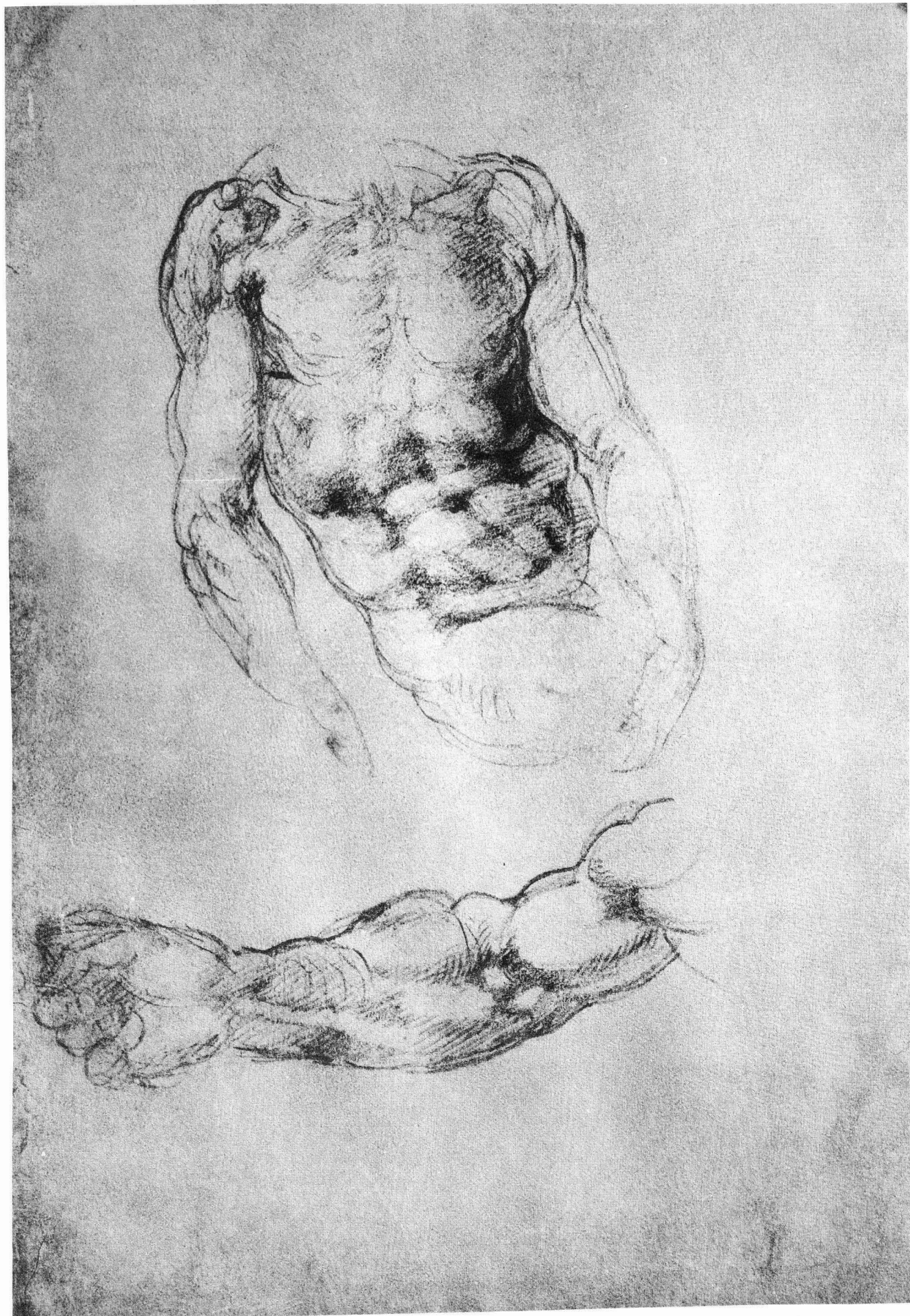


ARTURO ROSENBLUETH



SUMARIO

SUMARIO Volumen XXV, número 5 enero de 1971

-
- 2 Arturo Rosenblueth, por Luis Estrada
 - 3 Algunos aspectos de la filosofía de la ciencia, por Arturo Rosenblueth
 - 13 Los años juveniles de Arturo Rosenblueth, por Raoul Fournier
 - 17 El fisiólogo Arturo Rosenblueth, por Efrén C. del Pozo
 - 20 Arturo Rosenblueth: su mensaje, por Enrique López
 - 23 Arturo Rosenblueth y el desarrollo de la ciencia en México, por Guillermo Massieu
-

I Las Huellas de la Voz, por Juan García Ponce

- 25 Notas sobre Garcilaso, Botticelli, y la simetría renacentista, por Manuel Durán.
- 32 Historia, Canción, Hombre de la creación, por Federico Gorbea
- 33 Crítica: Luis Mario Schneider / José Gorostiza / Gastón Pardo Pérez / Jorge Alberto Manrique / Miguel Kolteniuk / Federico Gorbea / Margo Glantz / Aurelio de los Reyes

Portada: Miguel Angel Bonnarrotti, *estudio*.

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Doctor Pablo González Casanova / Secretario General: Químico Manuel Madrazo Garamendi

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Doctor Leopoldo Zea / Editor: Jorge Alberto Manrique, / Editor invitado en este número: Luis Estrada

Dirección artística: Vicente Rojo, Adolfo Falcón

Torre de la Rectoría, 10^o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D.F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.

Precio del ejemplar: \$ 6.00

Suscripción anual: \$ 65.00 Extranjero Dls. 8.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S.A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S.A.

Financiera Nacional Azucarera, S.A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S.A.



ARTURO ROSENBLUETH
(1900-1970)

ARTURO ROSENBLUETH

La familia humana, como cada uno de sus elementos, se desarrolla ahora velozmente, aumentando su paso día a día. El hombre lucha tenazmente por conocer su lugar y su destino y por tomar una conciencia más clara, de su potencia y de su debilidad, de su libertad y de su responsabilidad. En esta lucha la ciencia contribuye de manera decisiva. Da al hombre un panorama rico y variado del mundo al que pertenece, pero la experiencia muestra que la contribución fundamental dada por esta actividad humana es su método. Por éste, los científicos han desucbierto a sus congéneres una forma de ver al mundo y a la sociedad; la potencia y la generalidad del método científico estriba en la forma de plantear los problemas y ensayar soluciones eficientes. La ciencia contemporánea es una escuela de capacitación humana que se perpetúa gracias a que su método tiene en esencia un germen hereditario. Los científicos son una parte muy importante de la riqueza perenne de los pueblos.

La Universidad Nacional Autónoma de México dedica este número de su revista a la memoria del doctor Arturo Rosenblueth, uno de los más destacados científicos que ha dado nuestro país. Aquí se publica uno de los últimos trabajos de ese distinguido hombre de ciencia; se titula: "Algunos aspectos de la filosofía de la ciencia"; texto de una conferencia que su autor dio en Buenos Aires en 1969.

Es un resumen de su pensamiento y contiene las ideas básicas que este científico desarrolló posteriormente en su obra póstuma: el libro *Mente y cerebro*. A continuación aparecen varios artículos escritos por sus compañeros, colaboradores, discípulos y amigos. El doctor Raoul Fournier fue su compañero de escuela, ahora profesor emérito de la Facultad de Medicina de la Universidad de México. El doctor Efrén del Pozo fue colaborador suyo en la Universidad de Harvard, ahora Jefe del Departamento de Fisiología del Instituto de Estudios Biomédicos de nuestra Universidad. El doctor Enrique López fue su discípulo y ahora es investigador de tiempo completo en el Departamento de Fisiología del Instituto Nacional de Cardiología. El doctor Guillermo Massieu convivió con Rosenblueth los años iniciales del Centro de Investigación y Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional y ahora le sucede en la dirección de ese Centro.

Luis Estrada

CURRICULUM VITAE DE ARTURO ROSENBLUETH STEARNS

Nació en Ciudad Guerrero, Chihuahua, el 2 de octubre de 1900, hijo de Julio Rosenblueth y María Stearns de Rosenblueth.

Educación profesional: -Escuela Nacional de Medicina, México, 1918-1921.
-Escuela de Medicina de la Universidad de Berlín (Alemania), 1923.
-Ecole de Médecine de l'Université de Paris (Francia), 1924-1927.
-Doctor en Medicina (Université de Paris), 1927.
-Becario de la J. S. Guggenheim Memorial Foundation para realizar estudios en fisiología en la Escuela de Medicina de la Universidad de Harvard, 1930-1932.

Becario de la Universidad de Harvard, 1932-1933.

Idiomas:

Español, francés, inglés, alemán, italiano y portugués.

Puestos académicos:

Ayudante de Fisiología, Escuela Nacional de Medicina, México, 1928
Profesor de Fisiología, Escuela Nacional de Medicina, México, 1929-1930.
Instructor de Fisiología, Escuela de Medicina de la Universidad de Harvard, 1933-1934.
Profesor Adjunto de Fisiología de la Escuela de Medicina de la Universidad de Harvard, 1934-1944.
Jefe del Departamento de Fisiología del Instituto Nacional de Cardiología, México, 1944-1960.
Miembro de El Colegio Nacional de México, 1947.
Director del Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, México, 1960.
Jefe del Departamento de Fisiología del mismo Centro, 1960-1968.

Otros nombramientos:

Patrono de la Fundación Grass, 1957.

Miembro de la Comisión Coordinadora de Proyectos de Enseñanza Superior e Investigación ante la UNESCO, 1962.
Vocal del Instituto Nacional de la Investigación Científica, México, 1962.

Sociedades científicas:

American Physiological Society, 1932.
American Academy of Arts and Sciences, 1939.
American Neurological Society, 1942.
Sociedad Mexicana de Cardiología, 1946.
Sociedade Brasileira de Cardiologia, 1947.
Asociación Médica Argentina, 1947.
Academia de la Investigación Científica de México, 1948.
Sociedad Argentina de Biología, 1949.
Sociedad Antioqueña de Cardiología, 1955.
Sociedad de Fisiología Walter B. Cannon (México), 1960.

Grados honorarios:

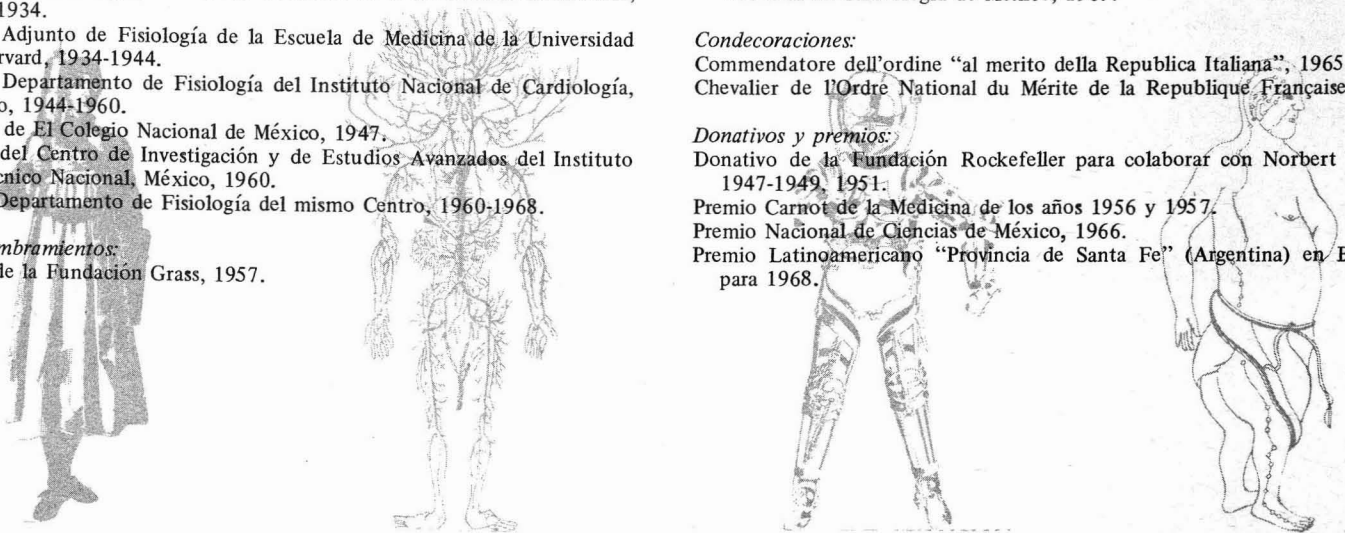
Doctor "Honoris Causa" en Ciencias, Universidad de Yucatán, 1963.
Miembro Honorario de la Facultad de Medicina y Ciencias Biológicas, Universidad Católica de Chile, 1969.
Miembro Honorario de la Sociedad de Internos y Becarios del Instituto Nacional de Cardiología de México, 1969.

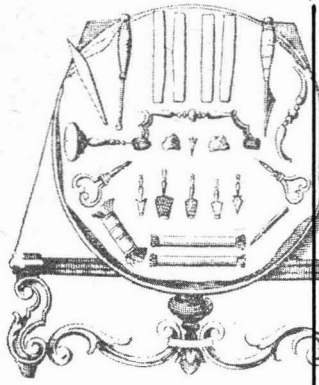
Condecoraciones:

Commendatore dell'ordine "al merito della Repubblica Italiana", 1965.
Chevalier de l'Ordre National du Mérite de la République Française, 1965.

Donativos y premios:

Donativo de la Fundación Rockefeller para colaborar con Norbert Wiener, 1947-1949, 1951.
Premio Carnot de la Medicina de los años 1956 y 1957.
Premio Nacional de Ciencias de México, 1966.
Premio Latinoamericano "Provincia de Santa Fe" (Argentina) en Biología para 1968.





Arturo Rosenblueth

ALGUNOS ASPECTOS DE LA FILOSOFIA DE LA CIENCIA

Hace muchos años que adopté el siguiente lema para mi laboratorio: "En este laboratorio el único que siempre tiene la razón es el gato". El "gato" al cual se refiere este lema no es *Felis domesticus*, es cualquier animal que selecciono para realizar mis experimentos fisiológicos, y la única razón por la cual escogí al gato como prototipo es el hecho de que aun cuando he utilizado numerosas especies animales la que más he empleado es el gato.

Este lema no es para mí una frase banal o pintoresca; creo que expresa la filosofía del experimentador. Afirma que existe el gato y existe también el experimentador, que el investigador observa los eventos que se desarrollan en el gato, que formula teorías y leyes abstractas que correlacionan las variables que intervienen en estos eventos, que confronta estas leyes y teorías con los hechos, y que cuando, como sucede a menudo, no hay concordancia entre un hecho rebelde y una bella teoría, repudia despiadadamente su modelo abstracto y busca otro que merezca la aprobación del gato.

El investigador acepta la existencia de organismos y otras entidades materiales, cuyas propiedades y comportamiento no dependen de sus deseos o emociones. Afirma su capacidad personal para percibirlos e identificarlos a través de sus sensaciones. Se considera capaz de analizarlos y sistematizarlos y de racionalizar las regularidades que presentan. Su actitud filosófica es por lo tanto explícitamente, o más a menudo implícitamente, la del dualismo, la filosofía que defiende la existencia de eventos materiales y de procesos mentales relacionados causalmente con esos eventos.

Creo que el experimentador no tan sólo adopta de hecho esta actitud dualista, sino que debe adoptarla. Pero un dualismo que acepta una interacción causal entre los procesos mentales y los materiales, es decir, que admite que los eventos materiales, y más específicamente los procesos neurofisiológicos, causan o determinan las sensaciones, y que los eventos mentales causan a su vez y controlan las actividades neuronales que conducen a la realización de los movimientos voluntarios, implica contradicciones inaceptables para la ciencia. En el caso de los movimientos voluntarios implica necesariamente que los procesos mentales son capaces de violar las leyes de la física, lo cual es inadmisibile. Si en realidad ocurriese esa violación sería preciso modificar la física para incorporar estos hechos dentro de su doctrina.

Pienso que es posible resolver este problema y llegar a una filosofía científica exenta de paradojas y de contradicciones. Antes de formular esta filosofía propondré una serie de postulados que servirán de base para su elaboración.

Creo que los investigadores que se dedican a las ciencias naturales o experimentales adoptan una filosofía que incluye cuatro principios o postulados. Los califico como postulados porque, aun cuando no puedo demostrar lógicamente su validez, los acepto como verdaderos y además como necesarios para

justificar las investigaciones científicas.

1. Aun cuando los únicos eventos de los cuales me puedo percatar directamente son mis propios procesos mentales, otros organismos afines, humanos y animales, tienen experiencias similares, de las cuales, a su vez, se percatan directamente.

La afirmación de que las únicas experiencias que podemos percibir directamente son nuestros propios eventos mentales ha sido hecha por varios autores, con algunas diferencias en la forma de expresarla. Eddington la expuso diciendo que "la mente es lo primero y lo más directo que ocurre en nuestra experiencia; todo lo demás es el resultado de inferencias remotas." Russell la formuló como sigue: "todo lo que sabemos sin inferencias es mental."

Bajo la expresión procesos o eventos mentales incluyo todas nuestras experiencias conscientes: sensaciones, emociones, pensamientos y razonamientos, dudas y creencias, deseos y voliciones, y también las memorias que retenemos de estas experiencias. El hecho de que tenemos memorias tiene varias consecuencias: nos hace conscientes de la sucesión temporal de los eventos; nos permite comparar las experiencias presentes con las del pasado; y nos permite integrar una personalidad, un "yo" mental que tiene una historia y cuya continuidad no desaparece a pesar del sueño o de otros periodos de inconsciencia.

Quiero subrayar que no estoy postulando la existencia de "mentes" como entidades individuales independientes con propiedades y leyes específicas, sino solamente la de los *eventos* mentales. Y debo añadir que me estoy refiriendo únicamente a los procesos mentales de los cuales alguien es consciente, excluyendo la posibilidad de que existan procesos similares inconscientes.

Con respecto a la atribución de experiencias mentales a organismos distintos del mío, estoy de acuerdo con los comportamentalistas y positivistas lógicos en su opinión de que la validez de esta extensión no puede ser demostrada ni lógica ni empíricamente. El único razonamiento que se puede hacer para intentar esta demostración es por analogía, y la lógica ortodoxa no acepta la validez de este método de inferencia. A pesar de esto, de acuerdo con Russell, Eddington, y muchos otros autores, yo creo que este postulado no es redundante o trivial, sino que es indispensable para la adquisición del conocimiento científico. Su negación implica la aceptación de un solipsismo estéril.

El propósito de la ciencia es la acionalización tanto de los eventos mentales como de los que se desarrollan en el universo material. Si basáramos nuestros conocimientos exclusivamente en la información que nos aporta nuestra introspección personal, nuestro progreso sería muy exiguo. Sumamos a esta información la que nos comunican otras personas. Pero estas comunicaciones no tendrían sentido para nosotros si no se refiriesen a los eventos conscientes que percibieron directamente las personas que las emiten.



La afirmación que hacen los comportamentalistas de que las comunicaciones pueden sólo lograrse a través de comportamientos, verbales u otros, es por supuesto una verdad obvia si negamos, como yo niego, que sea posible hacer comunicaciones telepáticas. Pero cuando escuchamos las enunciaciones verbales de alguien o leemos algo que alguien ha escrito, no nos interesa su comportamiento físico, sino el significado de lo que quiere transmitirnos, es decir, los procesos conscientes que le condujeron a realizar este comportamiento.

Señalaré después que es necesario postular la existencia de un universo material para explicar satisfactoriamente algunos de nuestros propios procesos conscientes. Necesitamos igualmente postular que existen procesos conscientes en algunas de las otras entidades que forman parte del universo material, para poder entender muchos aspectos de su comportamiento.

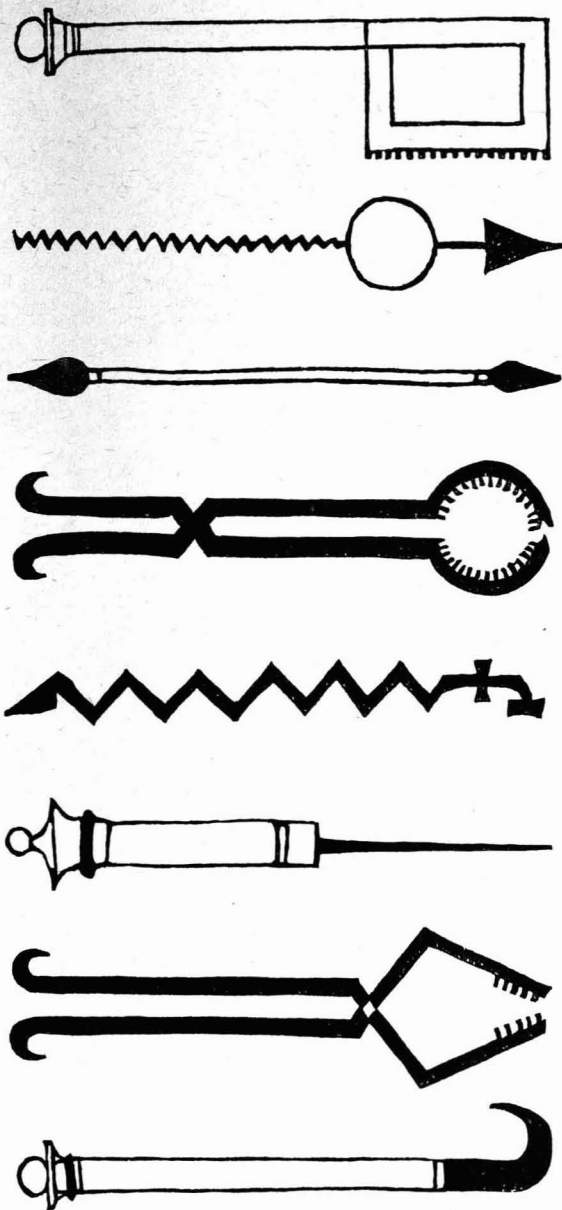
Este postulado tiene una importancia adicional para mí, como fisiólogo, ya que tengo un vivo interés en el estudio de las relaciones cerebro-mente. Si negara la existencia de otros procesos mentales distintos de los míos, solamente podría llevar a cabo observaciones o experimentos en mí mismo. El postulado nos permite a mí y a otros fisiólogos y neurólogos incorporar en nuestros datos todas las observaciones pertinentes que se hagan en o por cualquier persona.

La extensión de la mentalidad a otras especies animales proporciona una base para racionalizar algunos aspectos de su comportamiento que sólo adquieren significación si les asignamos un concomitante mental. Basándose en un excelente análisis crítico de algunas características del comportamiento de varias especies, Thorpe concluyó que los animales tienen procesos mentales o conscientes: atención, ideación y manipulación de ideas abstractas, anticipación o expectación, conciencia de sí mismos y de otros animales, y apreciación de algunos valores estéticos y éticos. Resumió su análisis como sigue: "...hay numerosos datos que indican con certidumbre creciente que cuando recorremos la escala evolutiva, mientras más elevada la jerarquía de las especies, más evidente es la existencia de procesos conscientes en los animales. Esto es especialmente notorio en los pájaros más evolucionados y en los mamíferos."

Si aceptamos que los animales pueden tener experiencias mentales, queda justificado recurrir a ellos en nuestras investigaciones sobre los correlativos fisiológicos de los procesos mentales, y realizar experimentos que por razones humanitarias no deseamos llevar a cabo en los seres humanos.

2. Nuestras sensaciones están relacionadas causalmente con eventos que ocurren en un universo material del cual forman parte nuestros organismos.

Postulamos la existencia de este universo material para explicar algunas recurrencias o regularidades que aparecen en nuestras



sensaciones o percepciones. Aceptamos el postulado también porque, aun cuando tenemos conciencia de que podemos evocar o dirigir voluntariamente algunos de nuestros procesos mentales, hay otros, aquéllos cuyo origen atribuimos a los objetos o eventos materiales, que no podemos ni evocar ni suprimir voluntariamente.

Como argumento adicional en favor de la aceptación del postulado, se puede citar el hecho de que cuando adjudicamos el origen de nuestras sensaciones a determinado objeto o evento material, los reportes que nos hacen otros observadores acerca de las sensaciones que experimentan cuando están colocados en situaciones semejantes corroboran nuestra interpretación. Más aún, si sospechamos que alguna sensación que hemos tenido no está relacionada con el evento material al cual la atribuimos y que puede haber tenido un origen alucinatorio, no retenemos nuestra interpretación inicial si otras personas no la corroboran. Como señaló Eddington, la probabilidad de que ocurran repetidamente al azar sensaciones concordantes en muchas personas es demasiado baja para que sea tomada en cuenta seriamente.

Estoy designando la aceptación de la existencia del universo material como un postulado porque considero que es una verdad que no se puede demostrar, ya que no encuentro argumentos, ni lógicos ni empíricos, que me permitan refutar la filosofía puramente mentalista de Berkeley. Prefiero decir que postulamos la materia y no, como opinan Russell y Eddington, que la inferimos, porque

es sólo *a posteriori* y no *a priori* que alcanzamos el reconocimiento de que es preciso inferirla. Si insistiésemos en emplear el término, la inferencia sería del tipo de las que Russell designa como inferencias animales, es decir, aquéllas que se hacen sin procesos lógicos conscientes.

El análisis de las relaciones que median entre el universo material y nuestros procesos mentales fija algunos límites precisos al conocimiento que podemos adquirir de los eventos que ocurren en dicho universo. La cadena de los eventos que conducen a nuestras percepciones es la siguiente: *procesos materiales* → *activación selectiva de algunos receptores* → *mensajes nerviosos aferentes codificados* → *eventos neuronales* y *procesos mentales correlacionados con ellos*. Es evidente que si se acepta esta cadena causal, nuestro conocimiento de los procesos materiales dependerá de las propiedades de nuestros receptores y sistemas nerviosos; en otras palabras, el universo material que construimos, inferimos, o postulamos estará subordinado a estas propiedades y limitado por ellas.

Cuando alguien escucha una sinfonía, los mensajes que envía la orquesta llegan al auditor bajo la forma de vibraciones mecánicas que ocurren en el aire. Estas vibraciones estimulan los receptores del órgano de Corti, y éstos inician a su vez impulsos nerviosos que se propagan a lo largo de las fibras del octavo par craneano. Es evidente que los eventos físicos que ocurren en dichas fibras son radicalmente distintos de los que se desarrollaron en los instrumentos de la orquesta. La preservación del mensaje se debe a las semejanzas de algunas características de las dos series de eventos —los sonidos emitidos por la orquesta y los impulsos nerviosos que recorren las fibras auditivas. La similitud de estas relaciones es precisamente lo que se designa como una estructura común. Cuando alguien escucha la sinfonía, sus desciframientos mentales preservan a su vez estas relaciones. El tener una estructura común implica así la preservación cuantitativa de las relaciones que existen entre los elementos independientes que constituyen un evento o mensaje a través de una serie de transformaciones.

Las únicas características de los eventos originales que perduran en los mensajes que llegan al sistema nervioso central para su desciframiento mental son por lo tanto las estructurales. Como consecuencia, las únicas propiedades que podemos atribuir justificadamente a los objetos o eventos materiales deben referirse a su estructura. La física adoptó esta norma, primero intuitivamente y después deliberada y explícitamente. El universo material de la física difiere en esto importantemente del que construimos ingenuamente a través de nuestras sensaciones. En este último se atribuyen en general las propiedades secundarias de la materia, tales como los colores, los tonos de los sonidos, etc., que no son características estructurales, a los objetos o eventos materiales; el universo de la física las traduce a su propio idioma.

Por lo que se refiere a las relaciones que hay entre nuestras

percepciones y los estímulos que las causan, yo creo que cada evento u objeto material específico originará invariablemente las mismas sensaciones. Esto nos permite concluir que, como afirmó Helmholtz, "cuando se nos presentan percepciones diversas podemos inferir justificadamente que las condiciones reales que las provocan son distintas". Esta inferencia presupone una invariancia relativa por parte del observador. Por ejemplo, es bien sabido que un estímulo determinado puede ocasionar percepciones anómalas en las personas que se encuentran bajo la influencia de la drogas llamadas alucinogénicas, por ejemplo el LSD.

No podemos afirmar, sin embargo, que las relaciones que hay entre los estímulos externos y las sensaciones correspondientes son estrictamente unívocas, ya que es posible obtener la misma sensación partiendo de estímulos que difieren físicamente. Como ejemplo se puede citar el hecho de que es a veces imposible discriminar entre las sensaciones visuales que suscitan dos mezclas de colores que tienen estructuras espectrales distintas. Además, la rotación de discos con segmentos alternantes blancos y negros puede ocasionar sensaciones de color. En otras palabras, aunque el mismo estímulo provocará siempre la misma sensación, una sensación dada puede ser causada por diversos estímulos. Pero para que aceptemos que dos eventos materiales son diferentes es preciso que estas diferencias puedan hacerse evidentes a través de algunas percepciones. Las diferencias entre las mezclas de colores que tienen estructuras espectrales distintas pueden ser demostradas si se pasan estos colores a través de un prisma.

3. *Existen regularidades en la sucesión temporal de los eventos que ocurren en el universo material, y en algunas características mensurables de los sistemas materiales relativamente aislados cuando están en equilibrio.*

Podemos designar este principio como el postulado del determinismo o de la causalidad, puesto que implica que es posible predecir los estados futuros de un sistema material si se conocen a un momento dado las condiciones en que están los elementos que lo constituyen, y predecir los equilibrios futuros de un sistema cuando se interfiere con el que tiene a un momento dado. Este postulado es necesario para justificar nuestras inducciones.

Las formulaciones filosóficas del principio de causalidad son generalmente de dos tipos. En el primero se da especial énfasis al nexo causal: la causa determina rigurosamente al efecto, y el efecto no puede ocurrir si no ha sido precedido por la causa correspondiente. En el segundo se recalca la regularidad de las secuencias temporales: la causa va siempre seguida por el efecto. El primero es ontológico, el segundo empírico. Yo no creo que los científicos adopten ninguno de estos dos criterios. Buscamos uniformidades en los eventos materiales y las formulamos como leyes. Reconocemos que hay dos tipos de leyes, las que se refieren a los equilibrios, que son expresadas por ecuaciones que no



contienen el tiempo como una de las variables, y las que se aplican a las sucesiones de eventos, que sí incluyen por lo tanto esta variable.

En su discusión de los postulados de las inferencias científicas, Russell dice que no incluye uno que afirme la existencia de leyes naturales porque "en cualquier forma verificable en la cual se enuncie, tal postulado sería o falso o tautológico". Arguye que "para cualquier grupo finito de observaciones habrá siempre un número infinito de fórmulas que podrán ser verificadas por todas esas observaciones. . . Es una tautología, por lo tanto, decir que hay fórmulas que se ajustan a cualquier grupo de observaciones cuantitativas seleccionadas casualmente, pero es falso que una fórmula que se ajuste a las observaciones del pasado proporcione bases para predecir los resultados de las observaciones futuras." Yo no estoy de acuerdo con esta última afirmación. Las efemérides para los eclipses futuros del sol y de la luna, que han sido calculadas basándose en las leyes de Newton, son predicciones que hasta la fecha siempre se han verificado con precisión.

El ejemplo que escogió Russell para fundamentar su aserto fue precisamente uno en el cual los datos fueron seleccionados arbitraria y casualmente: las posiciones que tuvieron en la esfera celeste algunos planetas en los días sucesivos de cada semana, Mercurio los lunes, Venus los martes, Marte los miércoles, etc. Afirma que un manejo ingenioso de las series de Fourier permitiría proponer

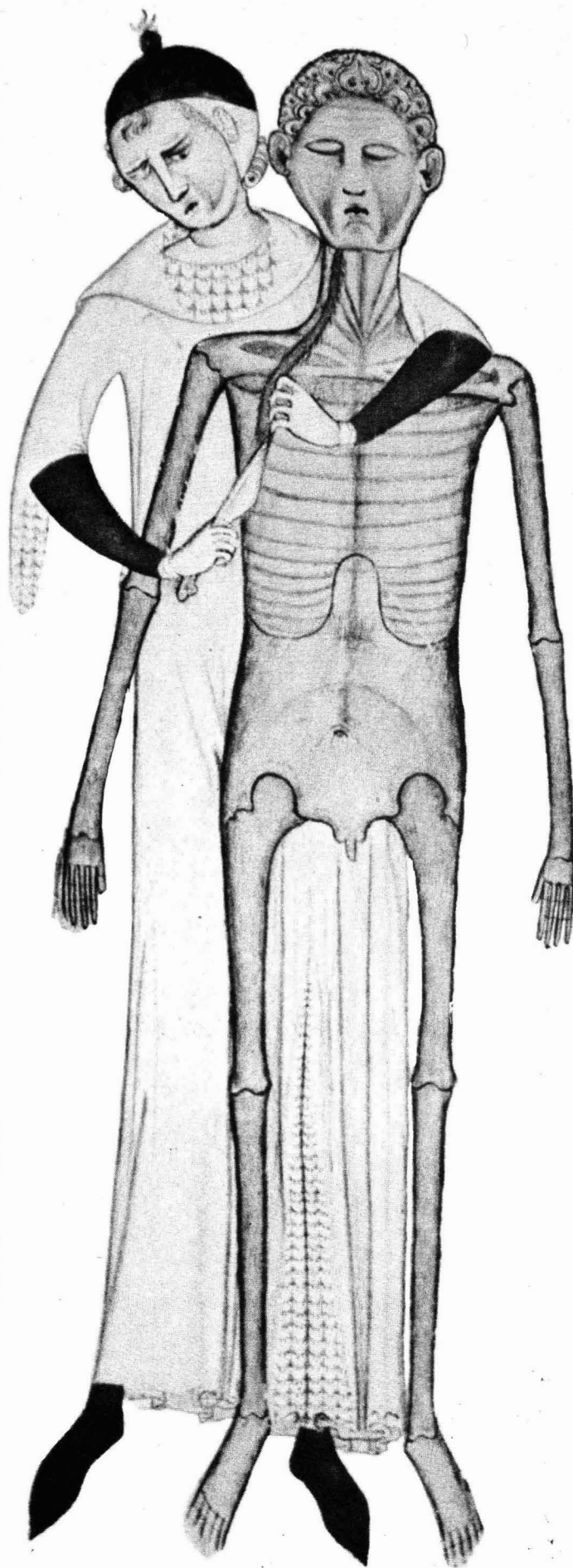
varias ecuaciones distintas que se ajustarían a las posiciones que ocuparon dichos planetas en los días correspondientes en el transcurso de muchos años, pero que si esas ecuaciones fueran empleadas para predecir las posiciones futuras, estas predicciones serían falsas.

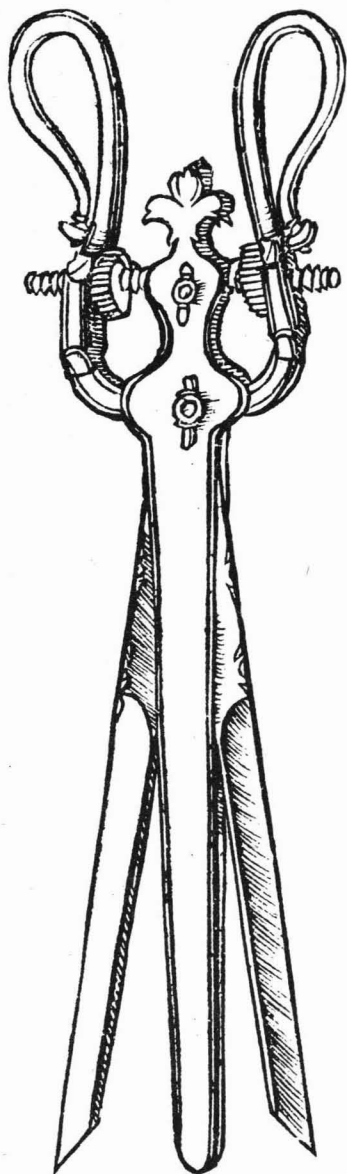
No dudo que Russell tenga razón al negar cualquier valor predictivo a dichas ecuaciones, pero tengo la seguridad de que jamás se le ha ocurrido a algún astrónomo formular ecuaciones o leyes para los datos que propone Russell. Cuando Kepler buscó ecuaciones aplicables a las órbitas de los planetas, se basó en las posiciones correspondientes a uno solo de ellos, las que había tabulado Tycho Brahe para Marte. Las ecuaciones que propuso permitieron no sólo predecir las posiciones futuras de Marte sino también las de los demás planetas. Los investigadores no seleccionan sus datos casualmente al azar; sólo utilizan aquellos que suponen que tienen relaciones causales.

Los científicos no pretenden que sus leyes no sean sustituibles, ni que sean verdades absolutas; se limitan modestamente a afirmar que determinadas ecuaciones están de acuerdo con las observaciones previas y que probablemente serán aplicables a las futuras. Cuando estas predicciones no son satisfactorias, es decir, cuando las observaciones o experimentos ulteriores no confirman alguna ley, esta ley es descartada automáticamente y se busca otra que concuerde con todos los datos que hay a la mano.

Las ecuaciones que empleaba la física clásica para expresar sus leyes, tanto las que se referían a los equilibrios como las que expresaban los procesos dinámicos, tenían una forma que implicaba relaciones causales precisas y rigurosas entre sus variables; eran por lo tanto compatibles con las formulaciones filosóficas del principio de causalidad que mencioné antes. La física moderna, al contrario, ya no acepta el concepto de un determinismo riguroso; sus leyes son probabilistas o estadísticas. Hay dos tipos de leyes probabilistas: 1) las que parten de ecuaciones deterministas pero manejan los problemas estadísticamente, por ejemplo, la teoría cinética de los gases y la segunda ley de la termodinámica, y 2) las que son intrínsecamente probabilistas, por ejemplo, las leyes de Mendel y las que se emplean en la mecánica cuántica.

Se ha afirmado a menudo que la revolución importante que ocurrió en la física en el presente siglo implica que los físicos, y también los demás científicos, han abandonado la creencia de que los eventos materiales están regidos por un determinismo. No creo que los hombres de ciencia acepten esta afirmación. El indeterminismo individual no se opone a las probabilidades estadísticas; las compañías de seguros tienen éxito porque se atienden a este axioma. Por lo que concierne a las partículas elementales, cuando su número es grande las leyes de la mecánica cuántica se aproximan asintóticamente a las de la física clásica. No es justificable, por lo tanto, decir que el indeterminismo atómico haya eliminado al determinismo universal.





Un universo sin determinismo sería caótico, es decir que no presentaría ninguna regularidad y que no permitiría ninguna predicción. Tal ocurriría, por ejemplo, si los valores de las constantes universales de la física pudiesen variar al azar. Pero hasta la fecha las observaciones científicas han mostrado que esto no ha acontecido en nuestro universo.

En 1950, Wiener y yo hicimos los siguientes comentarios acerca de este tema. Las categorías newtonianas no contenían las categorías de la mecánica estadística de Gibbs y en consecuencia, tampoco las de la teoría cuántica moderna. No admitían probabilidades ni grados. Hablando rigurosamente, no admitían que se pudiese repetir un experimento a menos que se lograra lo imposible y que el nuevo experimento fuera una réplica exacta del anterior. Eran adecuadas para el estudio no experimental de los movimientos de los planetas, pero no para los experimentos en los cuales la influencia humana es perceptiblemente importante.

En un sistema rígido, que no tiene grados, si introducimos la noción de causalidad, ésta invade a todo el sistema, y la única causa concebible para un estado futuro es todo el pasado. Pero en un mundo en el cual todo el pasado causa a todo el futuro en una forma integral e inseparable, la categoría de las causas no tiene significado operacional alguno.

El concepto de causa es significativo únicamente cuando se admiten diversos grados mensurables de causalidad. El dar grados a

la causalidad permite correlacionar los cambios que ocurren en las condiciones iniciales de un sistema con los correspondientes cambios ulteriores. Esto requiere todos los aparatos de la estadística y de la probabilidad. En una ciencia regida por la estadística y la probabilidad es posible indagar hasta qué punto un fenómeno causa a otro. La ciencia moderna ha aceptado grados de causalidad y ha justificado así la realización de experimentos y ha hecho posible el uso significativo del término causa.

La afirmación de que los eventos materiales espaciotemporales presentan regularidades implica tácitamente que es posible demostrarlas y esto a su vez implica que es factible aislar algunos grupos específicos de eventos suficientemente para que puedan ser observados y estudiados. Algunas de las interacciones que hay entre los elementos que constituyen el universo material incluyen a todos estos elementos, por ejemplo, la gravedad. Otras tienen límites espaciotemporales más restringidos, lo cual hace posible seleccionar algunas variables dentro de un sistema material delimitado y explorar sus interrelaciones, en tanto que se excluyen o se mantienen constantes otros factores, que podrían ejercer una influencia sobre el fenómeno que se desea estudiar.

4. *En la elaboración de las teorías científicas se aceptan como válidos los siguientes métodos de inferencia: la deducción, la inducción probabilista, la analogía y la retroducción.*

Los filósofos conceden validez lógica rigurosa solamente a dos de estos métodos, la deducción sintética clásica y, entre los métodos de inducción, la inducción matemática; es decir, piensan que éstos son los únicos que conducen a inferencias rigurosamente exactas.

Si aceptásemos ese veredicto, ninguno de los razonamientos científicos tendría validez. En todos los silogismos una de las premisas tiene que ser una proposición universal, pero no podemos llegar a ninguna proposición empírica de este tipo sin hacer inducciones. Por ejemplo, la premisa mayor del ejemplo clásico del silogismo en *Bárbara*, "Todos los hombres son mortales", requiere dos inferencias para ser justificada: una por analogía, "todos los hombres son similares y tienen por lo tanto las mismas propiedades", y la otra por inducción "la mortalidad es una de estas propiedades y todos los hombres son por lo tanto mortales". Si la ciencia no aceptara las inducciones, no tendríamos ningunas premisas que nos permitieran realizar deducciones.

Los razonamientos deductivos se aplican primordialmente para derivar conclusiones acerca de las implicaciones de alguna ley o teoría, con el propósito de someter a prueba la validez de dichas leyes o teorías confrontándolas con los resultados experimentales.

Los científicos hacen a menudo inferencias basadas en analogía, pero emplean este método cautelosamente. El postulado de que se desarrollan procesos mentales en todos los seres humanos, y también en algunos animales, se basa principalmente en un razona-



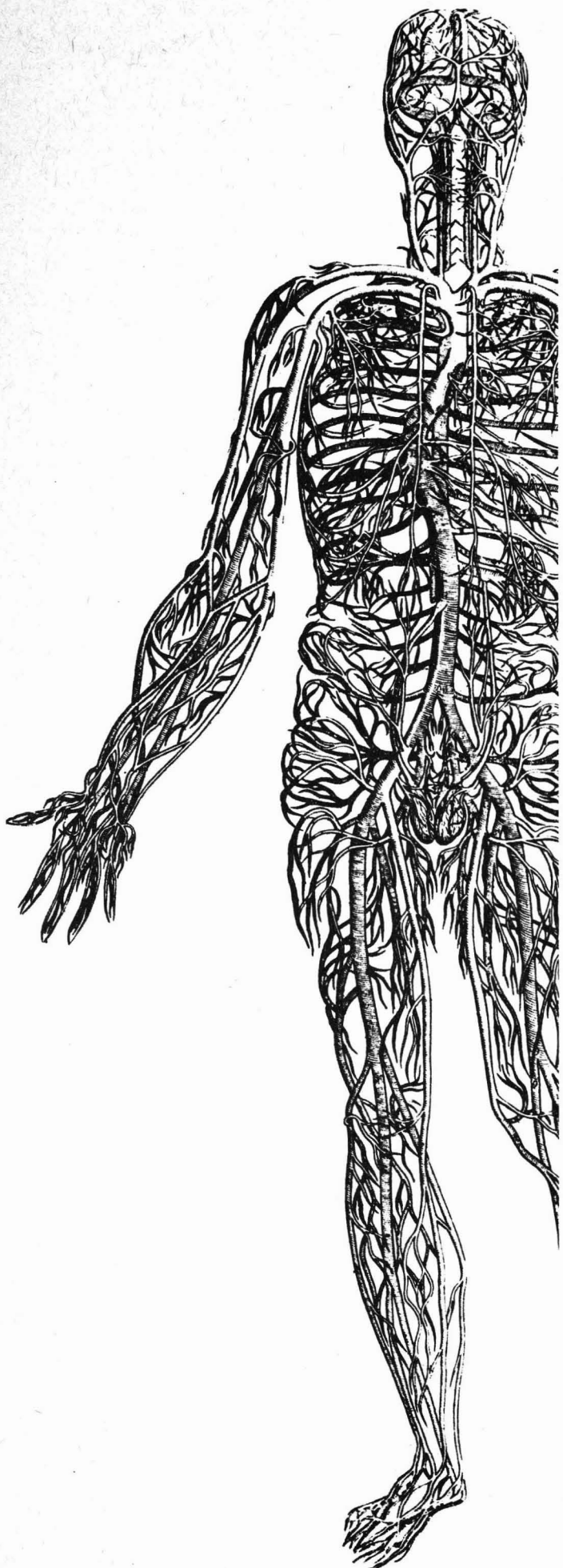
miento de este tipo. En la biología, la sistematización de los organismos animales y vegetales se funda en las analogías morfológicas y fisiológicas que presentan, y aun cuando la teoría de la evolución no se apoya en las similitudes sino en las diferencias que existen entre las distintas especies, podemos decir que el reconocimiento de las analogías fue una etapa preliminar indispensable para la sistematización razonable de dichas diferencias. En cuanto a la física, una de sus hipótesis básicas es la de que la estructura y las propiedades de las partículas elementales que constituyen la materia son idénticas en cada uno de los grupos o tipos de partículas que se conocen.

No puedo formular qué reglas siguen los científicos para hacer sus inducciones, porque creo que difieren en las distintas ciencias y para los distintos investigadores. Concurro con Russell cuando dijo que "el sentido común de los científicos los guía en la práctica a huir de varias clases de inducciones. . . Pero lo que guía al sentido común científico no ha sido hasta ahora formulado explícitamente". También estoy de acuerdo con él en esta otra afirmación: "las inducciones válidas, y más generalmente, las inferencias que trascienden las experiencias personales pasadas y presentes, se basan siempre en la causalidad, suplementada a veces por la analogía."

En muchas discusiones recientes de los problemas de la probabilidad y de la inducción, que están íntimamente relacionados, se ha insistido en la necesidad de que toda teoría o inducción tenga *a priori* una probabilidad, y se ha afirmado además que el número de las observaciones que confirman las inducciones aumenta esta probabilidad. Yo no creo que los científicos se preocupen seriamente por las probabilidades que tengan *a priori* sus hipótesis. Si deciden someter alguna hipótesis o teoría a pruebas experimentales, es, por supuesto, porque no la consideran totalmente implausible o disparatada. En muchas ocasiones pueden tener meramente una expectación intuitiva de que determinados experimentos lograrán suministrar resultados interesantes, basando esta expectación en sus observaciones personales previas o en el estado general de los conocimientos que hay a la mano en su propio campo científico.

Las inferencias que, como surgió Peirce, estoy llamando *retroducciones* son del mismo tipo que las que Aristóteles designó como silogismos analíticos: consisten en la búsqueda de una ley abstracta general que concuerde con un grupo específico de datos experimentales. Este método es el que ha sido empleado para la elaboración y formulación de todas las teorías científicas importantes, ya que obviamente estas teorías no fueron ideadas por inferencias inductivas, deductivas o analógicas.

El "ajuste de curvas" es un tipo de retroducción de aplicación frecuente. Consiste en buscar una ecuación que concuerde, dentro de los límites de los errores experimentales, con los valores



numéricos de un grupo de observaciones. La sugestión de Kepler de que la hipótesis más sencilla que concordaba con las observaciones de Tycho Brahe acerca de los movimientos de los planetas era la de que sus órbitas son elipses es un ejemplo bien conocido e históricamente importante de la aplicación del método.

El ajustar curvas a los datos sólo puede sugerir leyes empíricas posibles, pero no conduce a la gestación de teorías científicas. Sin embargo, como ya dije, la retroducción es la única guía fructífera para la elaboración de teorías. Este fue el camino que siguieron Galileo para alcanzar el concepto de la aceleración, y Newton el de la gravedad. A pesar de que las leyes de Mendel acerca de la genética de los organismos híbridos fueron obtenidas por generalizaciones, la teoría que propuso para explicar estas leyes no fue inducida ni deducida ni de las observaciones ni de las leyes, sino que fue ideada para que las leyes pudieran deducirse de ella. Introdujo tres tesis teóricas capaces de explicar los resultados que se obtienen cuando se cruzan diversas variedades de una especie: la independencia de los caracteres unitarios; la dominancia o recesividad de los caracteres controlados por los pares alelomorfos; y la segregación de estos caracteres alternativos cuando se forman los gametos durante la maduración (la pureza de los gametos). Estas tres tesis y la hipótesis de que la unión de las dos células germinales, la del macho y la de la hembra, ocurre al azar, permiten la predicción cuantitativa de las características hereditarias de las variedades híbridas.

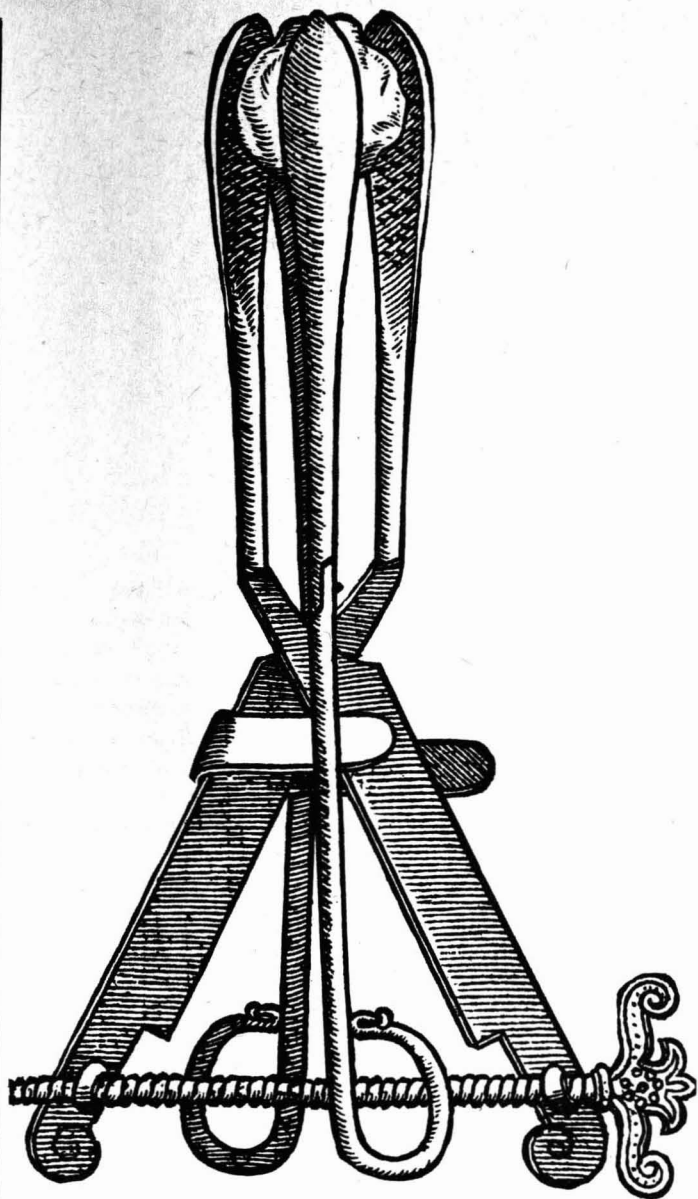
Mi interpretación de las relaciones que tienen los procesos mentales con los eventos neurofisiológicos que ocurren durante el desarrollo de dichos procesos se basa en estos cuatro postulados, pero requiere la aceptación de tres más.

5. Los procesos físicos correlacionados con nuestros eventos mentales son fenómenos neurofisiológicos que ocurren en nuestros cerebros.

Existen numerosas observaciones que apoyan la aceptación de este postulado: los efectos de las lesiones corticales, de la estimulación eléctrica de la corteza, la acción de algunas hormonas y drogas, etcétera. Aun una presentación somera de dichas observaciones desbordaría con exceso los límites de estos comentarios. En vista de la complejidad de la organización anatómica y fisiológica de los centros nerviosos superiores, es probable que el correlativo neurofisiológico aun de los más sencillos estados mentales requiera la participación de un gran número de neuronas, millares o millones. Los resultados de las ablaciones o lesiones corticales apoyan esta conclusión.

6. Cada evento mental específico está correlacionado con un diseño espaciotemporal específico de la actividad neuronal.

Es preciso hacer este postulado para explicar la diversidad y singularidad de nuestros estados mentales, si suponemos que hay una correlación estrecha entre ellos y sus concomitantes neurofisiológicos.



lógicos. Esta correlación fue propuesta por Adrian en relación con las percepciones, y generalizada por Eccles para aplicarla a "cualquier pensamiento que ocurra en la mente".

No todas las actividades de los elementos nerviosos tienen concomitantes mentales. El postulado se refiere a los tipos de actividades que van acompañadas por el desarrollo de eventos mentales, y afirma que en estos tipos las relaciones de los fenómenos mentales y los físicos son biunívocas.

Esta aseveración implica que es teóricamente posible construir un diccionario de equivalencias entre las dos categorías distintas de fenómenos. Sin embargo, si se lograra elaborar tal diccionario, aun cuando proporcionaría muchos datos importantes relacionados con la fisiología de los centros nerviosos, no permitiría inferir las características cualitativas de los estados mentales a partir de las características de las actividades nerviosas correlacionadas con ellos.

7. Las leyes de la física son aplicables a todo el universo material, incluyendo a nuestros organismos y sistemas nerviosos; además, ni los procesos neuronales ni los mentales están sujetos a cualquier determinismo, causal o probabilista, distinto del que es aplicable a los fenómenos físicos.

Parecería a primera vista que este postulado niega la existencia del libre albedrío. Yo la niego, en efecto, si el concepto o la definición de la actividad voluntaria y del libre albedrío incluye o

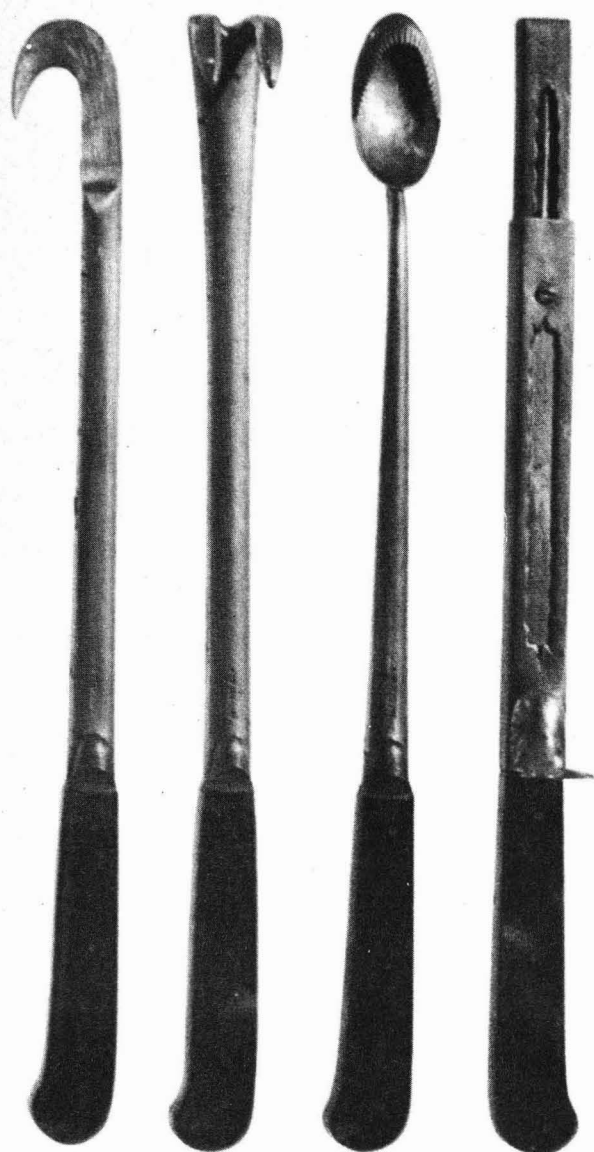
implica la posibilidad de que la mente pueda violar las leyes de la física, interviniendo directamente para modificar los eventos que ocurren en el universo material. Pero la negación desaparece si se acepta, como yo lo hago, que la sensación que tenemos de que somos libres de elegir entre distintas líneas de conducta es un evento mental, y si se define, como yo lo hago, a los movimientos voluntarios como aquellos que van acompañados o precedidos de un estado mental que llamamos voluntad.

La afirmación de que el único determinismo aplicable a los procesos neurofisiológicos del cerebro es el reconocido y aceptado por la física requiere clarificación. No quiero decir que encontraremos en la física todas las leyes y principios aplicables a los agregados neuronales. Por el hecho de que los organismos y sus sistemas nerviosos tienen organizaciones materiales que no se encuentran a menudo en el dominio de lo no-vivo, es posible que aparezcan algunas propiedades específicas que sean privativas de las estructuras nerviosas. Mi séptimo postulado requiere que si encontramos algunas leyes o regularidades genuinas que contradigan las aceptadas por la física, esta ciencia tendrá que ser modificada para que puedan ser incorporadas en su teoría.

Algunos aspectos del determinismo que rige a los procesos neurofisiológicos del cerebro no están incluidos en los principios que la física acepta o incluye en la actualidad. Me refiero por una parte a las memorias y por la otra a los fenómenos que designamos con las expresiones "reflejos condicionados" y "procesos de aprendizaje".

El establecimiento de un reflejo condicionado indica el desarrollo de conexiones funcionales neuronales que no existían previamente y que modifican las reacciones de esas neuronas cuando les llegan determinados estímulos aferentes. Estas conexiones pueden ser duraderas, aun cuando son reversibles, ya que dichos reflejos pueden extinguirse si no se refuerzan. Es probable que también ocurren cambios funcionales duraderos en el curso de los aprendizajes y durante los procesos de retención de las memorias.

Estos cambios tienen implicaciones importantes en relación con el determinismo de los eventos mentales. Continuamente adquirimos nuevos condicionamientos, y aprendemos y retenemos memorias. Las conexiones funcionales de nuestras neuronas cerebrales se modifican por todos estos procesos. Las reacciones neuronales que tenemos frente a un estímulo dado están por lo tanto determinadas no sólo por nuestras conexiones interneuronales innatas sino también por las huellas que dejan en nuestros sistemas nerviosos nuestras experiencias previas. En vista de que he postulado que cada diseño espaciotemporal específico de actividad neuronal está correlacionado con un estado mental específico, es claro que nuestros eventos mentales están también determinados por nuestras experiencias previas. Estas experiencias incluyen nuestras intercomunicaciones con otras personas, que conducen al desarrollo de



una cultura interpersonal. En consecuencia, nuestros procesos mentales personales también están determinados hasta cierto grado por esta interacción cultural, que podemos llamar el determinismo cultural. La física no incluye estos determinismos, ya que no se ocupa de las propiedades características de los agregados materiales específicos que constituyen nuestros cerebros; pero los determinismos mencionados no contradicen las leyes de la física.

Los postulados que he propuesto conducen a considerar que un proceso mental y los fenómenos neurofisiológicos que le están correlacionados representan dos aspectos distintos de un solo y mismo evento. El aspecto mental es el que percibimos directamente; el neurofisiológico es el que adquiere el evento cuando lo interpretamos como un proceso que se desarrolla en el universo

material. No hay ni puede haber interacciones físicas entre los procesos mentales y los cerebrales. La comprensión de las sensaciones o percepciones no es ni más fácil ni más difícil que la de la realización de actos voluntarios. Hay diseños espaciotemporales de actividad cerebral que van acompañados de percepciones, otros durante los cuales experimentamos placer o dolor, y otros cuyo concomitante mental es la impresión de que estamos dotados de libre albedrío y de que podemos ejercer nuestra voluntad.

Mi filosofía es dualista, ya que afirmo la existencia de nuestros procesos mentales y la de un universo material que determina los procesos físicos que ocurren en nuestros cerebros. Empiezo por los procesos mentales porque, como Descartes, creo que son los únicos eventos que podemos percibir directamente y de los cuales podemos estar seguros. No me limito a los que me son propios, sino que postulo que ocurren también en mis congéneres (y en algunos animales), porque acepto la validez de las inferencias basadas en analogías y porque creo que somos capaces de comunicarnos nuestras experiencias mentales. Inventamos o postulamos un universo material para racionalizar nuestras percepciones. Este universo es necesariamente antropomórfico en el sentido de que tiene que adaptarse a los procesos mentales (percepciones e inferencias) a través de los cuales juzgamos cuál es su estructura. Encontramos que las relaciones abstractas que atribuimos a este universo material presentan regularidades que no son producidas o introducidas por nosotros, y las interpretamos como debidas a la existencia de concatenaciones causales en el universo material.

Aun cuando dualista, esta filosofía tiene dos aspectos monistas, ya que acepto que el único conocimiento que podemos tener del universo material es el de su estructura, que sólo podemos obtener a través de nuestras percepciones conscientes, y puesto que el único determinismo que admito es el de la física, que es aplicable exclusivamente al universo material. Califico como monistas a estos aspectos porque el primero mentaliza a la materia y el segundo materializa a la mente por lo que concierne a su determinismo.

Mi filosofía hace innecesarios los conceptos de interacciones causales entre los eventos mentales y los materiales. Afirmé que nuestras sensaciones están relacionadas causalmente con los eventos materiales. Podría pensarse que esta afirmación contradice la que ahora estoy defendiendo. No creo, sin embargo, que exista tal contradicción, puesto que la causalidad que interviene en nuestras sensaciones es la que conecta las actividades nerviosas correlacionadas con nuestros estados mentales con los eventos espaciotemporales que ocurren en el resto del universo. Tampoco hay una contradicción en lo que concierne a la posibilidad de realizar las actividades que designamos voluntarias. Estas actividades no son iniciadas por los estados mentales que llamamos *voluntad*, sino por sus correlativos neurofisiológicos. Su determinismo es, por lo tanto, exclusivamente el de la física.



Raoul Fournier

LOS AÑOS JUVENILES DE ARTURO ROSENBLUETH

—Rosenblueth, Arturo y Fournier, Raúl tendrán como primera práctica ahumar un tambor de Marey, dijo don Fernando Ocaranza.

Don Fernando Ocaranza era, por antonomasia, el fisiólogo mexicano del final de la primera década de este siglo y de los “gloriosos veintes”.

—Usted maneja el tambor mientras que yo trato de ahumarlo, me dijo Arturo.

A los pocos minutos de trabajo, los tres estábamos perfectamente ahumados: Arturo, el tambor y yo. Entró don Fernando al laboratorio —un cuchitril incómodo al que se llegaba por un callejón que partía del aula. Rió de nuestra facha, nos anotó un P.B. —calificación máxima en la época— y nos prescribió un cuidadoso lavado de manos y cara; cuando lo hacíamos, al tiempo que cara y manos se blanqueaban con cierta dificultad, ya no encontramos ninguna para hablarnos de tú.

Los colaboradores en la cátedra de fisiología, eran dos gentes muy estimadas por don Fernando: José Joaquín Izquierdo y José Palacios Macedo, “el viejo lobo de laboratorio” como llamaba al primero, y “el preparador Palacios”, al segundo.

El horario de 3 a 4 de la tarde resulta antipedagógico en un país, como el nuestro, donde el alimento abundante, a veces rociado con alguna bebidilla, se toma entre 2 y 3. Amplio y alargado salón era aquél donde se impartía la clase; arrancaba una pendiente gradería de la mitad de él, los asientos eran los mismos escalones de ascenso con una ranura en la parte baja donde quedaban los pies; sin embargo, una escalerilla de escalones más bajos, colocada a la derecha, permitía un rápido acceso a los lugares altos o gallinero. Mi grupo formado por Alatorre, Carlos; Alcalde, Ernesto Bolaños Cacho, Gilberto; Berges, Alejandro; Cejudo, Juan Angel, y después, sin continuar el orden alfabético, Fournier, Raúl —entonces no escribía mi nombre a la francesa, Raoul; esa rueda intermedia de la “o” fue atornillada en otro accidente de mi vida que por ahora no viene al caso comentar— nos sentábamos juntos a medio salón y dormitábamos, como el resto de nuestros compañeros, cobijados por el calor que desprendía tanto cuerpo humano y el sol que entraba por las ventanas que daban al poniente. A unos cuantos metros del primer escalón de las gradas estaba la mesa tras de la cual tomaba asiento esa original trinidad: don Fernando en medio, don José Joaquín a su derecha, y a su izquierda “el preparador Palacios”, que pasaba lista de asistencia con voz tronante mientras Izquierdo arreglaba los utensilios para una demostración. Un ojo al gato y otro al garabato, don Fernando identificaba el nombre que leían con la persona y de vez en cuando echaba una mirada a las maniobras de Izquierdo.

Así llegamos al final de 1919 y, como es costumbre, alguien tenía que dar la despedida a esa trinidad. Elegido por su talento y vivacidad, Arturo se levantó de su asiento. Ese día, el calor

sofocante había obligado a tener las ventanas abiertas, que daban al “patio de los naranjos” —convertido en patio basurero—. Un carpintero arreglaba con gran estruendo de martillazos y serrucho las puertas de un local.

—Modesto —dijo don Fernando al mozo de servicio— haga callar a ese señor— mientras que Arturo con el pañuelo secaba el sudor de su frente.

—¡Maestro! —gritó con voz fuerte Modesto sin asomarse mucho a la ventana— ¡que se calle!

Como el grito lo había dado casi dentro del salón, soltamos la carcajada. Modesto, sin inmutarse echó todo su pecho fuera de la ventana y volvió a gritar: ¡Maestro! ¡que se calle,! (con una ch...)

La primera carcajada había sido por llamar al carpintero “maestro” en lugar de “maistro” y la segunda porque todo el mundo había oído la palabra que principiaba con ch. Tranquilizado el salón, pero muy nervioso Arturo, comenzó su perorata y a medio camino calló, repitió la frase que acababa de decir, volvió a repetirla y mientras todos “tragábamos camote” como si se tratara de una función de ópera en la cual a la diva le salta un gallo y los espectadores se apenan. Arturo salió del paso y dijo:

—Maestro, yo aprendí estas palabras de memoria: ahora todo se me ha olvidado, pero ustedes me dieron muy buen curso y ese recuerdo quedará guardado en nuestra mente.

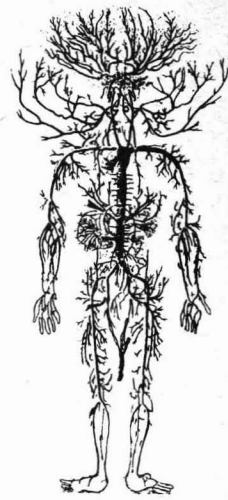
¡Aplausos y gritos en la galería!

Cada uno de los maestros habló con agilidad y elocuencia. Palacios Macedo —que ese día no llevaba la bata blanca de trabajo—, lucía en el ojal ese clavel reventón que fue su distintivo hasta las vísperas de su muerte.

José Joaquín Izquierdo nos demostró, al hablar, su verdadera comprensión de la fisiología moderna. Nos hizo notar la diferencia entre la fisiología a lo Magendie y el método experimental a lo Claude Bernard. Bien aprendidas se tenía las *Leçons sur la physiologie expérimentale appliquée à la médecine*.

Arturo Rosenblueth, había llegado a México rodeado de un vapor de prodigio: era el joven inteligente, excepcional en cuanto a su gran poder dialéctico y su memoria prodigiosa. Cuando una gente viene precedida de un aura semejante, tiene que hacer cosas que no demeriten su fama, y así lo fue haciendo poco a poco. Había terminado la guerra de 14-18 y el prestigio alemán, que estuvo por las nubes, se disolvía en México poco a poco entre dudas y desencanto. En la escuela se creía que los apellidos Rosenblueth y Zukermann eran rigurosamente alemanes. Nadie se acordaba del asunto Dreyfus —no tenía por qué saberlo un joven de 1919— ni se presentían los desmanes de Hitler. Mi apellido, de remota ascendencia francesa había sido también germanizado por algún amigo: era yo von Furnie.

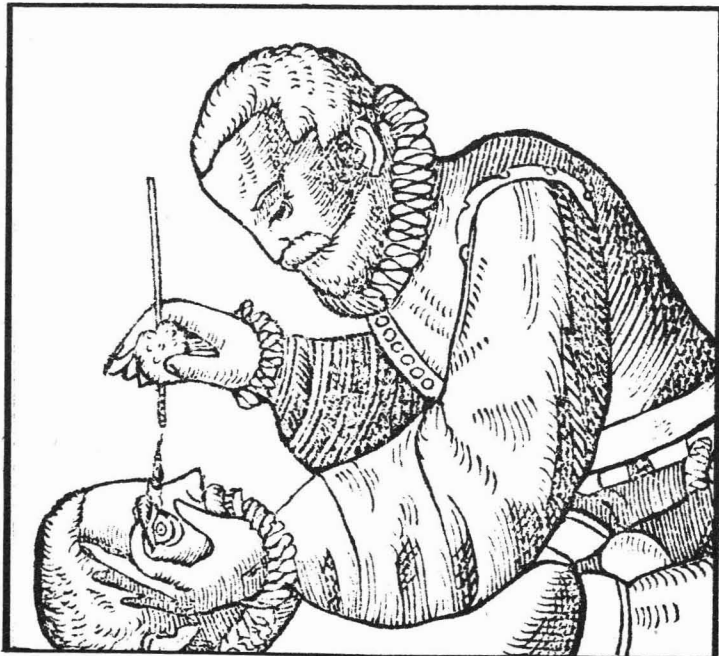
¡Por qué siendo Rosenblueth de la R y yo de la F nos unieron



para ahumar un tambor de Marey? Los dos éramos de apellido extranjero y el tiempo inmediatamente posterior al porfirismo seguía siendo *malinchista*. (probablemente Zukermann no fue ese día a clase). Después las cosas tomaron un color *chauvinista*. ¡Limitaciones de aquéllos que piensan que hay varias razas humanas y no la raza humana! Lo habitual, en aquella época, era seguir un ordenamiento por abecedario, tal vez reliquia del enciclopedismo más que del positivismo apenas abandonado. El compañero de Rosenblueth por orden alfabético era Salazar Viniegra, Leopoldo, y con él y Arturo, desde los finales de la carrera, sin que yo dejara a mis viejos amigos —tan cerca de mi corazón y tan unidos por el abecedario— formamos un trío inseparable, vinculado por nuestras simpatías y diferencias, hasta que la muerte cortó el camino de Leopoldo.

Estos recuerdos me acercan ahora a ellos como si empleara una lupa que los amplificara y los pusiera casi al alcance de mi mano. Las limitaciones económicas de Arturo le llevaron a explotar comercialmente otra habilidad: tocaba el piano y dentro de un cuarteto tocaba en lugares públicos. Fuimos Leopoldo y yo sus paleros durante esas actuaciones en los cafés “La Europea” y “Lady Baltimore”.

Pronto Salazar obtuvo una beca para estudiar en Madrid. Seguramente la situación económica de Arturo mejoró y su ángel protector, Emilio su hermano, lo mandó a Europa para que



terminara su carrera; primero en Alemania, donde no se acomodó, y más tarde en París.

Por mi parte, conseguí, como Salazar, una beca para Madrid. Fucar 21, esa era la dirección que Leopoldo me diera. Seis gallos que dormían en un pequeño gallinero, tres mexicanos —que ya conmigo éramos cuatro— y dos chicos de la provincia española.

—¿Vosotros sois del interior? —le pregunté a uno de los compañeros españoles recordando la designación mexicana de los estados del centro de la República.

—¿Cual interior? chico, somos de Extremadura.

Una semana permaneció conmigo Leopoldo. Un domingo de octubre me dijo:

—Salgo a París esta noche ¿gustas?

Quedé verde del coraje, pues esa tarde habíamos prometido a unas chicas pasear por Recoletos e invitarlas a una churrería famosa que por allí había.

Arturo tenía mi dirección en Madrid y me envió una carta urgiéndome para que me mudara a París.

Por fin, el 11 de noviembre —celebración del armisticio— llegué a París en una noche de llovizna y frío y un taxi me condujo al Hotel Montesquieu, frente a la Sorbonne. Louis, el conserje, me instaló en un cuarto frente al de Arturo. Llamé a su puerta.

—¿Vienes con Leopoldo? Entra, siéntate y espera que termine esta carta que escribo para Emilio.

Traté de sentarme en un sillón que sentí que se abría con el peso de mi cuerpo.

—Busca otro asiento o en la cama, me dijo Arturo cuando oyó el ruido.

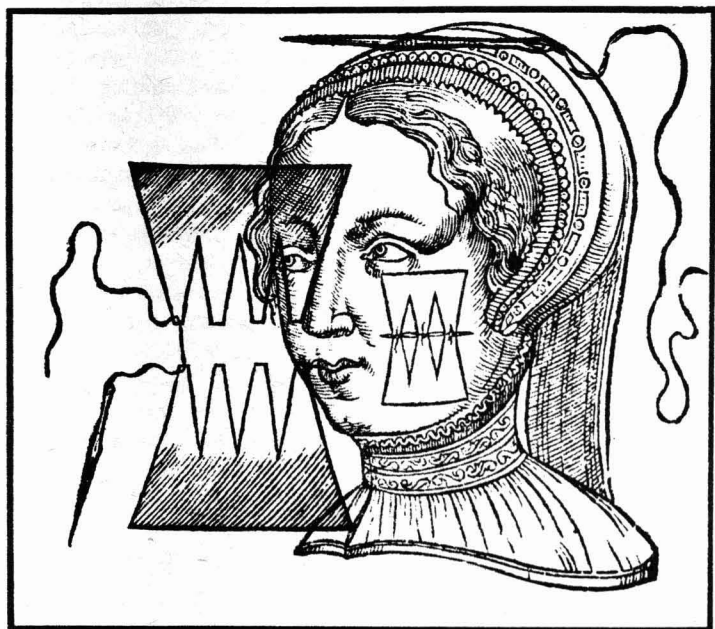
Sentado cerca de la puerta contemplé el cuarto a mis anchas.

Los honores del mobiliario los hacía un piano de cuarto u octavo de cola, serio y de luto riguroso que enseñaba sus dientes amarillos a una cama matrimonial que estaba al frente. Acompañaban a la cama un ancho lavabo y un bidet abiertos al cielo, un banquillo frente al piano esperando que alguien se sentara en él, un ropero de dos lunas que espiaba a Arturo y dos sillas tan informales como el sillón —el único asiento serio, además del banquillo del piano, era la silla sobre la que estaba Arturo.

El silencio soporífero y ahumado del cuarto fue roto de pronto por Arturo:

—¿Quieres oír como me sale la “Appassionata”?

De dos pasos llegó al ángulo opuesto donde se encontraba el piano. Pude ver un librero colgado arriba de su mesa de trabajo. Mientras acomodaba sus papeles y alegraba la dentadura del piano con una escala, me levanté de mi asiento para ver los títulos de los libros: *Discours de la méthode*, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, *Les trois mousquetaires* y otros libros en castellano. Parte del entarimado estaba cubierto por un tapete que con mucha vergüenza, pero con éxito, ocultaba su color rosa. Dos



ventanas frente a la entrada del cuarto permitían ver al fondo los balcones aún iluminados de la Sorbonne. Y comenzó la ejecución. No había acabado el primer tiempo cuando se detuvo y volviéndose hacia mí, hizo explicaciones técnicas a propósito de las dificultades que presentaba; continuó tocando y al rato volvían las explicaciones y así hasta el término de la sonata.

Entonces, como si apenas notara mi presencia exclamó:

—Bueno ¿por qué no saludas? ¿Cuándo llegaste? ¿Cómo está México?

Un toque a la puerta precipitó a Arturo hacia ella:

—Seguramente es una chica que te quiero presentar.

Era Salazar Viniegra, que llegaba como los personajes de las comedias de Zorrilla, a tiempo para continuar el diálogo.

—¿Venías con Raúl?

—No, desde hace un mes me le escapé de Madrid.

—Bueno, dijo Arturo, ya platicaremos, ahora nos vamos a la Crémierie antes de que se llene, van a dar las 7.

—Yo ya comí, dijo Leopoldo. Vivo en una gran pensión donde dan comida muy buena y tengo un cuarto confortable. Estos lujos de vivir en el hotel se quedan para ustedes.

Pero Leopoldo nos acompañó hasta la Crémierie de Monsieur Roulin, al principio, casi, del Boul' Saint Germain. Aunque Leopoldo para demostrar que ya había comido, se colocó un mondadientes en los labios, Arturo ordenó, para todos, los mismos platillos.



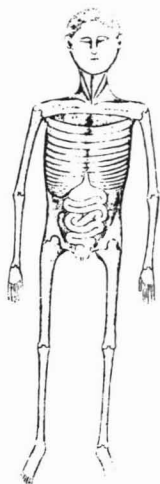
Arturo siempre fue, hasta sus últimos días, muy afecto a mandar; además no conversaba, sino discutía, y gustaba de apostar cuando había contras en la discusión y estaba seguro de tener la razón. Cuando perdíamos, no había poder humano que nos hiciera esconder los centavos.

El nos ordenó que al día siguiente fuéramos a inscribirnos y a arreglar nuestros papeles en la Facultad de Medicina. Cuando a las 8.30 de la mañana siguiente nos dirigimos a dicha facultad, las ventanillas estaban abiertas, pero ya casi todo el mundo estaba inscrito y los retrasados, como nosotros, teníamos que hacer gestiones especiales con el director que era en aquella época el doctor Roger. Lo esperamos hasta las diez, expusimos nuestro caso y quedamos inscritos como alumnos extranjeros. Yo ya tenía título de médico de la Universidad de México y me asignaron un "étage" en el Hospital Cochin, en el servicio de Vidal. Arturo y Leopoldo empezaron por estudiar fisiología, química y física médicas.

Al terminar esos cursos, Arturo siguió con obstetricia y se inscribió en un curso en la Sorbonne, que daba Richet sobre la obra de Claude Bernard. No tenía su pensamiento fijo en ninguna disciplina y en ese momento le gustaban tanto los partos como la fisiología. De "étage" en "étage" llegó a neurología, que daba Babinski. Allí nos reunimos nuevamente, en la Pitié.

Se abrieron los cursos el otoño de 1925 y Arturo consiguió el nombramiento de ayudante honorario de la cátedra de fisiología a cargo del profesor Gley. Principió para nosotros una etapa muy feliz: dinero, el necesario para no morir de hambre —me llamaban del consulado para que sirviera de guía o intérprete de turistas mexicanos—; bailes sabatinos de preferencia en la *banlieue*, conciertos dominicales, y las distracciones propias de la edad. Algunas tardes íbamos a la *Académie Ludo* instalada en la rue de la Sorbonne donde se practicaban toda clase de juegos de cartas. Nosotros jugábamos bridge, del que Arturo era campeón.

Nuestro grupo había crecido: Nacho Morones Prieto, Fernando Velázquez, Antonio Riquelme y un dominicano a quien le habíamos puesto el mote de Leónidas Tigrillo —un personaje de Pirandello— quien, cuando se hablaba del "coloso del norte", no pensaba en los Estados Unidos, sino en México, cosa que mucho le agradecíamos y nos levantaba más el ánimo. En la esquina de la rue des Écoles y rue de la Sorbonne existe aún la Brasserie Balzar, a unos cuantos pasos del hotel Montesquieu, a la que asistíamos a tomar nuestra *soupe à l'oignon*, tarta de frambuesas y tarro de cerveza. Allí llegaban a media noche otros mexicanos más: algunos de los refugiados en París después de la rebelión delahuertista, simplemente gorriones, o algún general que buscaba compañía y desahogo y que pagaba el consumo. Arturo era siempre el mismo: categórico, discutiendo, obsesionado por su trabajo, apasionado del arte, pensando en México como una meta



lejana y en el éxito como algo inalcanzable...

Salazar Viniegra y yo regresamos a México en 1926. Arturo permaneció hasta la terminación de sus estudios.

A principio del 27, apareció en los periódicos una esquila de defunción que daba cuenta de la muerte de Arturo Rosenblueth. Lloré ese día la desaparición del hermano. Un joven no se aviene fácilmente a la idea de que alguien de su edad pueda morir. Siente como que hay edades para todo: para casarse, para ser plenamente feliz, para cambiar las cosas con el pensamiento y la acción, para morir.

Preguntamos a Emilio Rosenblueth, que también estaba conternado por la supuesta pérdida de su hermano muy querido. Cablegrafió e hizo una investigación minuciosa. Yo había dejado a Arturo instalado en el apartamento de unos amigos míos que se venían conmigo a México, por Batignoles. Contestó por cable: "Yo bueno y sano. Sigo estudios. Pronto nos veremos."

Supimos después que la macabra broma provenía de un amigo mexicano, muy de nuestro grupo, que después de su destierro —participó en la revolución de De la Huerta— había regresado a México, entre otras cosas, para continuar esos juegos a los que era muy aficionado.

Salazar en el Manicomio y yo en el Instituto de Higiene y en la Escuela de Medicina, habíamos encontrado con facilidad nuestro refugio.

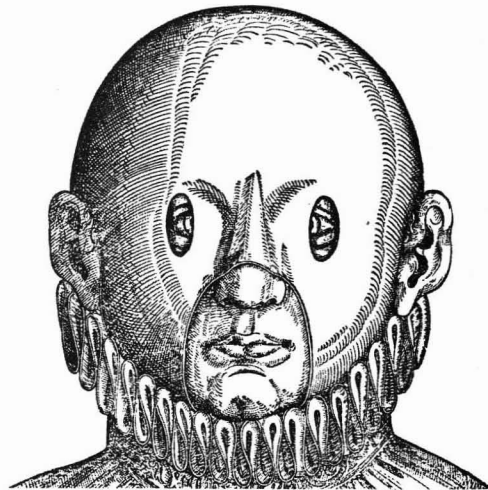
Vino Arturo decidido a quedarse en los asuntos neuro-psiquiátricos, que estaban tan atrasados en aquellos tiempos en México. Instaló consultorio en la calle de Rosales, donde vivía su familia, pero pronto se reveló contra las prácticas empíricas usadas para la atención de los enfermos neuro-psiquiátricos y prefirió retirarse del

ejercicio clínico. Le hablé al doctor José Zozaya, director del Instituto de Higiene, para que lo recibiera, a lo que accedió con gusto, y, aún más, formó un grupo de gente joven para que se dedicara a la investigación: Gerardo Varela, Luis Gutiérrez Villegas, Arturo Rosenblueth, Teófilo Ortiz Ramírez y yo. Como hombre de mucho talento que fue Zozaya, dejó que cada quien escogiera su campo de trabajo formulando previamente la hipótesis y el programa a desarrollar, con sus finalidades teóricas y pragmáticas. Seguía un precepto de Claude Bernard: "La ciencia no es más que el determinismo de la relación entre materia y fenómeno."

Varela y Gutiérrez Villegas se dedicaron a la bacteriología; yo al cultivo de protozoarios y al estudio de las enfermedades intestinales productoras de anemias graves; Arturo y Teófilo Ortiz a la experimentación fisiológica, especialmente al mecanismo de la respiración.

Un día cambió el Jefe de Salubridad —del cual dependía el Instituto de Higiene— y las nuevas autoridades corrieron a todos los que no desempeñábamos la función específica de hacer sueros y vacunas: Zozaya, Rosenblueth, Teófilo Ortiz y yo. Los bacteriólogos se quedaron; pero pronto se fundó el Instituto de Enfermedades Tropicales donde todos los "corridos" fuimos llegando unos desde luego y los otros después, excepto Rosenblueth que había tomado el camino definitivo de la fisiología y se había ido a Boston a trabajar con Cannon.

De aquel grupo que se concretó en París, yo soy casi el único superviviente. Hasta los últimos días de su vida fuimos, mi mujer y yo, los entrañables amigos de la pareja Arturo y Virginia. Me cuesta mucho trabajo pensar que no nos acompaña ya más que en el recuerdo y en su obra.





Efrén C. del Pozo

EL FISIOLOGO ARTURO ROSENBLUETH

Conocí a Arturo Rosenblueth en el año de 1940 cuando llegué como becario al Laboratorio de Fisiología de la Escuela de Medicina de Harvard. Tuve el privilegio de trabajar allí durante 3 años, siempre bajo su guía y dirección. Desde mi llegada quedé impresionado al descubrir el papel destacado que Arturo tenía en aquel famoso laboratorio, que bajo la dirección del eminente Cannon era el almacén de los fisiólogos del nuevo mundo. Salía yo por primera vez de mi patria en donde hace 30 años apenas se iniciaba un movimiento científico. El prestigio de Walter B. Cannon resplandecía, pero en México solo conocíamos algunos trabajos de Rosenblueth pero no su brillante lugar en Harvard. Pronto habría de saber, sin embargo, que su prestigio científico y docente no se acompañaba del merecido reconocimiento de la institución a que servía, a pesar del constante respaldo y elogios de parte del profesor Cannon. Además de su lugar como brillante investigador, sus dotes como expositor excepcional y maestro eran tan apreciadas por sus alumnos que cuando en una ocasión se pidió a los estudiantes al final del primer año de medicina en Harvard que expresaran cuál de sus numerosos profesores en las diversas materias cursadas les había dejado mayor impresión como estimulante e inspirador de ideas, votaron unánimemente por Rosenblueth.

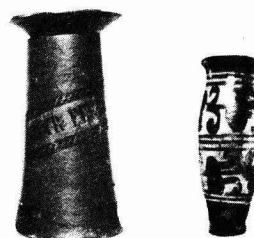
Las actividades de Rosenblueth formaban por entonces el más importante núcleo académico del famoso Departamento de Fisiología de Harvard. Además de llevar a cabo investigaciones en colaboración con el profesor Cannon, participaba en la dirección de trabajos de un brillante grupo de investigadores que se han destacado en el mundo científico como Robert Morison, George Acheson, Edward Dempsey, Joseph Hawkins, Douglas Bond, Hudson Hoagland, Aristides Leao y otros. En el mismo departamento trabajaban entonces fisiólogos de la talla de Alexander Forbes, Hallowell Davis, Roy Hoskins, Milton Lee, E. T. Brücke, varios de ellos de mayor antigüedad y más alta posición oficial en Harvard, no obstante lo cual, la mayor responsabilidad en las actividades del departamento, después de Cannon, era la de Rosenblueth.

Además de la investigación personal, la dirección de otros estudios, la docencia directa en los cursos y la tutoría de alumnos Rosenblueth llevaba a cabo, por su iniciativa, otras actividades: participaba activamente en un seminario semanal sobre las investigaciones fisiológicas en desarrollo, impartía dos cursos para fisiólogos, el primero de matemáticas y el segundo de electricidad; finalmente organizó el muy comentado seminario mensual sobre metodología de la ciencia en el que participaban Norbert Wiener, Manuel Sandoval Vallarta y otros distinguidos matemáticos y fisiólogos. El Dr. Wiener, fundador de la cibernética ha descrito este último seminario en su primer libro sobre la materia que consideró resultante de las discusiones en dicho seminario y de su trabajo posterior en colaboración con Rosenblueth, Bigelow,

McCulloch, Pitts y otros. Wiener dedicó a Rosenblueth dicho libro *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, reconociendo su importante participación en el desarrollo de sus teorías. Freyman, mexicano de Nayarit, residente en París y funcionario de la casa editora Hermann, fue el promotor de la publicación del libro de Wiener en 1948.

La amplia cultura humanística de Arturo Rosenblueth, su interés filosófico en metodología científica y su asociación con su amigo Norbert Wiener, creador de la cibernética, han impresionado a muchos comentadores de su obra, pero estos aspectos son sólo facetas adicionales de su excepcional personalidad. No es necesario buscar luces reflejas para destacar la figura de Rosenblueth. El fue un eminente fisiólogo y nunca pretendió pasar por matemático o filósofo. También tocaba el piano y gozaba con la pintura y la literatura, pero no se le puede considerar como pianista o crítico de arte. Puede exaltarse su cultura y su preparación, pero debe evitarse que se le sustraiga de su lugar destacado como hombre de ciencia cuyas contribuciones a la fisiología fueron brillantes.

Sus trabajos en sistema nervioso central son citados en todos los libros y sus interpretaciones para explicar el papel de los mediadores químicos en el sistema autonómico son clásicos. La teoría de Cannon y Rosenblueth (1933) de dos simpatinas E e I y su defensa experimental vigorosa de la transmisión humoral se tienen que citar en cualquier revisión del tema. Los nuevos descubrimientos de von Euler y Ahlquist sobre nor-epinefrina y la diferenciación de receptores adrenérgicos en "alfa" y "beta" representan sin duda nuevos avances y rectificaciones, pero la hipótesis de las simpatinas y el abundante trabajo experimental que motivó fueron sin duda aportaciones valiosas en este importante campo de la fisiología. La sustancia local "H" que imaginó Rosenblueth diferenciada según los receptores en E o I, puede tomarse como base del descubrimiento de los receptores "alfa" o "beta" de Ahlquist. El libro de Cannon y Rosenblueth *Autonomic Neuro-Effector Systems* publicado en 1937 no ha sido superado en el tratamiento sintético del tema y en su discusión luminosa. La segunda monografía con Cannon *The Supersensitivity of Denervated Structures* fue terminada por Rosenblueth de un manuscrito incompleto que Cannon le había encargado que completara en el caso de no poder hacerlo él. Cannon murió en 1945, y el libro apareció en 1949. Un año más tarde, en 1950, Rosenblueth dedicó a su memoria su nuevo libro *The Transmission of Nerve Impulses at Neuroeffector Junctions and Peripheral Synapses*. Esta obra fue una revisión general del trascendente tema de la transmisión humoral, campo en el que Rosenblueth, su maestro Cannon y un gran grupo de colaboradores desarrollaron importantes trabajos en Harvard durante largos años y establecieron bases sólidas para el hoy bien cimentado conocimiento de la transmisión de los impulsos nerviosos en las uniones neuronales y en su relevo al llegar a los





efectores. Durante muchos años se libró una intensa batalla científica entre los "electragonistas" o defensores de la transmisión por potenciales eléctricos y los "quimogonistas" como se llamaron a sí mismos Cannon y Rosenblueth, juntamente con Loewi, Dale, Feldberg, Brown, Bacq y otros, hasta que finalmente la evidencia experimental aportada por los partidarios de la teoría química permitió la conquista del conocimiento de este capítulo de enorme importancia científica y médica. No es de extrañar que varios de los descubridores de hechos fundamentales en este campo hayan recibido reconocimiento universal con las más altas preseas tales como premios Nobel, pero es de pensarse que sólo circunstancias fortuitas limitaron a la esfera científica la fama de Cannon y Rosenblueth.

Otros campos de la investigación recibieron también la atención del fisiólogo mexicano y sus grandes aportaciones al conocimiento de las funciones del músculo liso, de los ganglios simpáticos, del corazón y de la corteza cerebral aparecieron en revistas científicas de diversas partes del mundo y han sido universalmente reconocidas.

Ya se han descrito diversos artículos destacando la multiplicidad de intereses, aptitudes y conocimientos de Arturo Rosenblueth y

aun cuando es un hecho que no se puede fragmentar la vida de un hombre, sin que pierda mucho su imagen y características, siento que la admiración que provoca la multiplicidad de intereses y aptitudes de Arturo Rosenblueth, podría reducir el juicio como fisiólogo eminente. Esta fue su profesión, su ruta, su ciencia, a la cual aplicó todas sus capacidades, dedicación y esfuerzo. La fisiología es la ciencia que busca conocer las funciones biológicas, y en el hombre a las funciones sensitivas, motoras y afectivas se agrega la evidencia del pensar organizado, el enigma de la mente que en un fisiólogo como Rosenblueth no podía ser campo extraño; así como no lo fue el cultivo de las artes. Su último libro *Mente y cerebro*, publicado en 1970, poco antes de su muerte, resumió sus concepciones sobre este cautivador problema científico y filosófico.

Se ha elogiado el papel trascendente de Rosenblueth en el desarrollo de la ciencia en México y su interés por promover la investigación y la alta docencia. Yo puedo exaltar sus grandes cualidades de maestro por mi experiencia personal como su alumno y colaborador. Quiero además aprovechar su ejemplo para ilustrar algunas condiciones de nuestro medio científico y cultural.

En 1943 regresé a México e inicié desde luego seminarios de fisiología y pude transmitir en la cátedra y en el laboratorio las enseñanzas recibidas en tres años de colaboración con Rosenblueth. Más importante que esta labor, fue sin duda el haber intervenido insistentemente para que el distinguido fisiólogo se reintegrara a su patria y prestara su valioso impulso a nuestro progreso científico.

Arturo Rosenblueth regresó al país en 1944 lleno de temores en cuanto al futuro. Había sido víctima en México, antes de ir a Harvard, de incomprensiones y aun de un cese arbitrario. A pesar de las dificultades de los primeros años nunca se arrepintió. Harvard no le había reanudado su nombramiento porque el sucesor del doctor Cannon quiso llevar a sus propios colaboradores. Rosenblueth rehusó el puesto de profesor adjunto en la Universidad de Illinois porque allí se requería por ley que los profesores tuvieran o adoptaran la ciudadanía norteamericana. Con deseos de regresar a México, decidió aceptar el puesto de jefe del Departamento de Fisiología en el Instituto Nacional de Cardiología que todavía no se inauguraba.

Así es que se reincorporó a México gracias a diversos factores circunstanciales, entre los cuales debe considerarse el retiro del profesor Cannon y el empeño del doctor Ignacio Chávez en traerlo al nuevo Instituto Nacional de Cardiología ofreciéndole condiciones de trabajo y de recursos hasta entonces desusados en México. Por fortuna, su devoción a la ciencia, su capacidad y prestigio pronto recibieron el reconocimiento merecido y pudo ir implantando nuevos medios y formas de actividad científica. En pocos años formó a una serie de fisiólogos y estableció nuevos laboratorios de





Enrique Lopez

ARTURO ROSENBLUETH SU MENSAJE

La noche de Arturo Rosenblueth ha principiado. El fisiólogo, el pensador, el humanista, el maestro, acaba de tramontar los linderos del espacio-tiempo para penetrar silenciosa, meditativamente, como su vida misma, en el arcano inescrutable de la eternidad. Ayer apenas un grupo reducido, formado por parientes y amigos, acudió apesadumbrado a depositar sus despojos en la entraña de la madre común.

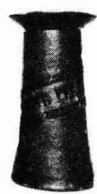
¿Qué ha quedado de la obra y de la vida de Arturo Rosenblueth? ¿En qué medida su trabajo y su pensamiento trascenderán más allá del reducido grupo de investigadores, fisiólogos en su mayoría, que han estudiado los datos experimentales con los que inteligente y brillantemente contribuyó a incrementar el acervo del conocimiento universal? Más aún ¿en qué medida esos mismos trabajos y pensamiento alcanzarán a penetrar en la intimidad de generaciones como la presente, y como las que pueden presagiarse para el futuro inmediato; generaciones caracterizadas por una tendencia a la superficialidad, por una marcada inclinación al desarrollo del mínimo esfuerzo en la consecución de fines que, generalmente, pueden calificarse como vanos e intrascendentes; de una generación que como consecuencia de la complejidad y del crecido número de factores que condicionan el desenvolvimiento intelectual del hombre moderno tiende, con velocidad creciente, hacia lo particular, apartándose necesariamente del concepto de universalidad, sobre el que debe cimentarse todo intento de integración del conocimiento?

La respuesta a los interrogantes que preceden parece sencilla: la producción intelectual de Rosenblueth, representada por los numerosos trabajos de investigación publicados en revistas científicas, en monografías y en libros, está al alcance de todo aquel que pretenda abreviar en esa fuente de conocimiento. Ahí, respetados por el tiempo y confirmados por investigaciones ulteriores, se encuentran los datos experimentales relacionados con el sistema simpático adrenal y sus mediadores químicos; ahí también están los resultados de sus estudios sobre la actividad cardíaca que, aun cuando fueron obtenidos con elementos técnicos cuyas características de precisión y discernimiento fueron insatisfactorios, continúan sirviendo de base a hipótesis cuya resolución experimental se intenta, hoy día, con instrumentos y técnicas mucho más avanzados. Mas toda esa obra, no obstante su variedad y extensión, transmite, principalmente, un mensaje expresado en el lenguaje científico, un mensaje concreto destinado a un grupo reducido de receptores: los biólogos del presente y del futuro quienes, al hurgar en la literatura en busca de conceptos fundamentales, tendrán que revisar, aun cuando sólo sea fragmentariamente, la producción científica de Arturo Rosenblueth. Es el mensaje obvio e ineludible que el especialista transmite a quienes cultivan su especialidad. Hay, sin embargo, algo más en el contenido de esos

trabajos, algo que permite vislumbrar espacios más dilatados y horizontes que se extienden allende la especialidad.

Todo estudiante de biología recuerda, aún después de transcurridos muchos años de haberla estudiado, una figura de Marey en la que se ilustran varias de las características del ciclo cardíaco: es la reproducción de una serie de registros, sobre papel ahumado, de la contracción cardíaca. Es posible que el otrora estudiante de biología llegue a olvidar el significado de conceptos tales como periodo latente, periodo refractario, pausa compensadora; empero, difícilmente dejará de recordar la bella gráfica que ilustra estos conceptos con la clara sencillez propia de la elegancia. Por esa figura, sin ahondar más en la producción del autor de la misma, puede afirmarse que Marey fue un investigador ingenioso y de gran sensibilidad artística. Como una consecuencia natural, esa figura ha hecho surgir en quienes la han estudiado deseos de emulación, propósitos de reproducir en el campo de trabajo personal y con las propias técnicas, las características que la convirtieron en una de las ilustraciones clásicas de la biología. La palabra gráfica de Marey, que se prolonga indefinidamente en el tiempo, que invita a la emulación de características trascendentes, constituye, según mi personal punto de vista, un mensaje tan importante o más, por más universal, que el contenido en el concepto "periodo refractario", no obstante la importancia que este último tiene en las ciencias fisiológicas.

En el trabajo de Arturo Rosenblueth hay, también, numerosas muestras de ingenio y de sensibilidad artística. ¿Qué otro calificativo si no el de *altamente ingenioso* puede aplicarse a su método de medir y registrar la actividad del músculo liso valiéndose de un pelo, único, de la cola del gato? ¿Qué otro calificativo que el de *bellos* puede aplicarse a sus registros de la actividad de la membrana nictitante, de la contracción del corazón del mamífero, de la sacudida del músculo esquelético? Su técnica para registrar fenómenos fisiológicos y la sobriedad y concisión de la argumentación basada en los resultados obtenidos, proporcionan al estudioso de la fisiología un mensaje adicional, íntimamente ligado al problema fisiológico que tratan de aclarar; un mensaje quizá más trascendental, también por más universal, que habla del método científico y de la presencia dentro del hecho científico mismo, como parte integral, de un elemento de gran importancia en toda actividad humana: la presencia del elemento estético. La comunión entre ciencia y estética no fue un acontecimiento fortuito en la obra de Rosenblueth; tampoco fue el resultado de una búsqueda intencionada y agobiante que, en el sujeto sin talento, engendra la caricatura de la obra de arte o bien resulta, en la mayoría de las veces, en un esfuerzo estéril o en una obra mediocre. Ciencia y arte florecieron simultánea y conjuntamente como manifestaciones espontáneas de su personalidad, con la sencillez y espontaneidad con las que el artista y el hombre de genio manifiestan su talento





en cada una de las obras que ejecutan y que permite singularizarlos aun en las condiciones más adversas.

En un ensayo sobre el autor dramático, afirmaba Rosenblueth que el mensaje del dramaturgo es incompleto ya que, para alcanzar la plenitud, requiere la coexistencia de un intérprete, de un personaje que sirviéndose de la fonética, la mímica y de los medios accesorios necesarios, sea capaz de lograr que el auditorio sienta y viva, con el calor propio de la vida del autor a través de la vida del intérprete, las emociones y los pensamientos latentes en la obra escrita. El mensaje de Arturo Rosenblueth está en su obra; no obstante, tal vez es un mensaje incompleto que requiere para ser percibido en plenitud, que cada uno de los que la estudian trate de convertirse en su intérprete, trate de entender, vivir y transmitir las emociones y los pensamientos implícitos en ella. Los datos experimentales, las argumentaciones, las hipótesis y teorías propuestas en sus trabajos son, por la forma elegante, sencilla y concisa con que están presentados, una invitación irresistible a tratar de penetrar, más cada vez, en la intimidad de un pensamiento que se vislumbra muy profundo; una invitación irresistible a tratar de conocer y proyectar un contenido emocional que se antoja pleno en variaciones.

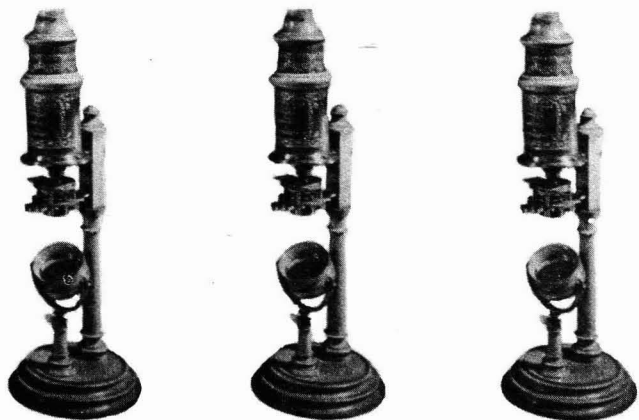
La elegancia en la presentación, la brillantez en la argumentación, la lógica en la concepción de hipótesis y teorías, son características que conducen a suponer, e incluso a desear, su aplicación a problemas ubicados fuera del campo de la fisiología. Tal aplicación, debido a la personalidad de Rosenblueth, hubiera requerido otra vida, dedicada por entero a investigar específicamente "esos otros problemas extrafisiológicos". No obstante, nos quedan algunos bocetos de sus pensamientos e ideas sobre problemas no fisiológicos, bocetos trazados por él mismo en los pocos ensayos que escribió en el curso de su vida. En este aspecto Rosenblueth fue poco comunicativo. Tenía un mensaje general,

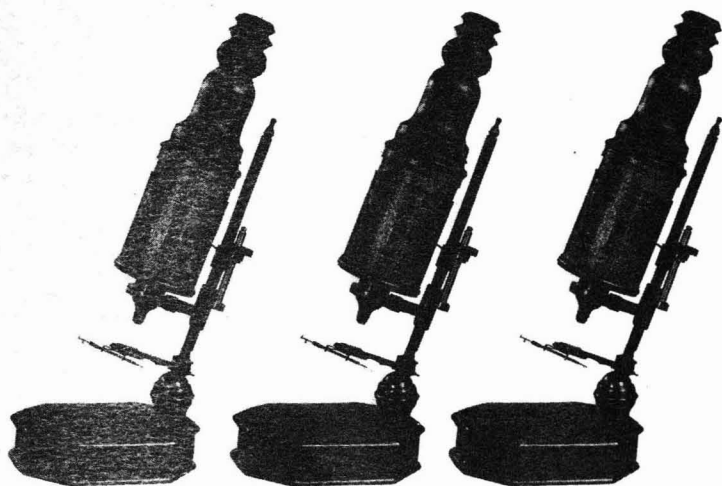
humanístico, no necesariamente ligado a abstrusos problemas científicos, ni necesariamente expresado en el lenguaje escueto de la inducción y la deducción lógicas. Mas prefirió transmitir este mensaje personalmente y día a día a un grupo reducido, privilegiado, de colaboradores, discípulos y amigos. Fue un mensaje expresado mediante el sencillo vocabulario del trabajo cotidiano en el laboratorio, entre experimento y experimento, en el experimento mismo y en las breves charlas de corredor.

Hace algunos años, escrita sobre un pizarrón de la Escuela de Medicina, encontré la siguiente frase atribuida a Rosenblueth: *el gato siempre tiene la razón*, dramáticamente breve y, sin embargo, de una profundidad que asombra y conduce sin esfuerzo hacia la reverencia ¿Qué sentido tiene esa sentencia? Para mí, en su laconismo, encierra toda una filosofía. ¿Puede concebirse mayor sobriedad y precisión para expresar toda una filosofía? Seis vocablos que implícitamente presuponen humildad, renunciación, sumisión absoluta a principios y procesos que no dependen del investigador. Cabe preguntar ¿quién es el "gato" en este contexto?, ¿qué demiurgo le ha dotado del asombroso poder que manifiesta al hacer que un auténtico hombre de ciencia le diga con respeto: tú siempre tienes la razón? El "gato" es quien contiene en propiedad toda la verdad cuyo conocimiento busca el hombre de ciencia; es el dispensador de los hechos que, bien interpretados e hilvanados, conducirán al entendimiento y esclarecimiento de ciertos problemas. Tomado como símbolo de *objeto de investigación*, es el poseedor absoluto de todo lo que desea saber el investigador. Consecuentemente ¿qué mejor actitud que la de llegar a ese objeto con el espíritu completamente abierto y limpio de ideas preconcebidas? ¿Qué mejor actitud que la de aceptar "su palabra", sus hechos, sus respuestas a nuestras preguntas experimentales con la humildad que corresponde a nuestra ignorancia frente al que posee la verdad? ¿Qué mejor actitud que la de renunciar a toda teoría preconcebida y formular cuantas hipótesis y teorías sugieran las respuestas proporcionadas por quien siempre tiene la razón, el "gato"? ¿Qué mejor actitud, en suma, que la de encomendar nuestro juicio a la dirección de los resultados experimentales? Este mensaje, profundamente espiritual, que Rosenblueth transmitió día tras día en su laboratorio, ha sido expresado por Huxley en la siguiente forma:

Me parece que la ciencia enseña, de la manera más sublime y poderosa, la gran verdad contenida en el concepto cristiano de la total sumisión a la voluntad de Dios: siéntate a contemplar los hechos como los contemplaría un niño; mantente preparado para abandonar cualquier noción preconcebida; corre humildemente en pos de la naturaleza y síguela a donde quiera conducirte, aun a los abismos más profundos; solamente así podrás alcanzar el conocimiento.

Las breves charlas de corredor tuvieron continuidad en veladas





más extensas y confortables que se repitieron con frecuencia casi hebdomadaria en el curso de varios años. Ahí, en un ambiente íntimo, familiar, analizaba Rosenblueth con palabra ágil e ingeniosa, con conocimiento profundo, problemas fundamentales de interés general, problemas que siempre tuvieron un centro común: el elemento humano. Al analizar la participación del hombre, estudiante y maestro, en el problema de la enseñanza, especialmente la enseñanza superior ¡con cuánta vehemencia solía hacer hincapié en que ambos, estudiante y maestro, debían trabajar con la firme convicción de que el producto de la enseñanza superior, la actividad profesional en cualesquiera de sus múltiples manifestaciones, debía tener la misma calidad y altura que la mejor actividad profesional practicada en cualquier parte del mundo! Esta convicción, expresada con sinceridad, respaldada por el ejemplo personal, pone de manifiesto una característica que, desde mi punto de vista personal, constituye la parte más importante del mensaje de Rosenblueth: la fe en el elemento humano. Fe en que el joven estudiante de hoy en día, el futuro profesionista, el hombre de ciencia del futuro, será capaz de vencer la actitud negativa de los engreídos “maestros”, mercaderes en la casa de la ciencia, a quienes Poincaré llamó con gran acierto “profetas del mal”, que obstaculizan y degradan la enseñanza; fe en que será capaz de producir y en que su producción será óptima y de la más elevada calidad. Fe en que el hombre actual, quien por la indolencia que engendran las condiciones presentes y las comodidades producto de la tecnología moderna se inclina acusadamente hacia la despreocupación más egoísta, habrá de surgir de su indolencia para buscar, según la frase de Nicolás Berdiaeff, su centro de gravitación; para buscar un lugar digno dentro del grupo social en que su gregarismo lo ha colocado; para buscar a través de una actividad política sincera y desinteresada, metas no solamente de progreso, sino las verdaderamente trascendentes de la civilización. Tal es el contenido que me parece implícito es ese gran mensaje: “que nuestro trabajo

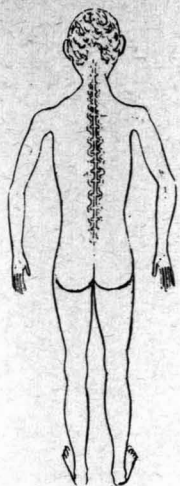
esté a la altura del mejor del mundo”. Lo escuché no sólo en su palabra —ágil, aguda e ingeniosa—, también me pareció escucharlo en las notas que sus manos recias producían al ejecutar alguna de las sonatas de Beethoven. ¿Fue mera coincidencia que de la obra pianística de los grandes compositores hubiera escogido Rosenblueth las sonatas de Beethoven como el recurso musical que más satisfacía su sensibilidad artística? El genio musical de Beethoven creó del seno de su tragedia personal obras de belleza perdurable que, según la expresión de Romain Rolland, representan “la fuerza más heroica del arte moderno”, en las que “es un bien indecible reconfortarse” pues constituyen un “océano de voluntad y de fe”. Creo que la afinidad de sentimientos entre el genial compositor y su intérprete, esa fe común en que la parte noble de la humanidad habrá de prosperar y predominar sobre cualquier otro componente de la misma, hicieron que las sonatas de Beethoven interpretadas por Rosenblueth transmitieran, entre otros, un firme sentimiento de confianza en el futuro de la humanidad.

He hablado de fe pero, tal vez, convendría mejor emplear un concepto que es común al hombre de ciencia y al artista: la intuición. ¿Existe algún procedimiento lógico que permita cimentar la confianza en el futuro del hombre? En presencia de la amenaza de autodestrucción que el hombre mismo parece empeñado en impulsar; en presencia del desconocimiento de los valores tradicionales, por el mero hecho de ser tradicionales; en presencia de todas las características negativas que saturan el momento en que vivimos ¿se puede predecir el advenimiento de un futuro diferente, diferente para bien de la humanidad? Mi respuesta, la respuesta del hombre común, no puede ser muy halagüeña; es la respuesta del hombre sin fe, la respuesta del hombre incapaz de grandes intuiciones. No obstante, están presentes, viven en mí, las palabras y la música de Rosenblueth difundiendo con convicción un mensaje de confianza y de optimismo. Al revivir ambas —música y palabras— acuden a mi memoria conceptos de Lacordaire que, adaptados al presente contexto, pueden citarse de la siguiente manera:

Si contemplamos al hombre en un momento determinado de su historia, nos parece próximo a desaparecer, a aniquilarse, y estamos prontos a exclamar ¡Señor, sálvanos que perecemos! Mas si contemplamos al hombre a lo largo de la historia de la humanidad nos parece oír una voz, saturada de confianza y de tranquilidad, que responde: ¡Hombre de poca fe! ¿Por qué has dudado?

Tal es el mensaje que con veneración y respeto he recibido. Tal es el mensaje que con fervor y esperanza transmito a los integrantes de mi generación: la fe del hombre en la vida y en el hombre.

La noche de Arturo Rosenblueth ha principiado, sólo me queda desear emocionado que su sueño en la noche que principia sea el reposo de los elegidos.



Guillermo Massieu

ARTURO ROSENBLUETH Y EL DESARROLLO DE LA CIENCIA EN MEXICO

Las evocaciones que me permitiré hacer aquí sobre el doctor Arturo Rosenblueth, hombre de ciencia, brillante investigador, promotor de la ciencia en México, se refieren más bien a la influencia directa o indirecta que ejerció en nuestra generación, sobre todo en los que en un momento dado nos decidimos a entrar en el camino de la investigación científica, en una época difícil en cuanto al panorama futuro que entonces nos ofrecía esta actividad.

Ciertamente en el lustro de 1940 a 1945 el ambiente científico en México era raquítico y poco propicio para la investigación, a pesar de que nuestros cuadros se habían reforzado con distinguidos inmigrantes españoles que se incorporaron en diversas instituciones y realizaron en éstas una loable labor, por ejemplo en la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas, donde tuvimos beneficioso contacto con ellos. Por cierto que este plantel fue de los primeros que incorporó la investigación científica como una labor habitual y una amplia enseñanza experimental, lo que estableció una, para nosotros, nueva tradición que afortunadamente ha seguido con firmeza hasta nuestros días.

No obstante, y a pesar de estos buenos auspicios y de muy valiosos esfuerzos aislados, las perspectivas de los que dedicaban su empeño a la investigación científica eran inciertas. Era casi nulo el número de especialistas que gozaban de posiciones de tiempo completo. Recordemos que al tomar posesión de su cargo como

primer director del Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, en noviembre de 1960, el doctor Rosenblueth retrató la situación de esta manera: "Hace aproximadamente veinte años, con muy pocas aun cuando muy honrosas excepciones, nuestra tradición científica era preponderantemente la de la erudición. La formación de científicos se hacía casi exclusivamente en las bibliotecas. La enseñanza en laboratorios era exigua. Había numerosos estudios de recopilación de los trabajos realizados en otros países, pero los estudios originales eran escasos y en su mayoría endebles. Nuestra contribución al acervo científico mundial era en consecuencia necesariamente mínima o, digámoslo francamente, era prácticamente nula."

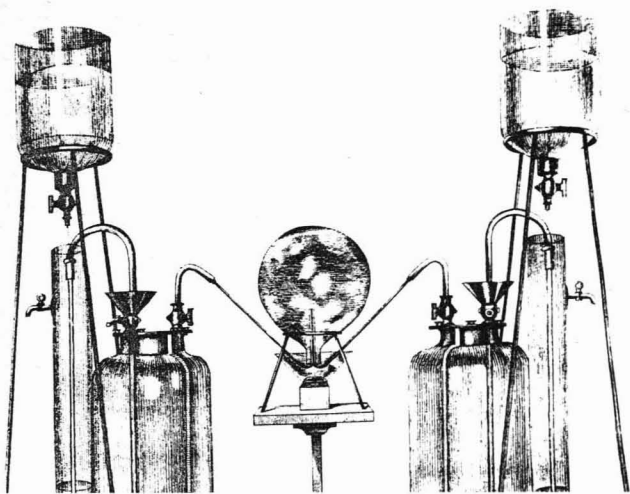
Sin embargo, por esa época empezaron a percibirse algunos signos alentadores, si bien modestos, relativos al interés del Estado en cuanto a fomentar la ciencia, como fue el establecimiento de la Comisión Impulsora y Coordinadora de la Investigación Científica en 1942, que en forma limitada inició un programa de envío de becarios al extranjero y la ayuda a proyectos específicos de investigación.

Fue el inicio de una serie de acciones poco impresionantes respecto a su magnitud, pero significativas porque rompieron la inercia o más bien el estatismo que reinaba por entonces en los círculos académicos de nivel universitario, en relación con esas actividades.

Fue quizá en el campo de las ciencias biomédicas en donde se manifestó el impulso renovador más notable a partir de 1944. Surgieron entidades como el Instituto Nacional de Cardiología, el Hospital de Enfermedades de la Nutrición, el Instituto Nacional de Nutriología, el Instituto de Estudios Médicos y Biológicos de la Universidad de México, y otras en las cuales se inició el cultivo sistemático de la investigación científica y la formación de investigadores. Considero que el regreso del doctor Rosenblueth a México y su incorporación al Instituto Nacional de Cardiología en 1944 marcó una etapa decisiva para el desarrollo de la biología fundamental. Llegó precedido, con justicia, de una gran fama, respaldada entre otras cosas por noventa trabajos publicados en el campo de la fisiología y realizados en su mayoría en el respectivo departamento de la Universidad de Harvard. No el número sino la trascendencia de estas comunicaciones era lo importante. Por primera vez contamos en México con un cerebro tan brillante en esa especialidad y en general en la biología básica.

El conocimiento de la profundidad de la obra del doctor Rosenblueth y de sus capacidades dio la confianza que hacía falta en nuestra incipiente comunidad científica, en el sentido de mostrar que los mexicanos podían realizar investigación original y trascendente, de categoría internacional, si contaran con los medios materiales adecuados y si se plantearan alcanzar metas ambiciosas. El doctor Rosenblueth constituyó, en fin, un marco de



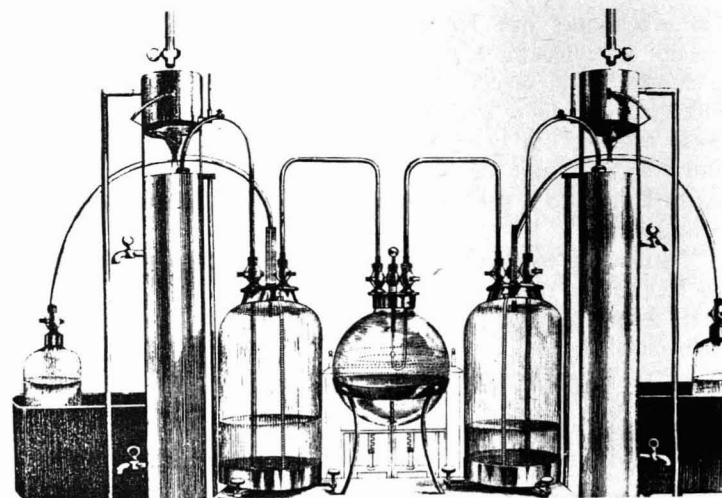


referencia de la más alta categoría para dicha comunidad. Fomentó el cultivo y la vocación hacia la investigación científica directamente en sus colaboradores y discípulos, e indirectamente, y sin proponérselo, influyó en un círculo más amplio por su ejemplo de dedicación y esfuerzo y por la elevada calidad de sus trabajos.

Otro aspecto que lo hizo singularmente atractivo para nuestra generación fue el saber que era un hombre de fina sensibilidad artística y poseedor de una amplia cultura universal, como lo demostraba su interés por la música, la pintura y la filosofía. Estas inquietudes las plasmó en trabajos que publicó en diversas revistas, y poco antes de su muerte en la importante monografía que tituló *Mente y cerebro*, editada simultáneamente en español y en inglés, en la cual demostró una vez más ser un hombre de pensamiento firme, preciso y profundo, y de expresión clara.

Que tenía una gran confianza en el porvenir del cultivo de la ciencia en México, y del elemento humano con que se cuenta para estos fines lo atestiguan las siguientes palabras dichas en 1960: "Como corolario del hecho que nuestra época es de transición, nos enfrentamos con un problema que urge abordar y vencer. Nos hacen falta maestros que inicien a las nuevas generaciones en la investigación y que preparen a los profesores y maestros del futuro. Con pocas excepciones, la vasta mayoría de los investigadores mexicanos ha recibido su educación avanzada en universidades extranjeras y ha hecho su aprendizaje de la investigación con hombres de ciencia de otros países. Queremos salir cuanto antes de esta supeditación y adquirir nuestra libertad intelectual. Sabemos que el material humano capaz abunda entre nosotros. Queremos ofrecerle facilidades para que ascienda a los niveles que merece."

Sostenedor sin restricciones de la importancia del cultivo de la investigación básica como piedra angular de la expresión creativa



del pensamiento humano y como antecedente a la utilización de la ciencia en beneficio de la sociedad, siempre reconoció las obligaciones de la comunidad científica mexicana en cuanto a coadyuvar al desarrollo integral de nuestro país. Por esa razón también expresó que una de las metas del Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico es la de contribuir al desarrollo tecnológico del país, preparando técnicos y resolviendo problemas prácticos específicos.

Fue el doctor Rosenblueth, no cabe duda, un hombre de dimensión superior, profundo en los temas que le eran de particular interés, y con amplia visión del mundo que nos rodea. Su gran espíritu crítico contribuyó a la formación sólida de los colaboradores y discípulos que lo siguieron, lo que fue una de sus mayores herencias. No hacía concesiones en relación a trabajos científicos mediocremente planeados y a experimentos pobremente ejecutados o argumentaciones débiles. Esta actitud contribuyó mucho a la elevación del nivel de nuestras investigaciones científicas; otra actitud, favorable a patrones menos estrictos, hubiese sido incompatible con su recia personalidad.

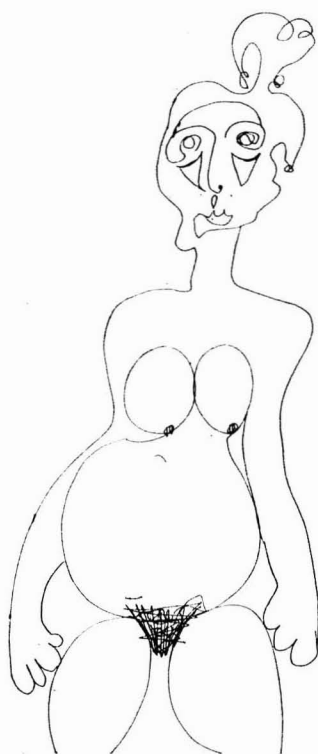
Hombre de laboratorio, realizó experimentos hasta que las fuerzas físicas se lo permitieron y alcanzó a publicar finalmente más de ciento cincuenta trabajos de alta categoría. ¿Podría esperarse un maestro mejor para las generaciones que le siguieron? Nosotros no lo creemos.

Su pérdida es ciertamente irreparable para México y sólo se compensa por el hecho de que su obra tiene prolongación a través del numeroso grupo de biólogos que recibieron el fruto de sus enseñanzas e influencia, y que realizan a su vez trabajos científicos de mejor nivel y dentro del rigor que él estableció como medida de referencia.



Juan García Ponce

LAS HUELLAS DE LA VOZ



Un poco más, un poco menos, todo hombre está atado a los relatos, a las *novelas*, que le revelan la verdad múltiple de la vida. Sólo esos relatos, leídos a veces con zozobra, lo sitúan ante el destino. Debemos por tanto buscar apasionadamente qué pueden ser esos relatos, cómo orientar el esfuerzo mediante el cual la *novela* se renueva o mejor, se perpetúa.

GEORGES BATAILLE

La voz de la novela es el lenguaje de lo imposible. Entrar a la zona de vida que ha creado para sí la narrativa contemporánea de México no puede ser un movimiento que consista en cercar con las armas de un conocimiento previo, cualesquiera que sea su naturaleza, ese espacio inerte, eminentemente neutral y que en relación con la exterioridad que lo rodea no tiene más defensa que el carácter inmóvil e incorruptible del lenguaje que lo muestra, sino disponerse a escuchar la voz cuyo despliegue se aplica a constituir ese espacio desde el que lo innombrable avanza hacia nosotros, desde el que lo imposible se hace acción, adquiere materia y apariencia como imagen mediante la capacidad del lenguaje de hacer suyo el movimiento de lo negativo y entregárnoslo convertido en una positividad sensible desde la que podemos sumergirnos en sus insondables profundidades. Por eso puede decirse que el espacio de la novela es un espacio otro, se nos presenta como ese terreno que no es el reflejo en un espejo que recoge lo que acontece en el tiempo dentro del horizonte de la historia, sino que muestra lo que está detrás del espejo y que la narración debe obligar a trasladarse, violentando su naturaleza secreta e inexpresada, obligándolo a ponerse delante del espejo para hacer visible su todopoderosa ausencia de realidad convertida en la realidad que surge del lenguaje.

La novela, entonces, no es la historia de la novela. Nos quedaríamos totalmente fuera de ella si ahora entregáramos una minuciosa enumeración todo lo completa que se quiera o que se pueda de los títulos que forman el panorama cultural de la novela en México; nos quedaríamos igualmente fuera de ella si inmiscuyéramos en esa lista nuestro gusto haciendo un deslinde todo lo arbitrario que se quiera o que se pueda de acuerdo con nuestras simpatías y diferencias. De uno u otro modo estaríamos ante esa historia de la novela que no es la novela, sino una manera de desembarazarnos de ella llevándola al terreno seguro de la cultura, donde lo que cuenta es la distancia que permite describir desde afuera, donde es cierto que la novela vive, pero donde no encuentra su fin, sino, al contrario, el principio de su posibilidad de actuar. Pero, más aún, la novela no es tampoco historia a secas, ni sociología, ni psicoanálisis, ni lingüística, aunque todas estas ramas del saber puedan entrar a ella en busca de los ejemplos que les resulten necesarios. El saber de la novela, su realidad última dentro de la cultura, es un conocimiento que sale de ella, que ella misma produce como una evidencia exteriorizada por su despliegue y a la que uno no puede acercarse desde la barrera de un método, sino a la que debe permitirle mostrarse entregándole nuestra confianza de lectores, colaborando con ella desde esa confianza.

Hablar de la novela contemporánea en México es, por eso, ponerla en la situación desde la que ella misma puede hablar.

La necesidad primera de la novela, aquella a partir de la que se constituye como tal y entra a la existencia, es esa necesidad de hablar. Pero ¿quién es el que habla cuando la novela se pone a hablar? ¿Es el novelista, esa figura a la que le atribuimos el poder de crear, gracias al cual la novela se manifiesta y que permanece detrás de ella, mostrándose al obligarla a mostrarse? Si es así, es a esa figura a la que deberíamos dirigirnos en nuestra búsqueda de la novela. La narración sería el narrador que la hace posible. Situado en un tiempo concreto, como parte de una sociedad reconocible, es un momento dado de la historia, con peculiaridades psicológicas susceptibles de definición, dueño de una lengua específica, el novelista, al aparecer detrás de la novela como el auténtico responsable de su existencia, nos permitiría tocarla viéndolo a él. Pero el caso es que la narración sólo empieza a existir como tal en el momento en que el novelista, como persona exterior a la realidad que la narración crea, desaparece, no se oculta sino que estrictamente desaparece, se hace nadie, ninguno, o lo que es lo mismo, se pone dentro de la capacidad de ser todos. Esto no quiere decir que detrás de la novela no haya ningún creador, sino que precisamente éste empieza a serlo cuando entra al terreno neutro dentro del que su realidad es la de la novela y él no tiene ningún atributo personal; deja que la novela absorba esos atributos. Y esto no quiere decir tampoco que el novelista no pueda ponerse en la narración, ser, digamos, uno de sus personajes, como espero que tendremos oportunidad de verlo, sino que de ese modo, el que vive es ya no el novelista, sino ese personaje en el que él ha puesto a su persona y que puede ser incluso el que tiene la necesidad de hablar. Si pensamos, entonces, en el novelista, tendremos que aceptar que sólo empieza a serlo en el momento en que deja de ser como individuo, en que alcanza esa neutralidad en la que incluso sus obsesiones más secretas o particulares pasan a ser de la novela. El novelista se entrega a la narración, a la novela, y desaparece. La que habla es la novela. Y si la novela tiene que hablar es porque sólo esta acción la hace existir. Así, lo que habla cuando la novela habla es la necesidad.

Hemos dicho que esa voz que se hace aparecer en la novela es el lenguaje de lo imposible. ¿Por qué? Si lo imposible es lo que no puede ser nos estamos enfrentando desde el principio a una paradoja. En efecto; y sólo adentrándonos en ella podemos llegar a la novela. Ésta hace que lo que no puede ser sea. Con esto tendríamos que concluir que destruye su imposibilidad; pero lo que debe importarnos es el campo en el que

esa destrucción se realiza. Asomándonos a él veremos que lo que le da su significado y su valor único a la novela es la capacidad de poner en acción, de hacer que sea, sin destruirla, esta imposibilidad, de tal manera que ella nos muestre el verdadero contexto de la vida. Para seguir este camino, tenemos que fijar en dónde aparece la novela. El espacio en el que ella se muestra no es el de la vida, sino ese lugar inmóvil en el que todo movimiento es posible porque él mismo lo determina, en el que el lenguaje se pone al servicio de la necesidad de la novela y la hace ser. Ese espacio no está sujeto a las leyes de la vida, sino a la realidad que hace aparecer en la vida la acción del lenguaje. Para éste todo es posible en tanto que lenguaje porque es sólo él quien determina la existencia de lo que va a hacer aparecer. Pero si la novela quiere estar en la vida, hablarle a esa percepción con una existencia concreta que es el lector capaz de recibirla y acogiéndola darle su propia vida, lo que tiene que hacer es asumir su naturaleza inhumana, impersonal, intemporal mostrando lo que no puede ser en la vida, lo que es imposible en ella pero posible en la novela y llevado de la mano del lector entra sin embargo en la vida y nos la muestra exactamente como esa imposibilidad.

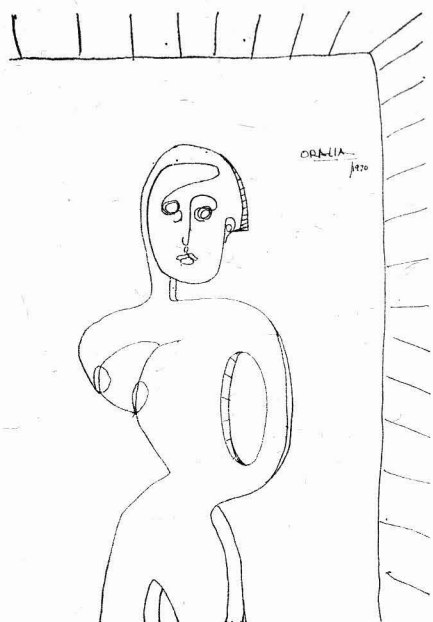
¿Qué es ese imposible? Su evidencia está a la mano y es efectivamente todo lo que la novela puede hacer posible y mos-

trarnos como verdad. Lo imposible en la vida es hablar con la voz de la novela, es detener el tiempo, es convertirlo en eternidad, es entrar a la muerte y hacerla aparecer en el terreno de la existencia, como existencia, es hacer vivir la libertad como realización del deseo, es mantener viva la tensión de ese deseo al que la vida mata para que el deseo no la mate. Lo imposible es hablar sin tener que mencionar lo inmenconable y mencionar lo inmenconable sin que la realidad se desmorone corroída por esa aparición.

En estos términos, la novela es una visión, en varias de las acepciones de esta palabra, que nos lleva a la realidad y nos roba la realidad. Nace como "acción y efecto de ver", pero su mirada penetra de tal modo en lo visto que partiendo de ello, utilizándolo como medio conductor, lo obliga a mostrarse en su más radical sentido, ve lo que está detrás de aquello que se puede ver y a través de lo visible nos pone en relación con lo invisible hacia lo que lo visto nos conduce. Es por eso que también es una "especie de la fantasía o imaginación que no tiene realidad y se toma como verdadera", pero sólo porque haciéndola salir de la acción de ver la realidad, la novela pone la fantasía que nace de ella para que su acción, a su vez, nos muestre la realidad convertida en una "imagen que, de manera sobrenatural, se percibe por el sentido de la vista o por representación imaginativa".

Al aplicarle a la novela este último uso de la palabra "visión" la estamos haciendo entrar a la dimensión teológica en la que comúnmente la visión toma este sentido. Es cierto: entrar a la teología es adentrarse en ese otro espacio en el que tratamos de encontrar lo desconocido a través del lenguaje o en el que buscamos hacer del lenguaje el instrumento, el medio de revelación de lo desconocido. Pero en la novela esta posibilidad aparece como un resultado de la acción de ver el mundo. En ella la imaginación nace de la visión. Es una posibilidad que se expresa como juicio. Su lenguaje está enraizado, tejido con la sustancia que surge de la realidad y no la trasciende, sino que muestra su naturaleza trascendente, su capacidad de alojar a sus aparentes contrarios que, al aparecer en la novela, entran definitivamente a la realidad. El punto de referencia está siempre a la vista en esa acción imaginaria, sustentándola, alimentándola. De ahí su poder de convicción y de allí la capacidad de la novela de mostrarnos que lo que en verdad es imposible es la realidad.

Pero también por esto todo viaje hacia la novela tiene que tener como inevitable punto de partida a la novela misma, a la novela como espacio con una apariencia visible, constituido ya como imagen, si no queremos que ese viaje se convierta en la

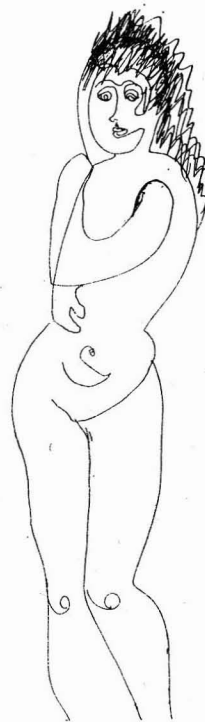


expresión de una teoría sin más realidad que la que le otorgue nuestra capacidad para enunciarla. La teoría de la novela debe nacer de la existencia de la novela. Son unas cuantas novelas mexicanas las que han hecho posibles nuestras palabras. Entrar a ellas es proponer, acercar, la forma de lectura que nos ofrecen, es propiciar su aparición en ese espacio sensible de la conciencia a través del cual el lenguaje de lo imposible entra a la vida, se muestra como nuestro lenguaje y hace nuestra la imposibilidad.

En *Dama de corazones*, una novela inevitablemente ignorada por nuestros cuidadosos cronistas, Xavier Villaurrutia, el elegante, profundo, estremecido, singular poeta de *Nostalgia de la muerte*, hace encarnar, nos acerca, una imagen primera de ese horizonte inalcanzable. Sólo desde la elegancia que domina el estremecimiento y lo somete a la forma, sólo desde la singularidad que permite centrarse en la experiencia única de la extrema profundidad, puede habitarse en el campo en que vive su muerte y muere su vida Xavier Villaurrutia. Es ese campo de la máxima entrega y el despegue total el que se despliega ante el lector de *Dama de corazones*. Julio, el personaje central y narrador de la novela, llega desprovisto de pasado, sin recuerdos precisos, incapaz incluso de sentirse a sí mismo, de encontrar su lugar dentro del mundo de las apariencias, dentro de las apariencias del mundo en que se mueve, a la casa en que viven con su madre viuda dos primas con las que vagamente sabemos que compartió alguna época de su infancia o adolescencia: Susana y Aurora. En años perdidos en un tiempo que ya no le pertenece a nadie una de ellas, trepada en un manzano, le ofreció una fruta que él no tomó, la fruta del conocimiento. Ahora no es capaz de distinguirlas. ¿Cuál es Susana? ¿Cuál Aurora? En tanto, cuando sucesivamente la madre y sus dos primas le preguntan su edad, Julio, sorprendido de sí mismo, da tres fechas distintas. Finalmente, la madre dice el nombre de Susana y a él le es posible empezar a distinguir a las hermanas; pero sólo para encontrar en seguida que las figuras vuelven a juntarse. Susana, Aurora, son las dos caras de una sola posibilidad, son la dama de corazones: las dos invitan al amor, esperan, se acercan, se alejan. Pero éste no es un amor que Julio puede tomar y no es el amor lo que él puede ofrecerles. Aurora tiene novio; no lo ama. Aurora ha renunciado ya a la pasión. Julio sabe que recorrerá el terreno árido de una vida impersonal; no la desaprueba. Susana todavía espera la vida. Trata de leer en la mano de Julio el incierto futuro. Las líneas avanzan, se cruzan, la de la vida está cortada, más adelante reaparece, lejos; en la confusión, el trazo es indescifrable, impreciso. Luego Julio imagina, sueña. Su vida aparece, se borra,

tiene tan vagamente demarcadas las fronteras entre la realidad y el sueño como las líneas de su mano, es, nos dice él mismo, la de alguien en quien no se puede pensar, "tan contemporáneo de Xavier Villaurrutia, tan invisible como él". Lo único que Julio puede aconsejarle a su prima es que se preserve, que no se sumerja "en ese túnel de agua de los años", porque la vida es "un deporte distinguido y nada más".

Entrar al tiempo, entrar a la vida no es más que pretender engañar a nuestra identidad secreta, la que todos llevamos dentro, aguardando. La novela dirige la cuidada frialdad de su lenguaje, la elaborada distancia que las metáforas e imágenes ponen entre ese lenguaje y el objeto que busca definir, a destruir el valor de la apariencia, a mostrar el vacío de los sucesos, de los gestos, hasta que la verdad de la imaginación, de los sueños, es más precisa y rigurosa que la de los actos. Pero entonces, Julio, ese personaje en el que no se puede pensar, ese personaje que es lo impensable, piensa él mismo, se deja conducir por el sueño, por la imaginación, y ese pensamiento recorre el mundo de las apariencias, vaga por él, lo va diluyendo, haciendo desaparecer, hasta que de pronto la imaginación adquiere una terrible precisión que la concreta y muestra lo único



ORAU 1970

en que se puede pensar: "Ahora estoy muerto —piensa Julio, imagina Julio, sueña Julio—. Descanso. Escucho. En torno mío el silencio es tan puro que un suspiro lo empañaría. Los recuerdos se me ofrecen detenidos, en relieve, con sus colores de entonces. Yo sigo, inmóvil, el juego de vistas estereoscópicas. Cada minuto se detiene y cae para dejar lugar a otro más próximo. No es difícil morir. Yo había muerto ya, en vida, algunas veces. Todo estriba en no hacer un solo movimiento, en no decir una sola palabra, en fijar los ojos en un punto, cerca, lejos. Sobre todo en no distraerse en mil cosas. ¿Qué importa la hora que marca la manecilla del reloj? ¿Qué la fecha del calendario? ¿Qué el nombre de la novia de nuestro amigo? ¿Y qué la temperatura que rueda en la calle y tropieza en nuestras ventanas? ¿Qué importa lo que dice Balzac sobre las corbatas, lo que Rimbaud murmura de los hijos de familia, lo que Cocteau piensa del Narciso inundado de sí mismo? ¿Qué importa la última noticia que consigna el diario, y la hora de salida del tren que no tomaremos nunca, y el nombre de esa obra de teatro que se representa con tan buen éxito? ¿Por qué razón en vida partimos en mil pedazos cada minuto? Así, muerto, lo siento intacto, claro, definitivo, sin un relámpago, sin una penumbra, como si estuviera bañado en el agua de un espejo que fundiera todo lo inútil con su luz. Morir equivale a estar desnudo, sobre un diván de hielo, en un día de calor, con los pensamientos dirigidos a un solo blanco que no gira como el blanco de los tiradores ingenuos que pierden su fortuna en las ferias. Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse."

Ahora sabemos lo que es Julio, lo que lleva y trae consigo. Ante esa presencia muda, que no puede hacer un solo movimiento, que no puede decir una palabra, la realidad tiene que desmoronarse como si fuera ella la que no es más que un sueño y cuando esa presencia habla es para hacer callar. Sólo la memoria, el ir hacia atrás en el mundo y volver a empezar, volver a nombrar las cosas, volver a encontrar el amor, podría hacernos, tal vez, recuperar la vida; pero el conocimiento, la experiencia de esa inmovilidad última desde la que todo queda atrás, ha quitado el poder de convicción indispensable para realizar esa tarea. Cuando Julio entra de nuevo al campo de la experiencia, después que su ensueño ha hecho aparecer, concreta, precisa, terrible, la imagen de su auténtica identidad, la muda presencia que trae consigo ha entrado al mundo de la doble figura de la dama de corazones: una sirvienta le anuncia que madame Girard, la madre de Aurora y Susana, "amaneció

muerta". La verdad última se adueña de la vida de Susana y Aurora. El narrador que ahora observa el efecto de esa irrupción de la muerte en el mundo, nos dice de las hermanas "Sufren una pena sin transportes. Susana quisiera estar muy lejos para ignorarlo todo". Luego llega el momento en que "Susana estalla al fin en llanto entrecortado por la falta de respiración. Más que la muerte misma que parece haberla dejado atónita con la revelación de su secreto, le hacen llorar las visitas y las preguntas". Entonces, el narrador nos dice que las dos hermanas "Suben la escalera. Entran a su cuarto" y agrega: "estoy seguro de que no saldrán de él en todo el día".

Susana y Aurora, que ya saben el secreto, para quienes el secreto se ha hecho manifiesto, sólo pueden darle la espalda al mundo, apartarse, esperar a su vez que la vida pase, conscientes del carácter banal de la realidad ante la fuerza todopoderosa de ese secreto. Es Julio, el mensajero de la muerte, el que la trae consigo, quien realiza, bajo el sol de la mañana, los trámites indispensables para ese final acto en el mundo que es el entierro. Su ironía, signo de distancia y de desprecio, se hace corrosiva ante el espectáculo de las "agencias de inhumaciones". El joven que lo atiende, dice, "Tiene una solicitud artística más que una solicitud financiera. Me conduce por entre los prismas negros del mismo modo que el *manager* guía al aficionado en una exposición de escultura avanzada, dando explicaciones, fijando calidades, aconsejando formas, justificando precios. Los ataúdes han perdido en su cerebro toda significación... Como si hubiera muerto en el cielo o en el infierno y Dios lo hubiera condenado a la vida eterna, no piensa por más tiempo que uno de esos ataúdes puede ser el suyo". Pero esa ironía nos conduce a la más terrible verdad. El trato con la muerte despoja de la separación que es indispensable para conocer la muerte y se convierte en la peor condena: la imposibilidad de morir, porque es la muerte la que da realidad a la vida. Julio, que lleva la muerte consigo tanto como el enterrador que ya no la ve, no la tendrán nunca, o sea, nunca podrán hacerse dueños de su final identidad, no entrarán a, no tendrán *su* muerte. Julio nos dice al salir de la funeraria: "Dentro de unos minutos, a las doce en punto, voy a quedarme enteramente solo, sin mi sombra." Después ya sólo se despedirá de sus primas, con las que toda relación se ha hecho imposible, y reiniciará su viaje sin fin, su huida sin fin. Lo que Julio tendrá que encontrar es su propia muerte, ahora él, como el agente de la funeraria, es el que trae al mundo su representación y la pierde en ella, es el artista, la voz neutra, impersonal, sin sombra, que le da vida a la muerte y no tiene la muerte, que tiene que seguir hablando

y sólo es en esa voz sin dueño. No es extraño que el libro definitivo de Xavier Villaurrutia se titule *Nostalgia de la muerte* y en él se despliegue una y otra vez ese juego de atracción y rechazo en el que el poeta desea y teme ver al fin a su muerte "cara a cara" mientras busca dolorosa, apasionadamente su presencia.

Nada más los muertos tienen voz, sólo los muertos hablan en *Pedro Páramo*, la novela de Juan Rulfo, una cima definitiva en la narración contemporánea de México. Por lo general busca olvidarse que el título original de esta obra maestra fue "Los murmullos". Es, sin embargo, un dato importante. Ese título mueve con justicia el centro de la acción de la novela, apunta hacia su verdadero lugar y nos libera de la obligación de interpretarla burdamente como la historia de un cacique, animada de un recto anhelo de crítica social. *Pedro Páramo* es, como todas las novelas contemporáneas, una obra crítica, en efecto; pero lo que critica es algo más que un momento de la historia. Esos murmullos que se cruzan, se suman, se contradicen, esos murmullos que flotan imprecisos sobre la tierra baldía, que salen de debajo de la tierra, que no se dirigen a nadie, que hablan para sí, impersonales ya para siempre y cuyo despliegue no tiene fin, nos dicen desde su origen mortuorio, desde su imposibilidad de callar su queja, desde la intemporalidad desde la que se vuelven una y otra vez incesantes hacia el recuerdo de su temporalidad, de la vida que no se cumple, de la imposibilidad de la vida que hace la muerte imposible, porque nada acaba con ella, porque lo que tenía que haber sido no ha sido nunca y volverá a ser una y otra vez sin llegar jamás a su término. Así, los murmullos cubren la tierra de Comala, son la voz de los muertos condenados a que su vida persista inacabada sobre la tierra; pero de esa suma de voces incesante, inorquestada, surgida de la oscuridad de la muerte, de la oscuridad de la que se ha salido y a la que se regresa, como imagen de la fugacidad del paso, de la soledad que ya no tiene tiempo pero que no puede dejar de repetir su tiempo, surge la única posible eternidad, la eternidad de la tierra, la eternidad del mundo. Lo que la voz de los muertos mantiene siempre vivo en *Pedro Páramo* es eso precisamente, el mundo, el paso por la noche y el día, el lento sumergirse en el reposo y la sombra, el lento aparecer a la luz, ese continuo girar sobre sí misma, eterna, incesante, de esa tierra tan vieja que ya no tiene tiempo, y en ella, evocado por las voces, traído a la vida por ese murmullo a través del cual habla la novela, fugaz, súbito y siempre presente, como esos múltiples pájaros que atraviesan continuamente el espacio de Comala, el deseo, el deseo que no muere, que no se cumple,

que no puede cumplirse porque es su realización lo que la vida le ha negado a los personajes de *Pedro Páramo* y ese incumplimiento que ha hecho imposible la vida hace imposible también la muerte, obliga a hablar sin cesar y crea el mantenido murmullo en el que la novela encuentra su voz y expresa su crítica.

Nadie es en *Pedro Páramo*. En esa abigarrada galería de presencias surgidas de la tierra y que han dejado en ella la imborrable huella de su paso, ninguno se cumple, nadie toca su vida y entra a ella y por eso tampoco pueden ser para los demás ni entrar a su muerte. Unos y otros buscan sin poder tocar sus anhelos porque lo que buscan no ha sido nunca, todavía no ha sido, es ese eterno *todavía no* que impide callar, que aleja para siempre el silencio del cumplimiento, que tal vez sólo se encuentra en el "no" que le dicen los suicidas a la vida, en el rechazo de Eduviges Dyada, que es la que introduce a Juan Preciado en el mundo sin mundo de los murmullos recibéndolo cuando aparece en Comala, y de la que luego sabremos que se ha quitado la vida, y que en las primeras páginas del libro le dice a Juan Preciado: "Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga."

Morir cuando uno quiera; escoger el silencio. Pero en *Pedro Páramo* no encuentran ese silencio ni aquellos personajes que han vivido para la muerte, esperando a través de su fe encontrar la vida eterna en otro mundo y que ahora desde su muerte no pueden más que repasar una y otra vez, que repetir, la vida que no vivieron, los cuales forman todo el vasto coro de figuras menores de la novela, ni tampoco los otros, los que vivieron para la vida y buscándola no pudieron encontrarla, entre los que se cuentan desde el mismo Juan Preciado, que pone en marcha la novela, que es el primer oído que escucha los murmullos y que ha salido hacia Comala en busca de su padre en la tierra, de su padre en carne y hueso, vivo y presente, enorme y poderoso, y al que no puede encontrar más que como imagen evanescente en los sentimientos de los otros porque ese padre-padre no existe, no se reconoce como tal, no se asume en tanto tal porque él no es ese padre, hasta Susana San Juan, Pedro Páramo, Miguel Páramo, que han buscado el amor, la plenitud de la intensidad de una entrega a lo que la vida nos promete sin llegar a dárnoslo nunca y a los que, como a este último, el mundo se les ha hecho "humo y humo y humo", y hasta el padre Rentería, que deja de creer en ese otro mundo celestial del que debería ser el vocero en la tierra y que termina luchando en su nombre con las armas

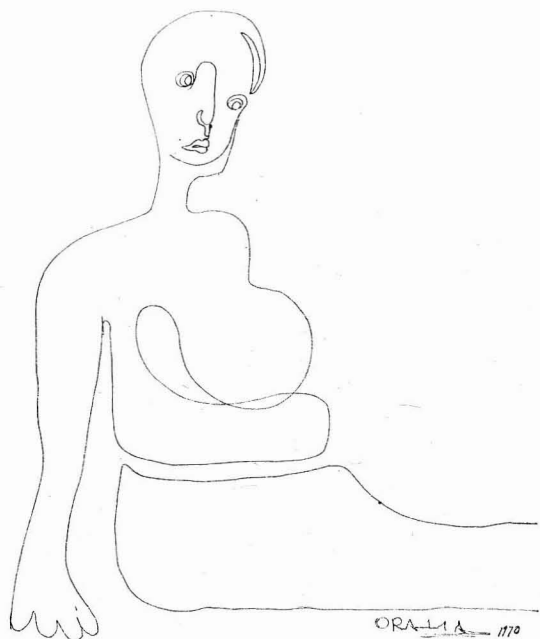
guiado por el rencor que le inspira la tierra, por su voluntad de destrucción.

Pero si Juan Preciado puede poner en marcha la novela, si puede lanzarse en busca de su padre para encontrar sólo el primero de los imposibles que la novela encierra, es porque ese mundo que sólo existía para él imaginariamente a través de la capacidad de su madre Doloritas para evocar, a partir de la muerte de ésta se le hace más real que aquél en el que se aloja su vida y, como él mismo nos dice, de pronto “comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones”. En ese momento, Juan Preciado se ha puesto en la disposición indispensable para escuchar los murmullos, para ser él mismo ese murmullo sin fin que se constituye como lenguaje y saliendo de la muerte le da vida a la voz de la novela. No es al encuentro de la figura de su padre a la que lo guiarán esos murmullos, sino hacia la muerte y allí aparecerá también esa figura. El mismo Juan Preciado nos lo dice: en Comala “aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza estaba llena de ruido y de voces. De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas”. Pero para escuchar plenamente esas voces Juan Preciado tiene que hacerse como ellas, tiene que dejarse invadir hasta que ellas sean la única voz. Y lo que lo conduce hasta esa última neutralidad es el amor que se disuelve, el amor al que su misma soledad deja sin respuesta. Juan Preciado se reconoce como muerto sólo después de haber encontrado a la última pareja que es también la primera, la que está en el principio, la de los hermanos incestuosos cerrados en su semejanza y de los que el hombre desaparece y la mujer se convierte en tierra al intentar ofrecerle su amor. “Ya no hay aire, sólo la noche entorpecida y quieta acalorada por la canícula de agosto.” “Es cierto, Dorotea” —dice Juan Preciado—. “Me mataron los murmullos.”

Pero ahora, desde la muerte, pueden escucharse con toda claridad esos murmullos. Aparecerá entonces la vida del pueblo de su madre, ese pueblo al que Juan Preciado ha llegado siguiendo la imaginación de ella, el que ella le ha hecho conocer, “Mi pueblo —dice la voz de Doloritas—, levantado sobre la llanura, lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad.” Pero esa eternidad es la del mundo, la que la novela nos entrega en todo su inhumano esplendor como el inmutable escenario de la pasión. Conducidos por el continuo murmullo del lenguaje que sale del otro

lado de la vida entraremos entonces a su auténtica imposibilidad. *Pedro Páramo* no es la historia de un cacique; es la historia del deseo y el amor a los que la vida no deja ser, que se muestran como una continua imposibilidad, imposibilidad que no cambia, que no se mueve, y que se mantiene como deseo siempre vivo, sobre el mundo, que en el mundo busca el amor y que hace inútiles a todos los caciques porque lo que no es posible es precisamente la vida, la verdadera vida.

El amor de Pedro Páramo por Susana San Juan es un absoluto; es un absoluto el de Susana San Juan por Florencio, el de Miguel Páramo en su prisa por tocar el fondo, por hacer suyo el mundo. Todo conspira contra ellos y porque todo conspira contra ellos todo conspira contra todos los demás, que los necesitan a ellos para encontrar la vida. Pedro Páramo no puede llegar nunca a ser el padre de Juan Preciado, no puede ser el padre de nadie más que de Miguel Páramo que no tiene madre, porque no ha podido ser nunca el amante. Susana San Juan no puede ser la amante porque la muerte ha cortado su amor, la ha condenado a ser sólo la hija, y la entrega a la locura, esa otra forma de la muerte, esa no vida en cuyo plano imaginario vive mentirosamente la imposibilidad de su amor. Miguel Páramo, surgido de nadie, se asume como la pura fuerza de la vida que no se sacia y sólo trae la destrucción antes de encontrarse a sí misma, la última entre sus propias víctimas,



en la muerte. Pero ¿qué es lo que conspira contra ellos? No sólo las reglas sociales, no sólo las circunstancias del momento histórico, sino la misma condición humana. Es ella la que pone fuera de su alcance lo único que el hombre desea, todos los absolutos, el absoluto en el que encontrará finalmente su identidad. Y porque ese absoluto no se alcanza, porque ese absoluto no llega ni siquiera con la muerte, el hombre sigue hablando incluso desde ella, incumplido, siempre inacabado, convertido en el lenguaje que encierra y expresa su lamento y haciendo que en ese lamento viva el esplendor de la pasión que es su vida. Esto es lo que Juan Rulfo nos entrega. En la voz de los muertos a los que hace hablar su novela aparece ese amor único, total que "mueve el cielo y las estrellas" y que, por tanto, los hace aparecer, unidos al amor, revelados como el escenario en que vive el deseo y al que el deseo acerca a la vida del hombre.

En pocas novelas aparece tan dueño de su belleza, tan inmutable, terrible y sereno el mundo como en esta novela en la que sólo hablan los que lo han abandonado. Comala no sólo es el único, hermoso mundo posible para Doloritas Preciado, el mundo en el que se concentran las voces de la vida y en el que esperó encontrar la vida en la figura todopoderosa de Pedro Páramo, el amante que siempre se niega porque no es dueño de su amor. Porque conoció ese amor de niño y porque con la figura de ese amor a su lado elevaba papalotes hasta el cielo, Pedro Páramo nos hace ver por completo la belleza de ese mundo al que quiere dominar para ofrecérselo a su amor y al que decide destruir cuando su amor no puede aceptarlo y cuando el mundo no se inclina ante su amor. Pero también porque alberga el amor, desde el sueño de amor de su locura, Susana San Juan que se ha hecho tan cerrada, tan impenetrable como la tierra, la siente vivir, girar sobre sí misma, vieja, eterna, y bajo la luz del deseo todos los fantasmas con nombres sonoros que el recuerdo, que sus propios murmullos traen a la vida, sienten cómo "la tierra está llena de hervores", oyen "el croar de las ranas; los grillos, la noche quieta del tiempo de agua", ven "las estrellas gordas, hinchadas de noche". Algo más grande que la vida, superior a la vida, pero que sólo se encuentra en la vida y al mismo tiempo la condena, como Pedro Páramo condena a la muerte a Comala, porque es la vida la que alejándolo lo niega, surge de esas páginas mágicas en las que Juan Rulfo hace que la muerte hable de la vida para mostrar la grandeza de su imposibilidad y hacer vivir ese imposible en el lenguaje capaz de expresarlo.

Para lograr ese poder, para poder hacer hablar a todos y a todo, el lenguaje tiene que obtener esa neutralidad desde la

que no le pertenece a nadie. No hay un centro en *Pedro Páramo*, no lo es el personaje que da su nombre a la novela, ni tampoco Juan Preciado, el hijo no reconocido, imposible de reconocer, que sale en busca del padre inalcanzable en las primeras páginas del libro; hay un puro movimiento, sin rumbo fijo, sin tiempo, sin pasado, pero sobre todo sin presente, un movimiento que no tiene una meta ni en el tiempo ni en el espacio, sino que se sacia en el empeño de hacer visible un lugar sin dueño, sin localización determinada en el mundo, que está antes y más allá de éste y que es el lugar de la novela, un lugar en el que el lenguaje que lo puede todo lo único que no puede hacer es detenerse, pretender que ha encontrado su sitio, porque ese sitio no se encuentra más que en el despliegue que al hacerlo ser le permite mostrar. Por eso las novelas contemporáneas no terminan, por eso la novela está siempre volviendo a empezar. Esa imposibilidad de detenerse se afirma igualmente en la forma de *El apando*, la breve novela, el enorme relato de José Revueltas. No hay puntos y aparte en *El apando*, no hay pausas, respiros, hay una sola continuidad dentro de la que todo ha pasado y está siempre volviendo a pasar.

Lo que pasa en *El apando* no tiene nombre, es innombrable, se coloca en esa zona que ya no es humana o que todavía no es humana y que precisamente por eso, enseñándonoslo en toda su inhumanidad, nos muestra al hombre. Esa zona está fuera de la moral, fuera de la civilización, de cualquier moral, de cualquier civilización. Es una pura desnudez; está en el ámbito de la vida como una fuerza sin ropajes que sólo puede, que tiene, que vivirse a sí misma. Por eso cuando el lenguaje quiere apuntar directamente hacia ella, cuando busca mencionarla, sólo puede hacerlo recurriendo a su negación como instrumento ordenador, echando mano del insulto, de la mera imprecación, la queja y la condena, esas palabras aisladas, prohibidas, que estallan como un alarido, que quieren ser un alarido y crean un vacío a su alrededor, abriendo una tierra de nadie anterior a todo lenguaje, las palabras malditas, las que no deberían tener entrada en el campo del saber y que el saber tiene que hacer suyas también si no quiere que ellas lo invaliden. Cuando Albino, uno de los personajes de *El apando*, necesita que las mujeres que le traen la droga, que van a darle la vida que es muerte o la muerte que es vida, lo identifiquen, lo reconozcan, encuentren el lugar de él y sus compañeros, tiene que recurrir, sólo puede recurrir, a esas palabras para que su llamado parezca natural: "¡Esos putos monos hijos de su pinche madre!", grita.

Las posiciones que nos determinan se han invertido en *El apando* o mejor dicho, no hay posiciones en el relato, nadie está arriba ni abajo, adentro ni afuera, sino que hay un solo lugar sin valores, unido por esa única, cerrada continuidad en la que el lenguaje dice lo indecible. El "apando", ese sitio aislado, al que se busca separar de todo, es la celda de castigo en la cárcel, es la prisión dentro de la prisión, el último reducto en el que se niega la libertad, si esto fuera posible, si la libertad, tal como altamente nos lo muestra el relato, no fuera la expresión de la necesidad y como tal no es reductible a nada, se expresa incluso en nuestra capacidad de negarnos, de escoger la muerte que se nos muestra en la obra como una manera de buscar la vida. Apandados, o sea aislados en ese último reducto, están tres personajes, Polonio, Albino y *El Carajo*. Están en la jaula. Para ver hacia el exterior tienen que sacar difícilmente la cabeza por un orificio, separándola de los movimientos del cuerpo, convertidos sólo en voz y mirada. Pero si ellos están en la jaula, los monos son los que están afuera, los que ellos ven, prisioneros de los mecanismos de la sociedad, esa jaula mucho mayor que nos impone una obediencia que anula toda libertad. Los papeles se han invertido. La prisión extrema es el campo de la extrema libertad. Allí Polonio, Albino, *El Carajo* están tan separados de la sociedad que son los únicos dueños de sí mismos. Sin embargo, aun entre ellos hay todavía diferencias y hay una pasión, una última necesidad, que los une. Polonio y Albino tienen la fuerza, tratan de imponerse a la vida. *El Carajo* ya no es más que una pura sobrevivencia, es ése, se nos dice, que ya "valía un reverendo carajo para todos, no servía para un carajo". Pero hasta *El Carajo* tiene un último derecho, una misma última libertad que Polonio y Albino, tiene el derecho a morir y busca con Polonio y Albino ejercer esa libertad, llegar a esa muerte cuya posibilidad sólo da el hecho de estar vivo entregándose a ella a través de la droga. Con la droga, nos dice el relato, se recorre ese "largo palacio sin habitaciones y sin eco"; esto es, se toca, se conoce, el supremo aniquilamiento en ese terreno absolutamente libre, aislado, de la mera posibilidad, desde el que siempre se puede volver a la vida para volver a tener derecho a la muerte, desde el que se toca la vida de la muerte.

El apando no relata más que la lucha de Polonio, Albino y *El Carajo* por obtener los medios para ejercer esa suprema libertad, por saciar esa necesidad de la droga que hará suya su vida en el espacio de la muerte. Pero todas las demás libertades aparecen a la luz de esa última que es la definitiva. Si para alcanzar su muerte *El Carajo* ya cuenta nada más con su madre, con el ser que le dio la vida, Polonio y Albino tienen en

cambio el amor, el deseo, su poder de hombres, su fuerza sobre la mujer, la fuerza que la mujer encuentra en ellos. Y la necesidad crea una complicidad total, absoluta, entre todos esos aspectos de la vida y les permite aparecer confundidos, convertidos en una sola fuerza, en una sola verdad dentro del despliegue único del lenguaje, que no le pertenece a nadie, que aloja lo prohibido, el desgarramiento que lo hace inhumano y que se hace ser mostrándonos ese desgarramiento. Dentro de esta acción no hay víctimas ni verdugos, todos son cómplices de todos. Meche y La Chata, las amantes de Albino y Polonio, los encuentran, encuentran la fuerza del deseo que ellos son, hasta en las celadoras que violan su intimidad, que buscan si no les están llevando la muerte a sus amantes oculta en el sexo y en el deseo que las celadoras despiertan y del que participan al registrarlas, las unen a sus amantes. Los cuatro hacen de la madre de *El Carajo* la que les debe dar también la vida de la muerte al urdir un plan mediante el que la madre pasará la droga oculta en su sexo, que ya no es capaz de dar vida, y para que la droga llegue hasta los apandados, Meche y La Chata fingirán un pleito, distraerán la atención de los celadores y los demás presos haciendo un violento simulacro en el que ofrecerán sus cuerpos a la vista de todos. Pero el plan fracasa. La madre sólo quiere, sólo puede, darle la muerte a su hijo. Se niega a entregarle la droga a la ansiosa mano de Albino y cuando el hijo, cuando *El Carajo* toma el lugar de aquél, tampoco sabe cómo, tampoco logra entregarle esa muerte.

Negada esa libertad final, hecha imposible por los celadores, por los monos, por la sociedad, el cumplimiento extremo de la necesidad, negado el derecho a tener la muerte, lo que se pierde es la condición de hombre. Albino y Polonio luchan con los celadores como animales, como bestias de presa que buscan ciegamente destruir y que los destruyan y en la lucha los celadores, los que tienen que negar esa última libertad, también se hacen animales, se niegan a sí mismos. Finalmente, *El Carajo* denuncia a su madre, la niega porque no ha sabido darle la muerte y al negarle la libertad que ella le dio con el nacimiento ya no es la madre. Nadie lo escucha, nadie lo atiende. El lenguaje nos ha mostrado lo que es imposible; ahora ya también él es imposible y se detiene al fin. Pero en tanto ha tejido el espacio, nos ha entregado la textura de la misma imposibilidad. En ese tejido, como parte suya, *El apando* contiene, hace posible, su más precisa definición: "Arqueología de las pasiones, los sentimientos y el pecado, donde las armas, las herramientas, los órganos abstractos del deseo, la tendencia de cada hecho imperfecto a buscar su consanguini-

dad y realización, por más incestuoso que parezca, en su propio gemelo, se aproximan a su objeto a través de una larga, insistente e incansable aventura de superposiciones, que son cada vez la imagen más semejante a eso de que la forma es un anhelo, pero que nunca logra consumar y quedan como subyacencias sin nombre de una cercanía siempre incompleta, de inquietos y apremiantes signos que guardan, febriles, el instante en que puedan encontrarse con esa otra parte de su intención, al contacto de cuya sola presencia se descifren.”

Ese diálogo siempre incompleto entre dos imposibilidades, imposibilidad de la vida que el lenguaje nombra, imposibilidad del lenguaje de tener la vida que nombra, que los aproxima, que crea entre vida y lenguaje la más estrecha cercanía, cercanía que sólo puede mantenerse como tal, que en sí misma, en tanto que cercanía, hace imposible la unión, es la novela; el lugar en el que vida y lenguaje entran en relación, se hacen diálogo y se encuentran en el centro exterior a ellos que es el lector capaz de llevar la novela a la vida, el lector para el que ésta habla y en el que la necesidad de hablar para que la vida sea en el lenguaje encuentra su meta. Pero la necesidad de hablar también puede hacerse novela, puede contarse. En *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo todo se construye y se destruye, aparece y desaparece sin llegar nunca a entregarse, alrededor de la ambigüedad esencial que es narrar cuando el lenguaje puede decirlo todo menos el objeto final de su decir y sin embargo, rodeando, circundando, buscando sin descanso, sin tregua, ese objeto, haciendo de la historia del que tiene que encontrarlo y vive esa necesidad el centro de la narración, puede evocar su presencia contando su ausencia.

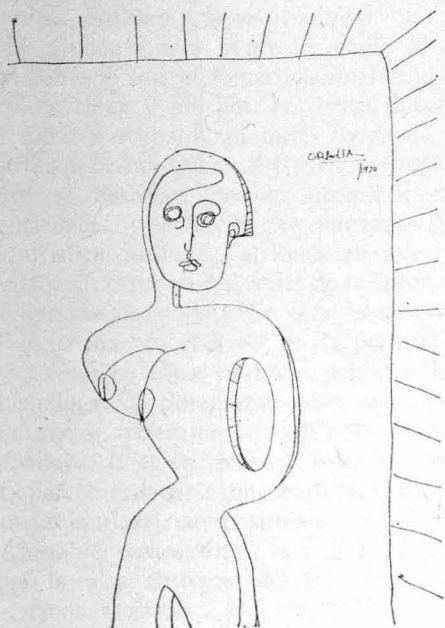
“Me da lo mismo” dice el narrador de *La obediencia nocturna* al iniciarse la novela. Ha tocado el fondo, la suprema neutralidad de la indiferencia. Despojado de sí, es el protagonista y la víctima. Sólo desde ese ningún lado puede llegar a la novela, sólo desde ese ningún lado el lenguaje se levanta para contar lo imposible. No hay ninguna separación, ninguna distancia entre el novelista y su héroe en *La obediencia nocturna*. Esa distancia es precisamente la que ha desaparecido. El novelista hace del protagonista de su novela el que tiene que hablar. Es él quien tiene que descifrar los signos, quien tiene que dar la respuesta, quien buscó y debió encontrar a la belleza y el secreto de la realización que ésta debía entregar, quien ha vivido la nostalgia de una Beatriz lejana e inasible, invisible, siempre anunciada y nunca aparecida, quizás inexistente. Pero el momento, la posibilidad de narrar esa imposibilidad sólo llega cuando el narrador sabe que el encuentro no se producirá nunca, cuando le han anunciado la desaparición

definitiva, la muerte de Beatriz. “No, no se acabó —nos dice entonces—, este juego no ha terminado. Sonrió, ya más tranquilo. Este desaparecer de pronto y para siempre es sólo el principio de esta historia.”

Y es que ese juego es el que, contándolo, el lenguaje no deja acabar nunca, es el que la palabra hace aparecer, una y otra vez, sobre el horizonte de la desaparición. Lo que el narrador nos va a mostrar es la historia de una búsqueda en la que lo único que no está a su alcance es lo que sólo puede conocer en el momento de encontrarlo y cuya ausencia hace parecer sin sentido la búsqueda misma. De ahí en adelante en lo que se cuenta no hay más lógica, no hay más regla, no hay más posibilidad de orden que el espantoso y preciso mecanismo del sinsentido, espantoso porque es preciso y se manifestará continuamente, presidirá esa búsqueda y será su inevitable medio.

El narrador recuerda que hubo una infancia protegida, que hubo un espacio de la inocencia, dentro del que el yo se movía confiado en el mundo porque el mundo estaba en el yo. Hay una terrible, dolorosa nostalgia en la evocación de ese centro, aparentemente incommovible, que vive la belleza aún sin conocerla. Su irradiación es el círculo que lo abarca todo. Alrededor del jardín encantado de la pureza donde el narrador actúa inocentemente con su hermana el juego del amor y de la vida, giran el padre, la madre, configurando el ámbito mágico de la protección. Luego todo se rompe. La vida impone sus propias reglas. El padre no acepta su papel y renuncia a él. La muerte despoja de la madre. La representación como juego protegido ha terminado. La hermana se encarga de anunciarlo y el narrador le pone fin matando al perro-tigre, el compañero real e imaginario de los juegos al que sólo los jugadores ven y conocen, símbolo e imagen de la servidumbre del mundo en la infancia que, terminada ésta, se ha hecho enemigo y desconoce a sus amos.

Lo que sigue después sólo tiene sentido porque carece de sentido. Es una rigurosa ilustración pesadillesca del proceso de destrucción de la inocencia y el camino descendente hacia el conocimiento. Porque este conocimiento sólo puede ser negativo, porque sólo puede llevar al encuentro de lo imposible, el narrador es la víctima, la presa, que tiene que llegar al fin, debe tocar el fondo, para allí, sólo allí, encontrar la necesidad de narrar. Y es el mundo el que conspira para que este viaje resulte inevitable, es la vida la que no tiene más que ofrecer que esa incesante labor de corrupción. Porque, como lo sabrá al final de su grotesco y terrible descenso el narrador, para aparecer en los términos de su búsqueda la belleza tiene que morir antes, la belleza, el absoluto, sólo puede mostrarse co-



mo ausencia, todos los que anuncian su próximo encuentro mienten, toda promesa de su inminente aparición es falsa, como falsa es también la pretensión de llegar a ella por el camino de la racionalidad del conocimiento. Eso lo saben mejor que nadie los que han buscado también y han fracasado en su intento. Pero a ese último saber sólo se llega al final del descenso, cuando se abre la posibilidad y la necesidad de narrar. Así, para llegar a ese punto del supremo desamparo, de la suprema negación, el narrador ha tenido que sufrir la amistad de los que lo llevan al conocimiento, sus falsos y verdaderos amigos, Marcos, Enrique y a través de ellos, impulsado por ellos, obligado por ellos, ha tenido que entrar a los dos imposibles: encontrar la clave de los signos del saber reunidos en el cuaderno del señor Villaranda que debe descifrar, y conocer la trascendencia del yo cuyo vehículo es la bebida. Uno y otra no son más que espejismos. Ni la experiencia de la bebida que al mismo tiempo acerca la imagen del absoluto, simbolizada por la figura de Beatriz, y la hace inaccesible en su cercanía, ni los dispersos signos acumulados en el cuaderno del mítico, quizás inexistente señor Villaranda encierran la respuesta. Y sin embargo, la nostalgia permanece. Sólo en la posibilidad de representarla es donde el narrador encontrará un sentido, aunque esa posibilidad nace de la renuncia, de su destrucción como persona.

Al final de su camino, el narrador llega a un bar en el que le han anunciado que actúa Pixie, una cantante que es tal vez esa encarnación de la belleza que busca en Beatriz. Pixie canta. Escuchándola, mirándola, el narrador descubre, sabe por fin, que "Pixie es nadie, Beatriz es nadie", son sólo el vehículo que da expresión a la nostalgia cuya verdad se encuentra en el canto. Ésa es, nos dice el narrador, "la implacable totalidad del arte", y como Pixie afirma, para ser ella tiene que anularse, que ser nadie para dejar hablar al canto y que el canto le dé el ser. En el arte se encuentra la voz de las tumbas que el narrador ha buscado para tener a sus muertos. El valor de la pesadilla que ha desplegado ante nosotros desde que Enrique le comunica que Beatriz había muerto, que se había hecho inalcanzable, se abre. Beatriz está siempre muerta, tal vez no ha vivido nunca; pero hay que hablar para que se muestre en la búsqueda del que habla. Y esa historia no tiene fin. La búsqueda se reanuda siempre. El narrador asume ahora el papel que antes correspondía a Enrique y Marcos porque siendo el que habla puede ser también el que guía hacia la necesidad de hablar y le entrega a Esteban, el que inevitablemente tendrá que ser su sucesor, el retrato de Beatriz que le despertará la nostalgia de poseerla y mantendrá viva la búsqueda. Pero éste es el peor castigo para él y es el que como una coda siniestra cierra el drama. Es ahora en verdad cuando el juego ha terminado. Como Enrique, como Marcos, el narrador ha adquirido el terrible derecho de callar. La novela concluye. Antes, el narrador nos ha anticipado cuál sería su final al decirnos: "Esta historia termina así: he encendido un cerillo. He visto pasar la llama del azul al rojo, la he acercado a mis dedos y la he retenido extrañamente luminosa. He gritado por la alegría que me produjo ese dolor intolerable, y he pensado que, como Beatriz, he hecho lo que quizás no pueda volver a hacer nunca. Luego, la llama se ha apagado."

La obediencia nocturna no nos cuenta más que el por qué de la necesidad de contar, pero de esa descripción surge todo el complicado, el preciso mecanismo del sin sentido de la vida al que el lenguaje le da sentido mostrándola como imposible, haciendo que la voz aparezca nacida de la misma imposibilidad, surgida de la obediencia a lo oscuro desde la que se levanta para iluminar la oscuridad. Esa voz no le pertenece a nadie, su ser se encuentra en su despliegue y por eso no puede callar. Haciendo suya la imposibilidad seguirá hablando siempre, estableciendo esa cercanía desde la que nunca se dice todo pero mediante la cual la novela hace aparecer lo indecible y nos permite llevarlo a la vida.





Manuel Durán

NOTAS SOBRE GARCILASO, BOTTICELLI Y LA SIMETRIA RENACENTISTA

1. *El Renacimiento italiano y las matemáticas*

Quizá lo más prudente será confesar, desde el principio, que nuestras ideas sobre lo que el Renacimiento fue y significó distan de ser totalmente claras y precisas. Las bellas frases de historiadores como el suizo Burckhardt, el inglés Symonds, y, en nuestra época, el norteamericano Oskar Kristeller, ayudan a crear ideas generales pero se deshacen cuando queremos examinar casos concretos, sociedades y culturas determinadas. Por una parte, muchas características atribuidas al Renacimiento italiano parecen surgir, en Italia y en otros países, antes de la época —el siglo XV— que se considera renacentista. Por otra, incluso después de la difusión del Renacimiento italiano, en la periferia de la cultura occidental, y a veces en zonas centrales, persisten actitudes medievales. Quizá en lugar de generalizar sobre un hipotético Renacimiento sería mejor referirnos a actitudes, pequeños núcleos urbanos, individuos: si el Renacimiento es una invención de los historiadores, parece indudable que existieron hombres —muchas veces aislados, solitarios— cuyos sistemas de valores nos afectan todavía. El “hombre renacentista” es una entidad mucho menos discutible que la idea abstracta del Renacimiento. Y desde el principio lo vemos asociado a los números, las proporciones, la geometría: a las matemáticas. Los hombres renacentistas más ilustres podemos hallarlos en las dinastías de banqueros —los Medici, entre otros— o entre los científicos que pasan a la pintura o la ingeniería o la arquitectura con facilidad suma, en parte por hallar un común denominador en los sistemas de proporciones y las relaciones matemáticas: los Uccello, los Da Vinci. Neopitagóricos a veces, otras interesados en numerología y cabalística, todos ellos descubren en las relaciones abstractas que los números y la geometría les ofrecen un lenguaje nuevo, no explotado por la Iglesia, lleno de resonancias a la vez mágicas y científicas. En cuanto a los banqueros —y no es necesario subrayar aquí lo que en su papel de coleccionistas, mecenas, animadores de academias, llevaron a cabo en favor de las ideas nuevas— adquieren una actitud escéptica e independiente de la Iglesia. En la Europa medieval la Iglesia ejercía cierta influencia moral en la conducta de la economía, y su doctrina del “precio justo”, acompañada de la creencia de que el dinero, cosa muerta, no podía engendrar más dinero —y por tanto no se debía cobrar réditos— restringía el capitalismo tal como lo conocemos hoy. Esta actitud moralizadora fue erosionándose en los centros comerciales y bancarios de la Italia del Norte, y a partir del siglo XVI en toda Europa. El hecho de que las empresas capitalistas resultaran inaceptables para la Iglesia ayudó a reforzar la actitud pagana de los banqueros italianos. Los números engendraban otros números, el dinero, otro dinero; había magia en los números, como Pitágoras creía. (Max Weber y Tawney han sugerido que el capitalismo fue empresa protestante. La verdad es más compleja. Fue un fenómeno de la

Europa católica, al principio, si bien implicó una disminución de la autoridad moral de la Iglesia, disminución que engendró las críticas que dieron lugar, a la postre, a la reforma protestante, la cual, a su vez, al subrayar el individualismo, ayudó a restringir todavía más las restricciones éticas frente a la práctica de la economía.)

Claro está que estos dos grupos —los banqueros librepensadores y los artistas-hombres de ciencia— no agotan el repertorio de mentalidades renacentistas. Los humanistas aspiran a un lugar en tan restringida lista. Pero su papel resulta, en muchos casos, ambiguo: si bien contribuyen a difundir la vieja cultura grecorromana, también es cierto que con frecuencia quedan atrapados por su académico amor al pasado, y en la medida en que se convierten en “anticuarios” se apartan de las corrientes renovadoras. No es posible negar la importancia indirecta de la obra que llevaron a cabo, pero, en conjunto, una timidez incurable les quitó influencia práctica.

Los humanistas carecían de un lenguaje nuevo que expresara el mundo que surgía a su alrededor. Las matemáticas lo proporcionaban, más ricas que en la época clásica, ya que los árabes habían agregado el cero y un sistema de numeración más manejable que el romano. La geometría euclidiana vuelve a ser estudiada, y algunas aplicaciones de la misma darán origen al redescubrimiento —perfeccionado— de las leyes de la perspectiva, de importancia fundamental para la nueva visión del mundo. Los pintores se habían movido durante toda la Edad Media en un ambiente social y cultural que podríamos calificar de artesanal: eran artesanos ilustres. Pero en cuanto Brunelleschi —y los que siguen por este mismo camino— empieza a demostrar nuevas teorías de perspectiva lineal basadas en principios matemáticos, se efectúa un enlace entre la pintura, la arquitectura y la ingeniería —basadas en las matemáticas— y el humanismo: los humanistas, entre otros Leon Battista Alberti, se hallaban a la sazón ocupados en exponer teorías sobre la armonía del universo que se basaban con frecuencia en números, en proporciones, en números armónicos (una vez más la influencia de Pitágoras resulta importante). La aplicación de los principios matemáticos a las artes plásticas tuvo consecuencias variadas: socialmente, equiparó a los pintores con los que practicaban otras artes liberales; intelectualmente, amplió sus horizontes, y les ayudó a liberarse de la influencia, hasta entonces omnipotente, de la Iglesia. Los artistas se pusieron a estudiar óptica y construyeron cámaras oscuras, escribieron libros de texto de geometría, elaboraron o estudiaron fórmulas matemáticas complejas con el fin de resolver todos los detalles de la composición (hay cuadros de Mantegna que parecen ideados sobre todo para resolver problemas de escorzo y perspectiva). La Sección de Oro, o Sección Aurea, es nuevamente estudiada, analizada, y aplicada. A los pintores les encanta colocar columnas que, al retroceder, proporcionen sensación de profundidad; los pavimentos con losas alternativamente



blancas y negras, como tablero de ajedrez, desempeñaron función idéntica, y sirvieron para encuadrar y ampliar los espacios internos.

Claro está que, como señala Wylie Sypher en *Four Stages of Renaissance Style*, “raras veces usaron los pintores una perspectiva tan estricta en sus limitaciones como la que Brunelleschi había desarrollado, que dependía de un solo punto de vista. Muchos artistas emplearon técnicas más variadas. Retuvieron las viejas reglas artesanales —los colores calientes parecen adelantarse hacia el espectador; los colores fríos, como el azul y el verde, retroceden— para suplementar la perspectiva lineal; y adaptaron las ideas de Brunelleschi, enfocando sus composiciones desde varios puntos de vista, para que la perspectiva no se distorsionara a medida que el observador iba cambiando de posición”. La pintura, pues, se convierte a la vez en arte y en ciencia; el punto de vista y sus posibles cambios darán origen al llamado “perspectivismo” renacentista, a la ambigüedad de un Cervantes, un Montaigne, un Ariosto.

2. Perspectiva, simetría, armonía

Si creemos, como Burckhardt, que el Renacimiento consiste ante todo en el descubrimiento del individuo, deberemos confesar que el arte medieval de los siglos XIV y XV es ya renacentista. Las Vírgenes de Chartres, tantas otras esculturas medievales, incluso anteriores al siglo XIV, ofrecen rasgos bien individuados. Lo que el Renacimiento logra no es redescubrir el individuo, sino, más bien, hacer posible que el individuo pueda ser insertado en un ambiente favorable, encuadrarlo en una naturaleza —o en un interior— que sea a escala humana, y cuyo propósito no se encamine ya a proporcionar al hombre una selva de símbolos que apuntan hacia lo alto, sino una inserción armónica en la totalidad. Dante nos ofrece en la *Divina comedia* abundantes ejemplos de numerología aplicada a la literatura, pero la tentativa, en este caso, es hacer que el hombre trascienda el ambiente terrenal y se trascienda a sí mismo: los números de Dante están en tensión, siempre apuntando hacia abajo o hacia arriba. La armonía renacentista es una relación entre el hombre y su ambiente que pone el ambiente al servicio del hombre, sin que en ello intervengan, por lo menos en forma demasiado visible, relaciones verticales que implican muerte, salvación, infierno, etcétera. (Si ello ocurre y es preciso pensar en la otra vida, tal cosa sucede después de haber explorado detalladamente las bellezas de esta vida, de este ambiente, del hombre rodeado de seres y objetos bellos, el hombre como figura en un hermoso paisaje.)

El hombre, enmarcado y protegido por la naturaleza, a su vez impone al paisaje ciertas formas geométricas. Abundan las composiciones a base de cuadrados, rectángulos, círculos, pirámides. Sobre todo, la simetría desempeña un papel importante: al equilibrar lo más exactamente posible las dos mitades, derecha e izquierda de un cuadro, nos hallamos ante una situación estática,



tranquila, serena, en la que el movimiento es reposado, lento, apenas sugerido. Los ejemplos abundan. Uno de los más claros: *Amor profano y amor sagrado*, del Ticiano.

Las tendencias manierista y barroca marchan en sentido opuesto: subrayan la tensión, multiplican las líneas oblicuas que apuntan hacia el exterior del cuadro, refuerzan las diagonales y las líneas que indican violencia, movimiento, huída. Pero todo ello ocurre en una época en que la actitud renacentista se halla ya desbordada por toda una serie de factores políticos, económicos, religiosos e intelectuales, y expresa precisamente una nueva sensación de angustia y un reforzar de las estructuras “defensivas”, por decirlo así, frente a los ataques internos y externos que la actitud de serenidad y armonía se ve obligada a resistir. Durante unos pocos años, sin embargo, y en unos cuantos centros privilegiados de Europa, el hombre aspira a una armonía completa con el ambiente que le rodea, cree que tal armonía es alcanzable, y que el arte —y la literatura— deben expresarla, fomentarla, darle brillo.

Los poemas de Garcilaso se publican por vez primera en 1543. La llamada “galaxia de Gutenberg” —la expresión es de Marshall MacLuhan, y subraya el rápido florecer de la cultura en la Europa renacentista bajo el impacto de la imprenta y otros nuevos descubrimientos tecnológicos —convierte este año en fecha especialmente significativa. Todos los problemas tecnológicos y teóricos empiezan a quedar debidamente enfocados, a relacionarse entre sí y a producir una síntesis, o en todo caso la esperanza de que será posible llegar a una síntesis. Este mismo año aparece el libro de Copérnico sobre el sistema celeste, y la obra de Vesalio acerca del microcosmos de la fisiología. Lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño se equilibran. La visión telescópica y la visión microscópica crearán, en la zona central, neutral, un pequeño paraíso en el que el hombre, rodeado de esferas concéntricas, protectoras (las consecuencias psicológicas de lo que Copérnico escribió debían tardar muchas décadas en desarrollarse) y definidoras. Es posible creer que la literatura —neoplatonizante, constructora de mitos, empeñada en reconstruir la Edad de Oro— hallará en el género pastoril, en las nuevas arcadas, y en un Virgilio reconstruido y purgado de todo homosexualismo, la mejor manera de definir al hombre renacentista, en armonía con su ambiente. Una vez más insistimos, la perspectiva —o mejor dicho el cambio de perspectiva, el cambio de enfoque y de visión— significa, simboliza y explica, un cambio en el sistema de valores. La perspectiva medieval es, ante todo, vertical: pensemos, por ejemplo, en un texto tan típico de la Edad Media como es la Introducción de Gonzalo de Berceo a sus *Milagros de Nuestra Señora*. El “lugar ameno” que describe, el verde prado regado por ríos y fuentes y animado por el canto de los pájaros, resulta ser, en realidad, un conjunto de símbolos que apuntan hacia arriba, hacia los valores religiosos, ultraterrenos. En cambio, el neoplató-

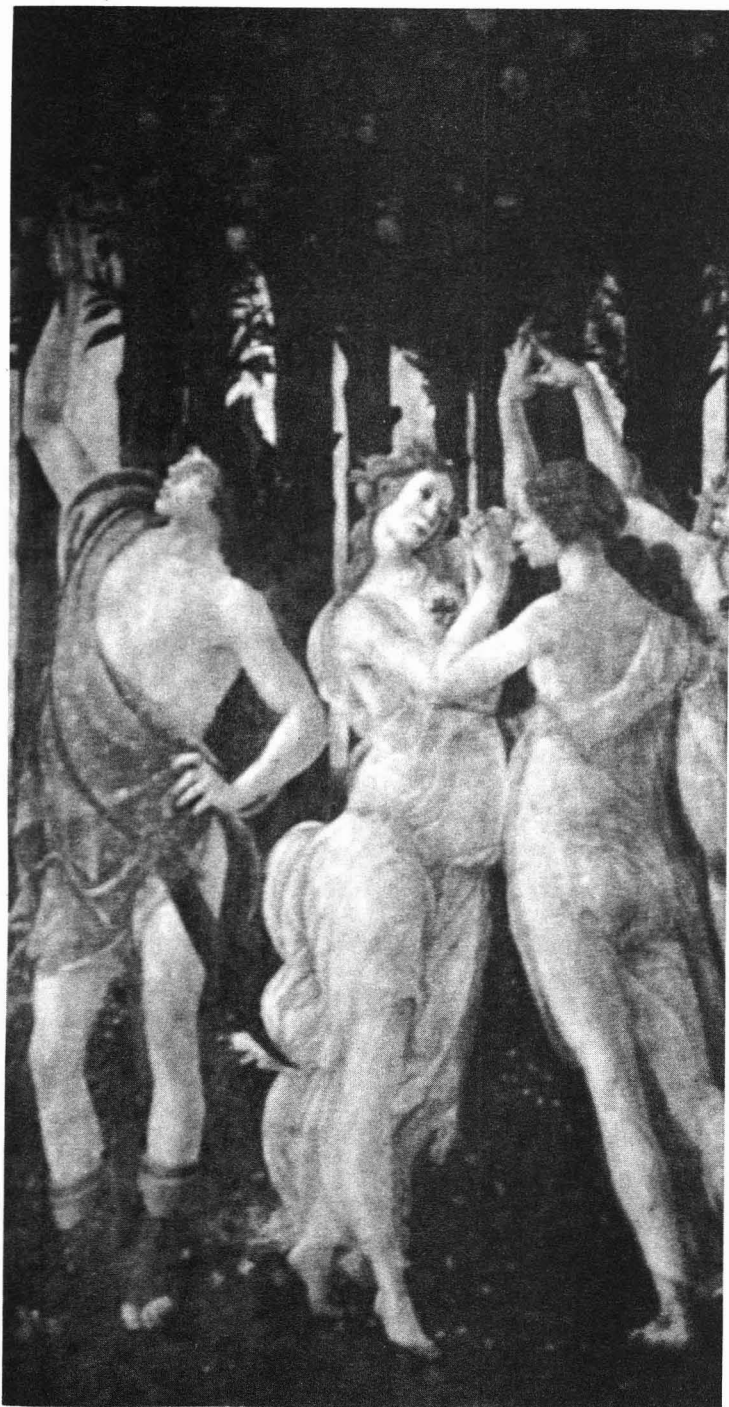


nismo de un Botticelli —o de un Garcilaso— es más discreto; incluso si la fuente de belleza y armonía se encuentra fuera de este mundo, la “encarnación” de tales valores es suficientemente poderosa para que podamos gozar de la presencia inmediata de la belleza y la armonía sin tener que acudir a cada momento a influencias ultraterrenas. Diríamos, pues, que la inmanencia aristotélica ha venido a moderar la trascendencia platónica, para conseguir uno de los pocos momentos de equilibrio y serenidad en la historia de las ideas filosóficas y estéticas del Occidente.

3. *Garcilaso y Botticelli: vidas casi paralelas*

El arte pictórico de Botticelli y la poesía de Garcilaso de la Vega tienen en común una serie de características importantes en la composición, el estilo, los detalles. Ello se debe, en gran parte, a una semejanza en los sistemas de valores de estos dos grandes artistas, y también, desde luego, a la similitud de los ambientes sociales e intelectuales que les dieron origen y los formaron. Puesto que, cronológicamente, Botticelli precede a Garcilaso, debemos ocuparnos en primer lugar del pintor italiano.

En ambos casos hallamos una aguda nostalgia: una añoranza de algo perdido, de una Edad de Oro sumergida en el subconsciente, que convierte la expresión de los cuadros de Botticelli y los poemas de Garcilaso en un lamento, una elegía, frente a la belleza sumergida de un pasado —a la vez, creemos, una Edad de Oro entrevista a través de actitudes y leyendas neoplatónicas, y con ella fundida una infancia feliz que hay que reconquistar, y superimpuesta a estas dos capas de intensa belleza sensual, la sensualidad de la vida amorosa de estos artistas— sin posibilidad de plena reconstrucción en el futuro: la elegía es un lamento por la pérdida del pasado, y una promesa de conservar, en la medida de lo posible, parte de esa belleza en la obra de arte que la experiencia va a engendrar, y en la memoria del artista creador. Botticelli vivió subordinado a la corte de los Medici, en Florencia, pero, al mismo tiempo que la Academia neoplatónica influía en su obra, se desarrollaba en su mente —en su sensibilidad— un movimiento de reacción antisensual, debido en gran parte a las prédicas de Savonarola, el puritano florentino, cuya influencia en ciertos años fue decisiva: Botticelli quemó parte de su obra, y se sintió culpable por parte de sus cuadros que no pudo quemar porque ya no le pertenecían. Garcilaso pudo sentirse culpable en algún momento de su vida: ciertamente fue perseguido y castigado por su monarca, debido a su intervención en una boda que el Emperador no deseaba tuviera lugar, y desterrado a orillas del Danubio, supo lamentar su suerte, y al mismo tiempo identificarse con otros poetas grecorromanos que en el pasado habían sufrido igualmente el castigo del destierro. En ambos casos las vidas de nuestros artistas resultan ser una penosa serie de frustraciones y de malentendidos. En ambos casos nos hallamos ante sensibilidades poéticas. Botticelli, en su uso casi constante de la alegoría y los



símbolos, se manifiesta como uno de los pintores más poéticos —incluso, a veces, como uno de los pintores más literarios— de la historia del arte occidental. La poesía de Garcilaso, por otra parte, se halla imbuida de valores plásticos: color, luz, espacio, textura.

Un cuadro en que la armonía entre el hombre y la naturaleza, el equilibrio, la serenidad, la alegría y la melancolía se funden en un conjunto estable es *La Primavera* de Botticelli. Los Medici encargaron al pintor que decorara una villa en Castello, cerca de Florencia. Botticelli prefirió pintar sobre madera, y no al fresco, lo cual en este caso significó que ha resultado fácil trasladar este cuadro —y otro que, aunque de tamaño diferente, fue pintado casi al mismo tiempo y con el mismo propósito, el *Nacimiento de Venus*— de la villa en que se encontraba a la Galleria degli Uffizi en que puede ser admirado hoy. *La Primavera* nos sitúa en el ambiente, a la vez dorado y sombrío, de un bosque de naranjos. La tierra está cubierta de flores y plantas diversas —tan variadas, que los entomólogos han hallado casi todas las especies de la región de Florencia en unos cuantos palmos cuadrados de esta pintura— y la atmósfera es la de un día claro de primavera. Bajo los árboles, a la izquierda, se encuentra un grupo de bellas muchachas, cuyas posturas y ropas recuerdan muy de cerca las Tres Gracias de un antiguo grupo esculpido en mármol en la época helenística; más a la izquierda, Lorenzo de Medici, representado como Mercurio, eleva un brazo para coger una fruta que se supone va a ofrecer a las muchachas, las cuales, con las manos unidas, parece que van a danzar; dos de ellas están siendo heridas por las flechas de Cupido, que revolotea sobre el grupo. En el centro mismo del cuadro aparece Venus, vestida de un largo manto, una Venus que parece ser un retrato —uno de tantos retratos como nos ha dejado Botticelli— de la bellísima Simonetta Vespucci, de quien estaba enamorado Giuliano de Medici. A la derecha la Primavera parece avanzar sobre la tierra, esparciendo flores. Céfitro, que sopla y vuela a un tiempo, intenta abrazar a Flora, Desnuda, bajo cuyos pies crecen nuevos tallos y capullos. El cuadro es decorativo, estilizado y familiar a un tiempo, cuadro para un grupo de íntimos que están en el secreto de las identidades de los personajes. La escala de valores plasmada en el cuadro va de la estilización neoplatónica más refinada al chisme sólo comprensible para un grupo de buenos amigos. Lo cual nos indica, precisamente, que el cuadro en cuestión es un camino, un procedimiento —entre otros— para insertar lo particular y concreto, el “aquí y ahora” de un grupo de jóvenes —los Medici y sus amigos— y los valores absolutos de la belleza y la inteligencia platónicas. Mircea Eliade ha señalado que ningún hombre puede llegar a sentirse plenamente feliz si no cree estar viviendo en el centro del universo. Por unos breves años, los Medici y sus amigos —y el pintor que los fijó para nosotros en su cuadro— creyeron ser plenamente felices: en las sonrisas ambiguas de las figuras de Botticelli podemos hallar

huellas no solamente de esta victoria fugaz, sino también del sentimiento —melancólico— de que, en efecto, aquel hermoso juego no iba a durar para siempre. Es cierto que en este cuadro de Botticelli, como en casi todas sus obras, hay mucha “literatura”: no en vano se ha juzgado a este pintor como uno de los más literarios —“¿literaturizados?”— de la historia del arte. Pero también es posible hallar en su obra total, y en este cuadro en particular, una atención muy intensa frente a la geometría. El cuadro, señalemos una vez más, contiene círculos, y una línea divisoria vertical en el centro, con dos grupos equivalentes a derecha e izquierda; el izquierdo, más numerosos, queda perfectamente equilibrado por el grupo de la derecha, en que hay más movimiento.

Esta cuidadosa reorganización de las experiencias visuales cotidianas (y sabemos, como ha señalado, entre otros, Ortega, que el mundo cotidiano es siempre caótico) señala, pues, un triunfo de la mente ordenadora y sistemática, y en cierta forma, es claramente precursora de una era racionalista. Tengo en mi mesa, ante mis ojos, una serie de bellas reproducciones de cuadro renacentistas italianos: el retrato de Sixto IV por Melozzo da Forlì, la *Vida de Pio II* del Pinturicchio, y, muy especialmente, la *Flagelación de Cristo* de Piero della Francesca. En cada cuadro predomina una visión geométrica del mundo. El ambiente, interior o campestre, señala la forma en que el hombre puede insertarse en el cosmos: es una forma geométrica, un sistema de proporciones, lo que hace posible tal tentativa.

La poesía de Garcilaso avanza por el mismo camino que la pintura de Botticelli. En ambos casos se trata de idealizar, estilizar, ennoblecer lo concreto y cotidiano, elevándolo a un plano serenamente —pero melancólicamente— superior a la realidad aparente y externa. Poeta, soldado, cortesano, músico, Garcilaso fue capaz de fundir en una sola unidad de sentimiento y creación la multiplicidad de puntos de vista inevitable en una época todavía cargada de reminiscencias medievales y en una vida tan variada y rica. La visión ideal del poeta, sin embargo, no se halla tan lejos de la experiencia cotidiana: esta última se introduce, una y otra vez, en los serenos paisajes descritos por el poeta, y al hacerlo aporta con frecuencia una nota de tristeza. El poeta no resiste la invasión de las fuerzas negativas; más bien las asimila y las dignifica, al darles un lugar en el cuadro total que nos ofrece. Así, por ejemplo, en la Egloga I, la idealización neoplatónica y neovirgiliana —las convenciones de la Arcadia y la vida pastoril, las quejas de dos pastores enamorados que han perdido a las mujeres amadas— cobra patetismo en cuanto nos damos cuenta de que se trata de un poema autobiográfico, y de que en él Garcilaso lamenta que su amada, Isabel Freire, se haya casado con otro y haya muerto al dar a luz. A su vez, el sentimiento de tristeza y honda melancolía que el poema expresa se halla contenido, encauzado, dominado, por una



perfecta simetría interna: la introducción, o sea la dedicatoria al virrey de Nápoles, ocupa tres estrofas, y se distingue claramente, por su contenido, del resto del poema; funciona a la manera de un marco, que rodea el cuadro y lo señala, pero que no forma parte del mismo. La cuarta estrofa nos introduce ya en el ambiente y presenta a Salicio, que en doce estrofas más lamenta no haber podido retener el amor de Galatea. La estrofa diecisiete sirve de intermedio y transición, y tras ella viene el lamento de Nemoroso, que, como el de Salicio, dura doce estrofas; tras su silencio, una estrofa final cierra el poema: el sol se pone, los pastores se retiran,

... y recordando

ambos como de sueño, y, acabando

el fugitivo sol, de luz escaso,

su ganado llevando,

se fueron recogiendo paso a paso.

“Recordando ambos como de sueño”: es decir, como si los dos pastores despertaran, finalmente, de un sueño o un ensueño; su dolor ha sido real, pero ha sido contenido dentro de un marco de relativa irrealidad, que es el de nuestra existencia; únicamente lo divino —Dios, los dioses, las ideas platónicas, las relaciones numéricas y geométricas— puede gozar de la plena realidad; la amada muerta aguardará a su enamorado en “la tercera rueda”, en cristalino círculo de Venus, y allí la belleza y el amor serán eternos, “sin miedo y sobresalto de perderte”. (Observamos de paso que muchos retratos pintados por Botticelli tienen los ojos medio entornados, como si estuvieran soñando, o ensimismados, como si la realidad cotidiana no acabara de interesar del todo a los personajes.) Otro detalle interesante: el primer pastor, Salicio, empieza a cantar, en el poema de Garcilaso, cuando “Saliendo de las ondas encendido, / rayaba de los montes el altura / el sol...” mientras que el poema total, tras la lamentación del segundo pastor, Nemoroso, termina con la puesta del sol. A medida que se desarrolla el poema —en dos partes simétricas y equivalentes— el sol va trazando, por arriba, una vasta curva, un exacto semicírculo.

Dentro de él, y netamente separados, uno frente a otros, los dos pastores lanzan al aire sus armoniosas quejas. Dos pastores que son, en realidad, uno solo, la representación transfigurada y estilizada del propio Garcilaso, en dos momentos distintos, pero paralelos, de su vida amorosa y sus frustraciones sentimentales. Durante largos años los críticos creyeron que nos hallábamos en presencia de dos figuras con clave, dos personalidades distintas; quizá el primero era representación de Garcilaso, pero si así era, ¿dónde hallar la identidad del segundo pastor? ¿No sería éste, acaso, el amigo del poeta, Juan Boscán? (Resultaba tentador ver en el nombre “Nemoroso”, del latín *nemus*, una posible alusión a

la *Vega* del nombre de Garcilaso, o, por otra parte, otra posible alusión al *bosque* de Boscán.) Hoy comprendemos que el poeta desdobra su canto, su personalidad, su dolor, como en un gran espejo; que nos cuenta su vida amorosa en dos mitades complementarias; y al hacerlo así contribuye, por una parte, a una perfecta estructura formal, equilibrada, simétrica, del poema; y, por otra, ayuda a “borrar la pista”, a conseguir que su emoción personal quede expresada, sí, pero con reticencias, con reservas, sin que los lectores tengan que enterarse inmediatamente de quién se queja y por qué. Reserva y dignidad muy propias de la cultura española. Unicamente la efusividad característica del movimiento romántico (pensemos, por ejemplo, en el *Canto a Teresa* de Espronceda) vendrá a modificarlas. En la poesía romántica —pensemos en Musset y sus patéticas confesiones en *Les Nuits*, en los amargos poemas de Leopardi, en ciertas alusiones de Byron— el yo del poeta tiende a hipertrofiarse y ocupar no solamente el centro del escenario, como si fuera el único actor digno de ser escuchado, sino también el horizonte mismo, todo el decorado, y en todas direcciones. El desdoblamiento de Garcilaso, los cambios de nombre del poeta y su amada, el bello juego de espejos con que nos seduce y nos despista, son otros tantos artificios que protegen el dolor frente a las miradas indiscretas, y al transformarlo en un elemento más de un cosmos vasto y bien estructurado, ayudan, posiblemente, a suavizar el golpe interno, a cubrir de bálsamo la herida por la que el poeta sangra. El mundo es imperfecto, los hombres son torpes y las mujeres esquivas o imposibles de alcanzar, parece decirnos Garcilaso. Y al mismo tiempo, y sin contradicción, el mundo es hermoso y está lleno de esperanza; la belleza es eterna e inmutable; algún día —no sabemos bien cómo, ni cuándo, pero sabemos que no será aquí y ahora— habremos de alcanzarla y vivir junto a ella y en ella para siempre. La sonrisa de las ninfas de la Egloga III es tan ambigua como ambiguos son los suspiros de dolor de los pastores de la Egloga I, ya que toda realidad no es más que un continuo desdoblarse, en dos direcciones, de una realidad primera y esencial. Hacia abajo vivimos en el caos de la vida cotidiana; hacia arriba, cuando logremos romper el velo del cuerpo y nos veamos libres, penetraremos por fin en el reino de las esencias puras, platónicas, salvados ya para siempre. Mientras tanto, nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad nos descubren armonías, escalas, simetrías; suena la música de las esferas pitagóricas; la sensibilidad artística, traducida en lenguaje musical, en líneas sabiamente coordinadas, hará que el paisaje —el paisaje pintado por un Botticelli o descrito por un Garcilaso, el paisaje renacentista ordenado por la simetría y la perspectiva— sea, unos breves años, plenamente habitable.

HISTORIA

Si le preguntas: *¿Dónde?*, y contesta: *En todas partes*, esa voz te ha nombrado su vínculo.

Recorriendo las edades de su cabeza, las excitaciones de su carne, comprendes que cada paso no lleva a un fin, sino que dilata el movimiento donde pronuncias de un modo apasionado lo que huye, de una manera justa lo que te apasiona.

Y si alguna vez te alejas y cuanto fue pareja busca ser olvido, oírás decirte: concebimos este cuerpo y el tuyo, sobre la usura que otro tiempo fijó en lo que aún consume.

CANCION

La vestimenta, ardor que nada ha buscado fuera.

Sombra tranquila, avanzada, y mientras te desnudas ese ardor sin presa no quiere dormir.

Un ruido más, una puerta golpeada por la corriente descubre en tu ciudad al día que vuelve.

HOMBRE DE LA CREACION

Es aquí donde clamas por un goce sin par, ese minucioso instante en que te oyes respirar lo pasa más de una vez pues si así no fuera ninguna sangre, ninguna lengua alcanzaría el tono de tus frases

Tu hora es esta y aquella que no viviste. Este tu sueño y el sueño despierto y hablado por otros labios.

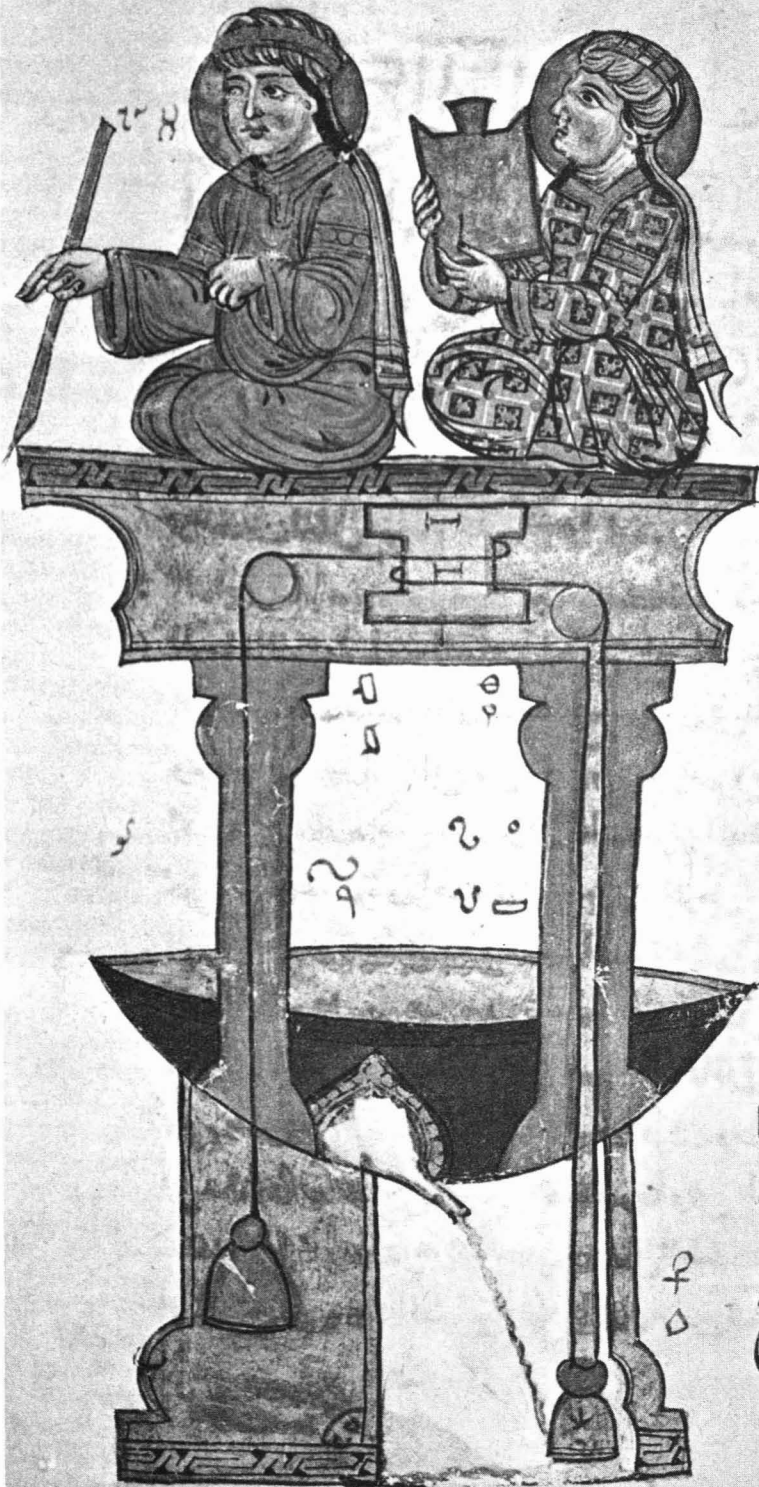
Nombrándote, en cualquier lado encuentras expectación y rebeldía y sobre todo un enorme derredor impacientemente mostrado.

Para saber y para esconder en vano la cabeza al fin te lanzas a esa altura donde todo es placer: la complacencia de lo incesante en ser presa y dilatación de tu espacio carnal.

¿Y esa confianza qué es?

Partir ha sido un éxito y volver todavía un camino, donde entre hormigones y auroras narras la historia de tus pies en marcha.

crítica



ولا يزال كذلك
 مادام الدم يقع في
 الطشت الى مائة
 وعشرين درهما
 وان شارب اقل فاقل
 ثم يراق الدم من
 الجعبة وتغسل في
 والطشت معا وبقي
 ميا الوقت الحاجة
 اليه وعند تمام ما
 ذكرته تجرد ما
 بحجره وينقش
 الكتابان ويدهن
 بالدهن الجيد ولك
 ما اردت ايضا چه
 جليا واصف ما
 صنعته وهو طشت
 لنفسه وصورة ما
 في الصفحة الاخرى
 التنكيل
 السابغ

Sumario

Literatura

José Gorostiza escritor de teatro, por
 Luis Mario Schneider / 34

Ventana a la calle (Teatro sintético),
 por José Gorostiza / 35

La nueva literatura catalana, por Gas-
 tón Pardo Pérez / 36

Libros

De y sobre Francisco de la Maza, por
 Jorge Alberto Manrique / 37

La filosofía de Heidegger, por Miguel
 Kolteniuk / 40

El libro de un creyente, por Federico
 Gorbea / 41

Teatro

Grotowski y Stanislavski, por Margo
 Glantz / 42

Cine

Las opciones del primer cine mexica-
 no, por Aurelio de los Reyes / 45

josé gorostiza, escritor de teatro

por Luis Mario Schneider

José Gorostiza pasa fundamentalmente a la literatura mexicana por *Muerte sin fin*. Su obra total se completa, sin embargo, por una serie de escritos menores; al margen de *Canciones para cantar en las barcas*, y una breve colección de poemas titulada *El poema frustrado*, hay que agregar composiciones anteriores a su primer libro de poesía¹ y un volumen de prosa, recientemente compilado². Pero la imagen de un escritor suele formarse al influjo de actuaciones y hasta de actos fallidos. Tal es el caso de José Gorostiza en la historia de la dramaturgia nacional.

Celestino, el hermano mayor, cuya vocación fue el teatro, cuenta que José, desde niño, mostraba inquietudes por el arte escénico:

"Por demás está decir que el primer escritor que traté en mi vida fue mi hermano José, y esto cuando apenas teníamos los dos unos cuantos años de edad. Nuestro juego más importante era el teatro. Disponíamos para ello de un cuarto de nuestra casa donde sólo se guardaban algunos baúles viejos. En la puerta de madera habíamos pintado con pintura blanca de aceite que se nos había escurrido, el siguiente rótulo: Teatro-Salón Napoleón. El equipo lo complementaban un juego de tipos de goma con los que imprimíamos los programas y un automovilito de pedales en el que hacíamos el convite por toda la casa y por enfrente de las casas vecinas. La música la tocaba José, con la boca, naturalmente, y así realizábamos el sueño que Bernard Shaw nunca llegó a realizar, de salir algún día por las calles de la ciudad al frente de un convite teatral. El precio del boleto era de un centavo y en los días de éxito llegábamos a reunir hasta siete u ocho centavos. Eso sucedía en Aguascalientes."³

Pero todo ello no significa más que el natural reflejo de la conducta del niño que busca como forma de autodeterminación la de asumir personalidades imaginativas o históricas. Nada del recuento de la cita anterior valdría realmente si José Gorostiza no hubiera dado a conocer más tarde testimo-

nios más o menos objetivos.

Hacia 1924 y por influencia del teatro ruso de Nikita Balieff, se puso de modo en México el teatro sintético, de corte nacional-folklorico, y cuya máxima realización se logró en el Teatro Mexicano del Murciélagos, dirigido por Luis Quintanilla. Las piezas consistían en danzas folklóricas con texto o en sketches, las más de las veces callejeros, que servían para mostrar las tradiciones y las costumbres del país. Como una variante de este tipo de realizaciones —influido por la corriente expresionista tan en boga en la época— José Gorostiza escribe su "*Teatro sintético: Una ventana a la calle*".⁴

La pieza, que se reproduce al final de estos apuntes, es hasta el momento el único testimonio que nos permite catalogar a Gorostiza como autor teatral: se publicó en *El Universal Ilustrado* el 27 de noviembre de 1924, p. 20.

Ante esta obra cabe preguntarse si Gorostiza siguió escribiendo teatro. La contestación afirmativa es innegable. Ortega, en su artículo "Notas sobre el teatro mexicano", en *El Universal Ilustrado*, 16 de septiembre de 1926, pp. 43 y 58, comenta: "Citamos a los que han escrito sin que se hayan representado sus obras. José Gorostiza, fino, atemperado. Ha concluido *Siete juegos*, modernísimos, bellos, delicados juegos de imaginación."

¿Por qué entonces Gorostiza que escribió un libro de teatro, con título y todo, no lo dio a conocer ni aun parcialmente? Una clave puede hallarse en un artículo del propio Gorostiza "Glosas al momento teatral", *El Universal Ilustrado*, 10 de diciembre de 1925, pp. 31 y 63, que se publicó algunos meses antes de la nota de Ortega. Gorostiza se lamenta de la situación actual del teatro mexicano y se refiere en especial al teatro sintético, orientación dentro de la cual estaría quizás *Siete juegos*; vale anotar de paso que las reflexiones de Gorostiza que cito a continuación, distan apenas un año de *Ventana a la calle* y fueron hechas escasos nueve meses más tarde que la noticia publicada por Ortega:

Detengamos la atención sobre este repentino brote del teatro mexicano que, a pesar de algunas interpretaciones, nadie acierta a definir.

¿Es gran guiñol en su forma dramática y chauvesouris, cuadro plástico o melopea en lo musical? Francamente, no nos interesa averiguarlo. Nos basta saber que no es teatro.

En una mínima porción del diálogo

4 No fue reeditada, ni registrada en ninguna de las bibliografías sobre Gorostiza.

caben apenas las emociones elementales —miedo, muerte, peligro— que no implican la individualidad. Sócrates, yo y un animal cualquiera reaccionaremos al estallido de una bomba de dinamita igualmente poseídos de pánico. Y si el teatro es un arte y el arte una particularización, un distinguir y concretar la belleza, este teatro sintético no es artístico en lo absoluto.

¿Es otra la idea? La palabra sintético encierra, quizá, una fallida intención de comprender los diversos géneros teatrales en un solo espectáculo. Eso existe y se llama "follies", "ba-ta-clan" o "revista". Dentro de la cultura general, es al teatro lo que el periódico al libro; una necesidad de la vida moderna, si se quiere, pero tampoco aquel arte que conocemos como una larga paciencia.

Dinero y energías pueden invertirse con inteligencia en formar un público teatral más culto, así sea reducido, produciendo las obras maestras. ¿O no querríamos ver Brand o Santa Juana, Lilíom o R.U.R. y aun los preciosos "short-plays" de Molnar o Dunsany?

¿A qué obedece ese cambio radical de Gorostiza? ¿Es sólo a un prurito perfeccionista como suele decirse? Algo hay de ello y es bien notorio para quien conoce la evolución de su obra poética y su laconismo. Pero creo que también debería pensarse en que Gorostiza carecía de un concepto de teatro nacional y a la vez su sensibilidad lo llevaba a una abstracción que encontraba su cauce en la poesía. Como ejemplo basta este texto que lleva el subtítulo de "Teatro mejor" dentro de su artículo ya mencionado:

El problema del nuestro, fuera los matices de procedimiento, es un teatro artístico, siempre mejor. Urge, por eso mismo, colocarlo en las condiciones de ambiente necesarias a todo propósito elevado; consagrarle, al escribirlo, los mejores esfuerzos, la más sañuda rebeldía contra las influencias exteriores, fueren actor o taquilla. Y si, para lograrlo bello, se necesitare continuarlo en una bodega, y todavía en un subterráneo, y sin más audiencia que veinticinco personas, sea en hora buena. Tendría, desde su cuna, el sagrado recogimiento y la amorosa dolorida atención que presiden el acto de crear.

Años después y a partir de 1930, Gorostiza no sólo promueve actividades teatrales sino que escribe algunas notas ligadas directa o indirectamente con el teatro mexicano. En ellas es fácil advertir una sustancial falta de concreción hacia la forma y la ideología de un teatro nacional. Una única vez logra concretar su pensamiento en este sentido aunque de modo parcial, puesto que se dirige al teatro de la ciudad de México:

Todo el país tributa sus elementos folklóricos al Teatro Lírico, pero éste es, ante todo, el teatro de la ciudad de México, o mejor dicho, de tres o cuatro de sus barrios: Peralvillo, La Bolsa, Tepito, San Lázaro... —los barrios propiamente sucios y miserables, pero llenos de movimiento y de color—. La colonia, o sea el barrio moderno, asfaltado, pasto

1 Jamás reunidos en volumen. Pueden consultarse en los artículos de Porfirio Martínez Peñalosa: "La poesía de José Gorostiza", *Cuadernos de Bellas Artes*, Vol. V, núm. 12, diciembre, 1964, pp. 17-25; y Luis Mario Schneider: "Los primeros poemas de José Gorostiza", *Hojas de Crítica*, 2, Suplemento de la *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXII, núm. 11, julio 1968, pp. 2-4.

2 Gorostiza, José: *Prosa*. Recopilación, introducción, bibliografía y notas por Miguel Capistrán. México, Universidad de Guanajuato, 1969.

3 Gorostiza, Celestino: *El trato con escritores*. Segunda serie, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, pp. 98-99.

inglés, alumbrado *a giorno*, no podría aportar un tipo, un rincón, una escena auténticamente mexicanos a un teatro mexicano de la ciudad, porque su vida transcurre dentro de la suntuosa morada, o se exhibe insuficientemente en el escaparate de una sala de té. El barrio sí. Apenas cabe en la nutrida numeración de la vecindad. Interior 24, 24-A, 24-B, 24-C... El aire de la vivienda mínima pesa sobre su corazón como un cielo nublado. Huye, pues, de sí mismo y se echa a la calle, se desborda a lo largo de las aceras, sobre las plazas, en los jardines, arrastrando la más abigarrada impedimenta: la carpa, el organillo, las aguas frescas, el volantín, la lotería, el perro, las fritangas... Universo desordenado que coloran overoles y rebozos y ensordecen los gritos de todos los fonógrafos de todas las tiendas y cafetines de la calle.⁵

Es fácil entender que este concepto simplista aplicado a un teatro de provincia daría como resultado un paisaje de nopales y de rancheros a balazos o indios pulqueros. Gorostiza confundía valor nacional con folklore, y padecía la dualidad campo-ciudad, cultura occidental-cultura nacional, propia de su generación.

Una última pregunta: ¿Por qué si en el mismo breve ensayo hablaba de una serie de tipos —el chofer, el chafirete, el remendón, el gendarme, el bolero, el fifí, etcétera— que constituirían la galería de personajes de un teatro auténtico de la ciudad de México, olvida su propio sketch "Una ventana a la calle" o no publica *Siete juegos*, cuando esto sería la pauta para adecuar su pensamiento a la práctica? Anteriormente mencioné la sensibilidad característica de Gorostiza —su predisposición a la abstracción, su agudo racionalismo, su falta de espontaneidad y por tanto su acendrado intelectualismo— enemiga de un teatro orientado hacia lo popular y lo folklórico. Baste como prueba el monólogo de "El tramoyista" en la escena II de *Ventana a la calle*, que si bien es de cliché expresionista muestra claramente su intención poética:

EL TRAMOYISTA. Había señales de barro en las manos del Todopoderoso, cuando el mundo, rebasado de juventud, quiso escapar a la infinita sabiduría. Los príncipes del cielo le condenaron a tener historia; nunca a escribirla. Y helo aquí, huérfano como un décimo de lotería, coreado estruendosamente por los Primeros Ministros, las Iglesias, los Filósofos; encarecido por los amantes; odioso a los ebrios consuetudinarios. Juguemos a él un peso de buena voluntad, porque, quizá mañana... ¡Oh, la función de mañana abundará en sorpresas!

No quiero pecar de exagerado y pretender justificar en todo y por un único hecho una teoría definitiva sobre Gorostiza como autor teatral. Lo que más me interesa plantear son ciertas interrogantes, a las que, en última instancia, sólo Gorostiza puede contestar. En realidad creo que si no hubiera escrito *Muerte sin fin* no se justificaría esta nota: es más, no creo que nadie la publicaría.

teatro sintético

ventana a la calle

por José Gorostiza

(Detrás de una ventana, la calle. Gente que camina en direcciones contrarias. Los personajes, diversos entre sí, tienen un aire común de autómatas; el gesto uniforme de quien no va a parte alguna, aunque vaya de prisa.)

ESCENA I

LA SEÑORITA, a su acompañante varón: ...Pero si yo nada más quería que vivir, gozar, morir...

EL ACOMPAÑANTE: Adiós, viejecito.

EL ALUDIDO: Adioós...

EL ACOMPAÑANTE, a ella: Mira, no me canses la paciencia. Ya comprendo.

UN BILLETERO: ¡Un huerfanito, señor, un huerfanito!

LA MUJER PINTARRAJEADA: Por Dios que le rayo la cara.

SU COMPAÑERA: No, Ofelia. Hazlo por mí siquiera. En último caso, si no puedes cobrarle los veinte pesos, yo te los pagaré.

LA MUJER: ¿Cobrarle? ¿Yo?

UN COMERCIANTE: Nadie paga, le digo; sólo un esfuerzo desesperado podría salvarme de la miseria. (No responde su compañero.)

UN JOVEN, al encuentro de otro: ¡Es usted un canalla!

EL OTRO: Señor, necesitamos dar explicaciones.

EL: No quiero explicaciones de ninguna especie. Me ha robado usted veinte días de sueldo, ¡ladrón, canalla!

EL ALUDIDO, retirándose: Mucho gusto en saludarlo, señor...

EL JOVEN, indignadísimo: ¡Canalla, es usted un canalla!

EL BILLETERO: Un huerfanito, señor.

EL JOVEN, al billetero: ¡No, un canalla!

UNA SEÑORITA: ...Y casi me comía a besos el atrevido ese.

OTRA: Sí, ya lo conozco, güera; pero no llegaría a cosas mayores, por supuesto.

LA PRIMERA: Bueno, ¡yo me defendí!...

EL BILLETERO: Un huerfanito, niña.

DOS CABALLEROS, a otro de negro:

UNO: ¿Qué hubo, hombre? ¿Cuándo desempeñaste el bombín?

OTRO: Déjalo, parece que regresa de un entierro.

EL DE NEGRO: Justamente.

UNO: ¡Eh! , no seas guasón.

OTRO: Pero, ¿no ves qué cara de bobo tiene?

EL DE NEGRO: Sí, justamente de un entierro. Mi padre...

LOS DOS, atónitos: ¡NO!

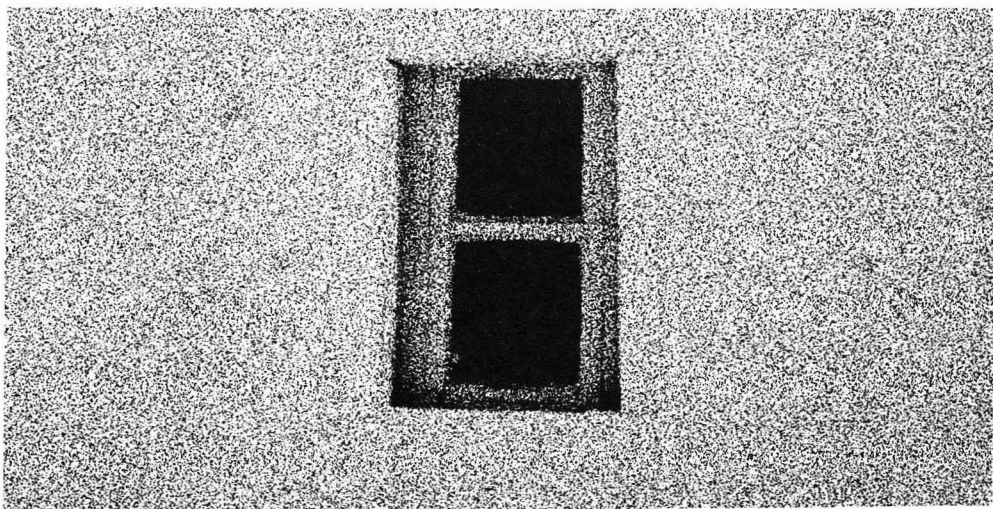
EL BILLETERO: Un huerfanito señor, un huerfanito.

UNA VOZ PERDIDA: Hemos construido nuestras ciudades en un cementerio.

(Cae el telón. Un tramoyista se descuelga de una soga; saluda con prolongada genuflexión de cirquero.)

ESCENA II

EL TRAMOYISTA: Había señales de barro en las manos del Todopoderoso cuando el mundo, rebasado de juventud, quiso escapar a la infinita sabiduría. Los príncipes del cielo le condenaron a tener historia; nunca a escribirla. Y helo aquí, huerfano como un décimo de lotería, coreado estruendosamente por los Primeros Ministros, las Iglesias, los Filósofos; encarecido por los amantes; odioso a los ebrios consuetudinarios. Juguemos a él un peso de buena voluntad, porque, quizá mañana... ¡Oh, la función de mañana abundará en sorpresas!



la nueva literatura catalana

por Gastón Pardo Pérez

No era un ambiente de gran gala el que existía la noche que fue calificada "del compromiso". La concesión de los premios de la "Festa de Maig de les Lletres Catalanes" fue una solución al congestionamiento que ya estaba pesando sobre la "Noche de los Premios de Santa Lucía". Sin embargo, aunque no se escuchaba la voz de Raimón, el más popular cantante catalán, en los entre actos, se notó una gran prisa en la distribución de los premios. En una misma velada se premiaron obras de teatro, novelas, poesía, ensayo, investigación y otros temas. Clara Janés, la más joven prosista barcelonesa, volvió a ser ignorada.

En esta fiesta de mayo de las letras catalanas se hizo lo posible por reconocer las obras de mayor contenido polémico, especialmente las que suponen una investigación. De los cinco premios concedidos a obras literarias, tres tocan puntos clave en la sociedad contemporánea: la educación, la emigración y la adaptación de las interpretaciones bíblicas a la mentalidad moderna. El proceso de desmitificación de ciertas instituciones católicas sigue su marcha.

El premio *Antoni Balmanya*, otorgado a la mejor obra de ensayo o investigación sobre temas pedagógicos ha sido concedido por el trabajo *La biblioteca a l'escola*. El título nos hace recordar el slogan que suele aparecer pintarrajeado en los muros de las

ciudades catalanas: "Catalá a l'escola." El interés puesto en las tareas educativas tiene en Cataluña una especial significación. Es la síntesis de dos formas distintas de interpretar la misma realidad ibérica: la catalana en los elementos de diversidad con el resto de la cultura hispánica. La autora del libro premiado, doña Aurora Díaz-Plaja, establece la necesidad de familiarizar al niño con el libro desde su infancia.

Engels Pascual ha sido la ganadora del premio *Nova Terra*, dedicado a la mejor investigación sobre el mundo del trabajo. *El retorn dels emigrants*, título de la obra galardonada, es un análisis profundo de los problemas con los que se encuentran los trabajadores españoles que han salido a Alemania y Holanda a buscar fuentes de trabajo. La readaptación y otros problemas psicológicos son analizados por la autora.

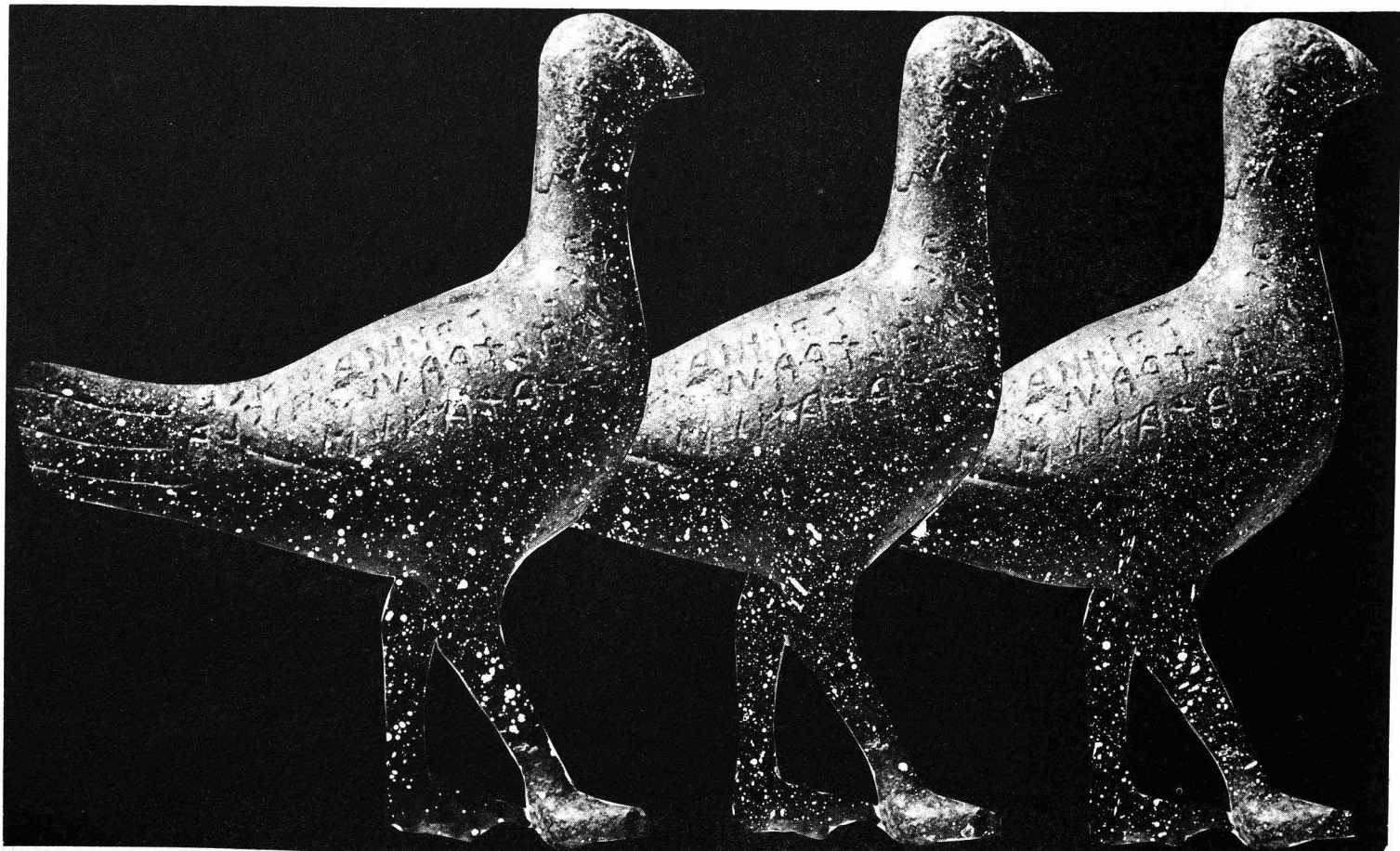
Una obra del mismo género de la anterior es *Los otros catalanes*. Es una narración y una obra de sociología al mismo tiempo. El autor es Francisco Candel y en menos de cinco meses se han agotado más de 20 mil ejemplares. Candel es valenciano de origen pero desde la edad de dos años vive en Barcelona (1927). Ha sido ceramista, mecánico, diseñador, decorador de objetos de cristal y oficinista. Fuera de rigorismos académicos ha escrito ya varias novelas. *Els altres catalans* es su obra más

importante. Aún es un best seller en la península Ibérica.

El fonament irreligiós de l'Esglesia ("El fundamento irreligioso de la Iglesia"), del jesuita padre Leita mereció el premio *Carles Cardó*. Esta obra es una investigación religiosa; parte de la dinámica conciliar para explicar las tendencias de un mundo secularizado. De esta indudable realidad el autor desprende la necesidad de que también la exégesis bíblica se adapte a los tiempos modernos.

Los dos últimos premios se concedieron a trabajos especializados, por el tema. El premio *Catalonia*, de monografías comarcales fue obtenido por Ramón Miravall por su obra *Tortosa i els tortosins*. El premio de la Fundación Huguet, concedido a obras que se especializan en el perfeccionamiento de la lengua catalana, fue concedido a Albert Sánchez. El título del libro por él presentado es *La llengua catalana a les comarques castellonenques*.

En toda España siguen teniendo gran éxito los libros de poesía de Salvador Espriu (principalmente *La piel de toro*, editado por "Cuadernos para el diálogo" el año pasado) y la selección que José Agustín Goytisolo realizó para la editorial Seix Barral, S.A., también el año pasado. La selección se titula *Poetas catalanes contemporáneos*, e incluye poemas de Salvat-Papasseit, fallecido en 1924; Carner, Riba, Foix y Manent. Los otros cinco son poetas que están vigentes a partir de 1940: Pere Quart, Rosselló-Pòrcel, el mencionado Espriu, Vinoli y Ferrater. La poesía catalana está integrada a España, y así, Espriu inicia *La pell de brau* con una dedicatoria: Perquè pugui potser ajudar algú, a Sepharad. (Porque pueda quizás ayudar a alguien, en Sepharad.)



El día 19 del pasado mes de noviembre, en el teatro de la Paz de San Luis Potosí, la Academia Potosina de Ciencias y Artes hizo entrega de una medalla de oro "por méritos a la cultura nacional" a don Francisco de la Maza, distinguido historiador, profundo y prolífico estudioso del arte, especialmente del arte de la Nueva España, en el que sin duda es entre nosotros la máxima autoridad. El homenaje vino a significar uno de esos reconocimientos que suelen hacerse en la madurez de una vida de estudio. Casi coincidió con la aparición de un libro de don Antonio Castro Leal dedicado a la obra del historiador potosino, y de otro del propio De la Maza sobre las iglesias filipenses de México. Presentamos de estas dos obras sendas reseñas.

libros

de y sobre francisco de la maza

por Jorge Alberto Manrique

DE HISTORIA DEL ARTE

Don Antonio Castro Leal ha escrito una pequeña obra sobre Francisco de la Maza, en que se ocupa de él como historiador y como crítico de arte.* El autor indica su intención en el prólogo: "fundamentalmente elogia y celebra la labor admirable y constante de Francisco de la Maza". Y ciertamente ese propósito es loable y a nadie que medianamente conozca la carrera académica de don Francisco le puede parecer poco pertinente. Estudiar la obra del historiador de arte potosino, deslindar los fundamentos y la actualización de su quehacer, ponderar el gran esfuerzo que significa lograr una producción tan vasta como la suya, parangonarla con la de otros estudiosos, distinguir los puntos mayores de interés sobre los que gira su trabajo, examinar, en fin, su método y el proceso a través del cual ha modificado o mantenido sus primeras posturas, hasta llegar a una indudable madurez, todo esto sería materia bastante y de interés indudable.

Sin embargo don Antonio Castro Leal parece haberse quedado en las buenas intenciones. Yo diría, incluso, que le ha hecho un flaco servicio a De la Maza, porque a través del librito no se distingue en lo más mínimo ni su personalidad, ni lo que realmente cuenta su obra, la académica y la otra, que podríamos considerar "política" (en el mejor sentido: la de difusión y de defensa de valores amenazados). A tal punto que podría decirse que el libro es un caso de "guisado de pato

sin pato", donde no se cumplen ni por asomo los posibles temas que hemos señalado en el párrafo anterior, ni otros similares o equivalentes.

El libro está dedicado curiosamente a la memoria de Ponciano Arriaga y Manuel José Othón, "los dos potosinos más ilustres", dice. Pero aparte su calidad de potosinos no ve uno qué relación tengan el político liberal y el poeta con el doctor De la Maza. En una página ("Dos palabras") se aclara cómo surgió la obra, a partir de una reseña sobre un estudio reciente de don Francisco: eso quizá explica —aunque de ninguna manera justifica— el resultado final.

En efecto, después de una introducción que en forma rápida y más bien deslucida insiste en que los mexicanos no nos ocupamos de nuestra riqueza artística sino hasta después de que los extranjeros nos enseñaron (lo cual no es totalmente justo), y de una mínima biografía, excesivamente superficial, de Francisco de la Maza, los dieciséis siguientes capítulos corresponden a otras tantas obras del estudioso homenajeado, que comenta más larga o más brevemente.

Ese partido adoptado es suficiente para entender que la obra carece de una verdadera estructura conceptual, y que no pasa de ser una "crónica" que relata la producción de Francisco de la Maza. El último capítulo, "Apreciación final", no salva esa carencia de valoración crítica, pues menos de dos páginas con algunos elogios varios ("ingenioso", "ameno", "apacible", "incansable") son totalmente incapaces de configurar para el lector la personalidad académica de De la Maza, ni de situar su obra dentro del contexto de la historia

del arte hecha en México y fuera de México.

Ciertamente el sistema seguido por Castro Leal tiene la virtud de hacer que nos asomemos a la gran variedad de temas que han ocupado los desvelos de De la Maza (que no se detienen en el arte colonial, ni siquiera sólo en el arte), si bien esa idea queda algo desdibujada por el hecho de que sus dieciséis reseñas van presentadas por orden cronológico de aparición de los estudios a que se refieren, salvo muy contadas excepciones. En general don Antonio los comenta más por lo que tienen de información que por lo que pudiéramos llamar la intención del autor: no examina conceptos o tesis, sino que preferentemente agrega datos o aventura discrepancias acerca de ellos. Una vez más, eso no contribuye al mejor conocimiento de las actitudes académicas del doctor De la Maza; sin embargo esa postura crítica da las partes más jugosas del libro de Castro Leal: su manera comedida pero firme de disentir de tal o cual opinión, o de sumar datos interesantes a los que aporta el autor que comenta enriquecen seguramente al lector, y nos hablan de un trato entre los ciudadanos de la "república de las letras" —cortés pero polémico— que parece a punto de desaparecer en estas épocas de elogios mutuos o de odios definitivos. La información que agrega resulta muchas veces importante, la controversia se muestra en general fructífera, aunque otras parezca un poco intrascendente y en algunos casos no esté exenta de gazapos (v. gr.: hablar de la "sobriedad herreriana" del túmulo de Carlos V, construido por Arciniegas años antes de que se iniciara el Escorial, y más años antes de que Herrera tomara a su cargo las obras y de que su modalidad estilística se definiera).

Desde el punto de vista físico, la edición de *Francisco de la Maza, historiador y crítico de arte*, primera de la Academia de Artes, no hace honor a la propia academia: es tipográficamente fea, pobre y descuidada. Va adornada con el escudo o "logotipo" de la academia, de tan mal gusto que apenas puede uno imaginar cómo un grupo de muy distinguidos señores académicos de las artes haya podido adoptarlo.

En suma, se trata de un libro sin duda interesante por la intención que lo anima,

* Antonio Castro Leal: *Francisco de la Maza, historiador y crítico de arte*. México, Academia de Artes, 1970, 139 pp.

con datos sustanciosos sobre los temas que han ocupado a Francisco de la Maza y sobre él mismo (a los que se agrega una bibliografía de sus principales trabajos), que sin embargo parece haber fallado en lograr un análisis de la personalidad del historiador potosino y una apreciación de la importancia real de su obra.

RELIGION Y ARTE EN LA NUEVA ESPAÑA

El último, pequeño y muy cuidado libro que ha dado la prodigalidad intelectual de Francisco de la Maza* es, dentro de sus proporciones, un magnífico ejemplo de la manera que este estudioso ha seguido para tratar sus temas, manera que corresponde a todo un estilo de entender la historia del arte.

A los monumentos antiguos se llega, primero, por un conocimiento histórico previo, que sitúa una obra en el tiempo, antes de entrar al análisis histórico y formal de la misma obra. Así, el presente libro de De la Maza responde a esa estructura clásica: yendo de lo general a lo particular, habla primero del santo Felipe Neri y la fundación del Oratorio en Roma, luego de la vida de Antonio Calderón Benavides y la fundación de la "Unión Ilustrísima de San Felipe Neri"; más adelante nos hace la historia de las primeras construcciones filipenses, hasta llegar a la fábrica de San Felipe el viejo, las modificaciones que se le hicieron, la decoración que lo fue sucesivamente enriqueciendo a través del tiempo, y su posterior abandono y ruina.

Hay un importante intermedio con historias de los filipenses, antes de que llegue a referirse a la construcción —que quedaría inconclusa— de la iglesia nueva. Esta aparente alteración del orden lógico, que iría de lo histórico a lo artístico, se justifica por el deseo de plegarse a un orden cronológico, puesto que las historias filipenses que cita se sitúan en tiempo, por la mayor parte, en el siglo XVII, es decir, cuando fue levantado el templo viejo y antes de que se iniciara el nuevo, y puesto que la fuente de esos datos es de 1736 y resulta por tanto anterior a este último acontecimiento. Finalmente se refiere a la restauración reciente del conjunto arquitectónico, de la que hace elogio y crítica.

El discurso todo de De la Maza va enriquecido de comentarios sabrosos, inteligentes y eruditos. Si el pequeño primer capítulo dedicado al santo fundador italiano no pasa de ser una entrada conveniente (aunque aprovecha para caracterizar algunos rasgos generales de la orden, como la legendaria hermosura de sus miembros), las partes siguientes cobran mas cuerpo a medida que se avanza.

Don Francisco camina por la Nueva España como por su casa —resultado de tantos años de trato continuo— y puede hablar prácticamente de cualquier tema con seguridad, lo mismo si se refiere a la

* Francisco de la Maza: *Los templos de San Felipe Neri de la ciudad de México, con historias que parecen cuentos*. México, edición del autor, 1970.



organización de las órdenes religiosas que si trata de patronos y protectores, la actitud de la mitra o de la autoridad virreinal o la tarea editorial del fundador mexicano, Antonio Calderón, heredero de impresores. Su conocimiento de las fuentes es indudable y le permite comentarios continuos a tantos aspectos relacionados con el tema que específicamente le ocupa en un momento. De manera que la mayoría de sus obras —y entre ellas la presente— rebasan con mucho lo específicamente monográfico de un monumento.

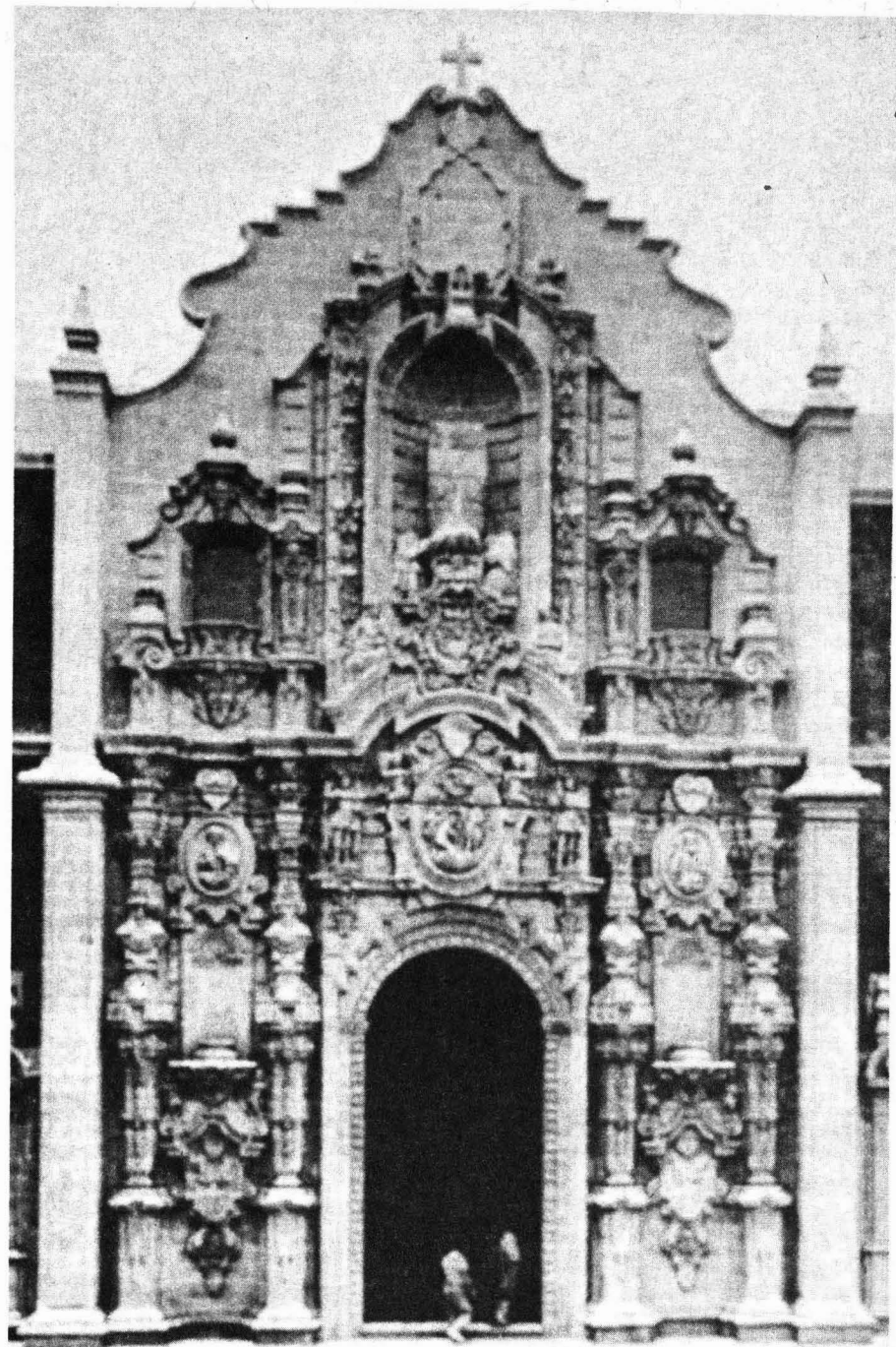
Seguramente la parte más amena del libro es el interregno titulado "Biografías filipenses, sucesos y costumbres del siglo XVII", que justifica el subtítulo de la obra. Ahí hace una selección y glosa, chispeante de ingenio muchas veces, de las biografías de oratorianos que incluye Julián Gutiérrez Dávila en sus *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio de la ciudad de México*; es ésta una larga crónica de la institución "bosquejada antes con el nombre de unión", que sigue el modelo más general de tal tipo de obras, construidas sobre la base de las vidas de

varones ilustres que fueron orgullo de sus "religiones"; publicada en 1736, relata principalmente sucesos del siglo anterior. Con agudeza y aun malicia, De la Maza ha sabido leer esa apología, desvelando la rudeza o el ridículo cubiertos por los adjetivos y las frases arrobadas de Gutiérrez Dávila. Algunos de los subtítulos que emplea para encabezar los hechos que entresaca pueden dar idea del tono: "Chinches y pulgas", "Moral y baños", "Nube de hostias", "El padre Montaña y el fantasma etíope", y suma y sigue. En todo caso y amenidad aparte (que no es poca virtud en un estudio histórico), la glosa de De la Maza es un ejemplo de cómo pueden utilizarse esas crónicas viejas tantas veces calificadas de farragosas e inútiles; no sólo datos, sino hasta chistes pueden encontrarse en ellas: todo depende de la agudeza del ojo de quien busque. Y esa parte del librito es del mayor interés, porque don Francisco ha podido darnos una serie de retratos, todo lo fragmentarios que se quiera, pero ciertamente vívidos, de aquel oscuro siglo novohispano. En éste y en otros estudios (co-

mo *La ciudad de México en el siglo XVII*, 1969) De la Maza contradice la visión apologética que algunos historiadores del arte colonial parecen darnos acerca de la época, más exactamente —dejando a un lado el problema de castas— acerca de la vida criolla como toda lujos, arte, cortesía, elegancia y piedad religiosa. Reconociendo la ventaja de esta postura más crítica, yo le pondría sin embargo algún reparo: el de una especie de “desenfoque” histórico que proviene, sin duda, de una actitud en el fondo esencialista; juzga él la mugre o el excesivo pudor o el orgullo de clase o de limpieza de sangre de aquella época desde una cómoda postura del siglo XX; quizá lo absurdo de esos hombres no sea tanto si nos preocupamos por verlos, en lo posible, desde su mismo tiempo, tratando de entenderlos más que de exhibirlos. Y no dejo de advertir alguna forma de contradicción entre esa torpeza que encuentra en la sociedad colonial y su indudable admiración por el arte que produjo. Si fue una época de absurdos ¿cómo pudo realizar maravillas artísticas? Ciertamente era más consecuente la postura vieja liberal decimonónica: la época de la colonia fue mala, injusta, inmoral y falsa y en consecuencia el barroco es un arte falso y malo.

Seguro de los terrenos que pisa, don Francisco usa de ese estilo más bien desenfadado que le es característico, y de una especie de rudeza en afirmaciones tajantes y definitivas, lo que tiene la gran virtud de hacer resaltar, en una especie de claroscuro violento, aquello que particularmente le interesa señalar. Aunque, por otro lado, tal manera de proceder no carece de riesgos: por mi parte, v. gr., yo no me atrevería a negar con tanto garbo que “No hubo nunca, salvo el carmelita fray Andrés de San Miguel, ningún fraile, obispo, cura o sacristán arquitecto” durante la colonia; quizá lo más probable es que tenga razón, pero no lo sabremos de cierto mientras no tengamos la nómina completa de todos y cada uno de los alarifes que intervinieron en todas y cada una de las construcciones... lo cual es desde luego imposible.

La última parte del librito está dedicada a la iglesia nueva de San Felipe Neri, que los oratorianos iniciaron con todo lujo y grandeza en 1751, apenas quince años después de haber terminado la última “reconstrucción” de la iglesia vieja y once después de la inauguración del fastuoso retablo mayor de ésta. El arquitecto Ildefonso Iniesta Bejarano hizo triunfar en ella el nuevo barroco estípíte que simultáneamente entronizaba Lorenzo Rodríguez en el Sagrario metropolitano: su obra iba en vías de ser una de las más esplendorosas de la ciudad cuando “las protestas del conde de Regla, que vivía al otro lado”, la expulsión de los jesuitas en 1767 y un temblor que dejó maltrecha la iglesia al año siguiente hicieron que los oratorianos se mudaran a la antigua casa Profesa de la Compañía de Jesús. De la Maza historia esto y el posterior ocultamiento, por el teatro Arbeau, desde 1875, de la fachada inconclusa, cuando el buque de la iglesia



se utilizó para la sala y la portada fue escondida en el vestíbulo del coliseo. Salvada la obra por casualidad milagrosa, el predio fue comprado por la Secretaría de Hacienda y el conjunto de ambas iglesias y claustro restaurado en los años de 1968 y 1969 en lo que tenía de restaurable y dedicado a biblioteca. Encuentra De la Maza que con esto “paga la ciudad otra deuda que tenía con su historia colonial y logra la reivindicación de dos monumentos del virreinato que merecían ser conocidos y apreciados en su alto valor artístico”, aunque le parece errado el que se haya dado remate (según dibujos de Carlos Chanfón) a la no terminada fachada de la iglesia nueva, porque, según la *Carta de Venecia*, “la restauración termina donde comienza la hipótesis”; yo creo, para mí, que aunque ese célebre documento sea muy respetable, no es palabra divina, y que quizá aun más discretamente de lo que se hizo, pero era indispensable dar alguna terminación a esa magínfica fachada, que no podía, por claras razones estéticas, terminar en una desesperante línea horizontal que contradiría todo el

sentido de la obra; en la misma carta veneciana puede justificarse lo realizado, puesto que ésta asienta que la restauración tiene el fin de “preservar y revelar los valores estéticos del monumento”.

“No hay como hacerse uno sus cosas”, y Francisco de la Maza, que por su prestigio puede publicar prácticamente donde quiera, ha preferido esta vez hacer una edición propia, cansado, él tan meticuloso, de lidiar con editores. El resultado es un librito de 75 páginas, modesto, pero muy pulcro, realizado en los talleres de “Libros de México”, de indudable buen gusto, sobrio, complementado con suficientes y bien impresas fotografías de los monumentos que estudia, dibujos, pinturas y grabados, y con un plano desplegable del conjunto arquitectónico de las dos iglesias y claustro de San Felipe.

El todo, como puede apercibir el lector de esta recensión, una obra interesante, útil, amena y lograda en toda proporción, que corresponde indudablemente a la madurez de Francisco de la Maza como individuo, como estudioso del arte colonial y de la historia de la Nueva España.

la filosofía de heidegger

por Miguel Kolteniuk

La filosofía de Heidegger, de Maurice Corvez,* pretende exponer con claridad y sin falacia, los fundamentos, el desarrollo y las metas del pensamiento heideggeriano. La obra de Corvez contribuye indudablemente a la divulgación más o menos fidedigna de las ideas del filósofo alemán, a través de un dar a luz en forma accesible, las oscuras y difíciles categorías por las que transcurre la filosofía de Heidegger.

El autor comienza con una caracterización de la filosofía de Heidegger. Nos habla de sus problemas y su método de estudio. Corvez se esfuerza por presentar progresivamente los contenidos de esta filosofía, que según él, se reduce casi completamente a una ontología o estudio del Ser. Procura familiarizarnos con el manejo y los significados de los términos heideggerianos. Divide la obra en cuatro capítulos expositivos y uno crítico, y, por último, añade una bibliografía sumaria.

El primer capítulo se llama *El problema del Ser*. Trata de la determinación y la elucidación de lo que es el Ser en cuanto tal, tarea de una ontología general. El punto de partida de la investigación no es La Nada, sino una cierta idea vaga e imprecisa del Ser a la que Heidegger llama comprensión pre-ontológica. Ahora bien, como el ser debe ser abordado desde dentro, es decir, desde el mismo ser, el método de investigación no será de recolección y sistematización de datos de conocimiento, como ocurre con el método científico, sino será más bien un método que nos muestre al Ser tal como es, un método que nos descubra lo que está oculto, un método llamado fenomenológico.

El fenómeno que caracteriza la ontología general como objeto de estudio es el Ser. El ser no es una cosa, no es un ente. Para Heidegger, esta forma de concebirlo ha sido uno de los errores en que ha caído la metafísica tradicional. El Ser es lo que hace posibles a los entes. Todo ente tiene una determinada forma de ser. Esta forma de ser es la que hace que el ente sea de dicha manera y no de otra. El ser del ente, no es otro ente, sino que es su condición de posibilidad. Por consiguiente, si queremos encontrar al Ser, debemos partir de los entes mismos. Entre la totalidad de entes, hay uno que tiene la posibilidad de dirigirse a los demás y de interrogarse por el sentido del ser en cuanto ser. Este ente es el hombre y debe ser, por tanto, el punto de partida de la investigación ontológica.

El método fenomenológico se aplicará ahora al ser del hombre. Nos mostrará las

estructuras existenciales de ese ente que somos nosotros, los aspectos esenciales y no puramente accidentales que determinan nuestro ser. A su vez, estos aspectos nos remiten a un carácter de ser que subyace en toda consideración de las estructuras ontológicas de hombre. Este carácter de ser es el que hace posible las características restantes y Heidegger lo llama Ser-en-el-mundo.

Corvez inicia su segundo capítulo con este título: Ser-en-el-mundo.

En esta ocasión la investigación ontológica se ocupará de la estructura de ser-en-el-mundo, misma que Heidegger considera el primer existencial. El análisis fenomenológico consistirá ahora en mostrar la relación insoluble que se da entre el hombre y el mundo. El hombre no es una pura subjetividad ni un ego aislado, sino que forzosamente está ligado a las cosas. Cualquier aspecto, cualquier perspectiva que contemplemos en el hombre nos remitirá a una exterioridad, nos referirá a un conjunto de factores ajenos a él. El ser del hombre es ser en el mundo. Un sujeto aislado de las relaciones mundanas es impensable.

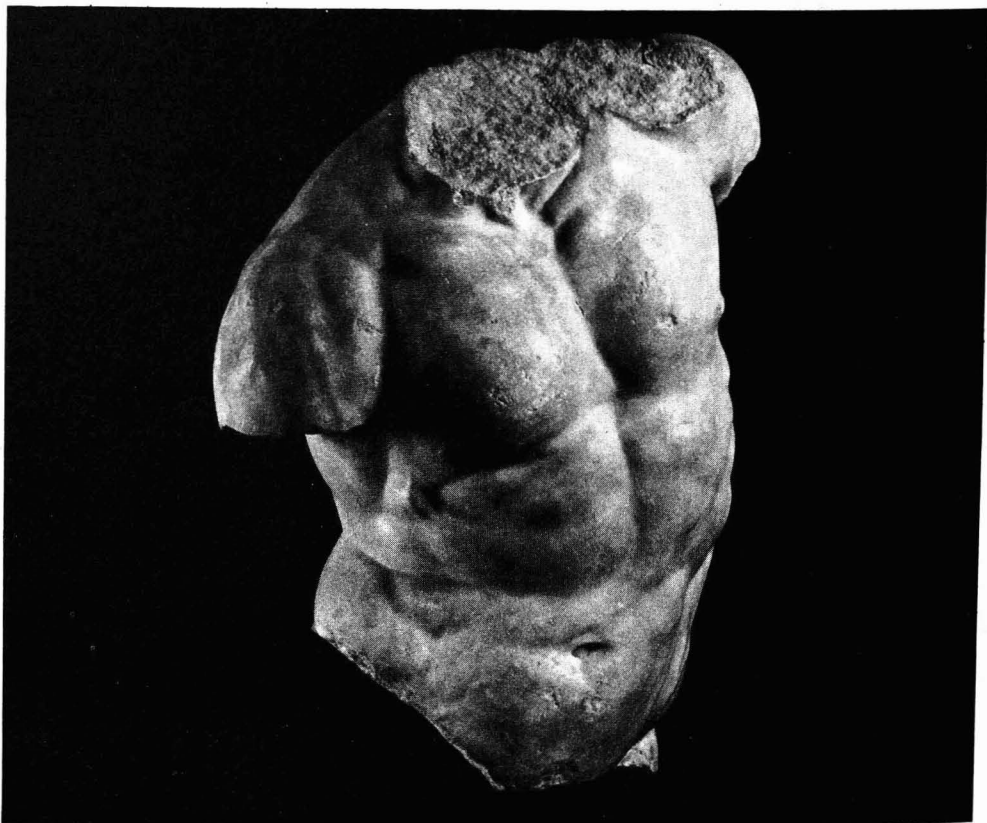
Más adelante, Corvez se dedica a presentar los rasgos más importantes constitutivos del Ser del hombre, y descubre así, la disposición efectiva, que consiste "en la impresión abrupta y cegadora de encontrarse allí, en el mundo, frente a la desnudez de nuestra situación original". El autor

señala también la comprensión, que para Heidegger consiste en la aprehensión del mundo a través de la proyección de las propias posibilidades del hombre en tanto ente. El ser —decaído—, que se manifiesta a través de la tentación, la tranquilidad aparente, la enajenación de sí y el encallamiento. Por último, Corvez señala como síntesis estructural de los mencionados caracteres: el cuidado y la temporalidad.

El cuidado en el hombre es definido por Heidegger como "un ser anticipante que está ya eyectado y abandonado en un mundo donde él está perdido". El cuidado expresa la raíz última de la personalidad humana. Más rico que el saber, es la fuente misma del saber. La temporalidad, a su vez, proporciona al cuidado la unidad sobre la cual se establecen y se despliegan en sus diferentes direcciones, los elementos que componen la esencia y el ser del hombre.

El hombre es un ser que se temporaliza. Su ser se da en el tiempo, en un pasado, en un presente y en un futuro. Heidegger pone el acento en el futuro. Lo muestra como porvenir, como proyección de las posibilidades de ser, como determinante de lo presente y lo pasado. Cuando el hombre se abre hacia la posibilidad de ser más extrema, es decir, hacia su muerte, asume su porvenir auténtico. Al afrontar al ser-para-la-muerte realiza cabalmente su ser. Cuando el porvenir descansa en otra posibilidad diferente a la muerte, el hombre, según Heidegger, se proyecta de otra manera hacia su porvenir y asume otro tipo de existencia, que el filósofo alemán denomina existencia inauténtica. De aquí que algunos hablen de Heidegger como representante del existencialismo.

La obra de Corvez termina con algunas consideraciones sobre los aspectos restantes de la filosofía heideggeriana y añade una exégesis por parte del autor de la totalidad del pensamiento del ilustre filósofo alemán.



* Maurice Corvez: *La filosofía de Heidegger*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970 (Breviarios).

el libro del creyente

por Federico Gorbea

No es éste el libro de un esteta,* sino el de quien obedece a su necesidad de aclarar y juzgar una serie de aspectos relacionados con ese complejo verbal que es el poema, con esa fuerza reveladora que es la poesía y su incidencia en la sociedad.

A pesar del tiempo transcurrido desde su escritura original (algunas notas datan de 1913) estas páginas no han perdido, en lo esencial, actualidad. Aún puede agregarse que su lectura revitaliza el interés por la poesía y la cultura literaria, y ordena las dudas con que se enfrentan tanto el poeta como el lector atento en un mundo que se expresa más bien —al menos en lo aparente— a través de sus conflictos.

Alternativamente apasionado, tajante, y por lo tanto polémico, las reflexiones del poeta norteamericano están cargadas asimismo de didactismo. Esta manera, de la que a veces hace ingenuamente un método, lo lleva a crear una cierta preceptiva poética. Tal cosa se manifiesta ya en el primer capítulo, donde al referirse a la composición del poema, establece tres puntos imprescindibles: “a) Tratar la cosa directamente, ya fuese subjetiva u objetiva; b) Prescindir de toda palabra que no contribuya a su presentación; c) En cuanto al ritmo: componer (escribir) siguiendo una secuencia análoga a la de la frase musical y no en una secuencia de metrónomo.”

La modernidad (en el sentido rimbaudiano del término) de estas prescripciones resulta tanto más indiscutible cuanto se profundiza en ellas. En este sentido, es interesante destacar que, según Pound, un poema no es en absoluto la descripción de un estado, sino su *presentación*; es decir, que el lenguaje no sirve como instrumento sino que es un haz de energías que el poeta hace unívocas, revelando entonces su situación.

Cuando señala el imperativo de que el ritmo sea una secuencia análoga a la frase musical, es preciso no interpretarlo literalmente para evaluar justamente su alcance. En la época en que lo escribió, el ritmo, el aspecto musical de la frase, eran cuestiones de debate. En la actualidad, debe ser tomado más bien como una alerta respecto de cierta tendencia de la poesía moderna excesivamente mental, en donde el lenguaje aparece desprovisto de oralidad, de sonido y es tratado en consecuencia. “Que el aprendiz”, escribe, “se llene la cabeza con las mejores cadencias que pueda descubrir, preferiblemente en un idioma extranjero, para que el significado de las palabras tenga menos posibilidades de distraer su atención del movimiento del verso”. Esto es: perci-

bir en los vocablos su virtualidad sonora; saber que el lenguaje escrito es también pronunciación, audición, aunque se haga de él una lectura solitaria. Ni el ritmo debe prevalecer sobre el significado (nunca extenuado, diverso en su mismo sentido) ni viceversa: ambos constituyen la propiedad de la palabra, una totalidad expresiva. Cuando, por el contrario, aquello sucede, el verso o el versículo son mutilados.

Otro interés que suscita *El arte de la poesía* es la pluralidad de sus tópicos, aunque alguno de los cuales son ajenos al lector de lengua española, ya sea por alusiones un tanto eruditas a las literaturas inglesas y anglosajonas antiguas, ya sea por observaciones específicas respecto del sistema y la calidad de la enseñanza de literatura en universidades norteamericanas. Sin embargo, al generalizar, pueden extraerse algunos conceptos que justifican su inclusión en esta edición. Lo que Pound propone para la mejor enseñanza de la literatura es la ineludible referencia a las fuentes, el estudio de los autores considerados clásicos y sobre todo aquellos que son la clave de una estructura literaria determinada: “Cuando estudiamos física no se nos pide que estudiemos las biografías de todos los discípulos de Newton que se interesaran por la ciencia, pero que no lograron ningún descubrimiento.” Los verdaderos creadores deben ser el objeto (y sujeto) de la enseñanza. De esta eventual selección, inevitablemente personal, depende la capacitación del alumno. Para ello, el profesor debe ser lo suficientemente riguroso consigo mismo como para no elegir su “gusto” accidental por un autor o por una moda cualquiera. En este punto, vuelve a señalar el beneficio que trae la confrontación de escritores: no sólo debe tener un valor dentro del ámbito de su lengua, sino que tiene que ser universal. De ahí que insista en la necesidad del estudio de literaturas comparadas. Lo que importa de todo ello, concluye, no es “hacerle leer más libros sino permitirle leer con mayor provecho”. Que la lectura sea, en fin, una opción fundamental.

Como es sabido, la actividad de Pound fue, tal vez continúa siéndolo, polifacética: la poesía, la traducción y versión de poetas de culturas antiguas, y la política, hacen de él una personalidad controvertida, comprometida y fascinante. Su preocupación por definir el lugar de la obra literaria en la sociedad y en el desarrollo de la personalidad, se patentiza al afirmar que “cuando una obra se corrompe —y con ello no quiero decir cuando se expresan pensamientos indecorosos; sino cuando su medio mismo, la esencia misma de su trabajo se torna fangosa e inexacta— la maquinaria entera del pensamiento y el orden social e indivi-

dual se va al demonio...”

Todo depende, así, de la responsabilidad de quienes hacen del lenguaje su destino. La falta de compenetración, la facilidad y la dispersión engendran monstruos: deforman la comunicación entre los hombres (en su sentido profundo) y distorsionan la imagen de la humanidad.

El factor más decisivo de una obra es su precisión, siendo su contrario la verbosidad, la oscuridad (cuando no es el movimiento propio de la *inspiración*) y, como consecuencia, la mentira.

Pero el estrecho vínculo que existe entre poeta y sociedad, no supone una relación de dependencia. El grado de verosimilitud de tal lazo lo da la libertad con que el poeta o escritor se exprese; su fidelidad a sí mismo (cuando es riguroso y ha hecho de ello una actividad vital) es la única garantía de su conciencia social.

Es evidente que la índole de esta última afirmación es estética. Toda moralidad, en arte, no es sino el producto de la imprecisión. La belleza es un complejo, “no el culebreo resbaloso, no la sentimentalización acerca de la belleza... Quiero decir la belleza. No se discute acerca de una brisa primaveral, se fortalece uno cuando la encuentra... El culto a la belleza y la delincuencia de la fealdad no se contraponen”. No hay, así, naturalezas antípodas, sino fases de una totalidad que debe ser percibida, pues, sin prejuicios, pero sin debilidades. El gran arte es el que da testimonio de ello. Tal el “realismo” que se propugna aquí.

Al escribir sobre la crítica y los críticos, y que ellos continúan utilizando (entonces) una terminología anticuada, Pound da un salto y prefigura, aunque de una manera general, algo de lo que hoy se denomina “nueva crítica”: juzgar la obra desde la estructura de su lenguaje, rehuyendo la paráfrasis y la descripción parcial de un texto cuyo carácter, cuando vale, es en definitiva centrípeto.

No está de más repetir que este breve libro (que forma parte de sus *Literary Essays*) es polémico pero escasamente arbitrario. Que este poeta norteamericano sea, más que un especialista en los temas que trata, un *temperamento* que discurre, no excluye su poder analítico ni su capacidad de síntesis. Esa minuciosa obstinación que continuamente aparece entre líneas ha sido bien captada por T. S. Eliot. La originalidad de Pound, escribe el poeta inglés, consiste en haber insistido en que la poesía es un arte que exige la aplicación y el “estudio más arduos; y en haber observado que en nuestra época debe ser un arte consciente en el máximo grado...” Lo que quiere decir un arte en el punto de tensión de la conciencia.

Hay, en *El arte de la poesía*, frases y conceptos de una agudeza y una simplicidad realmente significativas, como cuando leemos que en la línea poética, en el verso, “algo le ha pasado a la inteligencia”.

Erza Pound se muestra en este libro como un hombre cuya fe se robustece ante la impropiedad y sabe desenmascararla, claro está, a veces excediéndose. ¿Cómo no buscar, pues, el libro de un creyente?

* Ezra Loomis Pound: *El arte de la poesía*, México, Joaquín Mortiz, 1970 (Serie del Volador)

teatro

grotowski y stanislavski

por Margo Glantz

Durante la segunda mitad del XIX y a lo largo de todo este siglo, el teatro como arte se ha replanteado y su sentido esencial se ha puesto en entredicho. El teatro dejó de ser una expresión popular y por ello se cuestiona su sentido. La revolución realista ya parece quizás absoleta, pero fue verdaderamente una conmoción cuando se produjo y sus postulados así como sus descubrimientos —hablo en este momento del teatro aunque pudiese hablar de cualquier otra arte— son capitales. El realismo —luego el naturalismo— reacciona contra una falsa concepción del arte y del mundo, contra la teatralidad deformada y mentirosa, contra el olvido de la realidad. Varios directores y dramaturgos intentan la revolución: Antoine, el Duque de Saxe Meiningen, después habrá muchos otros: Craig, Appia, Copeau, Dullin, Meyerhold, Reinhardt, Vakhtangov, Artaud, Grotowski. Los dramaturgos no los menciono, no viene al caso hoy. Es evidente que los directores y teóricos citados no son todos realistas y que sus búsquedas teatrales se orientan hacia muchas direcciones, aún más, su respuesta suele ser antirrealista, pero lo esencial es que la revolución abrió el camino, planteó la pregunta primera e impugnó la existencia misma del teatro. Esas respuestas o más bien dicho, esas búsquedas de los distintos teóricos forman la historia de la vanguardia teatral.

Stanislavski y Grotowski partieron del mismo postulado y llegaron a soluciones muy distintas, con todo, es grande su cercanía. Tratemos de explicarla.

Para ambos, el teatro es antes que nada el arte del actor y todos sus experimentos y las teorías que de éstos se desgajan están centrados en torno de este postulado. Craig, Meyerhold y Artaud no le dan tanta importancia al actor, pueden convertirlo, si así quieren, en marioneta, la luz es factor clave para Appia; en Stanislavski y en Grotowski, el actor es el pivote central.

El teatro es en síntesis, para ellos, la relación que existe entre el actor y su público; la relación dinámica y viva que se establece en el contexto inmediato de la representación. Pero esta relación se establece sólo cuando el actor posee una metodología que le asegure un comportamiento teatral correcto. Esta última aseveración parece de Perogrullo, pero su banalidad desaparece cuando se afirma que toda renovación teatral se logra replanteando desde el principio las mismas preguntas. En un texto que Grotowski escribió sobre Artaud se lee: “Hemos entrado en la era de Antonin Artaud. El teatro de la crueldad ha sido canonizado. Lo que equivale a decir: ha sido trivializado, convertido en un producto

de pacotilla, torturado de las más diversas maneras.” Y así es, basta con que una cosa se ponga de moda para que se banalice y se fermente; la lucha contra la descomposición es volver al principio hasta encontrar las primeras preguntas y empezar otra vez a buscar las respuestas. El arte correcto del actor se logra definiendo lo que es el teatro y lo que el actor debe hacer para ser teatral.

La primera pregunta es de inmediato el planteo de una paradoja; tomemos a Diderot que la definió en su *Paradoja del comediante*: “nada sucede en la escena como sucede en la Naturaleza”, paradoja que replanteada por Stanislavski nos da el siguiente resultado: “El estado del actor en escena, frente a una rampa iluminada y frente a millares de espectadores, es un estado contra la naturaleza.” Y Grotowski añade: “El teatro está ligado a la vida solamente por analogía.”

¿Cómo lograr que el actor exprese la vida si el meollo mismo de su arte es antinatural? ¿Cómo alcanzar la verdad —tan cara a Stanislavski— cuando el medio que el actor elige es artificial? La única posibilidad que tiene el actor es la creación de una serie de técnicas —“artificios” según Grotowski— que le permitan expresar de manera más aguda y definida lo que es el mundo real.

Esta paradoja esencial se convierte en la preocupación definitiva del arte de Stanislavski. El actor debe estar “inspirado” para representar un papel, pero ¿cómo inspirarse diariamente ante los espectadores, si día tras día hay que repetir hasta el infinito la misma pose, el mismo diálogo, el mismo gesto? ¿Cómo evitar caer en la estereotipia más vulgar? El actor domina una serie de trucos, de métodos que pueden sacarlo de apuro en caso necesario. Pero este arsenal de baratijas es solamente externo y puede crear apenas la sensación de realidad externa. Un actor que se enamora en escena tiene a su disposición las miradas y los suspiros que la teatralidad adocenada le brinda. Pero el verdadero enamoramiento no puede lograrse de verdad. Y así sucede con los demás aspectos de la pasión. Su única salida verdaderamente artística es la recreación, cada vez que sale a escena, de lo que Stanislavski define como el “estado de ánimo creador”. Este “estado de ánimo creador” descubierto por Stanislavski en los grandes actores de su tiempo, parecía ser un fenómeno privativo de los grandes genios. Con todo, un buen actor podría simplemente quizás adquirir un método que le permitiese alcanzar ese “estado de ánimo creador”. Ese estado se ligaba indisolublemente a un dominio total del cuerpo del

actor, a un relajamiento total, tanto de sus músculos como de la tensión interna. Mediante la observación cuidadosa y organizada, Stanislavski logró crear una técnica que más tarde fue llamada por sus seguidores su “sistema”. Esta técnica elaborada siguiendo el juego del acierto y del error, le permitió llegar a entender la concentración teatral que Magarshack, prologuista de *El arte escénico*,¹ sintetiza así: “... la concentración más completa posible de la naturaleza espiritual y física del actor en su totalidad. Descubrió que tal concentración comprendía no sólo el oído y la vista, sino los cinco sentidos del actor, que se posesionaba de su cuerpo, de su mente, de su memoria y de su imaginación.”

Esa técnica requiere de un entrenamiento, de ejercicios especiales, de concentración en suma, ya se ha dicho. Pero cualquier técnica por valiosa que sea es inútil si el actor no cree ciegamente en lo que hace, en la verdad absoluta de su profesión. En esa profesión que se plantea de inmediato como una paradoja, en esa vocación que se encamina a algo profundamente verdadero pero que parece falsa, antinatural por definición. “Sé que la escenografía, el maquillaje, el vestuario y el hecho de que tenga que trabajar en público es una mentira descarada —afirma Stanislavski—. Pero no me importa, porque las cosas en sí no tienen importancia para mí... Pero —si todo lo que me rodea en el escenario fuera verdadero— yo haría esto, y habría actuado ésta o aquella escena de tal o cual manera.” Antes de llegar al “estado de ánimo creador”, el actor debe encontrar su verdad interior, su necesidad absoluta e intrínseca de creador, o más bien dicho, de recreador. Y esa necesidad, esa verdad se funda en un presupuesto condicional, en un *si* que encubre una verdad potencial, pero tan definida y clara como las realidades más cotidianas.

La escena es el lugar de la verdad, aunque su existencia sea artificial y postiza como las palabras que un escritor de genio ordena para darnos a conocer su visión del mundo. A esta especie de trance escénico, a esta transformación de lo artificial en natural, Stanislavski la llama la “sensación de verdad”. Esta “sensación de verdad”, esta dialéctica artística transforma al hombre y lo hace actor; o mejor dicho, crea una segunda naturaleza del hombre, tan verdadera y auténtica como la primera. La cadena de transformaciones vitales conduce a crear dentro del teatro ese “estado de ánimo creador”, enemigo del “estado de ánimo teatral”, característico de las grandes *vedettes* prostituidas de su tiempo.

Las paradojas empiezan a resolverse. En Grotowski se hallan los mismos planteamientos, aunque las soluciones y aun las explicaciones sean distintas; mejor dicho, la técnica de Grotowski es diferente. Las condiciones teatrales son otras; en Stanislavski era lógico intentar la revolución desde el terreno del realismo; en Grotowski habría que trascenderlo totalmente y alcanzar una especie de trance mágico y místico, una

¹ Konstantin Stanislavski: *El arte escénico*, México, Siglo XXI, 1968, Trad. de Julieta Campos.



relación trágica con el mundo que no se encuentra en el universo del creador ruso.

Grotowski subraya también la verdad del actor. La necesidad de creer en la profesión, la imposibilidad de desgajar la función de lo humano, la fusión del hombre con el actor. Tal parece que nos enfrentamos de nuevo a la gran época del teatro, esa época en que Clitemnestra falla porque no cumple con su función, y su función es ser reina y mujer; su jerarquía se define tanto por su feminidad como por su realeza. Y feminidad y realeza tienen un sentido muy especial para los griegos de la época de Esquilo. Su desarmonía es evidente porque sale de los cánones de la sociedad: no debiera dividirse en mujer y reina, es sólo *reina* y ese atributo lo fusiona todo, en cambio Clitemnestra es reina, pero no se comporta como mujer, su carácter es viril. El actor no puede serlo sólo en el teatro, ha de serlo en el teatro y fuera de él. De allí una ética del actor, ética que por otra parte se aplica por igual a los dos grandes directores. Para Stanislavski el teatro es sagrado, para Grotowski también. La diferencia de métodos y de lenguajes no hace menos perceptible la profunda semejanza.

La verdad artística se superpone a la verdad real y diaria. En Stanislavski la paradoja es meridiana. Siendo un director de teatro realista —no nos engañen sus incursiones en el Simbolismo y sus puestas en escena de Maeterlick o sus relaciones con Gordon Craig— la contradicción era muy aguda. Devolverle al teatro la verdad de la realidad vivida después de constatar

que la vida misma del teatro es un artificio, requiere una vocación a toda prueba y es la comprobación de que en última instancia por más realista que pretenda ser el teatro es siempre profundamente artificial. Más que un deseo de reproducir fotográficamente la realidad como se afirma en tantos *clichés* definitorios —y aquí exagero la nota— el realismo fue un intento de devolverle al hombre el sentido de lo natural. El arte tiene que crear sus artificios para encontrar la realidad. Pero la revolución realista está ya asentada y la realidad se busca ahora con otros métodos.

Uno de esos métodos es el de Grotowski.² Ningún trance escénico es posible sin el dominio de un instrumento teatral. El actor se prepara mediante un entrenamiento a adquirir una serie de “artificios” y a dominar un lenguaje de “signos”. Estos “artificios” y estos “signos” son esenciales para él. En su nombre llevan su sentido. Son creados específicamente, son totalmente artificiales, pero nunca son artificiosos. El verdadero actor tendrá siempre una técnica interna y verdadera, nunca un conjunto de trucos y fraudes baratos que le permiten dominar desde fuera a su auditorio. El verdadero actor se encamina a su arte siguiendo el sendero del despojo; el artificio apenas le sirva para expresar una desnudez interior necesaria para entregarse totalmente al espectador.

La técnica y el entrenamiento teatrales

² Jerzy Grotowski: *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1970.

son los instrumentos de eliminación que necesita el artista, y constituyen según las palabras de Grotowski una *vía negativa*; el actor no tiene que aprender algo, tiene que llegar a algo sabiendo antes cuáles son los obstáculos que le impiden llegar a *ese algo*. El actor aprende en todo caso a desembarazarse de lo que le estorba, para ello tiene que dominar su cuerpo, conocerlo al grado de despojarse de él. Esta idea se encuentra también en Stanislavski, sólo que perdida entre múltiples ideas más, pero si se analiza con cuidado es uno de los conceptos más importantes del llamado “sistema”. Quizás Stanislavski no llegó a advertirlo, quizás lo advertimos ahora gracias a Grotowski, pero sigo creyendo que Borges ha dicho una gran verdad cuando afirma que todo actor crea a sus precursores. ¿Qué otra cosa es el actor relajado, tanto muscularmente como internamente, que describe el ruso?

Claro, como ya lo decía yo antes, las preguntas prístinas conducen a los dos grandes autores a dos tipos de teatro. Uno es el teatro apegado al texto, a la realidad vivida y otro es el teatro mítico, cruel, desgarrado, trágico. Stanislavski fue el gran productor de Chéjov, de Dostoyewski, de Gorki, de Pushkin. Nunca llegó a dominar el universo trágico y la prueba es que nunca tuvo éxito cuando montaba a Shakespeare; entonces sus puestas se convertían en descripciones externas de un mundo y lo espectacular del detalle, la reproducción textual de los objetos, dominaban el conjunto y ahogaban a Otelio o a Hamlet. Stanislavski siempre lo supo y *siempre* estuvo consciente de que ése era su mayor fracaso. Quizás sus puestas más obviamente trágicas fueran las adaptaciones de Dostoyewski, el mayor trágico ruso. Otra cosa es Chéjov, ese genial intérprete del “aburrimiento y de la banalidad de lo cotidiano”, ese autor que se inscribe íntegramente en un aparente realismo que Stanislavski sabrá interpretar magistralmente: “Chéjov, subraya Stanislavski, ha ampliado y afinado nuestro conocimiento de la vida de los objetos, de los sonidos, de la luz, de todo aquello que dentro del teatro como dentro de la vida, actúa tan potentemente sobre el alma humana. Cualquier elemento, ya sea el crepúsculo o el amanecer, la lluvia, la tormenta, los primeros cantos de los pájaros en la mañana, los ruidos de zapatos sobre el puente, el murmullo de un carruaje que se aleja, (el ruido de las hojas de los árboles, el viento que silba, los cantos de los distintos instrumentos de música, desde el melancólico vals que se oye en los corredores, hasta el ritmo marcial de una fanfarria), los grillos que cantan, etcétera, le sirven a Chéjov no como factores escénicos, sino para revelar la vida profunda del espíritu. ¿Cómo separarlos de nosotros mismos y de lo que sucede dentro de nosotros, del mundo de la luz, de los sonidos y de las cosas que dominan en parte nuestra vida psíquica?”

Este poeta de lo cotidiano es el mayor desafío que el genio creador de Stanislavski pudo haber encontrado jamás para su teatro. Todo el talento trágico del literato se concentraba en esa suave descomposición de un mundo banal, apenas entrevisto por

la gente que vivía descompuesta y que, de repente, se vio enfrentada a su imagen agigantada por el teatro. Chejov fue el Shakespeare de Stanislavski y sin entenderlo se atormentó tratando de montar al dramaturgo inglés. Su genio trágico se dirimió en el universo trágico de su época: el universo de lo cotidiano.

Grotowski encontró el desafío en el gran teatro clásico o romántico, porque su necesidad de trascender lo cotidiano, su urgencia por alcanzar lo místico y determinar los grandes mitos de nuestro tiempo lo han obligado a desgarrarse y a situarse en lo limítrofe, como los grandes héroes griegos o isabelinos. El romanticismo polaco es otra de sus fuentes, y es obvio, porque el héroe romántico anida en lo limítrofe.

Pero este intento de definición de las soluciones que ambos autores trataron de darle a las preguntas primeras nos conduce a otra de las grandes problemáticas que los dos autores se plantearon.

¿Depende el teatro o no de la literatura? ¿A qué grado debe depender el arte escénico del texto que se escoja? Para estas preguntas las respuestas parecen ser totalmente opuestas en los dos creadores. Para Stanislavski, la fidelidad al texto es un principio rector. Tan vital era esta cuestión para él que sólo de esta manera puede entenderse su relación tan intensa con Nemiróvitch-Dántchenko. Este *tándem* teatral se asoció con el fin de dividirse las labores teatrales; a Stanislavski se le confiaba la realización escénica, tanto el decorado como la dirección de los actores; la interpretación del texto corría por cuenta de Nemiróvitch. Y a pesar de ello Chejov se quejaba amargamente de que Stanislavski pervertía sus textos: “¿Por qué se obstinaban en calificar de drama a mi pieza tanto en los anuncios como en los carteles? Positivamente, Nemiróvitch y Alexeiev ven algo diferente de lo que yo escribí; estoy dispuesto a jurar que ninguno de los dos ha leído con atención mi obra...” o, más adelante “No he escrito mis piezas para que la gente lllore, es Stanislavski el que las ha vuelto lacrimosas”. O más contundentemente “pero es terrible! —dice—. Ustedes hacen durar cuarenta minutos el acto IV que debe tener a lo sumo doce minutos. Lo único que puedo decir es que Stanislavski ha masacrado mi pieza”.

Estos gritos de alarma del dramaturgo nos demuestran que en verdad profunda, todo gran director transforma la obra según las necesidades de su creación, y que en suma, aunque parezca apegarse al texto, todo director genial, encuentra en él algo que ni el mismo autor había encontrado. Distinto es el caso de Shakespeare, o el de Esquilo pues no en balde ambos representaban ellos mismos sus propias obras. Grotowski readapta totalmente los textos, los corta, los recrea, los utiliza según lo requiere. Sin embargo, sus grandes puestas en escena llevan siempre la marca de un gran texto literario, que según el propio Grotowski, le sirve de desafío. ¿Qué otra cosa son su *Fausto*, su *Caín*, su *Príncipe Constante*?

El arte del actor, la relación de independencia respetuosa que el teatro escenificado

guarda con la literatura, son dos cuestiones vitales. Igualmente vital es el problema de la relación actor-espectador, teatro-público.

En este aspecto vuelven a coincidir nuestros autores. Consecuencia lógica de toda la discusión anterior, este punto reúne todos los elementos dispersos que componen el arte escénico. El actor y su técnica, la intervención del texto en el que a su vez intervendrá el autor, no tienen sentido último sino ante el espectador que los contempla y los completa. El actor se prepara para enfrentarse a su auditorio y para establecer por fin el contacto necesario que vivificará su arte. Otra paradoja resulta de este hecho y en su solución se halla la síntesis del arte teatral y su verificación: si quiere ser verdadero consigo mismo, el actor debe olvidarse de su público. Si su atención se fija en las reacciones de los espectadores, su narcisismo habrá de acentuarse y su actuación será inevitablemente externa, automática. Para entregarse totalmente tendrá que olvidarse de su público, tendrá que concentrarse en su papel y redimirse como hombre.

“Pronto —escribe Stanislavski— obtuve una confirmación o explicación a mis ob-

servaciones. En una representación ofrecida en Moscú por un actor extranjero famoso, me di cuenta, al observarlo muy atentamente, de la presencia del ya familiar estado de ánimo creador en él. Había un total relajamiento de los músculos, unido a un máximo de concentración general. Sentía que toda su atención estaba concentrada de su lado de las candilejas y no del nuestro, que estaba ocupado con lo que estaba sucediendo en la escena y no entre el público, y que era precisamente esa atención suya, concentrada en un punto, lo que me obligaba a mí a interesarme por la vida que estaba pasando en el escenario y lo que despertaba mi curiosidad por descubrir qué era lo que le interesaba tanto allí. En ese momento comprendí que cuanto más trate un actor de entretener al espectador, más *se arrellanará éste cómodamente* en su butaca esperando que lo diviertan como a un gran señor, sin hacer el menor esfuerzo por participar en la labor creadora que se está realizando frente a él; pero que, tan pronto como el actor deje de prestarle atención, el espectador empezará a mostrar interés por él, especialmente si el propio actor está interesa-



do por algo que sucede en el escenario y que también al público le parece importante.”

Grotowski va más lejos y divide a los actores en actores cortesanos y actores santificados. La santidad del actor depende de su relación con el público, de su ausencia presente frente a él. El público se convertirá también en público cortesano o en público que asiste a una ceremonia y penetra en ella como en comunión ritual.

Esta concepción del actor santificado se extiende por supuesto al director. Actor y director se inscriben en un recinto sagrado que es el teatro. Stanislavski dice: “Este no sólo es un actor malo que no sólo no se ha preparado debidamente para el trabajo creador, sino que ningún trabajo es sagrado para él; pertenece en realidad, a ese tipo anticuado de actor que considera su arte y su país como medios para enriquecerse y nada más, y no como altares sagrados sobre los cuales debiera colocar sus ofrendas.” Véase lo que dice Grotowski:

“La diferencia entre ‘el actor cortesano’ y el actor santificado es la misma que existe entre la habilidad de una cortesana y la actitud de dar y recibir que surge del verdadero amor: en otras palabras, el auto-sacrificio. En el segundo caso, el elemento esencial es ser capaz de eliminar cualquier elemento de disturbio, de tal manera que se pueda trascender cualquier límite concebible. En el primer caso se trata de una cuestión de resistencia del cuerpo; en el otro se plantea más bien su no existencia. La técnica del ‘actor santificado’ es una técnica inductiva (es decir, una técnica de eliminación), mientras que la técnica del ‘actor cortesano’ es una técnica deductiva (es decir, una acumulación de habilidades).”

El teatro así concebido se convierte en instrumento de purificación, en constelación de catarsis, en desafío social; con ello se reintegra a su fuente primitiva, a aquel tiempo en que teatro y público estaban firmemente unidos, comulgando en la estrecha zona de lo sagrado. No importa que en nuestros autores lo sagrado se integre a lo secular y que el término mismo trascienda ese sentido. Se entra en un templo y se obtiene la purificación, pero en tanto que no creyentes, en tanto que hombres que asistimos al espectáculo descarnado de una transgresión, de la transgresión que el actor comete cuando se nos ofrece en su totalidad expresiva y creadora, entregado a nosotros pero también ausente porque se ha volcado enteramente sobre sí mismo. En esa acción el actor se libera como hombre y por analogía nos libera a nosotros. Creo que el *Príncipe Constante* de Grotowski realiza esta extraña comunión en nuestro tiempo, no sé si Stanislavski lo lograra, pero las historias de sus discípulos y sus propios escritos evocan algo parecido.

El sentido de estos teatros es proponernos la incesante búsqueda de la verdad artística, la vuelta al origen y la desconfianza en las recetas estereotipadas que hasta estos mismos teatros pueden ofrecernos. Antes que todo, repito, estos teatros nos enseñan que no basta con recibir un golpe de manzana en la cabeza para descubrir la ley de la gravedad.

cine

las opciones del primer cine mexicano

por Aurelio de los Reyes

Es usual pensar que el cine mexicano nació con el advenimiento de la sonorización de la banda pelicular hacia 1930, y que los filmes que se producían con anterioridad tenían un nivel técnico artesanal, casero. Sólo existen vagas referencias de las películas que se hicieron durante los primeros 20 años del siglo y, por lo mismo, causa sorpresa enterarse que alcanzaron una inusitada madurez expresiva. Es por eso que he decidido comentar las cintas *Niños jugando en el bosque San Pedro* (1909), *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* (1912) ambas de Alva Hnos., y *La banda del automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas, exhibidas el miércoles 6 de octubre en la sala audiovisual, en el “Centro Hidalgo”, del Instituto Mexicano del Seguro Social.

Durante el porfirismo y parte del periodo revolucionario, más o menos hasta 1915, la preocupación de los cineastas nacionales es captar la realidad; se limitan a grabar el movimiento, es decir, cumplen las intenciones primigenias del cinematógrafo, como sucede precisamente en *Niños jugando*. La importancia de este tipo de cine es su valor documental: sin partir del supuesto que implica la reconstrucción histórica y por su prurito de objetividad, permite apreciar cómo era la ciudad de México, cómo se vestía, se vivía, se jugaba o, en resumen, cómo era la vida. Técnicamente es una *vista*: a través de la lente del camarógrafo observa el movimiento, y manipulando la cámara en eje horizontal, muestra al espectador los juegos y las muecas de los niños. El montaje es rudimentario: una simple unión de rollos sucesivos. No existe el primer plano.

El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart (1912), de los hermanos Alva, sorprende por tres razones: por la anécdota en que se basa, por los escenarios y por el progreso de la técnica alcanzada en tan breve tiempo: *montaje narrativo* y el *close-up*. Se cree que es la primera película mexicana de argumento, pero en realidad le preceden *El grito de Dolores* (1910) de Felipe de Jesús Haro y Alva Hnos., *El suplicio de Cuauhtémoc* (1910), de la Unión Cinematográfica, *Colón* (1912) y, sin duda, algunas otras de las que no han quedado copias ni noticias impresas.

Los Alva, imitando las películas de Max Linder, entonces de moda, aprovecharon la popularidad de los cómicos Alegría y Enhart, que actuaban en el teatro Lírico, idearon un argumento y lo filmaron con “técnica francesa”, según decir de don Edmundo Gabilondo, a quien se debe se hayan salvado las películas.

El argumento es simple. Enhart está en cama y Alegría, su mujer, lo levanta para que vaya a depositar una corona de flores a la tumba de su suegra. Parte al cementerio

y en el trayecto le suceden algunos incidentes. Una vez ante el sepulcro se embriaga, desentierra los restos y se acuesta en la fosa. Se suscita el escándalo y como consecuencia es encarcelado; pero como en la noche tenía función en el teatro, el comisario de policía, a ruegos del empresario, le da permiso de salir y asistir a la tanda.

De la anécdota destaca el hecho de que forma parte de la realidad; no es una fantasía llevada a sus extremos como *Rosas blancas para mi hermana negra* (1969), de Abel Salazar, ni tampoco es un argumento ajeno a ella, como *El tunco Maclovio* (1969), de Alberto Mariscal; afirma, a pesar de ser ficción, la costumbre de los cinematografistas de esos tiempos de captar la vida cotidiana: nos muestra un *supuesto* día de trabajo de Alegría y Enhart, que sólo es un pretexto de los Alva para introducirse en el pequeño mundo de una pareja, desde el ángulo de la vida en común. Asistimos en ella a la hora de levantarse, la de tomar los alimentos, de arreglarse e, incluso, vemos su trabajo diario en el teatro. Este desdoblamiento de la anécdota para contar la vida íntima y la vida exterior, descubre un mundo que hoy, dado el tiempo transcurrido y en relación al actual cine mexicano, parece una mentira. Es increíble que con la cámara se escudriñe la casa y la ciudad, se muestre a la gente, las costumbres, los modos de vida. Especialmente, merece la atención una secuencia: cuando Enhart compra las flores, el camarógrafo permanece a distancia, contemplando la operación de compra-venta; una vez que termina, el cómico se aleja, y el interés se centra entonces en el puesto de flores y en las actitudes de los vendedores. Esta escena remite a cierta pintura del siglo XIX, como los cuadros *Vendedora de chíá*, *Cocina poblana*, *Escena en una pulquería*, etcétera, y sin duda tiene su origen en las publicaciones periodísticas tituladas “Tipos nacionales” —fotografías costumbristas—, y en el teatro de género mexicano que había impuesto Leopoldo Berinstáin.

Los escenarios confirman que *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* es una especie de “cine-verdad”: todos son reales, exceptuando la celda, en la que se reconocen los telones pintados, similares a los de la escenografía teatral de la época; fuera de esto hasta es posible identificar los edificios, como el de la Sexta Delegación actual, donde se desarrollan parte de los hechos.

Tanto el argumento como los sitios eran comunes, se continuaba la tradición de apegarse al mundo real, y la innovación del filme era de orden técnico. No es propiamente una *vista* como *Niños jugando en el bosque San Pedro*, y aunque quizá conserve algo de esa intención —puesto que se da

una ojeada a la vida de una pareja— la narrativa es completamente cinematográfica: en el montaje se aprecia el deseo de contar una historia con una secuencia lógica. El argumento se desdobra en dos planos, por un lado Enhart, prisionero, y por otro Alegría, preocupada por su retardo, y el letrado que anuncia la impaciencia del público por la tardanza del cómico. Con esto, los Alva pretendían aumentar la emoción del espectador. La existencia de los dos planos es prueba del nacimiento del montaje paralelo, ya que se quieren contar dos historias simultáneas, que al término del filme se unen.

Ahora bien, el hecho de que los Alva hayan unido secuencias diferentes entre sí para dar un desarrollo lógico al argumento, demuestra que conocían los secretos del ritmo cinematográfico, y denota que usaban el montaje narrativo *conscientemente*, ya no como un acierto intuitivo ni azaroso, sino que, por el contrario, con un dominio absoluto de la técnica de su tiempo. Otro de los ejemplos que sirven de apoyo a la afirmación anterior es el uso adecuado del cine de magia, que tanto gustó en la década de los novecientos: mediante el truco de parar la cámara mientras Enhart hace un movimiento, para después proseguir el rodaje, se crea la ilusión de que el cómico, para burlar a sus perseguidores, atraviesa una reja metálica del teatro Lírico. No se recurre gratuitamente al artificio; secuencias como ésta, que sirven para motivar la hilaridad, se intercalan en un sitio preconcebido y en el momento oportuno, y no se repiten si la historia no lo amerita. Así también, el *close-up* surge cuando Enhart está actuando; la cámara suplente al público y muestra las gesticulaciones del actor. Finalmente, el dotar de sentido a la técnica y utilizarla en función del argumento que se está narrando supone el uso de un guión, puesto que la película, en conjunto, está concebida orgánicamente.

El cine de los primeros 15 años del siglo, entendido como *verdad*, tal como puede apreciarse en *Niños jugando*... y en *El aniversario*... , tiene su culminación en *La banda del automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas. Este señor fue uno de los iniciadores del cinematógrafo en México. Se sabe que empezó a trabajar en un salón que instaló la fábrica de cigarros "El Buen Tono" en 1904, y que junto con los Alva formó, después de 1905, una empresa que se denominó "Rosas, Alva y Cía.", para distribuir los filmes de la Pathé Frères e "impresionar" películas para esa casa francesa. En 1908 varios periódicos elogiaban a Rosas por la calidad alcanzada en sus cintas, que nada desmerecían —según ellos— al lado de las extranjeras; lo calificaban de "excelente constructor de películas". En 1909 sale del país a La Habana y deja su "taller" a los Alva, que se ocuparán casi con exclusividad de cubrir la producción nacional. En noviembre de 1912 regresa, precisamente durante el cuartelazo de Félix Díaz en Veracruz; lo filma y estrena la película al mes siguiente en el teatro Princi-

pal —que fuera catedral del género chico— con el título de *Los sucesos de Veracruz*. En 1913 "impresiona" una *Decena trágica* —hasta hoy sé de tres películas sobre estos sucesos—, y con seguridad algunas otras que han caído en el olvido. Parte otra vez a La Habana e instala allá un cine. En 1916 se encuentra en México para fundar la Azteca Films, en sociedad con Mimí Derba y el general Pablo González. Rompe su tradición de filmar los hechos más connotados y al financiar el melodrama, secuela del italiano, contribuye a su creación indirectamente; así, el cine nacional toma una nueva orientación y *La banda del automóvil gris* viene a resultar la culminación del *cine-verdad* anterior y su canto del cisne, pues hasta nuestros días muy escasos han sido los realizadores que se han acercado a la realidad sociopolítica del país.

Es interesante comparar —a modo de ilustración— este proceso del primitivo cine mexicano con el que siguió la cinematografía rusa: aquí se fue del cine objetivo, con un alto nivel técnico, al melodrama ajeno a la realidad; allá, en cambio, cuando estalla la revolución el cine estaba instalado en la copia de los arquetipos banales franceses e italianos, y los abandonó para volverse un instrumento de información sobre la realidad de los hechos, como consecuencia de lo cual surgió la escuela rusa de montaje. (Vid. Jay Leyda, *Kino. Historia del film ruso y soviético*. EUDEBA, 1960.)

La banda del automóvil gris está basada en hechos auténticos y estructurada en cuadros. El argumento cuenta cómo un grupo organizado, utilizando un auto y uniformes militares de la facción carrancista, se dedica impunemente al robo de residencias. Los asaltos a las diversas casas están colocados cronológicamente en el orden en que acontecieron, lo que es herencia del cine positivista del porfirismo, junto con su afán de captar la realidad, que en el montaje seguía un riguroso orden geográfico y cronológico; v.gr.: *La entrevista Díaz-Taft* (1909) o *Revolución orosquista* (1912), de los Alva.

Al igual que en *El aniversario*... , los escenarios de *La banda*... son naturales, gracias a lo cual pueden observarse los cambios habidos en la ciudad de México en ese lapso de siete años que media entre ambas cintas: en la primera se le ve limpia y cuidada, con gente en las calles, mientras que en la segunda queda manifiesto el descuido y abandono causados por la larga lucha interna que sufría el país; la ciudad se ve sucia y ruinoso y, con excepción de la avenida Juárez, solitaria. La libertad con que actuaron los socios del automóvil gris dice mucho de lo que era la vida metropolitana durante el carrancismo. Algunos de los asaltantes fueron aprehendidos y fusilados para calmar a la opinión pública, y Rosas incluye en la película la escena del fusilamiento auténtico para acentuar más el carácter de *cine-verdad*.

Cuidadoso de las disposiciones de la censura de Carranza que prohibían el ataque directo a personas, el realizador ubica la acción en 1915 —los hechos sucedieron en 1917— durante los gobiernos convencionalistas opositores a don Venustiano, con lo

que evidencia su deseo de concretarse a narrar algunos acontecimientos fuera de su contexto político. La utilización de los uniformes por parte de los asaltantes se disculpa con un letrado que más o menos dice: "así desprestigiaban al uniforme militar". Según la policía, entre los presos que fueron liberados por algunos contingentes al salir de la ciudad de México, estaban unos miembros de la banda, y la película insiste en que los autores de ese hecho fueron zapatistas, con lo que contribuye, sumándose a la gran prensa, al desprestigio de los convencionalistas y de Zapata en especial. No está por demás señalar que coinciden en el año de 1919 la manufactura del filme y el asesinato del guerrillero del sur. De paso, exonera de responsabilidad a Pablo González y a Mimí Derba (sus socios), pues se rumoraba que ambos eran partícipes de los botines, e incluso la Derba y María Conesa llegaron a lucir en el escenario algunas de las alhajas robadas.

La banda... es la última película del cine objetivo, pero, además, por su carácter apolítico y los elementos melodramáticos, que fueron incluidos respondiendo a la influencia del cine italiano y para halagar el gusto del público, es el ejemplo que siguió y llevó a sus últimas consecuencias el cine mexicano del periodo sonoro, especialmente el que se ha hecho de los cuarentas a la fecha.

Por otra parte, *La banda*... es una muestra del dominio que Rosas había logrado sobre los recursos técnicos, lo que necesariamente implica un ejercicio constante. Del mismo modo que en *El aniversario*... , tiene apenas algunos elementos del montaje paralelo: la vida afectiva de varios de los socios y el relato de los asaltos, puesto que lo usual era seguir una línea recta en el relato. Rosas, al igual que los Alva, tenía un concepto orgánico de las películas, de otra manera resultaría arbitraria y caprichosa la utilización del *close-up*, de la *mirilla* y de la *disolvencia*; recurre a ellos para recalcar y destacar un elemento que se hace indispensable para la comprensión de la historia que está narrando, o para indicar el paso del tiempo o un cambio de escena. Utiliza la *mirilla* para centrar la atención sobre un determinado personaje en momentos claves; el *close-up* rompe el relato para subrayar la importancia de un objeto: una perilla, que si cede, deja a merced de los asaltantes a una joven raptada. Al espectador no le interesa, en este momento, el relato de los robos, sino que se preocupará por ver si es forzada o no la cerradura, con lo que aumentan sus tensiones emocionales; mediante un sabio manejo del lenguaje de las imágenes

Tanto Rosas como los Alva no eran casos excepcionales y sus aciertos en el manejo de la sintaxis cinematográfica no es azaroso, llegaron a ellos gracias a la permanente elaboración de filmes. Fueron el principio y el fin de un concepto del cine que, entre otras múltiples causas, la revolución y el gusto del público truncaron. Sería interesante averiguar la causa por la cual México en la década de los veinte, perdió la facultad de hacer cine, para empezar otra vez desde el principio en los treinta.



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

NOVEDAD EN FILOSOFÍA

**Gaos, José
DEL HOMBRE**

592 pp. \$ 65.00

Este libro póstumo recoge las lecciones del último curso que el doctor José Gaos dictara en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. *DEL HOMBRE* desarrolla en otras direcciones temas que ya *DE LA FILOSOFÍA* había desarrollado, y expone otros temas que el libro anterior ni siquiera toca. Ambos libros se complementan y resultan la exposición más cabal de la filosofía del ilustre maestro desaparecido.

DE VENTA EN EL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA,
AV. UNIVERSIDAD 975, MÉXICO 12, D. F., Y EN TODAS LAS BUENAS
LIBRERÍAS. PIDA INFORMES SOBRE NUESTRAS MAGNÍFICAS
CONDICIONES DE CRÉDITO AL TEL. 524-43-76



NOVEDADES

M. FOUCAULT
Arqueología del saber
368 pp. \$ 36.00

F. FRANCK
La iglesia en explosión
408 pp. \$ 48.00

S. LECLAIRE
Psicoanalizar
200 pp. \$ 24.00

S. J. STEIN
La herencia colonial de
América Latina
\$ 24.00

P. JALEE
El imperialismo en 1970
296 pp. \$ 32.00

En todas las librerías
o en Gabriel Mancera, 65 / México 12, D. F.



RUFINO TAMAYO

por Octavio Paz

UNAM \$ 50.00.

La pintura de Tamayo responde a la realidad de nuestra época.

JOSE GUADALUPE POSADA

por Luis Cardoza y Aragón

UNAM \$ 50.00.

Los más famosos grabados que ilustraron corridos y calaveras.

RICARDO MARTINEZ

por Rubén Bonifaz Nuño

UNAM \$ 50.00.



Lazos del pintor con la tradición universal y con la herencia del mundo mexicano.

JOSE LUIS CUEVAS

por Carlos Valdés

UNAM \$ 60.00.

Entintado, atroz y agresivo como la propia prole de sus monstruos.

OBRAS DE FRAY ANDRES DE SAN MIGUEL

por Eduardo Báez Macías

UNAM \$ 140.00.

Tratados sobre arquitectura, matemáticas, geometría, carpintería, hidrología, emplomados, etc.

JOSE GARCIA OCEJO

por Alfonso de Neuville

UNAM \$ 85.00.

Ocejo expresa con desenfado sus caprichos.

EL ARTE COLONIAL EN SAN LUIS POTOSI

por Francisco de la Maza

UNAM \$ 100.00.

Aquí la obra de los dioses es hostil, pero hospitalaria la del hombre.

LAS PORTADAS RELIGIOSAS DE MEXICO

por Elisa Vargas Lugo

UNAM \$ 160.00.

Las fachadas de las iglesias mexicanas no son sólo arte religioso, estático, sino historia.

ROBERTO MONTENEGRO

por Justino Fernández

UNAM \$ 50.00.

Desde los íntimos y alucinantes retratos esféricos hasta los singulares óleos actuales.

PEDIDOS A:

DEPARTAMENTO DE

DISTRIBUCION DE

LIBROS UNIVERSITARIOS.

Av. Insurgentes Sur No. 299.

México 11, D. F.

Libros Académicos

CILA

Sullivan 31 bis



**Novedades de
Ediciones Era**



Carlos Monsiváis

Días de guardar

380 pp./\$ 44.00 M.N./U.S. Dls. 3.52

Emilio García Riera

**Historia documental del cine
mexicano**

Tomo II □ 1941/1944

324 pp./\$ 150.00 M.N./U.S. Dls. 12.00

Michel Gutelman

La agricultura socializada en Cuba

248 pp./\$ 32.00 M.N./U.S. Dls. 2.56

De venta en las buenas librerías

Ediciones Era, S. A.

Avenida 102 / México 13, D. F. ☎ 582-03-44



**Editorial
Joaquín Mortiz**

***Nuevos títulos del
Volador***

EMILIO CARBALLIDO: *El
sol*, \$ 16.00

EZRA POUND: *El arte de la
poesía*, \$ 16.00

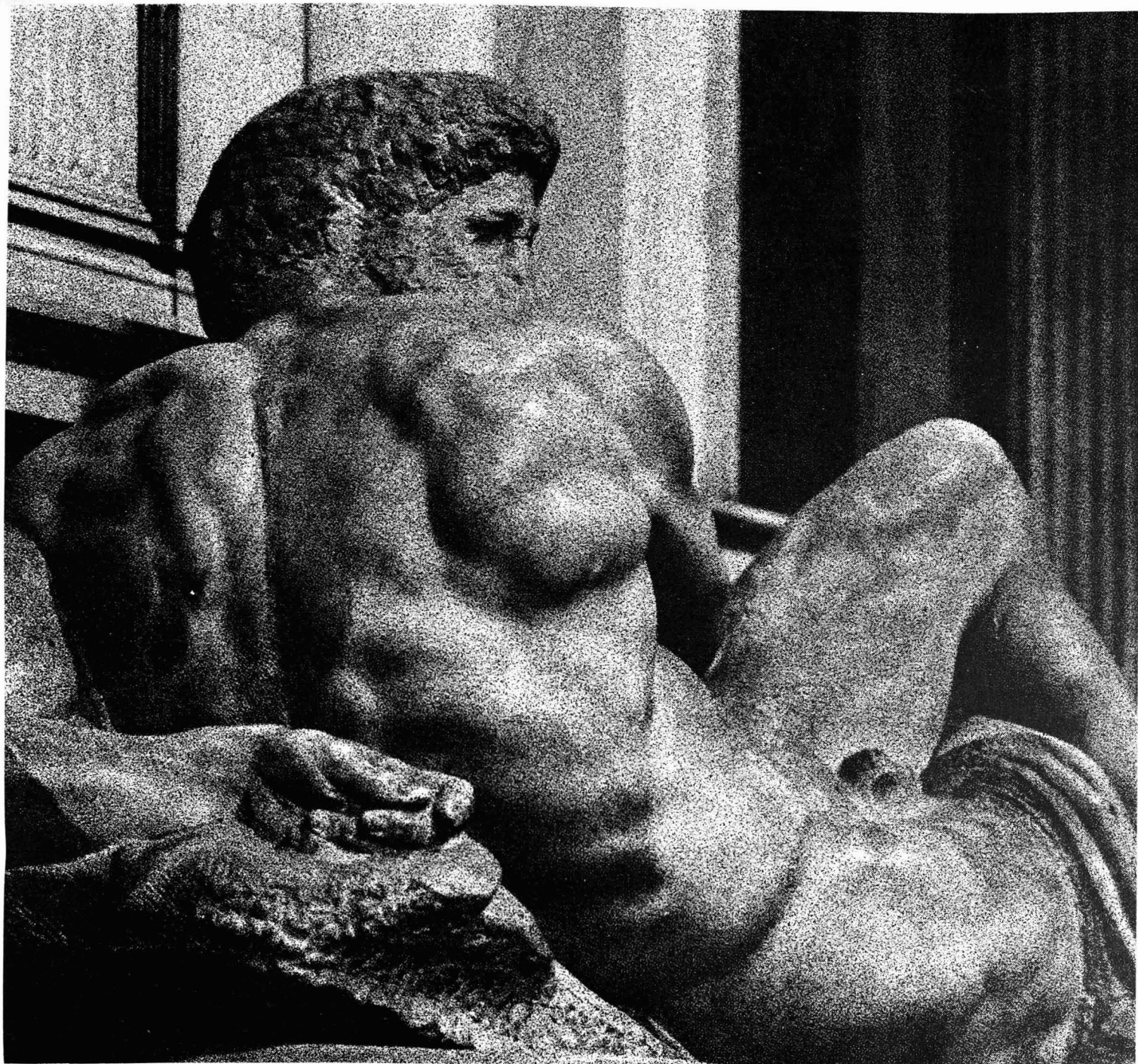
VICENTE LEÑERO: *Los alba-
ñiles* (teatro), \$ 20.00

GERARDO DE LA TORRE:
Ensayo general, \$ 20.00

ANDRÉ PIEYRE DE MAN-
DIARGUES: *El margen*,
\$ 24.00

En todas las librerías o en
Avándaro, S. A.,
Ayuntamiento 162-B
Tel. 5-13-17-14





Mientras industriosos y egregios espíritus, al resplandor del famosísimo Giotto y de sus seguidores, se esforzaban por dar muestra al mundo del valer que la benignidad de las estrellas y la proporcionada mezcla de los humores había dado a sus ingenios, y deseosos de imitar con la excelencia del arte la magnificencia de la naturaleza para alcanzar, en cuanto podían, aquel sumo conocimiento que muchos llaman sabiduría, se fatigaban universalmente, aunque en vano, el benignísimo rector del cielo volvió clemente los ojos a la tierra. Y vista la vana afinidad de tantas fatigas, los ardentísimos esfuerzos sin ningún fruto y la opinión presuntuosa de los hombres tan lejana de la verdad como las tinieblas de la luz, para sacarnos de tantos errores dispuso mandar a la tierra un espíritu que universalmente fuese hábil en cada una de las artes y en toda profesión. Que trabajase por sí solo en mostrar qué cosa es la perfección del arte del dibujo en delinear, contornear, dar sombra y luz, para que tuviesen relieve las co-

sas de la pintura, para obrar con recto juicio en la escultura y para lograr en la arquitectura que las habitaciones fuesen cómodas y seguras, sanas, alegres, proporcionadas y ricas de variados ornamentos.

Quiso también acompañarlo de la verdadera filosofía moral con el ornamento de la dulce poesía, a fin de que el mundo lo eligiese y admirase como singularísimo espejo suyo en la vida, en las obras, en la santidad de las costumbres y en todas las acciones humanas; y para que fuese por nosotros considerado como cosa más celeste que humana. . .

. . . Al dicho Luis Buonarrotti. . . concedió el cielo un hijo, el domingo, sexto día del mes de marzo (1475), alrededor de las ocho de la noche, y al cual puso por nombre Miguel Angel. . .

Giorgio Vasari: *Vida de Miguel Angel* (1568)

