

## NACIONALISMO Y CULTURA POPULAR

Por:

EGBERTO BERMUDEZ

I.

Tal como sucede con el concepto de libertad, es difícil dar una definición de *cultura*, sin embargo, resulta fácil identificarla o comprobar su ausencia<sup>1</sup>. Hoy en día carece de sentido revivir la polémica desatada hace más de un siglo por pensadores, eruditos y artistas europeos alrededor de la definición de dicho concepto y que posteriormente se extendió por todo el mundo en las controversias de antropólogos, sociólogos, psicólogos y otros especialistas. Para ilustrar los diferentes puntos de vista basta con hacer referencia a los trabajos de síntesis de Kroeber y Kluckhohn o a las apreciaciones de T. S. Eliot<sup>2</sup>. En estas obras es fácil diferenciar la gran cantidad de acepciones y significados de la palabra *cultura* y sobre todo la polarización existente entre la actitud totalizante de sociólogos y antropólogos quienes hacen énfasis en los aspectos sociales de dicho concepto y la de artistas, filósofos y literatos quienes llevan el concepto al terreno metafísico y espiritual.

Más problemática resulta aún la definición del concepto de *cultura popular*, el cual ha trascendido el problema de la pluralidad de contenidos y ha dado lugar a la creación de términos tales como *volksgeist*, *volkerkunde*, *folklore*, *demología*, *demografía*, etc.<sup>3</sup>, los cuales en lugar de contribuir al desarrollo del estudio de ésta, han fragmentado el campo de investigación, dividido a los investigadores, fomentando los especialismos y en consecuencia, han alejado la discusión sobre el por qué del estudio de las culturas populares del mundo de quienes la producen y a quienes pertenece. Por otra parte, la aparición de la palabra *pop* en el ámbito de habla inglesa durante los años 50 vino a complicar el problema pues éste concepto —que se refiere exclusivamente a la cultura de masas (una de las características fundamentales de nuestra época)— se introdujo a la discusión sobre cultura en general asimilándolo al término *popular*.

Sin embargo, unas por pobres, otras por vastas, unas por vagas otras por limitadas, todas las definiciones de *cultura* son una muestra más de la pobreza de la teoría, en especial cuando ésta pretende delimitar conceptualmente las actividades humanas.

Para algunos sociólogos y antropólogos el concepto de *cultura* en general es equivalente al conjunto de todos los patrones de comportamiento humano, sus símbolos, su transmisión y su ideología<sup>4</sup>. Para otros, el concepto de cultura engloba todos los fenómenos sociales (etiqueta, moral, ley, religión, lenguaje, educación, etc.) sin dissociarlos de la estructura social en la que se presentan, de la que dependen y a la que afectan<sup>5</sup>. Por otra parte, para los intelectuales y artistas que aceptan los anteriores conceptos antropológicos, como por ejemplo el ya citado T. S. Eliot, la cultura —inglesa en este caso— sería la suma de los siguientes elementos<sup>6</sup>.

El día del Derby, la regata Henley, las vacas, el 12 de Agosto, las finales de fútbol, los carreras de galgos, el juego de dardos, el queso Wensleydale, el repollo hervido en pedacitos, la remolacha en vinagre, las catedrales góticas del siglo XIX y la música de Elgar.

Ahora bien, para el "hombre de la calle" *cultura* (y por antonomasia *persona culta*) es aquello poseído por quien sabe muchas fechas, muchos nombres, muchas palabras raras y altisonantes, posee información ultramarina, ya venga todo esto de la *Enciclopedia Barea* o de la *Británica*, de las *Selecciones del Reader's Digest* o de haber estudiado en una universidad, de los programas *culturales* de la televisión o de los Magazines dominicales.

Si es así en el caso general, ¿qué se dice de la cultura popular? Las ya mencionadas definiciones antropológicas las contienen mientras que la accepción corriente la ignora e identifica *cultura* con progreso material, tecnología, moda, arte, poder, afluencia económica, etc., y relega lo 'bajo' -con evidente desprecio- a la categoría de *folklore*. Esta actitud es contestada por quienes desde una perspectiva política tratan de reivindicar la cultura de los sectores oprimidos de la sociedad, pero en la mayoría de los casos no se supera el preservacionismo y el abolicionismo que tienden a fossilizar determinados patrones culturales con el ingenio propósito de librarlos y salvarlos de "contaminaciones". De allí las idealizaciones étnicas y románticas (paradójicamente todas emanadas de las diferentes vertientes del socialismo científico) de la vida campesina y de sus valores, del mundo pre-tecnológico y de su milenaria sabiduría. Las anteriores actitudes presuponen una posición política, de ésta forma, el interés por el estudio y la reivindicación de las culturas de los sectores sociales diferentes a las clases dominantes (burguesía y oligarquía cosmopolitas) o masificadas (la cultura urbana internacional o 'pop') se puede claramente inscribir dentro de un programa nacionalista<sup>7</sup>.

Históricamente, la incorporación de diferentes elementos de la cultura popular ha sido esencial a las ideologías nacionalistas. Sus resultados, sin embargo, han sido contradictorios debido a la polivalencia y ambigüedad de los presupuestos teóricos de todo nacionalismo<sup>8</sup>. Dejando a un lado por el momento el terreno de la plástica y en especial el caso mexicano dicha contradicción podría ilustrarse por una parte, con la exaltación del canto, la poesía y en general el arte popular en Chile durante el gobierno de la *Unidad Popular* como ejemplo de un programa cultural socialista. Y desde el otro extremo del espectro político algo similar sucedía con la exaltación de lo popular (canto, poesía y música, toreo, etc.) en España por parte del Franquismo en los años 40 y 50<sup>9</sup>. Estas dos tendencias (que a pesar de identificarse en sus propósitos nacionalistas se oponen políticamente) se han puesto de manifiesto a través de la historia de América Latina y en particular en la de países como Colombia. En las páginas que siguen se busca por una parte enmarcar históricamente la ya citada relación entre el estudio de la cultura popular y su incorporación a los diferentes esquemas nacionalistas. En segundo lugar se tratará de delinear la trayectoria de las dos tendencias antes mencionadas obviamente sin pretender cubrir todos los aspectos de la cultura popular, limitándonos a algunos aspectos del arte popular en particular, la música<sup>10</sup>.

## II.

Antes de ilustrar la forma en la que en América Latina se ha incorporado la cultura popular a la ideología nacionalista es necesario aclarar los siguientes aspectos. En primer lugar, es importante diferenciar entre un producto intelectual (o cultural) que reelabora temas, contenidos o formas de la cultura popular y esos temas contenidos y formas tal y como aparecen en su contexto original<sup>11</sup>. En segundo lugar, el nacionalismo como ideología presupone la existencia de una *cultura nacional*<sup>12</sup> la cual no existe realmente en países como los de América Latina u otros que nacieron del colonialismo y de la expansión europea en otros continentes (Asia, África, etc.). Estos son países con sociedades y culturas plurales, inestables y contradictorias, países divididos internamente a pesar de la ficción de la autonomía e identidad cultural tan de moda hoy en día.

Mientras existan minorías étnicas y lingüísticas y grupos marginados en una sociedad o nación, la cultura nacional es sólo una ficción ideológica y abstracta manipulada por un sector social específico. Entre las culturas de esos diferentes sectores sociales existen desigualdades y sus relaciones son dinámicas. Además, cada una de estas culturas posee desníveis internos, situación ésta que la distancia mucho del pretendido monolitismo y de la homogeneidad de la supuesta *cultura nacional*. Julio Ortega hace la siguiente reflexión sobre el caso peruano<sup>13</sup>.

Los peruanos hemos sido parcos en pensarnos a nosotros mismos. No hemos reconocido aún los signos plurales de la conciencia nacional. Estos signos, sin duda, existen. No como el romántico y retórico *espíritu de los pueblos*. Más bien como los rasgos virtuales de una

comunidad histórica, definida por sus necesidades, por sus frustraciones, por la suerte dramática que ha vivido el *deseo nacional*. √ una historia del deseo entre nosotros (el deseo de la personalización y sus tragedias; el deseo de la emancipación y sus debates; el de la identidad y su dispersión) sería la un posible relato de esta experiencia peruana. Experiencia que vivimos y nos vive pero a la cual todavía no hemos definido por entero, como sujeto crítico y objeto conflictivo, en trances de reconocerse y de ser.

La dualidad o pluralidad cultural y por supuesto la dinámica propia de las relaciones entre estratos y grupos sociales determinan la existencia de culturas *hegemónicas* y *subalternas* aunque en ellas se presenten los desvíes internos y la falta de homogeneidad ya aludida. Por esta razón las combinaciones entre 'nacionalismo' como ideología de poder y las culturas subalternas han dado resultados funestos tal como lo expone con crudeza Mario Vargas L'Loso<sup>14</sup>.

Resumamos brevemente en que consiste el nacionalismo en el ámbito de la cultura. Básicamente en considerar lo propio un valor absoluto e inquestionable y lo extranjero un desvalor, algo que amenaza, socava, empobrece o degenera la personalidad espiritual de un país. Aunque semejante tesis difícilmente resiste el más somero análisis y es fácil mostrarlo prejuzgado e ingenuo de sus argumentos y la irrealdad de su pretensión -la autarquía cultural-, la historia nos muestra que arraiga con facilidad y que ni siquiera los países de antigua y sólida civilización están vacunados contra ella.

Luchar por la "independencia cultural", emanciparse de la "dependencia cultural extranjera" a fin de "desarrollar nuestra propia cultura" son fórmulas habituales en la boca de los llamados progresistas del Tercer Mundo. Que tales muletillas sean tan huecas como cacofónicas, verdaderos palmatas conceptuales, no es obstáculo para que resulten seductoras a mucha gente por el airecillo patriótico que parece envolverlas.

De acuerdo a este marco conceptual se examinarán a continuación algunos de los intentos de incorporar la cultura popular a la cultura y arte 'nacionales' aspecto éste que ha desempeñado un papel fundamental en el programa cultural de los diferentes nacionalismos latinoamericanos durante el último siglo.

### III.

En 1954 Vicente T. Mendoza, investigador de la literatura popular mexicana evaluaba así el desarrollo del *corrido* en los dos decenios anteriores<sup>15</sup>:

De 1930 a la fecha el *corrido* se hace culterano, artificioso, frecuentemente falso, sin carácter auténticamente popular, tiende a constituir la literatura mexicana en manos de auténticos valores intelectuales; pero por otra parte ha perdido su frescura y fluidez; su espontaneidad en la pluma de escritores modestos; se le estudia, colecciona y clasifica; se imita su lenguaje, su forma, su entonación; pero sólo sirve para reseñar hechos políticos y sociales, la desaparición de algún prócer y para hacer las campañas políticas, no sólo a la Presidencia de la República sino también a la de los municipios. Todo esto denota, en suma, la decadencia y próxima muerte de este género como genuinamente popular.

Paradójicamente, esta apreciación se refiere a los regímenes de Plutarco E. Calles, Lázaro Cárdenas, A. Ruiz Cortines y Miguel Alemán, es decir, el período de institucionalización del programa socialista post-revolucionario y de la creación de la épica nacionalista mexicana<sup>16</sup>. La posición de Mendoza era evidentemente romántica y preservacionista; sin embargo, es importante notar la alusión al uso político del *corrido* y al relativo éxito del intento oficial. Por otra parte, el *corrido* no logró consagrarse como una verdadera forma nacional, lo que si ocurrió con la *canción ranchera* de contenido eminentemente amoroso, bastante alejado de la retórica nacionalista.

Desde una perspectiva políticamente opuesta, la apropiación de la música popular por parte del nacionalismo argentino durante los años 40 y 50 constituye un ejemplo diferente. Hacia 1870 apareció el poema del 'gaucho' Martín Fierro como representante literario de una corriente nacionalista nostálgica, romántica y nativista que reaccionaba en contra del nacionalismo dinámico y modernizador de Rivadavia, Mitre y Sarmiento. El 'gaucho', su individualismo, su especial relación con la naturaleza, la pampa y el espacio abierto e inexplorado, gran va sólo un mito en los primeros años de este siglo; sin embargo, durante los años 20 y 30 reapareció con vigor la imagen del gaucho y de su mundo y junto con San Martín formó parte de la retórica nacionalista de la primera época de Perón<sup>17</sup>. En aquel momento se evitaba mencionar el nombre del dictador Rosas pero se opataba por el nacionalismo romántico, xenófobo y conservador que caracterizó su régimen. Los conjuntos de gauchos con guitarras y bombo, botas y espuelas surgieron entonces en el área metropolitana y utilizaron como canales de difusión los locales nocturnos y una industria disquera ya madura para aquel entonces. Dicha música, en lugar de la música popular argentina, representaba mejor a terratenientes e industriales ganaderos tan nostálgicos como económicamente agresivos, y es fácil imaginárselos en su estancia correatando detrás de las hijas del mayordomo.

En 1936 se manifestó en Colombia un claro interés institucional por el nacionalismo en el terreno de lo cultural y artístico. Así lo sintetiza Daniel Zamudio, autor de un trabajo pionero sobre la música popular colombiana<sup>18</sup>:

Los puntos sometidos por la Dirección de Bellas Artes al estudio de este Congreso pueden reducirse a un común denominador, y es la propulsión de la cultura musical en Colombia concediéndole gran importancia al nacionalismo.

El Congreso a que se hace alusión fue el Congreso Musical de Ibagué en el que la discusión sobre el estudio y la utilización desde una perspectiva nacionalista de la música popular colombiana monopolizó la atención de sus asistentes. En aquel entonces el Director de Bellas Artes era Gustavo Santos quien en sus diferentes escritos sobre arte (música, pintura, escultura, etc.) se propuso dar coherencia teórica al incipiente nacionalismo que se manifestaba especialmente en la plástica<sup>19</sup>.

Este ímpetu institucional corresponde claramente al impulso reformista y nacionalista de la primera presidencia de Alfonso López Pumarejo. En 1936 precisamente, se promulgó la Ley 200 sobre la Reforma Agraria, se llevaron a cabo reformas en aspectos laborales y de seguridad social y se creó la Confederación de Trabajadores de Colombia. Intelectuales progresistas como Jorge Zalamea y Germán Arciniegas desempeñaron un papel importante en la difusión de las ideas de los muralistas mexicanos y de sus postulados artísticos; sin embargo la lucha política del partido conservador no sólo se llevaba a cabo en el Congreso y las plazas públicas, sino que el más encarnizado opositor del gobierno de López, y jefe del partido conservador, Laureano Gómez, criticaba en los siguientes términos el impulso oficial a la obra de los muralistas colombianos<sup>20</sup>:

En uno de los números de la maldadada *Revista de Indias*, esa audaz empresa de simulación y falsificación de cultura en hora infame acometida por el Ministerio de Educación, puede verse que un pintor colombiano ha embucado los muros de un edificio público en Medellín con una copia y servil imitación de la manera y los procedimientos del mejicano (D. Rivera). Igual falta de composición. Igual carencia de perspectiva y proporcionalidad de las figuras. Sin duda mayor desconocimiento del dibujo y mas parafrales adentados de las figuras de los miembros humanos. Una ignorancia casi total de las leyes fundamentales del diseño y una gran vulgaridad en los temas, que ni por un momento intentan producir en el espectador una impresión noble y delicada. Naturalmente, el coro sofista y seudoliterario elogia aquellos fantoches a rabiar.

A pesar de la polarización aquí planteada, en el terreno de la música popular se hace manifiesta la ambigüedad del nacionalismo en lo que se refiere a la actitud de sus ideólogos con respecto a los sectores sociales productores del arte popular sobre el cual se pretendía crear el arte 'nacional'.

Para el ya mencionado Zamudio, las manifestaciones artísticas están íntimamente ligadas al concepto de raza.<sup>21</sup>

La tendencia nacionalista en el arte musical no es cosa nueva; podemos decir que es tan antigua como la humanidad misma. Esto procede de razones simplemente naturales y lógicas. La música es el lenguaje o expresión de los sentimientos, los cuales son conexos en el individuo con su temperamento y su psicología, modelados y estereotipados en él por atavismo racial ante todo.

Sin embargo, después de dedicarle elogiosos párrafos a los pueblos cuyas afirmas son, según él, "Cuerpos conductores de música" que eran obviamente Alemania, Italia y España fascistas, Zamudio revela claramente el sentido falaz, retórico y francamente racista de su nacionalismo al referirse al elemento afro-americano en la música popular colombiana.<sup>22</sup>

... La intromisión de los negros africanos traídos por los españoles. Ellos vinieron con su música, que mezclada con la española nos ha dado un producto híbrido y perjudicial. Es necesario y se impone, una depuración.

(La música con influencia africana) podría llevar por epígrafe "Primera tentativa de la humanidad a la regresión" para volver al mono. En efecto, esa música, que no debería llamarse así, es simiesca.

En estas condiciones, si el aporte indígena había sido muy limitado, y el aporte africano era francamente negativo y degenerador, la única música que podría ser utilizada era la música de la zona andina, zona que también a nivel político era el centro hegemónico del poder. Además, se trataba de fabricar una nueva tendencia, de efectuar esa depuración que según Zamudio "al ser tardía originaría una nueva confusión, por decir lo menos, ya que "la moda" puede arruinar lo poco típicamente genuino que tenemos".<sup>23</sup>

El proyecto de reivindicación y creación de la llamada música colombiana "andina" que se llevó a cabo en los siguientes decenios presenta ante todo, rasgos de una idealización romántica de la vida campesina, plasmada en los dos géneros clásicos de la música de salón del siglo XIX, el "pasillo" y el "bambuco". Además, esta música fue y es todavía, una manifestación eminentemente urbana, difundida a través de los "tríos" y "estudiantinas" típicos como música doméstica y hoy en día, casi en su totalidad a través de la industria discográfica. Este tipo de música ha servido a las inclinaciones nacionalistas y populistas de muchos de los gobiernos de este siglo, cuando por ejemplo, después de la pérdida de Panamá y ante el peligro de expansión económica y política de los Estados Unidos se despertó cierto incipiente fervor nacionalista; o en los años 30, cuando los intentos de modernización liberal que se dirigían contra el *status quo* agrario latifundista y la creciente integración y la violencia social llevaron a la mencionada idealización de la vida campesina que vino a llenar el vacío cultural (especialmente musical) de la gran masa de campesinos desarraigados y forzosamente urbanizados que tuvieron que establecerse en Bogotá y otras grandes ciudades con motivo de las persecuciones políticas antes y después del 9 de Abril de 1948.

Si hasta entonces y aún hoy en día esta música se consideró y se considera la verdadera música colombiana, durante los años 50 con la popularidad de géneros de música *caliente* como el *mambo* y el *cha-cha* en los Estados Unidos, Europa y los grandes centros de América Latina se manifestó el surgimiento de otra música regional, la del litoral Atlántico. En esta música *caliente* (o guapechos) es evidente la influencia del *big band* y notoria la preponderancia del clarinete, característica del jazz de la época. Este tipo de música consiguió notable éxito en el ámbito radiofónico latinoamericano y esta vez la 'cumbia' se convirtió en la música colombiana por antonomasia. Es evidente que cuando no se opta por esta solución y se pretende salir de la cárcel creativa del nacionalismo a veces se adoptan posiciones igualmente inoperantes, que incorporan acríticamente elementos procedentes de otros ámbitos culturales. Esto ha sucedido con el "vallenato" en los últimos 5 años. Se comenzó incorporando los textos típicos de la "franchera" mexicana, de allí se pasó a hacer lo mismo con algunos de sus giros melódicos y armónicos y ahora parece que todo es válido como por ejemplo en el tema "Cuidate" de Daniel Celedón, en el cual se incorporan algunos compases de la Sonata Para Elise de Beethoven.

#### IV.

Es imposible continuar tratando de detener el paso del tiempo con ideologías, sería mejor poner en práctica otras que se adapten a las complicadas condiciones actuales. Hoy, el cambio cultural resulta inexorable, los medios de comunicación modernos han transformado totalmente el panorama cultural del mundo; en consecuencia, resulta imposible desear el efecto al referirse a la *cultura popular* o ignorar la existencia de una cultura internacional de masas tanto en los países de la periferia del capitalismo, donde se la trata de expandir constantemente; como en los del mundo comunista y en aquellos aliados por ortodoxias intransigentes y xenóforas (integrismo islámico, vías socialistas "alternativas", revoluciones institucionalizadas o no) en donde se la reprime. Sin embargo, resulta evidente que a una cultura no se le puede asfixiar aisándola o privándola de su libertad y su pluralismo esenciales. El concepto de *política cultural* es una falacia, la cultura no se planea ni se impone, y las guías y pautas de gobernantes e ideólogos serán siempre un vestido *estricho* a cualquier actividad cultural ya que las posibilidades de la creatividad humana las desbordan.

Las culturas planeadas resultan pobres y limitantes; tanto las estrellas y el *arte* fabricados por los ejecutivos de la Warner Bros, o de la C.B.S.; como el realismo socialista de las "plataformas culturales" de los ideólogos de todas las izquierdas. Descartando la posibilidad de aproximarse a las culturas populares para nutrir nacionalismos culturales como los ya descritos: ¿qué sentido tiene hoy el estudio de aquellas? Ninguno, a menos que, como afirma Alberto M. Cirese<sup>24</sup>:

Los objetivos y métodos de dicho estudio se integren decididamente en el contexto real de los problemas de nuestro tiempo y de las tensiones que los afectan en todos sus niveles.

Por otra parte, las relaciones del individuo con el país donde nació deben ser -parafraseando a Mario Vargas Llosa- tales que crear en la patria sea una cuestión tan privada como la de creer en Dios y amarla algo tan libre como amar a alguien<sup>25</sup>.

Bogotá, Mayo de 1984

#### NOTAS

1. Mario Vargas Llosa 'Reflexiones sobre una moribunda' *Contra viento y marea (1962-1982)*, Barcelona: Seix Barral, 1983, p. 378.
2. Alfred L. Kroeber y Clyde Kluckhohn *Culture: a critical review of concepts and definitions*. Cambridge: Peabody Museum of American Archeology and Ethnology, 1952, pp. 181, 189.  
T.S. Eliot *Notes towards the definition of culture*. New York: Harcourt, 1949.
3. Los términos alemanes se originaron en el siglo XVIII y a nivel filosófico figuran como conceptos centrales en la teoría hegeliana de la historia. El concepto de *folklore* es un producto de la Inglaterra victoriana y los conceptos castellanos trataron de ser los equivalentes a los anteriores.
4. Kroeber y Kluckhohn *op. cit.*, p. 181.
5. A. R. Radcliffe-Brown *Structure and Function in Primitive Society: Essays and Addresses* London: Cohen and West, 1952, pp. 195, 204.
6. T.S. Eliot *op. cit.*, p.30.
7. Egberto Bermúdez 'Nacionalismo, creatividad, arte nacional' *De Frente; Universidad Nacional de Colombia* No 9, Mayo 10-24, 1984, pp. 4-5.
8. E. Bermúdez *op. cit.*, p.4
9. Cf. la siguiente compilación de canciones populares españolas: Sección Femenina de la FET y de las JONS, Eds. *Mil Canciones* Madrid; Ed. Almena, 1971, 2 Vols.
10. Las siguientes obras complementan el panorama descrito: Nestor García Canclini *Arte Popular y Sociedad en América Latina* Mexico: Grijalbo, 1977.  
Mirko Lauer *Crítica de la Artesanía: Plástica y Sociedad en los Andes Peruanos* Lima: DESCO, 1982.
11. En Italia existe el término "popolareggiante" para referirse a la poesía y música que es una reelaboración de la poesía y música populares hecha por integrantes de otro grupo social.
12. E. Bermúdez, *op. cit.*, p.5
13. Julio Ortega *La Cultura Peruana: experiencia y conciencia*. México: F.C.E., 1978, p.9.
14. M. Vargas Llosa 'El elefante y la cultura' *op. cit.*, p. 438.
15. Vicente T. Mendoza *El Corrido Mexicano* México: F.C.E., 1954, p. xvi.
16. Tulio Halperin Donghi *Historia Contemporánea de América Latina* Madrid: Alianza Editorial, 1972, pp. 322-23 y 400-403.
17. David C. Jordan y Arthur P. Whitaker *Nationalism in Contemporary Latin America* New York: The Free Press, 1966, pp. 55 y 70.

18. Daniel Zamudio 'El folclore musical en Colombia' *Textos sobre mástas y folklore*, I, Bogotá: I.C.C., 1978, p. 399.
19. Cf. Alvaro Medina *Procesos del Arte en Colombia*, Bogotá: I.C.C., 1978, pp. 283-289.
20. Laureano Gómez 'El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte' en A. Medina *op. cit.*, p. 324.
21. D. Zamudio, *op. cit.*, p. 399.
22. *Idem*, p. 405.
23. *Idem*, p. 416.
24. Alberto M. Cirese *Cultura Egemonica e culture subalterne* Palermo: Palumbo Ed., 1979, p. vii.
25. M. Vargas Llosa 'Espías y patriotas' *op. cit.*, p. 331.