

El momento de la imprevisibilidad

El momento de la explosión es el momento de la imprevisibilidad. La imprevisibilidad no es entendida como posibilidades ilimitadas y no determinadas por nada, de pasaje de un estado al otro. Cada momento de explosión tiene su conjunto de posibilidades igualmente probables de pasaje al estado siguiente, más allá del cual se sitúan los cambios notoriamente imposibles. Estos últimos son excluidos del discurso. Cada vez que hablamos de la imprevisibilidad, entendemos un determinado complejo de posibilidades, de las cuales solamente una se realiza. Teniendo presente esto, cada posición estructural representa un complejo de variantes. Hasta un punto determinado ellas se presentan como sinónimos inseparables. Pero el movimiento del lugar de la explosión las separa cada vez más en el espacio del sentido. Como resultado, el complejo general de las distinciones de sentido se enriquece continuamente asumiendo matices de sentido siempre nuevos. Este proceso es regulado además por la tendencia opuesta a la delimitación de la diferenciación, transformando los antónimos culturales en sinónimos.

En su descripción de las posibles variantes del futuro de Lenski, Pushkin, como ya se ha indicado arriba, pone al lector frente a todo un complejo de potenciales trayectorias del sucesivo desarrollo de los eventos en el momento en el que Onegin y Lenski se acercan, alzando las pistolas. En este momento prever unívocamente el estado siguiente es imposi-

ble. Con ello, se suponía que Lenski, estudiante en la universidad alemana, debía disparar muy bien.¹ Una situación análoga se dio en el duelo entre Pushkin y D'Anthès.

Cuando los participantes de un duelo no tienen la intención de intercambiar un par de golpes para después hacer la paz, una vez cumplido el ritual debido a la defensa del honor, sino que han decidido firmemente conducir el duelo hasta la muerte del adversario, la táctica natural de un tirador experto consiste en no apurarse a disparar, sobre todo en movimiento. El tiro en movimiento disminuye más del doble la posibilidad de golpear al adversario, en particular si el duelista tiene intenciones precisas, como por ejemplo, darle en las piernas o en la espalda, para herirlo gravemente sin matarlo; o justo en la cabeza o el pecho para abatirlo de un golpe. Por ello, un tirador experto, hábil y dotado de sangre fría, deja que el adversario le dispare en movimiento. Después de lo cual, acercándose al adversario, puede a discreción decidir infaliblemente sobre su suerte. Esta era la táctica elegida por Pushkin, que había decidido firmemente matar o herir gravemente a D'Anthès, dado que sólo así podía deshacer la red que lo envolvía. Después de una tal resolución del duelo, amenazaba el exilio para Michailovskoe (él no era un militar y, en consecuencia, no podía ser degradado a soldado; el exilio en el campo podía ser precedido solamente por una penitencia eclesiástica). Natalia Nikolaevna, naturalmente, habría debido partir con él. ¡Pero esto era lo que Pushkin deseaba tanto! D'Anthès no le había dejado elección. Despreciando a su adversario (el repelente marido de una bella mujer: figura tradicionalmente cómica), el frívolo y mundano libertino D'Anthès veía en el duelo otra ocasión de diversión y, probablemente, no presumía que le tocaría abandonar en Petersburgo su vida tan placentera, alegre y ligada a un veloz ascenso en su carrera. Pushkin, como Lenski, no se apuró a disparar. Sin embargo, mientras Onegin disparó primero y a una distancia mayor, porque no deseaba un éxito sangriento,² la táctica de D'Anthès era otra: experto tirador, adivinó la táctica de Pushkin y disparó primero para prevenir el disparo del adversario, esperando asesinarlo con una bala tirada en movimiento. Observemos que, a pesar de ello, hasta un tirador excelente como evidentemente era D'Anthès, disparando en movimiento y con la pistola de Pushkin apuntándole, no logró dar al adversario en el pecho sino en el vientre, cosa que no excluía la posibilidad de una

herida grave pero no mortal. Esto no convenía a ninguno de los dos participantes del duelo.

Estas reflexiones han sido necesarias para meditar, siguiendo a Pushkin, sobre cuáles eran las posibilidades potenciales que no han sido realizadas en el momento en el que la bala de Onegin se encontraba todavía en el cañón de la pistola. Pushkin aspira a que el éxito trágico del duelo sea percibido por nosotros sobre el fondo de las posibilidades no realizadas pero que hubieran podido llegar a realizarse. Pero precisamente Onegin disparó y:

Probili
Časy vročnye

[Ha sonado
la hora fatal.]³

En la novela, la muerte de Lenski estaba predeterminada en el proyecto del poeta; en la realidad de la vida no existe, en cambio, un futuro predeterminado en el momento del disparo: existe un haz de "futuros" igualmente verosímiles. No es posible prever por anticipado cuál de ellos se realizará. Puede darse la intromisión de un evento de cualquier otro sistema. Por ejemplo no se puede excluir que D'Anthes (u Onegin) pudieran, en el momento en el que su dedo oprimía el gatillo, resbalar sobre la nieve, lo que hubiera provocado un leve, quizás imperceptible temblor en la mano. La bala del matador hubiera fallado. Y entonces otra bala de la pistola de ese excelente tirador que era Pushkin (o del ex estudiante alemán Lenski) hubiera sido fatal. Entonces habría tocado a Lenski llorar al amigo más querido, y la vida de Pushkin hubiera seguido por otras, imprevisibles, vías.

Y así, el momento de la explosión crea una situación imprevisible.⁴ Luego se sucede un proceso muy curioso: el acontecimiento, una vez cumplido, proyecta una mirada retrospectiva. Y el carácter de lo que ha sucedido se transforma abruptamente. Conviene subrayar que la mirada del pasado al futuro, por una parte, y del futuro en el pasado, por la otra, cambia completamente el objeto observado. Mirando desde el pasado hacia el futuro, vemos el presente como un complejo de toda una serie de posibilidades igualmente probables. Cuando miramos en el pasado, lo real adquiere para nosotros el estatuto del hecho y somos propensos a ver en ello la única posibilidad.

Las posibilidades irrealizadas se transforman para nosotros en posibilidades que fatalmente no hubieran podido realizarse. Ellas asumen un carácter efímero. Sobre ello se ha construido la base, por ejemplo, de la filosofía hegeliana. Pasternak comete un error en la cita, atribuyendo a Hegel una frase de Schlegel,⁵ pero esta imprecisión es sumamente significativa:

Odnazdy Gegel' nenarokom
I, verojatno, naugad
Nazval istorika prorokom
Predskazyvajuscim nazad.

[Una vez Hegel al acaso
y, probablemente, porque sí
llamó al historiador profeta,
que predice hacia atrás.]⁶

La aguda frase que llamó la atención de Pasternak, en realidad, refleja de manera muy profunda las bases de la concepción hegeliana y de la actitud de Hegel hacia la historia. La mirada retrospectiva permite al historiador analizar el pasado como desde dos puntos de vista: encontrándose en el futuro respecto del acontecimiento descrito, él ve frente a sí toda la cadena de las acciones realmente cumplidas; transportándose al pasado con la mirada de la mente y mirando desde el pasado hacia el futuro ya conoce los resultados del proceso. Sin embargo, es como si estos resultados todavía no se hubieran realizado y son ofrecidos al lector como predicciones. En el curso de este proceso la casualidad desaparece totalmente de la historia. La posición del historiador puede ser parangonada a la de un espectador que mira por segunda vez una obra teatral: por una parte, él sabe cómo termina y en su trama no hay nada de imprevisible. La obra, para él, es como si se hallase en el tiempo pasado, del cual él toma conocimiento de la trama. Pero al mismo tiempo, como espectador que mira la escena, él se encuentra en el presente y nuevamente prueba el sentimiento de lo desconocido, como si no supiese en qué momento termina la obra. Estas experiencias recíprocas y que recíprocamente se excluyen, se fundan de manera paradójal en un cierto sentimiento simultáneo.

De tal modo, el acontecimiento sucedido se presenta en una interpretación pluriestratificada: por un lado, con la memoria

de la explosión apenas vivida, mientras por el otro adquiere los rasgos de la inevitable predestinación. A este último fenómeno se halla psicológicamente ligada la tendencia a volverse una vez más al pasado y someterlo a una "corrección" en la propia memoria o en un relato. En este sentido conviene detenerse en la base psicológica del escribir memorias, y más ampliamente, también en los fundamentos psicológicos de los textos históricos. Las causas que inducen a la cultura a reconstruir el propio pasado son complejas y diversas. Nosotros ahora nos centraremos sólo en una de ellas, que quizás, hasta ahora, nos ha llamado menos la atención. Se trata de la exigencia psicológica de modificar el pasado, de introducir en él correcciones, de vivir este proceso correcto como la auténtica realidad. Se trata, por lo tanto, de la transformación de la memoria.

Son conocidos múltiples relatos anecdóticos sobre mentirosos y soñadores que se burlan de sus oyentes. Si se mira desde el punto de vista de las motivaciones psicológico-culturales un comportamiento semejante, entonces puede explicarse como un redoblamiento del acontecimiento y de su tracción a la lengua de la memoria, no con el fin de fijar la realidad, sino para corregirla haciéndole asumir un aspecto más aceptable. Una tendencia parecida es inseparable del concepto mismo de memoria, y, por regla general, de aquel que impropriadamente se define como selección subjetiva de los hechos. Sin embargo, en casos aislados, este sector de la memoria se hipertrofia. Un ejemplo en este sentido lo constituyen las célebres memorias de D.I. Zavalishin. Dmitri Irinarchovic Zavalishin tuvo una vida trágica. Era, indudablemente, un hombre de talento y poseía conocimientos multifacéticos que lo convertían en una personalidad de relieve aun entre los decabristas. En 1819, Zavalishin terminó brillantemente la Academia de los cadetes, realizó una vuelta al mundo por mar y rápidamente atrajo sobre sí la atención de sus superiores con sus brillantes dotes, en particular en el campo de la matemática. Parecía que frente a él se abrían excelentes perspectivas de promociones y éxitos. Era hijo de un general, y aunque no tenía relaciones suficientemente sólidas, ni riquezas, la instrucción y el talento abrían frente a él las perspectivas más optimistas. Sin embargo, Zavalishin tenía una peculiaridad que transformó completamente su destino. Era un mentiroso. Pushkin advirtió una vez que "la propensión a la mentira no obstaculiza la sinceridad y la rectitud",

al menos en la infancia. En este sentido Zavalishin siguió siendo un niño toda la vida. Aunque su vida se inició de manera bastante brillante, no era suficiente para él. Comparada con los vuelos de su fantasía, era pálida y poco interesante, de modo que la embellecía con mentiras. Así dirigió a Alejandro I una carta, en la cual delineaba la organización de un complot mundial monárquico (Alejandro le comunicó a través de Shishkov que no consideraba ventajosa la realización de tal proyecto), y al mismo tiempo proyectaba la creación de una vasta colonia con capital en la costa occidental de América del Norte. No mucho tiempo antes de la insurrección de los decabristas, recibió noticias sobre la existencia de la sociedad secreta e intentó entrar, pero Ryleev no se fiaba de él y obstaculizaba su ingreso en el círculo de los decabristas. Si Zavalishin fue o no acogido en la sociedad secreta permanece como cuestión de controversia. Por lo menos él no tomó parte en la vida real de esta sociedad norteamericana. Ello no le impidió arrastrar, con su propio riesgo, a algunos jóvenes a una fantástica sociedad "suya", que presentaba como una organización potente y extremadamente decidida. Es posible imaginar con qué exaltación presentaba a sus interlocutores cuadros completamente fantásticos de un decisivo y sanguinario complot. La jactancia no quedó impune. A pesar de que su participación en el movimiento decabrista fuese en la práctica perfectamente insignificante, Zavalishin fue condenado, como uno de los más peligrosos conspiradores, a la cárcel de por vida. Los proyectos fantásticos no lo abandonaron ni siquiera durante la prisión. En sus memorias habla ya sea sobre la escisión de los decabristas exiliados, en democráticos (a cuya cabeza, naturalmente estaba él mismo) y aristocráticos, ya sea sobre la tentativa de fuga de Siberia a través de la China en dirección al Océano Pacífico. Es posible que entre los decabristas exiliados pudieran surgir planteos de este género, pero su realización naturalmente permanecía en el reino de la fantasía. Sin embargo, en la conciencia de Zavalishin ello se transforma en un plan bien meditado, preparado con cuidado y sólo por azar no realizado. Pero el apogeo de su fantasía lo constituyen sus memorias escritas hacia el fin de su vida. Zavalishin "recuerda" no la realidad de esa vida trágica suya, llena de fracasos, sino la vida brillante, compuesta sólo de éxitos de su imaginación. Durante toda la vida, supuestamente está rodeado por la admiración y el reconocimiento, sus relatos sobre la infancia (por ejemplo el episodio con Bernadotte) recuerdan vivamente el relato del general Ivlgin

en *El idiota* de Dostoievski sobre su encuentro con Napoleón. Entrando en la sociedad secreta, Zavalishin, según cuenta inmediatamente, se vuelve el jefe de la organización. "Recuerda" fantásticos escenarios de múltiples y tempestuosas reuniones secretas, donde los miembros acudían solamente para "escuchar" a Zavalishin. Ryleev lo envidia. La organización de Ryleev en Petersburgo se encuentra en un estado miserable, mientras que él, Zavalishin, ha sabido organizar grandes centros clandestinos en las ciudades de provincia. El viaje de inspección a Simbirsk en la vigilia de la insurrección lo describe como una misión, por encargo de la sociedad secreta, realizada para controlar la preparación de la provincia para la insurrección. Ya en la carretera de acceso a Simbirsk vienen a su encuentro exultantes conspiradores que le dan el informe de su actividad.

Al mismo tiempo, las memorias de Zavalishin son una fuente preciosísima no sólo para el estudio de su psicología, sino también para las investigaciones sobre la historia política del decabrismo. Se necesita solamente introducir algunas correcciones que permitan distinguir la realidad de la fantasía. El estudio de semejantes monumentos de la mentira es interesante no sólo desde el punto de vista psicológico. Karamzin, hablando sobre la poesía, escribió una vez:

Kto est' poet? Iskusnyj izec
Emu i slava i venec!

[¿Quién es el poeta? Un hábil mentiroso:
¡a él la gloria y la corona!]⁸

En otro momento:

Lož, Nepravda, prizrak istiny!
bud' teper' moej bogineju.

[*Embuste, mentira, fantasma de la verdad*
sé ahora mi diosa.]⁹

Este "fantasma de la verdad" es particularmente importante. Esa fórmula tiende un puente entre la mentira de Zavalishin y la poesía.

La expresión de Karamzin "fantasma de la verdad" une conceptos que parecerían opuestos. En primer lugar, la mentira

se une a la verdad; pero, en segundo lugar, resulta ser no la verdad, sino su fantasma, es decir, un ilusorio doble. Ya este inesperado lazo entre verdad y mentira nos lleva a reflexionar sobre dos cuestiones: si la mentira es solamente un mal y, si ella desarrolla una función fundamental más allá de la propensión de los hombres a engañarse los unos a los otros. Entonces, ¿cuál es esta función?

Los animales, cazando o defendiéndose, pueden adoptar la táctica del engaño. Sin embargo, la mentira les es extraña, es decir, la mentira inmotivada y desinteresada. Gogol, creando la imagen de Chlestakov, compuso todo un poema de la mentira como arte puro, de la mentira que encuentra satisfacción en sí misma y se embriaga con su propia poesía. Chlestakov puede usar para su propia ventaja los resultados de la propia mentira (esto lo hace mucho mejor Osip), pero no miente por codicia. Miente porque tiene "una increíble facilidad de pensamiento".¹⁰

Sus pensamientos poseen la capacidad de destacarse de la realidad y de formar un mundo propio no limitado ni controlado por nada. La mentira da a Chlestakov un cierto grado de libertad que lo enaltece por sobre la insignificante realidad de los pequeños funcionarios petersburgueses. Y el hecho de que la mentira resulte inesperadamente ligada a la libertad, nos construye a reflexionar seriamente sobre ella. En la época de Pushkin los contemporáneos conservaban la memoria de los grandes mentirosos como de maestros de un arte particular. En los comienzos del siglo XIX un célebre mentiroso, que ha entrado en la leyenda de su tiempo, fue el príncipe M. Cicianov. P. A. Viazemski recordaba de él:

Durante una lluvia torrencial llega a casa de un amigo. "¿Has venido en carroza?" le preguntan. "No, a pie". "¿Y cómo no te has mojado nada?" "Oh, — responde —, yo sé pasar muy ágilmente entre las gotas de lluvia."¹¹

Cicianov relataba

que en su hacienda una campesina había parido, después de un largo embarazo, un muchachito de siete años, cuya primera palabra después del parto había sido: "¡Dame vodka!"¹²

Viazemski veía en ello la particular "poesía" del relato. Pushkin introdujo en su *table-talk* la imagen de un mentiroso, que él parangonaba con el Falstaff de Shakespeare (es posible que se refiriera a B. Fedorov):

Aquí un rasgo de la vida doméstica de mi respetable amigo. Su hijo de cuatro años, todo su padre, un pequeño Falstaff III, una vez, en ausencia del padre, repetía para sí: "¡Qué *corajoso* es papito! ¡Cómo lo ama el *soulano*!" Alguien que lo oyó le preguntó: "¿Quién te ha dicho esto Volodia?" "Papito", respondió Volodia.¹³

En *El idiota* Dostoievski diseña una escena inusual. El cuentista y soñador general Ivolgin inventa impudorosamente una historia sobre su imaginaria intimidad con Napoleón, historia no sólo carente de verosimilitud, sino absolutamente imposible. El príncipe Myshkin, interlocutor de Ivolgin, comprendiendo que se trata de una mentira y atormentándose en el alma de vergüenza y de compasión por su interlocutor, entrevé también en su relato una cierta realidad irreal particular.

—Todo esto tiene un interés extraordinario —exclamó el príncipe en voz muy baja—. Si las cosas pasaron así... o mejor diría... —rectificó rápidamente.

El general estaba tan entusiasmado con su propio relato que parecía imposible detenerlo ni siquiera ante la mayor imprudencia. —¡Oh príncipe! —exclamó—. Dice usted, "si las cosas pasaron así". Pero yo le doy mi palabra de honor de que mi relato está por debajo, muy por debajo de la realidad. Todo lo que le he contado se refiere a incidencias políticas de escaso interés. Pero le repito que fui testigo de los gemidos y las lágrimas del gran hombre. ¡Nadie puede decir otro tanto! Bien es verdad que hacia el final ya no lloraba: no le quedaban más lágrimas: no gemía más que de vez en cuando y su rostro se le oscurecía cada vez más.

Cualquiera hubiera dicho que la desgracia ya extendía sus alas sombrías sobre él. A veces, por las noches, pasábamos las horas juntos, despiertos y en silencio. El mameluco Rustan roncaba en la pieza contigua: es asombroso el sueño tan duro que tenía aquel hombre. "Por el contrario, me es fiel a mí y a mi dinastía", decía Napoleón al referirse a él.

Un día que me sentía muy triste, el emperador vio que tenía los ojos llenos de lágrimas. Me miró con ternura: "¡Te compadece de mis sufrimientos!" —exclamó—. "Tú eres el único, y posiblemente otro niño, mi hijo, *le roi de Rome*; todos los demás me odian. En cuanto a mis hermanos, serían los primeros en traicionarme si las circunstancias me fueran adversas". Me puse a sollozar y me abalancé hacia él; entonces, no se contuvo más y nos abrazamos mezclando nuestras lágrimas: "Escríbale —le dije llorando—. Escriba una carta a la emperatriz Josefina". Napoleón se estremeció, meditó un instante y me replicó: "Acabas de recordarme el

tercer corazón que me quiere; ¡gracias amigo mío!" E inmediatamente escribió una carta a Josefina, que fue llevada al día siguiente por Constant.

—Usted actuó con mucho acierto —asintió el príncipe—. Entre tantas ideas de odio, lo condujo Ud. a un buen sentimiento.¹⁴

De ese modo, la mentira se presenta no sólo como transformación alterada de la realidad auténtica, sino también como esfera del hablar libre y absolutamente independiente. Esto la emparenta con el espacio bastante vasto del "hablar por hablar", un "arte puro" *sui generis*. No es difícil advertir que el hablar en función de la información no ocupa en efecto el espacio entero de nuestro discurso. Una parte considerable de este hablar tiene un carácter autosuficiente. Sobre ello conviene reflexionar.

Me ha sucedido observar una cosa que raramente llama la atención de los naturalistas: el estado de los animales durante el sueño. Una vez observé que mi perro, que unos días antes durante un paseo había seguido bastante tiempo a una liebre (la liebre felizmente huyó) en el sueño, con una sutil voz somnolienta, reproducía el tipo de ladrido que emite el sabueso durante el acoso de la liebre. Y entretanto con las patas repetía no los gestos de una carrera veloz, sino indudablemente su imitación lúdica [*igrovaja*]. Se puede presumir que vivía durante el sueño una repetición de la persecución realizada durante la vigilia. Se trataba justamente de una repetición, esto es, una cierta imitación, que incluía no sólo semejanzas, sino también diferencias.

En las sociedades de cultura oral se conservaban y transmitían, de generación en generación, inmensos estratos de información que se apoyaban tanto sobre una refinada cultura colectiva, como sobre cada "gen" de la memoria. La escritura volvió superflua una parte considerable de tal cultura. De manera particular ella se manifestó en la cultura epistolar-diarística. Ya en tiempos relativamente cercanos, el progreso de las formas orales de comunicación —el teléfono y la radio— ha provocado la decadencia de la cultura epistolar. Así como la dinámica en la difusión de los diarios y de la radio simplifica y conduce a la decadencia de campos completos de la cultura tradicional.

La eliminación de la cultura del sueño del campo de la conservación de la información es compensada con la separación de la palabra de la realidad. El hablar formó un campo cerrado en sí y completamente independiente. La posibilidad de diversas variaciones del discurso irreal separó la vulgar mentira del flexible mecanismo de la conciencia humana.

¹ Esto ya había sido señalado por Boris Ivanov en el libro *Dal' svobodnogo romana* [El distanciamiento de la novela libre] (Moscú, 1959), extraño en su concepción general y que en su tiempo suscitó observaciones críticas de parte del autor de estas líneas, pero que revelaba un gran conocimiento de cuestiones singulares e ideas mercedoras de atención. Véase también el comentario de V. Nabokov, *Eugene Onegin. A novel in verse by Aleksandr Pushkin*, traducida del ruso con un comentario de Nabokov, en cuatro volúmenes, Londres, 1964.

² Exactamente como disparó primero Pierre en *Guerre y Paz* y, sin tener ninguna intención sanguiñaria, hirió a Dolochov gravemente y sólo por casualidad no lo mató.

³ [Véase *Eugenio Onegin*, VI, XXX.]

⁴ Observaciones del tipo: Pushkin estaba condenado, y si no era la bala de D'Anthès, cualquier otra situación lo habría conducido a una muerte trágica, y, en consecuencia, el ejemplo dado no puede considerarse como expresión de la casualidad, apoyándose en una cierta constitución de los fenómenos. En efecto, si se consideraba el destino de Pushkin en la perspectiva de los últimos dos años de su vida, ello resulta plenamente previsible en sus rasgos generales y no puede ser considerado casual. Pero no hay que olvidar que hemos cambiado de perspectiva y, por lo tanto, hemos modificado el objeto considerado. En una perspectiva tal, valoramos una serie mucho más grande, en la cual efectivamente el acontecimiento será percibido como previsible. Pero si consideramos un solo acontecimiento, el duelo, entonces el carácter de previsibilidad e imprevisibilidad cambia bruscamente. Se puede decir que Pushkin en la Petersburgo de los años treinta ha sido condenado. Pero no se puede decir que en el momento en que toma la pistola estuviera ya condenado. El mismo acontecimiento, según la serie en la que está incluido, puede cambiar su grado de previsibilidad.

⁵ El hecho fue señalado por primera vez por N. Pustygina.

⁶ B. L. Pasternak, *Izbrannoe v 2 ch. t.* [Obras escogidas en dos volúmenes] vol. I, p. 494. La cita pertenece a una de las primeras redacciones (1924) [del poema *Vysokaja bolezn'* (Una sublime enfermedad)]. Luego este fragmento fue sustituido.

⁷ A. S. Pushkin, *Poln. sobr. soč.*, cit., vol. XI, p. 273 [Obras escogidas. Madrid, Aguilar, 1967].

⁸ [N. M. Karamzim, *Izbrannye sočinenija* [Obras escogidas], Moscú-Leningrado, 1964, vol. II, p. 65; son los últimos versos de la poesía *K bednomu poetu* (A un poeta pobre) de 1796.]

⁹ [Ibid., p. 47; de *Il'ja Muromec, Bogatyr'skaja skazka* (Il'ja Muromec menta sus bogatyr), 1974.]

¹⁰ [N. V. Gogol, *Poln. sobr. soč.*, cit., vol. IV, p. 49] [Obras completas. Madrid, Aguilar, 1969].

¹¹ P. A. Viazemski, *Staraja zapisnaja knižka* [Viejo cuaderno], Leningrado, 1929, p. III.

¹² Ibid., p. 223.

¹³ A. S. Pushkin, *Poln. sobr. soč.*, cit. vol. XII, pp. 160-161.

¹⁴ F. M. Dostoievski, *Poln. sobr. soč. v 30 ti tomach* [Obra completa en treinta volúmenes], Moscú, 1973, vol. VIII, pp. 416-417. [El idiota, Barcelona, Bruguera, 1997, 4ª Parte, cap. IV, págs. 720-721.]

13

Estructuras internas e influencias externas

La dinámica cultural no puede ser presentada ni como un aislado proceso immanente, ni en calidad de esfera pasivamente sujeta a influencias externas. Ambas tendencias se encuentran en una tensión recíproca, de la cual no podrán ser abstraídas sin la alteración de su misma esencia.

La intersección con otras estructuras culturales puede producirse a través de variadas formas. Así una cultura externa, para irrumpir en nuestro mundo, debe cesar de ser "externa" para él. Debe encontrar para sí un nombre y un lugar en la lengua de la cultura a la que invade desde el exterior. Por lo tanto, para transformarse de "extraña" en "propia", esta cultura externa debe, como vemos, asumir un nombre en la cultura a la que entra. El proceso de cambio del nombre tiene repercusiones sobre el contenido que adquiere una nueva denominación. Así, por ejemplo, la estructura feudal, que había surgido de las ruinas del mundo antiguo, empleó durante mucho tiempo las viejas denominaciones. En particular se puede señalar una denominación como la del Sacro Imperio Romano, o la aspiración de los reyes bárbaros a llamarse emperadores y a apropiarse de los símbolos del poder imperial romano. Subrayar el hecho de que tales viejos símbolos no se correspondían con la nueva realidad política significa todavía bastante poco. La separación de la realidad no turbaba a nadie, dado que nadie busca la realidad en los símbolos ideológicos. Lo que era herencia del pasado era percibido como profecía del futuro. Las "águ-