quien dedica el primer capítulo del libro destacando el hecho de que San Agustín piense el tiempo desde la eternidad la eternidad de lo divino, a diferencia de las filosofías contemporáneas de la existencia (Heidegger y Sartre, principalmente) que ven el tiempo *sin* eternidad. Pone de relieve asimismo la idea agustiniana de la interpenetración viva del tiempo, de la *memoria* como la esencia misma del alma humana, de la "virtud" de la memoria, la capacidad que ésta tiene justamente para revelar la eternidad, para descubrir en su propia intimidad la presencia de lo divino. Como cita Xirau:

> La memoria soy yo mismo, yo mismo alma...[7]

En contraste con ello, expresamente en "contrapunto" con la idea de Agustín, Xirau toca también algunos aspectos de la visión sartreana del tiempo afirmando que Sartre,

> ha escrito lo más lúcido acerca del tiempo en los últimos cincuenta años.[8]

Particularmente, Sartre penetraría en la significación que tiene el futuro y el proyecto humano. Pero Xirau, en definitiva, no acepta la hegemonía que Sartre da al porvenir, y la nihilización del presente ("el presente *no es*" dice Sartre), ni mucho menos, está de acuerdo con el valor "cosificado", "solidificado" (*En-soi*) que Sartre otorga al pasado. En Sartre se expresa una concepción aporética del tiempo en la que, al contrario que en Agustín, al no encontrar la eternidad, se disuelve en sí mismo.

Xirau se encuentra, entonces, más cerca de Bergson que de Sartre:

> Bergson —dice— descubrió el 'tiempo vivido', la 'duración' personal, heterogenea, distinta en cada persona. Este descubrimiento fue decisivo y sigue siéndolo...[9]

Pero Bergson, según ve Xirau, concede por su parte, excesiva importancia a la memoria y al pasado; a pesar de que él habló también de "la atención de la vida", no acabó de ver la importancia del presente, del estar como presencia viva que contiene —como un lleno y no un vacío— la memoria-atención-previsión, y las contiene —dice Xirau— "en cuerpo y alma".

En este sentido, Xirau reconoce también su proximidad con Heidegger: no con el Heidegger de *El ser y el tiempo* ("sistematizador de la muerte" —le llama), y que también tiene una idea nihilista (angustiante) de la temporalidad, sino con el Heidegger posterior (sobre todo a partir de *Hölderlin y la esencia de la poesía*). En especial, Xirau destaca y hace suyos los conceptos heideggerianos de 'habitar', 'construir', 'cultivar' el "estar en el mundo", en "la tierra", como un modo de "cultivarla" y "habitarla"; habitarla como la "habita" el poeta:

> ...construir es ya, en buena medida —escribe Xirau— habitar y el habitar es 'cultivar', estar los hombres en la tierra... 'habitar' es no solamente 'quedarse', 'vivir en', sino 'cuidar' libremente el terruño... Y si pensamos en lo esencial de lo esencial mismo... sabremos que habitar la tierra implica no solamente a la tierra sino también al cielo, a los mortales y a los inmortales.[10]

El propio Xirau reconoce que la idea principal de su libro es precisamente la relativa a la atención, a esa estancia integral (alma-cuerpo, pasado-presente-futuro, interioridad-exterioridad, yo-otros, yo-otro) en que se cifra la *permanencia temporal* del vivir humano. Ésta es estabilidad cambiante (como lo era, según recuerda Xirau, en particular para Heráclito: "cambiando reposa"). La poesía, el arte en general, la mística, penetran de manera excelsa en la eternidad del tiempo. Pero también ella está en la vida común, dice Xirau:

> "la presencia es alcanzable en distintos grados. Puede formar parte de nuestra vida cotidiana."

Y es que, en definitiva, para Ramón Xirau, la eternidad (del orden divino, trascendente, religioso) no es algo distinto de la eternidad inherente al tiempo (inmanente, "terrenal", filosófica, artística, "cotidiana"). Xirau intenta aproximar los dos órdenes: tanto el temporal a la eternidad, como el de lo eterno a la temporalidad misma. De ahí el reconocimiento del "mundo", del "cuerpo" (de la "sacralidad del cuerpo", dice), del presente vivo de la duración existencial. Y de ahí también la "doble lectura" que permite su obra: religiosa y laica, conceptual y "metafórica". En ambos casos, sin embargo, lo innegable es que en este libro se aborda el tema del tiempo que es, en efecto, como ya veía con toda certeza San Agustín, uno de los temas más esenciales del cuestionar filosófico. (Tema que, por lo demás, Xirau literalmente "ensaya", "bosqueja", "apunta", ofreciendo de él —como en arte expresionista o abstracto en general— eso: indicios, sugerencias, "manchas" o trazos expresivos: no desarrollos pulidos y acabados, sino que deja al lector completar la obra, desarrollarla —probarla y comprobarla— por cuenta propia)

> ¿Qué es el tiempo —pregunta San Agustín—... ¿quién podrá comprenderlo con el pensamiento, para hablar luego de él?...

Las preguntas que se plantea San Agustín —comenta con justa razón Xirau, replanteadas en el siglo XX por Bergson, Heidegger, Husserl, Sartre, no son ociosas ni son abstractas puesto que son cuestión de vida.[12] ◇

[7] Ibidem., p. 25
[8] Ibidem., p. 29
[9] Ibidem., p. 51
[10] Ibidem., p. 88-89
[11] Ibidem., p. 96
[12] Ibidem., p. 16

Ramón Xirau, *El tiempo vivido, acerca de 'estar'* Siglo XXI, editores, 1985.

BAJO LA MIRADA DE OCCIDENTE

LA NOVELA DE RAZUMOV

Por Héctor Orestes Aguilar

A la obra de Joseph Conrad nos sujetan la fidelidad a nuestras lecturas adolescentes, el conocimiento del raro placer que una literatura con temperamento oceánico provoca, y la certeza de que en ella, como en nuestro propio fin de siglo, el sueño y el temor se dibujan como los límites entre los que se debaten la escritura y la vida. *Bajo la mirada de Occidente* es un libro fundacional en las letras inglesas porque toca esos límites y vislumbra la cima de la épica conradiana: una novela política donde se entraman el derrumbe de las convicciones más profundas y el florecimiento de la soledad de los hombres. En 1920 Conrad apuntaba que la naturaleza de su relato era esencialmente histórica; lo que se encuentra en estas páginas es, efectivamente, un testimonio sobre el pasado. Desde un barrio de refugiados rusos en Ginebra, hacia

1910, un profesor de idiomas británico novela el diario del joven estudiante petersburgués Kyrilo Sidorovich Razumov; casi con desdén, la narración comienza refiriendo el asesinato, "hecho característico de la moderna Rusia", de un funcionario del zar a manos de un grupo nihilista. Victor Haldin, uno de los homicidas, irrumpe intempestivamente esa misma tarde en el cuarto de Razumov y le participa, vigoroso y confiado, su crimen. Hombre práctico, militante de la vida cotidiana, académico esmerado y ansioso de prestigio social, Razumov recibe esa noticia que le estalla el corazón y lo vierte a un confuso letargo. Sabe que se ha convertido en conspirador, que su futuro promisorio se desmorona; oye, lejanamente, la voz del otro: "No ha sido un asesinato, es la guerra, la guerra. Mi espíritu seguirá combatiendo en algún cuerpo ruso hasta que toda falsedad sea barrida de este mundo. La civilización moderna es falsa, pero de Rusia saldrá una nueva revelación". Haldin termina pidiéndole a Razumov su ayuda para escapar de la persecución policiaca y éste, resignado o aturdido, consiente. Hay en el fondo de su conciencia, sin embargo, un profundo odio hacia el nihilista y sus ideas, acritud que se desborda en la delación. Pero Razumov no se da cuenta, (no puede darse cuenta) de que no hay forma de limpiarse: el denunciar a Haldin lo convierte en agente imprescindible para la policía política. No tiene que esperar mucho para verse transformado en espía involuntario y ser asignado a una misión en Ginebra.

Esta novela de conversiones vertiginosas significó cuatro largos años de trabajo para Conrad, y aunque se publicó en mil novecientos once, tan sólo un lustro después fue aceptada masivamente en Inglaterra. ***Bajo la mirada de Occidente*** no perdió en todo ese tiempo consistencia y legibilidad; el mismo Conrad se jactaba de la precisión con que había logrado reproducir el ambiente moral de la época en Rusia; logró escribir, intuyo, una obra estrictamente realista a fuerza del ejercicio de la introspección y del apego a normas narrativas propias, depuradas en el transcurso de una formidable cantidad de novelas y relatos. Conrad creía que "la verdad es la única justificación de cualquier ficción que intente acceder a la categoría de arte o que espere ocupar un lugar en la cultura de los hombres y las mujeres de su tiempo". Y la crónica de Razumov es veraz, porque bajo ella está el terrible y verdadero rencor del polaco Conrad hacia la Rusia Imperial Conversiones múltiples: es un hijo adoptivo de la corona inglesa quien esboza a ese

Joseph Conrad

profesor de idiomas rehaciendo los recuerdos del joven ruso desgarrado por la historia y por su país. Al presentarnos a su personaje, Conrad es definitivo: "La palabra Razumov era una simple etiqueta puesta sobre un individuo solitario. No había en ninguna parte un solo Razumov con que estuviera relacionado. Su parentesco más próximo se definía en su afirmación de que era ruso". Al introducirse entre los exiliados en Ginebra, Kyrilo sigue siendo un hombre fiel a su verdad, que se reduce a su propia existencia. No puede ser agitador ni revolucionario porque descree de los beneficios de una revolución; es un súbdito del Zar más pasivo que viril; carece de una identidad política cuando es ésta la que podría afianzarlo ante su inexplicable destino. Su misión es sencilla y cruel, y aún al momento de cumplirla nos podemos percatar del tono de voz de un impostor. Ha de comunicar a los parientes de Víctor Haldin la noticia del crimen y de como Víctor fue tomado preso y sacrificado por la guardia zarista. Tiene, además, la obligación de reportar a San Petersburgo los posibles movimientos de los conspiradores en el exilio. Es entre aquellos compatriotas desarraigados donde Razumov emprende una travesía interior que le demuestra contundentemente lo que no se atrevía a aceptar. Dejó de pertenecerse a sí mismo: o es un instrumento de la monarquía o es una pálida silueta del terrorista Haldin, que vaga buscando paz. Entre la élite revolucionaria alimenta su rencor y desprecio, pero es incapaz de evadir la mediocridad. El encuentro más inquietante tiene lugar cuando Razumov confronta al panfletista Julius Laspara, un grande y oscuro anarquista quien postula que "cualquier tema se podía tratar con el espíritu adecuado y con el fin de alcanzar la revolución social". Hundido en la desolación, Razumov deambula por una isleta coronada por la estatua de Rousseau, y decide, finalmente, convertirse en delator de sí mismo. Una vida arrebatada por el miedo, por la autocompasión y la debilidad moral debe tener un fin consecuente y verídico. Ante Natalia Haldin, hermana del asesino muerto, Razumov descubre la historia; ante los revolucionarios, ofrece unos instantes de lúcida dignidad y se entrega voluntariamente. Conrad realza la brutalidad rusa en la grotesca figura de Necator, doble agente infiltrado entre los exiliados, quien golpea inhumanamente a Razumov. A éste, no obstante, ni siquiera el placer de la muerte le es concedido: sordo a causa de la tortura, es arrollado por un tranvía y condenado a la agonía perpetua de la invalidez.

A los ojos de Conrad, no se podía ofrecer otra imagen de Rusia a Occidente. Esa nación era la cuna de "un poder autocrático que rechaza cualquier legalidad y que al sostenerse sobre el completo anarquismo moral provoca la no menos imbécil y atroz respuesta de un revolucionarismo utópico que lleva a cabo la destrucción con los primeros medios que encuentra a mano..." La novela de Razumov es una obra de anticipación como testimonio histórico y político en la vena de la ficción-que-busca-ajustar-las-cuentas, escrita por alguien a quien la política no le interesaba mucho, salvo en la definición de su odio a Rusia y su amor a Inglaterra. A pesar de ese desprecio enorme, que llegó incluso a la negación de Tolstoi y Dostoievski, Conrad entregó una historia con pliegues profundamente dostoievskianos. Ningún autor bri-

tánico escribió durante la época con tanto furor y convencimiento acerca de aquel país, situado en el otro extremo del continente, acaso porque Inglaterra era un imperio muy dado de sí, acaso por su situación marginal a la propia Europa. Debía ser un converso, un vástago putativo, quien pudiera interpretar con pasión, y equivocaciones, el drama inaudito de Rusia. Sólo quien ha debido abandonar su nación, su cultura, para admitir la ciudadanía de una nueva patria, puede saber del desgarramiento individual. Y la generación de Conrad supo de numerosos ejemplos: Bernard Shaw, joven crítico musical y de teatro, nacido en Dublín, se convertía en 1884, al socialismo fabiano; el propio Conrad, en 1886, adquiría la nacionalidad británica, después de seis años al servicio de la marina mercante inglesa; en 1915, apenas un año antes de su muerte, Henry James, originario de Boston, oficializaba su profundísimo amor a Inglaterra al naturalizarse como súbdito.

Pero las afinidades de *Bajo la mirada de Occidente*, libro excéntrico aún al interior de la órbita conradiana, están en otros personajes, libros y obras enteras también excéntricas. Están en Fiodor Sologub, cuyos personajes al igual que Razumov, están abandonados al pesimismo y a la fatalidad; la prosa huracanada de Conrad tiene su contraparte en el poderoso sentido del humor de Jaroslav Hasek, quien quizás reprobaba la dominación rusa tanto como el polaco, pero que optó por una escritura pícara y penetrante. Las semejanzas no radican en cuestiones estilísticas o paralelismos temáticos: residen en el hecho de que son conciencias no occidentales que se preguntan por sí mismas y por Occidente; son sujetos de culturas secuestradas o aniquiladas que saben del difícil tránsito de una civilización a otra. Los conversos son, fundamentalmente, marginados, aunque su devoción por las sociedades y las culturas a las que se integran les permita flotar en el limbo. Conrad jamás llegó, a pesar de todo, a ser un escritor al servicio de la causa imperial, lo que podría achacársele cabalmente a Kipling. Si ocupa un lugar central en la cultura inglesa es porque ésta ha sabido nutrirse de las inteligencias más luminosas y extrañas. De Polonia, país situado "en alguna parte" al centro y fuera de Europa continental, Inglaterra vindicó a Conrad y a su único hermano, Bronislaw Kaspar Malinowski. ◇

* Joseph Conrad, *Bajo la mirada de Occidente (Under Western Eyes)* 1a. versión al español por Bárbara Mc Shane y Javier Alfaya. Madrid, Alianza Editorial, 1984. 350 pp.

Estéticas

LOS PALACIOS COLONIALES DE LA CIUDAD DE MÉXICO*

Por Martha Fernández

> ...sobre una delicada costa blanda,
> que en dos claras lagunas se sustenta,
> cerrada de olas por cualquiera banda,
> labrada en grande proporción y cuenta
> de torres, capiteles, ventanajes,
> su máquina soberbia se presenta...

Así era la ciudad de México en 1602, de acuerdo a la *Grandeza Mexicana* de Bernardo de Balbuena.[1] Ciudad con una organización urbana precisa: en damero, con la plaza al centro, orientada hacia los cuatro puntos cardinales y circundada por la catedral y las oficinas de gobierno civil y eclesiástico.

El trazado de la ciudad fue encomendado a Alonso García Bravo, quien cuidó que las calles respetaran la línea recta con las esquinas en ángulo. La traza, como explica Edmundo O'Gorman, consistía

> "en un plano regulador de la parte de la ciudad que se destinó para habitación de los españoles, en el que se fijaron las calles y manzanas y distribuyeron los solares entre los españoles que se avecindaron en ella".[2]

Así, la ciudad de México quedó dividida en manzanas rectangulares cuyo lado mayor corría de oriente a poniente. Los solares donde se edificarían templos, conventos y palacios fueron, lógicamente, de una extensión proporcional a la de las manzanas.

Con tan geométrica y matemática distribución, no puede sorprendernos que en opinión del propio Bernardo de Balbuena, la ciudad luciera

> "De sus soberbias calles la realeza,
> a las del ajedrez bien comparadas,
> cuadra a cuadra, y aun cuadra pieza a pieza;
> porque si al juego fuesen entabladas,
> tantos negros habrá como blancos,
> sin las otras colores deslavadas".[3]

En relación a las casas habitación que se levantaron sobre estas calles, tema del presente artículo, podemos decir, en primer lugar, que fueron las edificaciones que mayores cambios sufrieron a lo largo de su historia. En 1554, Cervantes de Salazar las describió como "...magníficas y hechas a gran costa, cual corresponde a vecinos tan nobles y opulentos. Según su solidez, cualquiera diría que no eran casas sino fortalezas". Todas tenían la misma altura y

> "las jambas y dinteles no son de ladrillo u otro material vil, sino de grandes piedras, colocadas con arte: sobre la puerta están las armas de los dueños. Los techos son planos, y en las cornisas asoman unos canales de madera o barro, por donde cae el agua llovediza."[4]

La inseguridad de los habitantes de esa época, conformó su arquitectura: semejante a las fortalezas. Sin embargo, como bien observa Edmundo O'Gorman, una vez

* Colaboración del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

[1] Bernardo de Balbuena: *La grandeza mexicana y fragmento del Siglo de Oro y El Bernardo*, introducción de Francisco Monterde, 3a. ed., México, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 23), p. 8.

[2] Edmundo O'Gorman: "Reflexiones sobre la distribución urbana colonial de la ciudad de México" en *XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación*, México, Editorial Cultura, 1938, p. 16.

[3] Bernardo de Balbuena: *op. cit.*, p. 17.

[4] Francisco Cervantes de Salazar: *México en 1554*, 3a. ed., México, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 3), p. 31-33.

Lám. 1. Casa en Mesones 72.