

Las imágenes femeninas de la Tierra en la literatura hispanoamericana

Tal vez la gran verdad que se empieza en estos días a descubrir sobre el ser hispanoamericano es la manifestación abierta de lo que es propio, deshaciéndose de las antiguas ligaduras umbilicales con Europa y mostrando un nuevo ser que parece inédito en la historia. Así lo han reconocido tanto los críticos como los literatos. Dentro de este proceso me parece que la imagen de la mujer se ha destacado como uno de los elementos en los cuales la nueva literatura muestra su originalidad. En efecto, los novelistas hispanoamericanos han hecho de la mujer un símbolo representativo de la tierra. La mujer en la literatura hispanoamericana no es sólo un objeto estético, sino un símbolo indicador de lo que es el hombre.

El proceso de conciencia en la literatura hispanoamericana se podría describir hasta el presente en un ciclo que comprende al menos cinco etapas. Primero convendrá reconocer a la mujer como símbolo de la belleza de la tierra, pero imposible de abordar, porque para llegar a ella había que pasar por Europa. Este me parece que es el significado arquetípico de *La María* de Jorge Isaacs. Luego hay que avanzar un paso y ver en la mujer el símbolo de la transformación social en la etapa inicial y contemplarla como soñadora de cosas racionales, pero imposibles, aunque estuvieran llenas de sentido humano. La mujer, en este estadio del desarrollo, empieza a diferenciarse como un símbolo agresivo contra la realidad ambigua. Esa mujer-fuerza tiene su nombre propio en doña Bárbara Caballero, la *Marquesa de Yolombó*, tal como la describió Tomás Carrasquilla. Luego vendrían todas esas mujeres hijas de la tierra, dueñas de muchos de sus recursos, pero prisioneras de su ambiente, como la *Doña Bárbara* de Rómulo Gállegos, la *Mulata de Tal* de Miguel Ángel Asturias hasta llegar a la

Cándida Eréndira de Gabriel García Márquez. En estas mujeres la belleza ya no es un signo característico, sino un enigma fatal, símbolo de renacimiento o de disolución.

Así pues, con los elementos acumulados hasta ahora en la literatura hispanoamericana se podría describir lo que se podría llamar «el signo de la mujer hispanoamericana». En él se concentran y se acentúan los aspectos más representativos de la condición humana en el nuevo mundo. En lugar de valores permanentes, de conceptos paralizados y de ideas irrevocables aparece un valor cambiante, un concepto en movimiento y una serie de ideas que se desarrollan en el tiempo. En la cultura oriental, la mujer ha sido un «elemento velado» en el que parece estar el lado oculto de la vida, su origen y su desarrollo¹. En Hispanoamérica parece que la mujer ya no es lo oculto, sino, al contrario, lo que sale fuera y revela lo que el hombre es y no se atreve a decirlo.

Veamos algunos de los casos en los que se hace visible esta tesis.

2. *La mujer del «paraíso» americano: María*

Partamos del hecho reconocido de que Jorge Isaacs en *María* (1867) no se ajusta a los parámetros de la mujer real en el mundo actual. Por el contrario, sigue tal vez de cerca, por una parte, los rasgos ideales de la mujer bíblica en la época de Salomón tal como aparece en el así llamado *Cantar de los Cantares*; por otra parte, se acerca también a los «idilios» de la decadencia griega (o de la literatura bizantina), con modelos tales como *Leandro y Ero* de Museo, *Dafnis y Cloe* de Longo (siglo IV). Con todo, es muy poco probable que Isaacs hubiera conocido estos «idilios», pero sí es muy posible que hubiera leído en la biblioteca familiar *La Arcadia*, de Sannazaro (1504); o *La Diana*, de Montemayor (1558); o *La Arcadia*, de Sidney (1590); o *La Astrea*, de d'Urfé (1610); o más probablemente *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint Pierre (1789); o la *Atala*, de Chateaubriand (1801), que reproducen, con variantes notables, el modelo griego-bizantino.

Es cierto que María se mueve como la amada de Salomón, dentro de un ambiente que evoca la novela pastoril de la decadencia griega y del primer renacimiento y que apenas si llega a descubrir algunos elementos del mundo americano. Como elemento bíblico sobresaliente podría ponerse en primer lugar el nombre de la casa en que se dice que vivió, El Paraíso. Pero la novela de Isaacs se distancia de sus posibles modelos en ciertos aspectos capitales. Digan lo que digan los críticos, las novelas idílicas que anteceden a *La María* no alcanzan

¹ Gertrude von le Fort, *The Eternal Woman*, Transl. Marie C. Buehrl, Milwaukee, Bruce, 1954.

a definir en sí misma la novela de Jorge Isaacs, porque, más que todo lo demás, se trata de un sentimiento propio de la tierra en una edad de inocencia creada por el nuevo medio físico, el Valle del Cauca, recién abierto a la civilización; de un nuevo medio social, la unión del europeo, el africano (los esclavos) y los nativos americanos, y de una nueva verdad, el despertar de los sentidos a la belleza de las cosas que los rodean, como las aves y las flores, el bosque y el río, todo sintetizado en la hermosura de María. Veamos ese «despertar» a la nueva realidad:

«Cuando desperté, las aves cantaban revoloteando entre los follajes de los naranjos y de los pomarrosos, y los azahares llenaron mi estancia con su aroma tan luego como entreabrí la puerta.

La voz de María llegó entonces a mis oídos dulce y pura; era su voz de niña, pero más grave y lista ya para prestarse a todas las modulaciones de la ternura y de la pasión. Ay, cuántas veces en mis sueños un eco de este mismo acento ha llegado después a mi alma, y mis ojos han buscado en vano aquel huerto en donde tan bella la vi en aquella mañana de agosto» (cap. IV).

La personalidad de María se desarrolla entre la infancia y la adolescencia, que se presenta en el punto culminante en que acepta ser la futura esposa de Efraín. Esa suprema «aceptación» de su papel de mujer lo lleva a cabo con la inocencia de quien acepta la voluntad del joven que la ama. En el «Si él lo quiere así» de María (cap. XXXIX) hay mucho de respeto a las normas establecidas, de sentirse a sí misma realizada en el mundo de los demás, según el concepto acerca de la mujer de Edith Stein².

Para mí todos estos detalles son accidentales en la novela; constituyen una parte del ambiente. El mensaje real, el gran símbolo oculto, está en el viaje de Efraín a Europa a «educarse» para llegar a ser digno esposo de María. Ese tener que ir a Europa para poder llegar hasta la mujer que se ama y hacerla propia es lo que me parece a mí el mensaje particular de *María*. Ese detalle es lo que hace esa novela un documento revelador de una época. Por ese detalle, la *María* no se puede comparar con ninguna de las novelas con las que ha sido comparada por los críticos. Con ese solo detalle, Jorge Isaacs manifiesta que comprendió la gran tragedia de la América Hispana, que no ha tenido un carácter propio, ni una dignidad distinta que la que le dio Europa. Y es más, ya que Efraín no va a España a educarse para ser esposo de María, sino que se dirige a Londres, la capital de

² Edith Stein, *Problems of Women's Education*, Transl. Hilda Graef, Westminster, Newman Press, 1956. Es muy notable el consentimiento de María expresado en términos que coinciden con el pasaje evangélico en María. Dice: «Hágase en mí según su voluntad» (S. Lucas 1, 38).

la civilización industrial, en donde surge una nueva época en la historia, prácticamente Hispanoamérica se descastiza.

María, en definitiva, deja un enorme vacío en el alma del hombre, porque nunca llega a poseerla. Es inútil buscar en *María* los valores de una mujer madura o en Efraín los caracteres de un hombre en plena virilidad. Ambos son adolescentes, casi niños, dueños de una historia que apenas se inicia en los anales de la humanidad. *María* es una esperanza infinita abierta en el corazón de centenares de millones de hombres que vendrán después: «Soñé que María era ya mi esposa y este castísimo delirio había sido y debía continuar siendo el único deleite de mi alma» (cap. LXIV).

2. *El «realismo» de doña Bárbara Caballero*

Tomás Carrasquilla sacó a la luz otro tipo de mujer-símbolo en la novela titulada *La Marquesa de Yo.lombó* (1926). Era una joven descendiente de aragoneses y de sevillanos que empezó a revelar su personalidad en una mina de oro cuando tenía dieciséis años. En un medio rudo e inclemente se despertaron las energías de su carácter y los recursos de su cabeza. «Espíritu de sacrificio, de orden, de disciplina, de administración...; así en lo grande como en lo pequeño, lo mismo en lo moral que en lo físico, y todo con un brío y una jovialidad que más parece cosa de diversión que de ayuda» (cap. I).

Esa joven se llama doña Bárbara Caballero. Es el modelo opuesto a lo que se podría llamar la mujer romántica, porque solamente busca los valores reales de las cosas. Tiene de ascendencia el amor al oro por el que sus padres vinieron de España y se establecieron en las montañas de Antioquía. Pero doña Bárbara no se da cuenta de que es hija también de su propio ambiente. El medio en que crece le inspira una rara mezcla de religiosidad y de superstición. Con su trabajo logra reunir una gran fortuna representada en el oro que saca de la mina. Pero el espíritu de superstición le hace llegar a pensar que conocer al rey es lo mayor a que puede aspirar. Este pensamiento la vuelve pesimista: «¿Morirá sin ir a España, sin conocer a su Majestad? Tanta así sería su desgracia» (cap. X).

En la descripción naturalista de doña Bárbara Caballero junta Tomás Carrasquilla el realismo de los luchadores por la independencia económica de Hispanoamérica y el espíritu supersticioso que los lleva a perder la riqueza acumulada por querer perseguir fines que nunca podría obtener. La novela, que parece solamente un intento costumbrista a la manera de Pereda, destaca muy claramente el contraste entre la firmeza del carácter práctico y la debilidad del espíritu crítico. Doña Bárbara Caballero era hija de su medio y en él tenía toda su fortuna; fuera él perdió toda su fuerza y cayó víctima del engaño de

un aventurero que la despojó de su oro y la dejó convertida en una mujer silenciosa, entregada a la melancolía. La parábola de la *Marquesa de Yolombó* va desde la sociedad primordial, con españoles venidos de Zaragoza y Sevilla, negros esclavos traídos de Africa y nativos de América; se lleva a cabo en la lucha contra el medio, con enfermedades, ignorancia, superstición, pero con fuerza de voluntad que todo lo vence, se abren las selvas, se rompen las entrañas de la tierra y se saca oro y plata, símbolos tradicionales de la riqueza; pero todo termina con el viaje a ver al rey y llevarle la prueba de la riqueza tan duramente conseguida y tan tristemente perdida.

3. *La mujer devoradora de hombres*

Otro símbolo femenino de la literatura hispanoamericana fue introducido por Rómulo Gallegos en la novela *Doña Bárbara*. Es una mujer distinta de las anteriores, aunque, evidentemente, comparte con la Marquesa de Yolombó no solamente el nombre, sino el ser hija de sus obras y el tener una mente supersticiosa. Pero, fuera de estos detalles, la historia de *Doña Bárbara* es típicamente la historia de una mujer mito. Nadie sabe de dónde es. Vino « ¡de más allá del Cunaviche, de más allá del Cinaruco, de más allá del Meta! ¡De más lejos que nunca! ». Fue un fruto «engendrado por la violencia del blanco aventurero en la sombría sensualidad de la india» (cap. III).

«Sólo rencores podía abrigar en su pecho» porque cuando el capitán del bongo en que viajaba la quiso violar, los miembros de la tripulación mataron al capitán y la violaron entre todos. El viejo indio baniba se la llevó antes que la vendieran a un sirio sádico y leproso. Aprendió la «tenebrosa sabiduría» de los ojeadores que fijan los ojos sobre las víctimas y les producen enfermedades extrañas; de los sopladores que curan con su soplo; de los ensalmadores que recitan oraciones extrañas, que curan o matan desde lejos. Llena de supersticiones extravagantes, se estableció en la hacienda de El Miedo, que arrebató al dueño, Lorenzo Baquero, con una venta fingida preparada por el Jefe Civil, el coronel Apolinar, a quien también sedujo. El poder de esa mujer y su dominio sobre los hombres radicaba en «su saber callar y esperar». Nadie sabía una palabra de sus planes ni nadie podía penetrar sus sentimientos acerca de las personas (cap. IX).

Santos Luzardo es quien se le enfrenta, desde la hacienda de Altamira. Aprendió a comprender a los llaneros; no se dejó seducir por «la guaricha»; en cambio, deshizo todas sus tretas para apoderarse de las tierras de Altamira, hasta que al fin la vio regresar a San Fernando, no a quedarse allí con las tierras de que se había apoderado,

ni siquiera a «entablar querellas», sino a llevar a cabo «reparaciones insólitas».

Después Doña Bárbara, «la devoradora de hombres», «la cacica del Arauca», desapareció. «Se supone que se haya arrojado al tremedal, porque hacia allá la vieron dirigirse, con la sombra de una trágica resolución en el rostro; pero también se habla de un bongo que bajaba por el Arauca y en el cual alguien pensó ver una mujer» (cap. XV). De este modo, Doña Bárbara desaparece del mismo modo que había venido.

No se debe pensar que Rómulo Gallegos construyó en su novela *Doña Bárbara* nada más que un juego retórico. No. Creo que el gran novelista venezolano hizo otro símbolo de la realidad hispanoamericana, esta vez con la mujer salida de los ríos y la selva, violada por los hombres sin respeto a su dignidad humana, arrojada a la llanura como una fiera a la que no detienen leyes ni costumbres y a la que solamente vence el destino creado por su propio juego de oscurecer los juicios de los hombres. Esta mujer no va a ninguna parte porque la tierra misma se la traga o tal vez el río borra su imagen en el horizonte.

De esta novela fundamental de la literatura hispanoamericana quedan dos imágenes imborrables. La de los llanos: «¡Inmensidad bravía! Desiertas praderas sin límites, hondos, mudos y solitarios ríos. ¡Cuán inútil resonaría la demanda de auxilio al vuelco del coletazo del caimán en la soledad de aquellos parajes» (cap. I). Y la imagen de Doña Bárbara: «Lujuria y superstición, codicia y crueldad, y allá, en el fondo del alma sombría, una pequeña cosa pura y dolorosa: el recuerdo de Asdrúbal, el amor frustrado que pudo hacerla buena» (cap. IV). Las dos imágenes son una sola: la mujer es la tierra. Por el conocimiento de la mujer casi se podría decir que podemos llegar al conocimiento de la tierra como ambiente vital.

4. *El embrujo de la tierra simbolizado en la mujer*

Mulata de tal, de Miguel Angel Asturias (1963), es el caso más característico en la literatura hispanoamericana en que la mujer se convierte en un embrujo telúrico. La acción se inicia con el pacto de Celestino Yumí, que vende al demonio a su esposa Catalina Zabala para que el genio infernal, que aparece como una «guacalada de aire», lo haga el hombre más rico de la tierra. En este primer momento aparece la primera identificación, o sea, la mujer-riqueza.

En el transcurso de la acción, *Mulata de tal* reproduce el mito de la mujer lunar, Selene, o de la mujer que encarna una fuerza cósmica que se divide en dos mitades para cumplir el ritual del embrujo del

hombre hasta llegar a dominarlo completamente. Es en esta parte donde Miguel Angel Asturias hace uso extensivo de las tradiciones mayas, sobre todo de los elementos míticos contenidos en el Popol-Vuh³. A lo anterior junta las leyendas de la Antigua Guatemala, acrecentadas y magnificadas por la imaginación noveladora del escritor.

La mezcla de religión, supersticiones y satanismo tiene su explicación literaria en el delirio onírico de la fiebre del padre Mateo Chimalpain, a quien los médicos no pueden diagnosticar la enfermedad. Es importante notar este detalle porque explica, a la vez, las transformaciones de La Mulata en el Sacristán. Dentro de este marco onírico hay que explicar también cómo la imagen de la mujer cósmica pasa por etapas sucesivas dentro de un proceso que la identifica no solamente con la tierra, sino que convierte en símbolos eróticos los frutos de los árboles (los cocos con sexo), los animales, las ranas-sexo, los buhos, y transforma al hombre en una araña de diez mil pies y tonsura sacerdotal.

La Mulata es una fuerza telúrica imposible de resistir que enciende en el hombre el furor sexual paralelo a la furia por la producción de los frutos de la tierra, especialmente del maíz, en el que se encarna el demonio Tazol. Miguel Angel Asturias contrapone curiosamente el demonio Cristiano, Candanga, al demonio de Quiavicús, Cashtoc. La verdad es que *La Mulata* no es la Eva bíblica ni nada de esto, sino que es la encarnación de los genios o las fuerzas de la tierra a los que los mayas dieron nombres propios, y así llamaron Cabracán al genio de los terremotos; Cuculcán al genio de los volcanes, y Huracán al genio de los grandes vientos. Celestino Yumí siente venir a La Mulata como «polvo y silencio. Luna, polvo y silencio. Luna, polvo, calor y silencio...». La tierra temblaba. Caían torrentes de lluvia caliente. Las montañas se tragaban los árboles. Todas las cosas empezaban y terminaban con cada sacudida de la tierra. Y así hasta el amanecer del día siguiente (Primera parte).

Con base en las observaciones anteriores podemos concluir que fue Miguel Asturias quien mejor definió el mito-símbolo de la mujer hispanoamericana como representativo de las fuerzas telúricas del nuevo mundo, reunidas todas en ese ser misterioso asexual y de aspectos múltiples que fue La Mulata de Tal, La Mula Carnívora del Padre Mateo Chimalpain, la Yapolí Icué de los mayas, con la que se casó Celestino Yumí durante una misa de muertos.

³ Véase *Popol-Vuh o Libro del Consejo de los indios quichés*, trad. de la versión francesa del prof. Georges Reynaud por los alumnos titulares de la Escuela de Altos Estudios de París, Miguel Angel Asturias y J. M. González de Mendoza, 5.ª ed., Buenos Aires, Losada, 1965.

5. *La cándida Eréndira o la tierra irredenta*

La última imagen femenina de la tierra, que yo sepa, ciertamente, es la pintura surrealista de la cándida Eréndira del novelista Gabriel García Márquez. Eréndira es la muchacha de diecisiete años que paga con su sexo el crimen que no ha cometido. En la Eréndira no se encuentra ninguno de los caracteres que hicieron famosa a *María*, ni se asemeja en ningún punto a la *Marquesa de Yolombó* ni a la *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. El arte de García Márquez ha consistido en encontrar el otro polo de la inocencia, la cara opuesta a la de la mujer devoradora de hombres, el revés de la medalla de la mujer que quiere ver al rey. Eréndira es la joven que cae víctima de la crueldad de otra mujer, que es su propia abuela, y que explota hasta el límite su inocencia juvenil hasta hacerla tocar el fondo de la depravación humana en la escena en que la hace sacar desnuda y encadenada a la plaza pública:

«Eréndira no pudo escapar del escarnio porque se lo impidió la cadena de perro con que la abuela la encadenaba de un travesaño de la cama desde que trató de fugarse. Pero no le hicieron ningún daño. La mostraron en su altar de marquesina por las calles de más estrépito, como el paso alegórico de la penitente encadenada, y al final la pusieron en cámara ardiente en el centro de la plaza mayor. Eréndira estaba enroscada, con la cara escondida, pero sin llorar, y así permaneció en el sol terrible de la plaza, mordiendo de vergüenza y de rabia la cadena de perro de su mal destino, hasta que alguien le hizo la caridad de taparla con una camisa.»

Eréndira ya no es la tierra magnificada en su belleza como un paraíso, sino la tierra violada y expuesta a la vista como una vergüenza humana. Esa joven que dedicaba su tiempo y su juventud a servir a su abuela, cuando se queda dormida de cansancio, el fuego cumple su oficio de destruir y de allí en adelante el sexo de Eréndira tiene que pagar la destrucción de las riquezas de la abuela. El abuso sin placer del sexo de la nieta reconstruye la inmensa riqueza de la abuela, que carga los lingotes de oro en un cinturón de cuero amarrado a la cintura.

La metemosis que se opera en Eréndira consiste en la inocencia que permanece intacta en medio del pecado y de la creciente depravación de la personalidad explotadora de la abuela. Cuando la abuela casa a Eréndira con un indio de corazón inocente, cabeza de totuma y sin sentido de la realidad, la nieta exclama misteriosamente: «Me quiero ir.» Pero no se quiere ir con el indio, sino con la abuela, que le sigue explotando el sexo como una minita de oro.

En Eréndira el sueño de la bondad natural del hombre choca contra la realidad que es cruel como ese corazón de la abuela, lleno de sangre

verde de insecto ponzoñoso. El drama se suspende, sin acabarse, cuando Eréndira huye por la orilla del mar, después de que Ulises, haciendo uso de todas sus fuerzas, logra matar a ese animal extraño que era la abuela y se queda «llorando de soledad y de miedo».

No sé de dónde sacó esta imagen macabra el novelista del Caribe. No tiene relación directa con las otras imágenes de la mujer que aparecen en las novelas que he estudiado. Pero creo que Gabriel García Márquez ha lanzado al mundo de las letras una nueva imagen de Hispanoamérica, como tierra inocente explotada por mercenarios sin entrañas que le cobran el crimen que no ha cometido de haberse dejado conquistar. Estoy muy lejos de pensar que ese «excursus» de la imaginación haya sido solamente un juego estético para satisfacer sensibilidades mórbidas. Me parece que dentro va un mensaje, o si se quiere, hay una doble lectura. Leer a *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1974) como una interpretación avanzada del camino y destino de Hispanoamérica me parece también una aventura de la imaginación.

6. *La mujer entre la realidad y el mito*

En resumen, podemos decir que la mujer en la literatura hispanoamericana está situada entre la inocencia y la muerte, la administración y la seducción, la violación y la derrota, el mito y la locura, la explotación y la venganza. Las co-variantes de esta explicación pueden ser muchas, pero el criterio de evaluación queda vigente como lo más importante para encontrar el tipo de interpretación del ambiente y del hombre. No podemos hablar de un paradigma sacado del esquema de las novelas analizadas ni se puede tampoco suponer un patrón homogéneo para los conceptos que manejan los literatos. Solamente se pueden mencionar las características emergentes de una sensibilidad común que coloca a la mujer en el centro como parámetro del medio en que todos viven. Se trata de encontrar la medida del ambiente en términos de sensibilidad. El marco de lo que ahora debemos comprobar lo constituye el componente femenino de la literatura como parece establecido en las novelas de cinco de los mejor conocidos novelistas. Estipular las condiciones específicas de los juicios de valor sobre la literatura y sobre la interpretación del medio sería un intento prematuro. Solamente se podría pensar en un módulo de referencia en que se contienen los elementos estructurales del esquema que pretendemos analizar.

Con estos prenotandos podemos avanzar el juicio de que se trata de los contenidos semióticos de la novela en términos que podrían significar, para unos, la tierra conquistada, la tierra vencida, la tierra

violada casi como si fuera una mujer; para otros constituyen un acto de fe en la creación, en cierta manera constituyen lo velado, lo oculto en que están las fuentes del ser, como la madre primera, el vientre que encerró a todos en el origen, lo cual constituiría una intuición «sui generis», o una fijación elemental en conceptos tales como el de *materia, madera, madre*, y así en adelante. De un lado, se pondría al hombre como activista, ansioso de poseer y de conquistar, y, del otro, se pondría a la mujer como depositaria del amor, deseosa de ser amada y poseída, porque tiene en sí la esperanza, que es la base de la fe en el porvenir. En síntesis, se vería en este esquema un hundirse en las olas del tiempo y del espacio, deslizándose por sobre todo lo que pasa, para llevar los frutos del dolor hasta la belleza primera que nos dio el ser. Pero, por otra parte, se podría también describir, con otro tipo de inteligencia, el planteamiento de la realidad como una zona de claroscuro, de misterio en que se mueven sombras lejanas, donde reside lo diabólico que encierra la seducción de lo femenino, que no deja ver la red matemática en que están puestas todas las cosas y que hace sentir solamente el sobresalto y el temblor del clímax pasional.

De este modo no es fácil encontrar una diferencia que sea totalmente responsable de dar una explicación total. Para facilitar la inteligencia de los términos propuestos hay que abrir el abanico de los conceptos hacia más amplias potencialidades que abarquen otras alternativas. En este sentido es posible hablar de una visión tal vez inocente de un mundo más humanizado donde el hombre es un *tú* con el que es posible establecer comunicación. En el fondo habría que reconocer una visión poética del mundo constituido por un cosmos-mujer que es *madre, madera, materia* y mar de vida, en el que estamos metidos como elementos participantes. El mundo que mide este parámetro femenino ciertamente no es un mundo mecánico medido por constantes matemáticas, sino que es un mundo en movimiento, sentido desde dentro por el que lo lleva en sí mismo.

Ciertamente, éstas son nociones nebulosas que no han sido sometidas a una crítica socrática. Los resultados finales podrán ser impredecibles. Puede que no haya una validez cognitiva de tipo racionalista cartesiano. Puede que sean conceptos que, como muchos otros, median entre el genio y la neurosis. Puede que haya en el fondo la fascinación cuasi-freudiana por lo genético y que tales productos no correspondan al clima de la edad científica de los países no tropicales. Pero, de todos modos, es cierto que aquí nos encontramos con una interpretación —*deutung*— en que el ambiente se parte entre *amos y dueñas*. Las dualidades de la cultura occidental se imponen y se continúan: Dios y la creación, el hombre y la mujer, el día y la noche, el arte y la

ciencia, el hombre y la historia, el cielo y la tierra, Europa y América. Aquí la tierra tiene que ser seducida por la inteligencia. El mundo ya no es un *gegen-stand*, algo que se opone en frente, sino que es un *da-sein*, un estar allí para que lo disfrutemos, o sea, el Nuevo Mundo es un mundo que tiene corazón, como quería Karl Stern ⁴.

LUIS PÉREZ BOTERO
Universidad de Saskatchewan
(Canadá)

⁴ *The Flight from Woman*, New York, The Noonday Press, 1967, p. 7.