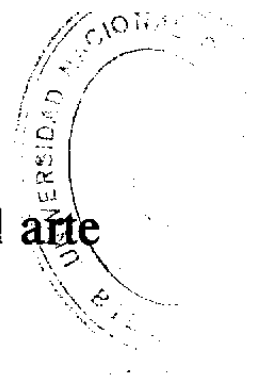


MARGINALIA. Una aproximación metamarxista al arte del siglo XVII *



*José Emilio Burucúa ***

Marginalibus, fratribus in vita et spiritu,
faeci evangelicae temporis praesentis,
anamorphosi aevi futuri.

Fex urbis, lex orbis.
San Jerónimo.

¿Por qué el siglo XVII? Sucede que en esa centuria se produjo una ruptura inédita de la unidad cultural de Europa en varios sentidos. Los poderosos, los antiguos y nuevos privilegiados del régimen feudal en crisis, captaron, con un grado de conciencia nunca habido hasta entonces, el papel persuasivo, domesticador y represivo, vale decir, lo que hoy llamaríamos propiamente ideológico, que cumplían las creaciones de la mente (ciencia, arte, teatro, religión, sistema jurídico)(1). Anderson ha mostrado que, en el feudalismo del Medioevo, lo "ideológico" fue inescindible del mecanismo esencial de ese modo de producción, sobre todo por la vía de lo jurídico que se encontraba inextricablemente unido a la apropiación de la renta-trabajo, no sólo en las formas de organización del poder sino en las personas mismas que lo ejercían y padecían (2). El absolutismo del siglo XVII habría instaurado el primer apartamiento, la primera separación neta y enajenación de lo "superestructural" con respecto a fuerzas productivas que, si bien alcanzaban una definición más precisa que en la Edad Media e inauguraban la autonomía de lo económico, no eran nuevas en cuanto a sus cualidades técnicas, ni tampoco en lo que atañe a los vínculos sociales y a las relaciones hombre-naturaleza que de ellas se desprendían. El mundo europeo del siglo XVII siguió siendo predominantemente rural y sus jerarquías sociales nunca se diferenciaron de las del viejo feudalismo más que por su rigidez y su cristalización en el sistema del **ancien régime**. Según Anderson, el absolutismo fue el último "escudo protector" de los privilegios y del poder de la antigua nobleza, muchas veces a pesar de sí misma, inconsciente en cuanto

* Trabajo presentado en el Congreso de Historia de la Psicología organizado por la Asociación de Psicólogos de Buenos Aires, en la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

** UBA.

(1) MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, 1980.

(2) ANDERSON, Perry: *El Estado absolutista*. Madrid, Siglo XXI, 1979, pp. 13-15

clase del significado real del nuevo Estado, de la nueva fase del feudalismo que la implantación de esa entidad política acarrearba (3).

Pero hubo ruptura cultural en un segundo sentido. La marginalidad social se despojó de las notas de exterioridad que la singularizaron hasta el siglo XVI (4). El **outsider** no era expulsado ni podía ya expulsarse a sí mismo del espacio común en el que se asentaban las sociedades del '600. Permanecía encerrado, aprisionado, acosado, estigmatizado **dentro** del ámbito físico de su comunidad de origen (5). Ello dio lugar a la aparición de ese fenómeno que actualmente designamos bajo los rótulos de "subcultura" o "contracultura".

Así, por un lado, nunca como en el 1600, con esa intensidad y esa autoconciencia, las clases en el poder captaron y explotaron el valor ideológico de la religión, del arte y de la ciencia, la capacidad para el enmascaramiento y para la ilusión que todos esos "constructos" de la psique entrañaban cuando permanecían organizados en función de los predomios de clase. Por otro lado, nunca antes como en el siglo XVII, cualquier combate por nuevas vías de la sensibilidad religiosa, de la creación estética y del saber científico, corría a tal punto el riesgo de sumirse en formas desconocidas de marginalidad y, por consiguiente, de enfrentarse a resistencias y reacciones atroces - segregación, indigencia, persecución encarnizada, caza de brujas (6).

Ahora, intentaré analizar este doble desgarramiento en el campo del arte. Nuestro punto de partida será la obra de Caravaggio, uno de los primeros artistas "malditos" (7). Aunque Friedlaender haya revelado las fuentes del caravaggismo en el Alto Renacimiento y, por lo tanto, precisado los alcances de la originalidad de nuestro pintor (8), está fuera de duda la fuerza innovadora que los contemporáneos del Merisi sintieron toda vez que sus cuadros se exhibieron en público (9). Su modo peculiar de iluminar las escenas y el énfasis, ya que no la irrupción, de los tipos populares en los primeros planos, donde se instalan unos pies polvorientos, unas manos sucias y callosas, un vientre envejecido, constituyeron muy pronto un **locus communis** de la pintura

(3) Aparentemente he caído aquí en una contradicción, pues declaro inconscientes del sentido de un proceso a las clases en el poder, a la vez que he señalado antes su alto grado de conciencia acerca de la instrumentalidad política de las ideologías. Aunque resulte sorprendente, ocurre que la lucidez sobre el significado y el rumbo real de la lucha de clases, parece haberse alcanzado en el plano mental antes que en el campo del ejercicio del poder económico y en el sistema de los equilibrios y concesiones políticas. De allí que la alianza de los privilegiados alrededor de un rey fortalecido fuera un fenómeno posterior, en general, a la ofensiva ideológica mancomunada contra el espíritu de rebelión.

(4) GUGLIEMMI, Nilda: "Modos de marginalidad en la Edad Media: Extranjería, pobreza, enfermedad (A propósito de estatutos de hospitales y leproserías)": en: *Anales de Historia Antigua y Medieval*. Buenos Aires, 1971, Vol. 16, pp. 7-94.

(5) FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI, 1976.

Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique. París, Plon, 1961.

(6) DELUMEAU, Jean: *La peur en Occident (XIVe - XVIIIe siècles). Une cité assiégée*. París, Fayard, 1978.
COHN, Norman: *Los demonios familiares de Europa*. Madrid, Alianza, 1980.

(7) WITTKOWER, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid, Cátedra, 1982, pp. 184 y ss.

(8) FRIEDLAENDER, Walter: *Estudios sobre Caravaggio*. Madrid, Alianza, 1982, pp. 31-150.

(9) Véase sobre todo la biografía del artista escrita por Bellori, en el apéndice documental de W. FRIEDLAENDER, *op. cit.*, pp. 279 y ss.

religiosa, en la medida en que el primer factor acentuaba la intensidad del misterio y el segundo ubicaba al cuadro en la intimidad del mundo de los pobres y de los simples. Pero lo novedoso adquirió, en algunos casos, un sesgo intolerable desde la perspectiva del poder. La obra era tachada de hostil al **decoro** y se le rehusaba el espacio público como lugar de su manifestación. Tal cosa sucedió con *La muerte de la Virgen*. Sospecho que la condena de esta obra no procedía tanto del excesivo realismo popular de los personajes allí representados, sino de algo más sutil y fundamental para la autoridad, escatológica y dogmática, del clero católico. El cuadro de Caravaggio presenta de manera inusual un tema muy antiguo. Los apóstoles, la Magdalena padecen todas las gamas del dolor, desde el asombro ante lo incomprensible hasta la desesperación, pero no se advierte ningún indicio sobre el que pueda apoyarse una certeza en la salvación ni una sólida esperanza para la vida futura. Si en esa escena de la muerte de la más grande de las bienaventuradas no asomaba signo alguno de las garantías que la Iglesia y su magisterio ofrecían a los fieles creyentes, todo el sacerdocio y su facultad de abrir y cerrar las puertas del cielo eran puestos en discusión. Cualquier carga simbólica que quisiera asignarse a la luz dirigida, la luz que desciende de lo alto, no bastaba para aludir sin ambigüedades a la función de la jerarquía eclesiástica como intermediaria de la salvación (10). El cuadro, rechazado por el clero, fue adquirido de inmediato por el Duque de Mantua a instancias de Rubens, pero el noble comprador tampoco pensaba mostrar la pintura más allá del círculo estrecho de sus amistades. Cualquier tono inquietante y contestatario de la obra quedaba neutralizado. Entre este episodio y la vida de vagabundeo y delincuencias que transformó a Caravaggio en un prófugo, en un artista errante, o esa agonía suya por la arena abrazadora de una playa solitaria, no hay relaciones causa-efecto sino una asociación íntima, un sustrato común transido de aquella escisión cultural a la que me he referido.

Insisto en que el caravaggismo quedó velozmente incorporado al discurso plástico canónico y aceptado. Sin embargo, también fue durante un tiempo el lenguaje característico de las primeras bohemias formadas en los círculos de artistas extranjeros en Roma -franceses, flamencos, alemanes- durante las primeras décadas del siglo XVII. Aquellos ambientes se apasionaban con las arengas libertinas y prestaban oídos a la resurrección de las filosofías de la Grecia tardía -el estoicismo, el epicureísmo, el cinismo. Este interés por el pensamiento "proletario" de la Antigüedad (11) desembocaba con frecuencia en una visión peculiar de la sabiduría, identificada con la pobreza o casi la miseria material y lindante con la propia locura (12). Vale decir, la sabiduría de la marginalidad. El **Arquímedes** de Ribera o el **Matemático** de Luca Giordano (en

(10) Renato Guttuso ha insinuado una interpretación, semejante a la mía, de los acontecimientos suscitados por el cambio iconográfico de la *Dormición* (*L'opera completa del Caravaggio*. Milán, Rizzoli, 1967, p.8). Yo me he basado en indicios leves. En primer lugar, la opinión de Albani, pintor vinculado a los medios académico-ecclesiásticos de Roma a mediados del siglo XVII, para quien Caravaggio "no tenía conocimiento de las cosas sobrenaturales" (Cita de Malvasia, *La Felsina Pittrice*, en *L'opera...*, p.11). De Maio ha relacionado este juicio con una apreciación, muy extendida en los ambientes contrarreformistas, sobre el arte de Miguel Angel (DE MAIO, Romeo: *Michelangelo e la Controriforma*. Bari, Laterza, 1981, p.33). Es posible que las críticas lanzadas contra el *Juicio Final* en la Sixtina estuvieran siempre en la mente de los censores del clero cuando señalaban faltas y ataques al *decoro* en las imágenes sagradas. Entre aquellas críticas, una de las principales era el desasociado, la inseguridad que el fresco de Miguel Angel era capaz de insuflar en el alma de los contempladores (DE MAIO, R. *op. cit.* pp. 17-31).

(11) MONDOLFO, Rodolfo: *En los orígenes de la filosofía de la cultura*. Buenos Aires, Hachette, 1960, p.137

(12) SPINI, G.: *Ricerca dei libertini. La teoria dell' impostura delle religioni nel '600 italiano*. Roma, 1950.

nuestro Museo Nacional de Bellas Artes) son buenos testimonios de la expansión de esa corriente en Nápoles. Así como el **Esopo** y el **Menipo** de Velázquez son brotes remotos de lo mismo en España. Pero no nos adelantemos.

De los seguidores del modo caravaggesco, el francés Valentin descolló por su participación en la bohemia romana y por el sesgo de refinamiento que otorgó a esa **maniera**. La luz dirigida y violenta se apacigua al revelar transparencias y veladuras de azules, de verdes tenues, de rosados. Cortesanas, golfos, soldados, un viejo convertido en genio fluvial son los personajes de sus escenas bíblicas, de sus alegorías, de sus conciertos. Pero todos ellos son presa de un arrobamiento extraño, parecen undirse en una contemplación interior mientras nos miran, caer bajo el efecto del **furor** platónico, de la armonía que brota de las cuerdas o el canto, del vino cálido y sanguíneo, de la belleza que irradia una ruina antigua (13). Hoy se cree que Valentin propuso una vertiente nueva del platonismo, una vía "popular" y, más aún, marginal hacia el éxtasis y el empíreo de las ideas. Aunque audaz, el planteo fue tolerado y llegó a despertar algunos entusiasmos entre los allegados al Papa. El cardenal Francesco Barberini, sobrino de Urbano VIII, fue protector de Valentin y el caballero Cassiano dal Pozzo se avino "con magnanimidad" a pagar un funeral espléndido para el pintor, tragicómica y prematuramente muerto por las consecuencias impensadas de una borrachera. Los grandes condescendían a divertirse y emocionarse al pasar con la bohemia (14).

Es poco verosímil que la arquitectura haya dado muestras de las escisiones radicales de que estamos hablando. El arte de construir requiere, más que otro, un apoyo en la tradición y en la fuerza de los cánones. Por dos razones: su base tecnológica y su relación de necesidad con el poder, que dispone de los medios económicos para realizar sus proyectos. De allí que (y ruego no se me considere un semperiano a medias por esto) el hallazgo de materiales y técnicas nuevas y la revolución sociopolítica son, en apariencia, las causales más importantes de los vuelcos en el lenguaje arquitectónico. Sin embargo, sigo creyendo que Borromini constituye un caso de ruptura radical de fórmulas en el siglo XVII, fuera de un contexto tecnológico-social como el señalado, aunque la historiografía actual ha tendido a asignar un papel clave a las relaciones de Borromini con la tradición y con los grandes comitentes (15). Permítaseme unir algo más que señales aisladas. Primero, el uso libérrimo del orden que hace nuestro arquitecto al extremo de diluir el propio concepto de orden y su carga simbólica (16). Segundo, la opinión de Bernini, registrada por Baldinucci, que establecía una correspondencia entre los constructores mediocres y el "**cattivo cattolico**", por una parte, y el genio caprichoso de Borromini y el "**buon eretico**", por la otra (17). Tercero, la melancolía famosa de Francesco que lo arrastró al suicidio en medio de un delirio febril semejante al de Caravaggio (18). Me pregunto si la coincidencia de estos tres factores no nos obliga a pensar que la de Borromini no fue una marginalidad **post-mortem**, el mero producto del

(13) DEL BRAVO, Carlo: *Le risposte dell' arte*. Florencia, Sansoni, 1985, pp.199-217.

(14) HASKELL, Francis: *Patrons and painters. A study in the relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. Londres, Chatto & Windus, 1963, cap. 1

DREJON, A. - CUZIN, J.P.: *I caravaggeschi francesi*. Roma, Accademia di Francia, 1973-1974.

(15) BLUNT, Anthony: *Borromini*. Madrid, Alianza, 1982, pp.29-55.

(16) ARGAN, Giulio Carlo: *Borromini*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1961, pp. 40 y ss., 61 y ss.

(17) En: BRUSCHI, Arnaldo: *Borromini: manierismo spaziale oltre il Barocco*. Bari, Dedalo, 1978, p.99

(18) WITTKOWER, Rudolf y Margot: *op.cit.* pp.138-139.

anatema que sobre él lanzaron Milizia y los neoclásicos a fines del siglo XVIII (19). Los humores y vaivenes de los comitentes no bastan para explicar un delirio persecutorio y un suicidio, pero las protestas eruditas de un cardenal contra el arquitecto que tenía "**troppo voglia di uscir di regola**" -esta presión indirecta, discursiva, del poder- bien podían generar una autoconciencia lúcida de la marginalidad y una desesperación en el artista de sensibilidad explosiva que era objeto de la crítica, máxime cuando ésta era pronunciada, como una amenaza apenas contenida, por una de las tantas voces del Argos teocrático (20).

Es hora de exponer ciertas paradojas. Italia exhibía en la Roma papal casi un arquetipo de gobierno absoluto y de programa cultural planificado, pero a la vez aquél era el lugar de Europa donde existía un mayor margen, socialmente aceptado, de libertad artística, consecuencia del reconocimiento que el trabajo del creador había obtenido allí a partir del Quattrocento (21). Desde los tiempos de Brunelleschi, se había abierto paso en Italia la idea del artista como intérprete privilegiado de la realidad, genio y demiurgo. La manipulación ideológica de los poderosos encontró en ese **status** consagrado una valla para sus avances. Entretanto, la Holanda "burguesa" y libre poseía ya un mercado de arte especializado, signo bastante claro de una sociedad en marcha hacia el capitalismo, pero la posición social de los artistas no era ni en sueños la que sus colegas italianos habían conseguido (22). Los pintores del norte continuaban siendo artesanos hábiles, de quienes los comitentes esperaban sumisión lisa y llana a las estipulaciones del encargo. Condicionado por esas circunstancias algo contradictorias, se produjo allí el caso más agudo quizás de marginalidad artística, prefiguración de lo que ocurriría más tarde en el siglo XIX: me refiero a la carrera de Rembrandt.

Frecuentemente hemos cometido el error de fundar gran parte de nuestra comprensión de la obra de Rembrandt sobre la leyenda de la *Ronda nocturna* (23). El presunto rechazo del retrato colectivo habría marcado el fin de su etapa como pintor de éxito y el comienzo de su existencia solitaria y de su indagación estilística obsesiva. Ahora sabemos que no hay pruebas que abonen la idea de tal punto de inflexión asociado a la *Ronda*; no obstante, un artículo reciente sugiere que esa situación de rebeldía **sub specie picturae** y de rechazo de un cuadro se habría dado en el caso de *El Juramento de los Bátavos* (24). Lo innegable es el aislamiento voluntario en el que cayó Rembrandt, su indiferencia orgullosa ante cualquier imposición del "mercado", su consagración a un concepto personal del arte, que él entendía como búsqueda de la revelación interior, desvelamiento de la **hominitas** frágil y profunda que la luz hace brillar en una mirada, en la presencia silenciosa del personaje que se abstrae en un espacio íntimo e ilimitado. No puede extrañarnos que esta reflexión tomase como objeto el rostro propio, siempre el mismo y siempre diferente, trastocado por los atuendos y disfraces que, según

(19) BLUNT, Anthony: *op. cit.*, pp. 225 y ss.

(20) Véase nota 17.

(21) KRIS, Ernst; KURZ, Otto: *La leyenda del artista*. Madrid, Cátedra, 1982.

(22) HUIZINGA, Johan: *La civiltà olandese del Seicento*. Turín, Einaudi, 1967, cap. 5.

(23) Refutaciones de la leyenda en CLARK Kenneth: *An Introduction to Rembrandt*. Londres, Harper & Row, 1978, p. 79; GERSON, Horst: *Rembrandt. La Ronde de Nuit*. Friburgo (Suiza), Office du livre, 1973, Col. *Les chefs-d'oeuvre absolus de la peinture*.

(24) DEUTCH CARROLL, Margaret: "Civic Ideology and its Subversion: Rembrandt's 'Oath of Claudius Civilis'". En: *Art History*, vol. 9, n° 1, Marzo 1986.

Baldinucci, Rembrandt encontraba en los lupanares de Amsterdam, adonde acudían parroquianos exóticos de los cuatro rincones del mundo (25). Esta manifestación de un yo que se muestra y a la par se oculta parece ser un símbolo de la conciencia que accede a la iluminación al precio de la marginalidad y del extrañamiento. En uno de los últimos autorretratos y cuadros de Rembrandt (Colonia, Wallraï-Richartz Museum), una sonrisa feroz compite con el brillo de los ojos de un viejo que se despide de la vida. Sólo la huella del hacer libre otorga sentido al tránsito del hombre por la tierra y le permite desafiar con alegría burlona el zarpazo de la muerte (26).

Para terminar, quisiera volver a Velázquez, no porque sea el suyo un ejemplo de creación marginal. Más bien al contrario. Muy feliz mostróse don Diego con sus empleos en la corte de Felipe IV y en ella bregó largos años por obtener un título de hidalguía. **Prima facie** nos hallaríamos frente a un pintor conformista. Pero precisamente intento mostrar lo opuesto, pues creo que su obra encerraba una crítica aguda al poder que tanto lo atraía, un subterfugio mediante el cual Velázquez habría satisfecho su dignidad secreta, obtenido cuanto quería y burlándose de quienes en apariencia halagaba.

Recuerdo que, en cierta ocasión, vi por azar el retrato del infante don Carlos (Madrid, Prado) y el *Pablo de Valladolid*, uno junto al otro. Me llamó la atención la semejanza de medios plásticos que Velázquez había empleado en ambos cuadros: la misma matización del negro convertido en materia cromática, el mismo juego luminoso-espacial, si bien el ámbito donde posa don Carlos está definido por la línea horizontal de un diedro en el fondo, mientras el del **Pablillo** es pura atmósfera sin referencia alguna al paralelepípedo perspectivo. Esta diferencia en el tratamiento espacial tal vez se explique por el hecho de que el retrato del príncipe fue pintado en 1626, cuando Velázquez aun no había salido de España, y el del bufón en 1632, después del viaje formativo de nuestro pintor a Italia y de su contacto directo con la gran pintura veneciana. Algo que me asombró fue que ambos cuadros tuvieran las mismas dimensiones (209 x 125 cm. el primero, 209 x 123 cm. el segundo). Este detalle aumentó mi presunción de que en el **Pablillo** Velázquez aludía elípticamente al don Carlos, pero lo que en el infante era enmascaramiento, empaque y aristocrático desdén, en el bufón se hacía espontaneidad, gesto vivaz y emoción comunicativa. Un ademán mecánico y frívolo se había transformado en cálida humanidad. El arte, que había rendido homenaje al poder representando su ícono convencional, ponía sus recursos al servicio de la captación de un jirón de vida en el retrato de un ser marginal. Esa transposición encerraba un **rebus**, una crítica de la que quizás Velázquez fuera un actor involuntario. Buscando otros indicios de esto mismo, me aventuro a decir que el bufón *Don Juan de Austria* es una conversión irónica de un retrato del Conde-Duque (Nueva York, Hispanic Society of America): nuevamente, las posturas se parecen, los bigotes del uno reproducen los del otro, las dimensiones de las telas coinciden (216 x 129 cm. el retrato del Ministro, pintado en 1625; 210 x 123 cm. el retrato del bufón, pintado en 1643). Detrás de **Don Juan** se divisa una batalla naval -versión en solfa de Lepanto- y es posible que se trate también de una variación burlona y memoriosa de las humaredas de Fuenterrabía, en el fondo del retrato ecuestre del Conde-Duque (Madrid, Prado). La ironía en dos tiempos, en dos obras, se fundirá más tarde en un solo cuadro merced al heredero mediato de Velázquez:

(25) El pasaje de Baldinucci está citado en *L'opera completa di Rembrandt*. Milán, Rizzoli, 1969, pp. 9-10.

(26) SEDLMAYR, Hans: *Epocas y obras artísticas*. Madrid, Rialp, 1965. Tomo II, pp. 95-106.

Francisco de Goya. *La familia de Carlos IV* unirá lo inmisible, el retrato aparatoso de corte y el sarcasmo más despiadado contra los poderosos.

Volviendo a Velázquez, pienso que la charada que él propuso en *Las Meninas* es una buena prueba del extremo hasta el cual nuestro sevillano podía llevar la ironía; los reyes no son motivo sino pretexto para pintar el reflejo de su retrato perdido, destello de color en movimiento, ilusión pasmosa de lo visual, apoteosis del hacer que recrea el mundo, borgeanamente, **ad infinitum**: imagen del reflejo de la imagen que Velázquez finge pintar frente a nosotros. *Las Meninas* aseguraría a don Diego el ennoblecimiento tan deseado, mas ocultaba la conciencia de una excelsitud más alta y genuina, la que se desprende del arte y del trabajo de los hombres (27).

¿Tenemos derecho a considerar que las formas artísticas de la marginalidad, asumida o transmutada, fueron sólo un fuego fatuo, apenas una rendija por donde se filtró la visión nebulosa y lejana del reino de la libertad? Marx aguardaba la instauración de ese reino auténtico más allá de la revolución proletaria; entretanto, los hombres viviríamos atados a la férrea necesidad y nuestra conciencia libre no sería más que una ilusión o, a lo sumo, el acatamiento activo de la ley inexorable de la historia (28). ¿No será éste el

(27) BROWN, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1980, pp. 115-142.

Velázquez. *Pintor y cortesano*. Madrid, Alianza, 1986.

(28) MARX, Carlos: *El Capital. Crítica de la Economía Política*. México-Buenos Aires, F.C.E., 1946. Tomo III, p. 759.

Pensar, en la Europa de fines del Medioevo, era discurrir por las categorías mentales de Aristóteles, reflexionar a partir de sus conceptos de las cosas, aprender de él, dialogar con él en la distancia de los siglos. Hoy, pensar acerca del hombre, de la sociedad y, sobre todo, de la historia, significa navegar con la brújula de Marx. Respiramos la atmósfera intelectual que sus explicaciones han creado (La expresión pertenece a Ruggiero Romano; se explayó sobre ella en el seminario sobre la nueva historiografía, que él dictó en la Universidad de Buenos Aires en mayo de 1985). Podríamos saludar a la sombra de Marx con las palabras que Dante usó para señalar la presencia de Aristóteles: "il maestro di color che sanno" (*Inferno*, IV, v.131). A la hora de razonar sobre las causas del devenir y de las tragedias de la historia, las hipótesis básicas del marxismo resultan insoslayables. Las condiciones materiales de los hechos y la lucha de clases nos proporcionan reconstrucciones racionales y comprensibles del pasado e impiden que la historia se nos aparezca como un caos, como aquel shakespeariano cuento narrado por un loco. Claro está que no estoy refiriéndome a ese materialismo ingenuo y dogmático del que Marx siempre huyó, del que Lenin se burló en sus escritos filosóficos. Es el marxismo abierto de la escuela inglesa, el de Hobsbawm, Hill, Dobb y, en estos últimos tiempos, Anderson y Thompson, el que ofrece las visiones más ricas y coherentes, más activas en el sentido de sus metamorfosis potenciales, de los problemas de la historia moderna. Me interesa destacar una vez más el caso de Anderson, pues creo que su razonamiento sigue encuadrado en un materialismo histórico, pero se adelanta hacia el rechazo de la necesidad dialéctica. Así parece desprenderse de sus críticas a la extensión del concepto de modo de producción feudal a sociedades no europeas (salvo a la sociedad japonesa) y de su refutación demoleadora de la categoría "modo de producción asiático" (*op. cit.*, pp. 476 y ss.). Intuyo que hemos llegado a un nudo del debate histórico y filosófico de nuestros días. Es interesante destacar que, en Buenos Aires, hace algunos meses, dos artículos, aparecidos en sendas publicaciones periódicas de gran circulación en los medios universitarios, han planteado, desde puntos de vista dispares, el abandono del método dialéctico y del lastre hegeliano de las necesidades lógicas, hipostasiadas al ámbito material de la historia (BERLIN, Isaiah: "Decadencia de las ideas utópicas en Occidente"; en: *Vuelta Sudamericana*, n°7, pp. 20-30, 1987; LORENZANO, César: "Polémica sobre la contradicción. Acerca de la dialéctica en Marx"; en: *La Ciudad Futura*, n°3, pp. 18-19, 1986).

momento de preguntarse si es razonable plantear un abismo entre necesidad y libertad y no más bien una realidad, presente y pasada, hecha de retazos de la una y de la otra? Si así fuese, **marginalia** como las que hemos analizado podrían significar una esperanza, la **garantía de una razonabilidad creciente en la vida de los hombres, de un proyecto posible para vencer sus miedos ancestrales, para trazar senderos más anchos, abarcadores y abiertos de verdadera, aunque siempre quebradiza, felicidad.**