

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

MARZO 1966

UN MÉDICO DE LA COLONIA
LA NOVELA EN MÉXICO
HEGEL Y MARX



Volumen XX, Núm. 7

México, marzo de 1966

Ejemplar: \$ 3.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector:

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

Doctor Roberto L. Mantilla Molina

Director General de Difusión Cultural:

*Arquitecto Raúl Henríquez*REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

Director:

Luis Villoro

Jefe de Redacción:

Juan García Ponce

Secretario de Redacción:

Alberto Dallal

Administrador:

Rodolfo Roiz

Oficinas:

Torre de la Rectoría, 10º piso
Ciudad Universitaria
México 20, D. F.

Tel. 48-65-00

Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe
dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso

México 1, D. F.

Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar \$ 3.00

Suscripción anual " 30.00

Extranjero Dls. 5.00

Franquicia postal por acuerdo presi-
dencial del 10 de octubre de 1945,
publicado en el D. Of. del 28 de
noviembre del mismo añoLA REVISTA NO SE HACE RESPONSABLE
DE LOS ORIGINALES QUE NO HAYAN
SIDO SOLICITADOS

PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO
EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL
DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—
FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA,
S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIA-
DOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FI-
NANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO,
S. A.

EL DOCTOR JUAN DE CÁRDENAS

Emilio Uranga

DE LOS PROBLEMAS Y SECRETOS

MARAVILLOSOS DE LAS INDIAS

Juan de Cárdenas

TENDENCIAS DE LA NOVELÍSTICA

CONTEMPORÁNEA MEXICANA

Rosario Castellanos

EUROPA

Pedro Bosch Gimpera

HEGEL Y MARX

Enrique González Rojo

CORRIENTE ALTERNA

Octavio Paz

CUESTIONES DISPUTADAS

*Ramón Xirau, Luis Cardoza**y Aragón, Adolfo Sánchez**Vázquez*

EL CINE

Salvador Elizondo

ARTES PLÁSTICAS

Jasmin Reuter

TEATRO

Margo Glantz

LIBROS

*Hugo Padilla, Rafael Segovia,**Arturo Cantú, José de la Co-**lina, José Emilio Pacheco,**Salvador Elizondo*

PORTADA

*Una farmacia italiana**en el siglo XIV*

NUESTROS COLABORADORES

EMILIO URANGA. Filósofo. Autor de varios ensayos, entre ellos, *Análisis del ser del mexicano*. Sobre Juan de Cárdenas presentó un trabajo más extenso en el Primer Coloquio Mexicano de Historia de la Ciencia en 1963.ROSARIO CASTELLANOS. Novelista, ha publicado numerosos ensayos en revistas mexicanas y del extranjero. Profesora de literatura en la Facultad de Filosofía y Letras. Dirige la Oficina de Prensa e Información de la UNAM. Su extensa bibliografía incluye, entre otros, los siguientes títulos: *Livida luz* (poesía), *Bahín Canán*, *Oficio de tinieblas* (novela), *Los convidados de agosto* (relato).PEDRO BOSCH-GIMPERA. Autor de *El problema Indo-europeo* (traducido al francés) y de numerosos trabajos relacionados con las antiguas culturas europeas y del este de Asia.ENRIQUE GONZÁLEZ ROJO. Maestro en Filosofía. Profesor en la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM. Ha efectuado estudios sobre las raíces filosóficas del anarquismo y sobre filosofía marxista. Ha publicado artículos y ensayos en la *Revista de la Universidad*, *Cuadernos Americanos*, *Revista de Bellas Artes* y en varios suplementos culturales.

El doctor Juan de Cárdenas

Por Emilio URANGA

En las prensas novohispanas de Pedro Ocharte se imprimió el año de 1591, "en México", *La primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias, Compuesta por el Doctor Juan de Cárdenas, Médico, Dirigida al Ilustrísimo Señor Don Luys de Velasco, Virrey de esta Nueva España*. Es un compacto volumen en octavo pequeño, letra latina, de doscientos cuarenta y seis folios, o sean cuatrocientas noventa y dos páginas. No se hicieron reediciones de esta obra en el curso de los tres últimos siglos. En 1913 la reimprimió Genaro García, fue reeditada nuevamente por don Ramón Menéndez Pidal en su Colección de Incunables Americanos, volumen IX, y en 1965 por Rafael Solana y Rafael Muñoz en su colección de Bibliófilos Mexicanos.

La fama póstuma del doctor Juan de Cárdenas, que tiene ya una venerable edad de más de 350 años, reposa casi exclusivamente en lo que escribió sobre el carácter y naturaleza de los criollos novohispanos. Es una página que efectivamente logró condensar todo lo que la conciencia nacional de México ha consagrado tras de centurias de forcejeos interpretativos, como el eje central de su definición y de su peculiaridad. Desde 1591 en que se publicaron esas líneas, hasta nuestros días de 1963, han sido copiadas y recopiadas, ostentadas con orgullo no disimulado, y repetidas cada vez que se presenta la ocasión de procurar, en una cita relativamente breve y compendiada, lo que pensamos acerca de ese tema. He aquí la página de Cárdenas.

"Para dar muestra y testimonio cierto, de que todos los nacidos en Indias sean a una mano de agudo, trascendido y delicado ingenio, quiero que comparemos a uno de los que acá con otro recién venido de España, y sea de esta manera: que el nacido en las Indias no sea criado en alguna de estas grandes y famosas ciudades de las Indias, sino en una pobre y bárbara aldea de indios, sólo en compañía de cuatro labradores, y sea asimismo el cachupín o recién venido de España

criado en aldea, y júntense éstos, que tengan plática y conversación el uno con el otro, oiremos al español nacido en las Indias hablar tan pulido, cortesano y curioso, y con tantos preámbulos de delicadeza y estilo retórico, no enseñado ni artificial, sino natural, que parece ha sido criado toda su vida en corte; verán al chapetón, como no se haya criado entre gente ciudadana, que no hay palo con corteza que más bronca y torpe sea, pues el modo de proceder en todo del uno tan diferente del otro, uno tan torpe y otro tan vivo, que luego no se eche de ver, cuál sea cachupín y cuál nacido en Indias. Pues venga ahora una mujer de España, y éntre en conversación con muchas damas de las Indias, al momento se diferencia y conoce ser de España, sólo por la ventaja que en cuanto al trascender, y hablar nos hace la española gente nacida en Indias, y a los que de España venimos, pues pónganse a decir un primor, un ofrecimiento, o una razón bien limada y sacada de punto, mejor viva yo que haya cortesano criado dentro de Madrid o Toledo, que mejor la lime y componga. Acuérdomme una vez, que haciéndome ofertas cierto hidalgo mexicano para decirme que en cierta forma temía poco a la muerte, teniéndome a mí por su médico, sacó la razón por este estilo; devanen las paracas el hilo de mi vida como más gusto les diere, que cuando ellas quieran cortarle, tengo yo a v. m. de mi mano, que le sabrá bien añadir" (ff. 176 v., 177, 177 v.).

Bastaría que el doctor Juan de Cárdenas hubiera escrito esta página, sólo esta página precisamente de su libro, para que los mexicanos estuviéramos obligados a guardarle duradera y agradecida memoria en los anales de la formación de nuestra nacionalidad. Y en efecto ha sucedido así. Desde Juan José Eguiara y Eguren (1755), hasta Ramón Iglesia (1944), pasando por los testimonios de Joaquín García Icazbalceta (1866) y Luis González Obregón (1906), hay una tradición ininterrumpida de citación de esta ilustre página del doctor Cárdenas; y su obligada referencia es ya un lugar común que



Cirujano-barbero (grabado anónimo, s. XVI)



Médico observando orina a la luz del Sol (grabado del Hortus Sanitatis, 1492)

están necesitados de aducir los publicistas menos pretensiosos en sus afanes de investigación y de originalidad.

Lo primero que podemos hacer al estudiar *Los problemas maravillosos de las Indias*, del doctor Juan de Cárdenas, es desprender de su contexto los no escasos testimonios autobiográficos concernientes al autor. Esto nos permitiría situarlo en su tiempo y calibrar los alcances de su autoridad como *scholar*, para perseguir el curso de su vida, ya previamente advertidos por él mismo, en documentos ajenos a su libro.

Como buen escritor de temas científicos, el odiado yo de que hablaba Pascal, sólo se deja oír en los prólogos o proemios que introducen las grandes partes de su tratado; nunca en el cuerpo de los artículos, salvo rarísimas y por ello preciosas excepciones. Así, en el prólogo al libro tercero "de los problemas, y admirables secretos desta tierra" (f. 180), dice que hubo en la Nueva España "quién me diese todo el bien y honra del mundo, y éste fue mi muy querido maestro Antonio Rubio padre de la Compañía del nombre de Jesús, que es un varón, cuya virtud y letras con grandes ventajas florecen y resplandecen en este Nuevo Mundo de las Indias" (f. 171).

¿Qué edad tenía nuestro doctor cuando escribió su libro? Sobre esto apenas cabe una duda, pues en el prólogo al libro segundo "desta Historia natural, en que se declaran extrañas curiosidades" (f. 79), dice Juan de Cárdenas que, "yo compeuse este libro siendo de edad de veintiséis años, y por mi poco posible, y muchos trabajos, no lo pude imprimir hasta los veintiocho" (f. 80). Ahora bien, como el libro vio la luz en el año de 1591, podemos conjeturar con certidumbre que Juan de Cárdenas nació en 1563. Añade, para mayor precisión, que de estos veintiocho años que tenía cuando su libro estaba en los tórculos, "la mitad los viví en Castilla, y la mitad en Indias, y los que viví en Indias, no hacía poco en buscar lo necesario a mi sustento, como hombre desamparado de quien le favoreciese" (f. 80). O sea, que se estuvo en España hasta 1577, un año más tarde que su maestro Antonio Rubio, embarcado para la Nueva España en 1576, y de ahí, muy probablemente fue primero a los reinos del Perú antes de venirse a asentarse como vecino de la muy Noble y Leal Ciudad Imperial de México.

La historia de este hombre empieza pues a tornarse "maravillosa" como los asuntos de su libro. Se trata de un mozo que deja Castilla a los catorce años, en 1577, y que en 1591, a los veintiocho de su edad, es ya doctor en medicina por la Real y Pontificia Universidad de México (y en 1607 catedrático de la misma), todo esto en el corto lapso de catorce años; de los cuales hay que descontar sin duda algunos que le fueron necesarios para buscar su sustento y los padrinos que le pagaran su carrera universitaria. Ignoramos por desgracia qué hacía en Castilla este joven desamparado que en tan tiernos años se ambarcó para las Indias, y qué grado de instrucción había adquirido entonces. Alguna debió tener ya que al asentarse en la Nueva España pudo en muy poco tiempo, tres años a lo sumo, optar al título de bachiller en Artes por suficiencia en nuestra Universidad. ¿Habría muchos ejemplos semejantes de estas existencias peregrinas servidas en su realización admirable por el carácter tenaz y positivo de una vocación científica, tan eminente en aquellos años de la Nueva España?

Pero intentemos ver el reverso de la medalla de estos *currícula* meteóricos, de estas vocaciones que por su singular fervor académico hacen pensar en las pasiones de un autodidacta o en el rendimiento avaro de los que inician muy entrada la vida una carrera universitaria. Juan de Cárdenas se queja de que "en Indias" le han faltado "maestros, porque aunque es verdad que por muy dichosa suerte mía alcancé por maestro al sapientísimo doctor Juan de la Fuente, Catedrático de Prima de la Facultad de Medicina (hombre por cierto a quien todo este reino debe juzgar y tener por padre, pues realmente lo es casi de todos los que esta facultad profesamos), con todo eso siendo él sólo nuestro maestro, no podemos los discípulos gozar tan por entero, de aquel bien que gozan los estudiantes, que en esas universidades de la Europa profesan la Medicina, donde así de la copia, y multitud que oyen de lecciones, como de las continuas conferencias, y actos públicos que ven cada día, sacan galanas, y no poco curiosas dudas, de que cuando vienen a escribir, adornan y hermocean sus libros" (f. 79 v.).

Por esta cita se ve con claridad, que la formación médica de Juan de Cárdenas había sido obra de un solo maestro, y que resentía la necesidad de instruirse en una variedad de doctrinas y de temperamentos magistrales. Si su formación fue universitaria, podemos añadir que lo fue de una universidad que sufría muchas de las aperturas de los institutos de provincia.

Con esto no quiero restarle mérito a su patentísimo espíritu universitario, sino simplemente destacar ciertas particularidades de su saber, que lo hacían dudar de la bondad y excelencia de su obra por ese complejo "colonial" que no era más que eso, pues, pese a sus limitaciones, en este médico todo lo suplía el talento y la inteligencia vivísimos, y una sagacidad de observación y de independencia científica que no le hubieran hecho desmerecer al lado de universitarios europeos.

Su libro está empapado por un innegable saber de cátedra y es inconfundible aun en los vicios que éste engendra casi inexorablemente. El estilo escolástico daña su gusto y la soltura de su redacción, pero la libertad que adquirió en su expresión, sin duda en otros ámbitos, que no eran las cátedras, salva intacta su sustancia y le confiere un valor por encima siempre de las servidumbres ergotistas. Aunque encajonado en el hábito aristotélico de los primeros principios, a los que vuelve con machacona monotonía, su ánimo inquisitivo desbordaba continuamente la sequedad de una sabiduría hermética cerrada sobre sí misma, jactanciosa y satisfecha.

Es notable su defensa del espíritu de sistema, y su desconfianza sobre las precarias fuerzas de la juventud para acometer una suma de conocimientos como es la que le imponía el asunto que había elegido. Medítese por un momento en la amplitud de saber que pretendía abarcar doctoralmente, a los 26 años de edad, este singular *scholar* novohispano, mexicano más bien dicho por su formación y carrera. "Trátase en el Libro primero, del sitio, temple, y constelación desta tierra, dando la razón y causa de extrañas propiedades, que en ella suceden, como es temblar tan a menudo la tierra, haber tantos volcanes, tantas fuentes de agua caliente, llover en verano, y no en invierno, darse a cada breve espacio de tierra, una parte de tierra fría y otra de muy caliente, etcétera. Y con esto otras muchas curiosidades. En el Libro se echa sal en los montones de metal, y porqué se pierde tanto azogue, para sacar la plata, cuanto se saca de plata. Porqué así mismo unos metales dan más presto a la ley que otros, con otras muy galanas preguntas. Trátase también en este mismo Libro de algunas plantas de las Indias, como es del Cacao, del Maíz, del Chile, de las Tunas, y del Tabaco, etcétera. Declárase así mismo muy en particular las propiedades del Chocolate, las del Atole y las del humo del Piciete. En el Libro tercero, se trata de las propiedades y cualidades de los hombres, y animales nacidos en las Indias, que porque los Españoles que en esta tierra nacen son a una mano de vivo y delicado ingenio, y si es verdad que viven menos que los nacidos en la Europa, y porqué encanecen tan presto, porqué hay tantos enfermos del estómago, porqué a las mujeres les acude su regla con grandísimos dolores, porqué a los Indios no les nace barba, porqué no hay héticos en las Indias, porqué no rabian en ella los animales, etcétera". (Summa de lo que en el discurso deste libro se trata). Para asombro del lector, el doctor Cárdenas nos confiesa que se ha decidido a publicar sólo la primera parte de su tratado, y que se reserva la segunda, concerniente al virreinato del Perú, que nos imaginamos estaría tan cargada en su índice como la primera, contrayéndose por ahora a disertar exclusivamente sobre la Nueva España: "Acerca de la cortedad de la historia (¡son 246 fojas numeradas!) se me podría imputar que porqué causa siendo tan espacioso y ancho el distrito de las Indias, y habiendo tantas maravillas que escribir dél, quedé tan corto en sólo tratar de las cosas de la nueva España, olvidándome de las grandezas de esa tierra firme y Reynos del Pirú. Respondo a esto que considerando lo mucho que destos grandiosos Reynos había que escribir y el poco posible mío para sacar a luz tan larga historia, me pareció dividirla toda en dos partes, una (en) que declaro todo lo tocante a estas provincias del Norte, y otra que sirva sólo de tratar grandezas del Pirú, y ésta Dios mediante, saldrá muy en breve a luz" (prólogo al lector). Lo cierto es que han pasado cerca de cuatro siglos y no se ha encontrado ni siquiera el manuscrito que la encerraba.

Más aún, cabe preguntarse, ¿estuvo el doctor Juan de Cárdenas en el reino de Perú y en la Tierra Firme? En su prometida segunda parte de los *Problemas y Secretos de las Indias*, ¿iba a limitarse el doctor a hablar de oídas sobre lo que allá sucedía? Hay pasajes de su libro que dan a sospechar que no hablaba por lo que le contaban, aunque lo que pretende haber visto nos parezca un cuento. "Menos creerán lo que todos en las Indias sabemos, de que sobre el cerro del Potosí, en el Pirú, está una nube que desde que el mundo es mundo, jamás ha faltado de sobre aquel cerro. Menos creyeran los antiguos si les dijieran que dentro de la tórrida zona (y aún junto a la propia equinoccial) se hielan los hombres



Un profesor de Medicina de la antigua Universidad de México (s. XVII)

de frío, como sucede en los páramos bajando del nuevo Reyno de Granada a la Margarita, y que así mismo hay árboles en el Pirú que la mitad de un mismo árbol lleva hoja, flor y fruta, por tiempo de invierno, y la otra mitad en verano, y cuando la una lleva fruto, está seca y deshojada la otra; lo cual sucede y se vee en una higuera que está en Mala, treze leguas de Lima" (f. 6).

Lo cierto es que en la *Relación general de la Villa Imperial de Potosí de Luis Capoche*, editada y estudiada por Lewis Hanke (*Biblioteca de Autores Españoles*, volumen 122, Ediciones Altas, Madrid, 1959), y que está fechada en Potosí "a 10 de agosto de 1588 años" (p. 72, f. vi, del manuscrito), se menciona a un tal Juan de Cárdenas (f. 14 v.), como minero que beneficiaba una veta, "que registró Juan Chupacho, indio", con 15 indios que se le señalaron sin precisarnos la crónica cuántos realmente se le llegaron a dar; veta que tenía 60 varas de minas, y marcada con una cruz lo "que significa estar virgen la mina que tuviere, lo cual se ha de atribuir a su pobreza y poco concepto que se tiene de su aprovechamiento" (f. 5 v.), según dice puntualmente Luis Capoche. ¿Era nuestro doctor el propietario de esa veta, lo fue quizás su padre, del mismo nombre? Poco concebible parece, aunque las costumbres de la época podrían ser otras, que un muchacho español de catorce años haya sido el propietario de esa veta pobre, y sin duda ya abandonada hacia 1585, en que Juan de Cárdenas era bachiller en Medicina por la Real y Pontificia Universidad de México.

Hay un párrafo en el libro de Cárdenas que nos permite vislumbrar con toda certidumbre su innegable y personal ex-

periencia de minero: "Para mejor poderse entender esta pregunta (porqué causa para aver de sacar plata por azogue, se pierde tanto azogue quanto se saca de plata), tiene necesidad de ser más especificada, mayormente para aquellos a quien Dios ha hecho tan señaladas mercedes, de no hazerlos mineros, porque estos tales no solamente ignoran estos términos, o bocablos de repassar, encorporar, juntar, y otros semejantes, pero tampoco sabrán esto del consumiendo, y gastando. Digo esto, por que jamás he visto minero rico, ni descansado, y todo lo atribuyo a este negro gasto, o consumido del azogue" (f. 90 y 90 v.). En estas líneas se trasluce claramente la amargura con que el doctor Cárdenas alude a la profesión de minero, pero extraña a la vez el silencio tenaz sobre sus padres. Ya hemos visto que es muy dado a elogiar a sus maestros universitarios, y cabría que en este doloroso pasaje de su tratado, si el padre se hubiera quedado en el Perú, lo recordara compungido. ¿Fue pues el propio Juan de Cárdenas quien benefició con mala ventura aquella veta? Carecemos de documentos pertinentes para fallar con certidumbre estas cuestiones.

A este hombre lo impulsaba una inagotable sed de conocimientos enciclopédicos y sistemáticos, y en este punto no concedía nada a la modestia, que tan habitualmente dejaba correr a costa de su edad o de su falta de maestros universitarios. Así, encarándose a los críticos que le pudieran echar en cara la rigidez sistemática del orden de sus capítulos, dice que, "como mi principal intento fue dar razón y causa de lo que en cada problema se pregunta, y esta razón venga dependiente de otra, no fue posible dejar de encadenar los capítulos, para que desta suerte se escusase a cada rato el repetir mil veces una misma cosa. Y así tomé por orden el tratado en tres libros, y en cuanto a esto no debo ser culpado" (Prólogo al lector). La invitación a culpar al autor se suscita por esa mezcla de sensacionalismo del resumen de su libro tan incitante, tan publicitario y tan periodísticamente adobado, y la rigidez del tratamiento con arreglo a principios y sistemas, lo cual choca notoriamente a una mente que no se mueve con agilidad lo mismo en los bodrios de cátedra que en las exposiciones literarias y vulgarizadoras. Al doctor Cárdenas le repugna que alguien pensara "que siendo esta historia tan varia, y tocando materias tan diferentes, no hice de ella una Silva de Varia Lección Indiana, para variar los gustos al lector" (Prólogo al lector).

Pero a pesar de tan gallarda defensa del espíritu de sistema y del encadenamiento de los principios explicativos que maneja, el doctor Juan de Cárdenas era sensible en alto grado a la deficiencia literaria y artística de su tratado. En esto exageraba, pues para ser prosa de científico, y no de poeta, la suya es más que digna, precisa, exacta y elegante, sin faltar, como más adelante ilustraremos *ad hoc*, efervescencias líricas del más arrebatado misticismo. Era sensible a lo que en punto al arte dejaba su prosa que desear.

¿Para quién escribía nuestro doctor? He aquí su preciosa respuesta: "Yo escribo más para curiosos romancistas, que para hombres científicos y letrados" (Prólogo al lector); y la explicación que ofrece acerca de ésta su preferencia por un público determinado, no deja de ser sintomática: "Pues los científicos y letrados no tienen necesidad de documentos de un hombre mozo". Descontemos lo que hay aquí de ironía. El doctor Cárdenas vuelve una y otra vez al torno de las excusas por su extremada juventud, ya que interponiéndosele en su apetito de saber, ni "de Indias ni de España puedo aún tener esperiencia de cosas tan notables como en estas provincias se encierran" (f. 80). Pero esto obviamente no justificaba la imperfección de su estilo que tanto le dolía, y que en un momento de desaliento califica de "bronco" (f. 80 v.).

Cárdenas era docto y se dirigía exclusivamente a los "romancistas", o sea, a los que hablaban español y no entendían el latín, sabiéndolo él, desde luego, como maestro universitario que era. Confiesa que escribe su libro para solaz de esos romancistas, "y no es más que para gusto y curiosidad de muchos que veo en las Indias escudriñar semejantes secretos" (f. 152). Muy poco cita en latín, escasas diez líneas en todo su libro, y siempre traduce la cita. "No me nuestro como otros hacen, grande acotador de lugares y autoridades, porque el vulgo precia más una razón que hincha su entendimiento, que cuanto se le puede alegar ni acotar" (f. 235). No incurre, por tanto, en esa inconsecuencia de López de Gómara, que en su *Historia General de las Indias*, después de haber dicho que "para que mejor lo entiendan esto los romancistas, que los doctos ya se lo saben, quiero alargar un poco la plática" (p. 12), incluye por entero, *en latín*, la famosa bula de donación de Alejandro VI.

Pero moza edad, falta de maestros y de lecturas, "que harto tenía que entender en cuidados míos, sin andar a escudriñar historias ajenas" (f. 80), no han sido obstáculo para que el doctor Juan de Cárdenas escribiera su libro amparado por estas dos postreras disculpas. La primera que lo que comunica "es materia jamás escrita, ni ventilada por otro, y el dechado que tengo para dar estas respuestas es sola mi pobre imaginación, y ella es la que me pone a riesgo (y por ventura de mi oficio) de que muchos tengan que murmurar y de traer de mí" (f. 60). De su generosidad como escritor era muy consciente nuestro doctor: "Mi zelo es dar gusto a todos, y que todos se sirvan de mis trabajos, recibiendo el zelo y voluntad con que se escriben", aunque sabía muy bien "que es digno de perdón quien a muchos no agrada" (Prólogo al lector). Lo que pedía este pobre escolástico, "para que yo cobre ánimo de acabar otras letras que traygo entre manos", era "el favorable rostro" de don Luis de Velasco, virrey de la Nueva España. Por lo visto sólo lo favoreció con su buena cara el gobernante para sacar



Hans Holbein: *El médico*

autobiografía del doctor Juan de Cárdenas; sólo añadiré un breve apéndice al curioso catálogo de sus maestros novohispanos. Lo hemos oído desgranar con elocuencia su agradecimiento para quien le dio "todo el bien y honra del mundo que son las letras", para el padre Antonio Rubio. Pero no fue éste el único en prodigarle semejante beneficio. "Mucho también debo en esto —agrega—, al doctor Hernando Ortiz de Hinojosa, Catedrático de Prima de Teología en esta Universidad de México, y Canónigo desta Catedral; y así mismo al eruditísimo maestro Fray Juan de Contreras de la Orden de San Agustín, todos los cuales son mis maestros de filosofía, y los que de ordinario me han favorecido; así que donde esto hay (es decir, filosofía), justo será se muestren mis obras agradecidas, engrandeciendo y levantando a lo que merece esta tierra que tanto bien me ha comunicado" (f. 171 y 171 v.).

En cuanto a la Vieja España, su patria de origen, el doctor Juan de Cárdenas, tan sensible por lo visto a los agradecimientos, no podía olvidarla, y después de haber convertido su



El boticario (grabado de Hans Sachs, s. XVI)

a luz la primera parte de su obra, pues en cuanto a la segunda se quedó sin publicar, si es que estaba escrita efectivamente; pero la prometía a los lectores muy formalmente.

Originalidad e imaginación del escritor: blanco de críticos y de descontentos. El doctor no se arredra de penetrar en cotos que no están registrados en el mapa de las autorizaciones académicas. Que murmuren y se retraigan los satisfechos. Él siente que debe hacer algo por las Indias: "Al fin me consuelo que bueno o malo con ser ellos nacidos y criados en Indias, y tener mucho más posible, edad y experiencia que yo, no han sido para otro tanto; estimando en más la pompa y ornato de sus personas, que el predicar y sacar a luz las misteriosas grandezas desta fértil, grandiosa y opulenta tierra" (f. 80 v.). Este último giro de su apología como escritor, lo inscribe en la pléyade ilustre de autores indianos que se hicieron un deber manifestar la "opulencia americana", y que desde del siglo XVI estaban animadas por la convicción de que éstas eran tierras que sufrían por parte de los que no hablaban de ellas y de sus "misteriosas grandezas".

Con todo derecho podemos contar los mexicanos al doctor Juan de Cárdenas entre los precursores más eminentes de nuestro sentido de la nacionalidad, pues "vuelvo a decir que se puede con justa razón lamentar toda esta indiana tierra, de que sobrándole materia y copia de estrañas, y excelentes grandezas, le falta quien las predique, y saque a luz, de que no tendrá Asia, África y Europa que quejarse, pues tienen y han tenido más escritores que de ellas escriban que cosas que poderse escribir" (f. 2). ¿Qué mejor testimonio desearíamos los mexicanos de una conciencia alerta a nuestros problemas, y de la necesidad de dedicar la atención a ellos aun con todas las deficiencias de un estilo "bronco"? "Imaginar yo agora que en Mundo Nuevo, de historia nueva, siendo mayormente nuevo, y tan moderno el escritor, no haya mil faltas que notar, mil sobras que quitar, y aún mil cosas que añadir, ignorancia mía, o por mejor decir, soberbia y arrogancia fuera" (Prólogo al lector).

Y con esto creo que por lo pronto basta y sobra ya de

pluma en elogio de tierra ajena, regresa a la originaria con esta sencilla y sincera exclamación: "Si al hombre le es concedido decir alabanza de su tierra, con cuánta obligación y justo derecho, vuelvo yo a alabar a mi dulce y querida patria Constantina, recreación de Sevilla, jardín de España, ameno y regalado bosque de la Europa, abreviado rincón almacén de todo el bien y regalo del mundo", etcétera (f. 70).

Con esto se verá que el doctor Juan de Cárdenas se nos manifiesta como un espíritu profundamente inclinado a destacar lo positivo de todas las cosas. No hay en él más amargura que la de su juventud y la de su mal estilo. En cuanto a lo primero, más bien nos hace sonreír, y si alguna ironía hubiera de añadirse como comentario, sería aquel famoso adagio francés que dice que "la juventud es una enfermedad que se cura tarde". Es cierto que no contribuye a la gravedad de un doctor universitario, pero, ¿no es precisamente el disloque entre su doctorado exhibido casi a cada página como un ornato, y la frescura de un saber y de una imaginación de bachiller lo que hace de este libro, sobre *Los problemas y secretos maravillosos de las Indias*, una obra de aquilatado sabor humanista? En un momento en que se deja arrebatar por sus especulaciones sobre los metales, el doctor Juan de Cárdenas se contiene con esta sabrosa advertencia de diletante: "Otras muchas dudas pudiera aquí proponer, y desatar acerca de la misma materia, pero lo uno por no ser ya enfadoso, y lo otro por no dar a entender que soy más minero que médico las dejó de tratar" (f. 100 v.).

El escritor a los 26 años, el joven desamparado que dejó Castilla a los 14, que vivió en Perú y que se refugió como doctor y catedrático en la Nueva España, el minero entusiasta, no era ciertamente un hombre insignificante. Espíritus como el suyo son excepcionales en estas lóbregas regiones de la polémica sobre las Indias, sus excelencias y sus deficiencias. Algo hay en él de esa justicia y generosidad que sólo alcanzan los científicos de la naturaleza cuando llegan a comprender que el mejor de los subjetivismos es el que se ignora, o el que se asemeja a un carácter desprendido, ligero y sobremano positivo.

*En que se declara la causa, porqué creándose el Oro en las profundas minas, y ocultas entrañas de las muy altas sierras de Indias, se viene a hallar después en los ríos, y costas del mar**

Por Juan de CÁRDENAS

Quien en esos ríos, y cosas de mar del nuevo Reyno de Granada, y de toda esa tierra firme, y Piru, (que son las provincias donde el oro se cría) viere andar a buscar con mucha sollicitud, y cuidado, al que tan sollicitos y cuydadosos nos trae que es el oro y viere, en tanta abundancia sacarlo de los tales lugares, que entendera sino que en ellos se cría, no criándose, sino (como el título del problema dize) en las profundas, y muy ocultas minas, y entrañas de las sierras (como es propio a todo metal), preguntase pues, y con mucha razón, quien es el que lo saca de las propias minas acá fuera, y después do sacado, lo lleva a los ríos, y partes donde se halla.

Tienen algunos por opinión, que el agua de las fuentes, al tiempo que pasa por las minas del oro, lo saca a bueltas consigo, y de allí lo lleva a los ríos, y realmente se engañan en esto porque si assi se sacase ha de presumir, que si el agua saca consigo el oro, sacara también la plata, el cobre y otros minerales, (cosa que jamás tal se ha visto). Otro si que en montes, y en savanas, y en lugares por donde jamás corren ríos se suele (como después diremos) hallar el oro, y segun esto, otra debe ser la causa, la cual daremos en el discurso del problema.

* Capítulo I, del libro II de los *Problemas y Secretos maravillosos de las Indias*.

Será pues necesario, para declaración de tan ardua dubda declarar primero, la grande amistad, semejanza y analogia, que el sol tiene con el oro, y asi mesmo las admirables propiedades que al oro particularmente le resultan, de la tal semejanza. Digo pues que aunque es verdad (como Aristóteles nos enseña) que los cuerpos celestiales rigen, y gobiernan estos cuerpos inferiores, no tanto se deve atribuyr el tal gobierno a los mismos globos, o cuerpos celestiales, quanto a los signos, estrellas, y planetas que estan fixos, y situados en ellos, y es esta la razon: como este influxo y gobierno sea mediante la luz, siguese que aquel cuerpo influyra con mas fuerza y virtud, que mas capaz fuere de luz, pues como las estrellas, y planetas por su mucha densidad, sean mas capaces de luz que el cielo, seran por la misma razon muy mas eminentes en su virtud, e influxo que el mismo cielo. Otra razon mas eficaz, bien sabemos que mientras mas denso, espeso y fornido un cuerpo mas fuerte, y unida tiene en sí la virtud, pues como el cuerpo de los astros, y planetas sea muy mas denso, y espeso que el del cielo siguese que tendran mas fuerza, y virtud para influyr. Tambien se sigue que aquel cuerpo, o estrella influyra mas sobre nosotros, que mas capaz fuere de luz y mas cercana estuviere a la tierra, pues como los siete planetas, sean los astros mas resplandecientes que ay en el cielo, y los que mas cercanos estan a la tierra, por esta causa todos los mas

PRIMERA PARTE
DE LOS PROBLEMAS,
y secretos maravillosos de las
Indias. Compuesta por el Do-
ctor Juan de Cardenas
Medico.

Dirigida al Ilustrisimo Señor Don Luys
de Velasco, Virrey desta nueva España.



Con Licencia. En Mexico, En casa de
Pedro Ocharte. Año de 1591.

doctor Cardenas. 81
¶ CAP. I. En que se declara la causa,
porque criandose el Oro en las profundas
minas, y ocultas entrañas de las muy
altas sierras de Indias, se viene
a hallar despues en los
ríos, y costas del
mar.



QVIEN en esos ríos, y co-
stas de mar del nuevo Reyno
de Granada, y de toda essa
tierra firme, y Piru, (que son
las provincias donde el Oro se cria) viere
andar a buscar con mucha sollicitud, y cuy-
dado, al que tan sollicitos y cuydadosos
nos trae que es el oro) y viere, en tanta
abundancia sacar lo de los tales lugares, q̄
entendera sino q̄ en ellos se cría, no cria-
dose, sino (como el título del problema
dize) en las profundas, y muy ocultas mi-
nas, y entrañas de las sierras (como es pro-
pio a todo metal) preguntase pues, y con
mucha razon, quien es el que lo saca de las
propias minas aca fuera, y despues do sa-
L cado,

efectos y propiedades destas cosas inferiores, que ay en el mundo, las atribuimos siempre al influxo de los dichos siete planetas, pues son los que por las causas dichas, influyen sobre todo con mas fuerza.

Pero es mas de notar, que aunque es verdad que todos ellos, generalmente influyen sobre todas las cosas, y cuerpos del mundo, avemos de entender que cada uno en particular tiene su propio, y mas familiar influxo, sobre aquellas cosas con quien mas amistad, y afinidad tienen v. g. la luna, a quien pertenece influir frialdad y humedad, tiene particular predominio, sobre el agua, sobre los peces, sobre la plata, y por concluir sobre todas las cosas frias y humidas, y assi todas ellas notablemente se alteran, en sus movimientos de ascensos, ocassos, oposiciones, y conjunciones. Mercurio que es el planeta, que esta luego inmediato al cielo de la luna, como su naturaleza sea influir mudanza y variedad, tiene predominio sobre el azogue, sobre el camaleon, sobre la piedra acates, y sobre todo aquello que con facilidad se inclina a mudanza lo mesmo que digo desses dos planetas, pudiera dezir de los demas, pero por abreviar voy al sol, de quien agora nos conviene hablar. El sol como principe y señor entre signos, estrellas, y planetas se precia tener particular señorío, sobre todas las cosas mas preciosas, y excelentes en cada genero. Pongo exemplo entre los animales tiene special señorío sobre el hombre, y sobre el leon, entre las aves sobre el aguila, entre los miembros del cuerpo sobre el corazon, y entre las piedras sobre el carbunco, entre las species aromaticas sobre el azafran, entre los azeytes, y liquores sobre el finissimo balsamo, entre las gomas sobre la myrra, entre los arboles sobre el linaloel, y por no alargar me concluyo diziendo, que aunque es verdad que generalmente como planeta tan eminente influye sobre todo, pero en especial como principe y señor influye sobre todo aquello que es mas principal, y excelente en cada genero.

Segun esto derechamente de deve presumir, que ningun planeta merescio con mejor título influir sobre el oro como es el sol, pues entre todas las species que ay de metales ninguno con muchos quilates puede ygualar al oro y assi es realmente que del sol rescibio el oro su resplandor, hermosura, excellencia, y señorío sobre todos los metales, del participo el ser amigo del corazon, sobre quien el sol tiene tanto predominio, finalmente todos los buenos accidentes, qualidades, y propiedades que hallamos en el oro, las recibio y participo en el aspecto deste tan excelente planeta, y en todo le comparo, y assemijo assi.

Otrosi debemos considerar que entre las admirables propiedades que el sol comunico al oro su tan familiar y amigo, le dio una que no es poco propia, y natural de todas aquellas cosas que tienen entre si gran conveniencia y amistad, y esta fue una propensa, y muy natural inclinación de no apartarse el oro de su presencia, sino seguir de ordinario la hermosura, y resplandor de sus rayos, y assi tanto quanto es mas amiga la plata (por ser fria y humida) seguir la frialdad, y humedad del abismo, tanto mas aparece el oro subir a la superficie de la tierra, por gozar mejor del sol su familiar planeta, y por el consiguiente de criarse en las muy calidas, e hirvientes regiones.

Tiene assi mesmo otra propiedad el oro, que acaba de confirmar la dicha amistad, y es que como el oro se cria siempre



Autopsia (de Le propriétaire des choses, s. xvi)

con aquel desseo y natural apetito de yr siempre siguiendo la presencia y hermosura del sol toma de ordinario aquella figura o forma que mas dispuesta le sea para yr a buscar y assi mucha parte del en lugar de criarse entrañado y arraygado con la misma substancia de la piedra donde se cria antes procura apartarse della tomando forma redonda, y granujada para mas facilmente salir a buscar, y esto todo sea como fundamento de la respuesta.

Digo pues desta suerte, es verdad cierta y averiguada que el oro como otro cualquier metal se cria en las entrañas de la tierra, aunque no en lo muy profundo por no apartarse mucho del sol cuya amistad tanto ama: despues ya de formado en grano (hablo del que esta figura toma) llegan los rayos del sol que representan la misma virtud que el sol, y como es propio de amistad llamar y atraer a si la cosa amada atraen y llaman al oro con quien tanta amistad, y familiaridad tienen, por otra parte como el oro ama tanto esta subida, y esse llegarse y acercarse al sol va poco a poco mediante el impulso de la tierra subiendo arriba en forma de granos, hasta llegar a la superficie de la tierra, y ama tanto esta subida que se ha de presumir que si tuviera cuerpo firme en quien estribar, fuera subiendo hasta abrazarse y unirse con el mismo sol, pero como no halla en quien estribe, quedase sobre la haz de la tierra, gozando del sol, y de sus hermosos rayos.

Puesto ya en grano sobre la mesma tierra, succede que como de ordinario se cria en montes y cerros muy altos vienen las lluvias y fuertes aguaceros (cuya propiedad es llevarlo todo abarrisco), y con el raudal en impetu de las corrientes arrebatando a bueltas del arena, y llevanlo consigo hasta dar con el en los propios rios, y costas del mar, y essa es la causa porque en los arroyos que baxan delas sierras, mayormente en aquellos heridos que al baxar delos montes hazen las corrientes y en las mismas laderas y savanas, se suele hallar gran cantidad de oro, y esto se da por respuesta del problema.

Tambien se infiere delo dicho qual sea la causa porque en todo esse nuevo Reyno de Granada, Quito, Popayan, y Anzerma, succede que en acabando de llover se halla al pie de aquellas altas sierras do se cria el oro muchos granos del, afin de lo qual lo buscan los muchachos, y negros con cuydado, y esto no en los rios sino en las propias laderas de aquellos altos montes, la causa desto es, que como todo el año ha sacado el sol muchos granos de oro de lo interior de la tierra, y puestolo encima della, luego que los aguaceros vienen llevanlo consigo, las sierras y laderas al año, y assi a los primeros aguaceros se quando mas se halla.

Otrosi se sigue la causa porque no todo el oro que se cria en las minas, sale afuera, sino muy poco, quedandose lo demas dentro de la tierra, la causa desto es, que todo el oro que se cria arraygado, y sustanciado con las propias piedras y metales de las minas, este es imposible por mas que aparezca la subida poder salir a causa de estar detenido y asido con las dichas piedras, solo pues sale aquel que criandose en grano, no ay cosa que le impida.



Remedio y consulta (grabado anónimo, s. xvi)

Tendencias de la novelística mexicana contemporánea

Por Rosario CASTELLANOS

El narrador mexicano ha mantenido con su realidad circundante —política, social, histórica, en fin— un contacto directo, inmediato y tan íntimo que ha traspasado muchas veces esa frontera ante la cual se supone que debe detenerse para contemplar y transcribir, y ha invadido un terreno en el cual se pretende que es factible modificar.

Es por ello que desde las primeras novelas que aparecieron en el siglo XIX y gracias a las cuales se ha integrado nuestra tradición, la narrativa mexicana se ha convertido, con mucha frecuencia y de manera deliberada, en instrumento ideológico, en vehículo de moralejas y en refugio de utopías.

Porque nuestro mundo (y de ello tiene el escritor mexicano una vivencia propia e intransferible) no es el mejor de los mundos. Porque desde el día en que nos independizamos de la tutela española para caer bajo otras tutelas o, como se dice ahora, bajo otras órbitas de influencia, se impuso como una necesidad urgente, primero, levantar un inventario de nuestros haberes: he aquí lo heredado, lo adquirido. Y luego establecer una clasificación: he aquí lo vigente, lo que vale la pena conservar y lo desechable, lo que ha de ser sustituido por métodos nuevos, por útiles más idóneos, por estructuras más eficaces.

Naturalmente, en cada uno de los libros de ficción que es preciso leer y releer varían tanto las perspectivas desde las que se está juzgando el fenómeno social como los criterios desde los cuales se le califica y los puntos a partir de los que se propone su transformación.

La querrela entre indigenistas e hispanistas no es la única ni tampoco la pugna entre liberales y reaccionarios. Y, aunque ninguna de las dos haya sido liquidada aún, habrá que ponernos a la altura de los tiempos y hablar del antagonismo entre quienes enarbolan la bandera de la civilización occidental y los que sustentan doctrinas marxistas.

¿Pero qué pasa? ¿No íbamos a referirnos a la literatura? Aunque no lo parezca lo hemos estado haciendo. A la problemática nacional el escritor mexicano añade la que le depara su oficio propio. Y entonces se encierra en su torre de marfil para pulir la belleza de la forma y entregar a una *inmensa minoría* un producto precisamente elaborado. O se compromete con una causa a la que sirve con tal entusiasmo que se siente eximido de intentar la perfección. Las páginas se redactan a vuela pluma como si el destinatario (¿quién es el destinatario?, resultaría interesante una encuesta al respecto) tuviera una urgencia inaplazable por recibir las consignas adecuadas, por enterarse de las ideas correctas, por explicarse lo que ocurre.

Es prudente advertir que tales extremos coincidieron con épocas perturbadas por invasiones extranjeras, golpes de estado autóctonos, manos militares sueltas y grandes hambres y carestías. Que los intelectuales no podían aspirar a la especialización y que lo mismo se les requería para dirigir un ministerio de guerra o de finanzas que para desempeñar un puesto diplomático o para ocupar un escaño legislativo. Los que, como afirmó en una frase célebre (que ha ido adquiriendo la consistencia de un axioma) César Garizurieta, vivían fuera del presupuesto, es decir, en el error, tenían la opción de dedicar sus resentimientos y sus ocios a la elaboración de una obra que, ay, aguardaría —quizá en vano— el juicio de la posteridad en los estantes de una biblioteca despoblada cuando no profanada por un ejército bárbaro que iba a alimentar sus fogatas con aquel combustible tan oportuno.

En 1910 estalla una Revolución que es la única a la que nuestros historiadores le han conferido el honor de una R mayúscula. Participan en ella todos los ciudadanos y los escritores no constituyen una casta aparte. Siguen a los caudillos en sus andanzas, presencian y toman parte en las hazañas de las tropas, se enteran de las intrigas de los políticos y observan cómo, de aquella enorme convulsión, surge, no una república regida por la justicia, administrada por la honradez, dirigida por la inelegancia, enfrentada a los Leviatanes hostiles por la dignidad, sino una especie de caos en el que sólo se distinguían los perfiles nítidos de gobernantes rapaces, de soldados

arbitrarios y de burócratas deshonestos; un simulacro de paz en la que la única manera de imponer una tesis, de defender un interés, de dirimir una cuestión (aunque esa cuestión no fuera más que teórica) era la violencia y la muerte. Y, como telón de fondo, un campo devastado, una población harapienta y analfabeta, aniquilada por la enfermedad y al alcance del látigo del amo. Un amo flamante, ansioso de desahogar su energía y no como el que había desplazado con su victoria, cuya caducidad había llegado a adquirir el aspecto de la benevolencia.

Éste es el momento que le toca atestiguar a Mariano Azuela, quien impregna las páginas de sus libros de algo más que decepción: de asco. Éste es el momento del que rinde testimonio Martín Luis Guzmán, cuya proeza máxima es la de haber mantenido la objetividad en medio de aquellos vaivenes incesantes que carecían de la más mínima apariencia de sentido. Objetividad que vuelve translúcida la prosa, exacto y mesurado el estilo.

Pero ninguno de ellos podía tener lo que sólo da el tiempo para sopesar un acontecimiento histórico: perspectiva. Es Agustín Yáñez el primero que asume la Revolución como una totalidad, porque si bien la toma en *Al filo del agua* desde sus orígenes, lo hace situado ya desde sus últimas consecuencias. Y el balance es positivo. Porque Yáñez concibe la realidad como un conjunto de fenómenos inmediatamente accesible a la razón y, además, moldeable de acuerdo con las exigencias del hombre. En *La tierra pródiga* muestra cómo una lacra inmemorial —el caciquismo— desaparece cuando cambian las condiciones externas que la habían hecho más que posible, indispensable. Cuando la técnica incorpora zonas salvajes al ámbito de la civilización el cacique resulta anacrónico y se extingue como especie.



“...una profundidad inquietante y misteriosa...”

En esta misma línea de análisis, aunque no de optimismo hay que colocar la novela de Tomás Mojarro: *Bramadero*. Nos comunica el escándalo que siente cuando descubre que el ideal, en cuyas aras se sacrificaron tantos, ha sido escamoteado. Y que permanecen intactos todos los vicios, todos los privilegios, todos los sistemas de explotación en los cuales arraigó y fincó su longevidad la dictadura porfiriana.

Carlos Valdés, en *Los antepasados*, se remonta a causas más antiguas, a los albores de la guerra de Independencia y sigue las vicisitudes nacionales al través del hilo de una familia jalisciense. La amplitud del panorama le permite la serenidad suficiente como para no precipitarse emitiendo un veredicto que, en el mejor de los casos, tendría que ser provisional.

De la serenidad es fácil derivar al humor. Y es lo que hace Juan José Arreola en *La feria* cuando radiografía un pueblo (acaso el mismo *pueblo de mujeres enlutadas* de *Al filo del agua*, acaso el mismo pueblo de *Los antepasados*) y enfoca el objetivo de su aparato hacia los diferentes estratos que lo componen. Nos revela una imagen cuyo diagnóstico sería "mal incurable" si no mediara el apego visceral, inextinguible, de los más débiles, de los desposeídos, hacia lo único que puede ampararlos: la ley.

Jorge Ibarguengoitia en *Los relámpagos de agosto* arrebatada a los protagonistas revolucionarios esa máscara de ferocidad o de heroísmo tras la cual se ocultaron tantos años, para explorar un aspecto casi inédito de su personalidad: el ridículo.

La misma tarea cumple Emilio Carballido en *Las visitaciones del diablo* en lo que se refiere al porfirato. No era ni tan férreo, como afirman las versiones oficiales, ni tan idílico como se empecina en exhibirlo el cine mexicano. Había una falta de coincidencia entre los actos y el lenguaje, una desproporción entre las normas de vida y las prácticas cotidianas, una distancia insalvable entre el querer y el poder que acababan por crear una atmósfera nebulosa compuesta, por partes iguales, de falsedad y de cursilería. En esto radicaba su vulnerabilidad y llamar a las cosas por su nombre habría sido una revolución, desde luego, menos cruenta y, tal vez, más auténtica y fructuosa.

Carlos Fuentes, en sus dos libros mayores *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*, se basa en el mismo postulado hegeliano del que parten Yáñez y los demás sobre la racionalidad de lo real, pero encuentra que los fenómenos del mundo exterior son muy complejos y que, aún después de ser analizados, son susceptibles de interpretaciones contrapuestas. Además de ser objeto de polémica teórica la realidad es sitio para la lucha, premio para el vencedor. Y vence el que comprende las circunstancias, el que las domina gracias a la habilidad y a la astucia, el que no se ciñe a la rigidez de una doctrina sino que se acomoda a las fluctuaciones de lo que le circunda, el que aproveche aún los elementos imprevisibles. Y este espécimen ha sido, entre nosotros, el burgués, no el campesino ni el obrero, que tendrán que aguardar su turno.

José Revueltas, marxista declarado, miembro activo del Partido Comunista, miembro expulsado del mismo partido, fundador de células que aspiran a ser las depositarias absolutas de la ortodoxia, refleja sin embargo, en sus libros (y en el más importante de ellos: *Los errores*), una concepción muy peculiar del mundo.

La realidad, según Revueltas, no sólo está ahí y la captamos por medio de nuestros sentidos, sino que opone la densidad de un obstáculo que la mayor parte de las veces es insuperable. La realidad está sujeta a leyes que la razón alcanza a conocer. Pero estas leyes son tan numerosas que muchas permanecen ocultas y se imbrican de manera tan inextricable que aun el suceso más nimio da la impresión de haber emanado de una potencia sobrenatural en cuya arbitrariedad no aparece sino una constante; el gusto por la catástrofe que destruye a los protagonistas, la burla despiadada a sus propósitos y a sus intenciones al trastocar siempre los resultados de la acción humana. El hombre es entonces como una víctima de una deidad a la que no sacia ningún sufrimiento, ningún absurdo, ninguna abyección. Y todo esto lo padece desde su certidumbre de que el universo debería ser lógico y subordinable a los fines de la especie humana.

En los autores que hemos mencionado anteriormente se observa un ánimo de conferir a la anécdota elegida para ser narrada la facultad de ser representativa de un hecho general. En cambio, en los autores que vamos a citar a continuación, advertimos que escogen un sector del mundo (porque el mundo no es perceptible más que de modo fragmentario) y que lo expresan para hacer resaltar sus características y sus diferencias con los otros sectores.

Cuando lo que distingue y separa un sector de los demás es la raza, los cauces culturales en los que discurre la vida de una comunidad, se produce lo que se llama novela indigenista. La problemática de estos núcleos marginales es una problemática que sólo se da en el ámbito de esos núcleos y ninguno de sus planteamientos, de sus desarrollos y de sus conclusiones son aplicables fuera de ese límite. A sabiendas de esta condición ha trabajado Rosario Castellanos en *Oficio de tinieblas*.

Sergio Galindo encuentra un punto de coincidencia en el tipo de función que se desempeña en la sociedad. Los agentes migratorios de *La justicia de enero* giran en torno a ciertas disposiciones legales, lo que da un matiz determinado a cada conflicto individual. En *El bordo* lo que traza es un círculo de familia y lo cierra con una precisión que no deja ninguna vía de escape hacia otras constelaciones humanas.

La adolescencia, aunque transitoria, es también una peculiaridad. A describirla se dedica, con gran desenfado y acierto Gustavo Sainz en *Gazapo*. Esa mezcla de timidez y de osadía, de ignorancia y de adivinación, de parálisis y de ímpetu, está captada en un lenguaje vivo y directo, sabiamente equilibrado por la ironía.

Juan García Ponce nos habla de esas criaturas que proliferan en las grandes ciudades y que merodean en torno de lo que suponen que es una élite intelectual de la que imitan las actitudes más externas: la falta de respeto a los convencionalismos burgueses que va desde el descuido en el vestir hasta la práctica de anomalías sexuales. Pero que ni remotamente sospechan la dedicación y la disciplina que se impone a sí mismo el artista para crear su obra.

Figura de paja es el título de esta novela de García Ponce en la que transmite la superficialidad con que se ha asumido una forma de vida específica, al través de un estilo deliberadamente llano, exento de tensiones, que despoja de su gravedad aun a los acontecimientos que se consideran trascendentes.

Juan Rulfo y Elena Garro aceptan, como tantos de sus colegas, que la realidad está dotada de una evidencia indudable. Pero difieren de ellos en la manera como resulta accesible esa realidad para el hombre. No basta, dicen Rulfo y Garro, la inteligencia porque es ciega para percibir criaturas que no pertenecen a las dimensiones espacio-temporales, en las que rige el principio de la causalidad, y porque rechaza cualquier factor maravilloso y declara ilícito el procedimiento mágico. Entonces hay que recurrir a la intuición, que lo abarca todo. ¿Cómo, si no dejándose llevar por ella, podían haberse escrito novelas semejantes a *Pedro Páramo* y a *Los recuerdos del porvenir*?

Para Jorge López Paez la realidad es un hecho evidente u opaco, que se capta por la razón pero también por la intuición y por los sentidos; con la que se entra en contacto de un modo inmediato o diferido; que se nos da fragmentaria o totalmente. Esta serie de condiciones que acabamos de enumerar no es esencial y no se detiene siquiera a examinarla. Lo que importa es que la realidad está desprovista por completo de significado, de valor y, sobre todo, de interés. ¿Qué más da lo que les ocurre a los personajes de *Hacia el amargo mar* o de *Pepe Prida*? Es lo mismo que sufran o que se diviertan, lo mismo para nosotros y para ellos. La indiferencia, el aburrimiento constituyen la tónica en que se desenvuelven esas vidas.

En cambio ¡qué ebullición en las palabras con que Ricardo Garibay nos hace *Beber un cáliz*! Descendiente directo de Bernanos, católico visceral y apasionado, se rehúsa a relacionarse con lo que lo circunda sino bajo el signo de lo moral. La Creación entera está marcada por un signo negativo y tuvo que venir un redentor y rescatarnos con su sufrimiento y con su muerte. Pero la pasión de Cristo se repite, con infinitas variaciones, en cada cristiano. Lo que no varía jamás es el sentido: sufrimiento y muerte equivalen a redención y rescate.

Y ahora hemos de abandonar el terreno de las certidumbres para arriesgarnos en las arenas movedizas de la duda. Ninguno de los escritores a los que vamos a referirnos en adelante pone la mano en el fuego para jurarnos que la realidad existe. Ninguno tampoco la pondría para jurarnos que no existe. Si acaso, y por medio de torturas, le arrancaríamos la confesión de que es una hipótesis de trabajo. Nada la comprueba ni la desmiente. Pero en todo caso hay, entre el mundo exterior y nuestros procesos interiores, una distancia que ignoramos si es posible o no abolir.

Sergio Fernández responde en *Los signos perdidos* y en *En tela de juicio* que el paralelismo entre lo de afuera y lo de adentro subsiste en todas las circunstancias. Y que cuando se da una correspondencia entre un objeto y un estado de

ánimo, esa correspondencia debe ser imputada al azar, nunca exigida a la causalidad. Por eso ambas novelas son la patética imagen del desencuentro. Como el diálogo no es posible, el idioma cesa de fungir como vehículo de comunicación. No revela la intimidad, no manifiesta lo secreto. Si sirve para algo es para que las conciencias aisladas puedan, en sus soliloquios, darle un nombre más o menos aproximado a sus sentimientos, a sus reflexiones, a toda esa gama de actos psicológicos de los que son, simultáneamente, protagonistas y espectadores.

En este mismo camino avanza Luisa Josefina Hernández cuando escribe *El lugar donde crece la hierba*. Ahí el lenguaje se usa como un instrumento para ocultar, para cubrir los hechos, para hacer más impenetrable el silencio. Toda su obra posterior, muy numerosa, muy abundante en títulos, es una tentativa cada vez más próxima a lograr la ruptura del solipsismo.

Y Josefina Vicens en *El libro vacío* declara que todo lo que nos concierne es inexpresable. Cada hombre, según el hermoso verso de José Gorostiza, es una "isla de monólogos sin eco". Pero hay que añadir que los monólogos no alcanzan siquiera a ser formulados porque las palabras ya no se encuentran bajo nuestro dominio, porque han dejado de ser un patrimonio nuestro, porque algo (¿la rutina?, ¿el embrutecimiento progresivo y fatal?, ¿el cansancio de pertenecer a la especie humana porque ello nos exige un esfuerzo cuyo mantenimiento nada justifica?), nos ha reducido a la mudez.

Pero aun mudos conservábamos nuestra integridad. La infancia, la adolescencia, la juventud estaban presentes gracias a la memoria. Las evocábamos con nostalgia, las rechazábamos con ira, con dolor, con impotencia de comprenderlas, de asimilarlas, de incorporarlas a nuestra edad actual. Pero no las borrábamos con el olvido, no las apartábamos —como si fuera una cifra que no cuenta— de la suma entera de nuestra vida.

Que nuestra vida es una sucesión de instantes ya lo sabíamos desde nuestras lecturas de Joyce y de Proust y que cada instante era susceptible de ser sometido a un análisis exhaustivo hasta que no quedara una brizna suya que se nos hubiera escapado. Pero que el instante pudiera seccionarse, sin desgarramiento,

de los instantes que lo antecedieron y de los que le siguieron —como si nuestra constitución fuera semejante a la de la tenia en la que cada partícula no guarda sino nexos accidentales con las otras y conserva la facultad de reproducirse hasta el infinito— era la sorpresa que nos tenía reservada Julieta Campos en su novela *Muerte por Agua*.

La estructura de esta obra no puede ser ni más rigurosa ni más sencilla. El tiempo en el que transcurre la acción es el de un día gris y lluvioso con su correspondiente noche y su mañana subsiguiente. Los personajes son tres: una madre, una esposa, un marido. El lugar: una casa sometida a un proceso natural de deterioro. ¿Y la acción? Nada extraordinario: el desayuno en familia, la dedicación de cada uno a las labores que le son propias: las mujeres confinadas en el hogar, el hombre desempeñando una vaga función en la calle. No asoma, por ninguna parte, ni la promesa ni la amenaza ni la inminencia de nada. No se da el menor indicio de ningún conflicto latente, no se es alía en ningún paroxismo, no se alude a ningún punto neurálgico del pasado. Y sin embargo, en la relación de estas tres personas entre sí y de estas tres personas y los objetos de las que están rodeadas existe una profundidad inquietante y misteriosa. ¿Por qué la hija, la esposa, recibe tal exceso de protección, de mimos, de parte de los otros dos? ¿Por qué el marido reprime, antes de que afloren, sus impulsos agresivos y se abandona a un remoto sentimiento de culpabilidad? ¿Por qué la madre "se pone a barrer el cuarto (no deja que nadie lo haga) y a acariciar los muebles con el plumero como si les agradeciera estar ahí todavía, no haberse escapado sigilosamente por la noche, deándole otros iguales pero falsos, de los que nadie más que ella podría sospechar, teniendo que ocultar el engaño, que disimular esa especie de humillación secreta, ese rechazo inconfesable de las cosas que uno ama"? ¿Qué sugiere esa colección de muñecas a la que la hija mantiene vestidas y adornadas? ¿A qué rito obedece ese preparativo diario para un paseo que nunca se consuma? Algo ha acontecido allí alguna vez; algo grave y definitivo, tan grave y definitivo que ninguno se atreve a recordarlo. En ocasiones trata de emerger algún contenido hasta el nivel de la conciencia, hasta el umbral de la palabra. "Yo sé, tú sabes,



él sabe, nosotros sabemos. Y yo diciéndote estas cosas. Yo prestándome. ¿Adónde vamos a parar? Yo te digo, tú me dices, él nos dice y no nos decimos nada. Dios mío, no nos decimos nada. Los pescadores ponen las redes en las rocas y los pescados amontonados todavía se mueven un poco. No sé si todavía... Pero ese "no saber si todavía" es más que una esperanza de salir del marasmo, un temor de contemplarse a sí mismo en un espejo de cuerpo entero, a plena luz y en la más implacable y dolorosa de las viglias.

Tal catástrofe, o tal catarsis, no ocurre a lo largo del libro. Se impone la inercia, el gesto mecánico que no hay que inventar sino que repetir, triunfa la cobardía.

Pero, añadirá por su parte Lidia Zuckermann —en sus dos novelas *Anoche tuve un sueño extraño* y *Triste columpio*— la toma de conciencia no se cumple sin una técnica adecuada y sin auxilio aieno. El alma no se recupera sino al través de un tratamiento psicoanalítico. Se establece así, entre paciente y médico, una de las ligas humanas más profundas y que equivale, en el terreno religioso, a la de confesor y penitente o, en el terreno opuesto, entre víctima y verdugo quienes, confundidos, se precipitan a las profundidades infernales. La relación es ambivalente, de apego y de repulsa, de acogimiento amoroso y de crítica implacable, de afirmación y de aniquilamiento. Pero el Dante y el Virgilio de nuestros días se comunican y se atraen no sólo de una manera pedagógica, porque son coetáneos y además porque pertenecen a sexos opuestos. Los protagonistas de esta aventura del descubrimiento del yo experimentan un sentimiento erótico. Pero, ay, no es la estación última del tránsito, no puede serlo más que en los cuentos de hadas y en las novelas rosas. Porque la vida continúa fluyendo, porque nuestro corazón se vacía y se llena en un movimiento sistólico y diastólico. Porque no podemos detenernos ni aun en aquello que nos deslumbró como la felicidad, porque también la felicidad es cambio y fuga hacia otras metas, quizás no deseadas pero sí necesarias.

Después de todo, tercia Vicente Leñero en *Estudio Q*, ¿para qué preocuparnos de si el personaje es íntegro o fragmentario, si de ningún modo vamos a asirlo ni va a revelarse? Tomemos, por ejemplo, a un mentado Alex, actor de la televisión, especialista en papeles de galán joven. Para que vavamos despejando el enigma se nos hace entrega de su acta de nacimiento que nos proporciona una serie de datos: nombre completo y edad, nombre completo y edad de los padres, nacionalidades respectivas. Como eso nos deja en ayunas Leñero añade una ficha antropométrica: estatura, longitud de los brazos y de las piernas, etcétera. La apreciación morfológica nos lo define como "de una carnación repartida en masas redondeadas, apreciablemente musculosas pero recias". No basta. Hay que recurrir a su historia clínica en la que lo único que resalta como anormal es la referencia al hígado: "duro, liso y doloroso a la palpación." Se le somete a un estudio frenológico basado en los principios de Gall y Spurzheim; a un análisis anatómico fisiológico que no acierta, siquiera, a "encuadrar al sujeto analizado, de manera definitiva, dentro de alguno de los cuatro temperamentos físicos o hipocráticos tradicionales". Y hay un análisis fisonómico simple y otro planetario en cuya cláusula sobre la predestinación general se afirma que "la suerte lo acompaña... en amor se ve ampliamente favorecido...". Su horizonte suele ser tan halagador como es obligatorio en este género literario. Su estudio quirológico describe el tamaño y las características generales de la mano, primero, de los dedos, después, a los que va examinando uno por uno. Y no pasa por alto ni los montes de la Luna ni los de Venus ni las líneas de la salud y de la longevidad ni ninguna de las consabidas fuentes de investigación de esta ciencia tan discutible. La cartomancia también echa su cuarto a espadas y la exploración psicológica (con Rorschach y lo demás) nos dice que, en la esfera emocional, por ejemplo, el resultado es éste: "(M: suma C igual 1; 3; c; FM)".

¿A qué seguir? Alex irá perdiendo su identidad para encarnar convincentemente cada una de las figuras de ficción que le encomiendan sus jefes. Hasta que un día, a semejanza de las criaturas de Pirandello o de Unamuno se rebela contra su autor e intenta (¿de veras se rebela?, ¿de veras intenta algo?, ¿de veras lo logra? La Ambigüedad permanece incólume) un suicidio auténtico para sustituir el de utilería que se había planeado.

Sin meterse en tantos dibujos Salvador Elizondo va al meollo de la cuestión en *Farabeuf*. Novela que se desarrolla en varios planos, que está sembrada de pistas falsas para atrapar la atención del lector (¿qué asunto más espeluznante que la descripción minuciosa de la fotografía de un suplicio chino? ¿qué tema más prometedor que la identificación última entre la tortura, la muerte, y la entrega amorosa, el deleite lascivo?),

pero en la que se destaca muy claramente la problemática central que es la de la existencia del yo.

He aquí las alternativas:

"¿Y si sólo fuéramos la imagen reflejada en un espejo? Somos el recuerdo de alguien que nos está olvidando? ¿O somos tal vez una mentira?"

"1. Si es que somos tan sólo la imagen en un espejo ¿cuál es la naturaleza exacta de los seres cuyo reflejo somos?"

2. Si es que somos la imagen en un espejo ¿podemos cobrar vida matándonos?"

3. ¿Es posible que podamos procrear nuevos seres autónomos, independientes de los seres cuyo reflejo somos, si es que somos la imagen en un espejo, mediante la operación quirúrgica llamada acto carnal?"

"Alguien ha señalado la posibilidad de que seamos una realidad inquietante: la de que seamos nada más que las imágenes de una película cinematográfica. En tal caso, para recordarlo con precisión, haría falta la misma música, los mismos ruidos, porque estas imágenes casi siempre van acompañadas de música cuando los personajes no hablan, cuando sólo es dado contemplar sus rostros insistentemente en esa oscuridad aparentemente silenciosa, pero que, sin embargo, está llena de rumores y del sonido que hacen los cuerpos en la quietud. Hubiera sido preciso escuchar exactamente la misma música, exactamente la misma..."

"Habéis hecho una pregunta: ¿Es que somos acaso una mentira? decís. Esta posibilidad os turba, pero es preciso que os avengáis a pertenecer a cualquiera de las partes de un esquema irrealizado. Podría ser, por ejemplo, los personajes de un relato literario del género fantástico que, de pronto, han cobrado vida autónoma. Podríamos, por otra parte, ser la conunción de sueños que están siendo soñados por seres diversos en diferentes lugares del mundo. Somos el sueño de otro. ¿Por qué no? O una mentira. O somos la concreción, en términos humanos, de una partida de ajedrez cerrada en tablas. Somos una película cinematográfica, una película cinematográfica que dura apenas un instante. O la imagen de otros, que no somos nosotros, en un espejo. Somos el pensamiento de un demente. Alguno de nosotros es real y los demás somos su alucinación. Esto también es posible. Somos una errata que ha pasado inadvertida y hace confuso un texto por lo demás muy claro: el trastocamiento de las líneas de un texto que nos hace cobrar vida de esta manera prodigiosa; o un texto que, por estar reflejado en un espejo, cobra un sentido totalmente diferente del que en realidad tiene. Somos una premonición; la imagen que se forma en la mente de alguien mucho antes de que los acontecimientos mediante los cuales nosotros participamos en su vida tengan lugar; un hecho fortuito que aún no se realiza, que apenas se está gestando en los resquicios del tiempo; un hecho futuro que aún no acontece. Somos un signo incomprensible trazado sobre un vidrio empañado en una tarde de lluvia. Somos el recuerdo, casi perdido, de un hecho remoto. Somos seres y cosas invocados mediante una fórmula de nigromancia. Somos algo que ha sido olvidado. Somos una acumulación de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible; un testimonio que nadie escucha. Somos parte de un espectáculo de magia recreativa. Una cuenta errada. Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran, en el instante en que se gozan, en el momento en que mueren. Somos un pensamiento secreto..."

¿Adónde conducen éstas y otras inquisiciones? ¿Adónde van a parar tantos senderos que se bifurcan? Lo único que advierte el lector y lo único que puede colegir lícitamente el crítico es que estos textos representan un conjunto de esfuerzos por poner en crisis el lugar común en el que habíamos arraigado; por inventar una actitud que sustituya esa otra que legó a estereotiparse de tal manera que ya no éramos capaces de contemplar sin un rubor de vergüenza y sin un amago de náuseas; para elaborar un cuestionario, con base en una serie de elementos que hemos ido adquiriendo en nuestra experiencia y que configuran nuestra situación actual, acerca de quiénes somos y dónde estamos. El planteamiento no excluye ni el rigor extremo ni la audacia última para poner cualquier postulado radical ni para aceptar cualquier conclusión estremecedora. Pero tampoco deja fuera del campo de las posibilidades de enfrentamiento a los problemas ni el humor, ni la gracia ni la disciplina, que también son puntos de vista válidos.

El resultado, que ya se palpa, que ya se aplaude es esa variedad de los temas, ese enriquecimiento y esa complejidad de las técnicas narrativas, esa libertad del estilo y ese placer por la experimentación que, como va más allá del snobismo, alcanza el hallazgo fecundo y promisorio.

Europa

Por Pedro BOSCH-GIMPERA



“...Europa aparece lúcida y consciente de sí misma...”

Europa ha sido permanentemente un hogar de civilización desde los primeros tiempos de la vida de la Humanidad.

El arte del paleolítico de Francia, de España y de Italia es el prelude de un desarrollo que habrá de continuarse en todas las épocas. Si el Oriente se adelanta a Europa en la creación de los valores de la vida urbana y política o de los que han dado al hombre las grandes religiones, con el desarrollo de la civilización griega se crearon las esencias de la de Occidente y ellas mantienen siempre su alto significado.

De la Grecia homérica a la Grecia helenística y a la expansión de la civilización romana se siguen los *leit motives* que se reconocerán en todos los momentos en que Europa aparece lúcida y consciente de sí misma, a pesar de decadencias y ofuscaciones temporales. Hay lazos esenciales que unen la filosofía, la poesía y la ciencia de la Grecia antigua con Cicerón, Horacio y Séneca, con San Francisco de Asís, Dante y Santo Tomás de Aquino, con Vives, Erasmo, Tomás Moro, con Leonardo de Vinci, Bacon y Montaigne, con Descartes, Newton y Leibniz, con Buffon, Diderot y Rousseau, con Kant y Goethe, con la medicina, la matemática y toda la ciencia modernas. La experiencia clásica prefigura las que se repiten amplificadas en las etapas siguientes y ella planteó todos los problemas que todavía nos planteamos, enfrentándose con los mismos peligros y las mismas amenazas con que nosotros tenemos que enfrentarnos, tratando de descubrir la manera de reaccionar ante ellos. De la democracia ateniense a la *Declaración de los Derechos del Hombre* se sigue una evolución, a veces interrumpida, pero que es reemprendida constantemente.

Para el humanismo europeo cuentan ante todo los valores del hombre como tal. Partiendo de la igualdad esencial de todos, trata de hacer efectiva la libertad individual y política, la libre investigación de todos los problemas del hombre y del mundo, intentando explicárselos racionalmente y resistiéndose a aceptar criterios impuestos de autoridad y seguidos ciegamente. El mismo pensamiento religioso participa de esta característica y, hasta al llegar a las teologías más sutiles, es siempre el impulso que lleva al hombre a la Divinidad, sin perder de vista al mismo hombre ni el mundo real en que vive y actúa.

Entre los demás valores, el que permanece siendo el máspreciado para la civilización europea es acaso la conciencia del hombre como “ser humano”, buscando su propia verdad y encontrando medios de inteligencia con los hombres de todas las razas y de todas las culturas, no dejando absorber su personalidad y su dignidad por las comunidades a que pertenece, incluso por el estado o por la religión.

El helenismo se difundió sucesivamente entre los pueblos que vivían retrasados respecto de él en el Mediterráneo. En contacto con él surgieron nuevas civilizaciones en Etruria, en Roma, entre los iberos de España, entre los celtas de Francia y de la Europa central, entre los escitas del borde del Mar Negro, preparándose el terreno para la unificación o la influencia romanas.

El contacto con el Oriente —que había influido repetidas veces en la propia Grecia— cambió de polo con Alejandro y los imperios helenísticos y la civilización de éstos ejerció su influencia no sólo en el Próximo Oriente, sino en la India

e indirectamente en China, sede de otras civilizaciones, en donde se creaban otros valores de que son herederos los pueblos orientales modernos.

Si el Imperio Romano de Occidente terminó con la catástrofe de las migraciones del siglo v, el de Bizancio —la Roma oriental— veló por la permanencia de la tradición clásica. Todo no había sido perdido, sin embargo, en Occidente. Los germanos infiltrados entre sus pueblos estaban ya romanizados en parte y lo fueron todavía más al aclimatarse entre aquéllos. En la Edad Media, el Romanismo continuó siendo un elemento activo de la civilización europea; él y el Cristianismo —que había vivificado ya al Imperio Romano en sus últimos tiempos, infundiéndole un espíritu nuevo y abriendo nuevas perspectivas de universalidad— fueron las bases de la civilización europea ulterior, que, a pesar de las diferencias nacionales que la matizan, es esencialmente una.

No se hizo eso sin conflictos. Hubo amenazas e invasiones de los pueblos bárbaros del Asia Central o de los islamizados del Próximo Oriente y de África. Pero estos últimos llevaron a Europa enriquecimientos a su civilización —la ciencia de China y de la India asimilada por los árabes, una parte de la filosofía y la ciencia griegas que había caído en olvido en Occidente— que se extendieron en Europa a través de España, de Sicilia o de Italia. A pesar de las guerras y de los conflictos interiores, los pueblos se acercaban. Fue el caso de las Cruzadas que contribuyeron a poner en contacto el Oriente y el Occidente. Y, cuando Bizancio fue destruido, nuevas influencias de la tradición clásica aceleraron el Renacimiento y con él Europa vivió un nuevo apogeo.

Con el Renacimiento los portugueses y los españoles realizaron en todo el Ecumeno —que poco venía a ser ya el Universo— lo que los griegos habían hecho en el suyo. Lo ensancharon con los contactos con África, con la India y con el Extremo Oriente, así como con el descubrimiento y la colonización de América y con la travesía del Pacífico. Llegaron después las empresas de los holandeses, de los ingleses y de los franceses.

A pesar de las rivalidades nacionales, de los imperialismos, de la ruptura de la unidad religiosa con su secuela de persecuciones, de intolerancia y de guerras, se desarrollaba una nueva civilización europea. Rusia se incorporaba a ella y América terminaba también por integrarla, con sus matices indígenas, sobre todo en la América hispana. Si las civilizaciones precolombianas sufrieron destrucciones y mutilaciones, no se perdió todo y la contribución americana enriqueció la civilización de la nueva Europa en su alimentación, su medicina y su economía y dando lugar a un ensanchamiento de perspectivas que creó poco a poco un nuevo espíritu ecuménico. De los pueblos autóctonos matizándose o mezclándose con los negros importados y con los inmigrantes europeos, acimatados en un ambiente enormemente variado, se incubaban naciones que manteniendo la herencia europea conservaban tradiciones o influencias de las poblaciones a las que los europeos se superpusieron o a las que se habían yuxtapuesto, ya que quedaba intacto un número enorme de indígenas no asimilados o no incorporados.

El Renacimiento hizo surgir creaciones artísticas que, te-

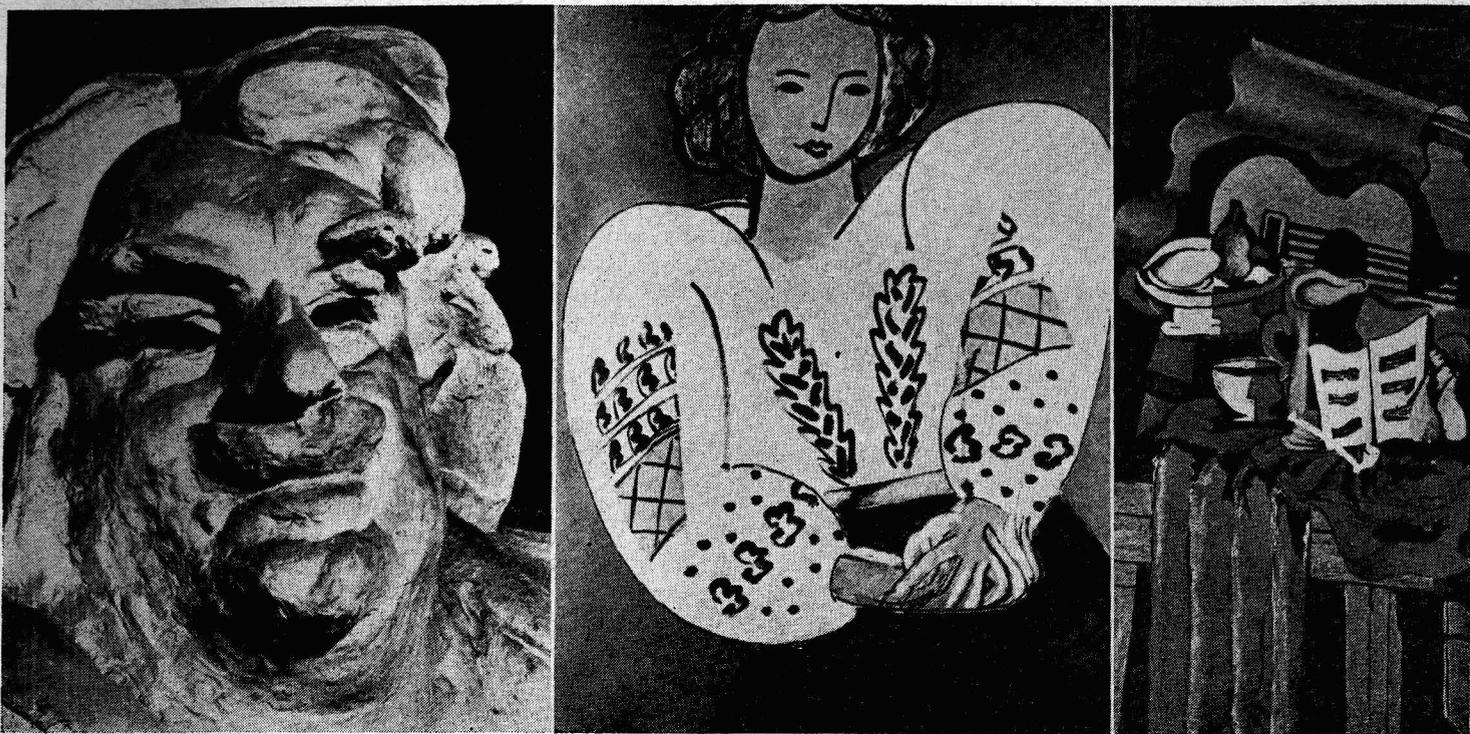
niendo en Italia su hogar más ilustre, se produjeron también en los demás países. En todos los órdenes de la cultura floreció un humanismo renovado que, inspirándose en el greco-romano, se desplegaba en horizontes más amplios y hacía florecer con originalidad las ciencias experimentales, las matemáticas, la filosofía y nuevas inquietudes religiosas y políticas. Después de la unidad religiosa cristiana de la Edad Media —más o menos lograda— la nueva Europa se laicizaba y la autoridad religiosa o política se hallaba en crisis. Las tendencias democráticas de la Edad Media parecían ahogadas por las monarquías autoritarias que pretendían fundarse en un derecho divino, interpretado a su modo, y que organizaban estados nacionales en que las viejas aristocracias perdían su antiguo sentido funcional y se convertían en algo meramente suntuario, sin abandonar antiguos privilegios que en la Edad Media justificaba la función ejercida. Su lugar en la gestión estatal lo tomaban funcionarios dependientes del favor real y, en la economía, surgían burguesías enriquecidas por el comercio mundial, resultado de los descubrimientos geográficos y de las colonizaciones. Al fin se sintió la opresión del régimen autoritario y de la estructura social que mantenía aún bastante intactos los cuadros de la tradición medieval. Se produjeron entonces las revoluciones políticas en Inglaterra, en América y en Francia, con repercusiones en los demás países de Europa y de la América Latina. La democracia —creada por los estados de la Grecia antigua, latente en muchas instituciones de la Edad Media y hasta fundamentada filosóficamente por los pensadores medievales— apoyándose en las tendencias comunes a todos los pueblos europeos, renovada por la filosofía del Iluminismo, enfrentada a problemas más amplios y pronto a los sociales del siglo xix parecía y parece todavía a muchos la organización europea por excelencia, incluso el ideal de la organización humana.

La creación de un orden político nuevo y de una nueva riqueza apoyada en el progreso técnico e intelectual del siglo xix se hizo no sin luchas, revoluciones y reacciones. Esta evolución no ha terminado aún y una gran parte de los conflictos actuales deriva de la permanencia de los problemas planteados por las grandes revoluciones, por la dificultad de resolverlos y de crear un nuevo orden estable, desaparecido el del "antiguo régimen". Así, los problemas sociales son el resultado del advenimiento a la madurez y a la conciencia de las nuevas clases de la sociedad, aparecidos con el trastorno del antiguo orden producido por la Revolución francesa y por su repercusión más o menos retrasada en toda Europa. El fin del orden nobiliario y feudal del antiguo régimen trajo consigo el advenimiento del tercer estado, animador del movimiento económico que hizo posible la revolución industrial, al que siguió el del "cuarto" estado, el cual, planteando los problemas sociales y los de las grandes masas, amplificó los problemas anteriores imperfectamente resueltos. Con ello se halla en crisis no sólo la estructura política y económica sino la de toda la sociedad y de sus cimientos intelectuales y morales.

Los nuevos imperialismos y la nueva expansión colonial de Inglaterra y de Francia orientándose hacia el Asia, el África



"...sus pueblos estaban ya romanizados en parte..."



"Este humanismo europeo deberá coordinarse con el de otros sectores..."

y la Oceanía, al que siguieron las tentativas de Alemania y de Italia de abrirse un lugar en África; la expansión de Rusia en Asia; la decadencia de Turquía como potencia hegemónica en los Balcanes y en el Próximo Oriente; el hundimiento de los imperios español y portugués en la América latina y el desarrollo de nuevas naciones americanas paralelo al de los Estados Unidos de Norte América; todo ello, a la vez que proyecta los problemas de Europa en una escala mundial, los complica con los que hizo surgir el contacto con los mundos no europeos, los cuales también tomaban conciencia de ellos mismos, tratando unos de volver a desempeñar su antiguo papel histórico y, otros, de crearse una personalidad, reaccionando ante la europeización impuesta o aceptada, comenzando el desarrollo de las poblaciones indígenas africanas o americanas que habían permanecido en retraso.

Las dos guerras mundiales constituyeron la crisis aguda resultante de los conflictos no apaciguados o de las soluciones viciosas aplicadas a dolencias seculares. Al fin de la primera guerra, la revolución rusa creó el nuevo tipo de la sociedad soviética que había de estabilizar un socialismo autoritario fundado en la "dictadura del proletariado", en realidad la del partido comunista. En Italia, el fascismo y en Alemania el nazismo, apoyado en sus teorías racistas y con su intento de establecer una hegemonía en Europa y un nuevo orden para un milenio, provocaron la segunda guerra mundial. El contagio de los regímenes autoritarios y los problemas interiores de las democracias llevaban a dictaduras que se estabilizaban en Portugal y en España en formas diversas. Después del aniquilamiento del nazismo no se alcanza la estabilidad y la "guerra fría" con la amenaza de nuevos conflictos mantiene el terror de que se produzcan catástrofes más terribles que las anteriores. No es la menor de aquéllas la tendencia a la polarización en dos grupos de pueblos con diferencias esenciales en sus patrones de vida, en sus métodos políticos, en sus sistemas económicos y en su idea del hombre.

De los sufrimientos pasados y de los que continúan padeciéndose surge el clamor de la necesidad de asegurar una paz estabilizada. No es un problema nuevo en la Historia. Las amficciónas griegas o los imperios antiguos tuvieron conciencia de ello y lo consiguieron temporalmente mediante pactos o imposiciones. Hubo una *pax romana* más o menos lograda. Hubo un orden cristiano en el cual el Papado trataba de asumir la función de árbitro. El *Grand Dessein* del tiempo de Enrique IV de Francia, el derecho internacional de Grocio precedido por los ensayos de Vives y Vitoria, Kant mismo, sintieron la obsesión de la paz. El sueño de Bolívar y el Congreso de Panamá, las conferencias de la paz, el Tribunal de La Haya, la Sociedad de Naciones, la O.N.U. reemprenden el propósito en un cuadro cada vez más amplio. Nunca se ha llegado a la meta; pero se siente cada vez con más fuerza y más urgencia la necesidad de encontrar el camino que conduzca a ella. Claramente se ve que el problema no es tan sólo político o de orden material y que no bastan soluciones parciales políticas o

materiales. Es sobre todo un problema moral el de la creación de un clima de paz y de encontrar los medios de salvaguardarla en un mundo en que ya no es posible vivir aislado, en que todo es solidario en amplitud y profundidad y en que todos sienten la repugnancia de las hegemonías, las tutelas o las absorciones.

Nos encaminamos hacia un mundo nuevo que debe hacer frente ante todo al problema de la miseria y del temor y encontrar una mejor distribución del bienestar; pero existen también otros problemas igualmente graves. Son la educación de las masas, el salvamento de los principios morales y la salvaguardia de la personalidad del hombre amenazada de verse aplastada por la máquina o de disolverse en el Estado o en la masa. Todo ello es largo y difícil y no será posible aproximarse al objetivo sino con medios y métodos distintos de los que han hecho bancarrota.

¿Cuál será el papel y el porvenir de Europa en el mundo nuevo?

Ya no es el único factor dirigente. Su civilización ya no es "la civilización". Es un engranaje, ciertamente esencial, pero solamente un engranaje del mundo futuro. No puede pretender ejercer hegemonías ni tener complejos de superioridad. Pero tendrá siempre un papel decisivo y continuará en posesión de valores esenciales y permanentes, entre los cuales continuará siendo un factor activo, cargado de sentido espiritual y moral, el Humanismo creado por Grecia y ensanchado por el mundo romano, animado de un nuevo espíritu por el Cristianismo y enriquecido con nuevos matices por el Renacimiento y por la técnica y la ciencia modernas.

Este humanismo europeo deberá coordinarse con el de otros sectores del mundo. Matices americanos —de la América anglosajona y de la América latina— figuran en primer lugar. Deberá reaccionar ante el reto de las ideas y de los modos de vida de la Europa más allá de la cortina de hierro —que Toynbee ha considerado como el más violento que haya tenido que sufrir Europa en muchos siglos. Tendrá que sacudir el cansancio que ha resultado de la guerra y formular de nuevo los objetivos a alcanzar y los ideales que perseguir, capaces de atraer la adhesión y de provocar el entusiasmo. Y, además, no perder el contacto con el humanismo de los grandes pueblos que poseen una tradición ilustre, con los del mundo árabe, con la India, la China y el Japón. Sólo cuando se habrán multiplicado los contactos con ellos y encontrado un terreno de inteligencia en que el Oriente y el Occidente se beneficiarán de los mutuos ejemplos y de las mutuas experiencias — se podrá llegar a un Humanismo total, a una síntesis verdaderamente humana, en que también las tradiciones de otros continentes que parecen menos comprensibles tendrán también algo que decir. No será imponiendo una forma de civilización como se producirá la del mañana. Ello no puede tener lugar sino construyendo un mundo multiforme en el que la tendencia a la unidad no aniquilará las personalidades diferentes, sino que logrará respetarlas y coordinarlas.

Hegel y Marx

Por Enrique GONZÁLEZ ROJO

En varios "filósofos marxistas" que intentan evaluar la relación entre Hegel y Marx, se pueden discernir dos deformaciones esenciales: la dogmática y la revisionista. La dogmática hace énfasis en las diferencias de ambos pensadores, en detrimento de la vinculación que existe entre ellos. La revisionista pone el acento en el nexo, en perjuicio de la diferencia. Los dogmáticos aíslan y divorcian tajantemente al idealista del materialista, creen que el marxismo filosófico ha surgido por generación espontánea; los revisionistas reducen el segundo al primero, Marx a Hegel; piensan que no hay nada en Marx que no esté contenido en la reflexión hegeliana.

Ambos puntos de vista son, a nuestro parecer, erróneos. El marxismo filosófico surge como una *revolución* de las ideas; pero una revolución que se finca en antecedentes que la condicionan de manera obligatoria.

Contra el dogmatismo hay que mostrar la *vinculación* entre hegelianismo y marxismo. Contra el revisionismo hay que poner de relieve la *distinción* entre ambas concepciones. Marx hereda y reconstruye, combate y reasimila.

Para estudiar qué debe Marx a Hegel, conviene analizar brevemente las críticas que endereza en los *Manuscritos económico-filosóficos* en contra del autor de la *Fenomenología del espíritu* y de *La ciencia de la lógica*.

Lo verdaderamente trascendental de la *Fenomenología*, hace ver Marx, es que "conciba al hombre objetivado y verdadero, por ser el hombre real, como resultado de su *propio trabajo*". En efecto, el marxismo define al hombre por sus fuerzas productivas. El hombre, en este aspecto, es un *animal práctico*, un animal que practica la teoría y teoriza la práctica. Las fuerzas productivas (que abarcan la fuerza humana de trabajo y las condiciones instrumentales del mismo) nos hablan de la constante relación práctica del hombre con la naturaleza. Marx en *El capital* asienta que el trabajo es "la condición de vida del hombre y condición independiente de todas las formas de sociedad, una necesidad perenne y natural sin la que no se puede concebir el intercambio orgánico entre el hombre y la naturaleza ni, por consiguiente, la vida humana". Hasta aquí, entonces, hay coincidencia plena entre Hegel y Marx. Pero Marx añade que el filósofo idealista "adopta el punto de vista de la Economía Política moderna" respecto al trabajo y que, en consecuencia, "sólo ve el lado positivo del trabajo pero no su lado negativo". Marx no toma en cuenta sólo las fuerzas productivas, el lado positivo del trabajo, sino también las relaciones económicas de producción, su lado negativo. Estas relaciones constituyen, como se sabe, la *base* de un régimen social. Se componen de tres momentos examinados por la Economía Política: elaboración del producto o producción de mercancías, intercambio mercantil de las mismas y distribución del excedente según las relaciones de propiedad que existan. Como las fuerzas productivas no se dan aisladas de las relaciones de producción, se encuentran distorsionadas e invertidas dando lugar a un tipo de *trabajo forzado*. Cuando Hegel ve sólo el *aspecto positivo* del trabajo, es como si advirtiera las fuerzas productivas idealizadas y al margen de las relaciones económicas de producción. Como si el trabajo lo fuese todo y el trabajador nada. Pero el trabajo, muestra Marx, se halla *enajenado*: el producto no sólo no pertenece al productor sino que se torna algo ajeno, amenazante, hostil.

¿Qué debe Marx aquí a Hegel? La noción del *trabajo como esencia del hombre*. Los dogmáticos no evalúan esto debidamente. ¿En qué se diferencia Marx de Hegel? En que no desliga las fuerzas productivas, el lado positivo del trabajo, de las relaciones económicas de producción, el lado negativo. Los revisionistas olvidan esto, lo desdennan. Recordemos ese pasaje de los *Manuscritos* en que se muestra cómo el trabajo, la esencia del hombre, se halla *fuera* de sí en la sociedad capitalista:

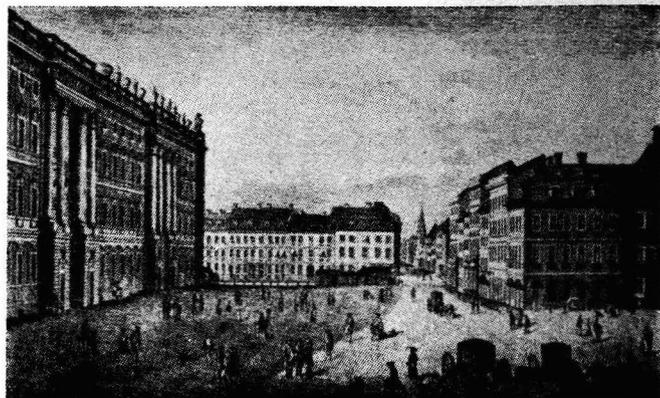
"Llegamos, pues, al resultado de que el hombre (el obrero) sólo se siente como un ser que obra libremente en sus funciones animales, cuando come, bebe y procrea o, a lo sumo, cuando se viste y acicala y mora bajo un techo, para convertirse, en sus funciones humanas, simplemente como un animal. Lo animal se trueca en lo humano y lo humano en lo animal."

Es claro que también en Hegel la *enajenación*, como pérdida de la esencia, juega un papel fundamental y Marx debe a Hegel la tesis dialéctica de la enajenación en sus lineamientos esenciales. Los dogmáticos no advierten que la enajenación es un momento esencial de la dialéctica y que Marx recoge las leyes fundamentales de ésta tal como se encuentran en Hegel. Pero Marx hace notar que en Hegel se trata de la enajenación "en su forma discursiva", "simplemente de una enajenación del pensamiento *puro*, es decir, del pensamiento filosófico abstracto". O sea que (contra los revisionistas) la enajenación en Hegel es vista de modo abstracto, no concreto, no profano.

Pero las coincidencias y las distinciones prosiguen. Hegel opina que la esencia, enajenada en un momento, se desenajena en otro, recorre un proceso de mediación reapropiativa. Marx se vincula con esto. Piensa que la enajenación no es la estación terminal de la historia, sino sólo un estado de transición. Pero Marx pone reparos a la concepción hegeliana de reapropiación. Escribe: "La reapropiación objetiva del hombre, engendrada como una esencia ajena, bajo la determinación de la enajenación, no sólo tiene, por tanto, la significación de superar la *enajenación*, sino también la *objetividad*, lo que quiere decir, por tanto, vale como una esencia *no objetiva, espiritualista*". Lo cual significa, entonces, que Hegel no sólo ve la enajenación de modo puramente especulativo, sino también considera la desenajenación como pérdida de "lo otro", del desdoblamiento, de la objetivación. En esta perspectiva Hegel no puede percibir la posibilidad de la desenajenación *real, profana*, del hombre, la desenajenación de las fuerzas productivas respecto a las relaciones de producción alienantes. El revisionismo no advierte cómo Marx pone sobre sus pies la teoría hegeliana de la desenajenación.

Si examinamos no sólo un aspecto de la dialéctica, sino la dialéctica en su conjunto, vuelven a saltar las "simpatías y diferencias" entre Hegel y Marx. En la *Sagrada Familia* nos hallamos con la siguiente frase: Hegel "es dialéctico solamente en el dominio de las llamadas filosofías 'puras'". Y Lenin escribe en sus *Cuadernos filosóficos*: "Es digno de mención el hecho de que todo el capítulo sobre la "Idea Absoluta" [se refiere a la "Esencia de la Lógica"] apenas dice una palabra sobre Dios... y aparte de eso... casi no contiene nada que sea específicamente *idealismo*, sino que tiene por tema principal el *método dialéctico*. La suma, la última palabra y la esencia de la lógica de Hegel es el *método dialéctico* —esto es sumamente digno de mención. Y una cosa más: en esta obra de Hegel, la *más idealista* de todas, hay *menos idealismo* y más materialismo que en ninguna otra. ¡Es "contradictorio", pero es un hecho!" En efecto, de las dos citas podemos concluir que entre más "puro" es el tema que trabaja Hegel, entre más abstracto y especulativo, es tratado de un modo más dialéctico (o más puramente dialéctico) y aun "materialista". Ejemplo relevante de esto es, en general, la *Ciencia de la lógica*. Y entre más concreto y específico es el tema que analiza, menos dialéctico aparece el tratamiento y más ostensiblemente *idealista*. Por ejemplo: la *Filosofía del Derecho*.

Marx quiere llevar la dialéctica de las filosofías "puras" al mundo de los hechos, a la historia real y empírica. Los dogmáticos no advierten, como lo hacen Marx y Lenin en las citas apuntadas, que la dialéctica marxista está prefigurada



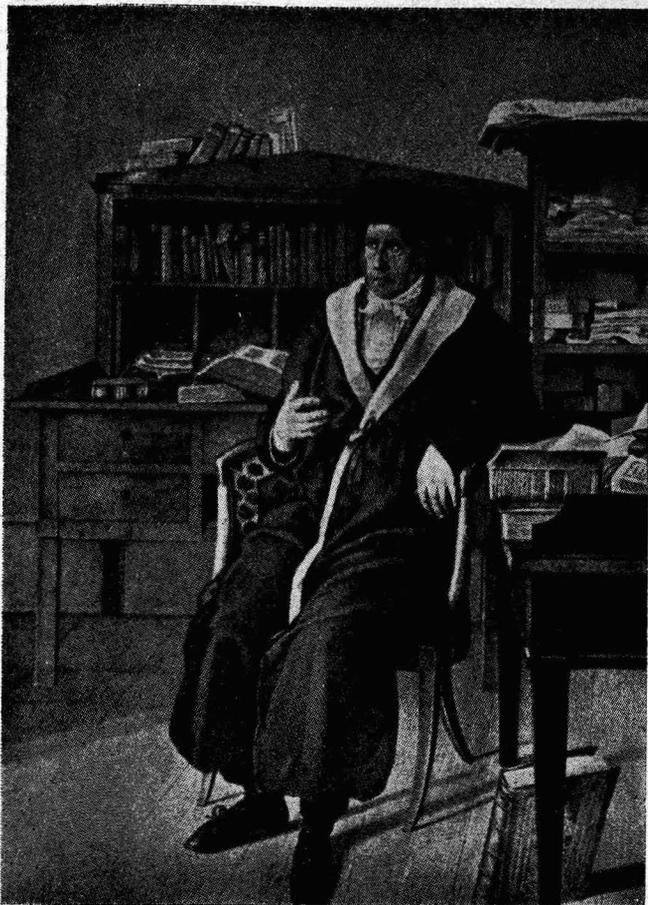
Berlín a fines del siglo XVIII

en lo esencial (en su pura formulación conceptual) en Hegel. Los revisionistas no perciben que Marx establece, a diferencia de Hegel, la consideración dialéctica de la historia real: la ley de la obligada correspondencia entre las relaciones económicas de producción con el carácter y grado de desarrollo de las fuerzas productivas. Lleva la dialéctica, por así decirlo, del sector especulativo al sector profano, de la lógica a la historia. La ley de la obligada correspondencia es la ley fundamental del materialismo histórico precisamente porque esquematiza el proceso de la sociedad humana. Es cierto, como dice Lenin en sus *Cuadernos filosóficos*, que "Hegel adivinó en forma brillante, la dialéctica de las cosas (de los fenómenos, del mundo, de la naturaleza) en la dialéctica de los conceptos". Pero Marx no sólo vislumbró desde la dialéctica de los conceptos, la dialéctica de las cosas, sino que formuló con pureza la dialectización de lo real. Hegel expone una dialéctica "pura" en la filosofía "pura"; pero su dialéctica va sufriendo "impurezas" al ser trasladada a lo profano. Marx conserva dicha pureza en el mundo real. Éste es su gran mérito histórico.

Los dogmáticos se equivocan totalmente cuando presentan a Hegel como un ingenuo idealista o un teólogo vulgar. En el gran pensador alemán no hay "preeminencia" de lo ideal sobre lo material en un sentido cronológico. Son en extremo triviales todas las interpretaciones de la filosofía hegeliana que explican los tres grandes momentos del Sistema (Idea, Naturaleza y Espíritu) como ubicados en un orden temporal empírico. La Idea no "crea" la Naturaleza. No hay en Hegel nada que recuerde remotamente la *creatio ex nihilo*. En Hegel, como en Aristóteles (y quizás en Pitágoras y en Platón), más que haber un idealismo cronológico, hay un dualismo: la Naturaleza ha existido desde siempre, como "enajenación" de la Idea. Lo cual quiere decir que el infinito de momentos finitos está "regido", en el orden del concepto, por la racionalidad dialéctica. Ahora bien, es una falsa interpretación del marxismo creer que sólo los idealistas "cronológicos" son idealistas. La palabra "preeminencia" con que se caracteriza al idealismo o al materialismo (en el sentido de que una posición da "preeminencia" a lo ideal y otra a lo material) debe ser tomada no sólo en un sentido cronológico, sino también en un sentido lógico. Idealista no es sólo el que piensa que lo ideal precede, en el orden del tiempo, a lo material, sino también el que sujeta lo material a lo ideal, aunque piense (como Aristóteles respecto de la materia) que el mundo objetivo ha existido desde siempre. En este sentido Hegel es idealista. Idealista porque su concepción de lo ideal, que de hecho legisla el curso natural, está enajenada a lo ideológico (en el sentido de falsa conciencia). Si se desenajenara la Idea de lo ideológico se convertiría en dialéctica pura de la naturaleza y de la historia. Pero esta faena estaba reservada a Marx. Advuértase, entonces, que los revisionistas yerran cuando creen que el marxismo ya estaba contenido en Hegel o que Hegel era un materialista vergonzante.

En donde el idealismo hegeliano se vuelve más elocuente es en su concepción del saber absoluto. El Espíritu, después de transitar por sus fases *subjetiva* y *objetiva*, adviene a su momento *absoluto en el arte*, la religión y la filosofía. Con esto, en el círculo de los círculos, se remata la espiral de las dialécticas (comprendiendo íntegramente toda la *ciencia de las experiencias de la conciencia*) y se da cima al sistema (como resultado que implica necesariamente todos y cada uno de los momentos precedentes).

La concepción hegeliana del saber absoluto representa el antagonismo más resuelto respecto a todas las formas de relativismo. Es la reivindicación *absoluta* de la existencia de leyes en la naturaleza, la sociedad y el pensamiento. Frente al movi- lismo asistemático, representa la culminación de un sistema cerrado. El marxismo está con Hegel en esta lucha contra el relativismo historicista. No sólo hay verdades relativas, sino absolutas. No sólo existe lo casual sino lo necesario. No sólo la singularidad, sino también la universalidad. Pero el marxismo difiere en este punto del hegelianismo en el sentido de que, con fidelidad absoluta a la dialéctica absoluta, no acepta la idea de un sistema cerrado. El error de Hegel estriba en que, como en el saber absoluto está implicado obligatoriamente todo el desarrollo anterior, todos los momentos precedentes, cada unilateralidad, tergiversación, limitación de sus análisis concretos es "acarreada" al saber absoluto. El sistema cerrado de Hegel implica, por eso mismo, la contradicción entre las leyes generales de la dialéctica y su aplicación concreta (a veces metafísica, antidialéctica) a diversos niveles; es la contradicción entre el método y el sistema, entre filosofía e ideología, entre "lo vivo y lo muerto" del pensador alemán. Es claro que Hegel presenta su filosofía, su sistema, como la dialéctica de lo real: en él la naturaleza, la sociedad y el pensamiento



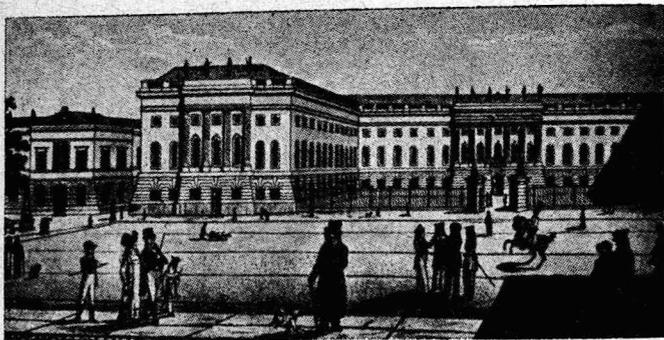
Hegel en su estudio

discurren "dialécticamente". Hegel no divide el método y el sistema, como no escinde el resultado (la *Idea Absoluta*) y el camino hacia ella.

Pero si vemos a Hegel desde fuera, esto es, desde el punto de vista de un respeto absoluto a la dialéctica ("la sustancia es ella misma esencialmente lo negativo"), entonces advertimos la contradicción inherente a Hegel entre método y sistema, enunciados dialécticos y aplicaciones metafísicas. Veamos algunos ejemplos.

Engels dice: "En Hegel la naturaleza, como mera 'enajenación' de la idea, no es susceptible de desarrollo en el tiempo, pudiendo desplegar su variedad en el espacio". Es claro que esto es una "visión desde fuera". Hegel cree que hace una "dialéctica de la naturaleza". Pero sus ideas concretas sobre ésta no son sino una "metafísica de la naturaleza". Engels continúa: "Y este contrasentido de una evolución en el espacio, pero al margen del tiempo —factor fundamental de toda evolución—, se lo cuelga Hegel a la naturaleza precisamente en el momento en que se habían formado la geología, la embriología, la fisiología vegetal y animal y la química orgánica, y cuando por todas partes surgían, sobre la base de estas nuevas ciencias, atisbos geniales (por ejemplo, los de Goethe y Lamarck) de la que más tarde había de ser teoría de la evolución. Pero el sistema lo exigía así y, en gracia a él, el método tenía que hacerse traición a sí mismo" (L. Feuerbach, *Obras escogidas*, t. II, p. 348).

En lo que se refiere a la historia, Hegel se caracterizaba por una extraordinaria sensibilidad para captar su devenir: "Lo que ponía al modo discursivo de Hegel por encima del de todos los demás filósofos era el formidable sentido histórico que lo animaba" (Engels, *La Contribución a la crítica de la Economía Política de C. Marx, Obras escogidas*, t. I, p. 38). Pese a ello, tenía una falsa concepción del modo en que actuaban los elementos en el proceso histórico. En general —salvo algunas excepciones notables— creía que la conciencia social determinaba el ser social, la supraestructura la base, el estado y el derecho las formas de propiedad. Contra eso dice Marx que "tanto las relaciones jurídicas como las formas de Estado no pueden comprenderse por sí mismas ni por la llamada evolución general del espíritu humano, sino que radican, por el contrario, en las condiciones materiales de vida cuyo conjunto resume Hegel, siguiendo el precedente de los ingleses y franceses del siglo XVIII, bajo el nombre de 'sociedad civil', y que la anatomía de la sociedad civil hay que buscarla en la *Economía Política*" (*Prólogo de la Contribución a la Crítica de la Economía Política*, ibidem, p. 373). No es, entonces, el estado y el derecho quienes determinan la "sociedad civil", sino al revés. Si se analizan las *Lecciones sobre la Filosofía de la*



La Universidad de Berlín, 1810

historia universal nos hallamos muchos ejemplos al respecto. Ciertamente la concepción histórica de Hegel no significa el olvido del proceso, de la transformación incesante, sino la *terquiversación idealista e ideológica de tal devenir*; pero todo "idealismo histórico" termina por ser, si lo comparamos con la realidad, "idealismo metafísico" porque se sobreestiman los factores espirituales, se les atribuyen energías de que carecen, y se menosprecian los factores materiales, ubicándolos en el nivel de lo seudopasivo y puramente determinado. Se ve lo ideal como dinámico y lo material como estático o, al menos, no se hace el énfasis necesario para comprender la secuencia efectiva, en el orden de la determinación, de la dinamicidad real. Esto no puede ser sino metafísica, negación de la dialéctica histórica. Pongamos un ejemplo más elocuente aún. Dice Marx:

"Nada más cómico que la argumentación de la propiedad privada en Hegel. El hombre como persona necesita dar realidad a su voluntad como el alma de la naturaleza exterior y, por tanto, tomar posesión de esta naturaleza como su propiedad privada. Si esto fuese la definición 'de la persona' del hombre como persona, lógicamente todo hombre debería ser terrateniente para poder realizarse como tal persona"... "La libre propiedad sobre la tierra —un producto muy moderno— no es, según Hegel, una relación social determinada, sino un 'derecho absoluto de apropiación del hombre sobre todas las cosas. ...'" (Hegel, *Philosophie des Rechts*, Berlín, 1840, p. 79).

El error idealista y al propio tiempo metafísico de Hegel consiste, entonces, en querer hacer pasar "una concepción jurídica de la propiedad territorial perfectamente concreta y correspondiente a la sociedad burguesa por algo absoluto". Es un divorcio entre la dialéctica en general y su aplicación concreta. El sistema ahoga el método.

Hegel cree en la *Filosofía del Derecho* que la forma racional de Estado es la monarquía constitucional del tipo de la inglesa. No comprende, entonces, el carácter *real, concreto*, del Estado en general y el Estado prusiano en particular. La administración de la cosa pública en realidad es enajenada por la existencia de clases hasta dar a luz el Estado, la maquinaria de la que se sirve la clase que se halla en el poder para defender sus más caros intereses de clase. Este último planteamiento es, al propio tiempo que *materialista*, respetuoso de la dialéctica *real y profana*.

El idealismo sistemático de Hegel lo tiene que llevar a una frecuente negación concreta de la dialéctica. Sólo el materialismo, el materialismo histórico, es capaz de respetar en todo momento la dialectización del proceso mediante la ley de la *obligada correspondencia*. Y sólo el materialismo dialéctico, como una concepción filosófica que se basa en un *sistema abierto*, posibilita la aplicación correcta de la dialéctica general a todos los niveles: la naturaleza, la sociedad y el pensamiento. El marxismo distingue entre método y sistema en Hegel; pero, en su propia concepción filosófica, vuelve a sintetizar el método y el sistema (materialista) lo que da lugar a un *sistema abierto*. En tanto sistema, defiende el absolutismo de ciertos principios filosóficos esenciales, conquista de la razón. En tanto sistema *abierto*, decide ser perpetuamente fiel a la dialéctica real.

El punto de vista idealista de Hegel puede advertirse también en el "comienzo" de la *Fenomenología*. Trán-Dúc-Tháo ha escrito con razón: "En la *Fenomenología del Espíritu*, Hegel comenzaba la génesis de la conciencia por la certeza inmediata del objeto singular dado como tal a la intuición. Es claro que un 'dato' de esta especie es 'inmediato' sólo de un modo relativo: el 'esto' mentado en la certeza sensible es ya un *objeto* e implica en cuánto tal una forma de intencionalidad que sólo ha podido aparecer a través de un largo proceso de

constitución" (*Fenomenología y materialismo dialéctico*, p. 215). La certeza sensible (el "esto", el "aquí" y "ahora") es presentada en la *Fenomenología* (en el curso fenomenológico que va de lo singular abstracto a lo universal concreto) como la primera experiencia de la conciencia. Con la certeza sensible se inicia, en su plano más elemental, la relación entre la conciencia y su correlato intencional objetivo. Pero Hegel no se pregunta por los antecedentes de la certeza sensible; no se pregunta por las condiciones reales que han posibilitado su aparición. Y la falta de esta pregunta, y su correspondiente respuesta, nos brinda un "comienzo" que es "inmediato" sólo de modo relativo. Si hacemos un estudio *filogenético* (como el que realiza Trán-Dúc-Tháo del surgimiento de la conciencia), advertimos que antes del hombre aparecen, poseyendo una serie de elementos prerreflexivos y preconscientes, los antropoides, los cinocéfalos, los mamíferos, los peces, el vermes, los celenterados, los espongiarios y los protistas, y que respectivamente se caracterizan, en cuanto a su comportamiento con el medio externo, por usar un instrumento rudimentario, por la conducta intermediaria, por el rodeo y la manipulación, por la aprehensión, por la locomoción, por el desplazamiento reflejo, por la contracción y por la atracción y repulsión (la mera irriatabilidad). Si hacemos un estudio *ontogenético* (siguiendo a Piaget) advertimos que el niño sólo a los 18 meses posee el sentido de mediación o utilización del instrumento, que al final del primer año aparece el acto de arrojar, que a los nueve meses canta, tras de una pantalla, una "cosa", etc. Éstos son los "antecedentes" que no tenía en cuenta Hegel, que no podía tomar en cuenta. Se dirá que el planteamiento anterior es científico y que la filosofía no tiene por qué ocuparse de tal cosa. Pero la *dialéctica de la naturaleza* no puede dejar de lado tal problema. La *certeza sensible* no es el "comienzo", sino uno de los eslabones de la mediación dialéctica absoluta. Se podría decir que la filosofía de Hegel no niega la existencia de esos momentos pre-humanos y prerreflexivos que analiza la ciencia; pero que no le interesa aludir a ellos en la fenomenología de las experiencias de la conciencia. Mas estos "olvidos" de lo profano y científico, o estos "desdenes" por los datos que va proporcionando la ciencia, llevan en fin de cuentas, en contra de la divisa de que todo lo real es racional y viceversa, a escindir lo real de lo racional o (conservando la unidad) a idealizar lo real y "realizar" lo ideal.

En sus *Lecciones de la historia de la filosofía* Hegel escribe, respecto a Leucipo: "El desarrollo de la filosofía en la historia debe corresponder al desarrollo de la filosofía lógica; pero en esta última habrá todavía pasajes que no figuran en el desarrollo histórico." Lenin, comentando esta frase en sus *Cuadernos filosóficos*, dice:

"Esforzándose por hacer que Leucipo concuerde con su lógica, Hegel se extiende sobre la importancia, la 'grandeza' del principio *Fürsichsein* que descubre en Leucipo. En parte tiene sabor a interpretación forzada."

En efecto, Hegel hace una historia de la filosofía en que sólo (o preferentemente) se advierte el nexo especulativo, lógico, de los pensadores. Cada filosofía sintetiza las anteriores. Pero Hegel no advierte que esta *síntesis* y *mediación* puede ser (generalmente lo es) una conjugación dialéctica del mundo real y de la lógica desplegada en la historia de la filosofía: un filósofo no sintetiza sólo los sistemas que lo preceden, sino el mundo que lo condiciona.

El sistema cerrado de Hegel aparece elocuentemente representado en el final de las *Lecciones de la historia de la filosofía*, en que Hegel, la filosofía hegeliana, representa el saber absoluto, la síntesis de Fichte, el más alto momento del *idealismo subjetivo*, y Schelling, el más relevante *idealista objetivo*. La historia de la filosofía nos lleva al resultado (que implica toda la historia filosófica precedente) del *idealismo absoluto* hegeliano. Ante esto, uno se pregunta ¿qué pasará con la historia de la filosofía tras de Hegel? ¿Estará condenada a repetir al viejo maestro? ¿Ha clausurado Hegel la *historia* en la historia de la Filosofía? Un hegeliano ortodoxo tendría que negar toda *novedad* filosófica en Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Husserl, etc.

Por los ejemplos anteriores, podemos llegar a la conclusión de que Hegel no es fiel a la dialéctica —tan admirablemente descrita por él en sus reflexiones puras— en campos tan diversos como son las ciencias naturales, la historia, la economía política, la historia de la filosofía. Sin embargo, es falsa la interpretación mecánica de que en Hegel lo único valioso es el método. En el sistema hallamos un número grande de observaciones gen'ales, de planteamientos dialécticos reales, de anticipaciones al materialismo dialéctico.

CORRIENTE ALTERNA

Por Octavio PAZ

LAS DOS RAZONES

Hace unos cuarenta años Ortega y Gasset hizo la crítica de la razón geométrica y del espíritu revolucionario; con la misma agudeza, y mayor rigor, Sartre ha hecho la de la rebeldía. En sus puntos de vista percibo una suerte de contradicción simétrica; el hecho me parece digno de atención porque no sé si se haya reparado en las semejanzas entre el pensador español y el francés. Al primero se le recuerda poco mientras que el segundo disfruta de fama mundial; además, Ortega fue conservador y Sartre es revolucionario. Aunque los dos vienen de la fenomenología, no es su común origen la razón única de su parecido. No las ideas sino el estilo de atacarlas, hacerlas suyas y compartirlas con el lector. Ambos, cada uno a su manera y en direcciones contrarias, transformaron el pensamiento alemán moderno en meditación moral e histórica. A pesar de que no cultivan el estilo hablado, se les oye pensar: el tono de sus escritos es caluroso y perentorio —un tono magistral, en el buen y mal sentido de la palabra. Entusiasman e irritan y así nos obligan a participar en sus demostraciones. Ortega dijo alguna vez que él no era sino un periodista y Heidegger ha dicho lo mismo de Sartre. Es cierto: no son los filósofos del siglo, son la filosofía en el siglo. ¿Fueron algo distinto Voltaire y Diderot?

El escritor francés es más sistemático y su obra es más amplia y variada que la del español. Su acción pública también ha sido más generosa y arriesgada. Sartre se ha propuesto algo tal vez destinado al fracaso: la reconciliación entre la vida concreta y la vida histórica, el existencialismo y el marxismo. Su originalidad filosófica no reside, sin embargo, en esta in-

mensa y a ratos descosida tarea de síntesis sino en los hallazgos que, una y otra vez, enriquecen su reflexión. Si no ha fundado una moral, ha dado una conciencia moral al pensamiento moderno. Las virtudes de Ortega son otras. Mediterráneo y de origen católico, su prosa es clara y plástica a despecho de su germanismo; tampoco la altera la tensión religiosa que exaspera secretamente a la de Sartre, en perpetua rebelión contra el protestantismo de su infancia. Pero la limpidez elegante de su estilo es engañosa; su pesimismo es radical y de ahí que su afirmación de los valores vitales implique un temple heroico. Ortega es pagano, Sartre es un apóstata del cristianismo. Muchos reprochan al español su dispersión; olvidan que esa dispersión es abundancia de dones y descubrimientos. Gracias a ella Ortega se adelantó a su época: su obra es un abanico de caminos. Por último, Ortega tuvo mayor penetración histórica. Muchas de sus predicciones se han cumplido en tanto que Sartre ha mostrado una singular miopía histórica y política. No es la primera vez, por lo demás, que el pensamiento reaccionario revela extrañas dotes proféticas. Siempre me han maravillado las adivinaciones de Chateaubriand, Donoso Cortés, Henry Adams. Fueron clarividentes a pesar de tener los ojos fijos en el pasado o, quizá, por eso mismo: en ellos estaba viva aún la antigua noción cíclica del tiempo.

Según Ortega la bancarrota de la razón geométrica anuncia el ocaso del espíritu revolucionario, hijo del racionalismo europeo. La gran proveedora de utopías y proyectos revolucionarios, la razón, ha encarnado en la vida y se ha vuelto razón histórica o vital: es tiempo y no construcción intemporal. No creo que se haya equivocado y me asombra su agudeza: se necesitaba una extraordinaria perspicacia para haber adivinado,



“... la bancarrota de la razón geométrica ...”

en pleno apogeo del milenarismo bolchevique, la situación de la Europa actual. Pero su crítica fue sumaria y el nuevo principio que proclamó, la razón histórica, me parece una versión apenas remozada del vitalismo y del historicismo alemanes. Para Ortega nuestra época es la de la ausencia de fundamentos; pues bien, en esa ausencia consiste su nuevo principio: su razón vital o histórica es mero cambio, sin que el pensador nos diga la razón y los modos que asume el cambio. Desde una perspectiva distinta Sartre ha tropezado con una dificultad semejante: encontrar un fundamento a la dialéctica. Heredera de la razón (pura, geométrica o analítica), la dialéctica es la verdadera razón histórica. Es el único método que da cuenta de la sociedad, sus cambios y sus relaciones —en el interior de sí misma (las clases) o con la naturaleza y las otras sociedades no históricas, primitivas o marginales. Pero la razón histórica no da cuenta del hombre concreto: hay una parte del yo, dice Sartre, irreductible a las determinaciones de la historia y sus clases. No es eso todo: la dialéctica no se explica a sí misma, no constituye su fundamento: apenas se constituye, se divide. La crítica de Lévi-Strauss a Sartre es pertinente; si hay una oposición fundamental entre la razón dialéctica y la analítica, una de las dos debe ser “menos racional”; puesto que la segunda es el fundamento de las ciencias exactas, ¿qué clase de razón será la dialéctica? La otra alternativa es igualmente contradictoria: si la dialéctica es razón, su fundamento no puede ser otro que la razón analítica. Para el antropólogo francés la diferencia entre las dos razones pertenece a la categoría de oposición complementaria: la razón dialéctica no es otra cosa que la analítica y, al mismo tiempo, es aquello que le permite a esta última comprender a la sociedad y a sus cambios, instituciones y representaciones. La crítica es justa a medias: revela la contradicción de Sartre pero no la disuelve ni trasciende: ¿cuál es el fundamento de ese nuevo elemento que aparece en la razón analítica cuando se transforma en dialéctica? Razón vital y razón dialéctica son razones en busca permanente de un principio de razón suficiente.

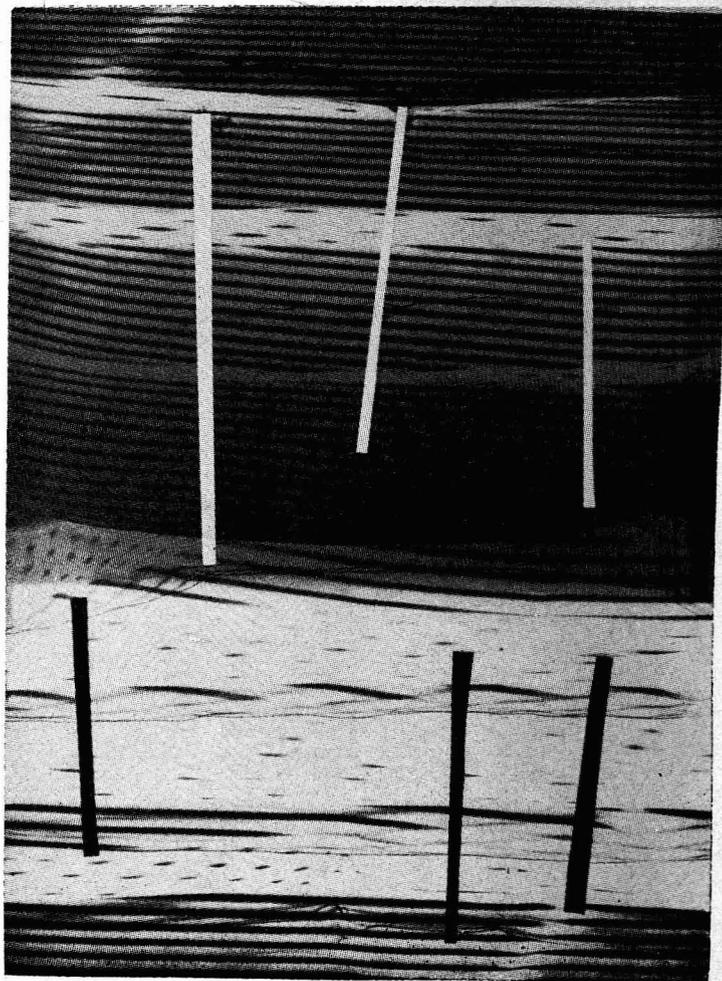
Ortega estudia al reformista como figura antitética del revolucionario; Sartre al rebelde. En su estudio sobre Baudelaire, el escritor francés parte de una idea que no es muy distinta a la de Ortega: el revolucionario quiere destruir el orden imperante e implantar otro, más justo; el rebelde se levanta contra los excesos del poder. Ortega había dicho: el revolucionario quiere cambiar los usos; el reformista, corregir los abusos. El punto de partida es semejante, no las conclusiones: Ortega decreta el ocaso de las revoluciones; Sartre desenmascara al rebelde y su mito para afirmar la primacía del revolucionario. En otro lugar me he ocupado de las ideas de Ortega; ahora me interesa seguir a Sartre en su razonamiento. Es natural que la figura del rebelde lo fascine y lo irrite: por una parte, fue el modelo que lo llevó, en su juventud, a romper con su mundo; por otra, es una excepción que desmiente la regla revolucionaria. Revelar que su insumisión se inserta en el orden que pretende atacar y que, en el fondo, su rebeldía es un homenaje paradójico al poder — equivale a mostrar que la regla revolucionaria es universal y que la revuelta de los artistas, de Baudelaire al surrealismo, es una querrela íntima de la burguesía. El rebelde es un pilar del poder: si éste se derrumbase, moriría aplastado. Y más: es su parásito. El rebelde se alimenta de poder: la iniquidad de arriba justifica sus blasfemias. Su razón de ser se funda en la injusticia de su condición; apenas cesa la injusticia, cesa su razón de existir. Satán no desea la desaparición de Dios: si la divinidad desapareciese, también él desaparecería. El diabolismo sólo vive como excepción y, por tanto, confirma la regla. Someterse o rebelarse es resignarse a seguir siendo prisionero de las reglas del poder; si el rebelde desease realmente la libertad, no atacaría al poder de las reglas sino a las reglas del poder, no al tirano sino al poder mismo. Así pues, la rebeldía no se puede fundar en ninguna particularidad o excepción —sin excluir la de ser poeta, negro o proletario— sin incurrir al mismo tiempo en la contradicción y, en la esfera moral, en la mala fe.

LA EXCEPCIÓN DE LA REGLA

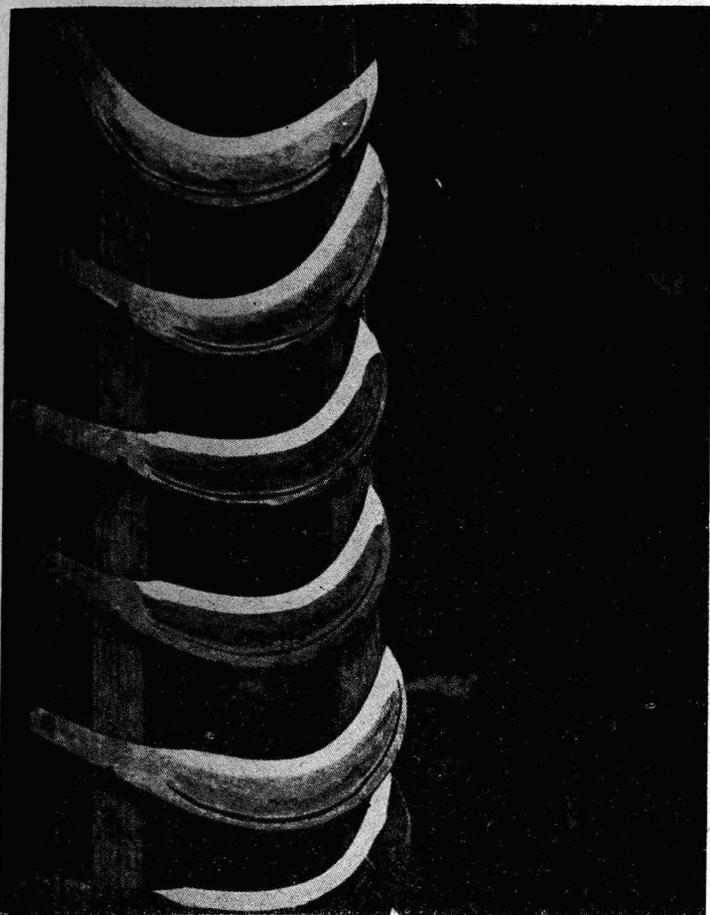
La verdadera rebelión ha de fundarse en un proyecto que abarque a los otros y, por tanto, tiene que ser universal. El negro no reivindica su negrura sino su humanidad: lucha porque la negrura se reconozca como parte constitutiva de la especie y de ahí que su rebelión se disuelva en un proyecto universal: la liberación de los hombres. La rebelión es una conducta que desemboca fatalmente en la revolución o que termina por traicionarse a sí misma. La rebelión de Baudelaire es un acto de mala fe porque no se transforma en una causa ni abraza en su protesta a la desdicha de los otros. Exaltación

de su singularidad humillada, es la contrapartida del Dios tiránico, apoteosis del poder singular. Baudelaire no quiere ni se atreve a ser libre; si se atreviese de verdad, dejaría de ser un objeto, cesaría de ser esa cosa vista alternativamente con desprecio y ternura por el Padrastró cruel y la Madre infiel. Su rebeldía forma parte de su *dandysmo*. El poeta quiere ser visto: la mirada ajena le da conciencia de sí y, simultáneamente, lo petrifica. De ambas maneras satisface su deseo secreto y contradictorio: ser un espectáculo desgarrador para los otros y una estatua imperturbable para sí mismo. Su *dandysmo* consiste en ser invulnerable y abierto a la mirada, como en un teatro en el que el actor anulase simultáneamente a los espectadores y a su propia conciencia. Su rebeldía es nostalgia de la infancia y homenaje al poder; conciencia de la separación y deseo de regreso al “verde paraíso”. Un paraíso en el que no cree. Su rebelión lo condena al espejo: no ve en los otros sino la mirada que lo mira.

Sartre le pide a Baudelaire que deje de ser lo que es para ser ¿qué y quién? No lo dice pero le opone la figura de Víctor Hugo. La idea de Víctor Hugo, pues, en la realidad, me imagino que prefiere los poemas de Baudelaire. Una y otra vez Sartre escoge lo que más critica: las abstracciones. En política fue la idea de la revolución, no la situación concreta de la Unión Soviética, la que lo llevó, hacia 1950, a defenderla contra viento y marea, sin excluir a Stalin y sus campos de concentración. No porque los aprobase sino porque no le parecían un hecho que desmintiese la realidad histórica (ideal): los campos eran una mancha que desfiguraba al régimen pero que no destruía su carácter socialista. Por cierto, los argumentos de la revista de Sartre, *Les Temps Modernes*, eran semejantes a los empleados por Trotsky años antes, en el momento del pacto germano-soviético y de la invasión de Finlandia: la noción de un “estado obrero degenerado”, pero que conservaba intactas las bases de la propiedad social, no era muy distinta a la de la “revolution en panne” que sostenían Sartre y Merleau-Ponty. Citaré otro ejemplo del gusto inmoderado de Sartre por las ideas: su estudio sobre Genet. En ese libro el poeta Genet y su obra se transforman en una entidad conceptual. Sólo que si los conceptos son entidades manejables, los hombres son realidades irreductibles: después de leer ese ensayo conocemos mejor el pensamiento de Sartre pero el hombre real que es Genet ha desaparecido, convertido en ejemplo de una demostración. Genet escoge el mal y se vuelve “santo”; Santa Teresa escoge el bien y se vuelve “ramera”. No sé lo que pensará el escritor francés de esta idea; estoy seguro de que la



“...conciencia de la separación...”



"...insensata rebelión contra nuestra muerte..."

monja española se habría reído de buena gana. Sospecho que el primero no cree en la realidad ontológica del mal, aunque todo el razonamiento de Sartre tiende a demostrar que ése es el fondo de su proyecto vital; en cambio, no hay duda de que para Santa Teresa la única realidad, no ideal sino sensible y espiritual, era Dios. Ciertamente, Sartre no se propone sino mostrar que la abyección y la santidad nacen de la misma fuente y que hay un momento en que terminan por confundirse. Esta idea no carece de verdad pero examinarla ahora me desviaría demasiado. Lo que no prohíbe aceptar el juicio de Sartre sobre Genet se refiere a su concepción del proyecto vital: si Genet escoge el mal, ¿por qué escribe y lo hace bien?

La tendencia a explicar un nivel de realidad por otro más antiguo e inconsciente —el régimen social, la vida instintiva— es una herencia de Marx, Nietzsche y Freud. Esta manera de pensar ha cambiado nuestra visión del mundo y a ella le debemos innumerables descubrimientos. ¿Cómo no ver, al mismo tiempo, sus limitaciones? Recordaré la crítica de Polanyi: un reloj está hecho de moléculas y átomos regidos por las leyes físicas de la materia y, si esas leyes dejasen de funcionar por un momento, el reloj se detendría; pero este razonamiento no se aplica a la situación inversa: aplastad el reloj y sus fragmentos continuarán obedeciendo a las mismas leyes... Se trata de dos niveles de significación diferente. Para Sartre el proyecto es la mediación entre dos realidades: el yo y su mundo. En su última obra filosófica reaparece la misma idea: "L'homme est médié par les choses dans la mesure même où les choses sont médiées par l'homme". Como el hombre no es un ser simple, la mediación implica tres niveles por lo menos: la realidad instintiva o inconsciente, la conciencia y el mundo (las cosas y los otros). Creo que el método de Sartre da cuenta, hasta donde es posible, de esta complejidad. No creo, en cambio, que pueda explicar las obras: aunque son parte del proyecto vital, su significación no se agota en la del proyecto. Entre obras y biografías hay un hiato. La relación entre ambas es la misma que la de las moléculas y el reloj de Polanyi. El truhán francés y la santa española son escritores, quiero decir, autores de obras que poseen una significación distinta a la de sus vidas. Sartre critica la creencia en la eternidad de las obras porque piensa que son signos históricos, jeroglíficos de la temporalidad. Pero si las obras no son eternas —¿qué se quiere decir con esa palabra?— sí duran más que los hombres. Su duración se debe a dos circunstancias: la primera es que son independientes de sus autores y de sus lectores; la segunda es que por tener vida propia, sus significados cambian para cada generación y aun para cada lector. Las obras son mecanismos de significación múltiple.

Sartre denuncia la literatura como una ilusión: escribimos porque no podemos vivir como quisiéramos. La literatura es la expresión de una falta, el recurso contra una carencia. También es cierto lo contrario: la palabra es la condición constitutiva del ser hombres. Es un recurso contra el ruido y el silencio de la naturaleza y la historia pero asimismo es la actividad humana por excelencia. Vivir implica hablar y sin hablar no hay vida plena para el hombre. La poesía, que es la perfección del habla —lenguaje que se habla a sí mismo— nos invita a la vida total. El desdén por la palabra delata que Sartre tiene nostalgia no de la plenitud humana sino del ser pleno: los dioses no hablan porque son realidades autosuficientes. En su ateísmo hay una suerte de rabia religiosa, ausente en los sabios y en otros filósofos. Si la palabra central de su filosofía es *libertad*, hay que añadir que es una libertad que brota de una condenación. Para el filósofo francés no tenemos más remedio que ser libres y por eso hablamos, escribimos y recomenzamos cada día una estatua de humo, insensata rebelión contra nuestra muerte e imagen de nuestra ruina. Su visión del hombre es la de la Caída: somos carencia, falta, vacío. El proyecto es una tentativa para llenar el agujero, la carencia de ser. Pero el proyecto no nos dice nada sobre una realidad que nos muestra la plenitud aún en el vacío: las obras. Gracias a ellas penetramos en otro mundo de significaciones y vemos nuestra propia intimidad bajo otra luz: salimos del encierro del yo. Genet y Santa Teresa son los autores de una obra. El primero es un escritor original; la segunda es algo más e infinitamente más precioso: un espíritu visionario doblado de una conciencia crítica nada común. (Compárese *Les Mots* con lo que nos cuenta la monja de su vida.) Esas obras se desprenden de sus autores y son inteligibles para nosotros aunque no lo sean las vidas de sus creadores.

La respuesta de Baudelaire a la crítica de Sartre son sus poemas. ¿En dónde está la realidad: en sus cartas y otros documentos íntimos o en su obra? De nuevo: se trata de dos órdenes diferentes. Nacida de la mala fe y del narcisismo masoquista de un *voyeur*, para el que la desnudez de la mujer es un espejo que lo reduce a reflejo y así lo salva de la mirada ajena ¿esa poesía nos libera o nos encadena, nos miente o nos dice algo esencial sobre el hombre y su lenguaje? Toda gran obra de arte nos obliga a preguntarnos qué es el lenguaje. Esa pregunta pone en entredicho las significaciones, el mundo de convicciones que alimentan al hombre histórico, para que aparezca el otro. Aunque Sartre se ha hecho esa pregunta, no cree que toque a la poesía hacérsela y responderla: piensa que el poeta convierte a las palabras en cosas. Pero las cosas, tocadas por la mano del hombre, se impregnan de sentido, se vuelven interrogación o respuesta. Todas las obras humanas son lenguajes. El poeta no transforma en objeto a la palabra: devuelve al signo su pluralidad de significados y obliga al lector a que complete su obra. El poema es recreación constante. Ciertamente, Sartre no se propuso juzgar a la poesía sino desenmascarar al poeta, acabar con su mito. El propósito fue laudable, no el resultado. Por una parte, el análisis del proyecto no esclarece el significado real de la obra; por la otra, sin sus poemas la vida de Baudelaire resulta ininteligible. No quiero decir que su obra explique su vida; digo que es una parte de su vida: sin sus poemas Baudelaire no sería Baudelaire. La paradoja de las relaciones entre vida y obra consiste en que son realidades complementarias sólo en un sentido: podemos leer los poemas de Baudelaire sin conocer ningún detalle de su biografía; no podemos estudiar su vida si ignoramos que fue el autor de *Les Fleurs du Mal*.

LAS REGLAS DE LA EXCEPCIÓN

La crítica a Baudelaire tiene un interés más general porque en ese ensayo Sartre esboza una distinción entre rebeldes y revolucionarios que, a mi modo de ver, es central en su pensamiento político. Su punto de partida no es tanto la oposición entre usos y abusos como entre el orden injusto y las injusticias del orden: los usos del régimen burgués son en verdad abusos; los abusos de los regímenes socialistas, males pasajeros, históricos. No es difícil entender la razón de este relativismo. La sociedad burguesa puede darnos libertades pero esencialmente es negación de la libertad; su mal es constitucional: procede de la propiedad privada de los medios de producción y su moral y sus leyes son las consagración de la explotación de los hombres. El régimen comunista, aunque nos arrebató durante un periodo más o menos largo ciertos derechos y libertades, tiende hacia la libertad: su fundamento es la

propiedad colectiva y su moral está inspirada en el principio de la liberación universal de los hombres. Lo primero que uno podría preguntarse es si la realidad soviética o china corresponde efectivamente a esta idea. A estas alturas parece muy aventurado afirmarlo: decir que en esos países ha desaparecido la explotación de los hombres, o que está en vías de desaparición, pertenece más bien a la esfera de la creencia que a la de la experiencia y la razón. Pero acepto, por un instante, que la dicotomía es real. Si es así, ¿cuál debe ser la actitud de los ciudadanos chinos, rusos o yugoeslavos ante los abusos de sus gobiernos? Se dirá que su rebelión tiene otro sentido: bajo el régimen burgués los usos son abusos; en el socialista la distinción se restablece y, en consecuencia, la rebelión es legítima: desaparece la mala fe. Observo que este razonamiento justifica la rebelión de los ciudadanos pero no la conducta de los gobiernos revolucionarios. No importa: convengo en que un gobierno revolucionario puede padecer momentáneos extravíos. De todos modos, la regla universal se bifurca: hay dos clases de abusos y dos de rebeldes: los buenos y los malos, ellos y nosotros. El ciudadano de un país socialista puede ser rebelde pero no revolucionario; el de una nación burguesa debe ser revolucionario y no rebelde. Ése es el tema, si no me equivoco, de algunas de las piezas de teatro de Sartre. Me pregunto de nuevo: ¿cuál debe ser la actitud de un revolucionario en Occidente ante los rebeldes de los países socialistas: condenarlos en nombre del proyecto universal que es el socialismo o ayudarlos por los medios que estén a su alcance? Lo primero sería un regreso al estalinismo; lo segundo...

Ya sé que en la realidad las circunstancias son bastante más complicadas y que entre los extremos que señalo hay un gran número de decisiones posibles; lo que deseo es subrayar la fragilidad de una distinción que a primera vista parece universal. En teoría Sartre tiene razón: su relativismo moral no lo es tanto pues depende de una regla válida para todos en esta época histórica. Esa regla no es una ley inflexible: se funda en un proyecto universal, la liberación de los hombres, que es tanto una consecuencia de la historia moderna como materia de mi libre elección. Ese proyecto es la mediación entre nosotros y el mundo en que vivimos. La distinción moral depende del proyecto y éste, a su vez, de la situación real de la sociedad a que se pertenezca: corregir los abusos del régimen burgués no es bastante porque su injusticia es radical y constitucional; y a la inversa. Sin embargo, todo se nubla apenas se enfrenta la regla a la realidad: la dicotomía se disgrega y acaba por desvanecerse. En nuestros días hay un elemento nuevo, la revuelta del "tercer mundo": ¿también opera entre nosotros la distinción de revolucionarios y rebeldes? Es claro que no y Sartre ha apoyado muchos movimientos de rebelión en las antiguas colonias europeas y en nuestra América. Casi ninguno de esos movimientos es socialista, en el sentido recto de la palabra, y todos ellos son apasionadamente nacionalistas. Inclusive muchos combinan ambas tendencias en una forma paradójica: el socialismo árabe, en la versión de Nasser o en la de los argelinos, no pretende disolver el arabismo en el socialismo sino arabizar a este último. Su rebelión es la de un particularismo que se anexa una universalidad, precisamente lo contrario de lo que postula Sartre: la disolución de la excepción en la regla universal. Lo mismo sucede en Indonesia, Birmania y otros muchos lugares. Y allí donde los dirigentes se proclaman discípulos de Marx y Lenin, como en Cuba, no por eso dejan de afirmar la originalidad e independencia de sus revoluciones nacionales. Así pues hay una tercera clase de rebeldes, a la que no es aplicable la distinción de Sartre: su rebelión es una afirmación de su particularidad.

En el campo de los poderes constituidos la dispersión no es menos visible. La querrela entre los rusos y los chinos es la más grave pero no es la única que separa a los Estados socialistas. Aunque estas diferencias asumen la forma de oposiciones doctrinarias, sus raíces son los particularismos nacionales y la diversidad contradictoria de los intereses políticos y económicos de los miembros del grupo socialista. El otro bando también se escinde y está amenazado de división. Las tendencias que representa el general De Gaulle no son un incidente pasajero, como quisieran los angloamericanos y sus amigos alemanes e italianos, sino un signo de la resurrección política de Europa occidental. En un futuro más o menos próximo las naciones europeas, unidas en una comunidad o a través de pactos bilaterales, iniciarán una política independiente que no tardará en enfrentarlas a los angloamericanos. Japón seguirá el mismo camino en breve. El proceso de disgregación de las

alianzas en Occidente se presenta en forma simétrica pero opuesta al del otro bando: aparecen primero las diferencias de orden económico y político, más tarde las nacionales y al final las doctrinarias. Es revelador, por otra parte, que las divisiones de los antiguos bloques no correspondan a ninguna transformación de las estructuras sociales y económicas ni a un cambio de filosofía política: unos y otros se siguen llamando a sí mismos socialistas y demócratas.

Los síntomas del cambio mundial están a la vista. En el momento de la crisis en Santo Domingo, la actitud de Francia en las Naciones Unidas no fue muy distinta a la de la Unión Soviética; por el contrario, los intereses políticos de los soviéticos coinciden con los de los angloamericanos en el subcontinente indio. Sería ocioso multiplicar los ejemplos y bastará con recordar el más notable: la amistad entre China y Paquistán. A medida que se acelere el proceso de disgregación, esto es, apenas la Europa occidental recobre la iniciativa política y el polícentrismo se convierta en la ideología de las naciones de la Europa oriental, aparecerá con mayor claridad el carácter ilusorio de las viejas categorías históricas. Estamos ante realidades nuevas y sólo las grandes potencias, por interés propio, se empeñan en ignorarlas. Los rusos, por fortuna, lo han comprendido desde hace algunos años. Los más obstinados son los yanquis y de ahí que hayan intentado justificar la invasión de Santo Domingo en nombre del anticomunismo. Nadie les creyó, ni siquiera ellos mismos.* Ni el acto ni la excusa eran nuevos: esa invasión repetía otras; y la búsqueda de una justificación moral es un reflejo puritano que los hispanoamericanos conocemos desde hace más de un siglo. La moral acompaña a los anglosajones en sus proezas como el golpe de pecho y el escribano seguían a los conquistadores. Es la moral cristiana disuelta en la sangre, algo así como un bochorno psíquico. Lo malo es que ahora el rubor se ha convertido en colorete.

La oposición mayor de nuestra época no es la que nos enseñó el marxismo —capital y trabajo, proletarios y burgueses— sino otra, no prevista por los fundadores de la doctrina ni por los discípulos, llámense Kautsky o Lenin, Trotsky o Stalin. Esta oposición, como es sabido, es la de países "desarrollados" y "subdesarrollados". Sólo a ella puede aplicarse con todo rigor la opinión de Marx sobre el carácter irreductible y creciente del antagonismo entre burgueses y proletarios: cada día las naciones ricas son más ricas y las pobres más pobres. Pero las categorías del marxismo, por razones largas de explicar en este artículo, no coinciden enteramente con la situación actual ni explican del todo la nueva contradicción. La revuelta del "tercer mundo" es un movimiento pluralista que no se propone la creación de una sociedad universal. Las formas políticas y sociales que adopta, del socialismo estatal a la economía privada, no son fines en sí sino medios para acelerar su evolución histórica y acceder a la modernidad. Por tanto, no son un modelo universal, como pretenden serlo los regímenes de Rusia y China. El "tercer mundo" carece de una teoría general revolucionaria y de un programa; no se inspira en una filosofía ni aspira a construir la ciudad futura según las previsiones de la razón o las necesidades de la historia; tampoco es una doctrina de salvación o liberación como lo fueron en su tiempo el budismo, el cristianismo, la revolución francesa y el marxismo revolucionario. En una palabra: es una revuelta mundial pero no es ecuménica; es una afirmación de un particularismo a través de un universalismo — y no a la inversa. Con esto no quiero decir que sea ilegítima. Al contrario, no sólo me parece justa sino que en ella veo, después del gran fracaso de nuestra independencia, la última posibilidad que tenemos los latinoamericanos de acceder a la historia. Sólo por ella cesaremos de ser objetos, para emplear el vocabulario de Sartre, y empezaremos a ser dueños de nosotros mismos. Esa revuelta es la nuestra. Pero no es un proyecto universal y, en consecuencia, no podemos extraer de ella una regla universal. La distinción entre rebeldes y revolucionarios se desvanece porque no es discernible una orientación única en la historia contemporánea. Negar su vigencia no significa caer en un empirismo grosero. Si estamos ante un cambio de los tiempos, como lo creo firmemente, el fenómeno afecta a nuestras creencias y sistemas de pensar. En verdad lo que se acaba es el tiempo rectilíneo y lo que comienza es otro tiempo.

* Excepto un grupo de escritores argentinos: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y algunos otros.

CUESTIONES DISPUTADAS

Una vida intelectual sana sólo puede prosperar en el ámbito del libre examen racional. Desde el inicio de las universidades, la controversia académica fue parte integrante de su vida espiritual. No es casual que con el desarrollo de los grandes centros de estudio en Europa haya florecido también un nuevo género literario, las Quaestiones Disputatae, en que se perseguía dilucidar un problema científico o filosófico mediante el enfrentamiento de posiciones distintas. Con el mismo nombre, la Revista de la Universidad de México desea ofrecer ahora un lugar permanente al diálogo; intento de alcanzar un mayor esclare-

cimiento racional de alguna cuestión controvertida, gracias al contrapunto libre de voces distintas. La base de la discusión podrá variar: un acontecimiento cultural de particular relevancia, la tesis sustentada en algún libro reciente, un cuestionario que nosotros planteemos; pero siempre procuraremos poner en cuestión temas del momento que, de algún modo, a todos nos atañan. En esta ocasión, hemos tomado como punto de partida el "Destino del arte bajo el capitalismo", tal como lo trata Adolfo Sánchez Vázquez en la Segunda Parte de su reciente libro: Las ideas estéticas de Marx.

¿Es el capitalismo hostil al arte?

Quiero dejar constancia, en primer lugar, del interés que ha despertado en mí la lectura de *Las ideas estéticas de Marx*. Este interés proviene de varios factores muy precisos. Me limito a enumerar algunos, dada la riqueza y la matización del texto.

Interés, en primer lugar, por el espíritu abierto con que Sánchez Vázquez cala en los problemas de la estética (en la línea marxista sólo recuerdo un libro que hable del tema con la misma "apertura": *Ilusión y realidad* de Christopher Caudwell).

Interés, en segundo lugar, por las relaciones establecidas entre trabajo y actividad artística: ambas esencialmente formas de *creación* si bien la primera es creación "práctico-material" y la segunda "espiritual".

Interés, en tercer lugar, por los análisis concretos de autores ("el universo kafkiano" pp. 138-151).

Interés, por fin, en cuanto a la crítica e historia de las ideas postmarxistas y las surgidas de Marx, Lenin, Plejanov, etcétera, sobre el arte.

Sí, me doy cuenta de que estoy empleando, no con total justicia, la palabra "interés" con ciertas sinónimas connotaciones de "afinidad".

Pero es igualmente cierto, y aún más cierto, que en el libro de Sánchez Vázquez me interesa y me apasiona, tanto como la afinidad, la divergencia, aquello con lo que no puedo ir de acuerdo, y digo de acuerdo porque no hay siempre en ello cuestión de lógica sino, muchas veces, de *cordia*, de *cum-cordia*.

No puedo estar de acuerdo, primero, en la interpretación que llamaría teológica de la "realidad humana": el hombre ser supremo para el hombre. He escrito antes sobre este tema y me he inspirado no pocas veces, al referirme a él, en las obras de Henri de Lubac, Von Balthazar y Karl Rahner. El concepto del hombre como fin del hombre, y aun como dios del hombre sin más, es aquello en que Marx me parece más positivista y romántico. De hecho apenas es necesario decir que coincide con el concepto del hombre divinizado de Comte, Feuerbach, casi todos los socialistas utópicos, Stirner, Nietzsche y acaso, como lo he querido mostrar alguna vez, de Mallarmé, Rimbaud y el Joyce de *Finnegan's Wake*.

No puedo estar de acuerdo —consecuencia de lo anterior— con el concepto de alienación tal como lo piensa, marxista, Sánchez Vázquez. No creo, siento en ello ser pesimista, que el hombre alcance a unir, en *esta tierra*, esencia y existencia. San Pablo dice: "seréis dioses". Pero este ser dioses de San Pablo se refiere a otra vida revivida y renovada. No a ésta. Pienso, sí, que el hombre es *perfectible* y que le es dable —perdónese el término— "desalienarse" siempre que por "desalienación" entienda un término relativo. De hecho no veo ninguna sociedad actual que conduzca a la desalienación.

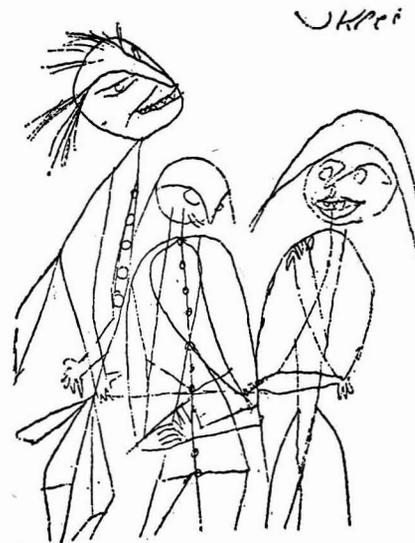
Por lo que se refiere al libro de Sánchez Vázquez, el capítulo que más dudas me inspira es el último y también más largo (prácticamente la mitad del libro) sobre *El destino del arte bajo el mundo capitalista*. A las ideas planteadas en este capítulo quiero referirme casi en forma de pregunta (aunque toda pregunta, al fin y al cabo, entraña una afirmación).

1. Aún cuando las sociedades capitalistas han visto muchas veces con desdén al artista, creo irrefutablemente el hecho de que Picasso, Stravinski, Faulkner, Schoenberg, Joyce, García Lorca, Braque, Yeats, Pound, Pollock (¿para qué citar más nombres?) se desarrollaron en sociedades que Sánchez Vázquez llamaría capitalistas. No quiero entrar aquí en distinciones, que serían necesarias, entre formas distintas de capitalismo.

2. La enorme mayoría de los grandes artistas contemporáneos han reaccionado contra lo que, no sin vaguedad, podríamos llamar "burguesía". Esta posibilidad de reaccionar implica cierta forma de liberalidad por parte de la sociedad en que viven. (No, no sostengo que el capitalismo sea ni la solución ni una solución. Quiero tan sólo atenerme a los hechos.) ¿Casos? Podría citar a Balzac, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Picasso o Galdós.

3. Pero acaso estas cuestiones de hecho sean aquí, y en lo que atañe al capítulo referido, las menos importantes. Supongamos que Sánchez Vázquez tiene razón; supongamos que "en la sociedad capitalista, la obra de arte es 'productiva' cuando se destina al mercado, cuando se somete a las exigencias de éste, a las fluctuaciones de la oferta y la demanda" (p. 86). Aun suponiendo que éste sea un hecho, no se entiende cómo al hecho puede contraponerse un estado de derecho: "El artista de la sociedad comunista es, ante todo, un hombre concreto, total, cuya necesidad de una totalidad de manifestaciones vitales es incompatible con su

RAMÓN XIRAU:
NI REALIDAD CAPITALISTA, NI
FANTASÍA SOCIALISTA



Klee: *Agradable conversación*, 1913

limitación a una actividad exclusiva, aunque ésta sea aquella en que se despliega más un.versal y profundamente: el arte" (p. 282). ¿Dónde existe esta sociedad?; ¿es una sociedad hipotética? Porque Sánchez Vázquez claramente deja entrever que esta sociedad no se ha realizado en ningún país a estas alturas del siglo xx.

4. En resumidas cuentas, me parece que Sánchez Vázquez comete aquella falacia que Whitehead llamó "fallacy of misplaced concreteness": hacer real aquello que no lo es. Ello le conduce, necesariamente, a hablar dos lenguajes: el de la condena de una situación *real* por medio del elogio de una sociedad todavía *ideal*. Estos dos lenguajes son vital y lógicamente incompatibles.

De las bondades del libro de Sánchez Vázquez algo he dicho en un principio. Añadiría ahora otra: es un libro que nos permite polemizar. Esta polémica puede ser, como señalaba en un principio, de des-acuerdo; es polémica abierta en cuanto a la lógica misma del último capítulo del libro.

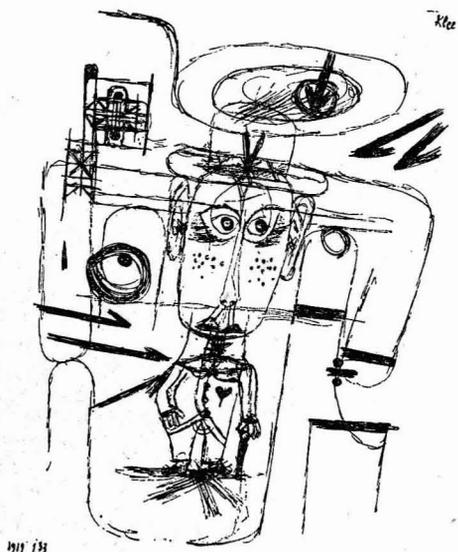
LUIS CARDOZA Y ARAGÓN:
PROLEGÓMENOS A UNA
ESTÉTICA MARXISTA

De hecho, apenas se comienza a crear una estética marxista que, desde luego, debe adelantar la reverencial sumisión antimarxista de las últimas décadas y los planteos diseminados en los textos de los fundadores del marxismo. Se ha abusado del determinismo, del condicionamiento económico —conceptos distintos— sobre todo al simplificarlos: es grande la complejidad de la interacción, que suele ser indirecta y escondida. Ya en Marx y Engels hay señalamientos de la influencia de los factores espirituales entre sí y sobre las estructuras. Se ha reconocido la influencia de ideologías y formas muy alejadas en el tiempo y en el espacio. Dudo que en época alguna el artista haya estado de acuerdo con la sociedad y la condición humana, y que su obra fuera —como la nombra Schiller— "creación natural". El hombre nunca estará realizado: tiene sentido de lo infinito. En el socialismo también se escribirán novelas de evasión.

Es riguroso y abierto el ensayo de Sánchez Vázquez "El destino del arte bajo el capitalismo", que forma la segunda mitad del volumen *Las ideas estéticas de Marx*. El ensayo se funda sobre todo en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*: Marx contaba sólo veintiséis años. Louis Althusser insta una "ruptura radical" entre el Marx de antes y después de 1845. Sobre la alienación, en parte, apoya Sánchez Vázquez sus puntos de vista. Michel Verret estudia la alienación (*La Nouvelle Critique*, julio-agosto, 1965) y nos dice que se ha vuelto un "concepto mágico por el cual todo se evoca y todo desaparece. Porque pensar todo bajo un solo concepto es ya no pensar". Sánchez Vázquez razona con matiz y enjundia, metódicamente: la obra como mercancía de cierto orden particular dentro de una sociedad mercantil a la que está sometido el creador, la sociedad toda. Y surge un arte de protesta, de subversión o de evasión, en el cual resalta la hostilidad del mundo capitalista. Arte y trabajo, creación y producción, su separación, "pero tampoco se oponen radicalmente como pensaba Kant". Hegel subraya el vínculo. La obra de arte logra "rebasar el marco de lo útil material" con una "utilidad fundamentalmente espiritual", de naturaleza "distinta pero no opuesta" en su origen. El arte como trabajo antienajenante, como plenitud. Recordemos la diferencia que establece Roland Barthes entre *écrivain* y *écrivain*. Sobre todo, démonos cuenta —¡cómo olvidarlo!— que Marx, Engels, Lenin, Zdanov, Jruchev, basaban sus juicios sobre la estética de la "belleza clásica", tradicionalista, decimonónica. Los griegos, el Renacimiento. Nuestro gran museo aún no se llama Museo de Arte Precolombino sino de Antropología.

El marxismo ha investigado primordialmente el aspecto socioeconómico del arte, con amplitud y singular dominio. Su aportación a la estética, con tal orientación y tales límites, es sobresaliente. El problema central va más allá de estos aledaños, pero cada día hay mayor profundidad y agudeza en el enfoque marxista que, hasta hace poco tiempo, fue sectario, limitado y dogmático. Por presunta autodefensa habíase llegado a tales extremos en la degradación de las ideas marxistas que éstas reclamaban algo así como una vindicación. El libro de Sánchez Vázquez pertenece a la línea de los nuevos trabajos que vuelven al cuestionamiento para que la doctrina no se inmovilice y deje de ser, como ha solido, mistificadora. Esto es importante. Lo que hoy incumbe es sobrepasar a Lukacs, Fischer, Garaudy y otros. Superar la inercia académica y cobrar nuevo impulso. Defender creadores como Picasso, Klee, Joyce o Kafka ya no es sólo innecesario sino que sería ponerse en ridículo. Ahora se debe distinguir a los nuevos creadores. La visión del marxismo en sus orígenes no puede ser igual a la visión del marxismo de hoy. Así lo comprende Sánchez Vázquez. Hay nuevas realidades.

A pesar de las condiciones que Sánchez Vázquez nos muestra en el capitalismo, mucho grande se ha producido en la ciencia, la técnica y el arte. El autor señala hasta la aparición de un nuevo arte: el cine. La oferta y la demanda obligan a la competencia, a la enajenación. Sin embargo, no son mercaderes los grandes creadores. Se impusieron en vida o póstumamente. El mercado no decidió su creación. No descuidemos el examen de la realidad a partir de las excepciones generales que parecen no confirmar regla alguna, pero que encarnan brillantemente a su época. ¿Hasta qué punto el artista puede escapar al mundo capitalista? ¿En proporción a su genio creativo? La obra de arte en sí y luego los mecanismos en la sociedad burguesa, donde su valor de uso contiene también valor de cambio, aunque "contradiga la esencia misma del arte" y encaje "sólo en cierta escala, sobre todo en determinadas ramas del arte", en el sistema económico capitalista y "se deje sentir con fuerza y la ley fundamental de la producción capitalista": la plusvalía. El productor se halla inmerso en ese mundo predominante que rige a la obra: ésta, pase a no por el mercado, es valor de uso y valor de cambio. Estimo que como trabajo productivo el trabajo artístico excelente no pierde lo específico, lo que guarda de trabajo concreto y cualitativo superior, y no se transmuta "pura y simplemente en mercancía". No hablo de la fabricación de cuadros, de la "littérature a l'estomac". El poder de la obra de arte es tal que el mundo capitalista no logra su perfecta cosificación. Algunas veces la generalización parece



Klee: Pequeño señor asediado, 1919

tajante; otras, más matizada y compleja, como cuando estudia "El arte y las masas" y temas siguientes. Afortunadamente, no hay una teoría marxista "monolítica" del arte, y se reconoce en el mundo socialista "la falta de selectividad con que fue pronunciado el veredicto despiadado de 'decadente' sobre los más diversos fenómenos del arte occidental" (Ylia Fradkin). La situación cambió con el XX y XXII Congresos que demostraron la inmensidad de la enajenación en el mundo socialista. Pocos disientían de las esquemáticas rutinas inamovibles.

¿Cuál ha sido el destino del arte en el socialismo? La revolución social ¿necesita el conservatismo estético? ¿Es la sociedad de cualquier tipo hostil al arte? ¿Un arte conservador es característico de una sociedad en revolución? ¿Lo contrario? Es demasiado temprano para conocerlo. Apenas se está en los albores. Aún no se puede juzgar porque lo ocurrido es opuesto a la esencia del socialismo. A tales puntos no alude Sánchez Vázquez (no es el tema), pero sí sería un ensayo complementario. El "dirigismo" artístico, el dogmatismo, el "utilitarismo omnívoro" (como lo llama Fischer), el burocratismo, el culto a la personalidad han causado daños tan radicales que no sólo detuvieron la investigación sino que la estorbaron o la combatieron. La libertad de creación, para el florecimiento cabal de la personalidad, será compatible con las leyes de la producción material socialista. Aquello de pretender una sola ruta es infantilmente reaccionario, es contra el arte y supone, entre otras cosas, una sociedad estática. Tal dogmatismo condujo irremisiblemente a la copia y al academismo.

En la Edad Media el arte sirvió a la propaganda: no había otros recursos para ello. Hoy, como dice Sánchez Vázquez, el arte de masas, "del hombre-masa", cosificado, sirve mejor cuando más arte cosificado es. Para Marcel Duchamp el arte "es sólo un segundo violín en la expresión social". Cuando la Alemania nazi, la URSS staliniana o los Estados Unidos (*The New Yorker*, "Art Galleries", 25 de mayo, 1963) desaprueban formas nuevas de expresión artística lo hacen con sentido utilitario y fines diferentes. Pero, habiendo estructuras distintas ¿a qué se deben estas coincidencias parciales? La propiedad privada, los mecanismos capitalistas ¿no son tan condicionantes? ¿Es más condicionante el Estado en sí que las propias bases económicas? ¿Por qué no desmontar sus mecanismos? En la reflexión sobre el arte (estética, historia, ciencia, filosofía, crítica...) lo excepcional se manifiesta conspicuamente como conciencia y como misterio. Al ampliar la conciencia en arte ¿ampliamos el misterio? ¿Es menos ardua una metafísica que una estética? No sólo hacer suposiciones implícitas sobre el arte en el socialismo, sino dilucidar la vida artística en las décadas ya vividas con desarrollos obligadamente aún incipientes y con presiones e influencias burguesas. El estudio marxista de las enajenaciones y contradicciones en el socialismo nos daría luces sobre el problema debatido, aunque todavía esté lejano el salto del "reino de la necesidad" al "reino de la libertad".

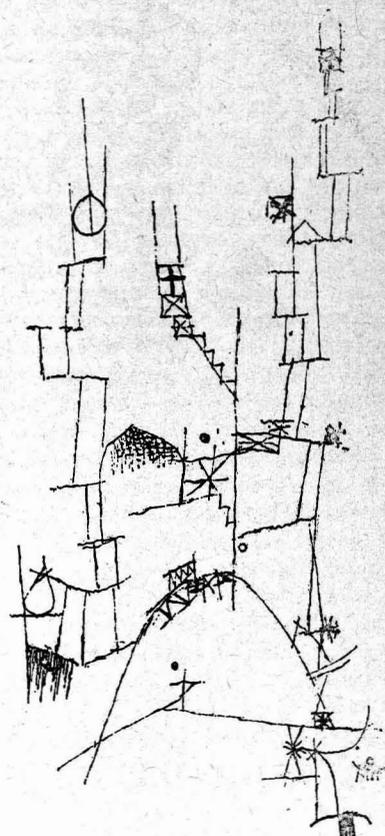
Un libro valioso, rico en conceptos y deslindes, digno de los honores de la polémica, bien organizado en lo que, hasta ayer, ha propendido a investigar la estética marxista, que había dejado distante la creación misma, el definir su eficacia, la complejidad de lo específico, la jerarquía de los valores, tal las filosofías del arte basadas, de un modo u otro, en condicionamientos —psicológicos, históricos, sociales, metafísicos, económicos, biológicos... Aún nos encontramos perplejos ante la obra de arte, repitiéndonos como Rimbaud: "Vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer". Más el marxismo que el propio pensamiento estético de Marx está fundando una reflexión que irá más allá del carácter social del arte y de sus condiciones: a la naturaleza total de la experiencia estética. ¿Existe ya una estética marxista? Estamos en los prolegómenos.

Ramón Xirau comienza por señalar su desacuerdo fundamental con lo que él llama una concepción teológica del hombre. Frente a nuestra idea del hombre como fin en sí mismo y ser creador que, con su trabajo y el arte, da una significación humana a las cosas, deja entrever una trascendencia de la cual el hombre recibiría su propio sentido. En relación con esto, quiero subrayar que no me parece legítima la interpretación del humanismo radical de Marx como una divinización del hombre. Si a la condición propiamente humana en virtud de la cual el hombre produce un mundo a su medida y se crea a sí mismo, la despojamos de su carácter específicamente humano para llamarla divina, y si lo que Marx caracteriza justamente como humanización se ve como divinización, se estará desnaturalizando el propio pensamiento de Marx. En este caso, de borrarse toda la distancia que separa a uno de otro, se estará haciendo de Marx un Feuerbach. No se trata de sustituir un culto por otro. La divinización del hombre no sería, en rigor, sino una nueva forma de enajenación. Marx supera toda teología incluyendo la que aún sobrevive en Feuerbach.

A la luz de esta concepción no teológica del hombre que entraña la idea de un proceso infinito de humanización, la cancelación de la enajenación fundamental no es sino el comienzo —un comienzo sin fin— de la historia verdaderamente humana, historia que excluye, asimismo, la idea de un ser humano perfecto. Con la cancelación de la enajenación, se resuelven algunos problemas fundamentales —propios de las sociedades basadas en la explotación del hombre por el hombre—, se abordan otros nuevos planteados por el propio enriquecimiento de las necesidades de los seres humanos — y se replantean viejos problemas — que quizás no encuentren una solución definitiva a un nivel propiamente humano.

Es evidente que si Xirau ha planteado estas cuestiones es porque él ha visto justamente la existencia de un nexo vital entre nuestra concepción del hombre y la concepción del arte. Ese nexo es, ciertamente, el concepto de creación.

Refiriéndose a la segunda parte del libro, Xirau hace cuatro preguntas a las cuales remito al lector. 1ª Acepto, como señalo en el libro, que éstos u otros



Klee: *Jerusalem, mi máxima dicha*, 1914

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ:
A XIRAU: HACER REAL UNA SO-
CIEDAD IDEAL

Klee: *Crítico*, 1914

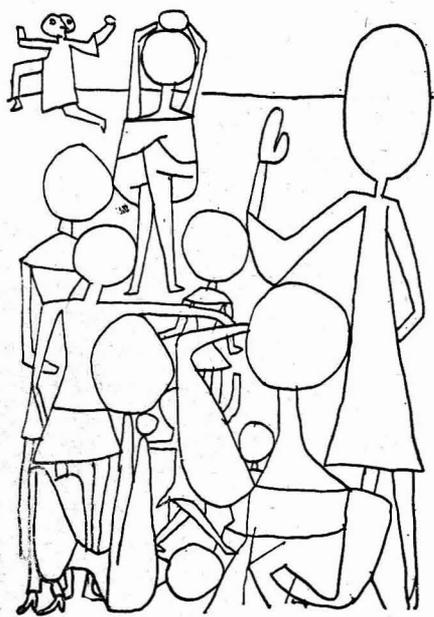
A CARDOZA Y ARAGÓN: UNA CRÍTICA CONSTRUCTIVA

grandes artistas han creado bajo el capitalismo, pero por las razones que doy en él, este hecho no invalida la tesis marxista de la hostilidad del capitalismo al arte, siempre que se entienda —y en esto nunca insistiré bastante— como una tendencia de la producción material capitalista, y no como una ley absoluta. 2ª Del hecho de que la mayoría de los grandes artistas hayan reaccionado contra la burguesía, no se desprende una liberalidad de ella. Si se habla de liberalidad, tendríamos que verla como una liberalidad impuesta a la burguesía misma —como sucede en otros campos—, o una liberalidad reconocida mientras no se contribuye a quebrantar sus cimientos. La experiencia histórica nos dice que la misma burguesía que aplasta una huelga puede absorber ciertas explosiones artísticas. 3ª y 4ª Aceptando sin conceder que la obra de arte sea convertida en mercancía, rechaza Xirau que a esta situación de hecho se le pueda contraponer un estado ideal, inexistente aún. Ahora bien, la crítica de Marx se inserta en una negación crítica (teórica)-práctica de lo existente, es decir, en una negación que desemboca en la transformación (o creación) de una nueva realidad. Pero el hombre sólo puede transformar, prefigurando idealmente —como fin o proyecto— el resultado real de esa transformación. En este sentido, lo ideal —lejos de contraponerse absolutamente a lo real— es la condición necesaria de su transformación. Claro está que hay fines utópicos (los de Saint-Simon o Fourier), y fines (la sociedad ideal de Marx) que se realizan, pese a los desajustes inevitables, en el proceso de su realización. En suma, el hombre sólo puede transformar lo real, haciendo real aquello que no lo es, y partiendo para ello de una prefiguración ideal de lo inexistente aún. No hay, pues, una falacia en esta relación entre lo real y lo ideal, ya que ambos se condicionan y necesitan mutuamente.

Los desacuerdos de Xirau, por el tipo de cuestiones medulares que entrañan, y por la sinceridad y el rigor con que los plantea, son fecundos ya que incitan a una prolongación del diálogo.

Cardoza afirma que los grandes artistas no son mercaderes. Cierto. Del hecho de que el artista se vea incorporado al mercado, no se puede deducir semejante caracterización, ya que, como he subrayado en mi libro, toda gran obra artística es una manifestación del poder creador y de la libertad de creación —no absolutos, por supuesto— del hombre. El artista no sólo no es un mercader, sino que es la contrafigura del mercader mismo. Cardoza acepta la tesis de que el capitalismo tiende a hacer de la obra de arte una mercancía, pero esto, afirma, no borra lo que hay en ella de “trabajo concreto cualitativo y superior”. De acuerdo, pues ello se desprende de lo anterior. Pero conviene precisar: no se borra cuando el artista logra afirmar su libertad —es decir, expresar su personalidad— pese a las exigencias del mercado, ni se borra tampoco para el que entra en una relación verdaderamente humana —estética— con la obra, pero dicho trabajo sí se borra —o pasa a un segundo plano— para el capitalista, al que sólo le interesa como valor de cambio (cf. pp. 192 y ss. de mi libro). Tengo la impresión de que Cardoza, lejos de rechazar la tesis marxista de la hostilidad del capitalismo al arte, desea que su verdadero sentido se precise y matice lo más posible para salir al paso de una interpretación absolutista de ella. Comparto este deseo, y he procurado servirlo a lo largo de mi ensayo. La afirmación de Cardoza: “el poder de la obra de arte es tal que el mundo capitalista no logra su perfecta cosificación” tiene el mismo sentido que la mía: “el arte es una fortaleza que la productividad capitalista no puede fácilmente conquistar”. Y ambas podrían resumir la argumentación en favor del carácter relativo, y no absoluto de la hostilidad del capitalismo al arte.

Las objeciones de Cardoza apuntan a cuestiones importantes que, sin ignorarlas, no me propuse tocarlas, por ahora, de un modo especial. Se trata del destino del arte bajo el socialismo que no he dejado de abordar, en cierta forma, en varios de los ensayos de la primera parte de mi libro. Cardoza formula algunas preguntas concretas que él mismo por ahora no pretende contestar. “¿Es la sociedad de cualquier tipo hostil al arte?” En mi libro (pp. 159 y ss.) he dicho que, por principio, esa hostilidad sólo se da bajo el capitalismo, lo cual no excluye que en las sociedades precapitalistas o socialistas se hayan dado manifestaciones hostiles, pero no con el carácter esencial con que se dan en una sociedad que tiende a integrar el arte en la producción material. “¿Un arte conservador es característico de una sociedad en revolución?” En el libro (p. 100) afirmo: “Decir que el arte tiene que estar constantemente inventando nuevos medios de expresión, quiere decir que todo gran arte se mide por su potencia de ruptura con una tradición.” Para responder a estas cuestiones habría que examinar la experiencia del pasado en los países socialistas sin reducirlas a un solo periodo o a un país en particular. Habría que analizar los hechos en un contexto dado, en una situación concreta, y como partes de una historia real. Por ello, me parece aventurado afirmar como hace Cardoza que “lo ocurrido es lo opuesto al socialismo”. En cambio, sí me solidarizo, con apoyo en los últimos capítulos de mi ensayo de la 2ª parte de mi libro, con estas palabras suyas: “La libertad de creación, para el florecimiento cabal de la personalidad, será compatible con las leyes de la producción material socialista.” No acepto tampoco el papel decisivo que le atribuye al Estado sobre los mecanismos económicos, pero no dejo de reconocer que mientras exista habrá deformaciones que pueden afectar al arte, y que deben ser combatidas. En suma, la preocupación de Cardoza por el destino del arte bajo el socialismo es muy saludable, y creo que en el examen de esta cuestión se podría llegar a conclusiones fecundas siguiendo el principio que él mismo formula: “No sólo hacer suposiciones implícitas sobre el arte en el socialismo, sino dilucidar la vida artística en las décadas ya vividas con desarrollo obligadamente incipiente y con presiones e influencias burguesas”. Por último, creo que la crítica constructiva de Cardoza no deja de ser estimulante al señalar la necesidad de matizar las tesis y al ampliar el horizonte problemático de las cuestiones tratadas.

Klee: *Grupo con el provocador en fuga*, 1940

EL CINE

Meditación sobre *El silencio*

Por Salvador ELIZONDO

El cine es, sin lugar a duda, una forma de escritura que permite concretar, en términos de experiencia, lo inanimado, lo silencioso. Esto último sobre todo. Hace aproximadamente dos años se publicaron unas declaraciones de Ezra Pound en que éste afirmaba, después de haber realizado una obra poética de grandes aspiraciones, que su verdadera vocación era el silencio. Extraña e inquietante forma de negar el sentido del universo en quien ha hecho del lenguaje la manifestación más evidente de la vida. La aceptación de no romper ese sello que encierra la esencia aparente de la comunicación constituye, en cierto modo, una dimensión capital de nuestro tiempo. El silencio, con su presencia ominosa parece haber socavado los fundamentos del lenguaje. ¿Acaso *Un Coup de Dés* no es la tentativa encarnizada de concretar, mediante la escritura, un rumor vago, la ausencia de lenguaje? La evidencia de una interioridad expuesta a la mirada furtiva es su carencia de habla. Tal vez así lo ha comprendido Ingmar Bergman al hacernos entrega de este testimonio acerca del alma humana contra el que el escrutinio pormenorizado de la sensibilidad no sabe proferir más que un grito, esa manifestación extrema del silencio. Y no porque el habla haya perdido su sentido esencial, sino porque el arte ha descubierto para ella una forma superior de manifestación hecha sólo de miradas, de gestos, de experiencias que no pueden traducirse en palabras y sólo mediante un *tour de force* exhaustivo, en imágenes. El cine, desde 1930 considerado como una expresión gráfica y móvil del habla, recobra de pronto su verdadera esencia, lo que quiere decir que nadie traiciona sus orígenes impunemente. La posibilidad de instaurar un nuevo cine mudo nunca pasó de ser una especulación cara de los cineastas supercivilizados. Desgraciadamente nunca trascendió tampoco los estrechos límites de lo hipotético. Pero es que difícilmente hubiera podido ser posible la creación de un cine silencioso antes de que la preocupación fundamental de éste no fuera la interioridad de la vida.

¿Qué es lo que se esconde más allá o más acá del significado de las palabras? Un mundo en el que los hechos se producen sin el preámbulo y sin el corolario de su explicación verbal. La experiencia interior, como la llama Bataille, ese encuentro de la presencia transitoria de los cuerpos que carecen de una justificación lógica, sólo puede producirse en el ámbito *sosegado* de la noche oscura del alma. Las palabras proscriben el verdadero sentido de los acontecimientos. Es preciso que el drama se escenifique en el escenario desarticulado de la incomunicabilidad. Con ello las peripecias de lo objetivo serán más viables de ser apresadas por el entendimiento. ¿Es preciso entonces recurrir a un acervo henchido de formas, de "fantasmas"? De ninguna manera. Es preciso tan sólo saber elegir un punto de vista. El cine de Bergman es un cine que se funda en la elección de un punto

de vista al que el cineasta somete absolutamente toda la acción. El gesto más fútil, el desplazamiento más nimio contienen, vistos desde determinado punto, el horror y las posibilidades de un éxtasis supremo. Bergman se constituye en el testigo imperceptible de una intimidad brutal. ¿Por qué, si no, nos otorga su testimonio del orgasmo, reiteradamente, desde el punto de vista de un crucifijo, desde el borde superior de la cabecera de la cama?

Se trata de ver, no de explicar. La visión de un hecho reducido a sus manifestaciones esenciales constituye su explicación misma. El lenguaje, para ser sincero, necesariamente ha de ser la consecuencia de un prejuicio acerca de lo que con él se expresa. La visión fenomenológica, para ser absolutamente certera, sólo puede producirse al margen de las palabras. Toda definición es una interpretación, una exégesis del *en sí*. Es por ello que el lenguaje, como lo demuestra la poesía, es la manifestación más elevada de la subjetividad. El cine, que es una manipulación primordialmente "óptica" del mundo, promueve y propicia una manipulación eminentemente objetiva de la realidad. La aprehensión de esa objetividad, para ser válida, no requiere de otro lenguaje que el de su inmanencia. Y no por otra razón, sino por la de que el significado de la realidad es la realidad misma.

El silencio propone, en el plano de la psicología trascendente, el problema de la incomunicabilidad. Esta afirmación encierra una aparente contradicción de términos: ¿puede ser comunicable el sentido profundo de la incomunicabilidad? Cabe pensar que Bergman se ha planteado un problema de orden meramente filológico. Sí, pero hay algo más que esto. El punto de vista. El punto de vista elegido por Bergman para ver lo que acontece. La elección de este "emplazamiento" obedece a una agudeza analítica mediante la cual se rechaza toda posibilidad de crear símbolos. Mu-

cho se ha discutido acerca del simbolismo de Bergman. Esta discusión demuestra claramente el carácter incierto que las palabras pueden tener fuera del ámbito de la poesía y demuestra también nuestra propensión atávica a dar el nombre de *símbolo* a toda manifestación que requiere, además de sí misma, de palabras para revelar su sentido. Bergman, por el contrario, nos propone un universo inquietantemente diáfano; un universo de significados inmediatos que las palabras no harían sino comprometer a expensas de su verdad, de la certidumbre con que podemos conocerlos. Veinte siglos de cristianismo nos han infundido la necesidad gratuita de pensar en términos de símbolos. Hemos sustituido la realidad, como consecuencia de una moral viciada, por sus representaciones menos inquietantes: mientras Antonioni nos explica el tedio mediante un discurso tedioso, mientras Camus trata de desentrañar el sentido del calor sofocante en la estructura moral de la personalidad de uno de sus personajes, mientras Bataille trata de descifrar el sentido del erotismo en la semejanza entre el coito y la muerte, Bergman simplemente nos hace entrega del tedio, del calor, del coito en los términos no de un *más allá* sino de un *más acá* impermeable todavía a los equívocos del lenguaje.

El silencio es una obra que se propone revelarnos la máxima intensidad de la luz con que se ilumina el alma humana. En las otras dos películas que junto con ésta constituyen la magna trilogía de Bergman en torno a la incomunicabilidad y lo comunicado, *En un espejo turbio* y *Luz de invierno* se plantea la gran ecuación que hace del cine una manifestación fundamental de nuestra época: la ecuación entre el silencio y la luz. No porque se nos ofrezca una fórmula de salvación, una jaculatoria capaz de remitirnos a la beatitud ansiada, sino porque, sumida en ese silencio que la singulariza, nuestra condición de condenados se puede convertir en una certidumbre. Toda la trilogía es como un camino que va desde la locura hasta la lucidez pasando por el abandono de Dios, en quien el pastor de *Luz de invierno* sólo encuentra una imposibilidad de diálogo al igual que en su amante, cuya carta no es, al final de cuentas, sino una sucesión de pala-



"...sólo encuentra una imposibilidad de diálogo..."

bras que nada significan. Pero si bien en estas dos películas las palabras son o bien los proferimientos de una demente o la representación de una impotencia para entablar un diálogo, éstas persisten como meros fantasmas auditivos. Aun cuando sirvan para designar a la divinidad, ésta no es más que un insecto gigantesco y aterrador o bien, para el pastor Ericsson, como para el personaje de Joyce, un grito en la calle, un sonido que no forma parte de ningún diálogo. En *El silencio* desaparecen totalmente una vez que está visto que nada significan. Quizá el único proferimiento, en toda la película, en que las palabras adquieren un cierto sentido lógico es aquel en que Anna demuestra lo único que se puede demostrar mediante palabras: que las palabras nada significan. "Tú que eres inteligente —dice a su hermana onanista—, tú que has pasado tantos exámenes y traducido tantos libros, ¿puedes decirme una cosa?... Cuando murió nuestro padre dijiste: 'Ahora ya no quiero vivir más.' Y en el fondo ¿por qué sigues viviendo?...". Quizá la razón oculta detrás de este afán por definir la banalidad del lenguaje es la aceptación absoluta del hecho de que todos los hombres van creando, conforme viven, una soledad que acaba por adueñarse de ellos y ¿qué valor puede tener toda posibilidad de comunicación, qué función tiene la palabra allí donde sólo es posible hablar a solas, donde sólo es posible el balbuceo informe del tarado mental que subsiste y se manifiesta patentemente en nuestra soledad?, ¿qué podemos decirnos a nosotros mismos que no sepamos ya al margen de las palabras?, ¿qué diálogo que no sea el acoso

demente de una conversación de imbéciles podemos entablar con nuestro reflejo en un espejo manchado? Sólo permanecen en pie dos posibilidades para el empleo del lenguaje: el psicoanálisis y la oración, pero ¿quién nos garantiza su validez si de antemano sabemos que aquél es un vómito y ésta una petición dirigida a un sordo? Queremos hacer gala de nuestros dones o de nuestros logros. "La palabra es la esencia del hombre", decimos para estimular nuestro orgullo precario y sin embargo al margen de estas posibilidades inherentes a la problemática comunicación que plantea el lenguaje, Bergman nos muestra que la comunicación efectiva entre Anna y el desconocido se reduce a un connubio sodomítico en el que todas las palabras salen sobrando. Y en este sentido el cine es capaz de explicarnos las cosas sin el recurso literario, cuando no confuso, del lenguaje. Mientras los personajes de Antonioni tratan de *demostrar* su estupidez *diciendo* cosas estúpidas, los personajes de Bergman demuestran su realidad presentándose como hechos cuya explicación reside no en lo que hacen sino en lo que son. Y esa cualidad sólo es comunicable cuando la cegadora luz del silencio se abate sobre ellos. *El silencio* es el acmé de la trilogía, la obra en que el lenguaje, ideáticamente reiterativo, de *En un espejo turbio* y de *Luz de Invierno* se depura hasta convertirse en esa gran "imagen" en la que nuestras emociones caben a su sanchas sin que para ello tengamos que expresarlas: la imagen tangible y evidentísima de lo que transcurre *más acá* de las palabras, la imagen visible del silencio.

jadas; todas pertenecen obviamente a la cultura huasteca, del norte de Veracruz: entre ellas están varios rostros de ojos rasgados, grandes orejeras y aplicación de un brillante color negro en ojos y barba. Tanto así que no sabemos si realmente puede hablarse de una "cultura de Remojadas"; ¿no se tratará más bien de una fase en la evolución de las culturas amalgamadas del Golfo, mezcla de los antiguos olmecas con los totonacas y los huastecas? Esto nos llevaría también a posponer en varios siglos el florecimiento de Remojadas como centro eventual de esta cultura. Todo esto es hipótesis, y se basa en la aseveración de que todas las piezas en exhibición fueron efectivamente halladas en la región de Remojadas.

Veamos ahora las piezas mismas. Todas son de barro; algunas, decíamos, son "sonrientes": la sonrisa es estereotipada, desde luego, pero hay algún ejemplar en que el artista ha logrado animar el rostro en la modelación de boca, mejillas y ojos; los tocados son trapezoidales adornados con motivos geométricos: la frente es rehuida, la forma del rostro en general triangular. Son típicos rasgos totonacas. Otro grupo está integrado por figuras de sacerdotes y guerreros, con inmensos tocados de plumas y otros materiales, ataviados con faldas y elegantes mantos, adornados con grandes orejeras cilíndricas. Las figurillas, muy pequeñas, son de cuerpo entero, y se apoyan en una especie de trono. Algún rostro parece tener influencia teotihuacana, aunque es menos rígido. Abundan las figuras de animales: perros, monos, aves, y alguna figura humana con cabeza de animal (¿máscara?). Estas figurillas están modeladas libremente, con un gran sentido del movimiento. Su actitud no es hierática, sino más bien cotidiana: gente platicando, algún guerrero caminando con el escudo al frente, una mujer con su hijo al lado y preparando la comida, otra con un cántaro sobre la cabeza, un hombre cargando un caracol, otro sentado con las piernas en alto y con muletas. La ductilidad del barro ha sido muy bien aprovechada en estas figurillas. Varias tienen rasgos que recuerdan al huehuetéotl de la cultura preclásica del Golfo: el dios viejo, con su carita de anciano con puntiaguda barba.

Y un tercer grupo está formado por piezas individuales, sin duda las más valiosas de las expuestas. Entre ellas resalta una cabeza de tamaño natural, con un tocado parecido a un turbante y tatuaje en las mejillas. La boca entreabierta, la mirada dirigida a un punto indefinido, el fino modelado general, hacen de esta cabeza una pieza conmovedora dentro de su sencillez. Otra figura de cuerpo entero, como implorante, con los brazos en alto y las piernas abiertas y aplanadas, nos hacen recordar las figuritas recortadas en amatl de la Sierra de Puebla; la cara presenta los ojos muy juntos, la expresión es desagradable, pero el conjunto convence como pieza única. Otra figura extraordinaria es la de un hombre acostado sobre una cama de proporciones arquitectónicas; tiene el vientre oprimido por un ancho cincho y con las manos se aferra a una barra que tiene en la cabecera. Podría ser un hombre "chípil", un hombre que sufre los síntomas y dolores de parto de su esposa. Pero ¿quién sabe? Tanto esta pieza como todas las demás requerirían un concienzudo estudio.

ARTES PLASTICAS

Exhibición de barros prehispánicos

Por Jasmin REUTER

En la Galería Universitaria Aristos se exhibe una colección de figuras de barro prehispánicas, de la "cultura de Remojadas", donada a la UNAM por William Spratling. Ante este lote de cerca de cien figurillas se nos plantea una alternativa: estudiar estas obras en busca de su valor arqueológico o en busca de su valor estético. O hacer un análisis combinado. En efecto, en las obras de arte de la cultura occidental, desde las griegas, se tiene por costumbre aislarlas de su habitat y examinarlas sólo desde un punto de vista estético, ya que su concepción de la vida se supone afín a la nuestra. En las obras de los pueblos "exóticos", en cambio, como son los orientales, los prehistóricos, los prehispánicos, la tendencia ha sido más bien arqueológica: hacía falta conocer la manera de vivir y de pensar de estos pueblos para poder llegar a captar su manera de expresarse sin tratar de identificarla con o de ajustarla a las concepciones occidentales. De aquí la importancia que ha adquirido la arqueología para el análisis estético de las producciones artísticas de todas esas culturas, pues ella nos explica el porqué de tales o cuales formas, de los símbolos, la base religiosa o mítica, costumbrista o mágica de colores y actitudes. Para limitarnos

a México, es obvio que gracias a la arqueología somos ahora capaces de comprender y de apreciar estéticamente las obras teotihuacanas y toltecas, mayas y zapotecas, aztecas y tarascas. Pero del mismo modo quedan aún en la penumbra varias otras culturas, de las que se conservan restos suficientes como para proponer una serie de hipótesis, pero no tan nítidos como para reconstruir la cultura a la que pertenecieron. En este caso están por ejemplo la cultura olmeca y la que aquí nos ocupa, la de Remojadas, región situada al centro del actual Estado de Veracruz.

Por desgracia, esta importante exhibición carece de las imprescindibles notas aclaratorias. Los breves párrafos incluidos en el Catálogo no bastan para dar una idea de lo que fue esta cultura. Así, por ejemplo, no se hace una distinción que consideramos elemental en las obras mostradas: no todas son propiamente de la "cultura de Remojadas" (que parece haber florecido por los siglos V y VI de nuestra Era). Algunas son francamente totonacas, como el fragmento de una cabeza de jaguar y toda una vitrina llena de las llamadas "caritan sonrientes"; son, pues, posteriores en varios siglos al supuesto auge de Remo-

T E A T R O

La verdadera precaución inútil

Por Margo GLANTZ

“¿Qué pueden importarme a mí, ciudadano pacífico de un estado monárquico del siglo XVIII, las revoluciones de Atenas y Roma? ¿En qué me afectan la muerte de un tirano del Peloponeso o el sacrificio de una joven princesa en Áulide? Esas historias no me conciernen, ni su moral me conviene”, explica Beaumarchais en su *Essai sur le genre dramatique français*, apoyando categóricamente las teorías de Diderot sobre el teatro.

Palabras que definen con perfección la revolución dramática que se realiza como un reflejo inmediato del cambio de mentalidad del Siglo de las Luces. Durante el siglo Clásico, la dignidad trágica va a estar reservada a los señores, y los burgueses serán los personajes cómicos. En el XVIII, Voltaire intenta revivir la tragedia, pero fracasa; Diderot preconiza un nuevo género, el *drama*, que él define como una “tragedia doméstica y burguesa” en contraposición a “la tragedia heroica que lleva a la escena a los reyes”. La teoría del *drama* será la revancha teatral de la burguesía, clase social predominante en el país y que la monarquía utiliza con desprecio. El personaje ridículo ya no será el burgués gentilhomme, sino el noble fatuo, el que Figaro critica cuando le dice al Conde Almaviva “¿Cómo es posible que un hombre como vos, ignore algo?”, parodiando la conocida frase del Mascarilla de Molière; “las gentes de calidad lo saben todo, aunque nunca lo hayan aprendido”.

Pero a pesar de los buenos deseos de Beaumarchais y Diderot, el siglo XVIII no es aún el siglo del *drama*; tenemos que esperar a Ibsen para que se realice esta reforma teatral. El siglo XVIII es el siglo de la comedia y de la ópera cómica.

Pero la comedia se ha transformado y sus principales representantes, Lesage, Marivaux y Beaumarchais, van a hacer hincapié en las costumbres, en las virtudes y en las ideas de la burguesía. En esta perspectiva, la pintura de las “condiciones” sociales y de las relaciones de familia, reemplazará a la comedia de *caracteres*, distintiva de la época clásica. Utilizando los viejos moldes que vienen desde Roma, la comedia asimila los postulados del *drama*, atacando la desigualdad social, la intolerancia y los abusos, esgrimiendo la bandera de “la razón, la naturaleza y el sentimiento”.

Oigamos en este tenor al Bartolo del Barbero de Sevilla:

“... siglo bárbaro... ¿Qué ha producido para que lo elogiemos? Imbecilidades de todo tipo: la libertad de pensamiento, la atracción, la electricidad, la tolerancia, la inoculación, la quinina, la *Enciclopedia*, y los dramas...”

Y Beaumarchais, que ha visto los acontecimientos más importantes de su siglo,

las monarquías de Luis XV y Luis XVI, la Independencia de los Estados Unidos, la Revolución francesa y el ascenso de Napoleón; que ha sido relojero favorito de damas galantes, “parvenu”, ensayista, conspirador, libelista, traficante en armas, buen burgués ennoblecido y propietario de un Castillo suntuoso frente a la Bastilla en vísperas de la Revolución, es antes que nada dramaturgo, y dramaturgo de dos piezas, *El Barbero de Sevilla* y *Las Bodas de Figaro*.

El Barbero es su primera obra cómica, la que escribe después del rotundo fracaso de sus dramas burgueses, empleando como modelo al Molière de la Escuela de Mujeres y siguiendo el tema de un cuento de Scarron, *La precaución inútil*.

En apariencia la comedia es pues clásica: Molière y Scarron; sus descripciones llevan el sello rabelésiano y las enseñanzas de la Commedia dell'Arte están presentes también, pero la intriga, los juegos escénicos, el lenguaje, la crítica social, la picardía del personaje, hacen de la obra algo totalmente nuevo.

El conde de Almaviva está perdido de amor por una joven cautiva, Rosina, a quien su tutor, Bartolo, tiene encerrada por lascivia y avaricia. Como es de esperarse las intenciones del viejo se frustran gracias a la intervención providencial del Barbero de Sevilla, el clásico Figaro. Comedia de intriga bien urdida, con situaciones muy graciosas; en realidad, una sátira. Exteriormente, Beaumarchais se limita a repetir las bromas tradicionales contra los médicos, los malos jueces y la cábala de críticos mediocres, pero entre broma y broma se mezclan tenuemente las de tipo político:

El conde. “Me acuerdo que cuando estabas a mi servicio eras un pillo.”



“...aligerar el tono...”

Figaro. “¿Podría decirme vuestra Excelencia, a cambio de las virtudes que se exigen de un criado, cuántos señores pueden ostentar el rango de doméstico?”

Y la desigualdad se rompe con el interés:

El conde abrazando a Figaro:

“¡Ah Figaro!, amigo mío, serás mi ángel guardián, mi liberador, mi dios tutelar.”

Figaro. “¡Caramba. Bien veo que lo que sirve disminuye las distancias!” Aún:

Conde. “Véte de aquí, tienes la embriaguez del pueblo.”

Figaro. “Es la única que vale, la da el placer.”

Y para que la calumnia tenga valor en el “mundo” es necesario “un estado, un nombre, un rango, consistencia en fin.”

Como paradoja —el siglo y el mismo Beaumarchais lo eran— esta comedia con ideas revolucionarias fue representada ante María Antonieta y actuada por ella, y perdiendo las características que la definen ha pasado a ser, gracias a Paisiello y luego a Rossini, una de las óperas más populares que divierten a los aficionados y a las damas románticas. Intentar representarla en su forma original es un acierto y el Teatro Club, que tiene a su haber la puesta en escena de obras capitales como la *Antígona* y *Terror y Miserias del III Reich* de Brecht, *Los Secuestrados de Altona* de Sartre, *La Gaviota* de Chejov, distintas obras clásicas del teatro español e inglés y piezas de teatro norteamericano, decidió continuar esta labor de difusión teatral, escogiendo la obra que vengo reseñando.

Desgraciadamente es difícil revivir cadáveres y las obras clásicas —vitalas de por sí— se asesinan cuando se representan mal: la escenografía anodina, una actuación general lenta y sin matices, que pasa sin transición de los requiebros a la crítica social, la estereotipada interpretación de Emma Teresa Armendáriz, la pesadez imperdonable del Figaro que hace Jorge del Campo y una dirección altamente enfática, aniquilan la obra.

Una buena representación hubiese debido subrayar los distintos niveles en que se mueve la pieza, precisar el classicismo cómico con la finura de la pantomima y el gesto adecuado, insistir en lo picaresco y hasta en lo grosero, aligerar el tono y mover la acción. Las copletas, que acercan la obra a la categoría de ópera cómica, deberían recitarse si se carece de gracia y de voz para ejecutarlas; baste como ejemplo el de Rex Harrison en *Mi Bella Dama*.

Nada mejor para terminar esta reseña que las frases que el propio Beaumarchais dedica, en su *Lettre Critique au Barbier de Seville*, a las malas actuaciones:

“¿Qué nos ha quedado después de tanto esplendor? Dónde harían falta milagros para subyugarnos, no basta el junco de Moisés, y no poseo ni siquiera el bastón de Jacob; ya no hay coquetería, ni inflexiones vocales, ni intriga, ni trampas, ni ilusión teatral, ya no hay nada.”

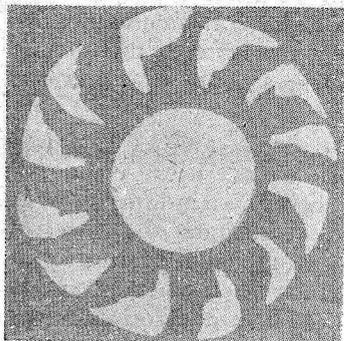
LIBROS

VENTAJAS Y LÍMITES DEL MÉTODO AXIOMÁTICO

ROBERT BLANCHÉ, *La axiomática*, Cuadernos del Centro de Estudios Filosóficos, Núm. 21, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, 85 pp.

Aunque la traducción española no lo expresa, la primera edición de esta pequeña obra data de 1955. En 1962 apareció una versión inglesa, sobre la cual la española tiene la ventaja de ser completa, ya que aquella sólo ofrece la traducción de tres capítulos de los cinco de que consta el opúsculo, originalmente publicado en francés por las Presses Universitaires de France.

El libro de Blanché llena una laguna entre las exposiciones de la axiomática, bosquejadas a trazos rápidos, que aparecen como pasajes o capítulos informativos en algunos libros sobre lógica moderna o sobre fundamentación de las matemáticas y las exposiciones técnicas, de alto nivel, dedicadas al tratamiento riguroso del tema, las cuales suponen en el lector el conocimiento previo de las ideas fundamentales y el instrumental específico para manejarlas. En cambio, la obra de Blanché, al mismo tiempo que ofrece una revisión general del asunto, sitúa su exposición en un nivel tal



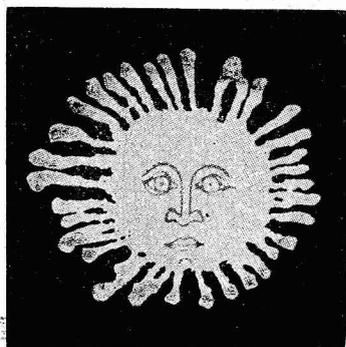
que cualquier persona puede obtener utilidad de su lectura, aunque esto no impide que los conocedores más adelantados encuentren, de vez en cuando, ciertos guiños de inteligencia sobre problemas importantes.

La geometría, desde Euclides, fue durante mucho tiempo el ejemplo más acabado de teoría deductiva, no obstante que su armazón lógico no haya sido del todo irreprochable. Pero es en el siglo XIX cuando realmente se adquiere clara conciencia de que la axiomatización es el procedimiento más adecuado para dar a los sistemas deductivos su forma más cabal.

En 1882, Pasch emprende este camino y para 1889, Hilbert, con su *Grundlagen der Geometrie*, inaugura una vía de investigación que, desde luego, se revela como la de mayor importancia para esta corriente: averiguar la no-contradicción de los sistemas deductivos y la independencia mutua de sus elementos. A la propiedad de no-contradicción se le llama, en sentido amplio, *consistencia*; por su parte, la independencia de los postulados

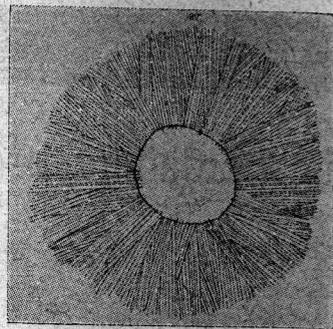
es interpretada por Blanché más como un requerimiento de economía que como una necesidad lógica — y los axiomas mismos, más a título de hipótesis que como verdades intuitivas. Ahora bien, una vez desarrolladas formalmente las axiomáticas, las teorías que especulan sobre su consistencia, integridad, decidibilidad, saturación, etcétera, se colocan en un nivel superior respecto a las propias axiomáticas, es decir, se convierten en metateorías; y cuando los sistemas axiomáticos pertenecen a la matemática misma, las investigaciones que averiguan sus características dan pie al surgimiento de una metamatemática; en el caso de los sistemas lógicos, al de una metalógica, etcétera.

El método axiomático, para Blanché, posee ventajas manifiestas. En primer lugar, se le ve como un poderoso instrumento de abstracción y de análisis. El paso a la abstracción, a su vez, permite establecer isomorfismos —o similitudes estructurales— entre varias teorías, obteniendo con ello una importante economía de pensamiento, ya que las distintas teorías isomórficas pueden ser tratadas como una sola, en virtud de la estructura invariante común a todas. Las ventajas de seguridad y objetividad, propias de cualquier cálculo simbólico, tampoco dejan de aparecer. Sin embargo, no obstante la conveniencia que Blanché atribuye al método axiomático aún para la ciencia física, no se omite señalar que tal método no puede desprenderse totalmente de la intuición, sobre todo en cuanto trabajo genético, previo y necesario. Esta conexión constituye, según el autor, una limitación inevitable para la axiomática. Pero la limitación más técnica le es impuesta por un teorema de Skolem que demuestra que a todo sistema, a partir de cierto nivel y bajo cierta condición, es posible asignarle un modelo en el dominio de los números naturales; como una de las muchas consecuencias, este teorema impediría, por ejemplo, que el *continuo* pudiera ser concebido axiomáticamente. Resultados obtenidos



por von Neumann implican igualmente ciertas limitaciones para el método axiomático.

Es de notar que este libro de Blanché sobre axiomática —corriente a la cual, desde el punto de vista del conocimiento, se la interpreta dentro del propio libro como realismo inductivo o experimental— haya sido publicado por el Centro de Estudios Filosóficos bastante cercanamente a la aparición de la *Filosofía de las matemáticas*, de Weyl, y de la *Introducción moderna a la lógica*, de Susan Stebbin, ya que así el lector de habla hispana puede recurrir a fuentes sobre



las tendencias: axiomática, intuitiva y logicista en el propio castellano.

HUGO PADILLA

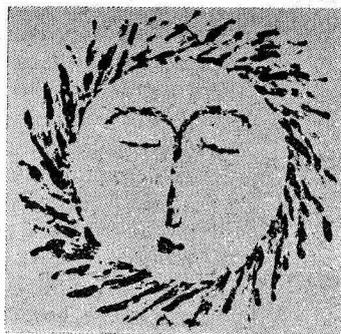
LA GRAN POTENCIA FRENTE AL MUNDO

J. B. DUROSELLE: *Política exterior de los Estados Unidos. De Wilson a Roosevelt, 1913-1945*, traducción de Julieta Campos, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 515 pp.

Es un hecho sabido que la historiografía francesa, tan rica y penetrante cuando se refiere a la historia de Francia o de la cultura francesa, no suele romper con frecuencia el círculo de su temática nacional. Cuando se decide a salir de su mundo tiene la ventaja de hacerlo en medio de un caudal de métodos, experiencias y visiones sorprendentes por lo novedosas, siempre que se decide a liberarse de la ganga del nacionalismo, quizás su defecto más característico. Abordar la his-

nificativas de esta psicología colectiva que revestirá formas míticas —la frontera, por ejemplo— o las formas muy concretas de los fenómenos políticos —*America First*— o de las ideologías —nacionalismo, aislacionismo, intervencionismo—. Hablar de las fuerzas económicas que empujaron a los Estados Unidos fuera de sus fronteras, replantear el problema de sus zonas “naturales” de influencia, es lo que hace Duroselle, sin ignorar en un solo momento, que estas fuerzas, estas estructuras —o infraestructuras— no se presentan de una manera clara en la conciencia colectiva americana y que esto puede aparejar al imperialismo con una tradición moralizadora en las relaciones exteriores.

En segundo término, los hombres de Estado. ¿Hasta qué grado hacen historia? Volver a abrir este debate es un tanto inútil: desde el Romanticismo se discute el papel del individuo en la historia sin haberse convencido nadie más que de la pasión sentida frente a este o aquel individuo. De todos modos, en esta obra de Duroselle vamos a encontrar un fenómeno que puede acarrear transformaciones muy interesantes en la comprensión histórica. Este es un fenómeno contemporáneo, posterior a la primera guerra mundial: en el periodo 1919-1935, aparecen las primeras mediciones de la opinión pública. Por primera vez se sabe *realmente* lo que piensa la gente, y no como tal gente, es decir como un ente colectivo y amorfo, sino que se conoce el pensamiento de los diferentes grupos —raciales, políticos, geográficos, etcétera—: el hombre de Estado tendrá ante él un mapa preciso del pensamiento de la colectividad. Hay quienes lo aprovechan y hay quienes no. “La era de Roosevelt” no puede ser más indicativa de este nuevo enfoque. De una indiferencia real —sus instrucciones a Cordell Hull para la conferencia mundial financiera de Londres de 1933— sobre los problemas de las demás naciones, especialmente de las europeas, a la pasión intervencionista de 1939, los



toría de las relaciones exteriores de los Estados Unidos —tema predilecto de los mejores y más conocidos historiadores norteamericanos— no es cosa fácil. El alud de materiales y estudios hace difícil cualquier selección y requiere una capacidad de síntesis realmente excepcional para dar una visión unitiva y coherente, para mantener un equilibrio estable entre los hechos y la interpretación de los mismos, para no caer en la historia que los franceses llaman “evenementielle”, evitando al mismo tiempo el ensayismo. Entre todos estos escollos Duroselle se mueve con una holgura admirable.

Siguiendo la escuela iniciada por P. Renouvin, Duroselle busca el desenmarañar las “fuerzas profundas”, donde se pueden destacar dos variables fundamentales, la psicología colectiva o psicología social y las fuerzas económicas. El grado de conciencia que pueda tenerse en un momento dado, los tormentosos debates que se produjeron en todos los Estados Unidos antes de las dos guerras mundiales, pueden poner de manifiesto las aristas más sig-

meandros del pensamiento de Roosevelt no siempre coinciden con la opinión pública norteamericana, es más, la falta de coincidencia es gigantesca. ¿Llevó Roosevelt a los Estados Unidos a la guerra, como pretenden los "revisionistas"? ¿Era la guerra inevitable, como piensan Langer y Gleason, Feis y tantos otros? Si Duroselle contesta de manera afirmativa, no menoscaba la conducta de Roosevelt ni se olvida de las encuestas de opinión, tan abundantes ya en ese momento, y que muestran la inclinación definitiva de los Estados Unidos en favor de los Aliados.

Y es este debate perpetuo entre las "fuerzas profundas" y los esta-

distas, presidentes de la República, secretarios de Estados o simples particulares como el coronel House, el que domina la obra, que para una mayor claridad no suele desviarse más que en contadas ocasiones del orden cronológico, apareciendo al correr de las páginas los grandes problemas; intervencionismo, aislacionismo —frente a Europa nada más, se entiende—, imperialismo, diplomacia del dólar.

Desde el mensaje de adiós de Washington hasta la enmienda Vandenberg, los Estados Unidos han recorrido el camino reservado a toda gran potencia.

RAFAEL SEGOVIA

CONJUNCIÓN DE TEORÍA POÉTICA E HISTÓRICA

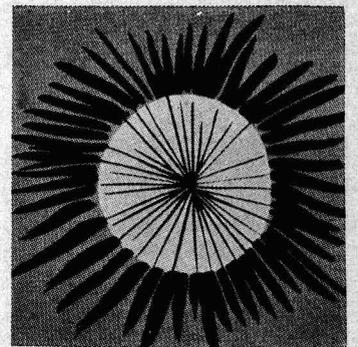
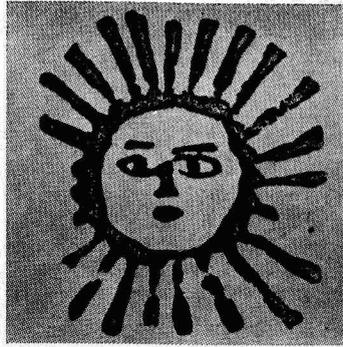
WALTER MUSCHG, *Historia trágica de la literatura*, traducción de Joaquín Gutiérrez Heras, colección "Sección de Lengua y Estudios Literarios", Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 717 pp.

Se trata de un libro complejo y vasto. El autor se ha propuesto depositar en él una riquísima experiencia en lecturas y múltiples reflexiones sobre el sentido y la naturaleza del quehacer literario. Por ello mismo su contenido rebasa con mucho lo que la mera lectura del índice podría revelar. En realidad requeriría de índices transversales, que ilustrasen con evidencia todas las materias que comprende. Muschg empieza por afirmar que su obra tiene que ver con "iluminar las leyes vitales de la poesía" (p. 8). Para conseguir esto no se evitará el enfoque histórico, o el sociológico, o el filosófico a veces, y se tratará, además, de entender la poesía "como expresión del sentimiento vital personal" (p. 9). Pero el libro es también una tipología de los modos fundamentales de hacer poesía, quiere ser una historia de la literatura alemana, envuelve en sus análisis una teoría poética (en la que *lo trágico* sería la esencia del fenómeno literario), representa un intento de maridar teoría poética e historia, y, en fin, es una historia esquemática de la literatura universal. No quedará defraudado, tampoco, quien busque en esta obra un catálogo de las desgracias personales de los creadores de literatura, de sus luchas, triunfos y derrotas, frente a un medio casi siempre hostil. Con todo, el autor aún nos advierte, y el lector lo corroborará, que en cierto modo su libro es un libro sobre Goethe.

Entre todas estas materias, algunas se cumplen más total y felizmente que otras. (Como era de esperarse en una obra de apenas 1,500 cuartillas). En realidad no es un libro sobre Goethe, aunque hay suficiente material sobre este poeta, y con frecuencia demasiado encomiástico y parcial, como para desesperar al lector atento a las estructuras que rigen el desarrollo de la obra, desbalanceada en este solo respecto. La tipología de los modos fundamentales de hacer poesía, presidida por las figuras del

magico, el vidente (profeta) y el cantor, resulta muchas veces tan esclarecedora como ocultante; en especial, tratándose del mago y el profeta, no se define (ni se intenta hacerlo) dónde termina la actividad chamánica o vidente y dónde empieza la tarea de creación poética, como si Muschg pensara que no hay ninguna diferencia. Desde luego los materiales manejados abundan más en lo alemán que en cualquier otro legado literario, pero dejando fuera esto, lo español es lo menos representado en este gran esquema del desarrollo de la literatura universal. Pero donde el libro puede ser más objetado es en la "teoría poética" subyacente de la que el autor se sirve para establecer valoraciones. En diversos lugares se nos dice, por ejemplo, que las "ideas" de los escritores se pueden vertir ora en prosa, ora en poesía; o bien, que tal o cual escritor tiene más habilidad formal que pensamientos profundos. Éste y otros enfoques tradicionales, finalmente, conducen a Muschg a malentender el papel de Hölderlin, a minimizar a Rilke, y aun a atribuirle a Heidegger juicios que no aparecen en su famoso ensayo "Hölderlin o la esencia de la poesía" (p. 165). En fin, el autor no parece creer que la poesía sea uno de los grandes medios de investigación sobre lo humano y por momentos hasta parece sospechar que pronto desaparecerá del todo (p. 184).

En cambio, la obra de Muschg desarrolla admirablemente sus contenidos y enfoques históricos. Tan-



to en lo referente a su esquema general del desarrollo de la literatura, como en sus precisiones en torno a la relación entre teorías poéticas y épocas históricas. Algunos podrían discutir todavía la validez de su concepción de la historia, pero aceptada así sólo sea a título provisional, el lector no se pierde ni se enreda entre el fabuloso acopio de hechos, obras y reflexiones. No está de más decir que en esta obra no se entiende por historia la ascensional o progresiva, sino la cíclica, fundamentalmente monótona, de Nietzsche o Schopenhauer, en el seno de la cual emergen, aquí y allá, las grandes obras poéticas, las estructuras del espíritu que apenas si se rigen por sus inmediaciones

circunstanciales, porque pertenecen a lo "sobrehistórico", a la lógica intemporal de la obra imperecedera.

Si bien el libro no comulga plenamente con el arrebatador del poeta, con su entusiasmo y su creencia en las fuerzas liberadoras de la poesía, esto precisamente hizo posible que el autor pudiera dar cima a una tarea que ahora puede ser útil para todos. Puede decirse que de su debilidad brota su fuerza; de la calma y el desapasionamiento surgieron la gran visión de conjunto y los grandes esquemas generalizadores. Desde luego se trata de un libro que toda persona interesada en la literatura debe conocer.

ARTURO CANTÚ

EL ARTISTA COMO HÉROE

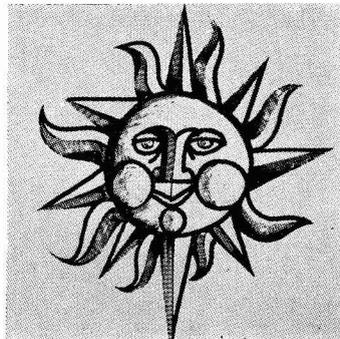
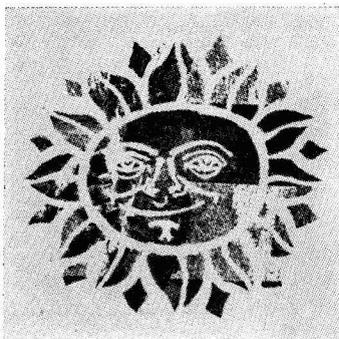
JUAN GARCÍA PONCE, *Cruce de caminos*, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Universidad Veracruzana, n. 29, 1965, 350 pp.

Quizá nunca como en nuestra época el artista y el escritor se han sentido tan necesitados de forjar una conciencia del arte; es decir, no sólo una conciencia del acto creador, artístico o literario, sino además una conciencia de la posición y la función del creador mismo en el mundo en que vive. El problema va mucho más allá de la formulación de una estética y de una ética, personales o generales. Se trata de elucidar la naturaleza, o la condición, si se quiere, del artista. En la "introducción" de su conjunto de ensayos, que fueron escritos, como él mismo nos avisa, "bajo diferentes estímulos y presiones", de modo que "cualquier intento de buscar en ellos una unidad preconcebida sería imposible", García Ponce piensa que "dentro de su diversidad, todos tratan dos temas capitales: el sentido de la pintura y la literatura tal como los han practicado algunos de los creadores contemporáneos más significativos para mí". Este punto donde se encuentran y se definen, pues, estos ensayos sobre los caminos tan

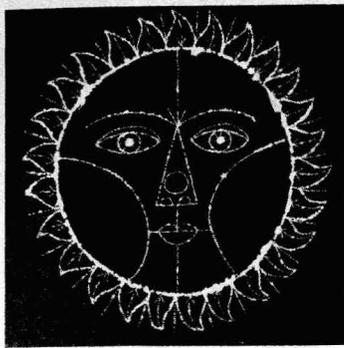
diversos de los creadores contemporáneos, sería el de "la relación del arte con la vida".

Al escribir de Klee, Picasso o Tamayo; de Strindberg, Henry Miller u Octavio Paz, García Ponce busca, antes que nada, cómo, en qué sentido, con qué fines, con qué intensidad, se produce esta relación. El problema se le impone con tanta más fuerza por cuanto el ensayista es a su vez creador, y uno de los narradores más destacados actualmente en México. De hecho, lo que busca a través de estos ensayos es quizá lo mismo que persigue en sus cuentos y novelas, y en este punto deja bien claro que siempre ha considerado el ensayo como "una forma de creación tan personal como la ficción o la poesía". De acuerdo a esta posición, los textos de este libro se nos entregan como lúcidos intentos de hallar en un cierto número de creadores, ejemplares para el autor, la conciencia o la intuición que esos creadores tenían del acto; la necesidad y la razón de escribir o pintar.

Dividido el libro en tres partes, la primera reúne ensayos sobre artistas plásticos y la última sobre narradores, dramaturgos o poetas; la parte central recoge cuatro ensayos dedicados a algunos temas generales y esenciales de la literatura y el arte. Esta segunda parte, colocada en el centro del libro —aunque quizá, desde un punto de vista formal, debiera hallarse al final de éste—, es la que logra darnos una síntesis de los temas y problemas que García Ponce encuentra en la actividad artística. El título de uno



de esos ensayos es muy significativo en este sentido: "El artista como héroe." Si bien el ensayista da aquí a la palabra *héroe* la interpretación de personaje de una obra de ficción, es lícito pensar que ha



aceptado conscientemente una ambivalencia de significados. El artista como héroe sería también el artista como figura distinta y ejemplar de su época y de su mundo, pues el solo hecho de que en nuestros tiempos el artista aparezca tan frecuentemente como personaje de innumerables obras no puede dejar de significar algo, y eso es precisamente lo que quiere saber el ensayista: lo que significa.

La importancia del libro de García Ponce proviene de esta investigación llevada por múltiples caminos. La preocupación sobre la relación del creador con la vida adquiere la forma de una situación: el artista (o el escritor) y su época. ¿Qué vínculo o qué escisión hay entre el creador y los hombres con los que comparte el mundo histórico, y cómo y por qué se traduce esto en la obra de arte? García

Ponce encuentra que, más o menos conscientemente —o quizá siempre conscientemente, aunque no de manera explícita—, el artista se sabe destinado a la busca de verdades esenciales, del sentido de la vida, de la muerte, del amor, y a la concreción o expresión de esas verdades en mitos. Ese esfuerzo tentativo, esa actividad aparte y rebelde, de crear mitos, imágenes, palabras únicas y totales, luchando contra la dispersión, la confusión, la falta de conciencia del medio humano en el que vive el artista, hace de éste —a su pesar incluso— un héroe. La misión del artista es "revelar, hacernos ver más allá, pero desde dentro de la realidad". El combate en el que el artista gana su calidad de héroe es entonces este conflicto entre el imperativo de vivir su situación y el de conocerla al mismo tiempo; entre una visión del mundo colectiva, generalizada, degradada, impuesta por la estructura social, y una visión del mundo individual, pero que aspira a convertirse en la de todos, por su necesidad interna de llegar a la concreción (a la carnalidad, podría decirse) del mito.

Escritos con una prosa clara y flexible, que si en ocasiones puede ofrecer dificultades de comprensión no es por deficiencias verbales, sino por la complejidad misma de los temas tratados, *Cruce de caminos* es, junto a los ensayos de Cuesta, Paz, Segovia, una de las muy raras aportaciones de la inteligencia mexicana a la comprensión del problema del arte y del "caso" del artista.

JOSÉ DE LA COLINA

EXPRESIÓN ARTÍSTICA EN ALFONSO REYES

JAMES WILLIS ROBB, *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*, Sección de Lengua y Estudios Literarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 268 pp.

De ningún escritor (mexicano) contemporáneo poseemos una documentación tan amplia como la que existe en torno de Alfonso Reyes: tres volúmenes de homenaje publicados hará diez años (*El Libro Jubilar*, el *Homenaje del Colegio de México*, los dos tomos de *Páginas sobre AR*), incontables números especiales de revistas y periódicos, infinidad de folletos o separatas que señalan algún aspecto aislado de la obra. Con todo, aún nos falta el estudio en amplitud y profundidad que resuma y articule las observaciones dispersas. Es significativo que nadie entre los críticos e investigadores nacionales se haya arriesgado a emprenderlo. Fuera de algunas tesis de circulación privada, las dos únicas monografías son: *Alfonso Reyes, ensayista —vida y pensamiento—* (1956) del chileno Manuel Olguín, y ahora este análisis exhaustivo de James Willis Robb —que tiene su origen en la tesis doctoral del autor, presentada en 1958 a la Catholic University of America.

En Alfonso Reyes, considera Robb, dialogan crítica y creación, poesía y erudición, y se dan la

mano prosa y poesía. Un ensayista tiene un *estilo* —un modo peculiar de expresión artística —en el sentido que lo tiene un novelista u otro "creador". Con el ejemplo de Albert Thibaudet, Leo Spitzer probó que se puede estudiar a un ensayista por su estilo artístico. Amado Alonso, por su parte, caracteriza el estilo como la totalidad de los medios expresivos de un autor.

A partir de esas y otras premisas, y con método ejemplar, Robb ha establecido el "esqueleto estilístico" de los ensayos *alfonsinos* en sus imágenes y estructuras, sin descuidar las interrelaciones con el trabajo poético, narrativo y monográfico de Reyes. La trayectoria que ha seguido Robb —imposible de describir, siquiera, en esta limitada reseña— permiten llegar a la conclusión —hiperbólica para muchos, aunque difícilmente controvertible a la luz que proporciona este trabajo— de que es Reyes "el artista ensayístico más completo y más perfecto de Hispanoamérica desde José Enrique Rodó; quedando fiel a lo mejor del americanismo arielista rodiano, lo ha universalizado

totalmente, llevando a nuevas alturas de desarrollo y superación las variadas potencialidades de la flexible forma del ensayo".

Un examen de esas características era, naturalmente, indispensable: el prestigio de Reyes se encuentra en buena parte sustentado por la categoría de su estilo. Pero no sabemos a ciencia cierta definir en qué radicaba el mérito de su prosa. Palabra demasiado vaga o demasiado explícita, el *estilo* resiste las definiciones: acaso no sea el hombre mismo porque, en términos generales, resulta voluntario, y el auténtico escritor suele elegirse varios estilos. La continuidad o la unidad, el elemento unificador entre las diversidades, sería en última instancia el *estilo* —como sagazmente lo demuestra Robb a través de razonamientos y ejemplos tan minuciosos que engendran la aridez connatural a este género de estudios. Aridez que sería torpe pretender defecto, pero que limita la proyección del libro a los especializados en disciplinas literarias.

Mérito de Robb es la indirecta refutación de una calumnia contra Reyes (la cual corre parejas con el reproche de evasión hacia el helenismo, y otras formas de desdén: fruto no del examen ni del gusto, sino de la malevolencia, la envidia

o la ignorancia; modalidades de la reacción contra Reyes, los años posteriores a su muerte; llamados en el *patois* de las letras el "purgatorio" de un autor destinado a ser clásico). Se niega a Reyes verdadera dimensión de escritor con el ingenuo reproche de que nunca escribió una novela; como si la novela fuera el único medio artístico de la literatura. Norman Podhoretz alegaba en un libro reciente (*Doings and Undoings*) que el artículo, el simple ensayo periodístico, también puede ser un arte. Y Robb encuentra algunas de las estructuras artísticas más interesantes en los breves, informales "esbozos" como los que Reyes juntó en *A lápiz*. Es lástima que su trabajo no haya abarcado los dos "cientos" de *Las burlas veras* (1957 y 1959), donde acaso estén las mejores páginas que Reyes inscribió dentro del ensayo breve, en apariencia simple nota o hasta *review*.

Pero toda fácil objeción se desvanece ante la magnitud de la tarea cumplida por James Willis Robb. Su libro inicia una segunda época en los estudios sobre Alfonso Reyes, y constituye el mejor estímulo para entenderlo en vida y obra.

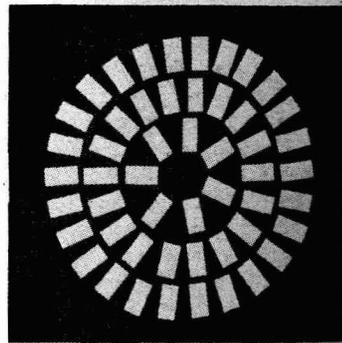
JOSÉ EMILIO PACHECO

TEATRO DENTRO DEL TEATRO

PETER WEISS, *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat (Drama en dos actos)*, Editorial Grijalbo, México, 1965, 132 pp.

El título de la edición alemana de esta obra es *La persecución y muerte de Jean Paul Marat tal y como fue escenificada en el asilo de alienados de Charenton bajo la dirección del Señor de Sade* y este título es ya bastante revelador por lo que respecta a la estructura de la obra. Se trata, en resumidas cuentas, de una reiteración del viejo invento de Shakespeare de "el teatro dentro del teatro", revivido magistralmente antes de la Segunda Guerra Mundial por Pirandello. Esta obra que actualmente está siendo representada con un gran éxito en Londres y en Nueva York, nos llega a México con una premura digna de mejores traducciones. Y seguramente será debido a la prisa con que fue hecha la edición que la pieza ha sido tan infamemente traducida que sólo podemos juzgar en ella las posibilidades del juego escénico sin que el lenguaje nos revele para nada, muchas veces, el sentido de lo que los personajes dicen. Como quiera que sea, es fácil darse cuenta de que se trata de una obra de gran aliento escénico en la que se describe el ambiente un poco brechtiano y un poco pirandelliano en que es llevada a la escena de un manicomio, bajo la dirección del Divino Marqués, una obra banal y patrioter. Frisando la mayor parte del tiempo las efusiones trasnochadas de la comedia musical y también las de un teatro del absurdo bastante espectacular, Weiss pretende hacernos sentir un escalofrío de terror sin conseguir, a los postres, más que

—juzgo por la traducción— un rato de esparcimiento demasiado sano, demasiado moralizante, demasiado aséptico, en que la figura de Sade se ve malhadadamente disminuida por los requerimientos del espectáculo. Peca Weiss, ante todo, de cierta ingenuidad molesta no sólo en su concepción de Sade que aquí, siguiendo los caprichos de una moda totalmente infundada, aparece como un anciano benévolo "hondamente preocupado por la idea de la Libertad." Esta idea misma, que subyace a lo largo de toda la acción propiamente dramática tam-



bién es dirimida con la superficialidad consecuente a la manipulación de la jerga existencialista en pluma de quienes sólo son capaces de apresar los *slogans* evidentes. Sin embargo la lectura de esta obra, si se hace abstracción del infame lenguaje de la traducción en verso, produce un deseo intenso de verla representada. Y esto es algo de lo mejor que se puede decir de una obra de teatro.

SALVADOR ELIZONDO