ritmo

383. Pathé Diane: *Introducción a la cultura africana*. p. 159, Serbal/UNESCO, Barcelona, 1982.

está también en la piel del negro, en su cuerpo, el negro es la "encarnación del ritmo", según el autor africano.

En cuanto a la poesía negra, es frecuente oir como algo exclusivo a este tipo de poesía, que ella se caracteriza por el ritmo: "ha sido en el área del ritmo donde la contribución del negro ha sido ciertamente sobresaliente",[384] señala Senghor, y analizando las bases estéticas de la poesía negro-africana concluye que "la cualidad esencial del estilo poético negro es el ritmo". Otros teóricos de la negritud coinciden con Senghor en esta definición del negro y de la literatura negra como esencia rítmica, antilógica y antidiscursiva. Así el autor haitiano Jean Price-Mars desarrolla en su obra *Ainsi parla l'Oncle*, criterios similares a los de Senghor:

"Los negros poseen una inteligencia sensorial todavía no adaptada a la abstracción... En ellos, el fenómeno intelectual permanece obscurecido por el aspecto emocional".[385]

Si se observa de cerca esa caracterización del hombre negro y de su poesía a través del ritmo, uno se dará cuenta de que ésta sigue los mismos términos que con frecuencia se emplean para la poesía en general. Es la repetición de la dicotomía emoción contra razón, vigente en todas las poéticas occidentales como definición de la poesía, que para la "negritud" constituye la premisa de caracterización del negro.

Sin embargo, esta caracterización responde a una antropología y a una epistemología etnocentristas de algunos antropólogos europeos, para quienes el "razonamiento discursivo" es un valor de las sociedades "civilizadas", mientras que la emoción, el pensamiento prelógico, son rasgos típicos de las sociedades "primitivas", principalmente las sociedades africanas. Leyendo a Senghor y a Price-Mars, es-

384. Ibid. p. 159.

385. Ibid. p. 159.

tamos repasando una lección de Jean-Pierre Vernat, quien descubre en la Grecia antigua "la pura abstracción, la identidad en sí misma, el principio mismo del pensamiento racional, objetivado en la forma del *Logos*",[386] y la otra lección de Levy-Bruhl sobre las características irracionales de los pueblos "primitivos".

Por encima de ese dualismo, la poesía es una noción cultural, contextual, antropológica. Así fue, así debió seguir siendo, pero condiciones históricas del poder, de dominación política, trasladaron la noción griega de la poesía hacia otros pueblos, despojándola en apariencia de su carácter antropológico propio de la mentalidad griega de una época, y convirtiéndola en una definición universal, en una "esencia" poética. Alfonso Reyes describe este proceso de traslación e imposición de la cultura griega hacia otras regiones, incluyendo a América, en estos términos logocentristas: "Viaja la cultura, no se está quieta. Por tres siglos funda sus cuarteles en Atenas; por otros tres, en Alejandría. Como el néctar de nuevos cónsules que dice Sainte-Beuve en sus "pensares de agosto", madura por otros cinco en Roma; ocho reposa en Constantinopla. Y al cabo se difunde por el Occidente europeo, para después cruzar los mares en espera de la "hora de América", hoy más apremiante que nunca".[387]

A la luz de esas observaciones surgen entonces las interrogantes acerca de la situación, el valor, la función de las literaturas de origen negro o africano, dentro de la totalidad que significa el concepto de "negritud". Otra de las dificultades de ese concepto es precisamente ésa: se trata sólo de una noción fenomenológica que tiende a construir el mismo universalismo de la *poiesis* griega. La "negritud" plantea una "esencia" poética y cultural del negro, mediante la cual, en la búsqueda de una identidad opuesta a la identidad del europeo, se anula

386. Jean Pierre Vernat: *Mythe et Pensee chez les Grecs*. p. 95, Maspero, París, 1981.

387. Alfonso Reyes: *La Crítica en la edad ateniense*. Obras completas. T. III, p. 20. Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

toda la diferencia y toda la historicidad de las literaturas negras, en las diferentes sociedades en donde éstas se realicen. El autor africano Pathé Diane observa justamente, que la "negritud" en Léopold Senghor, es un esencialismo y una ahistoricidad, cuyo valor sólo se mide con relación a Europa:

"La negritud de Senghor basa lo diferente y lo distintivo en una "esencia negra". Una esencia aparentemente intemporal, impermeable a los vaivenes de la historia".[388]

Esa metafísica es la que ha venido funcionando como antropología poética a través del concepto de "negritud". Este se constituye de esa forma en el "Logos" del africano negro, contra el carácter radicalmente histórico, empírico, de las obras poéticas de los diferentes sujetos y pueblos de cultura negra.

Es indudable que lo principal en la poesía negra es el ritmo, como en toda poesía, y hasta admitimos que por razones lingüísticas y culturales, en ella el ritmo pueda revestir características particulares que la hacen realizarse y sentirse de manera diferente a otro tipo de poesía. Sin embargo, la reducción del ritmo en la poesía negra a lo sensorial y lo emotivo contra el razonamiento discursivo, cualidades dadas como permanentes en el hombre negro, nada tiene que ver con la poesía en tanto que acto de lenguaje. Hay en esa noción del ritmo de la poesía negra, una concepción biológica del ritmo, el ritmo epidérmico, y una transferencia a la poesía del ritmo de la música. El "ritmo" o la "música" en la sangre o en la piel, sintetiza en la opinión corriente la confusión que se opera entre ritmo poético y ritmo musical.

Esa confusión ha sido vehiculada muchas veces por los mismos poetas, como la encontramos en los mismo términos que en la opinión corriente en el libro *Este negro nuestro a quien debemos querer*, del declamador de poesía negra Carlos Lebrón Saviñón:

"Todo lo que es ritmo lleva, aún cuando no lo perciban nuestros oídos de carnes, sonidos musicales... Y la poesía es música que habla, líneas que palpitan... Así, pues, el arte negro... es una fuente elevada de poesía y música. Estas es-

388. I. Alpha I. Sow: *Introducción a la cultura africana*. p. 159. Serbal/UNESCO, Barcelona, 1982.

tán tan mezcladas, que a veces no es posible separar una de otra".[389]

Esa opinión común que confunde en la poesía negra el ritmo musical y el ritmo poético, circula sin crítica en las obras sobre el tema de la "negritud", que siguen un mayor rigor metodológico. Así, Bruno Rosario Candelier ve la poesía negra de algunos autores dominicanos como un intento de imitación del ritmo y la danza africanos reproducidos por el tambor de los esclavos negros:

"La cultura bantú llegó a América con el tambor de los esclavos, y ese místico instrumento no sólo iba a reproducir la danza y el ritmo -máxima expresión de la negritud-, sino que condensaría... el lenguaje expresivo de la lírica tradicional negroafricana. Descubrir, pues, su significación o imitar esa sonora expresividad es lo que intentan muchos de los poetas de raigambre criolla".[390]

La metaforización del ritmo de la poesía que aquí observamos, no es tampoco exclusivo de la poesía negra. En la tradición poética occidental la historia del ritmo ha sido atada a la historia del ritmo de la música y de la danza: el ritmo es música, el ritmo poético es danza; es la afirmación que se viene haciendo desde el coro griego, y así la encontramos expuesta por Pedro Henríquez Ureña en su ensayo *En busca del verso puro*:

"Verso, música, danza.... El verso nace junto con la música, unido a la danza... Históricamente, el verso nace con la danza: es danza de palabras: danza de sonidos de la voz. Los nmbres arcaicos que designan el verso y la única y la danza son, en su origen, comunes a los tres: "areítos" entre los indígenas de Santo Domingo, o "coro", entre los griegos; son nombres indivisos del baile con canto".[391]

De manera que, cuando se dice que la poesía negra es rit-

389. Carlos Lebrón Saviñón: *Este negro nuestro a quien debemos querer*. p. 31. E.C.D. Santo Domingo, Rep. Dominicana, 1978.

390. Bruno Rosano Candelier: *Lo popular y lo culto en la poesía dominicana*. p. 282. UCMM. Santiago, República Dominicana, 1979.

391. Pedro Henríquez Ureña: "En busca del verso puro" *Obras completas*. T.VI, p. 32, UNPHU, Santo Domingo, República Dominicana, 1979.

mo de la música y la danza, nada se ha dicho de específico a ésta. Hasta en los instrumentos musicales, la metáfora del ritmo musical transferida al ritmo poético, es la misma en la poesía negra y en la poesía en general.

La lira en la poesía occidental pasó a ser, de puro instrumento musical que acompaña la poesía, la definición misma de poesía: "la lírica", "la poesía lírica"; asimismo en la poesía negra se utilizan los instrumentos de percusión como definición poética en la opinión corriente, y en los textos de los especialistas de la "negritud".

Hay, sin lugar a dudas, una relación muy estrecha, cultural y ritual, entre la poesía, la música y el canto africanos. Eso es propio de toda cultura en donde predomina la tradición oral sobre la escritura. Quien observa la bibliografía del estudio de Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, se dará cuenta de que sus referencias le vienen en su mayor parte de la música y el canto, que desde los juglares, en la tradición popular y oral de la literatura española, se componían para acompañar el texto poético. Así, el ritmo de la música es confundido con el ritmo de la poesía en la tradición de la poesía oral española.

Pero de manera particular, la música está presente en la poesía negra, a través del motivo del tambor y de su imitación onomatopéyica. Nicolás Guillén es un buen ejemplo de esa presencia. En su poema "Canto negro", se produce una identificación de la música del tambor y del baile y el canto del negro, a través de la versión onomatopéyica, prosódica, en la voz del cantante: "Yambambé, yambambé", y los repiques del tambor "Tamba, tamba, tamba". En otro poema de su obra *Sóngoro Cosongo*, "La canción del bongó", el tambor es la voz que llama y congrega al blanco y al negro alrededor de su repique. "Pero mi repique bronco,/ pero mi profunda voz,/ convoca al negro y al blanco".[392]

392. Nicolás Guillén: *Obra poética*. T. I. p. 117. Editorial de arte y literatura, La Habana, Cuba, 1974.

Sin embargo, esos ejemplos de utilización temática o de imitación del tambor negro, no pueden tomarse simplemente como ritmo musical; se trata de ritmo poético, cuyo deleite y significación sólo puede realizarse y percibirse mediante las palabras, el discurso. Es el discurso poético de Guillén que hace del tambor en el primero de esos poemas una figura onomatopéyica, y en el segundo una prosopopeya, mediante la cual se dota al tambor de voz humana. No es porque se cante la poesía, que se le ponga instrumentos musicales y se baile, que ella deja de ser discurso. Pensamos que es a partir de este reconocimiento de la poesía negra como discurso de un sujeto, discurso de poetas, que podrá estudiarse su especificidad, contra las generalizaciones, el esencialismo, y las metaforizaciones, que de todas maneras son aplicaciones en la poesía negra, de generalizaciones hechas en torno a la poesía de la tradición poética occidental.

En esas sociedades, como en cualquier otra, no se puede estudiar la poesía sino es dentro de sus prácticas cotidianas. Ellas dan función, valor, sentido, a las producciones artísticas y a los diferentes discursos.

El primer paso para el estudio de la especificidad de la poesía en África y el Caribe, es tomar en consideración la lengua en que se realiza. Los límites diferenciales de una literatura los fija en un primer tiempo, la lengua. Para los países de África, con una diversidad lingüística muy marcada y con una tradición oral dominante, en relación con la literatura escrita de Occidente, valdría más comenzar por examinar esas lenguas, sus sistemas rítmicos, relacionando sus manifestaciones literarias y artísticas con el mito y los ritos religiosos.

Esa relación antropológica entre la lengua y las prácticas poéticas y religiosas de las sociedades africanas es identificada por el autor africano Honorat Aquessy cuando afirma: "El mito suministra el marco de referencia dentro del cual la voz pone el problema de la realidad como el de un objeto existente aquí y ahora entre el orador y la audiencia".[393]

393. Honorat Aguessy: *Introducción a la cultura africana*. p. 113, Serbal/UNESCO, Barcelona, 1982.

El autor haitiano Willy Apollon hace observaciones similares con respecto al Voudú en Haití. El Voudú es descrito como:

"Un espacio para las "voces", constituido por un "conjunto de ritos", donde la danza, la música, el gesto, la palabra, la bebida, el tambor y todos los otros elementos simbólicos, se confunden entre ellos, sin que uno pueda determinar nada, ni los cantos, ni los tambores, ni los sueños, ni los múltiples ritos como determinantes".[394]

Esa oralidad de la "voz", a la vez individual y colectiva, hecha de ritos, palabras y tambores, constituye el rasgo más específico de la literatura negra, aun cuando se realice en lengua no africana. Es esa oralidad la que encontramos en las novelas de los autores haitianos. *Les gouverneurs de la rosée*, de Jacques Roumain, *Mon compere le general soleil*, de Jacques Stephaen Alexis y *Le mát de cocagne*, de René Depestre. La oralidad está en los ritos que esas obras reconstruyen. Es sólo desde ese punto de vista que podrían ser aceptados los términos de "poesía negra" o "poesía negroide" o "poesía mulata", que en parte utilizamos, y que con frecuencia designan en las Antillas la poesía con rasgos rítmicos o ideológicos. El color no es aquí un rasgo epidérmico sino una especificidad lingüística, política y religiosa de una oralidad.

Dentro de esta oralidad africana, hay una forma particular que reviste la poesía negra de habla hispana, en poetas como el cubano Nicolás Guillén, el puertorriqueño Luis Palés Matos, y el dominicano Manuel del Cabral. Su especificidad se enmarca dentro de la definición que dio Nicolás Guillén en 1931 de su *Sóngoro Cosongo*: "poemas mulatos", "color cubano":

"Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco

394. Willy Apollon: *Le voudu*. p. 26. Editions Galilée, París, 1976.

395. Nicolás Guillén: *Obra Poética*. T.I. p. 114. Editorial de arte y literatura, La Habana, Cuba, 1974.

nísperos... el espíritu de Cuba es mestizo... Algún día se dirá "color cubano".[395]

Sólo falta en esta definición de Guillén, cambiar ciertos términos, y en lugar de decir "étnico", decir antropológico: así tendremos la historicidad de cada una de las literaturas del Caribe, historicidad que comienza por negar la existencia de una poesía negra, o "negra de expresión hispánica" o de "expresión francesa" o de "expresión inglesa", como muchos la definen: las literaturas hispánicas de las Antillas ponen en crisis el concepto de "negritud" en tanto que antropología poética y cultural del negro, válida para todas las culturas y lenguas. Los rasgos específicos de la poesía negra no pueden limitarse a contenidos que uno puede trasladar de una lengua a otra, sin consideración de significantes, ligados siempre a prácticas culturales.

Como lo señala Guillén, para su poesía y para Cuba, en las Antillas de habla hispánica, no hay poesía negra:

"Hay simplemente una formidable contribución del hombre negro a la poesía española".[396]

Nosotros diríamos más bien: la "negritud" de los poetas étnicamente negros, pero lingüísticamente hispanos es en América una ficción. Es literatura hispanoamericana. La formación poética y las obras de los poetas de las Antillas hispánicas no caben en otra literatura.

396. Ibid. p. XXX.

CAPÍTULO VI

La tesis de la función social de la literatura hispanoamericana

Una importante orientación de la teoría y de la crítica literarias en América Hispánica se dedica al estudio de la literatura a partir de la relación con la sociedad. Desde el siglo pasado, para los autores que se reconocen en ese enfoque, un hecho parece evidente: la literatura hispanoamericana se define por la situación de cumplir una función social.

Función social equivale en este universo a función instrumental, y ambos conceptos se emplean para significar una pretendida relación de reflejo y de servicio de la literatura respecto de las reivindicaciones sociales y nacionales de los pueblos hispanoamericanos. Por encima de cualquier otro rasgo -poético, psicológico, filosófico o general- ese rasgo social y político sería el valor predominante de esa literatura.

Esa caracterización se aplica no sólo a la literatura de Hispanoamérica, sino también a la de toda América Latina en su diversidad lingüística, cultural y social. Esta definiría, además, no sólo la literatura actual, sino también toda la producción literaria de América Latina en este siglo y en los siglos precedentes. En fin, el criterio de la función social define, delimita o clasifica, en ese enfoque, las obras, los períodos y los géneros literarios en América Hispánica.

Sin embargo, esa "evidencia" de la función social, dada como rasgo deslindante de la literatura hispanoamericana, aparece en los estudios sociológicos y en los estudios históricos de la literatura como la consecuencia de la aplicación de

teorías y de métodos de investigación y de análisis del hecho literario. Concretamente, en América Hispánica la función social resulta de la aplicación de procedimientos que proceden del marxismo, del método fenomenológico propuesto por Alfonso Reyes en *El deslinde*, de la crítica historicista de Sainte-Beuve, Lanson y Brunettiere en el siglo XIX, de la historia de la literatura practicada por Pedro Henríquez Ureña, y, finalmente, de la aún reciente orientación de la sociología de la literatura, cultivada en Europa en las últimas décadas.

La definición de la literatura hispanoamericana por el "rasgo predominante" de la función social es el centro de una vasta operación interdiscursiva entre críticos literarios, teóricos de la literatura y escritores. En torno a esta evidencia se ha creado toda una red intertextual de citas entre los críticos hispanoamericanos, en que se asocian como si formaran un solo cuerpo, la teoría de la función ancilar de Reyes y la teoría de la función instrumental de Portuondo.

En un volumen publicado con el concurso de la UNESCO, *América Latina en su literatura*, 1972, se vulgariza esta concepción instrumentalista de toda la literatura de América Latina. En éste se incluye, como algo propio, un capítulo intitulado *La función social*, donde, entre otros textos, se reproduce *Literatura y sociedad en América Hispánica*, de José Antonio Portuondo.

El Coloquio de Cerisy de 1978, en Francia, fue dedicado a la "literatura latinoamericana de hoy". En ese evento de prestigio internacional el enfoque principal de la literatura fue el sociológico y el político, enfatizándose una vez más con carácter de ley poética, el valor social de la literatura latinoamericana.

El título de la primera ponencia a cargo de Ana Pizarro, *Sobre el carácter "ancilar" de nuestro relato latinoamericano*, sitúa la perspectiva predominante en ese encuentro. Esa autora se hace eco de la teoría instrumentalista, que otros autores han construido a partir de la teoría de la "literatura ancilar" de Alfonso Reyes.

El trabajo de Ana Pizarro se refiere al género de relato llamado "testimonio", desarrollado en América Latina después

del golpe de Estado en Chile. Esta utiliza dos fragmentos de este género de relato para después sacar la conclusión de que toda la literatura de América Latina se parece a dicho género, constituyendo una "literatura de testimonio, cultura de testimonio".[397]

Sin embargo, se descubre pronto que este procedimiento de extensión es fruto, sobre todo, de una lectura repetitiva, de la tesis de la función instrumentalista de la literatura, en la cual se asocian Reyes y Portuondo:

"En 1944, Alfonso Reyes establecía en *El deslinde. Prolegómenos a una teoría literaria,* una delimitación que se ha convertido en clásica en la teoría literaria de América Latina entre lo literario y lo no-literario. En esta última categoría él situaba producciones tales como la historia, la matemática, la teología. El análisis debía hacer la distinción entre lo que era "puro" o "sustantivo", y lo que era "adjetivo" o "ancilar". Frente a esa dicotomía Reyes hacía su elección: "Si hay, pues, en literatura, una fase sustantiva y una adjetiva, pongamos de lado esta última para conservar la esencia". Pensamos que al intentar definir nuestra expresión literaria -y Portuondo ha afirmado, desde hace mucho tiempo, su carácter de denuncia- debemos poner en evidencia dos problemas; por un lado, el de la "función" de nuestra literatura que constituye el momento volitivo del fenómeno en el cual la afirmación de Portuondo continúa siendo válida para una gran parte de textos, y, por otro lado, su relación de génesis con el contexto que condiciona su posibilidad de existencia. Es a partir de esa relación del texto con la historia de nuestro continente, del género de relación que se establece, que se podrá precisar si la dualidad "ancilar/sustantivo obedece, o no, a una dicotomía real". Pensamos que ese tipo de desarrollo debe hacerse, sobre todo utilizando las categorías de análisis propuestos por las ciencias sociales que, en estos últimos veinte años,

397. Ana Pizarro:" Sur le caractére ancilar de notre récit latino-americain". En Colloque de Cerisy: *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui.* p. 11. 10/18, París. 1980.

se han orientado hacia los mecanismos propios al imperialismo y han desarrollado la teoría de la dependencia".[398]

Ese texto de Ana Pizarro tiene el mérito de situar con gran concisión los principales problemas que se plantea esa orientación de la teoría literaria en América Hispánica. En particular, propone la visión de las ciencias sociales como método de indagación y validación de la tesis de la función social.

La reconsideración constante de la caracterización de la literatura como instrumento, en la que se imbrican la fenomenología de Reyes y la sociología marxista, plantea, ciertamente, un problema epistemológico a la teoría de la literatura hispanoamericana, como lo percibe Ana Pizarro. Ahora bien, la dificultad que ésta plantea es primero la credibilidad de la crítica literaria que estudia esa literatura a partir del recurso de dos orientaciones teóricas y metodológicas, que en principio son incompatibles.

Se apela por un lado a la sociología y a la historiografía marxistas. Estas, por encima de su visión declarada se han constituido con mucha frecuencia en América Hispánica, en teoría de la literatura y método de análisis textual desde la perspectiva de la fenomenología.

Por otro lado, se condena la fenomenología, pero se recurre a la teoría de la "función ancilar" propuesta por Reyes en *El Deslinde,* desde la fenomenología. En los textos de los marxistas ese concepto encuentra su traducción no teorizada en los términos de "función social" y "función instrumental".

Hipóstasis entre el escritor y su obra

"Esta es una constante de la literatura latinoamericana. Desde la independencia de América Latina los escritores han tenido una función social". (Arturo Uslar Pietri, 1990).

La dificultad inicial en la indagación de la relación entre la literatura y la sociedad es la que encierra ese texto de Uslar Pietri: cuando se asigna a la literatura una función social se

398. Ibid. p. 13.

alude al compromiso de los escritores. En la tradición sociologizante e historicista de los escritores y de la crítica literaria en América Hispánica, "función social" es un concepto político a través del cual se descubre en la literatura hispanoamericana determinadas convergencias con el proyecto político de la independencia nacional y la lucha social de las clases oprimidas. De esa forma, "función social" equivale a "función instrumental", y el carácter específico de esa literatura es ser un instrumento de la liberación nacional y social de los pueblos de América Hispánica.

En realidad, se trata aquí de una visión empirista de la consideración sociológica de la literatura. Esta se fundamenta más bien en el compromiso del hombre con su realidad social, que en el estudio metódico de las obras mismas.

La crítica practicada por José Martí en el siglo XIX y aún en vigor, sobre todo después de la revolución cubana, constituye el caso ejemplar de una crítica que por sus premisas excluye de entrada la obra literaria como objeto específico de estudio.

En la teoría de la "función social", la obra es una superficie vacía de donde surge una profundidad. Esta profundidad es un pensamiento social que se tiene en sí y que se proyecta en la obra.

A esta noción instrumetalista de la obra con relación al pensamiento, corresponde la definición que Fernández Retamar da, siguiendo a Martí, de la crítica como "ejercicio del criterio"; ésta es "manifestación de un pensamiento";

"La crítica que realizó José Martí -y que él mismo llamó más de una vez, y desde muy temprano, "ejercicio del criterio"- fue, como toda crítica verdadera, manifestación de un pensamiento".[399]

Esa expresión de Martí sirve de exergo a nuestra obra *La cultura de la lengua* (1986). Sin embargo, de ésta sólo recupera-

399. José Martí: *Ensayo sobre arte y literatura*. p. VI. Instituto cubano del libro. La Habana, Cuba, 1972.

mos la idea de que la crítica es "ejercicio del criterio", distanciándonos de la reducción instrumentalista que la define como "manifestación de un pensamiento". Ejercicio del criterio no es pura manifestación de un pensamiento, sino actividad crítica del sujeto, el ejercicio de su criticidad ante el objeto que percibe o estudia, sin apego a ideologías preconcebidas. En nuestro entender, y en nuestro ejercicio, el criterio es la diferenciación, la distinción, y es esto lo que mejor define al lenguaje y a la poesía. Así que, contrariamente a la tradición metafísica en la que se sitúa Martí y Fernández Retamar, el ejercicio del criterio es el ejercicio, no del pensamiento, sino del lenguaje y de la escritura: el discurso.

Pero en la concepción instrumentalista, el pensamiento, que según Fernández Retamar en Martí es un pensamiento orgánico y unitario, constituye el "sentido de la vida, de la historia, de la moral, de la estética", etc.. Este sentido, en apariencia múltiple, pero de hecho único, está al servicio de otra profundidad que la obra supuestamente vehicula: la verdad. La estética de Martí es en gran medida, como lo señala Hans-Otto Dill, la aplicación a la sociedad y a la literatura hispanoamericanas, de numerosos principios del realismo francés del siglo XIX.

En esa estética convergen dos concepciones sobre la literatura: por un lado, ella es la representación fiel de la realidad, y por otro lado, es un instrumento activo de la transformación de esta realidad. En el realismo positivista de Martí la noción de la realidad conmuta con la de la verdad. El arte verdadero es, para él, el arte que refleja mejor la realidad; y el arte falso la -"poesía nula"- es aquél que, según él, se refugia en la forma.

La noción de realidad se opone, pues, para Martí a la noción de forma, y a la noción de literatura, cuando ésta es concebida en sus aspectos formales y materiales, los cuales no son más que medios o instrumentos de expresión de esta realidad y de su transformación. La parte de lo real que Martí retiene y plantea como esencia del arte designa específicamente la realidad social y política de Latinoamérica.

Su crítica es la aplicación en la América del siglo XIX de una concepción instrumentalista del arte, basada en la sublimación de lo social hispanoamericano, que otros críticos continuarán en el siglo XX a partir del marxismo y de la sociología de la literatura, en su orientación más generalizada.

En esa búsqueda, la meta hacia la cual tiende la crítica literaria que se basa en la noción de "función social" o "función instrumental" de la literatura, no es el sentido en la obra o creado por la obra, sino el sentido verdadero, la verdad. Este sentido que se tiene en sí y que se defiende en la sociedad, es una ideología utilitarista que considera la literatura como el medio más corto para alcanzar la verdad buscada. Es así cómo lo ve Martí y, con él, Retamar. El arte es, a sus ojos:

"El modo más corto de llegar al triunfo de la verdad, y de ponerla a la vez, de manera que perdure y centellee, en las mentes y en los corazones".[400]

Estos dos conceptos, "modo" y "verdad", y la relación constante que mantienen en el discurso de Martí, definen en él la relación entre literatura y sociedad.

Esta crítica instrumentalista ha escrito la historia de la literatura hispanoamericana, del romanticismo al modernismo, a la literatura actual. El estudio de la literatura hispanoamericana del siglo XIX se centra principalmente en el estudio del romanticismo y el modernismo.

La visión que se tiene de estas dos corrientes literarias, en relación con el contexto histórico, es, en gran parte, modelada por la obra de Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. La sociología de la literatura en particular, trabaja a partir de evidencias propuestas en esta obra. La relación entre literatura y sociedad concretizada en estas dos corrientes literarias es tratada por los sociólogos de la literatura en los mismos términos que Pedro Henríquez Ureña.

El programa de *Las corrientes literarias...* orienta la compresión de la literatura como una institución al servicio de la so-

400. Ibid. p. VIII.

ciedad. Esta obra plasma una concepción literaria de la moral social, la cual descubre en la literatura el deber de reflejar la voz de América Hispánica. Partiendo de Bello, Pedro Henríquez Ureña aplica esta concepción a toda la literatura hispanoamericana:

"Nuestra poesía, nuestra literatura, habían de reflejar con voz auténtica nuestra propia personalidad. Europa era vieja; aquí había una vida nueva, un nuevo mundo para la libertad, para la iniciativa y la canción. Tales eran la intención y el significado de la gran oda, la primera de las *Silvas americanas*, que Andrés Bello publicó en 1823".[401]

Desde Andrés Bello -señala Pedro Henríquez Ureña- la literatura hispanoamericana no había hecho sino cumplir con el deber de servir a la independencia política. De acuerdo con esta concepción utilitarista, el programa desarrollado en su historia literaria es la historia de esta realización. Pedro Henríquez Ureña nos anuncia el plan que seguirá:

"En las páginas que siguen hemos de ver cómo se ha cumplido este deber, y hasta qué punto se han colmado esas esperanzas". [402]

La historia de la literatura propuesta por Henríquez Ureña será situada, de esta manera, en un proyecto de historia general de América Hispánica. En cada período importante será planteada a las obras y a los autores la cuestión de la realización de este deber. Asimismo, serán clasificados en dos categorías -literatura como función social o literatura pura- según que los escritores y las obras se hayan mantenido o no fieles a la historia política, es decir que hayan respondido o no al imperativo de la independencia política.

La oposición de las nociones "poesía como función" y "poesía pura", así como la oposición de las dos actitudes ante lo político, constituirá el marco teórico o ideológico de la cla-

401. Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Obras completas. T.X. p. 44, UNPHU, Santo Domingo, 1980.

402. Ibid. p. 44.

sificación fundamental de la literatura, en *Las corrientes literarias en la América Hispánica.* A la luz de esa doble visión, Henríquez Ureña estudiará las dos corrientes principales de la literatura hispanoamericana del siglo XIX: el romanticismo y el modernismo.

Ese autor establece una relación de homología entre estas dos corrientes literarias y dos períodos importantes de la historia política de América Hispánica: un período de anarquía y un momento de estabilidad y prosperidad. El supuesto teórico de esa correspondencia entre lo literario y lo político es la dependencia de la literatura de la cultura, del modo de producción y de la situación política. La periodización de la historia política corresponde exactamente a la periodización de la historia literaria. Las denominaciones que Pedro Henríquez Ureña da a los períodos de la historia política, son analógicamente próximas a las denominaciones de las corrientes literarias. El capítulo V de *Las Corrientes Literarias...* identifica la noción literaria "romanticismo" a la noción política "anarquía":

V. "Romanticismo y Anarquía". (1830-1860). La tesis que ilustra Pedro Henríquez Ureña en este capítulo es que el romanticismo es la literatura de una época socialmente turbulenta. En esta analogía entre romanticismo y anarquía no se debe ver únicamente una especificidad histórica del romanticismo; es decir, el hecho de que efectivamente el movimiento romántico en América Hispánica era a la vez una reinvindicación de libertad política y de libertad literaria, como lo fue originalmente en Europa.

En la analogía planteada por Pedro Henríquez Ureña se advierte, sobre todo, la concepción del romanticismo como individualismo. Y, en ese sentido, está concebido como la expresión de la desesperanza, del desencanto y la rebelión del individuo.

Refiriéndose al período 1830-1860, Henríquez Ureña señala una correspondencia entre romanticismo y anarquía. Sin embargo, paradójicamente, la literatura romántica que describe este autor es un instrumento de la sociedad: se caracteri-

za porque cumple una función social, por ser de utilidad pública y por servir al orden político y social establecido.

El romanticismo es estudiado en relación de dependencia respecto del orden político cuando el autor apunta que en el plano político imperan en el mencionado período la ruina y la anarquía, mientras que en la literatura existía una prosperidad "sin razón aparente". La razón de la prosperidad de la literatura era, nos dice el autor, que ésta era necesaria para el mantenimiento del orden. Esta cumplía, por lo tanto, el "deber" de servir a la independencia política:

"Sin que, al parecer, hubiese mucha razón para ello, la literatura prosperó durante aquellos años revueltos. Pero sí había razones: razones políticas, no económicas. La literatura no producía dinero; nadie en la América Hispánica vivía de su pluma, y raro es el que lo hace, aún hoy. Pero tenía una utilidad política que las artes parecían no tener -aun cuando a fines del siglo pasado nuestros gobernantes descubrieron que la arquitectura podía utilizarse como propaganda, y la pintura es, en nuestros días, portadora de mensajes sociales-. La literatura demostró su utilidad para la vida pública durante las guerras de la independencia. Con frecuencia tomó forma de periodismo u oratoria, o de ensayo político; ya hemos visto que también tomó forma de novela (nuestra primer novela, *El periquillo sarniento*, perseguía un propósito social); otras veces era el drama patriótico, la oda clásica que se leía en público, el himno que se ponía en música. Había tipos especiales de cantos populares políticos: los "cielitos" de la Argentina y del Uruguay son los mejores ejemplos. En Cuba y en Puerto Rico, donde no se había logrado la independencia, toda la literatura, y aun toda manifestación de cultura, era una especie, a veces muy sutil, de rebeldía.

"En los países ya independientes, la literatura, en todas sus formas, conservó todas las funciones públicas que había cobrado en el movimiento de liberación. En medio de la anarquía, los hombres de letras estuvieron todos del lado de la

sificación fundamental de la literatura, en *Las corrientes literarias en la América Hispánica.* A la luz de esa doble visión, Henríquez Ureña estudiará las dos corrientes principales de la literatura hispanoamericana del siglo XIX: el romanticismo y el modernismo.

Ese autor establece una relación de homología entre estas dos corrientes literarias y dos períodos importantes de la historia política de América Hispánica: un período de anarquía y un momento de estabilidad y prosperidad. El supuesto teórico de esa correspondencia entre lo literario y lo político es la dependencia de la literatura de la cultura, del modo de producción y de la situación política. La periodización de la historia política corresponde exactamente a la periodización de la historia literaria. Las denominaciones que Pedro Henríquez Ureña da a los períodos de la historia política, son analógicamente próximas a las denominaciones de las corrientes literarias. El capítulo V de *Las Corrientes Literarias...* identifica la noción literaria "romanticismo" a la noción política "anarquía":

V. "Romanticismo y Anarquía". (1830-1860). La tesis que ilustra Pedro Henríquez Ureña en este capítulo es que el romanticismo es la literatura de una época socialmente turbulenta. En esta analogía entre romanticismo y anarquía no se debe ver únicamente una especificidad histórica del romanticismo; es decir, el hecho de que efectivamente el movimiento romántico en América Hispánica era a la vez una reinvindicación de libertad política y de libertad literaria, como lo fue originalmente en Europa.

En la analogía planteada por Pedro Henríquez Ureña se advierte, sobre todo, la concepción del romanticismo como individualismo. Y, en ese sentido, está concebido como la expresión de la desesperanza, del desencanto y la rebelión del individuo.

Refiriéndose al período 1830-1860, Henríquez Ureña señala una correspondencia entre romanticismo y anarquía. Sin embargo, paradójicamente, la literatura romántica que describe este autor es un instrumento de la sociedad: se caracteri-

justicia social, o al menos del lado de la organización política contra las fuerzas del desorden".[403]

Un tipo de discurso del poder político -el de la utilidad pública- ha escrito la historia del romanticismo en América Hispánica. La búsqueda de esa causalidad histórica en el advenimiento del movimiento romántico es una tentativa de otorgar a la literatura una función instrumental en relación con el Estado o con las causas políticas de la protesta social o nacional. Esa causalidad y esa función no son valores de las obras de los románticos; aunque en ocasiones los autores, como sujetos políticos, hayan tenido relevante participación en las luchas políticas.

En realidad, en la consideración de la vida política de los escritores hispanoamericanos como manifestación de la función social de sus obras, la crítica literaria ha operado mediante el procedimiento del trastrueque. Por otro lado, se atribuye una utilidad pública a actividades paraliterarias que se incluyen como manifestaciones de la literatura: el periodismo, la oratoria, el ensayo político.

En ese trastrueque, Pedro Henríquez Ureña y todo el discurso historicista y sociologizante de la literatura, establecen constantemente la figura de la hipóstasis entre el autor y sus obras literarias: las acciones civiles de los autores son transferidas a sus obras. Se simula estar hablando de la literatura, cuando en realidad se habla de los escritores. Es un procedimiento por el cual se traslada a las obras literarias funciones sociales propias de los autores. En el texto que acabamos de citar, esta transferencia de las funciones de los "hombres de letras" hacia la literatura es ostensible. La denominación "hombres de letras", que designa el oficio de escritor, representa igualmente la literatura y el hombre político, el hombre de acción; ambos atributos encarnados por la misma persona. Descubrimos entonces, que la función pública, de la cual habla Pedro Henríquez Ureña en la literatura, corresponde en realidad al hombre político cuyo oficio, o

403 Ibid. p. 157-158.

la vocación en principio, es la literatura. Es un hombre que ejerce una doble función:

"Nuestros hombres de letras fueron, pues, por regla general, también hombres de acción. Buen número de ellos llegaron a ser presidentes en sus repúblicas. Muchos, ministros de gobierno. La mayoría, en una u otra ocasión, fueron miembros de las cámaras. A menudo sufrieron el destierro".[404]

Esta duplicidad de funciones que Pedro Henríquez Ureña observa en los escritores del siglo XIX, se da aún hoy día. Existen todavía en América Hispánica escritores presidentes de sus repúblicas, escritores ministros, escritores parlamentarios, escritores prisioneros y escritores exiliados. Sin embargo, esto no es un asunto literario. Esa duplicidad no es tampoco exclusiva de los escritores. Hay hombres y mujeres políticos surgidos de los más diversos oficios: proceden de las profesiones liberales; hay hombres políticos empresarios; hombres políticos sacerdotes; hombres políticos sindicalistas, obreros, amas de casas, etc.

Los escritores hispanoamericanos de hoy se reconocen en esta hipóstasis entre su vida pública de intelectuales al servicio de una causa política y el valor literario de sus obras. Para muchos de ellos no existe duda de que sus obras son un instrumento del cambio de la sociedad. Algunos de esos escritores se atribuyen el papel de emancipadores de su sociedad. La imagen del escritor peruano Mario Vargas Llosa es la mejor expresión del mesianismo político de que se ha autoinvestido el escritor hispanoamericano: el gran novelista se proclamó el salvador de la sociedad peruana, como aspirante a la presidencia del Perú en 1990.

Pero Vargas Llosa no es sino el caso más relevante de esa autovaloración política del escritor. Este se considera investido de una responsabilidad moral y social hacia los lectores. Estos son descritos como gente que espera de la literatura -del poema y de la novela- un remedio a su situación en la

404. Ibid. p. 159.

sociedad. El escritor es con frecuencia asimilado a un misionero o a un militante político. Y la literatura está dotada, para estos escritores, de una eficacia transformadora de la conciencia del lector y del orden establecido. Argumentos morales, sociales y políticos en constante sucesión son expuestos por estos autores para afirmar la función social de la cual son portadores así como su literatura.

Para el escritor uruguayo Eduardo Galeano, sólo hay literatura si ésta es útil, y el éxito de un libro se mide por el poder que tenga de transformar al lector:

"Un libro no puede ser leído impunemente; si el lector no resulta, aunque sea un poco, transformado, es que el libro ha fracasado.[405]

Octavio Paz asigna a la literatura hispanoamericana la función de una suprahistoria, que a pesar de la historia política, había realizado la unidad de las naciones hispanoamericanas.

Ese consenso alrededor de la caracterización de la literatura hispanoamericana en base a la función social que ésta cumpliría, nadie lo ilustra de manera más patética que Mario Vargas Llosa, cuando nos habla del escritor, también peruano, José M. Arguedas. El suicidio de este escritor en 1969 es la prueba dramática aportada por Vargas Llosa de que el escritor latinoamericano se siente investido, cuando escribe, de una responsabilidad social. En cartas encontradas después de su muerte, Arguedas -cuenta Vargas Llosa- explicaba, con un sentimiento de culpabilidad, las causas morales, sociales y políticas de su suicidio. Sintiéndose ya acabado como escritor, Arguedas se habría sentido desesperado frente a su incapacidad de continuar defendiendo a los indios contra la violencia de los poderosos. Este comportamiento de Arguedas da a Vargas Llosa la medida del compromiso social del escritor latinoamericano en el acto de escribir. Ese

405. Eduardo Galeano: "Pour l'espoir contre la nostalgie". Magazine littéraire. Nos. 151, 152. Septiembre de 1979.

compromiso no sería exclusivo de una clase intelectual politizada, los sectores marxistas en particular, sino que constituye un sentimiento general en todos los escritores latinoamericanos:

"Es importante señalar que esta idea de la función de un escritor no proviene exclusivamente de los sectores marxistas, que siempre han exigido una forma de compromiso ideológico del escritor, sino de todos los sectores intelectuales y de la sociedad que piensa en general (...) En las cartas que escribió cuando había preparado su revólver para matarse, Arguedas se esforzaba en actuar en concordancia con esta acción que hace del escritor un ideólogo, un documentalista, y un crítico social, antes de ser marxista o al mismo tiempo...".[406]

Este texto no es ajeno a la decisión posterior de Vargas Llosa de dedicarse a la carrera política al optar por la presidencia del Perú. Carlos Fuentes, por su lado, pretende que la especificidad de la literatura hispanoamericana consiste en que es una "literatura de urgencia". Hay tantas cosas por decir en América que:

"Es de ahí quizás que viene esa urgencia vibrante que caracteriza la literatura contemporánea en América Hispánica...".[407]

Carlos Fuentes explica esta urgencia de la literatura hispanoamericana recurriendo a una tesis cara a los sociólogos de la literatura. La función social e instrumental que otorgan a la literatura tendría causas profundas en la sociedad hispanoamericana. Esta se debe, afirma Carlos Fuentes, a la falta en esta sociedad de ciertas funciones existentes en ciertas sociedades occidentales y que en Hispanoamérica sólo la literatura ha podido llenar. Por eso, el escritor se ha visto obligado a asumir múltiples funciones, constituyéndose en el personaje central de la vida social de los países de América Hispánica. Encargado de múltiples funciones, el escritor sería, tal como lo describe Carlos Fuentes, la realización de la imagen mítica

406. Mario Vargas Llosa: "Ecrire en Amerique Latine". En Magazine Littéraire, p. 18.
407. Carlos Fuentes: "Litterature d'urgence". En Magazine littéraire, p. 12.

del escritor "voz del pueblo" que encontramos en los románticos y en Heidegger:

"La mayor parte de nuestras sociedades están carentes de ciertas funciones que son normales en el mundo occidental al cual pertenecemos y no pertenecemos de manera tan patética. Función crítica, informativa, esclarecimiento, funciones de perspectiva, pero también de inmediatez, de debate, de defensa y de expresión para quien sufre de la injusticia y del silencio. Esta carencia más o menos marcada de funciones lleva al escritor latinoamericano a asumir la situación y a convertirse, también en legislador, periodista, filósofo, confesor, dirigente obrero, defensor de indios, cirujano social y portaestandarte de causas más o menos perdidas".[408]

No nos detendremos aquí a destacar los anacronismos en los que cae Carlos Fuentes, en el análisis que hace de las sociedades latinoamericanas en 1979. Vemos en esto, únicamente, un medio de funcionamiento ideológico del discurso historicista acerca de la literatura. La realidad social que describe Fuentes en este texto corresponde a la del escritor premodernista, tal como lo describen los historiadores y los sociólogos de la literatura. Pedro Henríquez Ureña y después de él, sociólogos de la literatura como Ángel Rama y Françoise Pérus, han explicado la evolución literaria en América Latina, apoyándose en motivaciones económicas y sociales.

En el estudio de las corrientes literarias en la América Hispánica, Pedro Henríquez Ureña procede mediante el análisis económico al situar el tránsito del romanticismo al modernismo como la manifestación de una nueva división del trabajo a partir de 1870. Este autor observa que debido a la estabilidad y a la prosperidad económica hubo una división de trabajo en el seno de la clase intelectual, la cual habría tenido como efecto en la vida literaria, que los escritores se desprendieran de las tareas públicas que combinaban con sus actividades literarias, para dedicarse casi exclusivamente a la producción literaria. El nuevo estatus profesional del

408. Ibid. p. 14.

escritor coincide según Pedro Henríquez Ureña y los sociólogos, con el modernismo.

Las corrientes literarias en la América Hispánica tiende a establecer una homología mecánica perfecta, entre la historia social y la historia literaria, subordinando la última a la primera. En esa homología, el romanticismo se opone al modernismo como la anarquía política y la ruina económica se oponen a un nuevo período de estabilidad social y de prosperidad económica.

El capítulo VII de *Las corrientes literarias...* "La literatura pura (1890-1920)", está construido siguiendo un modelo simétricamente inverso al del capítulo V, dedicado al romanticismo. De esa relación resulta que si el romanticismo era una literatura instrumental propia de una época de infortunio, el modernismo, al contrario, nos dice Pedro Henríquez Ureña, es poesía pura, propia de una época de prosperidad y de felicidad.

Juan Isidro Jiménez-Grullón, sociólogo dominicano, en un ensayo crítico en torno a la obra de Pedro Henríquez Ureña, contradice los argumentos de tipo social y económico que en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* sirven de sustentación al romanticismo y al modernismo. Para Jiménez-Grullón no se puede hablar de "prosperidad" en América Hispánica sino circunscrita a la burguesía y a algunos países del Sur y la "división del trabajo" en América no se inició en 1870 sino con la Conquista. Finalmente, este autor niega competencia a Henríquez Ureña en materia de sociología y de economía al decir que "para el autor no eran familiares la sociología ni la ciencia económica. ¿Por qué, siendo esto así, se internó en sus predios?".[409]

En este estudio no nos incumbe pedir ni aportar "pruebas" en torno a la realidad económica y social de América Hispánica. Sólo interesa interrogarnos acerca del método y el funcionamiento del discurso sociológico. Los reduccionismos

409. Juan Isidro Jiménez Grullón: *Pedro Henríquez Ureña: realidad y mito y otros ensayos.* p. 36. Editorial Librería Dominicana, Santo Domingo, R.D., 1969.

a los cuales se presta, conciernen no sólo la especificidad de la obra literaria como modo de significar, sino toda la cuestión de la relación del sujeto, la obra y el lenguaje con el Estado. Y en esa relación, literatura "para" opuesta a literatura "pura", son los términos mediante los cuales la crítica de la "función social" o de la "función instrumental" establece su validez teórica y su modo de funcionamiento discursivo.

Nada resume mejor esa oposición que la antítesis José Martí-Rubén Darío, figura que desde el modernismo distingue dos tipos de literatura y dos tipos de escritores: literatura "para" o literatura como instrumento social, simbolizada por José Martí, y literatura "pura" o literatura como ornato, adorno, representada por Rubén Darío. Jiménez-Grullón no escapa a esta dicotomía.

En este tipo de crítica, abundan las metáforas guerreras, la figura más representativa de la concepción instrumentalista de la literatura, del lenguaje y de la historia.

Si toda crítica literaria es mimética, esta crítica lo es doblemente. Esta se ha dedicado no sólo a contar los libros, sino sobre todo a relatar la vida, las actuaciones de sus autores. Estos han constituido para esta crítica la verdadera obra literaria, como lo decía Martí en 1893, en su *Prólogo* al libro *Los poetas de la guerra*, refiriéndose a los poemas escritos por combatientes de la guerra de independencia cubana de 1868 a 1878:

"Tiene la guerra su poesía famosa, (...) los combates y la amistad y el amor fueron puestos en rima o romances, inferiores siempre, por lo segundón y mestizo de la literatura en que se criaron, a las virtudes con que en ellos se copiaban insensiblemente los poetas. Su literatura no estaba en lo que escribían, sino en lo que hacían. Rimaban mal a veces pero sólo pedantes y bribones se lo echarán en cara: porque morían bien. Las rimas eran allí hombres: dos que caían juntos, eran sublime dístico: el acento, cauto o arrebatado, estaba en los cascos de la caballería".[410]

410. José Martí: *Ensayos sobre arte y literatura*. Selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar. p. 238. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.

En ese prólogo Martí produce una fusión, mejor dicho una confusión, entre las siluetas de los autores, de su actividad poética, con las de los combatientes. El espacio textual evoca el campo de batalla; se asimila el bolígrafo al fusil. Los cobardes y los poetas no mesiánicos son ubicados del mismo lado. Martí lleva el mimetismo de la crítica hasta identificar en sus especificidades más materiales la poesía y la guerra. Funde así en una misma percepción crítica, los elementos dinámicos de una y otra. Acopla en el mismo movimiento rítmico de sus frases el acto de rimar y el acto de morir, las rimas y los hombres. Identifica la forma métrica, un dístico, a parejas de hombres. La escansión acentual, en fin, de la poesía, se realiza al paso de los caballos.

Sin embargo, en esta crítica, a pesar de la aparente fusión entre la vida de los poetas y su poesía, Martí establece una separación. Plantea una jerarquía, una primacía. La vida, los acontecimientos, priman sobre la poesía. Vida y poesía son, en definitiva, en la visión de Martí, dos órdenes opuestos. Las metáforas guerreras están aquí para decir mejor su oposición.

Los poemas de los poetas de la guerra que Martí comenta, son en las metáforas que emplea, un referido, una comparación. El referente está en otro sitio. Es la guerra que han hecho. Al leer este texto de Martí, parecería que se escucha la voz de un corresponsal de guerra, no las palabras de un crítico. Martí no lee los versos, lee los guerreros. No ve sus textos, ve el campo de batalla. De esta forma se produce en la crítica de Martí, un hiato entre el hacer y el escribir. La vida para él, no sólo prima sobre la poesía, sino que, además, la suplanta, la borra, vale más que ella.

La separación entre el "bien morir" y el "mal rimar", como lo observa Martí en esos poetas, así como la preeminencia de la vida sobre la poesía y del hacer sobre el decir, constituyen los principios de la crítica instrumentalista en América Hispánica; aquélla que se sustenta en las nociones de, "función social" o de "función instrumental" de la literatura.

En la continuidad del discurso de la metáfora guerrera, propio de esa crítica, José Antonio Portuondo proponía

en 1975 como modelo de forma literaria a toda América Latina la consigna de la revolución cubana: "¡Patria o muerte! ¡Venceremos!":

"Cabe ahora a los intelectuales, a los escritores y artistas de nuestro tiempo americano comprender y sentir, en toda su trascendencia, el momento histórico que nos ha tocado vivir. Hallar para él la palabra precisa que exprese su peculiaridad, sin semejante. Aquella forma literaria capaz de revelar toda la fuerza y novedad revolucionarias que encierra, en su vibrante concisión, el octosílabo con que, Cuba primero, y ahora ya toda Nuestra América, se encara militantemente al futuro: ¡Patria o muerte! ¡Venceremos!".[411]

La recuperación poética de la consigna de la revolución cubana a partir de la forma métrica, da una idea del género de "literatura" de la cual se sirve para extender a toda la literatura latinoamericana la caracterización de literatura instrumental o social. Al hacer esto, produce una reducción inversa: hacer de toda la literatura una metáfora revolucionaria que sirve a la revolución.

Mario Benedetti, poeta y crítico literario uruguayo, ve igualmente en la revolución cubana, la "revolución posible" nacida del "asalto a lo imposible", el modelo poético seguido por la literatura latinoamericana desde 1953. En su temática y en su estructura, la literatura no pudo más que seguir, según él, el conflicto entre lo posible y lo imposible, que constituiría el reto político y poético que la revolución cubana habría planteado al escritor latinoamericano. Este mimetismo de la revolución cubana por los escritores se realiza, según Benedetti, sobre todo, por la metaforización del acto y del medio supremo del cual se ha desprendido: la guerra, la lucha armada. Al igual que los revolucionarios cubanos, los escritores quisieron hacer la revolución social en los libros; y, entonces, utilizaron el vocabulario de la guerra:

"La revolución posible pasó a ser un tema literario, pero

411. J.A. Portuondo: *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. p. 23. Cuadernos Casa, La Habana, 1975.

también un ingrediente moral. Mientras la revolución fue un tópico abstracto, su asunción era tan poco riesgosa como la astrología o la numismática. Cualquiera se podía dar el lujo de disparar fusiles que tenían por gatillos una interjección, y un adjetivo por proyectil. Hasta era entretenido rememorar las históricas apreturas de quienes, mal que bien, habían fundado nuestras respectivas patrias".

Pero cuando el escritor advirtió que las balas (no las metafóricas, sino las letales) empezaban a silbar sobre su musa, y a despeinarle la inspiración, no tuvo más remedio que hacer borrón y cuenta nueva".[412]

Sin embargo, el mimetismo de la revolución y de la guerra no fue, en nuestra opinión, sólo obra de un tipo de literatura, sino igualmente el de una cierta crítica, como la que practica Mario Benedetti en este texto. Cuando él da cuenta de las diversas actitudes de los escritores latinoamericanos, frente al desafío de la revolución cubana, hace del lenguaje y de la literatura una metáfora de las armas. Es éste el procedimiento que él utiliza, oponiendo balas metafóricas a balas letales. Así explica la euforia revolucionaria de los escritores y el alejamiento de una parte de éstos de la revolución.

Octavio Paz fue uno de esos escritores hispanoamericanos que experimentaron ese proceso de inicial adhesión y posterior desencanto frente a la revolución cubana. *El arco y la lira*, su principal obra de teoría poética, es un testimonio de ese período de coincidencia de Paz y los ideales de esa revolución en su etapa inicial. La visión social predomina en esa poética de Paz. En la estrategia de la sumisión de la literatura y, por tanto, del poeta a la sociedad, hay un acercamiento entre las concepciones de Paz y la de los marxistas más ortodoxos, sobre la función de la poesía en relación con la sociedad y el Estado.

Para entender esa situación es necesario tener en cuenta

412. Mario Benedetti: *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. p. 88. Ed. Nueva Imagen en, S. A., Mexico, 1979.

que esa obra fue escrita en una época en que Paz orillaba el marxismo y tenía un sentimiento populista muy fuerte, como todos los intelectuales latinoamericanos de la época. Fue publicada en 1956, el mismo año en que Fidel Castro partía de México a reiniciar la lucha contra el dictador cubano Fulgencio Batista. Todavía no había llegado el momento del desengaño frente a las ideologías sociales y frente al Estado y no había llegado el temor a los sistemas totalitarios que posteriormente recoge en su obra *El ogro filantrópico.*

En *El arco y la lira,* el conflicto de Paz frente al Estado no rebasa la imagen platónica: contempla la relación entre poesía y política asumiendo el estado de ánimo del poeta exiliado de la ciudad. Ahí se aloja su ruptura posterior con los proyectos políticos de izquierda.

En Paz, una misma poética del poema como imagen se aplica tanto a la relación del poema con el cosmos como a la relación del poema con la historia. En *El arco y la lira,* Paz tiene el mérito de mostrar que una misma teoría se refiere al poema y la historia, cuando plantea que la interrogación acerca de la poesía es, sobre todo, una interrogación acerca de la historia:

"Así, la interrogación sobre las posibilidades de la encarnación de la poesía no es una pregunta sobre el poema sino sobre la historia: ¿Es quimera pensar en una sociedad que reconcilie el poema y el acto, que sea palabra viva y palabra vivida, creación de la comunidad y comunidad creadora".[413]

Con nostalgia, Paz observa una ruptura entre el poeta y la historia "desde el alba de la época moderna". El poeta contemporáneo que ha perdido, a causa de la técnica industrial, la imagen del mundo, se encontraría en un trágico estado de desarraigo en relación con la realidad. La pérdida de la imagen del mundo es para él la pérdida del sentido del poema y de la historia. Y la propuesta de Paz es la búsqueda de la

413. Octavio Paz: *El arco y la lira.* p. 253. Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

reinserción de la poesía en la sociedad, en una "comunidad creadora" donde la poesía y la historia se reconciliarían mediante una conversión recíproca por el lenguaje:

"Condenados a una perpetua conjunción que se resuelve en instantánea discordia los dos términos buscan una conversión mutua: poetizar la vida social, socializar la palabra poética. Transformación de la sociedad en comunidad creadora, en poema vivo, y del poema en vida social, en imagen encarnada".[414]

El concepto del poema como imagen encarnada en la sociedad, constituye en Paz el concepto del poema como imagen del cosmos. La poesía como reflejo social y la poesía como imagen del cosmos son dos variantes de la misma lógica del signo, del mismo pensamiento metafísico, que de José Antonio Portuondo a Octavio Paz define la literatura como instrumento de la sociedad.

Esta comunidad creadora es en Paz la imagen mítica de una comunidad primitiva en los tiempos en que el hombre tenía aún confianza en el lenguaje, ya que según él, "el signo y el objeto representado" formaban una sola unidad. Toda la poética de Paz se basa en la concepción del poema como imagen del universo y como ritmo del universo. Y no es extraño que la relación entre el poema y la historia que él plantea aquí en términos de conciliación, sea la búsqueda de la reducción del "ritmo de la historia" al "ritmo del universo" o "ritmo primordial": "El ritmo no es filosofía, sino imagen del mundo, es decir, aquello en que se apoyan las filosofías".[415]

"La historia misma es ritmo. Y cada civilización puede reducirse al desarrollo de un ritmo primordial".[416]

Más adelante, la relación entre poesía, sociedad y Estado es inclusión y unidad a través del lenguaje social. Si para Paz, el Estado es inútil, ya que consiste en dominación del hom-

414. Ibid. p. 254.

415. Ibid. p. 61.

416. Ibid. p. 59.

bre, el Estado y el arte tienen en común que los dos son un lenguaje social y una visión del mundo:

"El arte se nutre siempre del lenguaje social. Ese lenguaje es, asimismo, y, sobre todo, una visión del mundo. Como las artes, los Estados viven de ese lenguaje y hunden sus raíces en esa visión del mundo".[417]

Ahora bien, esa visión del mundo que reúne, es cierto, peligrosamente la poesía y el Estado es la visión del mundo dada por el ritmo del poema como imagen del cosmos. Esa identificación, fundamentada en una relación de dominación del Estado sobre el poema, se realiza en Paz, de nuevo por la concepción del ritmo verbal como una cristalización del ritmo histórico.

En *El arco y la lira,* lo histórico no se refiere a la historicidad -un aquí, ahora del sujeto- sino a una potencialidad del sentido social; es un "ritmo de la época", que, como toda visión abstracta del presente y del ritmo, lleva, en última instancia, al ritmo cósmico y a la "esencia". Es así como el ritmo del poeta, ritmo verbal, se vuelve ritmo intemporal y colectivo. La boca que lo pronuncia es boca sin rostro y sin tiempo definidos, en donde se origina el ritmo poético:

"El ritmo verbal es histórico y la velocidad, lentitud o tonalidades que adquiere el idioma con este o aquel momento, en esta o aquella boca, tienden a cristalizar luego en el ritmo poético. El "ritmo de época" es algo más que una expresión figurada y podría hacerse esa suerte de historia de cada nación -y de cada hombre- a partir del ritmo vital. Ese ritmo -el ritmo de la acción, del pensamiento y de vida social- es también y, sobre todo, ritmo verbal".[418]

La historia es dada como fuente del ritmo y del lenguaje, y es ritmo cronológico; es ritmo de una nación y ritmo del hombre, constitutivos del "ritmo vital". Hacer la historia del ritmo poético es, entonces, para Paz hacer la historia de ese

417. Ibid. p. 288.

418. Ibid. p. 295.

ritmo -de una nación y de ese ritmo del hombre- a partir del ritmo vital. Esa concepción de la relación entre poesía y sociedad a partir del ritmo vital fundamenta en Paz, como en José Antonio Portuondo, una visión instrumentalista de la literatura: lo social y lo universal se presentan como fuente del sentido poético.

No obstante, en la noción de "ritmo de época" existe en Paz una aguda intuición sobre el valor del ritmo en la vida de los pueblos y el valor del lenguaje, al plantear que el ritmo histórico es "también y sobre todo" ritmo verbal. Sin embargo, el concepto de ritmo como "tiempo de la acción, del pensamiento y de la vida social" tiende a colocar el ritmo poético bajo la hegemonía del ritmo de la historia y de la nación, del Estado.

El tema de la socialización de la palabra poética y de la poetización de la vida social en la "comunidad creadora", acerca a Paz a los teóricos marxistas de la función social. Paz coincide en esto, en particular con Mario Benedetti, aunque desde una "visión del mundo" diferente.

Benedetti, desde una perspectiva marxista de las más ortodoxas, plantea la necesidad de un arte revolucionario, un "arte nuevo" basado en el trabajo artístico colectivo. El autor penetra en la relación entre la obra literaria y el sujeto que la produce como relación entre la empresa privada en un sistema capitalista y su propietario. Considera el acto de escritura como un hecho individual, privado, separado de la relación necesaria que hace del proceso de la producción literaria una actividad intrínsecamente social.

Para este autor, la literatura debe tener antes que nada una función social. Se propone entonces, remedando los procesos de nacionalización y de socialización llevados a cabo en los sistemas socialistas, en contra de la propiedad capitalista, hacer de la producción literaria una actividad colectiva. El énfasis escatológico que encontramos en Octavio Paz, cuando habla de la ruptura entre el hombre y la naturaleza, entre el poeta y la historia, es común a Benedetti.

Refiriéndose a la crisis de la concepción del arte como producción individual, dice:

"La concepción individualista del arte está entrando en una profunda crisis, pero el proceso de su definitivo deterioro llevará seguramente largos años".[419]

El paso del arte individualista, supuestamente en crisis, a un arte colectivo, supone para Benedetti, como para Paz, una nueva concepción del mundo:

"Del arte como propiedad privada, al arte como bien comunitario, va no sólo una distancia formal, sino todo una concepción del mundo".[420]

¿Cuál es esa concepción del mundo? Para este autor, más que para ningún otro autor hispanoamericano, la crítica literaria asume una función moralizadora, al servicio del poder, de la revolución, de la sociedad y concretamente, al servicio de la revolución cubana. El tema la "función del intelectual", la "responsabilidad social del escritor" constituye el hilo conductor del pensamiento de este autor acerca de la literatura, del lenguaje y de la historia.

La función social en los términos planteados por Benedetti, decide la vida y la obra del escritor. Una literatura que no esté al servicio de alguna causa, es concebida en la crítica instrumentalista de este autor como un atentado a la libertad del hombre, pues para él las leyes del arte deben plegarse al imperativo de la defensa de los derechos fundamentales del hombre por oposición a los derechos de los escritores, considerados como derechos secundarios. Para Mario Benedetti, la cuestión de la relación entre la poética y la política se reduce a un sólo término: "servir a la comunidad".

A partir de ese problema, Benedetti concibe como inseparables, en apariencia, la vida del escritor y su obra literaria; lo individual y lo social. Sin embargo, su teorización se basa en un dualismo que separa la literatura como arte de la literatu-

419. Mario Benedetti: op. cit. p. 100.

420. Ibid. p. 101.

ra como oficio del escritor, al tiempo que confunde los dos términos.

Es ése un dualismo propio de una concepción social de la literatura y del lenguaje, por oposición a una concepción poética y lingüística. Ahora bien, tal separación funciona en este autor como una unidad que se constituye en torno a lo social. Esta funciona en beneficio del escritor como institución social en la crítica historicista de Pedro Henríquez Ureña y otros autores. El hablar del autor, permite hablar de la obra, de la literatura, aunque el interés por la misma sea marginal.

Sin embargo, lo político no es una verdad ni un sentido, sino una relación entre el poeta y su poesía y entre la poesía y lo social. Y esa relación no puede plantearse sino en términos de la situación del discurso del poeta. Esa situación no es algo exterior a la poesía, sino que está inscrita en la poesía misma, como lo está el poeta en su texto. La enunciación poética es la propia situación, y en ella se dice lo poético y lo político.

El sentido de la sociedad por el sentido de la obra

José Antonio Portuondo está lejos de ser el primero en haber puesto de relieve la unión estrecha que existe entre la literatura y la sociedad en el ámbito hispanoamericano. Sin embargo, aparece como el autor que más se ha singularizado en caracterizar teóricamente la literatura como respuestas a las urgencias políticas y sociales. A él se debe, en gran medida, que los conceptos de "función social" o de "función instrumental", aplicados a la literatura hispanoamericana, hayan sido recibidos y adoptados en la crítica sociológica, en particular de orientación marxista.

La perspectiva que ese autor adopta para el estudio de la poesía en *Concepto de la poesía* sitúa la producción poética como una actividad inseparable de las demás actividades del hombre y, en particular, inseparable de lo político. Sin embargo, la relación entre lo poético y lo político es contemplada por Portuondo como una relación cósmica -no histórica- que asume la forma de la contradicción universal cultura-naturaleza. En esta contradicción, Portuondo

sitúa la evolución del hombre en el conjunto de los elementos del universo, a partir de una "jerarquía de valores" naturales comunes a todos los integrantes de la naturaleza, animados o inanimados. Estos valores son, según el orden de aparición que les da el autor en los elementos de la naturaleza, escalonados en orden de prioridad de las necesidades humanas:

"*La jerarquía de valores* se apoya en la gradación de las necesidades humanas que determinan su descubrimiento y realización y que va en proceso ascendente, desde las urgencias puramente naturales del hombre como simple ente zoológico, como individuo natural, hasta las necesidades esencialmente culturales del mismo considerado como *persona*. En primer lugar, el hombre, como todos los seres naturales, *experimenta la necesidad de subsistir* y en la lucha por vencer las resistencias que la naturaleza ofrece a su *voluntad de pervivencia*, descubre y realiza los *valores útiles, vitales y económicos*. Estos constituyen, en su realización, las formas más elementales de la cultura: el descubrimiento, primero, de objetos naturales indispensables para la subsistencia, y la creación, después, de instrumentos que permitan la utilización de esos objetos naturales. Esta etapa significa el comienzo de la vida económica con el descubrimiento del *valor de uso* de los objetos materiales, y de los *instrumentos*: armas en la lucha contra las circunstancias naturales.

"Pero la lucha contra la naturaleza para lograr la subsistencia del individuo y de la especie, impone, de modo ineludible, *la necesidad de convivencia*, cuya satisfacción acarrea el descubrimiento y realización de un nuevo orden de valores: *los valores sociales*, comprensivos de otra esfera de *valores éticos*, descubiertos por la necesidad de ordenar y regular las relaciones humanas impuestas por la necesidad de convivencia. Esta necesidad de convivencia, por otra parte, implica otra necesidad fundamental: *la necesidad de comunicación* que determina el establecimiento del *lenguaje común*, derivado del instrumento superior, mágico, de otra necesidad más universal

y profunda: *la necesidad de expresión* a cuya satisfacción se debe el descubrimiento y realización de los *valores estéticos*".[421]

El orden de adquisición de los valores descritos en este texto consagra la primacía natural de los valores "útiles, vitales y económicos" sobre el lenguaje y los "valores estéticos". Un punto de vista mecanicista de la evolución del hombre lo describe desmembrado en sus facultades, emergiendo del estado de naturaleza, dotándose de valores a medida que la necesidad lo empujaba hasta demarcarse de los demás elementos de la naturaleza. Es la condición de persona que da al hombre un estatus diferente de las plantas, de los astros, de los animales, etc... Es a partir de esta noción, que, según el autor, se crea la cultura.

La problemática de la relación entre la naturaleza y la cultura sitúa la teoría literaria, la teoría del lenguaje y la teoría del sujeto en Portuondo. El hombre y todos los otros elementos de la naturaleza, nos dice, son iguales en el hecho que tienen en común la necesidad "de expresión vital", responden, pues, al mismo "movimiento vital".

Este vitalismo es un vitalismo orgánico, biológico, dice la vida. Sin embargo, esta primacía acordada a la vida como punto de partida de la cultura y de la historicidad del hombre, de la poesía y del lenguaje, se mantiene en José Antonio Portuondo en el ámbito de una estrategia de lo cósmico. La vida es un estado natural, una esencia que define los elementos de la naturaleza, animados, inanimados, conscientes o inconscientes. La vida es, incluso, anterior a la persona como la expresión es anterior al hombre. La vida está en todos los elementos de la naturaleza, "el movimiento o ritmo vital", que, como hemos visto, constituía la esencia de la poesía.

Entonces, ¿en qué se distingue el hombre de los otros elementos de la naturaleza, ya que todos son capaces de expresión vital? ¿Cómo se vuelve sujeto? Es la conciencia -según la antropología que *fundamenta* el materialismo his-

421. José Antonio Portuondo: *Concepto de la poesía*. Op. cit.

tórico, en el cual se sitúa Portuondo- el elemento determinante del proceso de personalización del hombre, constitutivo de la cultura.

Es por la conciencia, ligada a la necesidad de expresión, que el hombre llega a adquirir el lenguaje como "representación y denominación de signos". Antes de la conciencia, el hombre era solamente "expresión vital", señal de una presencia, signo de vida como toda la naturaleza. Después de la conciencia el hombre se apropia del lenguaje, y mediante éste, se apropia de la expresión vital de toda la naturaleza, expresando por medios artísticos su ritmo vital.

"El movimiento vital pugna por revelarse, por manifestarse en todos los seres existentes, y lo realiza, en las formas anteriores al hombre, de una manera esencialmente inconsciente: en la simetría del mineral, en los colores y el perfume de las plantas, como mera expresión vital, como simple señal de su presencia; en el canto de las aves y en el rugir de la fiera, como notificación, además, de un propio e individual estado afectivo; con el lenguaje del hombre, la expresión y la notificación se amplían conscientemente con la función de representación y denominación de signos. Sólo en el hombre esta necesidad de expresión aspira a satisfacerse de una manera consciente, por la utilización de instrumentos ajenos a la propia naturaleza humana: colores, sonidos, signos, en un intento de revelar lo más íntimo y esencial de cada ser, de todos los seres: el movimiento o ritmo vital".[422]

Portuondo sitúa su teoría de los valores en la antropología de Morgan, aquélla que fundamenta el materialismo histórico, según Engels en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado.* El naturalismo de Morgan retomado por Engels, y la concepción cósmica del hombre de la historia y de la poesía de Max Scheler, fundamentan la relación entre lo poético y lo político en Portuondo. Este naturalismo, no sólo da lugar a la ficción de un estado salvaje del hombre viviente antes del

422. Ibid. p. 20.

lenguaje, sino que fundamenta, por naturaleza, la primacía de lo social y de lo económico sobre el lenguaje y la poesía. Esto es claramente expuesto por Portuondo, cuando introduce la "jerarquía de valores" en la relación entre infraestructura y superestructura, dualismo que fundamenta todo el proyecto antropológico del marxismo.

En este nuevo orden de relaciones, la infraestructura, identificada con los "valores útiles, vitales y económicos", tienen, en "última instancia", la primacía sobre los demás valores sociales, incluidos la poesía y el lenguaje:

"No debe pensarse, sin embargo, que esta jerarquización de los valores que acabamos de exponer esquemáticamente, está determinada por la existencia sucesiva y aislada en la realidad de los diversos tipos de valores en esferas propias e impermeables. Los valores, de hecho, coexisten en su realización, y entre las esferas distintas, que constituyen, al realizarse, la estructura y superestructura de la vida social, se producen acciones recíprocas determinadas por la complejidad de la vida del hombre. Hay, no obstante, una indudable jerarquización de los valores que se inicia con el descubrimiento y realización de los valores útiles, vitales y económicos, que constituyen el fundamento económico de la vida cultural, condicionan la existencia de las demás esferas y superestructuras y son, a su vez, condicionados por ellas".[423]

Esa conceptualización de la relación entre lo poético y lo político desarrollada en *Concepto de la poesía*, será retomada por Portuondo en 1955 en el ensayo "El rasgo predominante en la novela hispanoamericana". Si la novela es "valor expresivo" determinado por "valores útiles", su rasgo principal es servir de instrumento a las necesidades primarias de la sociedad. Este carácter instrumental con relación a lo social, se percibe en el hecho, según el autor, que la novela ha sido desde siempre, en América Hispánica la expresión de la "preocupación social".

423. Ibid. p. 21.

La teoría instrumentalista de la novela se inserta en un debate de la crítica literaria hispanoamericana, en torno a la determinación del tipo de contenido, que la novela reflejaría en América. Dos concepciones de la novela se enfrentan: una, la más antigua, establecía como característica principal de la novela hispanoamericana la reproducción de la naturaleza; la otra, que se ha impuesto desde Portuondo, postula al contrario, la representación de un contenido social como rasgo característico de la novela hispanoamericana.

"El carácter dominante de la tradición novelística hispanoamericana no es, pues, la presencia absorbente de la naturaleza, sino la preocupación social, la actitud criticista que manifiestan las obras, su función instrumental en el proceso histórico de las naciones respectivas. La novela ha sido entre nosostros documento denunciador, cartel de propaganda doctrinal, llamamiento de atención hacia los más graves y urgentes problemas sociales dirigido a las masas lectoras como excitante a la acción inmediata".[424]

Es importante señalar que, efectivamente, la novela hispanoamericana casi siempre ha tematizado la problemática social, como dice Portuondo. Es cierto también que en gran medida, la novela hispanoamericana hasta los años 50 se reducía al documento social y a la protesta, como por ejemplo en la corriente indigenista. Es notorio, además, el hecho que dentro de los patrones del romanticismo y el realismo, una legión de escritores sucumbió ante la facilidad literaria de pintar paisajes y cuadros sociales y efluvios amorosos, reduciendo la obra a la emoción y al tema.

La caracterización de la novela como instrumento social sólo es posible desde una perspectiva metodológica: si se reducen la obra y su estudio a una práctica de conocimiento de los contenidos. Esa práctica en Portuondo es fruto no sólo de una concepción de la obra literaria como tema, de la cual Al-

424. José Antonio Portuondo: *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. p. 107. Cuadernos Casa, La Habana, 1975.

fonso Reyes es, contrariamente a Macedonio Fernández, el principal defensor. En esa visión suya participa también el método del materialismo histórico, que sirve de orientación a su obra.

Es el esquema del sentido, mediante el cual Portuondo, asigna a la obra novelesca la misión de representar o expresar lo social, que hace que ésta tenga como rasgo "predominante" la "función instrumental". Por este esquema de la expresión- representación que funciona como teoría literaria y teoría lingüística, Portuondo se acerca a la concepción naturalista de la novela que quería rechazar.

En su ensayo *Literatura y sociedad en América Hispánica*, de 1965, este autor aplica a toda la literatura hispanoamericana la caracterización de instrumento social, reservada en 1955 a la novela. En ese texto, además del nexo necesario entre infraestructura y superestructura, la relación entre la literatura y la sociedad hispanoamericana es planteada aquí como relación condicionada entre una realidad original, -el universo- y una nueva realidad, cuya tarea es acercarse de más en más al "ritmo esencial del universo". La concepción de la poesía como "expresión del ritmo vital del universo", o como medio de "retornar a las cosas mismas", expuesta por Portuondo en *Concepto de la poesía*, es una de las principales premisas de la concepción metafísica del sentido, o el sentido como esencia. La concepción instrumentalista que él aplica a la literatura hispanoamericana es la continuidad de este esencialismo.

Pero en "Literatura y sociedad en América Hispánica", la definición de la literatura como instrumento de la sociedad es un esencialismo que se nutre de la psicología conductista, al situarse en la estética marxista-leninista influenciada por la reflexología pavloviana.

Portuondo rechaza en principio el concepto "naif" de reflejo, en la visión de Stendhal, que define la obra como una "reproducción especular de la realidad". En cambio, concibe la relación entre literatura y sociedad siguiendo el esquema estímulo-respuesta, que en la sicología conductista define una

teoría del sentido fundamentada en la exclusión de la actividad mental en la formación del lenguaje.

La literatura hispanoamericana es estudiada por Portuondo como una "respuesta condicionada a una señal" constituida por la "realidad" hispanoamericana, y, en última instancia, por el universo:

"Hay una constante en el proceso cultural latinoamericano y es la determinada por el carácter predominante instrumental -Alfonso Reyes diría "ancilar"- de la literatura, puesta, la mayor parte de las veces, al servicio de la sociedad. No se trata, conviene subrayarlo, de la insoslayable relación dialéctica entre la base económica y las diversas esferas de la superestructura -la literatura incluida de modo eminente-, ni del carácter reflejo de las manifestaciones artísticas, como sostiene la estética marxista. Aunque rechacemos el concepto ingenuo del reflejo como reproducción especular de la realidad-expuesto como fórmula del realismo crítico por Stendhal- aceptamos plenamente su legítima formulación leninista -profundizada y ampliada por la reflexología pavloviana-, como respuesta condicionada a una señal, integrante de la realidad, que provoca y determina, no una copia servil de ésta, sino una nueva realidad en la que la señalada se revela y ensancha sus fronteras, acercándonos cada vez más al ritmo esencial del universo".[425]

La "constante" que define la literatura, es decir su carácter instrumental en relación con la sociedad, es, en definitiva, el resultado de la aplicación de una teoría naturalista del sentido al proceso cultural latinoamericano, que explica lo social.

En Hispanoamérica, el marxismo aplicado a los estudios literarios, ha sido en principio una orientación crítica frente a la fenomenología, y la concepción sagrada de la literatura. José Antonio Portuondo escoge a Aristóteles contra Platón, a causa de la concepción sagrada de la poesía de este último.

425. Ibid. p. 5.

La teoría literaria de Roberto Fernández Retamar se desarrolla como crítica a las posiciones esencialistas, principalmente de Alfonso Reyes y Martínez Bonati, quienes consideran la literatura como una abstracción fenomenológica. Critica en éstos el método mediante el cual se reduce la obra literaria a un *a priori* universal.

En *El deslinde*, para Reyes la obra literaria es una mera abstracción, que en definitiva, erige como modelo universal los géneros literarios, las obras y los autores europeos. En cambio, oponiéndose al universalismo de Reyes, Fernández Retamar prefiere partir de la cuestión específicamente literaria y de las mismas obras hispanoamericanas:

"De entrada, prescindiremos del intento apriorístico de un deslinde de nuestra literatura: en vez de pretender imponerle ese deslinde, preguntaremos a nuestra literatura, a sus obras concretas .[426]

Con esas observaciones, Fernández Retamar quita validez a los criterios expuestos por Reyes como punto de partida para la elaboración de una teoría literaria: la demarcación entre lo literario y lo no literario.

El tema de la "esencia", marco filosófico de la teoría de Reyes, constituye el blanco más importante de la crítica de Fernández Retamar. No existe para él una "esencia literaria" sino obras, situadas históricamente.

En cuanto a Martínez Bonati, Fernández Retamar le critica su "engaño fenomenológico", que consiste en creer en que se puede obtener un conocimiento ideal de la obra, procediendo por *a priori*, bajo la presunción de que existe una esencia de la obra, válida en todo momento.

Fernández Retamar evidencia los efectos epistemológicos e ideológicos que la fenomenología produce en el estudio de la literatura: muestra que la literatura general, objeto de este método, es inexistente, y que, de hecho, esa teoría de la literatura en general encubre la realidad que ella estudia una literatura específica, que en este caso no es la hispanoamericana.

426. Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. p. 71.

Esa observación lanzada contra la fenomenología literaria es sustentada por Retamar a la luz de los diversos ejemplos de teoría literaria, desde la poética de Aristóteles hasta los formalistas rusos a principios del siglo XX. De éstos últimos, en particular de Tynianov y de Mukarovsky del Círculo de Praga, retiene la idea del vínculo indisociable entre literatura y sociedad.

Estos autores le permiten plantear la relación entre la "serie literaria" y otras "series históricas" en el estudio de la obra, para la constitución de una teoría de la literatura. Y, específicamente, la relación necesaria, causal, entre determinadas categorías y métodos y determinada literatura:

"Llegamos así a un punto ciertamente capital en lo que toca a las categorías y métodos elaborados para el análisis de la obra literaria por estas tendencias. Tales categorías (e incluso tales métodos) han sido revelados o forjados en relación estrecha con una determinada praxis literaria: de cierta manera, cabría decir que ellos constituyen (o contribuyen a) la teoría literaria de determinada literatura".[427]

De ahí que ese autor rechace las categorías universales por carecer de fundamento, limitándolas a enfoques aplicables a formas específicas de la literatura:

"La pretensión, pues, de que tales categorías sean aceptadas como de validez universal, no está justificada, en primer lugar, por el surgimiento de esas categorías, el cual nos revela aquellas nacidas de la contemplación o la revelación de una específica forma de literatura. E incluso tal surgimiento puede remitirse a una circunstancia abiertamente extraliteraria".[428]

El postulado básico de la teoría de Fernández Retamar es el vínculo singular y estructural entre una teoría literaria y una literatura específica. De ahí que denuncie con virulencia el universalismo literario de Martínez Bonati:

"Las teorías de la literatura hispanoamericana, pues, no

427. Ibid. p. 36.

428. Ibid. p. 37.

podrían forjarse trasladándole e imponiéndole en bloque criterios que fueron forjados en relación con otras literaturas, las literaturas metropolitanas. Tales criterios, como sabemos, han sido propuestos -e introyectados por nosotros- como de validez universal. Pero también sabemos que ello, en conjunto, es falso, y no representa sino otra manifestación del colonialismo cultural que hemos sufrido, y no hemos dejado enteramente de sufrir, como una secuela natural del colonialismo político y económico. Frente a esa seudouniversalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria verdad de que una teoría de la literatura es la teoría de una literatura."[429]

La relación así planteada entre literatura y sociedad confiere a la teoría de Fernández Retamar el alcance no sólo de un programa poético sino también político: el hispanoamericanismo poético y político, el cual él reivindica de los independentistas del siglo XIX, y en particular, de la tradición de José Martí y la revolución cubana. En la continuación de esa tradición, Fernández Retamar habla de valorizar "nuestra serie literaria" y "nuestras obras", al igual que Martí hablaba de "Nuestra América", por oposición a América del Norte.

Así el concepto de "literatura hispanoamericana" es defendido por Fernández Retamar como una función política y cultural. Esa función se sitúa en el proyecto de la "independencia intelectual" proclamada por los intelectuales hispanoamericanos desde los inicios de la independencia política en el siglo XIX hasta nuestros días.

Françoise Pérus, autora francesa radicada en México, orienta su estudio sobre el modernismo en América Latina dentro de ese proyecto de independencia cultural y política. Sin embargo, Pérus adopta un punto de vista más académico y científico en sus apreciaciones y estudios en el campo de la sociología de la cultura marxista.

429. Ibid. p. 48.

La autora se opone al concepto religioso mágico de la literatura, implicado en la consideración de ésta como una "esencia". Y, en términos similares a los asumidos años antes por Fernández Retamar, Pérus critica la tentativa de la fenomenología de estudiar la literatura de América Latina en base a definiciones generales construidas como *a priori* aplicable a esa literatura:

"Intentar definir la especificidad de la literatura no significa volver a la búsqueda de una problemática "esencia" de la literatura, a la manera de la filosofía idealista. No se trata de partir de una definición *a priori* de "lo literario", para luego indagar en qué forma ha ido realizándose históricamente esa "esencia", sino de elaborar los conceptos necesarios para la aprehensión del hecho literario en sus manifestaciones concretas. La misma noción de literatura es una noción histórica y socialmente definida y el conjunto de "expresiones" al que ella remite no es un espacio "natural", eternamente idéntico a sí mismo, sino un campo de fronteras fluctuantes, resultado de un complejo proceso social que -no hay que olvidarlo- sólo en determinado momento histórico instituyó a la literatura como actividad específica, superándola de esa masa ideológica más o menos amorfa en que la magia, la religión y la "expresión artística" se confundían. Los conceptos básicos para el establecimiento de una ciencia de la literatura no pueden, por lo tanto, estar encaminados a descubrir una "esencia" que no existe, sino pensados en función de la recuperación del fenómeno literario concreto".[430]

La afirmación de que la "noción de literatura es una noción histórica y socialmente definida" plantea una demarcación desde el punto de vista filosófico y metodológico respecto a la fenomenología. Esa búsqueda de demarcación se opera gracias a otra filosofía y otra metodología: el materialismo dialéctico como filosofía y teoría de esa ciencia de

430. François, Pérus: *Literatura y sociedad en América Latina. El modernismo.* p. 31. Casa de las Américas, La Habana, 1976.

la historia y la cultura. La "esencia" es rechazada en provecho de "lo histórico".

Así, los marxistas han tratado de afirmar la condición empírica, concreta de toda literatura. Sin embargo, no han podido articular una teoría propia o explícita en contra del proyecto fenomenológico. Frente a esas teorías de la "esencia" poética, los aportes del marxismo en América Hispánica, son insuficientes. Falta una teoría del lenguaje y una teoría de la literatura que lo diferencie de la tradición metafísica en la cual se mueve la poética occidental. Cuando se trata de la poesía y del lenguaje, el esencialismo reaparece en uno y en otro.

¿Pero cuál es esta esencia que encontramos en los marxistas José A. Portuondo, Roberto Fernández Retamar y Françoise Pérus entre otros? ¿Cómo se construye al mismo tiempo que se niega? ¿Qué solidaridad de conceptos la sostiene?

La crítica literaria teorizada y practicada por José Martí, sirve hoy de modelo a la corriente hispanoamericanista en teoría literaria. Muy particularmente, la crítica martiana ha ejercido una influencia determinante, en el proyecto de teoría de la literatura hispanoamericana de Roberto Fernández Retamar.

Ahora bien, la filosofía del lenguaje de Martí ha reforzado en los marxistas hispanoamericanos una concepción instrumentalista del lenguaje y la literatura, al servicio de una "esencia".

Roberto Fernández Retamar destaca con regocijo que en las críticas de las obras de arte Martí no hace uso del dualismo, forma y contenido; prefiere emplear el de esencia y forma:

"Esencia y forma".

"Otro aspecto entre los muchos que pueden destacarse en la crítica martiana, es la relación que vio, en la obra de arte, entre los elementos formales y los que algunos llaman de fondo o de contenido, y Martí, con más acierto, prefirió llamar "de esencia". De acuerdo con su concepción de la realidad, él no consideró ambos elementos separados, sino estrechamente fundidos: "Toda rebelión de forma", dijo en

1886 al hablar de los pintores impresionistas, "arrastra una rebelión de esencia".[431]

Fernández Retamar afirma que para Martí "la esencia" y la "forma" son inseparables, ya que, según Martí, "toda revuelta de la forma", "conlleva una revuelta de la esencia". Sin embargo, a partir de la perspectiva del signo, no basta con afirmar la inseparabilidad entre el significante y el significado. Se debe ver antes que nada, cuál de estos dos elementos prima. Para José Martí, y para Fernández Retamar se impone "la esencia" sobre la "forma". Esta primacía sitúa su teoría del lenguaje y su teoría literaria, del lado de la metafísica y de la fenomenología:

"Es indudable que Martí prestó siempre la mayor importancia, en la obra artística, a los elementos "de esencia": término con el que, más que remitirse a "la asuntica" -aunque no desdeñara ese aspecto-, parecía indicar sobre todo la función social. Ya mencionamos su manera de vincular el arte con la verdad; ahora convendrá recordar las palabras de su carta a Mercado del 11 de agosto del 1882: "Yo tengo horror a las obras que entristecen y acobardan. Fortalecer y agrandar vías es la tarea del que escribe". Es lógico que este criterio, central en la valoración de Martí, no hiciera sino acrecentarse en sus últimos años".[432]

Ese texto cumple una operación de reducción, de identificación, de conmutación entre el discurso de Martí y el discurso marxista de Fernández Retamar. Si el concepto de "esencia" produce una reducción fenomenológica del sentido, Fernández Retamar realiza una reducción sociológica de la noción de esencia y del sentido. El identifica la noción "de esencia" de José Martí, con la noción de "función social", sobre la cual, como hemos visto, gira la sociología marxista.

Que este intercambio conceptual se produzca entre Martí y Fernández Retamar no debe extrañar. Es preciso destacar el

431. Roberto Fernández Retamar, en el prefacio de José Martí: *Ensayos sobre arte y literatura*. p. XIX. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.

432. Ibid. p. XXI

hecho que para Martí, como para la crítica marxista, la obra artística no tiene sentido sino en función de su utilidad social. Por eso es tan fácil para la crítica marxista, recuperar la crítica practicada por José Martí.

En José Martí prevalece, en su discurso político, una concepción del sentido como cultura y realidad social. Pero, al destacar la relación entre la literatura hispanoamericana y la América Hispánica, el signo se convierte en modelo del sentido. La literatura hispanoamericana es, según Martí, la expresión "de una esencia", "hispanoamericana".

Françoise Pérus recupera también la noción de "esencia" de la crítica de Martí, aparentándola con la noción de "lo histórico", de su sociología marxista de la cultura. Considera la autora que contrariamente a la concepción de Rubén Darío, el ilustre cubano llegó a "ver el problema de la cultura hispanoamericana en su justa dimensión".

La justeza de Martí consiste en haber hecho la distinción entre "esencia" y "expresión" en la literatura hispanoamericana y en haber puesto como condición la existencia de la primera para la existencia de la segunda:

"No hay letras, que son expresión, hasta que no haya esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispanoamérica. Estamos en tiempo de ebullición, no de condensación; de mezcla de elementos, no de obras enérgicas de elementos unidos. Están luchando las especies por la unidad del género".[433]

La relación que Fernández Retamar y Françoise Pérus conservan con la filosofía del lenguaje de José Martí a partir de los dualismos esencia-forma, esencia-expresión, es un indicio de la falta de una teoría del lenguaje distinta a la de la fenomenología, el positivismo y otras corrientes criticadas por los marxistas.

Esa ausencia es ocupada por la ideología y permite que el concepto de "esencia" no sea criticado por los marxistas cuan-

433. Françoise Pérus: op.cit. p. 91.

do quien lo usa es Martí o un marxista. Así, Fernández Retamar aprueba el procedimiento esencialista cuando éste se nombra materialismo histórico en *Concepto de la poesía* de Portuondo. Pero lo rechaza cuando éste se llama fenomenológico en Reyes y Bonati. Se constata este mismo procedimiento en Françoise Pérus.

Esa autora critica el concepto de esencia, pero, en la misma proposición en que lo rechaza, define la literatura como un fenómeno, "...una esencia que no existe, sino pensada en función de la recuperación del fenómeno literario concreto".[434]

Esta definición, que retomará a lo largo de su obra, tiene implicaciones epistemológicas: el empleo del término "fenómeno" no es neutro, ingenuo, en un texto en el que la autora intenta oponerse a la fenomenología, en nombre del marxismo. Otra vez, como ya lo observamos en relación con José Antonio Portuondo, notamos una inconsistencia teórica en la crítica marxista.

Pero sobre todo, la confusión terminológica nos sugiere la poca distancia existente entre la noción de "esencia" de la fenomenología y la noción de "historia" entre los marxistas hispanoamericanos: en la crítica y en la teoría literaria marxistas la historia funciona como una "esencia social".

Otra crítica marxista, la cubana Mirta Aguirre, produce un acercamiento conceptual entre marxismo y fenomenología. En su artículo *Apuntes sobre la literatura y el arte*, esta autora va más lejos que Fernández Retamar y Françoise Pérus, en la asimilación del marxismo a la fenomenología. Como todos los marxistas, Mirta Aguirre comienza por definir la estética marxista, para ella, "marxista-leninista", por su carácter científico en oposición a la explicación sagrada o religiosa de la literatura:

"En la estética marxista-leninista el hecho creador pierde, como el científico, todo contenido misterioso o milagrero, pasando la intuición a ocupar en él un sitio equivalente al de la hipótesis en lo científico. Con todo lo que de vuelo de pensamiento original, con todo lo que de capacidad de saltos en el

434. Ibid. p. 31.

hallazgo de la verdad puede haber en cada una; pero sin que haya en la intuición artística, como no hay en la hipótesis científica, ningún previo, ideal, sobrehumano y puramente espontáneo grano de conocimiento".[435]

Mirta Aguirre rechaza el elemento inefable, irracional, misterioso en el hecho artístico. Sin embargo, el racionalismo estético, así declarado, es el mismo que conduce a Heidegger a colocar la poesía en lo sagrado. Para Heidegger, "Holderlin poematiza la esencia de la poesía" y en esta esencia Heidegger ve "el tiempo de los dioses perdidos y del dios que va a venir". De la misma manera, Mirta Aguirre, como Portuondo antes que ella, situándose en la concepción heideggeriana, ve el arte no sólo como belleza intrínseca ("belleza esencial" decía Brenes Mesen), sino que le asigna la finalidad de "revelar la esencia":

"En el arte, el sentimiento estético, la apreciación de lo bello, su producción, tienen una importancia de primer orden. Lo bello es la manera intrínsecamente propia de existir que tiene el arte, a diferencia de la ciencia. Pero no por eso el arte deja de tener por finalidad algo más alto: la revelación de la esencia a través del fenómeno que con mayor perfección la exterioriza entre todos los que la contienen".[436]

Así, la belleza no es solamente la esencia del arte, sino también exteriorización de la esencia del ser. Entre los teóricos marxistas de la literatura en América Hispánica, el discurso marxista, de tanto parecerse a la fenomenología, corre el riesgo de convertirse en una "ciencia de ciencias", como Husserl definió la fenomenología. La identidad de los puntos de vista que destacamos aquí entre el marxismo y la fenomenología, se realiza sin ignorar que se trata de dos filosofías diferentes, e incluso opuestas en muchos aspectos. Estas dos filosofías se oponen en el hecho que plantean dos "visiones del mundo"

435. Mirta Aguirre: "Apuntes sobre la literatura y el arte" (1963), Literatura y arte nuevo en Cuba. p. 81. Editorial Laia, Barcelona, 1977.

436. Ibid. p. 182.

divergentes. Sin embargo, esta oposición desaparece cuando se trata de la teoría y de la práctica del lenguaje, y, por lo tanto, de la literatura.

La insuficiencia observada es algo más que una inconsecuencia teórica de los marxistas en la teoría literaria en Hispanoamérica. En el propio Marx, las ideas en torno al lenguaje y a la literatura no superan las concepciones que desde el *Cratilo* de Platón fueron elaboradas por la metafísica y la teoría del signo lingüístico. Henri Meschonnic analiza la concepción del lenguaje en los escritos de Marx y observa la ausencia de aporte en este aspecto, mientras que en otros, como la economía, pudo crear teorías que desafiaron las existentes en su época:

"...si él (Marx) historizó la economía, no historizó, sin embargo, el lenguaje, dejando intacta la metafísica que creía destruir, que destruía, en efecto, regionalmente".[437]

El marxismo y la fenomenología coinciden, pues, en la misma filosofía del lenguaje y de la literatura. Esta se apoya en el signo y en la búsqueda de la "esencia" de las cosas, aunque esa esencia sea de naturaleza social. Importa, sobre todo, que ambos sitúan sus ideas sobre el lenguaje y la literatura en la metafísica del signo.

Edmond Ortigues identifica la metafísica del signo en la doble operación que produce el discurso, de separar la cosa de su manifestación, construyendo el signo; y producir una "reducción fenomenológica" mediante la cual emerge la "idea", o la "esencia" como sustituto del signo.[438]

La noción de función social de la literatura corresponde a la noción de función social del lenguaje. Por igual, la noción de función instrumental de la literatura implica una concepción del lenguaje que concibe la lengua exclusivamente como instrumento de comunicación social.

Esta relación entre la concepción sociológica o instru-

437. Henri Meschonnic: "Le signe et le poeme". p. 249, Gallimard, París, 1975.
438. Edmond Ortigues: *Le discours et le symbole*. p. 52. Aubier, París. 1962.

mentalista de la literatura y su equivalente a nivel del lenguaje subyace en todas las teorías lingüísticas que analizan la lengua a partir del dualismo lengua/habla. Ella está presente de manera explícita, tanto en las escuelas sociológicas del lenguaje, como en las lingüísticas formales que se basan en la noción -pertinente sólo en una lingüística de la lengua- de "función del lenguaje". Se plantea como punto de partida la separación entre la lingüística y lo social tanto en lingüística como en poética.

El estudio del lenguaje a partir de sus funciones intrínsecas fue prestigiado por el esquema tríadico de K. Buhler -función expresiva- función comunicativa- función lingüística-, reproducido en América Hispánica por Alfonso Reyes, Octavio Paz y Roberto Fernández Retamar. En el esquema de seis funciones, desarrollado por R. Jakobson, el presupuesto es el mismo: se presenta como separado lo subjetivo, lo comunicativo y lo lingüístico. Lo comunicativo se conecta con el aspecto social del lenguaje, como algo que le es externo. La misma relación es planteada entre la función poética (interior al lenguaje) y la función referencial presentada como contexto.

Esa división del lenguaje en funciones, en la cual se rechaza el contexto social como exterior a la lengua, es el fundamento de la lingüística estructuralista, y específicamente, de la sociología del lenguaje, no así de la sociolingüística. En ese sentido, señalan J. B. Marcellesi y B. Gardin, citando a L. O. Reznikov, estas distinciones de funciones en el lenguaje: "son la base de la sociología del lenguaje"[439] desarrollada por toda una serie de sabios occidentales: F. de Saussure, A. Meillet, E. Sapir, J. Vendryes y otros.

La concepción sociológica del lenguaje no es sólo el hecho de la sociología lingüística de Occidente, ésta constituye la teoría lingüística del marxismo, desde el marxismo hasta la translingüística de Bakhtine. Esta concepción sociológica del

439. J. B. Marcelleci y B. Gardin: *Introductión a la sociolingüistique*. p.67. Larousse, 1974. París.

lenguaje fundamenta la sociología de la literatura en América Hispánica.

Se percibe esto notablemente en la sociología de la literatura aplicada por Françoise Pérus a la literatura de la América Hispánica. La concepción del lenguaje como "instrumento socialmente codificado" es consecuente con la concepción de la literatura como función social. Al mismo tiempo, la primacía que Pérus otorga a la función social de la obra es un rechazo de lo individual y del lenguaje como elementos considerados por separado en la formación y el estudio de la obra literaria.

La primacía de un sentido trascendental por encima del lenguaje y la literatura se advierte en Françoise Pérus, cuando dice que la "materia prima" de la literatura no es el lenguaje, sino "ideas, imágenes y representaciones visuales". Para ella, la producción literaria se reduce a una operación de dar forma, mediante el lenguaje, a dicha "materia prima":

"En términos generales, toda práctica moviliza un conjunto de energías humanas en función de un proyecto determinado (digamos desde ahora: socialmente determinado), con el fin de transformar una materia prima natural o social, pero siempre históricamente dada, con instrumentos asimismo determinados. De acuerdo con éstos y tratándose del proceso de "creación" literaria (que en adelante denominaré proceso de producción literaria para evitar las connotaciones idealistas del término "creación"), el primer problema radica en la determinación de la materia prima objeto de transformación, la cual, contrariamente a lo que afirma cierta corriente hoy en boga, no está constituida, en última instancia, ni por el lenguaje ni por "la palabra", sino por ciertos conjuntos de ideas, imágenes y representaciones sociales, que el escritor busca plasmar sirviéndose del lenguaje articulado".[440]

Para Françoise Pérus, la literatura es una "praxis social", una "práctica histórica" y el sentido que "refleja" es un "sentido social". Mediante estas premisas del marxismo, Françoise

440. Françoise Pérus, op. cit. p.33.

Pérus se propone orientar el estudio de la literatura fuera del influjo del "esencialismo".

La autora habla de privilegiar, en el sentido de la obra, la función social en vez de privilegiar el lenguaje. Tal prioridad se explica porque la obra es para ella únicamente "mecanismos lógico-formales" de emisión de mensajes, como también lo es el lenguaje:

"En efecto, identificar a los sistemas socialmente determinados de ideas, imágenes y representaciones como materia prima de la práctica literaria y pensar a ésta como una actividad específica que apunta a la reproducción y expresión de una experiencia social, es fundamental en cuanto de ello se derivan consecuencia como la de no olvidar que la experiencia comunicada supone obligatoriamente una relación dialéctica con la realidad objetiva. Además, el determinar que el empleo de cierto lenguaje y el tratamiento que éste recibe están subordinados a la expresión y comunicación de aquélla experiencia (que no por presentarse bajo la forma de "demonios" u "obsesiones" individuales deja de ser social) permite restituir a la literatura su función social, mientras que el privilegiar el lenguaje hasta concebirlo como objeto central del quehacer literario lleva, en el plano teórico, a planteamientos de carácter idealista carentes de validez científica y, en el plano de la investigación concreta, al simple establecimiento de los mecanismos lógico-formales de emisión del mensaje hablado, literario o no, puesto que a este nivel ni siquiera ha sido posible determinar hasta ahora un solo rasgo peculiar del "lenguaje literario" que no se encuentre también en el lenguaje cotidiano, no literario".[441]

En la sociología de la literatura que Françoise Pérus aplica en particular al estudio del modernismo en América Latina se observa la articulación de todos los dualismos propios tanto de una lingüística formal como de una concepción sociológica del lenguaje. Por la noción del lenguaje a partir de la función de instrumento de comunicación, ella considera

441. Ibid. p.35.

la obra como función social. La obra como función social excluye la obra como objeto lingüístico y poético. Pero la consideración de la obra como objeto lingüístico la lleva a considerarla como una forma desprovista de sentido cuya función es, como la del lenguaje, instrumento de transmisión de un contenido social.

La obra, forma del sentido, es considerada como la manifestación del individuo, como un estilo. Encontramos de esta manera en la oposición entre función lingüística y función social de la obra y del lenguaje, la oposición entre lo social y lo individual.

De esta manera, Pérus plantea como objeto de estudio de la sociología de la literatura, no la obra que es forma, lenguaje, lo individual, sino lo ideológico, lo social, lo cultural a los cuales reduce la obra. Como ella lo precisa, según el dualismo marxista infraestructura-superestructura, el sociólogo de la literatura no tiene por objeto el estudio de la obra artística como unidad de significado específico. Un poema o un cuadro es considerado por ella como portador de "una dosis demasiado grande de individualidad" para que sea pertinente en la sociología de la literatura.

Según esta autora, las unidades mínimas a las cuales se acerca la sociología de la literatura se sitúan a nivel de las corrientes o de los movimientos literarios:

"Un cuadro, un poema o un objeto cultural cualquiera, tomados aisladamente, poseen por lo general una dosis muy grande de "individualidad" como para que por sí solos reflejen las determinaciones de la base de toda su plenitud; no por lo tanto las unidades más pertinentes de análisis, que deben ser ubicadas a nivel de las grandes tendencias y movimientos culturales y en sus expresiones más significativas, cuyo "eje" se acercará naturalmente más al eje del desarrollo económico de la sociedad".[442]

En consonancia con ese método en el estudio del modernismo, Pérus no se plantea como objeto de estudio la obra

442. Ibid. p.22.

poética de Rubén Darío, José Martí y otros autores hispanoamericanos, sino la institución ideológico-literaria llamada modernismo, en la cual se sitúa la obra y sus autores. Al proceder de esta manera, Françoise Pérus estudia el producto cultural "literatura", comprendido en la denominación "modernismo" y no la escritura. Esta sólo puede ser estudiada en las obras literarias mismas, en ese poema que Françoise Pérus rechaza como no pertinente.

Pérus sostiene que el estudio del modernismo a nivel de la escritura es tema agotado. Según ella, poco se podría decir ya acerca de las obras de Martí y de Darío. Observa que existe una unanimidad de criterios sobre "la importancia de la transformación "formal" realizada por el modernismo en las letras hispanoamericanas". La "transformación verbal" realizada por el modernismo, en la cual, según Pérus, existiría de hecho un consenso, se reduciría a una "transformación del léxico y de la estructura del discurso literario". Los estudios sobre el modernismo no tienen nada nuevo a explicar, excepto algunas "figuras", "modalidades", "resonancias", etc., que no plantearían problemas al estudio.

En consecuencia, la "crítica formalista" debería callarse, ya que para ella todo estaría ya resuelto; al no encontrar significativos los aspectos poéticos del modernismo que faltarían por resolver, la autora se orienta hacia la sociedad para encontrar "algo más". Y este "algo más" es para Françoise Pérus la "significación social" del modernismo.

De esta manera en Françoise Pérus, como en los demás sociólogos de la literatura, la antítesis Darío-Martí que encontramos en todos los trabajos sobre el modernismo, se sitúa en el terreno de la biografía, de las condiciones históricas y sociales, y de la relación del escritor con la sociedad. El desprecio de lo poético, la búsqueda del sentido social de la poesía, fundamentan, tal y como lo vemos en Pérus, la mayoría de los trabajos sobre el modernismo.

El lenguaje y el poema son considerados en esa crítica instrumentalista como una manifestación despreciable del creador individual. Esa es una ideología que ha obrado en la

crítica literaria hispanoamericana, desde J. Martí. Se creó un prejuicio contra los poetas modernistas, ostentado incluso por aquéllos que celebran el modernismo: el modernismo es la forma y la forma es extranjera. La forma es francesa, por lo cual, el modernismo, identificado con el simbolismo francés, será rechazado o aceptado, pero, en todo caso, como producto extranjero.

Este criterio de "lo extranjero" es retomado hoy por la crítica marxista para oponerse, en nombre del sentido (hispanoamericano), a la obra literaria como hecho de lenguaje. El enfoque lingüístico de ésta, propagado en los últimos tiempos, sobre todo a partir del estructuralismo europeo, es tildado de antinacional. La toma en cuenta, demasiado grande, del lenguaje en la producción y el estudio de la obra literaria es, según este criterio, un efecto de moda como consecuencia de la acción colonizadora de Europa sobre la crítica y la literatura hispanoamericanas. En éstas se plantea, para la crítica sociológica, -en particular Mario Benedetti y Roberto Fernández Retamar- la cuestión de la relación entre literatura y lingüística en América Hispánica.

Esos autores le temen al culto al lenguaje por el lenguaje, y ven, en su abierta presencia en la literatura actual, un riesgo para el escritor latinoamericano. El riesgo de aislarse de la realidad social, haciendo del ludismo de las palabras, y del metalenguaje, el objeto de la literatura.

Así, Mario Benedetti se pronuncia en contra de esa supuesta amenaza a la función social de la literatura, acusando a la palabra: "la palabra, esta nueva cartuja".

Conoce y afirma Benedetti que el escritor latinoamericano ha sido un devoto del lenguaje. Nuestros excelsos escritores se bañaron en el barroquismo verbal y no han podido escribir sino con elocuencia.

Sin embargo, afirma el autor, ése era un culto al lenguaje abierto hacia la realidad. "Ese culto -dice- no enclaustra al creador en la celda verbal". Pero, en estos tiempos, la palabra

es un recurso para le evasión, proponiéndose a los escritores como marco conventual, nueva capilla en donde se refugiarían y perderían evadiendo la vida y la sociedad.

"Hace veinte o treinta años la evasión consistía en escribir sobre garzas y griegos; hoy quizás consista en proponer la palabra como una nueva cartuja, como ámbito conventual, como celda voluntaria. Y el riesgo es grande, precisamente porque el escritor latinoamericano es, casi por tradición, un disfrutador verbal".[443]

No hay dudas de que esas imágenes de Benedetti sobre el lenguaje, que lo asemejan a una celda, una cartuja o a un espacio abierto, es una ideología lingüística muy antigua. Esta no se corresponde con la realidad del lenguaje, ni siquiera en la concepción moderna del signo lingüístico moderno. Para Benedetti las palabras no son signos, son cosas.

Si el lenguaje es un modelo de significación en el cual coexisten un significante y un significado, es imposible compararlo con una capilla o con una plaza pública. Esto sólo es posible si se tiene una visión mítica de la palabra acción, con función instrumental de cosa salvadora o peligrosa.

La peligrosidad que representaría el culto al lenguaje como objeto en sí -ideología que ciertamente es propia de algunos escritores vanguardistas- lleva a Benedetti a plantear soluciones aún mas peligrosas para la sociedad, para el sujeto escritor y el lenguaje: proclamar una literatura misionera cuyo objetivo es servir a la comunidad, opuesta a una literatura "refugiada en las palabras", que constituiría la marca de la negatividad social.

Esa oposición entre lenguaje y sociedad es planteada por Benedetti como una oposición entre los sentidos de las palabras y el sentido de las cosas, entre el no-sentido y el sentido. Si el lenguaje separa al escritor de la realidad, si lo aleja de las preocupaciones sociales es porque aleja al escritor del senti-

443. Mario Benedetti: op. cit. p.56.

do social de la literatura. Por lo cual, otorgar importancia al lenguaje en la producción de la obra, es una actitud intelectual justificable en Europa, no en los países "subdesarrollados". De esta forma, resulta que para Benedetti el sentido del lenguaje es europeo, mientras que el sentido social es hispanoamericano, ya que, para Benedetti, se da una incompatibilidad entre el sentido del lenguaje y el sentido social o la función social de la obra y del escritor.

Semejante función de la valoración social del escritor es asumida por Mario Benedetti mediante un discurso terrorista que, en nombre de la revolución, condena constantemente a los críticos y a los escritores que dan prioridad a la escritura sobre la revolución. Esta oposición entre revolución y escritura es resaltada continuamente por el autor en la referida obra, con el valor de oposiciones políticas: revolucionario y reaccionario, proletario (o pueblo) y burgués, sociedad e individuo.

El rechazo del lenguaje en nombre del sentido social planteado como una idiosincrasia hispanoamericana, fundamenta también la teoría de la literatura de Roberto Fernández Retamar. "La crítica del criterio", según expresión de José Martí, es concebida por Fernández Retamar en nombre del sentido social, como una antilingüística... Opone esa crítica a la crítica formalista de Jakobson, a la cual identifica con la crítica lingüística europea. La vigencia de ésta en América Hispánica se explica por la mentalidad de colonizado de algunos críticos.

La identificación del sentido social con la historia hispanoamericana, justifica para Fernández Retamar la aceptación y la adhesión de la crítica marxista al método histórico. Según él, ha sido el más requerido, y lo seguirá siendo, de la crítica literaria hispanoamericana debido a la urgencia de la época y a la necesidad de "repensar la cuestión del sentido de la literatura" y de la cultura hispanoamericanas. Ese sentido rebasa el marco de la literatura: es sentido social, cultural. Esto explica, como lo afirma Fernández Retamar, que los métodos que se refieran al estudio específico de las obras hayan sido descuidados por la "crítica literaria revolucionaria", que es la crítica de la función social, interesándose en forma casi exclusiva al método histórico:

"Reyes había propuesto que entre el mero impresionismo (...) y el juicio, se aplicaran los métodos de la exégesis o ciencia de la literatura: históricos, sicológicos y estilísticos (...) De estos tres métodos, los dos primeros se dirigen a las relaciones de la obra: no parece que los sicológicos merezcan ser situados al mismo nivel que los otros; en cambio, los históricos, por urgencias de la época, han reclamado en estos años quizás nuestras más ambiciosas elaboraciones, casi nunca ceñidas exclusivamente a la literatura, y de seguro seguirán reclamándolas por algún tiempo. Era necesario replantearse el sentido, la ubicación no ya de nuestra literatura, sino de nuestra cultura toda. Esa reubicación ha venido realizándose de modo polémico, y subrayando con frecuencia las líneas más acusadas (...) Pero nuestra crítica literaria revolucionaria no puede, por rehuir explícitamente estériles bizantinismos, abandonar a los otros el abordaje de la materia misma de las obras literarias, su cuerpo verbal, so pena de quedar, a su vez, presa del error sociologista, que ciertamente no es la solución al error formalista".[444]

Se percibe en este texto que el método historicista propuesto por Reyes es el método de la "crítica revolucionaria": Si se sabe que Reyes hereda su método histórico de la crítica positivista francesa del siglo XIX, se puede estimar hasta qué punto el marxismo y el positivismo están de acuerdo para postular el sentido de la historia en lugar del sentido de la obra. Y el enfoque de la "materia misma de las obras literarias", después de haberse estudiado el sentido (social), confirma toda una concepción lingüística del hiato, entre sentido y lenguaje, entre historia y obra literaria. La misma concepción que comparten, por encima de su aparente oposición, el sociologismo y el formalismo que Fernández Retamar quiere evitar.

La teoría de la "función ancilar"

La tesis de la función social de la literatura hispanoamericana ha encontrado su más nítida enunciación en el ensayo de José Antonio Portuondo *Literatura y sociedad en Hispanoamérica.*

444. Roberto Fernández Retamar: op. *cit.* p.39.

En ese texto, un inciso permite a ese autor asemejar la noción del carácter instrumental de esa literatura a la noción de la "literatura ancilar" utilizada por Alfonso Reyes en *El deslinde*:

"Hay una constante en el proceso cultural latinoamericano y es la determinada por el carácter predominante instrumental -Alfonso Reyes diría "ancilar"- de la literatura, puesta, la mayor parte de la veces, al servicio de la sociedad".[445]

Roberto Fernández Retamar, diez años después, retoma la tesis de José Antonio Portuondo en términos hipotéticos, aceptándola como válida, para la literatura hispanoamericana:

"Si la tesis sobre la dominante de la función instrumental de la literatura hispanoamericana es aceptable, como nos lo parece, se verá lo discutible que resulta para nuestra literatura el "deslinde" propuesto por Reyes, según el cual hay una manifestación esencialmente literaria -digamos el despliegue mayor de la *literalidad*- en ciertas obras literarias que ocuparían, supuestamente, el centro de la literatura; y otras híbridas, que no pueden ser sino la manifestación marginal de la literatura, nacida allí donde la *literalidad* se amulata con otras funciones".[446]

El problema planteado por esos autores es el más importante de las teorías literarias: *El deslinde* entre lo literario y lo no literario y, consecuentemente, una teoría de los géneros literarios. Y las dificultades que se advierten en Portuondo y en Fernández Retamar son de dos órdenes: se incorpora a la literatura hispanoamericana el concepto de "literatura ancilar", de carácter general en Reyes, sin que se haya hecho la debida crítica; se asigna a la literatura hispanoamericana esa tipología de los géneros predominantemente "ancilares", "híbridos", "amulatados", dejando de lado la producción literaria más significativa en calidad y cantidad, tildándola de "marginal" y de "purista":

"Sucede, sin embargo, que la línea central de nuestra lite-

445. José Antonio Portuondo: *La emancipación literaria de hispanoamérica*. p.5.
446. Roberto Fernández Retamar: op. cit. p.72.

ratura parece ser la amulatada, la híbrida, la "ancilar"; y la línea marginal vendría a ser la purista, la estrictamente (estrechamente) "literaria". Y ello por una razón clara: dado el carácter dependiente, precario de nuestro ámbito histórico, a la literatura le han solido incumbir funciones que en las grandes metrópolis le han sido segregadas ya a aquélla."[447]

Ese intento de otorgar a los géneros literarios en América Hispánica una especificidad cultural a partir de la noción de "función ancilar" de Reyes, no está exento de dificultades teóricas e ideológicas no contempladas por Fernández Retamar.

Alfonso Reyes es en América Hispánica el pensamiento clasificatorio por excelencia. *El deslinde* es un proyecto cuyo propósito es la definición de la teoría de la literatura en relación con otras disciplinas: la historia, la ciencia, la teología. Los conceptos de Reyes deben ser tomados en esa relación interdisciplinaria. Por otra parte, las distinciones entre esos dominios del conocimiento operan en Reyes a partir de la distinción básica de su teoría: distinción entre semántica y poética, dos componentes, según él, comunes a la literatura, la historia, la teología y la ciencia.

Sin embargo, la noción de "función ancilar" sólo es pertinente en la teoría de Reyes, referida exclusivamente a la dimensión semántica de la literatura en relación con las demás disciplinas. Lo "ancilar" en literatura es el predominio del tema especializado en la obra literaria.

Reyes distingue la "literatura en pureza" de la "literatura ancilar":

"*Literatura en pureza y literatura ancilar.* Todos admiten que la literatura es un ejercicio mental que se reduce a: a) una manera de expresar; b) asuntos de cierta índole. Sin cierta expresión no hay literatura, sino materiales para la literatura. Sin cierta índole de asuntos no hay literatura en pureza, sino literatura aplicada a asuntos ajenos, literatura como servicio o ancilar. En el primer caso -drama, novela o poema- la expre-

447. Ibid. p.72.

sión agota en sí misma su objeto. En el segundo -historia con aderezo retórico, ciencia en forma amena, filosofía en bombonera, sermón u homilía religiosa- la expresión literaria sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios".[448]

La literatura ancilar es, pues, un "tipo poético" porque utiliza recursos retóricos. Pero no es literario porque su "semántica" no lo es. A este tipo de discurso corresponden los ejemplos propuestos por Reyes de "la historia con ornamento retórico", "la ciencia con atractivo" y la "filosofía metida en bombonera", que se valen parcialmente de la expresión literaria.

Estos son ejemplos de no literatura, pero son al mismo tiempo, literatura ancilar porque, según Reyes, por un lado utilizan la "poética", aunque por otro lado tienen un asunto y un fin ajenos a la literatura.

La literatura ancilar equivale a la no literatura propiamente dicha. Es literatura mezclada con préstamos de otras áreas. En esa distinción, la definición de la literatura en pureza vale por la definición de la literatura a secas: la relación entre una "manera de expresión" y un "asunto de cierta índole".

La literatura en pureza, la literatura simplemente, es el producto de la reunión de una forma y de un contenido que agoten en sí su objeto. Son literarias en sí, sin otro uso; la literatura no es vehículo de ninguna otra realidad, área del conocimiento o finalidad que no sea la suya propia.

A pesar de que, como se ha visto, es necesaria la coexistencia de dos aspectos para que haya literatura, hay que resaltar que es el plano del contenido que determina la poética de Reyes. La literatura es ancilar cuando acepta "sujetos extraños". No olvidemos que para Reyes la poética es la retórica; ésta puede ser común a la literatura y a las demás disciplinas. Una concepción retórica de la poesía, es inseparable, pues, de una concepción semiótica del lenguaje. Por eso, esa distinción entre poesía en pureza y poesía ancilar recuerda aquélla más reciente del estructuralismo jakobsoniano entre expre-

448. Alfonso Reyes: *El deslinde*. p.40.

sión que agota su objeto en sí misma, (la literatura) y expresión como vehículo instrumento (la no literatura).

Ampliando sus clasificaciones, Reyes extiende la separación entre la literatura y la no literatura a los diferentes grados de literaridad que pudieran existir en discursos afines a la literatura. En el extremo opuesto a la "literatura en pureza", el autor agrupa los "tipos ancilares literarios". El distingue tres tipos ancilares literarios, separados a su vez en dos grupos, según se atienda sea el criterio poético, sea el criterio semántico. Si la literatura ancilar es un concepto genérico, los tipos ancilares son las manifestaciones concretas de la ancilaridad.

El primer tipo ancilar es la "literatura aplicada". Este es, según el autor, un tipo ancilar literario, que no puede confundirse con la noción general de función ancilar. La literatura aplicada es literatura, por el uso artístico, poético del lenguaje, no de manera parcial o esporádica como se presenta en otra forma de literatura ancilar, sino total, es decir en toda la obra. Sin embargo, el tema no es literario, es especializado, lo que le disminuye su valor de obra literaria en pureza:

"Generalmente se piensa en la literatura aplicada cuando se piensa en la función ancilar. Hay que percatarse bien de que la "literatura aplicada" es un término que sólo puede convenir: a) al préstamo de lo literario a lo no literario; b) de carácter poético y no semántico, y c) de alcance total y no esporádico. Es literatura aplicada la historia escrita con belleza literaria de estilo y forma, la historia que merece ser "considerada como obra artística", según el discurso de Menéndez y Pelayo".[449]

El segundo "tipo ancilar" que Reyes distingue, contrariamente a estos ejemplos, corresponde a la categoría "obras literarias". Se trata aquí de "tipos semánticos", ya que según Reyes, aunque su tema se enlaza con un discurso no-literario

449. Ibid, p.48.

como la ciencia, la historia, etc... es visto de manera tal que se vuelve un tema literario, como la novela científica y el episodio científico, que sin embargo, tratan de asuntos especializados. Esta característica del tema define estas obras literarias como "ancilares". El tercer "tipo ancilar literario" que Reyes distingue, es aquél que llama los "prosaísmos".

Estos entran, para él, en las categorías de las obras literarias. Son "tipos poéticos". Se sitúan en una posición intermediaria con relación a los dos tipos precedentes. Los "prosaísmos" son "tipos poéticos"; también *Lucrecia o la filosofía en verso*, pero en el primer caso, se trata de obras literarias, mientras que en el segundo se trata de la no-literatura o de la literatura aplicada.

La misma relación inversa se produce respecto de la novela científica o novela histórica. Los "prosaísmos" son como éstas, según Reyes, obras literarias, pero mientras que este género de novela corresponde a los "tipos semánticos", los "prosaísmos", al contrario, son señalados como un "tipo poético".

Estos tres "tipos ancilares literarios" se ubican en el interior de una categoría mayor que Reyes define como "función ancilar". Esta se fundamenta en la distinción entre "saber ingenuo" y "saber crítico" en el desarrollo del tema en la obra, conceptos tomados a Francisco Romero.

El saber crítico en la obra es la literatura ancilar:

"La literatura se caracteriza, entre otras cosas, por la universalidad de su temática. Para que se dé la función ancilar -empréstito en el caso- es indispensable que la literatura acarree el dato con cierta malicia o insistencia, con cierta intención de saber crítico: por qué la mesa se hizo de tal madera y no de tal otra, estilo o planta de la casa, descripción de los síntomas".[450]

La distinción entre "saber crítico" y "saber ingenuo", entre "literatura ancilar" y "literatura en pureza" se precisa de más en más en su obra mediante la distinción aristotélica en-

450. Ibid., p.47.

tre "saber especializado" y temática general. El primero define la literatura ancilar y la no literatura; el segundo caracteriza la literatura.

La literatura expresa al hombre como verdad general y no como conocimientos específicos:

"Desde luego, las especies que maneja la no-literatura, así sean las matemáticas, son tan humanas como las que la literatura maneja; pero, además, son especiales. No brotan del hombre desnudo, o en su esencial naturaleza de hombre, sino del hombre revestido de conocimientos determinados, aunque éstos no lleguen al "saber crítico". La intención de la obra, en uno y en otro caso, es diferente".

"Todo esto se reduce a decir: 1. Que lo humano es una noción antropológica de que el hombre, por definición, no puede escapar; y lo "deshumano" es una denominación convencional para cierta modalidad de lo humano. 2. Que lo humano abarca tanto la experiencia pura como la específica, pero en la primera radica la literatura, y en la segunda, la no-literatura".[451]

En realidad, en la clasificación de Reyes la distinción entre los distintos tipos de la literatura ancilar es muy tenue. Todos se mueven en la medianía de la literatura y la no literatura. Todos tienen materia o asunto no literario y usan la expresión literaria. Pero en unos tipos ancilares, ese uso es sólo esporádico o casual y, sobre todo, tiene propósito no literario. En cambio, en la literatura aplicada el uso es total; y, desde luego, la intención no literaria es evidente.

Al término de esa clasificación resulta que la tesis central de Reyes consiste en la distinción de los tipos de literatura a partir de oposición entre tema y expresión, pero el aspecto dominante de esa distinción es el tema. Esos tipos se presentan esquemáticamente de la manera siguiente:

1. *Literatura en pureza:* el tema y la expresión son ambos literarios. El tema es general: expresa al hombre: los grandes géneros literarios y sus tipos.

451. Ibid. p.42.

2. Literatura "ancilar": tema y expresión son ambos esencialmente literarios, pero el tema es especializado: novela científica, pedagógica, histórica, etc...

3. La no-literatura: los dos elementos son no literarios: textos históricos, científicos, etc.

4. Literatura aplicada: la expresión es totalmente "poética", pero el tema es no literario: filosofía en versos, ciencia con ornamento retórico, discursos elocuentes, etc...

Esas distinciones de Alfonso Reyes son una propuesta de teoría de géneros literarios que les ha servido de marco a los teóricos de la función social de la literatura hispanoamericana, pero sin que éstos hayan hecho el replanteo general necesario. Muchos de los escritos que para José Antonio Portuondo y Roberto Fernández Retamar son "ancilares" y que constituyen lo fundamental de la literatura hispanoamericana se colocan en la clasificación de Reyes en los tipos "no literatura" y "literatura aplicada". Son libros o ensayos históricos, filosóficos o políticos con ornamentos retóricos; crónicas con atractivos y pedagogía en bombonera en verbo o en prosa.

A estos tipos corresponden los discursos de Simón Bolívar, Fidel Castro o Ernesto Guevara; también ciertas novelas realistas o de denuncia social y poesías panfletarias de las muchas que existen en América Hispánica y, desde luego, las crónicas de viajes de Colón, Las Casas y los relatos testimoniales de exiliados, presos políticos y habitantes de las "fabelas".

Esos tipos de textos constituyen los ejemplos típicos usados por sociólogos, historiadores o críticos literarios, fundamentalmente marxistas, para asignarle a la literatura hispanoamericana la función "social" o "instrumental". Se obvian los ejemplos mayores de la "literatura en pureza", es decir de la verdadera literatura, de excelentes poetas, novelistas, cuentistas, ensayistas, que llenan las antologías de la literatura hispanoamericana.

En realidad, la llamada literatura "ancilar" cuyo rasgo predominante es la función social, está compuesta por textos no

literarios con aderezos retóricos. Por eso, cuando Roberto Fernández Retamar enumera los géneros "ancilares" utiliza la expresión "nuestras letras" y no "nuestra literatura". Y, actuando sobre la etimología, identifica con literatura todo lo que corresponde a lo escrito, pretendiendo crear nuevos géneros literarios:

"No se han solido destacar suficientemente estos hechos, que obligan a replanteos, y por lo pronto a reconocer el predominio en nuestras letras de géneros considerados "ancilares": crónicas como las del Inca Garcilaso; discursos como los de Bolívar o Fidel; artículos como los de Mariátegui; memorias como las de Pocaterra o muchas de las llamadas "novelas" de la "Revolución mexicana"; diarios, no de elucubraciones subjetivas (Amiel, Gide), sino de campaña, como el del che Guevara; formas "sociográficas" como el Facundo o como muchos testimonios actuales: no es un azar, sino una comprobación, el que Martí sobresalga soberanamente en estos géneros, y ellos han solido empalidecer los otros géneros, supuestamente centrales -en nuestro caso, obviamente laterales-: aunque, para seguir ateniéndose a los hechos, habrá que exceptuar de ese empalidecimiento a la poesía -en la cual, por cierto, también sobresalió Martí-".[452]

Si tal clasificación de los géneros literarios es posible en América Latina, centrada en la preeminencia de obras que corresponden a la no literatura o en el mejor de los casos a la paraliteratura, esto se debe a que se aplica una crítica no literaria. Una "crítica utilitaria", como llama Enrique Anderson Imbert al conocimiento especializado de las obras literarias, con un interés ajeno al valor poético:

"Hay ciencias de la naturaleza o del espíritu, para las que la literatura queda relegada al modesto papel de proveer materiales. Tocan la literatura muy tangencialmente. Se sirven de ella como instrumento y la aprovechan para documentarse: en última instancia se proponen conocer algo que no es

452. Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. p.73.

literatura. No les preocupa el valor de un escrito: operan como si una obra de arte, si no sirve para otra cosa, no existiera. Geólogos, botánicos, zoólogos, etnógrafos, economistas, historiadores de las ideas, predicadores de religión o de moral, lingüístas, psicólogos pueden arrojar sus redes en el mar de la literatura para pescar ejemplos, datos, ilustraciones y aún ornamentos".[453]

Así ha procedido la teoría y la crítica literarias de la "función social" respecto a la literatura hispanoamericana: busca el dato social, el dato político; y, cuando no los encuentra la rechaza como literatura, colocando en su lugar como literatura a textos documentales, como los que menciona Fernández Retamar como ejemplos de los géneros predominantes en América Hispánica.

En esa crítica, la búsqueda de ciertos ornamentos, como señala Anderson Imbert, es el criterio básico para decidir el valor de un escrito. Cabe destacar, en consecuencia, que una de las premisas sobre las cuales se basa esta concepción es fruto de una confusión entre poética y retórica. Sus teóricos operan por ampliación de la noción de literatura. La aplican a todo lo que concierne al testimonio, y a lo dicho y a lo escrito con elocuencia.

Las "bellas palabras" y la sub-literatura son consideradas como poesía, gracias a los efectos producidos por las figuras del discurso. Es de esta manera que procede José Antonio Portuondo.

En el artículo publicado en 1955, sostiene la tesis de que la literatura hispanoamericana se habría constituido a partir de dos figuras o modos discursivos principales: la hipérbole y la denuncia apasionada. Son éstos dos procedimientos retóricos que le imprimirían su carácter de denuncia social:

"La hipérbole y la denuncia apasionada están en la raíz de nuestras letras. El regusto sensual con lo aparente, la delectación barroca en cuanto es flor y fruto exuberantes, con lo para-

453. Enrique Anderson Imbert: *La crítica literaria y sus métodos.* p.18. Alianza editorial mexicana, México, 1979.

sitario y disforme, que encandiló ya a Colón, convive, se opone y se combina, a veces, con la palabra tajante, el sobrio alegato a la pasión peleadora, a lo largo del proceso literario latinoamericano. Y ambos contribuyen a eliminar y a estimular el vivir de nuestros pueblos. Cuando los conquistadores comienzan a asentarse en las nuevas tierras, surgen el verso y la prosa cultas para describir lo encontrado y contar lo vivido y, junto a ellos, la voz del pueblo se alza también para dar su versión de los hechos y reclamar su parte en el botín".[454]

Cabe señalar que tanto el discurso "literario" que José A. Portuondo caracteriza por la "hipérbole" y la "denuncia apasionada" como la manera de describirlo, concierne a la elocuencia como técnica y objeto primero de la retórica. El uso común de la lengua es rica fuente de hipérboles y denuncias, y tampoco es literatura.

Es cierto que la literatura utiliza la hipérbole, la lítote, el énfasis, la perífrasis, la metáfora y otras figuras retóricas que son propias primero del uso cotidiano de la lengua. Es cierto también que la multiplicación de estos procedimientos constituye incluso la historicidad de cierta literatura, en los grandes retóricos en la Edad Media en Francia, en los barrocos, en lo románticos, etc...

Sin embargo, equivaldría a deshistorizar la literatura hispanoamericana y el discurso de los primeros españoles que llegaron a América, el querer caracterizarlos de la misma manera. Es olvidar que su especificidad está ligada a un estado histórico de la lengua y de la literatura, a una inserción del sujeto en la producción de su discurso y a una posición translingüística que concierne las relaciones sociales. La situación discursiva o de comunicación en la cual se ubican los discursos de Colón y de Las Casas, no es la misma que en la literatura hispanoamericana post-colonial. José A. Portuondo ubica bien, quizás sin darse cuenta, esta diferencia de discursos cuando califica el discurso de Colón de

454. J.A. Portuondo: *La emancipación literaria de Hispanoamerica*. p.8. Cuadernos Casa, La Habana, 1975.

propagandístico, viendo en este personaje el iniciador de la propaganda comercial moderna:

"(...) Cristóbal Colón (1451-1506), inicia las formas modernas de la propaganda comercial cuando pondera hiperbólicamente la mercancía que trata de imponer. Hay que hacer apetecible a los Reyes Católicos lo descubierto, pobre y escaso, en este primer viaje a lo desconocido, y ni siquiera tiene la precaución de variar o graduar los adjetivos".[455]

La necesidad de vender esa mercancía a las cortes españolas orientó, pues, el discurso hiperbólico de Colón acerca de la belleza de la naturaleza hispanoamericana y acerca de la belleza y las buenas intenciones de los indios. Sin soslayar la importancia de la hipérbole y de otras figuras enfáticas en el discurso de la época, admitimos como justa esta observación de Portuondo. Esto quiere decir, que como publicidad comercial, el discurso de Colón se planteaba en términos de medio para un fin, de ahí su carácter instrumental. En estas condiciones, se trataba específicamente de un discurso persuasivo y el empleo de ornamentos retóricos como la hipérbole, respondía sólo al arte de persuadir.

Este arte de persuadir define la elocuencia, y en sentido general una retórica de la argumentación, como lo plantea Ch. Perelman. Esta es la relación, medio-fin, cuerpo-ornamento, que sólo concibe el lenguaje como palabra eficaz. La noción de eficacia era, en efecto, la ideología de la retórica en sus orígenes, para quien la poesía era palabra inútil.

La diferencia que se observa entre esta concepción y la de Portuondo es que este último considera toda palabra como eficaz. El instrumentalismo no cambia, por esto, de una concepción a la otra. Sin embargo, la poesía no puede acomodarse ni a una ni a otra.

Los obstáculos teóricos apuntados en la conceptualización de la función social de la literatura, restan validez científica a los estudios y a los autores que han querido

455. Ibid, p.6.

destacar ese rasgo principal de la literatura hispanoamericana. Esa tesis no supera la posición ideológica, a veces muy loable. Pero, además, el hecho de recurrir a una metodología científica no valida los reduccionismos ideológicos. El valor científico que se asigna en particular la sociología de la literatura permite ver con mayor claridad que en los demás enfoques, el carácter teórico del concepto de función social. La perspectiva de la sociología desarrollada en Europa por G. Lukács, T. Adorno, L. Goldman, Robert Escarpit parten de la búsqueda de la homología entre literatura y sociedad y de la determinación de la primera por la segunda.

Estos autores oponen en la obra literaria lo social y lo poético o hablan del "carácter doble del arte como autónomo y como hecho social". Lucien Goldman separa la función social o sentido social, de la obra misma. En su método, "estructuralismo genético", opone, para ponerlos en relación, la estructura de una obra y la estructura de un grupo social. Robert Escarpit separa el "hecho literario", objeto sociológico de estudio que se da, de la obra literaria; y Roland Barthes hace, igualmente, la distinción entre la obra como objeto artístico y la obra como institución social, desde la visión semiótica de la literatura."[456]

La condición de método quita de entrada a la noción de función social, que se le asigna naturalmente a la literatura hispanoamericana, el carácter de evidencia objetiva. De esta forma, se le restituye su verdadero estatus, el de discurso, en el cual rigen las instancias de la subjetividad. En esta región del discurso y del sujeto, el dominio del conocimiento coincide con el de la ideología. Sin embargo, la ideología es, en la actividad de conocimiento, la apropiación por el sujeto de conocimiento. La ideología es en síntesis, como sostiene Blas Matamoro, no una forma de ignorancia, sino una forma de

456. Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas: *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura.* Ediciones Martínez Roca, S.A., Barcelona, España, 1971.

conocimiento, pero de "conocimiento acrítico", mientras que la ciencia es la forma del conocimiento crítico.[457]

En ese sentido, un método científico no conduce a la producción de evidencias, sino de objetos que deben ser recalificados por nuevas elaboraciones científicas. Por eso, para prevenirnos contra la "evidencia" de la función de la literatura, hay que recordar que las ciencias no se determinan por objetos reales sino por objetos de conocimiento. Esto quiere decir que, aunque el objeto "real" se presente como evidente para el sentido común -por ejemplo, la literatura hispanoamericana- como objeto de estudio o de conocimiento es sólo una perspectiva de investigación que cada ciencia y cada sujeto científico adoptan. Recuérdese que el objeto "lengua" no es el mismo para el hablante común que para el lingüista; como no fue el mismo para el filólogo del siglo XIX que para el lingüista del siglo XX. Asimismo, en el tema de referencia, si la noción de función social fundamenta el método sociológico en los estudios literarios, se debe concluir que el objeto "literatura" que estudia es un objeto elaborado por este método.

Ahora bien, si el objeto es elaborado, por lo menos en parte, por el método, habría que preguntarse si este método es el resultado de una reflexión sobre las obras literarias hispanoamericanas, o, si por el contrario, se trata de un método general que funciona por abstracción en todas las circunstancias. Determinar esto es importante; decide no sólo del objeto que el discurso sociológico se da acerca de la literatura en América Hispánica sino, además, permite validar, o no, la aseveración según la cual la función social es una característica propia de la literatura hispanoamericana. Sin embargo, sabemos que el método sociológico, y, por tanto, la noción de función social que los hispanoamericanos emplean no tiene nada de propiamente hispanoamericano.

No estaríamos en contra del hecho que la sociología de la

457. Blas Matamoro: *Saber y literatura. Por una epistemología de la crítica literaria.* p.41. Ediciones de la Torre, Madrid, España, 1980.

literatura se dé como objeto de conocimiento otra cosa que no sea la obra literaria, si ésta no se presentara también como teoría de la literatura y no hiciera de la obra literaria el lugar privilegiado de un análisis teórico, ideológico y político. Sin embargo, observamos que la concepción instrumentalista con la cual se estudia en América Hispánica la literatura en general, y más particularmente el modernismo, conlleva un riesgo totalitario -teórico y político- para el sujeto. Además, no aporta nada, desde el punto de vista epistemológico, al conocimiento de las obras literarias.

El terrorismo se manifiesta en la primacía dada al sentido social contra los significantes poéticos de las obras literarias y en contra del lenguaje en general. El desprecio de la obra y del lenguaje plantea el sentido como una naturaleza, una autoctonía, una idiosincrasia. El sentido es una esencia típica que define el carácter propiamente de la cultura y de la sociedad latinoamericanas.

La noción de función social designa en la crítica sociológica un contenido histórico objetivo, que determina la condición instrumental de la literatura hispanoamericana. Este contenido histórico está constituido por determinaciones sociales y económicas que inscriben la función social en los "hechos", en la "vida de las cosas". Lo social y lo económico funcionan entonces como una esencia que sobredeterminaría el sentido de la obra literaria, prescribiéndolo como sentido social o sentido de la historia.

De esta manera, aparece, al término de este capítulo, que la crítica instrumentalista que hemos descrito en conjunto, se inscribe en una paradoja: se afirma que la literatura hispanoamericana es indisociable de lo político, debido a su gran arraigo en lo social y lo histórico. Sin embargo, al mismo tiempo, la teoría y la práctica del lenguaje en que se sustenta este enfoque crítico se esfuerzan en separar la poesía de lo político. El lenguaje y la literatura son situados fuera de lo social, de lo histórico. Son considerados como "formas puras" no significativas.

El rechazo de la obra en la sociología marxista se funda-

menta en la oposición entre autonomía relativa y autonomía absoluta, y la confusión entre especificidad y autonomía. A partir de esta oposición y de esta confusión, separa la "producción intelectual" y lo ideológico, de la producción económica, otorgando por supuesto la primacía a la economía considerada como autonomía absoluta.

CONCLUSIÓN

El problema central que hemos planteado en este estudio ha sido el estatus teórico de los diferentes intentos de teorización de la literatura en América Hispánica. En nuestra exposición nos hemos esforzado en mostrar el desfase que existe entre estas teorías y las obras literarias y en particular la literatura hispanoamericana. Tal conclusión resulta del examen de los métodos y del objeto de conocimiento que esas teorías se asignan.

La delimitación de esas cuestiones ha tenido como punto de partida el concepto mismo de literatura hispanoamericana como objeto cultural de conocimiento. A este nivel hemos podido profundizar en una primera distinción establecida originalmente por Roberto Fernández Retamar: teorías que corresponden a una concepción universalista de la literatura; otras conciben su objeto de estudio sólo en el marco de América Hispánica. Estas últimas reinvindican el concepto de "literatura hispanoamericana".

He ahí dos orientaciones epistemológicas y antropológicas que plantean en grados diversos el tema de la especificidad de la obra literaria. El elemento lingüístico es el fundamento de la demarcación más nítida entre todas las concepciones literarias que hemos estudiado. La formación de la teoría de la literatura nos enseña que la especificidad de una literatura y la eficacia del método a partir de la cual se estudia, son determinadas por el componente lingüístico al fin y al cabo.

Al respecto, debe recordarse la importancia que le hemos otorgado al término "el español de América". Se trata de un término clave que designa, como lo observa Rafael Lapesa, "una modalidad de lenguaje distinta a la del español peninsular".[458]

Reconocer esa variante lingüística es situarse en una historicidad cultural. La lengua es, por un lado, el punto de partida de la técnica con la cual los teóricos hispanoamericanos han trabajado la literatura; por otro lado, el primer obstáculo con el cual se enfrenta la concepción esencialista del lenguaje y de la poesía.

En la concepción sobre la lengua se separan los diferentes métodos de enfoque que hemos señalado. Se podría distinguir, de esta forma, una primera corriente teórica, netamente esencialista, que no toma en cuenta en absoluto la historicidad del lenguaje en el estudio de la obra literaria. Es el método fenomenológico, representado en América Hispánica principalmente por Alfonso Reyes, Octavio Paz, Martínez Bonati y José Antonio Portuondo en *Concepto de la poesía*. Para estos autores, la poesía es abstracción, definición. Esto implica un sentido ontológico y cósmico. La noción de lenguaje nunca es llevada a la realización de una lengua específica. Asimismo acontece con la noción de literatura.

Una segunda corriente representada por los marxistas, se declara opuesta al enfoque metafísico de la búsqueda de la esencia de la poesía. Considera la poesía como un sentido histórico y social. Sin embargo, esta concepción del sentido de la literatura fuera del lenguaje, sitúa el procedimiento marxista en la misma perspectiva de la fenomenología.

La actitud de los marxistas en relación con la noción de esencia es el mejor ejemplo. Hemos visto, en particular, en José A. Portuondo, quien fundamenta su teoría de la literatura en el materialismo histórico, una racionalidad dualista que separa en Aristóteles la metafísica de la poética. En esta racio-

458. Rafael Lapesa: *Historia de la Lengua Española*, Ed. Gredos, Madrid, 1985.

nalidad dualista reside toda la dificultad del marxismo para construir una teoría de la literatura hispanoamericana.

Existe una tercera corriente que considera la literatura como un hecho antes que nada lingüístico; se ha consagrado a la investigación de sus componentes formales o estructurales. Esta corriente representada principalmente por Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña se sitúa en un enfoque filológico en el sentido más actualizado del término.

Es pertinente aclarar, respecto de esas corrientes, que la distinción que acabamos de efectuar, sólo es aproximativa. Cada una de esas tres corrientes metodológicas, aunque representada más fuertemente por los autores designados, no es exclusiva de esos autores ni de una obra en particular. Muy al contrario, no fue nada extraño encontrar en un mismo autor y en una misma obra, una mezcla indeterminada de enfoques. Tampoco ha sido extraño ver que se introducen, mediante métodos estimados como no pertinentes, conceptos que parecerían haberse rechazado por el método escogido.

Frente a esas teorías, cabe continuar la búsqueda de un enfoque que encare en un mismo movimiento los diversos polos planteados en la relación entre literatura y sociedad: entre lo social y lo individual, entre el sentido de la historia y el sentido de la obra. Este método debería inspirarse en los procedimientos del análisis del discurso dentro de la tendencia a la vez de la teoría de la enunciación iniciada por Emile Benveniste y de ciertos aspectos de la noción de translingüística elaborada por Mikhail Bakhtine.

En especial, las investigaciones realizadas por H. Meschonnic tienden a elaborar una poética del discurso fundada en el ritmo como significante mayor de la obra literaria. Esa poética es una orientación promisoria en el estudio apropiado de estos problemas, lo que aparece indicado.

Claro está, exponer aquí esas nuevas vías sobrepasaría el marco de este estudio, sobre todo, que esto nos llevaría a realizar una crítica de esas perspectivas, antes de pretender aplicarlas a la literatura hispanoamericana.

En este punto entra en consideración el análisis de las conceptualizaciones que prevalecen en los autores hispanoamericanos, no sólo acerca del lenguaje y la literatura sino acerca del conocimiento en general. Percibimos la dificultad de no atenerse a un marco conceptual. En la mayoría de los autores, con excepción quizás de Martínez Bonati, predomina un enfoque ecléctico, cuando no una falta de enfoque.

Las causas que impiden a los teóricos de la literatura en América Hispánica hacer una distinción metodológica más o menos acabada son diversas. El empirismo es una de las causas. Ausencia de criticidad en el proceso de lectura y de enseñanza de la literatura en América Hispánica.

La enseñanza, ligada hasta fecha reciente a la filosofía, ha vehiculado una estética escolástica. Nuestras enseñanzas de "filosofía y letras" no sirvieron sino para la repetición de conceptos generales sobre la literatura. No aportaron herramientas de investigación ni de análisis del hecho literario.

Cabe aquí señalar, como se ha visto, que el concepto de teoría y de ciencia, mediante el cual se quiso reemplazar el estudio escolástico y normativo de la literatura, se constituyó en un obstáculo para el estudio específico de las obras literarias. La teoría y la ciencia se consideraban sólo como estudios generales de objetos generales.

Ahora bien, esa última dificultad no autoriza hacer una amalgama con todos los filólogos ni rechazar como un todo la filología como método de estudio del lenguaje y la literatura con el pretexto de que ésta representa la tradición. En un principio prevalecía una filología precientífica, introducida en América Hispánica, principalmente por Marcelino Menéndez y Pelayo. Fue una filología universalista en cuanto a los métodos y a su objeto de estudio. La mayor parte de los trabajos de Alfonso Reyes se mantienen en el marco de la filología pre-científica. Todos los autores reconocidos bebieron en ese cauce de la filología. Ahí abrevaron Pedro Henríquez Ureña y Amado Alonso, produjeron gran parte de sus trabajos en este ámbito. Posteriormente, y a veces paralelamente, se fue im-

poniendo la lingüística moderna, la cual procedía directamente de los trabajos de Saussure, Bally, Meillet, Vossler y Leo Spitzer. Esta orientación es la base de la estilística como teoría de la literatura. Así la encontramos en Amado Alonso y en Raymundo Lida.

Si en la filología tradicional, llamada clásica, lenguaje poético quiere decir lenguaje del universo, en la estilística, *lenguaje* quiere decir *lengua*, en el sentido lingüístico y antropológico del término. Medio de comunicación y expresión de una comunidad humana, culturalmente más o menos homogénea.

En esta visión lingüística de la noción de lengua se sitúan los trabajos de Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña sobre el sistema morfosintáctico y sobre el sistema de versificación del español y del español de América.

Los trabajos de éstos y los de lingüistas más recientes, aunque de carácter formalista, tienen por lo menos el mérito de plantear el problema del sistema y del funcionamiento de la lengua, indispensable a la teoría literaria. Pero, por falta de una lingüística del discurso, que aborda sólo de manera muy fragmentada, esa lingüística ha sido incapaz de explicar el funcionamiento de la poesía como modo significante, y específicamente el funcionamiento de las obras literarias de América Hispánica.

Ese es el reto que hoy asume una nueva poética basada en la teoría y el análisis del discurso, tal como la hemos delineado en uno de los capítulos de esta obra. Ahora bien, esa tarea no será posible si no se encara una doble misión: criticar las teorías y los métodos de la crítica literaria que han construido una visión distorsionada de la literatura hispanoamericana; continuar las investigaciones que los autores que nos precedieron -y los contemporáneos- han desarrollado en el ámbito de la lengua y del discurso literario en todas sus realizaciones y relaciones con otros discursos.

Criticar e investigar son dos movimientos convergentes y solidarios de un mismo propósito. Es una vasta indagación

de la ciencia de la literatura en América Hispánica en continuo reinicio, y de la cual sólo hemos querido presentar en esta obra los escollos encontrados en el camino de la más prestigiosa tradición de nuestros teóricos de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

AA VV *Recherches poétiques:* Groupe de recherches esthétiques du CNRS, Ed. Klincksieck, París, 1975.

ADAN, J.M.: *Lingüistique et discours littéraire.* Larousse, París, 1976.

AGUIRRE, Mirta: *Apuntes sobre la literatura y el arte,* En: Revolución, letras, arte. Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, Cuba. 1980.

ALONSO, Amado: *Materia y forma en poesía.* Ed. Gredos, Madrid, 1955.

ALPHA I., Sow y otros: *Introducción a la cultura africana.* Selbal/UNESCO, Barcelona, 1982.

ALTHUSSER, Louis: *Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos.* Editorial Anagrama, Barcelona, 1970.

ANDERSON IMBERT, Enrique: *La crítica literaria y sus métodos.* Alianza Editorial Mexicana, México, 1979.

APOLLON, Willy: *Le voudu.* Editions Galilée, París, 1976.

ARGUEDAS, José María: *Formación de una cultura Indoamericana.* Siglo XXI, México, 1981.

ARISTÓTELES: *La Poétique.* Ed. Du Seuil, París, 1980.

BACHELARD, Gastón: *La formation de l'esprit scientifique.* Libraire philosophique. J.Vrin, París, 1980.

BAKHTINE, M.: *La poétique de Dostoievski.* Seuil 1970.

BARNET, Miguel; Benedetti, Mario: *Literatura y arte nuevo en Cuba.* Editorial LAIA, S. A., Barcelona, 1977.

BEJEL, Emilio: *Literatura en nuestra América.* Universidad Veracruzana. México, 1983.

BELLO, Andrés: *Obra literaria.* Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985.

BENEDETTI, Mario: *El escritor latinoamericano y la revolución posible.* Ed. Nueva Imagen, México, 1979.

BENJAMIN, Walter: *Poésie et revolution.* Edition Denoel, París, 1971.

BENVENISTE, Emile: *Problemes de lingüistique generale* I et II, Gallimard, París, 1966.

Biblioteca Ayacucho, *Pensamiento político de la emancipación*. 1790–1825, Caracas, T.I. 1977.

BOCHENSKY, I.M.: *Los métodos actuales del pensamiento*. Ediciones Rialp., S.A., Madrid, 1977.

BOILEAU: *Art poétique*, Flammarion, París, 1970.

BOLÍVAR, Simón: *Escritos políticos*. Alianza Editorial, Madrid, 1975.

BOSCH, Juan: *De Cristóbal Colón a Fidel Castro*. Editora Alfa y Omega. Santo Domingo, 1983.

BREMOND, Henri: *Poésie pure*. Bernard Grasset. París, 1937.

BRENES MESEN, Roberto: *Las categorías literarias*. San José de Costa Rica, 1973.

CAILLOIS, Robert: *Art poétique*. Edit. Gallimard. (s.a).

Caliban/Cannibale. Maspero, París, 1973.

CANDELIER, Bruno Rosario: *Lo popular y lo culto de la poesía dominicana*. UCMM. Santiago, República Dominicana, 1977.

CANGUILHEM, Georges: *La connaissance de la vie*. Vrin, París, 1980.

CARO, Miguel Antonio: *Obras Completas*. T. III. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1980.

CARPENTIER, Alejo: *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo y otros ensayos*. Siglo XXI Editores, S .A., México, 1981.

CASCALES, Francisco: *Cartas filológicas*. Tomo I-II-III, Espasa- Calpe, Madrid, 1961.

CERISY, Colloque de: *Litterature latinoamericaine d"aujourd"hui*. 10/18, París, 1980.

CÉSPEDES, Diógenes: *Seis ensayos sobre poética latinoamericana*, Taller Santo Domingo, 1983.

COHEN, Jean: *Structure du langage poétique*. Ed. Flammarion, París, 1966.

COSTA, René de: *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1975.

Crítica lírica. T. II. Ediciones Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, Cuba, 1984.

Critique de la théorie critique. PUF, París, 1985.

Critique du rythme. Anthropologie historique du langage. Verdier, París, 1982.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Introducción al romanticismo español*. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1972.

DILTHEY, Wilhem: *Poética*. Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1961.

DISCURSOS. *Cuadernos de teoría y análisis*, Año 2. Número 8, septiembre-diciembre de 1985. Año I, Número 9, mayo-agosto de 1988. Universidad Autónoma de México, UNAM.

El deslinde. T.XV. Apuntes para una teoría de la literatura. México, 1963.

El recurso del método. Editorial de arte y literatura, La Habana, 1974.

ELIADE, Mircea: *Mythes, rêves et mysteres*. Payot, París.

Escritos críticos. Editora Cultural Dominicana. Santo Domingo, República Dominicana, 1976.

Esthétique et théorie du roman. Gallimard, 1978.

Estudios lingüísticos-temas españoles, Ed. Gredos, Madrid, 1974.

Estudios lingüísticos-temas hispanoamericanos. Ed. Gredos, Madrid, 1976.

Estudios sobre literatura, cultura e ideologías. Universidad Central del Este. San Pedro de Macorís, Rep. Dominicana, 1983.

FEIJOO, Samuel: *Crítica lírica*. T.I. Ediciones Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba, 1982.

FERNÁNDEZ MORENO, César (Coordinador): *América Latina en su literatura*. UNESCO Siglo XXI Editores, S.A., México, 1984.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto: *Idea de la estilística*. Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 1976.

FERNÁNDEZ, Macedonio: *Obras completas*. T.III. Teorías, Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1974.

Figures II. Editions de Seuil. paris, 1969.

FOUCAULT, Michel: *Les mots et les choses*. Gallimard, París, 1966.

FUENTES, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*. Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1969.

GALVÁN, Manuel de Jesús: *Enriquillo*. Colección pensamiento dominicano, Santo Domingo, 1970.

GENETTE, Gérard: *Introduction a l'architexte*, Seuil, París, 1979.

GILBERT-DUBOIS, Claude: Le baroque. Librairie Larousse, París, 1973.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (Coordinador): *Cultura y creación intelectual en América Latina*. Instituto de investigaciones sociales de la UNAM. Siglo XXI Editores, S.A. Madrid, 1984.

GREIMAS, A. J.: *Essais de Sémiotique poétique*, Larousse, 1972.

GROSSMAN, Rudolf: *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. Revista de Occidente, S.A., Madrid, 1972.

GUILLÉN, Nicolás: *Obra poética*. T. I. Editorial de Arte y Literatura. La Habana, 1974.

HENRI, P.: *Le mauvais outil. Langue, sujet et discours*. Klincksieck, 1977.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max: *Panorama histórico de la literatura dominicana*. Librería Dominicana, Santo Domingo, 1965.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *Obras completas*, T.I. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1976. Y Alfonso Reyes: *Epistolario Íntimo*. T. II. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. Santo Domingo, 1981.

HERMANI: *Obras completas*. T.XII. Edito-Service S.A., Geneve, 1963.

Historia de la literatura hispanoamericana T.I, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.

HORACE: *Art poétique, 170 in Oeuvres*, Garnier Flammarion, París, 1977.

HUGO, Víctor: *Obras completas*. T.II. Edito-Service S.A., Geneve, 1963.

HUIDOBRO, Vicente: *Manifestes*. Ed. de la Revue Mondiale, París, 1925.

HUSSERL, Edmund: *L'idée de la phénoménologie*. Presses Universitaires de France, París, 1970.

Ideas filosóficas, discurso sindical y mitos cotidianos en Santo Domingo, Taller, Santo Domingo, 1984.

Inmediaciones. Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona, 1981.

Instituto de investigaciones sociales, UNAM: *Literatura, ideología y lenguaje*. Editorial Grijaldo, S.A., México, 1976.

Instituto de sociología de la Universidad Libre de Bruselas: Literatura y sociedad. *Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Ediciones Martínez Roca, S.A., Barcelona, 1971.

Introduction a l'analyse du discours en Sciences sociales. Hachette, 1979.

JAKOBSON, Román: *Essais de lingüistique generale*. Tome I. Ed. Minuit, París, 1963.

JIMÉNEZ-GRULLÓN, Juan Isidro: Pedro Henríquez Ureña: *Mito y realidad y otros ensayos*. Editorial Librería Dominicana, Santo Domingo, R.D., 1969.

Jona et le signifiant errant. Gallimard, París, 1981.

KRISTEVA, J.: *La révolution du langage poétique*. Seuil, París, 1974.

L'archelogie du savoir. Gallimard, París, 1969.

L'oeuvre de Francois Rebelais. Gallimard, 1970.

La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica. T.XIII. México, 1962.

La emancipación literaria de Hispanoamérica. Cuadernos casa 15, La Habana, 1975.

La rime et la vie. Verdier, Lagrasse, 1991.

LAPESA, Rafael: *Historia de la lengua española*. Ed. Gredos, Madrid, 1985.

Le langage Heidegger. PUF, París, 1990.

Le marxisme et la philosophie du languaje. Ed. minuit, París, 1977.

Le signe et le poeme, Gallimard, París, 1975.

LEBRÓN SAVIÑÓN, Carlos: *Este negro nuestro a quien debemos querer*. E.C.D., Santo Domingo.

Lenguaje y poesía en Santo Domingo en el sigloXX. Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, Santo Domingo, 1985.

Les états de la poésie. PUF, París, 1985.

LEZAMA LIMA, José: *Tratados en La Habana*. Ed. de la Flor, Buenos Aires, 1969.

LOTMAN, I.: *La structure du texte artistique*. Gallimard, París, 1973.

LUZÁN, Ignacio de: *La poética*. Ediciones de 1737 y 1789. Ed. Cátedra, Madrid, 1974.

Magazine littéraire. Nos. 151, 152, septiembre, 1979, París.

MAINGUENEAU, D.: *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Hachette, 1976.

MARCELLESI, J.B.; Gardin, B.: *Introduction a la sociolingüistique*, Larousse, 1974.

MARIATEGUI, José Carlos: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Ed. Crítica. Grijalbo, Barcelona, 1976.

MARICHAL, Juan: *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana*. Fundación Juan March, Cátedra, Madrid, 1978.

MARINELLO, Juan: *Poética*. Ed. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1933.

MARTÍ, José: *Ensayo sobre arte y literatura*. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.

MATAMORO, Blas: *Saber y literatura*. Por una epistemología de la crítica literaria. Ediciones de la Torre. Madrid, 1980.

MATOS MOQUETE, Manuel: *La cultura de la lengua*. Biblioteca Nacional, Santo Domingo, 1986.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España.* Tomo I-II. C.S.I.C., Madrid, 1974.

MESCHONNIC, H.: *Pour la poétique I,* Gallimard, París, 1970.

Mimologiques, Seuil, París, 1976.

MONTEFORTE, Mario (Coordinador): *El discurso político.* Universidad Autónoma de México (UNAM), México, 1980.

NAVARRO, Desiderio: *"Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de la América latina y de Europa".* Revista de crítica literaria latinoamericana, No. 16. Perú, 1982.

NICOLÁS, Anne: *"L'esthétique imposible".* En: Langue Francaise, No. 49. Frevrier, París, 1981.

Obra crítica. Fondo de Cultura Económica. México, 1960.

Obras completas, T. II. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. Santo Domingo, 1977.

Obras completas, T. VI. Universidad Nacional pedro Henríquez Ureña. Santo Domingo, 1979.

Obras completas, T.X. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. Santo Domingo, 1980.

ORTEGA GASSET, José: *El libro de las misiones.* Colección Austral. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1976.

ORTIGUES, E.: *Le discours et le symbole,* Aubier, París, 1962.

OTTO-DILL, H.: *El ideario literario y estético de José Martí.* Casa, La Habana, 1975.

Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Cuaderno casa, La Habana, 1975.

PAZ, Octavio: *El arco y La lira.* Fondo de cultura económica, México, 1973.

PELLETIER, A.: *Fonctions poétiques.* Klincksieck, París, 1977.

PERELMAN, Ch.; OLBRECHTS-TYTECA, L.: *Traité de l'argumentation.* Ed. Universitaires Bruxelles, 3e éd., 1976.

PÉRUS, Françoise: *Literatura y sociedad en América Latina. El modernismo.* Casa las Américas, La Habana, Cuba, 1976.

PIAGET, Jean: *Logique et connaissance scientifique.* La Pléiade. Gallimard, París, 1977.

Poesía y estilo de Pablo Neruda. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1977.

Poétique de la prose, Seuil, París, 1971.

Point de convergence. Gallimard, París, 1979.

PORTUONDO, José Antonio. *Concepto de la poesía*. Instituto cubano del libro, La Habana, 1972.

Pour la poétique II. Gallimard, París, 1973.

Pour la poétique III. Gallimard, París, 1973.

Pour la poétique IV. Ecrire Hugo I y II, Gallimard, París, 1977.

Pour la poétique V. Poésie sans résponse, Gallimard, París, 1981.

Qu'est-ce que le structuralisme 2. *Poétique*, Seuil, París, 1968.

REVISTA DE EDUCACIÓN N°. 17, marzo 1933. Santo Domingo, República Dominicana.

REVISTA DOMINICANA DE CULTURA No. 2. Diciembre de 1955. Ciudad Trujillo, República Dominicana.

REYES, Alfonso: *Obras completas*. Fondo de cultura económica.

RODÓ, José Enrique: *Obras completas*. Aguilar, S.A., (s.a).

SABATO, Ernesto: *La cultura en la encrucijada nacional*. Edit. Suramericana, Buenos Aires, 1976.

SACO, Alfonso: *Obras completas*. T.V. Estética. Fondo de Cultura Económica. México, 1944.

SARDUY, Severo: *Barroco*. Ed. Suramericana, Buenos Aires, 1974.

SARTRE, Jean-Paul: *L'idiot de la famille*. Gallimard, París, 1977.

SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*. Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1945.

Semeiotike Recherches pour une sémanalyse. Seuil, París, 1979.

SPIRE, Andrés: *Plaisir poétique et plaisir musculaire*. S.F. Vanni. New York, 1949.

STAIGER, Emil: *Conceptos fundamentales de poética*. Ediciones Rialp, S.A., Madrid, 1966.

Tablas poéticas. Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

Teoría de la crítica y el ensayo en Hispanoamérica. Editorial Academia, La Habana, 1990.

Théorie de la littérature, Textes de formalistes russes, Suil, París, 1965.

TODOROV, T.: *Mikhail Bakhtine et le principe dialogique*. Seuil, París, 1981.

TORRE, Guillermo de: *Historia de la literatura de vanguardia*. Ed. Guadarrama, S.A., Madrid, 1974.

Tres conceptos de la literatura hispanoamericana. Ed. Losada, Buenos Aires, 1963.

Tres puntos de la exegética literaria. T.XIV, La experiencia literaria. México, 1962.

TYNIANOV, I.: *Le vers, lui meme.* Ed. 10/18, 1977.

UNAMUNO, Miguel de: *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana.* Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1968.

VALERY, P.: *Oevres.* T. I et II. Gallimard, París, 1957.

VASCONCELOS, José: *Filosofía estética.* Espasa-Clape, Buenos Aires, 1952.

VERNANT, Jean-Pierre: *Mythe et pensée chez les grecs.* Maspero, París, 1957.

VITIER, Medardo: *Las ideas en Cuba.* Instituto del Libro. La Habana, 1970.

WELLEK, R.; Warren, A.: *La théorie littéraire.* Seuil, París, 1971.

XVII Congreso del instituto internacional de literatura iberoamericana. T.I *El barroco en América.* Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1978.

YURKIEVICH, Saul: *Celebración del modernismo.* Tusquest Ed. Barcelona, 1976.

ZEA, Leopoldo: *La filosofía americana como filosofía sin más.* Siglo XXI Editores, S.A., México, 1978

La presente edición de
Las Teorías Literarias en América Hispánica
de Manuel Matos Moquete
consta de 500 ejemplares
y se terminó de imprimir
en el mes de mayo de 2004
en los talleres gráficos de
Editora Búho
Santo Domingo, República Dominicana

En la actualidad Matos Moquete es profesor investigador del Instituto Tecnológico de Santo Domingo, donde coordina la maestría en Lingüística Aplicada. Se desempeña también como director docente en la Secretaría de Estado de Educación. Es profesor de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Ha publicado las siguientes obras:

Abismos (poemas). Editora Búho, 1983.

En el atascadero (novela). Editora Universitaria, 1995.

La cultura de la lengua (ensayo). Editora Búho, 1986.

El discurso teórico en literatura en América Hispánica (ensayo). Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1992.

En la espiral de los tiempos (ensayos). Editora Búho, 1998.

Caamaño, la última esperanza armada (testimonio). Editora Corripio, 2000.

Dile adiós a la época (novela). Editora Búho, 2002.

El habla coloquial de Hipólito Mejía. Estudio de un idiolecto (estudio lingüístico). Editora Búho, 2003.

En fotos de portada y contraportada
Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña,
Octavio Paz y José Martí.

El problema central que se plantea en este estudio es el estatus teórico de los diferentes intentos de teorización de la literatura en América Hispánica. En esta obra se muestra el desfase que existe entre las teorías y las obras literarias, y en particular, la literatura hispanoamericana. Tal conclusión resulta del examen de los métodos y del objeto de conocimiento que esas teorías se asignan.

ISBN: 99934-25-52-4

INSTITUTO TECNOLÓGICO DE SANTO DOMINGO
intec Universidad