

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

MANRIQUE
O'Gorman polémico

JOMÍ GARCÍA
ASCOT
Luis Buñuel

EDUARDO NICOL
Música y poesía



ENRIQUE
KRAUZE

Antonio
Caso

Nueva época / Septiembre de 1983

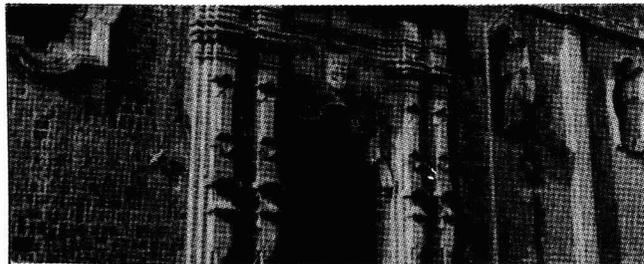
Librería Justo Sierra



Libros



antiguos,



agotados,



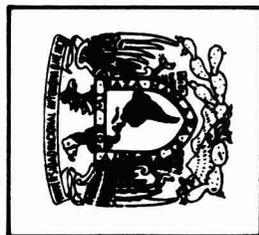
**con historia...
como nuestra librería**

**Antiguo Edificio
Preparatoria Nacional
San Ildefonso 28**



IN
XEUN AM 800 KH7
XEUN FM 96.1 MHZ
XEYU OC 3600 KHZ

**GACETA
RADIO UNAM**



NOTICIEROS
8:00 A.M.
15:00 P.M.
22:00 P.M.

AMERICA: 1970-1980
UNA EMISION
DISTINTA

TEMPORADA 1981
OFUNAM

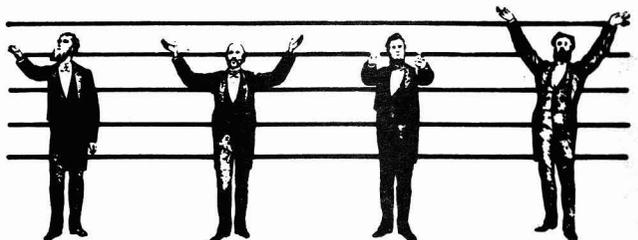
**LA OPINION
DE LOS SUCESOS**
SABADOS 20:00 HORAS

7 1/2 A LAS 8:30
LA MUSICA A TRAVES
DE SUS GENEROS
SABADOS 20:30

ESTE DIA...
CON ROLANDO DE CASTRO
LUNES A VIERNES
7:05 A.M.

CURSOS MONOGRAFICOS
MARTES Y JUEVES
8:45 HORAS

CONCIERTO MATUTINO
LUNES A VIERNES
9:30 HORAS



SUMARIO

Volumen XXXIX, Nueva Epoca, número 29, Septiembre / 1983

- Enrique Krauze:** Antonio Caso: el filósofo como héroe 2
Fabio Morábito: Último de la tribu 11
Tarsicio Herrera Zapién: Monterroso latinista y otras fábulas 12
Sylvia Molloy: Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini 14
Frédéric Ferney: Un filósofo por encima de toda sospecha (entrevista a Paul Ricoeur) 19
David Escobar Galindo: Discurso entre comillas 24
Jorge Alberto Manrique: Juan O'Gorman: polémico y contradictorio 25
Eduardo Nicol: El origen sonoro del hombre (Musicalidad de la poesía) 30

RESEÑAS

LIBROS

- Tamara Kamenszain:** Ese largo collar de palabras (*El ser que va a morir*, de Coral Bracho) 35
Luis Ignacio Helguera: Ceremonia de un adiós ateo (*La ceremonia del adiós*, de Simone de Beauvoir) 36
James Valender: Altolaguirre, lector de sí mismo (*Poesías completas*, de Manuel Altolaguirre) 40
Livia Sedeño: Tolerancia y piedad (*Orden y caos*, de Eduardo Cazarman) 44

SOCIOLOGIA

- Susana Bruna:** América Latina: ¿qué proyectos de sociedad? 46

CINE

- Jomí García Ascot:** Luis Buñuel = Luis Buñuel 49
Salvador Dalí: Buñuel por Dalí 50

CORRESPONDENCIA

- Marco Antonio Montes de Oca:** Aclaraciones de un fantasma 51

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro / Secretario General Administrativo: C. P. Rodolfo Coeto Mota / Secretario de la Rectoría: Dr. Luis F. Aguilar Villanueva / Abogado General: Lic. Ignacio Carrillo Prieto / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Administración: Carlos Angeles

Corrección: Jaime G. Velázquez

Suscripciones: América Breñalvírez

Oficinas: Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.

Teléfonos 550 02 36 y 550 43 83

El pago a los colaboradores se realiza en Avenida Universidad 3002, México 20, de lunes a viernes entre las 10 y las 14 horas.
Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el *Diario Oficial* del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar sencillo: \$ 100.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 200.00

Suscripción anual: \$ 1,000.00 (35 Dls. en el extranjero)

ENRIQUE KRAUZE

ANTONIO CASO: EL FILÓSOFO COMO HÉROE

“Entonces los hombres parecían gigantes”. A.C.

Para Rosa y Luis Koltenjuk.

Ariete del Ateneo

Antonio Caso, autor de *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*, fue desinteresado y caritativo con sus alumnos pero económico con sus biógrafos. No escribió, como Reyes o Vasconcelos, páginas autobiográficas. Tampoco dejó en los archivos ajenos, como Pedro Henríquez Ureña, una vasta cátedra epistolar. Aunque escribió varios libros, su medio de comunicación natural fue la cátedra que sobre todas las ramas imaginables de la filosofía profesó por cerca de cuarenta años en la Universidad Nacional. Con todo, la singularidad de su estilo magisterial no favoreció y quizá inhibió, en sus muchos discípulos, el impulso a comprenderlo y estudiarlo como persona, no como prestigio. Existen, claro, varios trabajos apreciables sobre su pensamiento, pero muy pocos sobre su vida. Vacío problemático en un hombre que solía predicar: “Iguala con la vida el pensamiento”.

Nació con la era porfiriana en 1883. Fue hijo del ingeniero de caminos Antonio Caso. Vivía en la colonia Santa María donde llegó a formar una buena biblioteca con hermosas ediciones francesas. Un busto de Goethe presidía las reuniones que solían hacerse en aquel salón, “el propio templo de las musas” según Alfonso Reyes. Sobre su temperamento juvenil contamos con un testimonio, cursilón pero valioso, de Isidro Fabela:

Desde sus años mozos tenía entre nosotros, sus compañeros, el procerato del talento y la cultura. No sólo era pensador sino artista. Sus primeras manifestaciones artísticas las expresó en *versos románticos* que recitaba con labios temblones que acusaban sus sentimentales desbordamientos.

Además de poeta era músico de admirable ejecución e interpretación, de gran hondura emotiva.

En 1906 Caso escribe un “Canto a Juárez”. Ese mismo año concursó por oposición para la cátedra de historia que Justo Sierra había dejado vacante en la Preparatoria. Aunque la pierde, su nascente prestigio le vale un nombramiento de orador oficial en las fiestas patrias del 15 de septiembre de 1906. Caso tenía la bendición que todos los jóvenes buscaban en esos años: la “facilidad de palabra”, fórmula de la época que solía abrir todas las puertas: “había que ser orador —recordaba Alfonso Reyes— orador a toda costa y sobre todo, es lo único que vale en la tierra”.

El culto por la oratoria era uno de los vínculos formales de aquel porfirato crepuscular con la fogosa aurora de la Reforma. Se veneraba el recuerdo de Prieto, Ramírez, Zarco y Zamacona. Se había olvidado quizá el mensaje liberal, pero persistía su tono. De allí, esta página de Caso publicada en la revista *Savia Moderna* en marzo de 1906. Su título es *El Silencio*. Su tema: un elogio del no silencio, un canto a la palabra:

Es, sin duda, la palabra, el más amplio de los símbolos estéticos del pensamiento. Más que las formas esculturales o pictóricas, más aún que el sonido musical, la frase reproduce los variados matices del espíritu... gracias a ella, lo espiritual se materializa, lo indecible se define... así como en el milagro eucarístico, Dios desciende a la hostia que comulgan los fieles, así, en la eucaristía de la palabra, el genio, ese dios, desciende al verbo y de ahí va a cumplir su éxodo redentor...

Ese mismo año Caso conoce al grupo de jóvenes que hacían la revista *Savia Moderna* y con quienes integraría, años más tarde, una auténtica guerrilla cultural: los humanistas dominicanos Pedro y Max Henríquez Ureña, el dogmático ateo Alfonso Cravioto y varios bohemios irredentos: el arquitecto Jesús T. Acevedo y los poetas Ricardo Gómez Robelo, Roberto Argüelles Bringas, Rafael López y Manuel de la Parra. La presencia de Henríquez Ureña desvanece el contenido etílico del grupo y le da forma y profundidad intelectual. Como alternativa a la vida académica positivista —apolillada y reiterativa como el propio régimen— los jóvenes toman la calle y reinventan la conferencia. En vez del evangelio según Comte, los rebeldes difunden el de Nietzsche. Muy pronto se incorporan otros nombres: Alfonso Reyes, José Vasconcelos. Hacia 1907 nace el proyecto que, para Henríquez Ureña, sería el verdadero definidor del grupo: una serie de conferencias sobre Grecia. Aunque no llegan a realizarlas, el gran esfuerzo de preparación marca por sí solo el renacimiento de las humanidades en México:

Una vez —recuerda el escritor dominicano— nos citamos para releer en común el *Banquete* de Platón. Éramos cinco o seis esa noche; nos turnábamos en la lectura, cambiándose el lector para el discurso de cada convidado diferente; y cada quien la seguía ansioso, no con el deseo de apresurar la llegada de Alcibíades, como los estudiantes de que habla Aulo Gelio, sino con la esperanza de que le tocaran en suerte las milagrosas palabras de Diótima de Mantinea... La lectura acaso duró tres horas; nunca hubo mayor olvido del mundo de la calle, por más que esto ocurría en un taller de arquitecto, inmediato a la más populosa avenida de la ciudad.

El primer tiempo de aquel movimiento de liberación cultural fue una generosa apertura hacia todos los vientos de Occidente. De pronto, en aquel taller del arquitecto Acevedo, aquellos jóvenes deciden apropiarse de la cultura universal por la vía directa de la lectura imaginativa y desinteresada. Uno de ellos, José Vasconcelos, aduciría años después las ventajas de un latinoamericano culto sobre cualquier europeo: los franceses no leen a los ingleses, los ingleses desdennan a los alemanes, los alemanes ignoran a los franceses. En cambio, un latinoamericano al margen del banquete puede tomar parte de modo tardío, pero también más amplio y fructífero, más universal. Aquella tertulia lo confirmaba. Parecía, por momentos, una concertada borrachera de cultura:

Nos lanzamos —escribe Henríquez Ureña— a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche. Descubrimos a Bergson, a Boutroux, a James, a Croce. Y en la literatura no nos confinamos dentro de la Francia moderna. Leíamos a los griegos, que fueron nuestra pasión. Ensayamos la literatura inglesa. Volvimos, pero a nuestro modo, contrariando toda receta, a la literatura española, que había quedado relegada a las manos de los académicos de provincia.

El segundo momento, acorde con la efervescencia política que desde 1908 vivía el país, fue de militancia cultural. No bastaba con asimilar privadamente la cultura universal, había que destruir a la filosofía oficial y tomar el poder en la academia. Para esta empresa contaron con un aliado decisivo: Justo Sierra, el Ministro de Instrucción Pública del régimen porfiriano, venerado maestro de historia universal y patria. En una velada en memoria de Gabino Barreda, Sierra sorprende a los jóvenes con una confesión pública que, en su caso, no era sino el arribo al puerto final del escepticismo, pero que en los jóvenes se convirtió en un punto de partida:

Dudamos —había dicho Sierra— en primer lugar, porque si la ciencia es nada más que el conocimiento de lo relativo, si los objetos en sí mismo no pueden conocerse, si sólo podemos conocer sus relaciones constantes, si ésta es la verdadera ciencia, ¿cómo no estaría en perpetua discusión, en perpetua lucha? ¿Qué gran verdad fundamental no se ha discutido, no se discute en estos momentos?... ¿No basta esta especie de temblor de tierra bajo las grandes teorías científicas, para hacer comprender que la bandera de la ciencia no es una enseña de paz?

Con semejante aval, Caso y Henríquez Ureña no podían menos que emprender la lectura de Bergson, Boutroux y William James. Su propósito era la total renovación de la filosofía en México, nuestra puesta al día en una crítica que llevaba decenios de ejercerse en Europa, contra la ciencia y otros sueños de la razón. En 1909 Caso imparte una serie de siete conferencias sobre el positivismo. A fines de ese año, a instancias suyas, se funda El Ateneo de la Juventud. Durante las fiestas del Centenario, José Vasconcelos pronuncia un discurso célebre —“El credo del Ateneo” diría Henríquez Ureña— en el que desacredita al positivismo. Para entonces, el acceso de los ateneístas al poder académico estaba prácticamente asegurado. Los sagaces “Científicos” orquestaban este acomodo. Caso y Henríquez Ureña debían dirigir la Escuela de Altos Estudios en la recién fundada Universidad Nacional, pero la Revolución cambió los planes.

Entre 1910 y 1914 los ateneístas activos sostienen una lu-



Antonio Caso

cha en dos frentes: por una parte, contra los viejos positivistas que veían en la fundación de la Universidad un acto *contra natura* —es decir, contra la ciencia, el orden y el progreso—; por otra parte, frente a la legislatura maderista que criticaba acremente a la Escuela de Altos Estudios reprochándole su elitismo: “No son altos, sino bajos, los estudios que el país requiere”. Los ateneístas —principalmente Reyes, Caso, Henríquez Ureña— no abandonan los altos estudios pero —golpe de sinceridad y audacia— discurren una vertiente de “bajos” estudios: en diciembre de 1912 fundan la Universidad Popular, primer momento en que la cultura mexicana adopta un tono misionero, primera respuesta educativa a la realidad revolucionaria.

En 1914 el Ateneo se disuelve. La mayoría de sus miembros se exilia y dispersa. Paradójicamente, 1914 es también el año de su triunfo cultural. La Escuela Nacional Preparatoria adopta un nuevo plan de estudios elaborado, en buena medida, por Pedro Henríquez Ureña y en el cual las humanidades —la literatura y la filosofía principalmente— vuelven a aparecer como materias obligadas. El movimiento de liberación cultural llegaba a su término, justo cuando, fuera de las arcadas de San Ildefonso, otro movimiento de liberación, social e histórico, iniciaba su ascenso y su búsqueda.

A todo lo largo de aquella campaña, Antonio Caso fue un auténtico guerrero de la cultura. “Qué espíritu tan fuerte y tan sencillamente fuerte”, era Caso, según palabras de Alfonso Reyes. Era el hombre de choque, “el abanderado”, el orador de fuste en un ámbito donde las batallas se ganaban todavía a golpes de oratoria, el único capaz de encerrarse solo —como torero de la filosofía— con siete miuras del positivismo y salir en hombros. El imperturbable crítico Pedro Henríquez Ureña apreciaba estas prendas y la efectividad emotiva de Caso:

Es el más guiado por el instinto, entre todos nosotros, aun-

que por haberse enfrascado en el estudio es también el que más piensa en cosas elevadas... el más entusiasmado.

Pero de la consistencia intelectual de Caso tenía, en 1909, opiniones menos elevadas. Admitía su "conocimiento seguro de la evolución del pensamiento europeo" y un "criterio independiente", pero señalaba otros rasgos que lo apartaban del rigor intelectual: "afectividad, sentimiento artístico, seducción del misterio":

La personalidad que ahora vemos en Antonio Caso es la de un amante de las cuestiones filosóficas, poseedor del abundante don de la palabra. Dos elementos que pueden ser antagónicos, se dirá: en efecto, en Caso el afán de precisión conceptual vuelve inelegante, iterativa, la frase, muchas veces; otras, el flujo verbal desvirtúa las ideas o las engendra falsas. Si el primer defecto es leve, hasta útil cuando se habla a públicos de espíritu lento, el segundo es grave. Para mí, gran parte de los errores que se deslizaron en las conferencias fueron hijos de esa censurable confianza en el poder verbal.

Las diferencias entre Caso y Henríquez Ureña nunca los llevaron al borde de una separación. La amistad de un crítico —solía decir el dominicano— es una bendición de los dioses. Seguramente Caso coincidía con él y admitía de buena gana aquellas críticas. Todos reconocían, por lo demás, la autoridad intelectual y aún moral del "Sócrates" del Ateneo. Pero aquellas diferencias no eran accidentales ni se borraron con los años. Por el contrario, desde entonces revelaban la existencia de dos vertientes en el Ateneo, dos actitudes frente a la cultura: la religiosa y la humanística. Por mucho tiempo, un sector importante de la cultura mexicana se nutriría del jugo dialéctico entre esas dos posiciones representadas, a su vez, por un par de exponentes ateneístas: José Vasconcelos y Antonio Caso, la primera; Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, la segunda.

Vasconcelos llevaba libros sobre budismo a las sesiones de lectura. Era el representante de "la filosofía antioccidental, de la filosofía molesta". Antonio Caso abrazaba acuménicamente toda la filosofía universal, pero en lo íntimo lo seducía el espiritualismo cristiano. En 1906 había publicado un pequeño ensayo en el que describía poéticamente "la tesis admirable" del "muy grande y muy profundo Plotino de Lycópolis", pero lo hacía afectándola, por decirlo así, de un sesgo cristiano. Para Caso, Plotino no postula la contemplación de la belleza sino el ascetismo filosófico. Un año después, en su conferencia sobre Nietzsche, Caso exalta al filósofo alemán por revelar la cara dionisiaca de Grecia, pero opone a la voluntad de poder "una creencia más humana, más científica, más consoladora, la creencia que con su sangre y su carne vienen infundiendo hace muchas generaciones las madres cristianas a sus hijos". En octubre de 1909 publica en la *Revista Moderna de México* una serie de ensayos cuyo título definitivo habla por sí solo: "Perennidad del pensamiento religioso y especulativo".

Durante los siete años que duró la campaña humanística y antipositivista en su doble movimiento de apertura y ruptura, de asimilación y destrucción (de 1907 a 1914), la hegemonía correspondió a la vertiente de Henríquez Ureña. Caso era el lector apasionado de todas las obras, el expositor brillante y claro de doctrinas y doctrinarios, el ariete. Pero en el fondo era todavía un hombre en búsqueda de una definición vital, condición que no dejaron de explotar los seguidores de Henríquez Ureña. Uno de ellos señalaba, hacia 1914, la in-

dole negativa de la obra de Caso: la sola destrucción del positivismo. Otro devoto del crítico dominicano, Julio Torri, "poseído del demonio" —según Reyes— "humorista de humorismo funesto, inhumano", llegaría hasta la inhumanidad, al describir oblicuamente a Caso en un ensayo breve cuyo epígrafe —extraído de Bernard Shaw— lo decía todo: "I don't consider human volcanoes respectable".

Faltaba en Caso un camino positivo. La negatividad o el solo epicureísmo intelectual no lo definían ni lo satisfacían. Tampoco el saber por el saber. En términos filosóficos su postura era ecléctica y demasiado inclusiva: ponderaba al idealismo; al intuicionismo y al antiintelectualismo. Su religiosidad personal no hallaba aún salidas intelectuales. Tenía clara la necesidad de combatir la doctrina enemiga, pero su prédica no afirmaba, con claridad, una nueva doctrina.

La política pudo ser una salida posible. El dos de abril de 1909 Caso aparece como orador en la Gran Convención Nacional del Club Releccionista. Su discurso —según Henríquez Ureña— es lo suficientemente ambiguo como para dejar contentos a tirios y troyanos y salvar su relativa independencia. Un mes después aparece como director de *El releccionista* donde publica artículos en los que, a un tiempo, duda de la democracia y propugna por la libertad de opinión. Lo cierto es que, a diferencia de su amigo Vasconcelos —director, simétricamente, de *El antirreleccionista*— Caso no tenía ambiciones políticas y si las tuvo, el haber militado en favor del porfirismo las canceló.

El régimen porfiriano le hereda dos posiciones académicas: una cátedra de Sociología en la Escuela de Leyes y un puesto como Secretario de la Universidad. A defender con un celo religioso la institución creada por su maestro Justo Sierra, dedicará muchas batallas de su vida: contra los positivistas (1911), los carrancistas (1917), Vasconcelos (1923) y Lombardo Toledano (1934). Su primera polémica en defensa de la UNM fue regocijante. La sostuvo a principios de 1911 contra Agustín Aragón, el sumo sacerdote de la Iglesia Comtista Mexicana. Caso debió gozar su ridiculización del pobre don Agustín. Usando la piqueta se sentía en su elemento. Su primer artículo comenzaba con este párrafo digno de Torri:

En la *Revista Positiva*, el silencioso e inadvertido órgano pseudofilosófico del comtismo ortodoxo que con tenacidad tan admirable como infecunda dirige, edita, escribe y lee, trece veces por año, desde hace ya muchos, don Agustín Aragón, etc....

Pero aquella polémica ocurrió todavía en tiempos de don Porfirio. Los años que siguieron hasta 1914 no fueron felices para Caso. Descartado para la política por sí mismo y por la política, acosado amable y amigablemente por los críticos del ala humanística, su vida no se perfila con claridad, ni siquiera en lo material o profesional. En la Escuela de Altos Estudios dicta varias cátedras con el único inconveniente de ser libres, es decir, gratuitas. Aunque en 1913 funda la primera Facultad de Humanidades en la que Reyes, Henríquez Ureña y Caso imparten, respectivamente, las clases de Literatura Española, Literatura Inglesa y Estética, las puertas del templo mayor de la cultura —la Escuela Nacional Preparatoria— permanecen cerradas para el joven Caso. Cuando en 1913 muere Porfirio Parra, el más cercano discípulo de Barrera, su cátedra de Lógica no la ocupa Caso sino Samuel García. El positivismo que mataba Caso, gozaba aún de buena salud.



José Vasconcelos

Durante el régimen huertista Caso resulta efímeramente preso. Se opone a la militarización de la Preparatoria repitiendo a los cuatro vientos una frase de aquel furibundo y melancólico maestro del 98 español: Joaquín Costa: "Haced de cada cuartel una escuela, no de la escuela un cuartel". No le falta valor. En abril de 1913 un artículo notable: "El conflicto interno de nuestra democracia". En él describe, con claridad y pesadumbre, la condición a un tiempo deseable y utópica del ideal democrático. Ante el "apostolado político de Francisco I. Madero" (las palabras son suyas), Caso descubre una justificación profunda en el quijotismo generoso e imperfecto de la Constitución del 57. Descubriendo a los liberales *se descubre liberal*:

En este creciente derrumbamiento de hábitos y tradiciones que es una de las nobles características de nuestro tiempo, el gobierno tiene que ser democrático aun cuando fuere imperfecto...

Mientras nuestro pueblo no exija a sus gobiernos la práctica de instituciones liberales, las prescripciones del derecho serán ilusorias... y el conflicto interno de nuestra democracia persistirá, en sus dramáticos efectos, nutriéndose constantemente de sí mismo.

Pero esta primera afirmación doctrinal y política no alivia la desdicha. Antes de salir al exilio, Reyes lo encuentra "solo y triste en una banca del zócalo junto al kiosko". Meses más tarde escribe al propio Reyes una de las pocas cartas que se han publicado y que refleja puntualmente el ánimo del joven Caso: llevaba años de ejercer, como solía decir, la *pars destruens*, sin hallar todavía para su vida la *pars aedificans*. Se trata de un testimonio invaluable de Caso poco antes de convertirse en "El Maestro Caso":

A propósito de barbarie, no se ofenderá su acendrado pa-

triotismo si le hablo de México... esta parte de la América española es hoy un desventurado suelo de infamia y de muerte azotado por todos los vientos del odio e incapaz de nutrir a un pueblo libre. Vivimos un desquiciamiento infernal... los estudios carecen de dimensiones, nada tienen que ver con un país en el que la barbarie cunde como quizá nunca ha cundido en nuestra historia...

"Celo sin fe"... sí mi querido Alfonso, devoción sin entusiasmo, esfuerzos sin premio, es lo que ha de formar nuestra divisa, principalmente en los días aciagos de batallas y crímenes. Ser mexicano culto es una de las inadapta- ciones más incuestionables del mundo ¡qué remedio!

Nuestro grupo se ha disuelto... yo, solo, completamente solo. Hube de vender a la Biblioteca Nacional parte de mis libros para poder comer. Tengo una hija más que no pongo a disposición de usted ni de nadie y extraño sobremanera nuestros días de largas charlas fáciles, nuestros bellos días de la dictadura porfiriana "a mil leguas de la política"... aquellos días de pláticas deliciosas y "libres discusiones platónicas".

En 1914, con la reforma a los planes de estudio en la Preparatoria, Caso inaugura sus cátedras de Lógica y de Historia de las Ideas Filosóficas. Pero la sensación de soledad no lo abandona. Es cotidiana y cierta. Durante los últimos días de Pedro Henríquez Ureña en México, a mediados de ese año, los dos amigos —el crítico y el orador, el humanista y el filósofo— se sentían "en la cúspide de una pirámide de escombros". "Pobre de nuestro Antonio —lamentaba Reyes desde el exilio— aquel corazón de oro, aquella sabiduría, aquel entusiasmo intelectual, aquella gracia, aquella elegancia".

El Maestro Caso

1915. Año límite del huracán revolucionario. Villistas, zapattistas y carrancistas dirimen sus diferencias a balazo limpio y no tan limpio. Es la guerra civil, la anarquía y el caos. La ciudad de México, siempre tan obsequiosa con el vencedor cualquiera que éste sea, es ahora una doncella maltrecha a la que ninguno respeta. Faltan víveres, carbón, agua, luz. En las esquinas se forman democráticas colas para comprar los alimentos indispensables. A lo lejos, en las faldas del Ajusco, aparecen por la noche las teas amenazantes de los zapattistas. El traqueteo de los máuseres y carabinas es ya parte del concierto cotidiano. Sin duda, pensaría Caso: "vivimos un desquiciamiento infernal".

Pero ese mismo año de 1915, en el ojo del huracán, el filósofo de 33 años descubre una gran novedad: cuenta con un público devoto. En enero, a instancias de José Vasconcelos —efímero ministro de Instrucción Pública del Gobierno convencionista— los profesores y alumnos de la Preparatoria eligen a su director por sufragio universal y directo. La votación favorece a Caso por una amplia mayoría. A partir de ese momento hasta 1920, Caso se convierte en el profesor absoluto de aquella pequeña comunidad cultural y académica. En la Preparatoria da clases de Psicología, Lógica, Ética; en Leyes, Sociología; en Altos Estudios imparte Historia de los sistemas filosóficos y un memorable curso de Estética. Ese mismo año publica sus dos primeros libros: *Problemas filosóficos* y *Filósofos y doctrinas morales*. Al leerlos Henríquez Ureña escribió a Reyes:

Caso, tres notabilísimos artículos sobre política en su último libro. Es escritor.

A lo que Reyes respondió, no menos convencido:

Sí. Caso llegará a ser escritor sumo por la cantidad de espíritu divino que tiene.

Quien mejor percibía la irradiación de ese “espíritu divino” era la nueva generación de discípulos que seguía devotamente a Caso. Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morín, Alfonso Caso, Daniel Cosío Villegas, son sólo algunos nombres destacados entre una cauda de muchachos que antes de franquear los veinte años recibían el bautizo intelectual por la palabra de Caso.

El sermón que selló el pacto entre el pastor y su grey, fue una serie de conferencias sobre Cristianismo que Caso impartió, hacia el invierno de 1915, en un recinto de la Universidad Popular Mexicana situado en la Plaza del Carmen. En aquel ciclo, Caso ofreció a su auditorio una síntesis del Cristianismo a la manera de Carlyle, siguiendo la biografía moral de diez héroes del Cristianismo: San Juan Bautista, el precursor; San Pablo, el apóstol; San Agustín, el padre de la iglesia; Carlo Magno, el rey medieval; Gregorio VII, el Papa más grande de la historia; Francisco de Asís, el “místico dulce y seráfico de las bienaventuranzas”; Lutero, el reformador; Santa Teresa, la “santa” por antonomasia; Pascual, el jansenista y finalmente el santo del anarquismo cristiano: Tolstoi. Pero dejemos a Daniel Cosío Villegas el relato de aquella procesión de discípulos y héroes:

...llegábamos partiendo de la Escuela Nacional Preparatoria, y como solía faltar la luz eléctrica, nos alumbrábamos con velas de estearina cuya débil flama protegíamos con la palma de la mano. El aspecto del salón resultaba tétrico, pues con el propósito de ahorrar velas, sólo quedaban encendidas dos, pegadas sobre la mesa a uno y otro lado del conferenciante. No veíamos, pues, sino el rostro de Caso, y eso como si estuviera labrado a hachazos, tan brutal así resultaba el contraste de la luz y la sombra, y veíamos también sólo que fugazmente, una mano si llegaba a atravesar la reverberación de la vela. Miré y escuché a Antonio Caso mil veces más dando sus clases en condiciones enteramente normales, y por eso puedo estar seguro de que aquellas de la Universidad Popular no desmerecieron de ninguna otra.

En Altos Estudios el público de Caso rebasaba con mucho al ámbito estudiantil. A su curso de Estética acudían damas de sociedad y otras damas, lo mismo que la comunidad artística en pleno: Saturnino Herrán, Ramón López Velarde y Enrique González Martínez fueron discípulos puntuales de aquellas homilias. La cátedra de Historia de la Filosofía no era menos concurrida ni brillante. Todo en Caso era carismático: su melena romántica, el mentón que sugería firmeza, y los ojos: misterio y penetración. Para nuestra fortuna contamos con un testimonio de primera mano en el que Concha Álvarez —profesora normalista— recuerda una deslumbrante clase de Caso, compendio de conocimiento, oratoria y actuación:

Se hizo el silencio expectante. Empezó a hablar el maestro. El tema del día era Sócrates. Ante nuestros ojos asombrados resucitó la sociedad fastuosa y refinada de Atenas, la ciudad llena de las obras de arte más grandes de todos los tiempos.

En ese ambiente situó a Sócrates. “Feo, chato, ventru-

do, allí donde todos los hombres eran hermosos. Recorría las calles de Atenas inquietando los espíritus de sus ciudadanos, con preguntas capciosas: ¿Qué es el bien? ¿Qué es la virtud? ¿Es una ciencia? ¿Se puede enseñar?

Los atenienses se irritaban, sentíanse lastimados, confundidos. La ironía de Sócrates rompía la cáscara de su vida fácil, les preocupaba. Y Atenas empezó a odiar al terrible dialéctico...

Y así continuó la cátedra, hasta la muerte del filósofo que describió según la célebre *Apología* de Platón: “Sentí que mis lágrimas corrían en abundancia y me cubrí la cara con el manto para llorar sobre mí mismo. Pues no era la desgracia de Sócrates la que lloraba sino la mía, al pensar en el amigo que iba a perder”.

Terminó la clase. Nadie se movió de su asiento. Un silencio recogido, emocionado, siguió a sus últimas palabras. Fue después, pasada un poco la emoción, que estalló el aplauso.

Casi sesenta años después, en una tranquila cerrada de la colonia Hipódromo, otra discípula fiel guardaba celosamente los cuadernillos en que había tomado palabra por palabra, aliento por aliento, con una letra minúscula, el Evangelio según Caso. Era Palma Guillén, la primera Maestra en Filosofía graduada en México. El historiador aprendiz que llegó a importunarla hojeó aquellos manuscritos y sintió que de algún modo mágico compendiaban toda la filosofía.

Pero ¿en qué consistía el mensaje de Caso? ¿Cuál fue el secreto de su carisma y cuál, su hallazgo personal e intelectual? La clave está en un breve ensayo de Ramón López Velarde sobre Caso publicado en aquel año caótico de 1915:

El licenciado Caso ha socorrido muchas miserias, ha acrecentado muchos caudales... Encarece la comprensión total de la existencia por la razón y por los complejos sentidos ocultos. Trabaja para la comodidad de la vida interior.

Había quedado atrás la destrucción del positivismo. Ahora la única realidad visible era el incendio destructivo y renovador que se propagaba por todo el cuerpo social: ideas, hombres, instituciones. En esa circunstancia no cabía ya el escape al exterior. Por lo demás, la guerra mundial suponía un aislamiento forzado. El único movimiento posible en aquella atmósfera cultural era la inmersión, no el escape o el exilio interno —que sólo algunos epicúreos construyeron frágilmente. “Tuvimos que buscar en nosotros mismos —recuerda uno de los discípulos de Caso— un medio de satisfacer nuestras necesidades de cuerpo y alma. Empezaron a inventarse elementales sustitutos de los antiguos productos importados.”

No es casual que en esos días el poeta consentido de la juventud fuese Enrique González Martínez. Su poesía era una incitación panteísta “a buscar en todas las cosas un alma y un sentido ocultos”, poesía que invitaba al recogimiento y la meditación, a la búsqueda de senderos ocultos y reinos subjetivos. “El camino eres tú mismo...”, predicaba González Martínez. Su obra era un principio de orden íntimo y reconstrucción espiritual en el contexto de un mundo en caos.

A esta poesía de intimidad y repliegue correspondió, en la filosofía, la prédica de Antonio Caso. Desde 1906 había explorado sus propios senderos ocultos y afirmado, con timidez, su religiosidad. Pero la circunstancia de 1915 tenía que hacer aflorar, por natural oposición, el cristianismo personal



Vicente Lombardo Toledano

de Caso. En un primer momento concuerda con González Martínez: “El mundo — escribe en enero de 1916— existe para el perfeccionamiento de cada existencia humana individual”. Y Caso predica con los mismos tonos:

Vuelve a tí, sé tu mejor tesoro. El mundo es la gran ilusión concomitante a tu realidad espiritual: es uno de los aspectos del espíritu. Saliste ya a la vida y sólo hallaste en ella motivos suficientes para creer que nada hay más grande que tu propia conciencia.

Pero al final del recorrido por su “jardín interior” lo que Caso encontró no fue un símbolo —la hoja desprendida, el búho sapiente— sino un pozo de piedad cristiana. De pronto, recordando las vidas de Francisco de Asís o de Tolstoi y confrontándolas, tal vez inconcientemente, con la violenta circunstancia de 1915, Caso vio en el cuadro mexicano una metáfora de la condición humana: *la existencia como economía y como caridad*. De esa metáfora nació su libro esencial publicado en 1916.

Dos epígrafes resumían el contenido. “Struggle for life”, de Darwin, y una cita de Pascal:

Todos los cuerpos juntos, todos los espíritus, y todo lo que juntos crean, no valen el menor movimiento de caridad.

Es el instante central en la vida de Caso, el tronco de su *pars aedificans*. El mundo se le aparece —résabios comtianos— como una escala de tres reinos ascendentes. El primero es el de la economía y el egoísmo, el fondo fisiológico de la vida:

Vivir y luchar son sinónimos. La vida, en su economía, es un triunfo alcanzado sobre el medio, sobre el enemigo o sobre el semejante.

Al ámbito de la economía pertenecen no sólo los afanes de supervivencia sino también los de conocimiento. “El ideal económico de la ciencia puede ser más sutil, más humano, menos animal, pero es siempre egoísta”.

En un segundo nivel está el arte. Siguiendo claramente a Schopenhauer, Caso explica cómo el arte rompe la ley del menor esfuerzo en un movimiento de desinterés innato, inexplicable con reglas económicas. Pero el nivel más alto de humanidad, por encima incluso de la fe y la esperanza, correspondía a la más antimexicana de las tres virtudes teológicas: la caridad. Hablando de ella, incitándola, Caso llegaba al arrobamiento. La verdadera esencia del Cristianismo estaba en el amor proyectado fuera de sí mismo, en el *ser activos y perfectos*, ser todo *in actu*, nada *in potentia*, en realizarse como abnegación. El párrafo final del libro resume el espíritu misionero de Caso y su mensaje a un mundo cuyo único dato fehaciente era el dolor:

Lo que aquí se dice es sólo filosofía, y la filosofía es un interés de conocimiento. La caridad es acción. Ve y comete actos de caridad. Entonces, además de sabio, serás santo. La filosofía es imposible sin la caridad; pero la caridad es perfectamente posible sin la filosofía, porque la primera es una idea, un pensamiento, y la segunda una experiencia, una acción. Tu siglo es egoísta y perverso. Ama sin embargo a los hombres de tu siglo que parecen no saber ya amar, que sólo obran por hambre y por codicia. El que hace un acto bueno sabe que existe lo sobrenatural. El que no lo hace no lo sabrá nunca. Todas las filosofías de los hombres de ciencia no valen nada ante la acción desinteresada de un hombre de bien.

Que se trataba de un hallazgo personal es un hecho que atestiguan varios escritos suyos de esa época. “No debe hablarse de teologías sino de religiones, y más bien que de religiones de religiosidad personal”, decía Caso repitiendo a James. Una vez encontrado, Caso desplegó —en la cátedra, los libros o el periódico— el viejo mensaje de piedad y humanismo como único camino de salvación, ya no sólo para México sino para el mundo:

El remedio de nuestra situación contemporánea no puede surgir sino del fondo de la conciencia humana; ha de surgir de una consideración religiosa, de un ímpetu cristiano interior y profundo, del desdén por la civilización fundada en la exterioridad, el industrialismo y el militarismo, del amor sincero al semejante... de todo lo que condensan, en fin, dentro de su simplicidad divina las sentencias evangélicas: *la salvación está en vosotros. Mi reino no es de este mundo*.

Cierto: Caso impartió cátedras de filosofía no de religión. Pero la tensión que presidió todas ellas no se explica sino como un acto de religiosidad; un acto, precisamente, de desinterés y caridad.

Ideólogo de México

1921. Año de la reconstrucción nacional. Pocos recuerdan o quieren recordar el pasado inmediato. En política internacional o en economía, en educación o en obras públicas, la idea no es el borrón sino la cuenta nueva. El gobierno festeja el Centenario de la Consumación de la Independencia y realiza las primeras dotaciones agrarias. Los pozos petroleros alcanzan una producción sin precedente. Con el triunfo de

los sonorenses nadie ponía en duda que *la Revolución* —no importa contra qué otra *Revolución*— había triunfado.

Un nuevo y avasallador caudillo intelectual llegó a la escena: José Vasconcelos. Su propuesta era, en el fondo, tan mística y activa como la de Caso, pero en un sentido inverso: de apertura y extroversión. Para aliviar los males de su tiempo Caso había predicado una vuelta a los orígenes cristianos. Para cantar a la nueva época, Vasconcelos recoge los elementos que desde 1915 habían aflorado en la pintura de Herrán, en la música de Ponce o los poemas de López Velarde, y en un golpe de intuición estética propone un nuevo evangelio para la cultura, la academia y la educación: el evangelio de México.

Antonio Caso no desapruueba la novedad de la patria y el vasto programa de Vasconcelos, pero tampoco lo secunda con demasiado entusiasmo. Al crearse la Secretaría de Educación Pública, Caso es electo, por unanimidad nuevamente, rector de la Universidad. Aunque en 1922 acompaña triunfalmente a Vasconcelos por su gira latinoamericana y en ella conquista nuevos auditorios con discursos bolivarianos, el mundo en torno le era extrañamente ajeno: demasiada positividad, demasiados paraísos terrenales. Caso se refugia en la Universidad a la cual Vasconcelos no concede importancia ni presupuesto:

Para Caso —escribe el Ministro a Alfonso Reyes— la Universidad debe ser una institución de brillo, destinada a conceder borlas doctorales y títulos honoríficos. Toda iniciativa de trabajo, de verdadera enseñanza, de servicio real era para (él) impropia y hasta absurda.

Estas palabras son posteriores a la renuncia de Caso como rector en 1923. Es claro que ambos entendían cosas distintas al hablar de “verdadera enseñanza” y “servicio real”. A juicio de Caso, Vasconcelos había atropellado de varias maneras la autonomía universitaria por la que Caso había luchado en 1911 y, con mucho mayor denuedo y dificultades, en 1917, contra la legislatura carrancista. Los detalles del distanciamiento entre ambos —en el que Vicente Lombardo Toledano jugó un papel central— son muy conocidos y quizá intrascendentes. Lo importante es recordar las razones de Caso:

Mientras la Universidad Nacional no recobre su autonomía y deje de ser juguete de las arbitrariedades ministeriales, la educación pública seguirá redondeando su fracaso. Se acusa a la Universidad de que “no es digna de ser libre”... ¿Cómo puede ser digna si no es libre?

Sin embargo, a partir de entonces, en términos políticos y en términos psicológicos, Caso se refugió definitivamente en la Universidad. Era el coto privado que reproducía la circunstancia de 1915. En la Universidad podía seguir ejerciendo su sacerdocio cultural no sólo como catedrático, sino como valladar contra un estado pujante y nuevo que, de modo natural trataría, una y otra vez, de neutralizar la autonomía. En la Universidad pudo seguir siendo, siempre, el ariete y el maestro.

Pocos meses después de la renuncia de Caso, se inició el movimiento delahuertista, llamado revolución por sus actores y revuelta por el gobierno y por la historia. Aquella enésima proyección de la vieja película mexicana suscitó en Caso una reflexión sobre la historia del país. No cabía, como en 1915, la prédica caritativa. La violencia de 1923 no era ya una violencia social sino una puramente facciosa. En 1915 la

Revolución había tenido un elemento de redención por el dolor, pero ¿cómo explicar el nuevo estallido cuando la propia Revolución había triunfado? Caso intentaba un balance histórico en un momento de confusión pública y redefinición personal: acababa de cumplir los cuarenta años.

Si *La existencia como economía y como caridad* perfila autobiográficamente la religiosidad cristiana de Caso, el libro *El problema de México y la ideología nacional* (1924) revela su actitud laica y liberal. El conjunto de ensayos está dedicado “A México, con mi filial amor”. Tres temas predominan en él: una mirada por la historia mexicana, la evocación de sus mejores hombres, y un llamado profético al país para “hacerse valer”.

De Justo Sierra, su maestro de historia y su padre intelectual, Caso había aprendido que la historia “es, a un tiempo, simpatía y libre examen, severa dilucidación de acciones humanas y caridad para los desfallecimientos de las gentes; escepticismo y bondad”. Esta lección, aunada a la severa experiencia revolucionaria, guió la mirada de Caso. Todos los hechos, por lamentables que pareciesen, debían tener una razón y un sentido.

El problema de México era un problema de destiempo y *bovarismo* (soñarse diferente de como realmente se es). Nuestra historia —decía Caso— no avanza de modo concertado sino a través de saltos violentos. En el origen de cada salto está siempre un conflicto insoluble entre la *imitación extralógica* de valores deseables de otras naciones y la pertinaz realidad mexicana que se resiste a adoptarlos. “¿Culpa de quién? —pregunta Caso—: de nadie; de la fatalidad histórica que nos refirió a la cultura europea, desde el Renacimiento, y que nos hace venir dando tumbos sobre cada uno de los episodios de nuestra historia atribulada.”

Así será siempre nuestra vida nacional... Consistirá en una serie de tesis diversas, imperfectamente realizadas en parte y, a pesar de ello, urgentes todas para la conciencia colectiva...

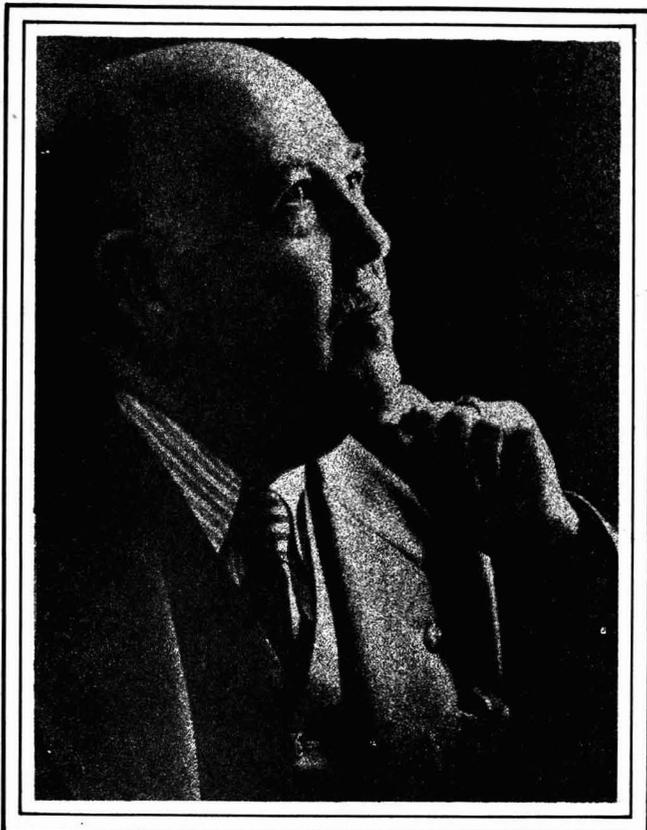
Tampoco la sicología del mexicano favorecía un progreso en el sentido recto. El mexicano no se conoce ni se reconoce a sí mismo sino en la revolución:

La enorme mayoría de los pobladores de este país no se distingue por los dones excepcionales de una individualidad psíquica poderosa sino por la riqueza absurda de emociones hondas y vehementes que saltan... sobre... la razón.

En Justo Sierra habían luchado dos actitudes contradictorias frente a nuestra historia: confianza en la evolución y escepticismo ante la falibilidad de las empresas humanas. Caso desplegaba la misma generosa comprensión del problema mexicano, pero tenía razones de más peso para ser esceptico en punto a su solución:

El drama no terminará nunca. Un siglo hemos gastado en perenne revuelta y así seguiremos... hasta poner de acuerdo los ideales extranjeros, pero no extraños, con lo propio y vernáculo; y si carecemos de capacidad y fortaleza pereceremos en la contienda.

Con todo, había que creer en algo o en alguien, había que salvar alguna etapa de la historia y acogerse a ella. De nueva cuenta, pero con mayor claridad que en 1914, Caso traza un arco de identidad biográfica y moral con los liberales de la Reforma. En aquel año había recordado, a la manera de



Alfonso Reyes

Carlyle, la genealogía del cristianismo. En 1923 correspondía vindicar, definiéndose a sí mismo de ese modo, a los forjadores de la ideología nacional: eligió tres hombres representativos... Ignacio Ramírez, Gabino Barreda y Justo Sierra.

A los últimos dos, el maestro positivista y el historiador, Caso les dedica páginas de reconocimiento. Comprende y justifica el afán ordenador de Barreda igual que el amoroso escepticismo de Sierra. Hacia ambos tiene una deuda histórica: creer en la cátedra y amar a México. Pero ninguno le es más afín que el Nigromante: es el "formidable ariete de un nuevo sistema de ideas cuyo anhelo era una nación autónoma y moralmente libre"... "humanista lleno de coraje cívico que amó tan profundamente como si aborreciera". Ya en 1917 Caso había lamentado la desaparición de la "plebeya y generosa marmita romántica", aquel temple "verboso y desmelenado", generoso e inconexo, aquel "entusiasmo en mangas de camisa" con su "poesía de motín y asonada". Ahora, en 1923, podía escribir que "la Reforma era, acaso, el capítulo más glorioso de la historia patria", la época en que "los hombres parecían gigantes". ("Ebrios de humanidad y justicia" los había llamado desde 1915) Entre ellos, ninguno como Ramírez, el "demiurgo de la nueva patria":

Tuvo eficacia y osadía, constancia y amor. Fue grande; uno de los mexicanos más grandes y más puros.

El párrafo final es diáfano. Como Caso recuerda a Ramírez, le gustaría ser recordado:

...en las nuevas ideas que sostenemos sentimos el soplo de su gran osadía y reverentemente le amamos. ¡Ojalá tuviera cada episodio revolucionario de México un Ignacio Ramírez para representarlo y justificarlo ante la posteridad!

El tercer elemento de aquel libro secretamente autobiográfico

co fue un llamado. Había que renunciar al bovarismo, a la imitación extralógica, y optar por una adopción orgánica e inteligente de los valores ajenos que nos fuesen pertinentes. "Lo ideal no es lo irreal", insistía Caso. Los idealistas debían volver sus ojos a los hombres de México, a nuestras costumbres y tradiciones. En todo ello había que cribar, a sabiendas de que, en el fondo, el hallazgo sería siempre el mismo.

No Cristo Rey sino Cristo pueblo: he aquí la máxima y el acto que nos pueden salvar.

¿Hay contradicción entre el liberalismo de Caso y su afirmación cristiana? Fernando Salmerón ha visto, con claridad, que se trata de los dos términos centrales y no necesariamente antitéticos de la identidad de Caso. Habría que agregar: son las dos vertientes sucesivas de su biografía. En 1923 Caso reconoce la naturaleza negativa del jacobinismo, pero recuerda que esa misma negatividad creadora caracterizó sus propias campañas en el Ateneo. En 1923 el positivismo estaba prácticamente liquidado, pero nuevas tendencias hegemónicas y positivas comenzaban a sustituirlo: la burocracia estatal y un cierto dogmatismo marxista. La Universidad era el espacio natural de nuevas campañas por la libertad de cátedra, de expresión y de crítica. Un Ateneo permanente.

Por otra parte, cuando se trataba de afirmar una doctrina, Caso se limitaría a proponer, una y otra vez, la religiosidad cristiana. Era el hallazgo de 1915. Así lo entendió José Gaos que estudió y comprendió a Caso:

La raíz de su pensar, por serlo de su sentir, es en fin, un eticismo que se inspira, libre de vinculaciones confesionales, en el cristianismo.

Liberalismo y cristianismo. Afirmación de una negatividad y negación de sí mismo: negación y abnegación. ¿No son también términos centrales y no necesariamente antitéticos de la identidad mexicana?

La huella

La paradoja mayor en la vida del Maestro Caso fue no dejar discípulos en la cátedra. Salvo algunas excepciones menores, nadie siguió su carrera pedagógica ni ejerció la filosofía del modo peculiar en que él la había asumido. Su estilo estaba anclado en la circunstancia de origen; era, por decirlo así, un estilo revolucionario que envejeció con la Revolución. Las nuevas promociones lo encontraron extraño. Cuando al principio de los años veinte, Jorge Cuesta asiste por primera vez a una de sus clases, el resultado fue desalentador:

El entusiasmo pedagógico era algo que no había encontrado todavía en mi vida escolar. La exaltación de sus gestos y su voz sólo consiguió atemorizarme. Yo pretendía... que la filosofía era un ejercicio intelectual esforzado pero tranquilo.

Era, en el fondo, la misma crítica que Samuel Ramos haría en 1927 y que veinte años antes había señalado Henríquez Ureña. Nuevos vientos literarios e intelectuales llegaban al país, obras y autores muy lejanos a las preocupaciones y creencias, a los temas y el estilo de Caso. Todo ello ampliaría de modo paulatino la brecha entre el filósofo y un público juvenil que seguía venerándolo como leyenda viva, como persona noble y expositor brillante, pero ya no como pensador.

La paradoja de Caso se explica también por motivos inter-

nos en su actitud. Su pragmatismo filosófico —como vio muy bien Ramos— trata de “inculcar un concepto activo de la existencia en el cual lo esencial es la acción no la contemplación especulativa”. De esto se sigue, en efecto, que la intención de Caso no era promover la filosofía sino suprimirla. Su frase favorita apunta a ese imperativo de acción: “Iguala con la vida el pensamiento”; lo mismo ocurre con su prédica de caridad y su culto carlyleano por los héroes.

Para Caso la verdadera filosofía no se enseñaba: se ejercía. Era, en palabras de López Velarde, referidas a Caso, “la más heroica de las aventuras humanas”. Su metafísica desembocaba necesariamente en una ética religiosa. Resulta natural, entonces, que sus discípulos legítimos no fueron filósofos sino hombres de acción en la vida pública mexicana. Miles de personas pasaron por la cátedra de Caso y de ella obtuvieron un principio ético o una lección intelectual, pero ninguna generación recibió una influencia más profunda que la de 1915.

En otro sitio he intentado demostrar cómo la religiosidad fue la clave en los caminos paralelos de Vicente Lombardo Toledano y Manuel Gómez Morín. El primero marchó muy cerca de Caso. Fue profesor de Ética y un notable orador, pero fue también, a despecho de sus errores y su ambición, un hombre que persiguió activamente el bien de los demás. Esto mismo cabe afirmar de Gómez Morín. Fue un maestro menos brillante que Lombardo —creía menos en la redención educativa que en la otra— pero su abnegación universitaria y política está fuera de discusión y ambas son incomprensibles sin el antecedente de Caso. Cada uno a su manera ejerció el cristianismo que propugnaba Caso. No el de la fe o el de la esperanza, sino el de la caridad.

En todos los miembros restantes de aquella generación —Samuel Ramos, Ignacio Chávez, Manuel Toussaint etc.— hay cuando menos una huella de Caso: la entrega sin cortapisas a la labor académica e intelectual. En Daniel Cosío Villegas la marca no me pareció evidente cuando preparaba su biografía. Ahora la veo clara. El “amor filial” a México, que Caso aprendió de Sierra, pasó intacto a Cosío Villegas. (Sus libros fundamentales están dedicados a la Patria mexicana). De Caso proviene también su interés por la sociedad y la historia de México, y —dato fundamental— su dilatada devoción por los liberales de la Reforma. La mitad de Cosío, podría decirse.

En las generaciones siguientes su influencia se desvanece. El caudillaje intelectual de Vasconcelos bloquea hasta 1929 un posible renacimiento del de Caso. Pero su vida conocería un momento más de tensión y modesta gloria: la polémica con Lombardo Toledano, su discípulo predilecto a quien ahora llamaba renegado. De nuevo, como en 1909, Caso defiende la libertad de conciencia frente a un dogmatismo más sugestivo, sutil y poderoso que el positivismo. No era una moda intelectual lo que Caso combatía en 1934. Era toda una ideología con pretensiones de religión. Frente a ella, el liberalismo y el cristianismo parecían vincularse de modo natural.

Al cerrar la década de los treinta un joven caudillo filosófico llegó de España y atrajo instantáneamente la atención de la juventud: José Gaos. Caso lo recibió con entusiasmo, hecho que confirmaba una vez más la frase de Reyes: Caso tenía un “corazón de oro”. Sin amargura vio alejarse definitivamente su época de caudillo, aquel decenio entre 1910 y 20 que compendia su vida y pensamiento. Los años posteriores debieron parecerle sólo un corolario. Pero no lo imagino vencido por la nostalgia. Su mensaje le parecía tan vigente

en 1943 como en 1915. El “desquiciamiento infernal” abarcaba el mundo entero. Para encararlo reiteró su llamado original, reeditando, en su versión definitiva, *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*. Y sería un error pensar que Caso terminó su vida en el ascetismo y la contemplación. Todavía tuvo fuerza para dar clases, fundar El Colegio Nacional, enfrascarse en polémicas filosóficas y en amores tempestuosos. Viejo ariete del romanticismo.

Finalmente, cabe una pregunta. ¿Qué significa ahora, a cien años de su nacimiento, Antonio Caso? Apenas un recuerdo. Quienes aún conservan la memoria histórica saben que sin el sacerdocio de Caso la cultura mexicana hubiese perdido por años la tensión, los horizontes y la continuidad. No falta quien relea las palabras de Octavio Paz sobre Caso en *El laberinto de la soledad*:

Su persistente amor al conocimiento, que lo hizo proseguir sus cátedras cuando las facciones se acribillaban en las calles, lo convirtió en un hermoso ejemplo de lo que significa la filosofía: un amor que nada compra y nada tuerce.

Pero lo cierto es que la *intelligentsia* mexicana ha olvidado su mensaje y no siempre por malos motivos. Desde nuestra perspectiva no podemos compartir el entusiasmo antiintelectual de Caso, su desdén por la ciencia en un país precientífico. Pero al mismo tiempo percibimos que las ideologías dogmáticas contra las que al final de su vida luchó han acrecentado su poder e influencia, sobre todo en los propios ámbitos intelectuales. Enfrentarlas ahora, es una necesidad tan clara como lo fue combatir al dogmatismo positivista en 1910. Para hacerlo importa recordar el hermoso ejemplo de Caso y releer sus obras buscando en ellas no tanto lo que afirman como lo que niegan, no un evangelio personal sino una permanente rebeldía crítica. Para ello, no es necesario ser o parecer gigantes. Ni siquiera ser o parecer cristianos. Basta con adoptar o al menos plagiar, fiel y cotidianamente, el título de la mejor obra de Caso, aquella que no escribió pero encarnó: la existencia como libertad.

Bibliografía

1. Antonio Caso: *Ramos y yo, Un ensayo de valoración personal*, Cultura, 1927.
2. Antonio Caso: *Obras completas*, Tomos I, II, III, IV.
3. Antonio Caso: *El problema de México y la ideología nacional*, Cultura, 1924.
4. Daniel Cosío Villegas: *Memorias*, Joaquín Mortiz, 1976.
5. Jorge Cuesta: *Poemas y Ensayos*, Tomo II, UNAM, 1964.
6. Claude Fell: *Écrits Oubliés/Correspondance, José Vasconcelos/Alfonso Reyes*, IFAL, 1976.
7. José Gaos: *En torno a la filosofía mexicana*, Alianza Editorial Mexicana, 1980.
8. Manuel Gómez Marín, 1915, *Editorial Cultura*, 1927.
9. Pedro Henríquez Ureña: *Obra crítica*, F.C.E., 1960.
10. Rosa Krauze de Kolteniuk: *La filosofía de Antonio Caso*, UNAM, 1961.
11. Enrique Krauze: *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, Siglo XXI, 1976.
12. Ramón López Velarde: *Obras*, F.C.E., 1971.
13. Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*, F.C.E., 1959.
14. Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña: *Epistolario íntimo*, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, República Dominicana, 1981.
15. Alfonso Reyes: “Pasado inmediato” en *Obras completas de Alfonso Reyes*, Vol. XII, F.C.E., 1960.
16. Fernando Salmerón: *Cuestiones educativas y páginas sobre México*, Editorial Veracruzana, 1980.
17. Julio Torri: *Tres libros*, F.C.E. 1964.
18. José Vasconcelos: *Ulises Criollo*, Editorial Botas, 1935.
19. *Revistas literarias mexicanas modernas: Savia Moderna* (1906), *Nosotros* (1912-1914), *Gladios* (1916), *La Nave* (1916).
20. *Plural*, Revista Literaria de Excelsior, Núm. 10, 1972.
21. *El trato con escritores*, Primera Serie, INBA.

FABIO MORÁBITO

ÚLTIMO DE LA TRIBU

a mis padres

Yo nací lejos
de mi patria, en una
ciudad fundada
en las afueras de África.

Que en todo continente
y país, aunque mínimo,
hay un algo de más
que no les pertenece

o que les da la espalda,
y es casi siempre un puerto.
Casi siempre está lleno
de europeos y judíos.

Yo nací en un combate
de lenguas y de orígenes
que sólo tierra adentro
termina, en el desierto,

tal vez por eso un algo
de irrealidad me nutre,
de eterna despedida,
y la ironía no basta

—ni el buen humor, ni el arte—
para dejar de ser
alguien que en todas partes
se siente un extranjero.

Alejandro irreal
—es ésta la ciudad—,
princesa del comercio,
puerta de entrada a todos

los placeres, sólo
recuerdo el terraplén
de una avenida tuya:
un viejo malecón,

la tarde fría, sin época,
y abajo yo y mi madre
en una playa sucia
de aceite de los barcos,

de erizos y de algas,
en el instante en que
prendían el alumbrado
arriba, en la calzada.

Alejandro paciente,
sensual y un poco púrpura,
privilegiada y blanda
como una vieja sierva

que de tanto ensuciarse
y gastarse por siglos
se ha vuelto extrañamente
pura y casi mística.

¿No es ése el más humano
trayecto de la carne,
la hermosa levadura
de los invulnerables?

¿Por qué todo lo árabe
me pone pensativo
y me hace desear
un ascetismo pleno

como esa vida simple
pintada en los cigarros
Camel: una palmera,
un camello, un desierto?

Arabia de los viajes,
nombre que se desgaja
entero de mi boca
como una piedra dura,

indivisible y pura
para los peregrinos
que viajan a la Meca
en turbulentos grupos

y en ella recuperan
los gestos aceitosos
del comercio, el gusto
de la existencia oral.

¿Ya es hora de que vuelva
yo también, Alejandro,
y que saldemos cuentas?
Lo sé: a mi edad, ya próxima

a su primera crisis,
a su primer combate
serio, que está juntando
fuerzas y se da ánimo

mientras limpio mi casa
para que no haya equívocos,
le urge también algún
peregrinaje límpido.

Que cada vez son menos
los parientes que quieren
recordarse, y el árabe,
que la familia usaba

en muchas expresiones
de júbilo y de broma,
ya casi no se escucha
en nuestras sobremesas.

El frío de la vejez,
la muerte de unos cuantos,
la lejanía de otros,
la dura indiferencia

te han diluido, Egipto,
y no eres más que un nombre,
apenas otro símbolo
de juventud y gozo,

apenas unas fotos
que cada tanto miro,
yo, el más ajeno y joven,
último de la tribu.

TARSICIO HERRERA ZAPIÉN

MONTERROSO LATINISTA Y OTRAS FÁBULAS

Una vez un escritor tuvo la ocurrencia de ofrecer al pequeño fabulista Augusto Monterroso la propia versión latina de cinco magníficas fábulas de La oveja negra ambientadas en la edad clásica.

Ni uno ni otro se asustaron de lo que les pareció el más dulce sonido de su vida, y corrieron a darlo a conocer a sus amigos.

Si los franceses ya tradujeron al latín El principito y Buenos días, tristeza, los italianos latinizaron a Pinocho y los ingleses a Og-

den Nash, el escritor mexicano vio oportuno unir sus latinizaciones basadas en el enorme Tito, a las que ya había basado en Sor Juana, López Velarde y Neruda.

No usó aquí un latín ciceroniano, pero tampoco macarrónico. Tras saborear la astuta sencillez de Monterroso, lo tradujo en el "medio latín" propio de la culta conversación de los animales, los rayos y los pretendientes de Penélope.

I. TESTUDO ET ACHILLES

Recenti hebdomada, ut nuntius légitur, testudo tandem ad metam pervenit.

Ante diurnarum actarum scriptores, modeste illa patefecit se semper vinci timuisse, cum compéttitor continuo ei talos calcaret.

Equidem, quam mínimo témporis spatio post, sagittae similis et de Zenone Eleático maledicens, ad metam Achilles pervenit.

I. LA TORTUGA Y AQUILES

Por fin, según el cable, la semana pasada la Tortuga llegó a la meta.

En rueda de prensa declaró modestamente que siempre temió perder, pues su contrincante le pisó todo el tiempo los talones.

En efecto, una diezmiltrillonésima de segundo después, como una flecha y maldiciendo a Zenón de Elea, llegó Aquiles.



II. PENÉLOPAE TELA, SEU QUISNAM QUEMNAM ILLUDAT

Multos abhinc annos, Graeciae vir quidam vivebat Ulixes nómine (qui, licet sapiens valde, callidíssimus erat), nuptus Penélopae, pulchrae et ornatae propemodum féminae, cujus mendum solum texendi immoderatum studium erat, propter quem hábitum longa témpora in solitúdine transire va-luit.

Quoties Ulixes cállide perspiciebat, ut memoriae tráditum est, illam íterum unam ex immensis texturis contra viri vétita incepturam esse, hunc noctu videre póteras furtim cáligas et válidam navim instruentem, usquedum silenter ad mundum perlustrandum et seipsum perquirendum pérgeret.

Hoc ritu, eum ipsa remotum retinere attingebat dum procos alliciebat, istos inducens ut créderent ipsam texere dum Ulixes itineraret, non autem Ulixem itinerare dum illa texeret quod (ut recepit usus) excogitare bonus potuit Homero, qui quandoque dormitabat nec quidquam dignoscebat.

II. LA TELA DE PENÉLOPE, O QUIÉN ENGAÑA A QUIÉN

Hace muchos años vivía en Grecia un hombre llamado Ulises (quien a pesar de ser bastante sabio era muy astuto), casado con Penélope, mujer bella y singularmente dotada cuyo único defecto era su desmedida afición a tejer, costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas.

Dice la leyenda que en cada ocasión en que Ulises con su astucia observaba que a pesar de sus prohibiciones ella se disponía una vez más a iniciar uno de sus interminables tejidos, se le podía ver por las noches preparando a hurtadillas sus botas y una buena barca, hasta que sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo.

De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada.

III. FULMEN BIS IBIDEM COLLAPSUS

Fuit olim quoddam fulmen quod bis ibidem collapsus est; at invenit se jam primo satis mali perpetrasse, non amplius se necessarium esse, et afflicto est valde.

III. EL RAYO QUE CAYÓ DOS VECES EN EL MISMO SITIO

Hubo una vez un Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio; pero encontró que ya la primera había hecho suficiente daño, que ya no era necesario, y se deprimió mucho.

IV. EPICURI DE GREGE PORCUS

In Romana villa quadam suburbana viginti abhinc saecula aliquis habitabat Porcus ex celebrata Epicuri grege.

Otium omnino deditus, Porcus hic dies noctesque transibat in laetae vitae coeno se revolvens et in suorum stercore fodens coetaneorum, quos leni risu speculabat quoties poterat, id est, perpetuo.

Muli, Asini, Boves, Camellaliaeque onerariae bestiae quae circa eum praeteribant quaeque observabant quam bene a domino exciperetur, eum acriter carpebant, perspicuis oculis sese mutuo cernebant, et jugulationis horam fidentes expectabant; interim autem ipse carmina adversus eos effingebat, eosque saepe in ludibria vertebat.

Tempus etiam ille terebat odes componens et epistolas scribens, in quarum una poseos quoque praecepta ausus est decernere.

Res sola quae eum mente movebat, metus erat ne communitatem amitteret (quam forsitan ipse cum mortis timore permiscebat), levesque item voluntates trium quatuorve juvenum porcarum, quae adeo segnes delicataeque ac ipse erant.

Anno VIII A. C. defunctus est.

Huic Porco duo tresve ex orbis optimis poseos libris deventur; at Asinus ejusque amici vindictae horam adhuc expectant.

IV. EL CERDO DE LA PIARA DE EPICURO

En una quinta de los alrededores de Roma vivía hace veinte siglos un Cerdo perteneciente a la famosa piara de Epicuro.

Entregado por completo al ocio, este Cerdo gastaba los días y las noches revolcándose en el fango de la vida regalada y hozando en las inmundicias de sus contemporáneos, a los que observaba con una sonrisa cada vez que podía, que era siempre.

Las Mulas, los Asnos, los Bueyes, los Camellos y otros animales de carga que pasaban a su alrededor y veían lo bien que era tratado por su amo, lo criticaban acerbamente, cambiaban entre sí miradas de inteligencia, y esperaban confiados el momento de la degollina; pero entre tanto él de vez en cuando hacía versos contra ellos y con frecuencia los ponía en ridículo.

También se entretenía componiendo odas y escribiendo epistolas, en una de las cuales se animó inclusive a fijar las reglas de la poesía.

Lo único que lo sacaba de quicio era el miedo a perder su comodidad, que tal vez confundía con el temor a la muerte, y las veleidades de tres o cuatro cerditas, tan indolentes y sensuales como él.

Murió el año 8 antes de Cristo.

A este Cerdo se deben dos o tres de los mejores libros de poesía del mundo; pero el Asno y sus amigos esperan todavía el momento de la venganza.

V. ASINUS ET TIBIA

Rejecta a longo tempore, ruri erat Tibia quaedam quam nemo amplius pulsabat, usquedum Asinus aliquando illac transiens valide spiravit in eam, ducens ab ipsa dulcissimum sonum sua tota in vita, scilicet, in Asini et Tibiae vita.

Inepti ad intelligendum quid accidisset, nam ratio non abundabat in eis etsi ambo rationi crederent, rápidos se disjunxerunt, pudibundi de óptima re quam uterque tristi in vita fécerat.

V. EL BURRO Y LA FLAUTA

Tirada en el campo estaba desde hacía tiempo una Flauta que ya nadie tocaba, hasta que un día un Burro que paseaba por ahí resopló fuerte sobre ella haciéndola producir el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta.

Incapaces de comprender lo que había pasado, pues la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad, se separaron presurosos, avergonzados de lo mejor que el uno y el otro habían hecho durante su triste existencia.

COLOFÓN

El firmante se siente con alientos para seguir soplando en la dulce flauta latina no sólo en cinco, sino incluso en las cuarenta fábulas de La oveja negra.

De ser bien acogido este primer grupo, pronto podrá leerse aquí la segunda remesa de Monterroso latinista junto a Herrera fabulista.



SYLVIA MOLLOY

DOS LECTURAS DEL CISNE: RUBÉN DARÍO Y DELMIRA AGUSTINI

I

La lectura de Delmira Agustini lleva a la confirmación, siempre renovada, de su fundamental exceso, de su fundamental rareza. Aquí abro un paréntesis: ¿se habrá pensado suficientemente en el Uruguay como tierra privilegiada de raros y precursores de veras originales? Piénsese, más allá de Lautréamont cuya nacionalidad puede discutirse, en Herrera y Reissig, en Felisberto Hernández, en Onetti, nombres a los que debe añadirse, por la ruptura que marca, el de Delmira Agustini.

Para señalar la condición de *misfit* de Delmira Agustini recuerdo primero brevemente cómo se ubica en su época. Nacida en 1886, a los dieciséis años comienza a publicar poesía en pequeñas revistas y también crónicas bajo el seudónimo espléndidamente cursi de Joujou. En 1907 da a conocer su primer volumen de poemas, *El libro blanco*, subtulado "Frágil". En 1910, se publica su segundo libro, *Cantos de la mañana*, y por fin en 1913 su tercer y último libro editado en vida, *Los cálices vacíos*, con un prólogo de Rubén Darío. En él se anuncia un próximo volumen, *Los astros del abismo*, que se publicará póstumamente, en 1924, con el título de *El rosario de Eros*. Muere en 1914 a los veintiocho años.

Emir Rodríguez Monegal ha estudiado acertadamente el sistemático *aniñamiento* al que fue sometida Agustini desde sus primeras publicaciones.¹ En 1902, cuando le publica su primer poema, Samuel Blixen habla de ella como "niña de doce años" cuando en realidad tiene dieciséis. Al año siguiente, en la revista *La alborada*, se la describe así:

(...) Una buena mañana llegó a nuestra redacción a traernos un trabajo que depositó con sus manecitas de muñeca en nuestra mesa revuelta, y que nos leyó después con una entonación delicada, suave, de cristal, como si temiera romper la madeja fina de su canto, desenvuelta en la rueda de un papel delicado y quebradizo como su cuerpecito rosado, como el encaje de sus versos (*RM*, 35).

De la misma época es este otro recuerdo de Raúl Montero Bustamante:

(...) sonreía tímidamente en silencio, mientras su padre exponía el caso de la niña prodigio que comenzaba a interesar a los hombres de letras de la época. Nada agregó ella y luego de dejar la colección sobre la mesa se fue en silencio (...) (*RM*, 37).

Por fin, Darío, en su Prólogo a *Los cálices vacíos*, ejemplar invitación al *misreading*, la saluda como "esta niña bella"

cuando Agustini cuenta veintisiete años. Lo notable de esta infantilización, que retoma una vez más el *cliché* de la mujer-niña,² es que se observa tanto en el afuera —por parte de esos "hombres de letras de la época" que señala Montero Bustamante, es decir el *establishment* paternalista del modernismo— como en el adentro, en la imagen que de sí se forja la propia Agustini.

Algún día habría que analizar con detenimiento el cuidado, la energía que dedican ciertos escritores a construir su imagen, a fabricar —a aderezar— su *persona*. El problema es interesante, no sólo por lo que revela del escritor o de la escritora —eterno Narciso entregado a su proyección— sino por lo que revela del público a quien va dirigida esa imagen y de las relaciones de mercado entre escritor y lector. La imagen proyectada es el escritor y también es su máscara: hecha de lo que se es, lo que se busca ser, lo que queda bien que se sea y lo que se sacrifica para ser. Es espejo revelador pero también puede ser escudo opaco, defensa. Estas consideraciones, válidas para todo escritor, merecen especial atención, creo, en el caso de las mujeres, cuya imagen profesional —me refiero a la producción literaria— es de por sí más fluctuante, menos estereotipada, que la de los hombres. (Al no saber con exactitud qué lugar ocupan, o creen ocupar, en el mundo, menos sabrán qué lugar ocupan en la literatura.) Pienso en otras constructoras de imágenes cuya labor sería útil indagar, una Gabriela Mistral, por ejemplo, estudiando una sexualidad poco convencional con la figura pública de la maestra y madre adoptiva, o una Victoria Ocampo, escudando sus inseguridades en su papel de difusora de lo ya canonizado.

En el caso de Delmira Agustini, el deliberado *aniñamiento* —*anenamiento*, habría que decir, puesto que le decían (y se firmaba) La Nena— es pasible de interpretaciones diversas en las que la conjetura tiene su buena parte. Es un hecho que fue siempre sobreprotegida por los suyos, que pesa sobre ella, ominosamente, la presencia en más de un sentido voluminosa de Mamita. Las fotografías que quedan de su dormitorio, con una muñeca entronizada en su centro, son cifra de esa infantilización voluntariosa que, por lo caricatural, recuerda ciertos relatos de Silvina Ocampo. El mismo *aniñamiento* se observa en su correspondencia amorosa, en la que se dirige a Enrique Job Reyes (el novio al que a veces llama *Papito* o *mi viejo*) con la media lengua de la Nena. Esa media lengua arroja ocasionalmente una luz monstruosa sobre el mensaje. Así esta carta

¡Mi vida! yo tiero, yo tiero ... yo tiero una cabecita de mi Quique que *caba* men aquí adento.

(figura dibujada de un corazón)

Yo se portó bien mucho; yo le digo mucho "mena noche, mi viejo", yo piensa sempe en Quique y ... yo tiero la cabecita de Quique men chiquita. ¡Ponto!

Mena tade, mi viejo.

Tu Nena.³

Piénsese esta carta en relación con lo que sorprende y atrae a Unamuno al leer los *Cantos de la mañana*: "esa extraña obsesión que tiene usted de tener entre las manos, unas veces la cabeza muerta del amado, otras la de Dios".⁴ Aquí la infantilización, al volver juguete la cabeza del amado, acrecienta la extrañeza de la obsesión.

La figura de la Nena, en su evidente deliberación, es claramente máscara para Agustini. Así lo ve Rodríguez Monegal al observar que "la Nena era la máscara con la que circulaba la pitonisa por el mundo; era la máscara adoptada como solución al conflicto familiar que le imponía sobre todo una madre neurótica, posesiva y dominante" (RM, 41). Arturo Sergio Visca, en su prólogo a la correspondencia de Agustini, abunda en el mismo sentido, viendo en el discurso añinado una escritura en clave que vela, ante los suspicaces ojos maternos, la verdadera naturaleza de la relación entre Delmira Agustini y Enrique Job Reyes (C, 6). Pero más allá de estas circunstancias puramente privadas que justifican la máscara de la Nena, creo que Delmira Agustini recurrió al disfraz —a la postura si no de Nena, de mujer frágil e ingenua— también en su representación pública, como protección y solución de comodidad. Me interesa aislar un ejemplo, en sus intercambios con Rubén Darío.

Lectora y admiradora de Darío, Agustini conoce al poeta en 1912, cuando éste viaja por América como director de la revista *Mundial*. A consecuencia de ese encuentro, y durante la permanencia de Darío en el Río de la Plata, se da un breve intercambio epistolar, interesante por lo que revela de la actitud de uno y otro, o más bien de uno *ante* otro. Hay una carta de Agustini a Darío, elocuente en su lucidez, donde se describe a la vez que pide consejo. Cito dos fragmentos:

(...) Yo no sé si usted ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiosa de un espíritu hermético. No hay, no puede haber sensación más horrible. Y el ansia, el ansia inmensa de pedir socorro contra todo —contra el mismo Yo, sobre todo— a otro espíritu mártir del mismo martirio.

(...) Y la primera vez que desborda mi locura es ante usted. ¿Por qué? Nadie debió resultar más imponente a mi timidez. ¿Cómo hacerle creer en ella a usted, que sólo conoce la valentía de mi inconsciencia? Tal vez porque le reconocí más esencia divina que a todos los humanos tratados hasta ahora. Y por lo tanto más indulgencia. A veces me reprocho mi osadía; y a veces ¿a qué negarlo? me reprocho el desastre de mi orgullo. Me parece una bella estatua despedazada a sus pies (C, 43).

La carta concluye con un doble anuncio: en octubre "pienso internar mi neurosis en un sanatorio" y en noviembre o diciembre resuelve "arrojarme al abismo medroso del casamiento". Se cierra con un pedido de respuesta, "una sola palabra paternal" (C, 43).

Se trata de una carta atormentada, excesiva si se quiere, pero de un adulto que reconoce un espíritu afín y le pide ayuda.⁵ La respuesta de Darío es atenta, notablemente despersonalizada, y curiosa en la diferencia que establece entre el genio del hombre y el genio de la mujer. Dice:

Tranquilidad. Tranquilidad. Recordar el principio de Marco Aurelio: "Ante todo, ninguna perturbación en tí". Creer sobre todo en una cosa: el Destino. La voluntad misma no está sino sujeta al Destino. Vivir, vivir sobre todo, y tener la obligación de la alegría, el gozo bueno. Si el genio es una montaña de dolor sobre el hombre, el don genial tiene que ser en la mujer una túnica ardiente.⁶

Concuerdan los críticos —superficiales— de esta correspondencia en señalar que la carta de Darío produjo su efecto en Agustini, que respondió "en tono más sereno y resignado" (S, 15). Añade Clara Silva que la segunda carta de Agustini, "de tono ya más contenido, es también de carácter más literario" (S, 42). Acaso resignada, seguramente literaria y sobre todo enmascarada es esa respuesta, donde Delmira Agustini logra lo que en otra ocasión le reprocha Manuel Ugarte: "que la tinta (...) sirva de antifaz" (C, 36). En ella se presenta esencialmente frágil y "femenina", hablando "con el corazón" (C, 46), coqueteando con el hombre y con el poeta a quien halaga con su fingida entrega. Ofrezco dos fragmentos que apuntalan notablemente el *cliché*; en el primero nótese de paso con qué tono diferente del de la carta previa habla de su matrimonio:

(...) Como pensaba casarme muy pronto, ya había dicho a mi novio que pensaba sostener correspondencia con usted, el más genial y profundo guía espiritual. Ayer él me preguntó, casualmente, si le había escrito o si tenía noticias suyas. Me turbé tanto, divagué tanto, que llegó a imaginar lo imposible. Hoy me pregunto, ¿por qué? Es que hoy soy otra, *al menos quiero ser otra*. Seré dúctil, pero sea usted suave. Escúlpame sonriendo.

En el segundo fragmento de la misma carta, Agustini halaga al poeta, único en brindarle la "exquisita y suma sensación artística":

Y usted, maestro, me la da siempre, en cada estrofa, en cada verso, a veces en una palabra. Y tan intensa, tan vertiginosamente, como el día glorioso que, entre una muñeca y un dulce, sollocé leyendo su "Sinfonía en gris" (C, 46).

Nótese bien: *entre una muñeca y un dulce*, es decir asumiendo plenamente (aunque no en media lengua) el *cliché* ibseniano, la *nenidad*. (En carta de Manuel Ugarte a Delmira Agustini se observa el mismo *cliché* "¿Merezco un bombón, es decir, letra suya?" (C, 33).

Acaso sea exagerado ver esta segunda carta de Agustini exclusivamente como respuesta a la somera e indirecta esquila de Darío que la pone —como a las demás mujeres que escriben— "en su lugar". Pero que hay conciencia en esa carta del papel que se representa, que ambos representan, me parece claro. Basta comparar esta deliberada autodisminución de Agustini, y el concomitante ensalzamiento del Maestro, con la nota lacónica y desprovista de aderezos en que Agustini registró "para la historia" su último encuentro con Darío pronto a zarpar para Europa:

Hoy domingo 6 de octubre a las 10 y 20 a.m. (hora de la matriz) a bordo del vapor holandés "Zeelandia" atracado a la dársena A, vi al Sr. Rubén Darío. Vestía traje color

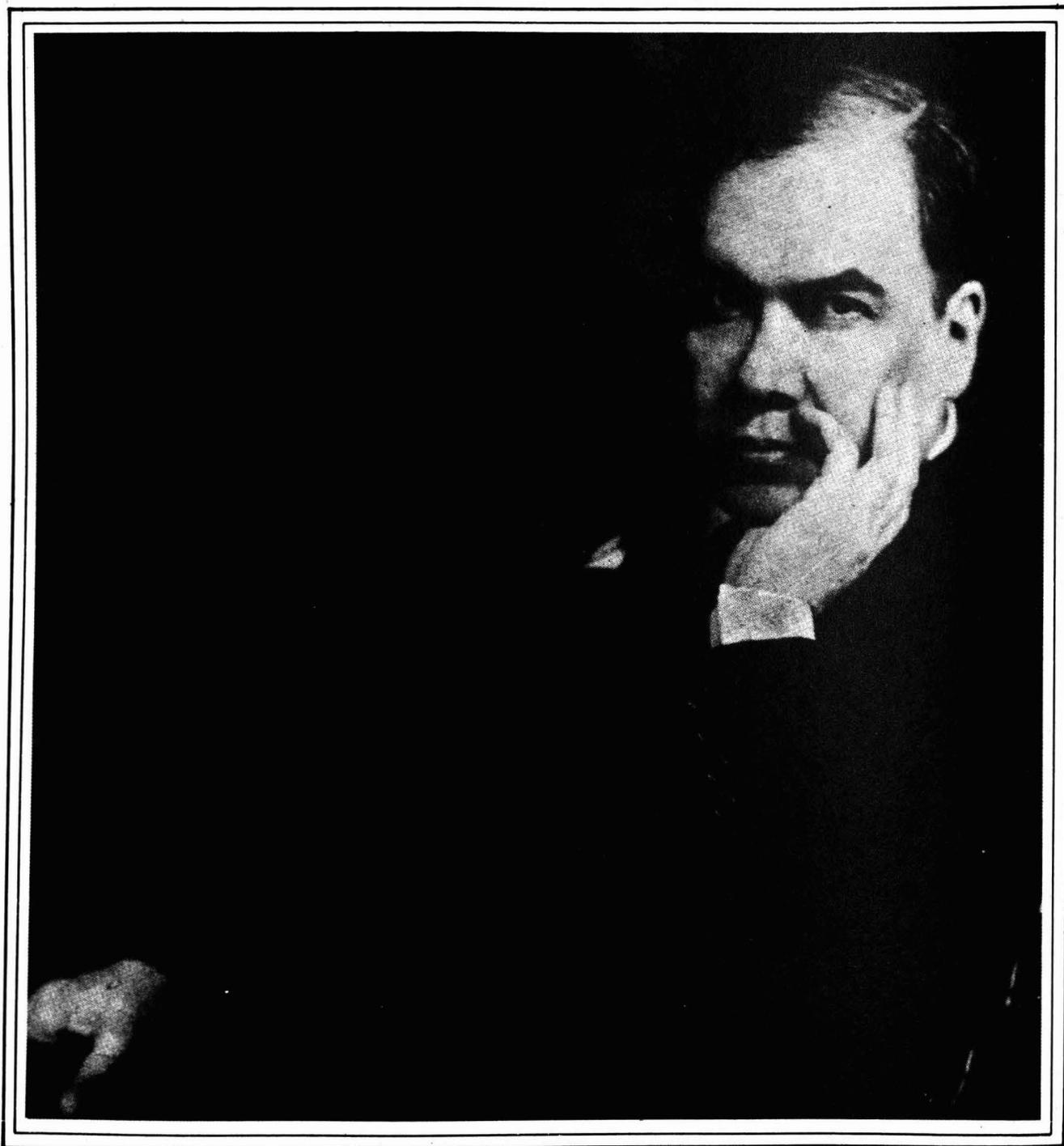
“piel de pantera”, llevaba gorrita a lo maquinista; las manos en la espalda y se chupaba los labios y la lengua, indefinidamente; miró la ciudad unos cuantos minutos y volvió a la cámara. A las 10 y 32 sonó la primera pitada. A las 10 y 36 en la calle Solís, pasando Piedras, encontré al académico Rodó que llevaba dirección al puerto (C, 9).

II

Paso ahora a los textos y a otro tipo de encuentro entre Darío y Agustini, en un plano donde los papeles se modifican: donde Agustini, ya no la Nena sino escritora, reacciona de muy otro modo ante su precursor poético. Quiero señalar cómo cada poeta hace de la leyenda de Leda y el cisne, y por

extensión del cisne como figura icónica, una lectura peculiar y significativamente distinta de la otra. Más precisamente, quiero mostrar cómo Agustini, al escribir “El cisne” y “Nocturno” (*Los cálices vacíos*, 1913), forzosamente tiene en cuenta —y corrige— el texto precursor de Darío.

La lectura del cisne que propone Agustini es tan sacrilega como el célebre soneto de González Martínez, publicado tres años antes. Acaso aun más subversiva: en el caso de González Martínez, el texto, claramente didáctico, descarta un ícono para reemplazarlo con otro. El cisne que “no siente el alma de las cosas ni la voz del paisaje” es sustituido por el búho, intérprete del misterio. En cambio los dos poemas de Agustini no descartan, no reemplazan, sino se empeñan en semantizar el ícono —y aun el encuentro emblemático de Leda y el cisne— de otra manera. Rompen con Darío usan-



Rubén Darío

do su texto, no desechándolo, vaciando signos para cargarlos según otras pulsiones. No en vano pertenecen estos dos poemas a *Los cálices vacíos*, título que ya anuncia, al recordar los cálices “llenos” de Darío —*Las ánforas de Epicuro*, por ejemplo—, el propósito divergente, inquisidor de los textos que encabeza.

El carácter emblemático del cisne se inscribe tempranamente en Darío, precisamente en “Blasón” de *Prosas profanas*. Imagen heráldica, se erige como símbolo que operará, según el poema, de modo diverso. Así, por dar sólo unos ejemplos, el cisne —y nótese que para Darío, arquetípicamente, es el cisne— es cultura (“Blasón”), es la nueva poesía (“El cisne”), es enigma de la creación artística (“Yo persigo una forma...”), es erotismo (los poemas sobre Leda), es hispanismo (el primer poema de la serie *Los cisnes*), es en suma símbolo volante que Darío, con su habitual tendencia a colmar, llena, motiva, con todas las cargas posibles.

El cisne de Agustini, en el poema del mismo nombre, es, notablemente, un cisne. Se reduce así el campo simbólico, se desculturaliza el emblema dariano, literalmente se lo *desprestigia*.⁷ El procedimiento que sigue el poema es puntualmente inverso al de los textos de Darío. (Tendré en cuenta en este comentario, como pre-textos del poema de Agustini, sobre todo tres poemas de Darío: los poemas III y IV de la serie *Los cisnes*, y “Leda”, todos de *Cantos de vida y esperanza*.) En Darío, el encuentro entre Leda y el cisne se presenta como espectáculo, escena ritual, con su plena carga sagrada. *El poema da a ver*: tanto hablante como lector están “ante el celeste, supremo acto”,⁸ como observadores, adoradores y partícipes vicarios. Esta participación, claramente indicada en “Leda” con el voyeurismo de los dos últimos versos —“del fondo verdense de fronda tupida / chispean turbados los ojos de Pan” (P, 277)—, se manifiesta también al final de Cisnes IV, en la melancolía de haber amado de que se duele el hablante, y directamente en Cisnes III, poema en primera persona fundado en la identificación: “Por un momento, oh Cisne, juntaré mis anhelos / a los de tus dos alas que abrazaron a Leda” (P, 264). En otras palabras: en Darío se escoge una escena ya construida, ya enmarcada —distanciada por el mito— para observarla, espiarla, celebrarla, y, eventualmente, reconocerse en ella.

La dinámica del texto de Agustini es muy distinta. No se parte de una escena consabida, no se parte del mito (ni una vez aparece la palabra Leda) sino de una primera persona que activamente fabrica un ámbito personal, un paisaje puramente artificial —proceso frecuente en la poesía modernista— que es fondo metonímico del yo. “Mi parque”, escribe Agustini; más abajo dirá: “mi lago”. He aquí la primera estrofa, que se abre con una metáfora de innegables reminiscencias darianas:

Pupila azul de mi parque
es el sensitivo espejo
de un lago claro, muy claro...
tan claro que a veces creo
que en su cristalina página
se imprime mi pensamiento.⁹

En ese campo abierto a lo imaginario, insustancial y casi inconsistente —es *espejo, claro, cristalino*— comienza a perfilarse un cisne. Si bien presenta, tan sólo al principio, características externas del prototípico cisne dariano —*príncipe, lirio, rosa, ave cándida*— ya en la segunda y la tercera estrofas queda claro que la pulsión erótica guía el poema, des-

viando progresivamente al cisne de su modelo. Así se lo dota, con precisión, de “dos pupilas humanas”, de “maléfico encanto”, de “pico de fuego” (cuando el cisne de Darío, se recordará, tiene “pico de ámbar, del alba al trasluz” (P, 276)) y de un abrazo claramente sexual:

sus alas blancas me turban
como dos cálidos brazos (PC, 56).

Nótese cómo estos versos centran la perspectiva del poema. Aquí la *turbación* del encuentro no está, como en Darío, en el observador externo al espectáculo (los mirones: Pan, el hablante, el lector del texto) sino en el yo mismo, autor y a la vez actor de la representación. La mujer (“Leda de fiebre” la llama Monegal) y no el cisne, y no el epiceno lector, dicta la pasión erótica creciente: desea y dice su deseo. Simplificando, podría decirse que el yo dice —y dice con exceso, con esa “femineidad feroz” que le atribuye Alfonsina Storni (S, 158)— lo que Darío dejó de lado. Da voz a un erotismo femenino que en Darío se pierde, se desperdicia, por carecer de palabra. Leo en la última estrofa de “Leda”:

Suspira la bella desnuda y vencida,
y en tanto que al aire sus quejas se van (P, 277)

El erotismo en Agustini necesita decirse, inscribirse, no como queja de vencida que se pierde en el viento sino como triunfante —y temible— placer.

En Agustini el yo erotizado va deseando, por así decirlo, el poema: hay un erotismo de lo móvil, de lo cambiante —de lo desequilibrado, si se quiere— mientras que en Darío hay el erotismo de lo fijo, o más bien de lo que se busca fijar. (Piénsese en la poderosa imagen sexual que cierra serenamente, después del vértigo geográfico, el texto de “Divagación”.) Bien observó Alfonsina Storni que tenía Agustini “en grado de exaltación esas cualidades femeninas: la pasión, la imaginación y determinadas sensaciones femeninas, entre ellas *el horror a la inmovilidad*” (subrayado mío) (S, 158). En conexión con esta dinámica del deseo que anima al cisne en Agustini como no lo hace en Darío, cabe observar cómo, a partir del abrazo ya citado, se multiplican en el poema las manifestaciones del ardor, cifradas en el fuego y en lo rojo: *ardieron, viborean en sus venas, rubí, fuego, rojo, pico quemante, pico de fuego, asusta de rojo*. Compárese esta fiebre creciente, este enrojecimiento invasor, con el vaciamiento de color que practica Darío en “Leda”, como técnica de distanciamiento; el momento de la violación es, precisamente, el menos sanguíneo:

Y luego, en las ondas del lago azulado,
después que la aurora perdió su arrebol,
las alas tendidas y el cuello enarcado,
el cisne es de plata, bañado de sol (P, 277).

El erotismo de Agustini es urgente mientras que el de Darío es dilatado. Urgente y temible como lo indica el final del poema:

el cisne asusta de rojo,
y yo de blanca doy miedo! (PC, 57)

Por una suerte de vampirismo erótico —ha dicho antes: “Agua le doy en mis manos / y él parece beber fuego”— el yo deseante se ha vaciado de sustancia, ha hecho expensa de “todo el vaso de mi cuerpo”. La habitual imagen erótica —el verteerse masculino en el cuerpo femenino glorificado— que

aparece en Darío en conexión con Leda ("tu dulce vientre" (P, 265); "el huevo azul de Leda" (P, 213)) y también diseminada en toda su poesía, se subvierte en Agustini: es el yo, la mujer, quien ha llenado al cisne blanco —la traslúcida "flor del aire, flor de agua" del comienzo— dándole sustancia (sangre, fuego) y a la vez gastándose. Nótese además que ese traspaso de sustancia, indicio de plenitud en Darío —un gasto bueno, por así decirlo—, está signado de manera muy otra en Agustini; el yo se gasta al darse (yo/blanca/exangüe) pero agota también al objeto (deseante) de su deseo:

Hunde el pico en mi regazo
y se queda como muerto... (PC, 57)

Esta curiosa colaboración erótica, libremente asumida ("Pero en su carne me habla / y yo en mi carne le entiendo") nos aleja de modo decisivo de Leda y el cisne tales como los ve Darío. Nos deja claramente *del otro lado* de la armonía, del otro lado de la dicha ("Amor será dichoso", P, 264), del otro lado de la "celestes melancolía" (P, 265), en pleno y terrible exceso donde el placer se confunde con —donde el placer *es*— el dolor. Remito a la lectura de dos poemas del libro póstumo de Agustini, *El rosario de Eros*. Tanto en "Tu amor, esclavo" como en "Boca a boca" reaparece el instrumento del deseo bajo el signo inconfundible de la destrucción placentera. "Pico de cuervo con olor a rosas" (PC, 160), se lee en el primero. Y del segundo cito:

Pico rojo del buitre del deseo
que hubiste sangre y alma entre mi boca,
de tu largo y sonante picoteo
brotó una llaga como flor de roca (PC, 163)

III

Queda un segundo texto de Delmira Agustini que remite al cisne y que puede leerse, creo, como definitiva y secreta despedida. Me refiero al poema titulado, significativamente, "Nocturno":

Engarzado en la noche el lago de tu alma,
diríase una tela de cristal y de calma
tramada por las grandes arañas del desvelo.

Nata de agua lustral en vaso de alabastros;
espejo de pureza que abrillantas los astros,
y reflejas la sima de la Vida en un cielo...

Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros,
voy manchando los lagos y remontando el vuelo (PC, 60)

El "reino interior" queda aquí reducido a su mínimo exponente: un lago, un cisne; un tú y un yo. El lago fijo, calmo, con una tranquilidad rara en Agustini, detenido y ritualizado —nótese: *engarzado, cristal, agua lustral, vaso de alabastros, espejo*—, como agrandado por la desvelada visión nocturna. La quietud de ese lago simbólico —"lago de tu alma"— por fin turbada por un yo discordante que *es* el cisne. El cisne, y no un cisne, es destructor de armonía, violador de pureza, maculador: mancha (borronea, corrige) y escapa. Hay identificación total con el cisne —pero con el cisne cambiado de signo— en Agustini como no la hay en Darío, donde el yo nunca es finalmente su emblema.

Subsiste una pregunta. ¿A quién se dice el texto, quién es

el tú invocado? Propongo adosar a este poema el soneto que cierra *Prosas profanas*:

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa,
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
el abrazo imposible de la Venus de Milo.

Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y en mi alma reposa la luz como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.

Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga;

y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga (P, 241)

Sugiero que este texto subyace al poema de Delmira Agustini. Sugiero leer el "Nocturno" como respuesta, violenta e iconoclasta, a un maestro de cuya poesía se separaba. Y por fin —para seguir con conjeturas que son el vergonzante placer del crítico— me gustaría ver, en la relación entre los dos poemas, la cifra del verdadero diálogo que hubo entre Agustini y Darío: más allá del intercambio entre el Dómine y la Nena, un diálogo entre textos.

Notas

1. Emir Rodríguez Monegal, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo* (Montevideo: Alfa, 1969), pp. 35-43. Abreviaré: RM

2. Es, en Hispanoamérica, "la niña mística" de Martí, la "dulce niña pávida" de Silva, la Stella de Darío, la "muchachita mía" y la "niña triste" de Nervo. El cliché de la mujer-niña se completa con el de la mujer frágil. Ver en Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos* (Madrid: Taurus, 1980), el capítulo 4, "Mujeres prerrafaelitas" (pp. 91-121).

3. Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, estudio, ordenación y prólogo de Arturo Sergio Visca (Montevideo: Biblioteca Nacional, Publicaciones del Departamento de Investigaciones, 1969), p. 28. Abreviaré: C. La fotografía de esta carta que incluye Visca ofrece un detalle curioso: la palabra *tarde* parece reescrita, como si a lo escrito primero (acaso *tarde*) se le hubiera sobreimpuesto la ortografía añiñada. Sería necesario ver, desde luego, el original.

En su prólogo, Visca recalca la conveniencia de este añiñamiento simulado: "En cierto modo, son cartas escritas en clave. Pero hay más. Porque en los márgenes de muchas tarjetas postales, y con letra tan minúscula y disimulada que es preciso descifrarla con lupa, hay expresiones que revelan claramente la situación real. /.../ Delmira Agustini vive, ante su madre, una situación de enmascaramiento. Se enmascara en ese ser ficticio que es 'La Nena' /.../' (C, 6)

4. Citado en Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini* (Buenos Aires: Eudeba, 1968), p. 155. Abreviaré: S.

5. Es verdad que en la carta se le pide a Darío "una sola palabra *paternal*" (subrayo). Sin embargo, el reconocimiento de "autoridad" no implica aquí —el tono de la carta lo prueba— añiñamiento alguno. En cuanto a la paternidad o autoridad de otra índole —me refiero a la *anxiety of influence* de la letra misma que ha analizado Harold Bloom—, véase la ambigua posición de Agustini, ante las influencias de padres (Darío, Lugones, Nervo) que le señala la crítica, en S, 119-132.

6. Señalo aquí una divergencia importante entre la transcripción de la carta que hace Visca —"una mímica ardiente" (C, 46)— y la que hace Silva —"una túnica ardiente" (S, 39). Al no haber podido consultar el original, he elegido la segunda ("túnica"), que encuentro más acorde con Darío. "Mímica" requeriría, desde luego, un comentario extenso.

7. Se lo desprestigia buenamente, por así decirlo, sin la animosidad que se ve en el propio Darío —"el cisne entre los charcos" del primer "Nocturno"— ni en Neruda: "un cisne de fieltro" ("Walking around").

8. Rubén Darío, *Los cisnes IV*, en *Poesía* (Caracas: Ayacucho, 1977), p. 265. Abreviaré: P.

9. Delmira Agustini, *Poesías completas* (Buenos Aires: Losada, 1971), p. 55. Abreviaré: PC.

FRÉDÉRIC FERNEY

UN FILÓSOFO POR ENCIMA DE TODA SOSPECHA

ENTREVISTA A PAUL RICOEUR

Paul Ricoeur accedió a la fama en 1955 con la publicación (en el sello Sevip) de Histoire et vérité. Después siguieron Autonomie et obéissance, Le conflict des interpretations, Les cultures et le temps y Finitude et culpabilité (primera parte de L'homme faible). A lo largo de esa obra, Ricoeur ha demostrado ser un filósofo inteligente y sagaz, con un amplio espectro de preocupaciones y una rara entereza moral.

—A la vez es usted filósofo y cristiano...

— ¡No deja de ser insólito! ¡Nadie se asombra de que un filósofo sea ateo! No veo por qué yo tendría que ser descalificado por una "motivación", si se admite, por lo demás, que el ateísmo de Sartre es inseparable de su pensamiento...

(Mi interlocutor —¿acaso sorprendido por su propio ardor?— bebe un trago de ese puro jugo de arándano que sólo los norteamericanos saben extraer y a través del enorme ventanal lanza una mirada pensativa sobre los campos de nieve del campus. Afuera hace —15°. En Chicago, el termómetro desciende a veces en invierno a —40° a causa del viento y se puede patinar sobre el lago Michigan.)

—¿Cuáles son sus lazos filosóficos con Sartre?

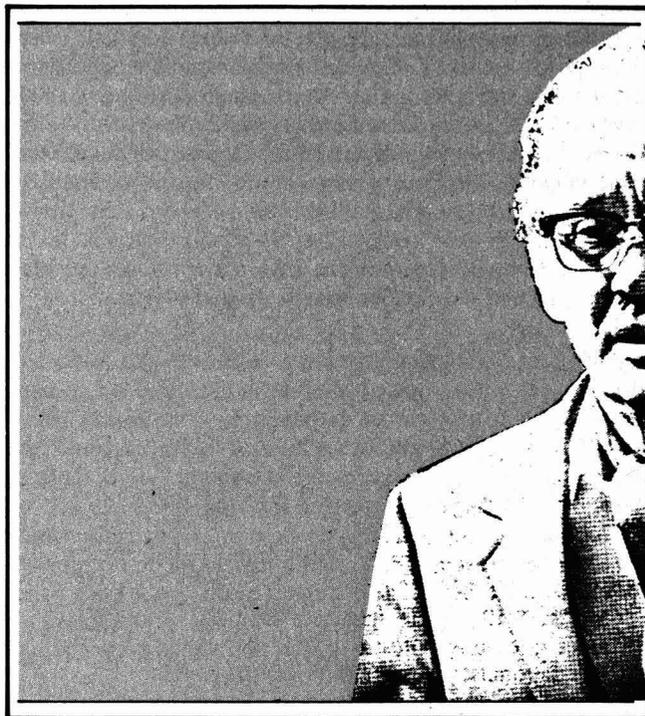
—Le debo poco, lo que no implica un juicio. Quizás porque Merleau-Ponty ha sido filosóficamente más importante para mí: aunque lo cite poco está en mi sangre y en mis venas. Concibo la libertad como una posibilidad y como un obstáculo, como una negociación permanente y no como ese absoluto que quería Sartre. Creo deberle más a su teatro que a su filosofía.

—¿Entonces es usted un filósofo que tiene fe?

—Son dos modos diversos de compromiso; representan niveles muy diferentes de mi vida y de mi pensamiento. Entendámonos, cuando digo "motivación" no es por sobrestimar su importancia. Pero mi trabajo es filosófico; descansa sobre la identificación de problemas planteados por filósofos.

—Para un creyente eso equivale a plantear preguntas cuyas respuestas ya se conocen, ¿no?

—De ningún modo. La filosofía ha nacido de preguntas que no pertenecen al campo de ninguna disciplina, de nin-



guna creencia, de ninguna religión. Estoy muy apegado a la idea —desarrollada por el filósofo inglés Collingwood en su *Autobiografía*— de que la relación pregunta-respuesta es la estructura fundamental del pensamiento. Existe "filosofía" cuando esas preguntas surgen y se imponen de modo durable: por ejemplo, Aristóteles preguntaba "¿qué es el ser?" o Descartes "¿cuál es la verdad primera?". Entramos en el campo de la filosofía cuando entramos a esas preguntas.

(¿Es posible que la pregunta griega y el *cogito* se entiendan aquí, en Norteamérica? ¿De veras estamos en Chicago, "the Windy City", capital del viento y hangar del futuro? Pero estamos lejos, muy lejos de las altas torres de hierro y de cemento que allá conspiran con el cielo. Situado al sur de Chicago, el barrio de la universidad está aislado. En los setenta la inseguridad hizo bajar los alquileres. Hoy, la universidad tiene su propia policía. De nuevo es un lugar donde hace bien pensar. Si hay tanta claridad en este apartamento —prestado por un colega de paseo sabático—, ¿será porque mi huésped ha expulsado a las sombras de su caverna?)

—¿La filosofía es absolutamente extraña, estanca a las demás formas del saber humano?

—La autonomía de la filosofía es para mí una regla deon-

tológica tanto como metodológica. No creo haber empleado nunca un argumento de fe, sobre todo si toma el carácter de un argumento de autoridad. Entramos, pues, en filosofía con esas preguntas singulares —por lo demás siempre las mismas— pero entramos con intereses, compromisos, motivaciones y también conocimientos que nos vienen de otras partes.

—Hay argumentos de naturaleza diferente (política, moral, religiosa) que coexisten y rivalizan en cada uno de nosotros. ¿Cómo ver claro en ellos?

—Todos estamos en algún punto de nosotros mismos, arraigados en un nivel de convicción del que no podemos rendir cuentas totales. En todo caso, en el plano de una argumentación probatoria. Lo que me motiva no puede volverse del todo temático, contenido de pensamiento, frente a mí más bien se trata de algo que *trabaja a mis espaldas*, como se ha dicho de la historia. Pero cuando me ocupo de las implicaciones de una exégesis de la Biblia hebrea o de las Escrituras cristianas, entonces soy un alumno, me pliego a un método, entro en la escuela de otro.

—Se ha mostrado siempre muy atento a sus predecesores, incluso a aquellos que se le oponían.

—Roland Dalbiez, mi profesor de filosofía en el liceo de Rennes, me puso en el camino de la filosofía con un argumento que luego encontré en Nietzsche: “*Ve derecho hacia lo que más te discute*”. Se me ha vuelto una regla dirigirme hacia lo que más se me presenta como obstáculo. Voy a darle un ejemplo. Trabajé en un tiempo sobre la simbólica del mal con una concepción del símbolo elemental, no problemática. Choqué entonces con el concepto freudiano de la culpabilidad y con este inconsciente que no es un “yo”. Leí a Freud para responder a una pregunta simple: “¿No discutirá el psicoanálisis algo que yo tengo por seguro?” Lo que iba a ser un capítulo se me convirtió en un libro.

—¿Podemos considerar a Freud un pensador como los demás? ¿No hay peligro en interrogarlo desde fuera sin apoyarse sobre la experiencia analítica?

—Lo que me llevó a Freud fue, como le digo, la culpabilidad, una teoría elaborada del pensamiento simbólico, pero también el Freud cultural y moralista, el autor de *El futuro de una ilusión*, de *Totem y tabú*. Traté, erradamente o no, de leer a Freud como se lee a los grandes filósofos. Estoy muy consciente de ello; el propósito de Freud ha sido no sólo renovar la psiquiatría sino reinterpretar la totalidad de las producciones psíquicas que resultan de la cultura, desde el sueño a la religión, pasando por el arte y la moral. A ese título, el psicoanálisis forma parte de la cultura moderna. Encontré el mismo tipo de dificultad con Nietzsche. ¿De qué manera hay que leer a Nietzsche? Es obvio que no hay que tomar al pie del concepto —como decimos al pie de la letra— términos como “voluntad de poder”, “superhombre”, etc.

—Nunca es usted deliberadamente polémico. Su amigo Jean Lacroix decía que usted “conserva” lo que “supera”.

—No se supera nunca nada. Es necesario un trabajo sobre uno que supone que el otro sea dejado allí donde está, allí

donde yo no puedo estar. La horrible palabra “recuperación” me resulta intolerable. Para ser digno de algunos adversarios —¡vaya enorme ambición!—, es necesario no haberlos rebajado. Me acerco a tal o cual doctrina pero sólo cito a aquellos a los que les debo algo. Cuando fui profesor en Estrasburgo, me impuse como tarea leer cada año a un gran filósofo: fue una experiencia útil. Mi crítica es siempre producto de una simpatía; diría, incluso, de una deuda. Es también apreciable en el plano de la filosofía de la historia. La idea de que el historiador está totalmente “endeudado” con los muertos es, me parece, una idea que hay que recuperar. Por eso no se termina nunca de corregir, de corregirse. Estamos atados. Somos los rehenes de nuestros predecesores.

—Pese a las filosofías de desconfianza (Marx, Nietzsche, Freud), que ha estudiado ampliamente, usted sostiene que existe una “filosofía del sujeto”. ¿Qué queda hoy del cogito, de esta seguridad formal, narcisística, triunfal del “pienso / existo”?

—Desde mi primer trabajo utilicé la expresión del “*cogito herido*”. Nunca me adherí a la idea fundamental de Descartes e incluso de Husserl sobre la “transparencia del sujeto”. Desarrollé la hermenéutica porque sólo me conozco reconociéndome a través de las obras de los demás que he comprendido y gustado. El camino más corto de uno mismo a uno mismo es siempre el pensamiento de otro... El psicoanálisis nos ha enseñado que el “yo” y el “sujeto” no se superponen del todo. Pero hay un sujeto que es el paciente, “el analizante”. Sin eso, no habría psicoanálisis. Quizás en francés nos falta una palabra para decir el “uno” como el “self” inglés o el “selbst” alemán... Para mí es un problema ético y político. Si no tenemos la idea de que un sujeto de derecho es a la vez un sujeto por sí mismo y un sujeto político, ¿cómo podríamos sostener y defender una política de los derechos del hombre? No se trata en este caso de un elemento de autoafirmación sino de la construcción de mí mismo que se cumple a través del pensamiento de los demás. El sujeto es a la vez origen y efecto de la capacidad de comunicación. Lo ha señalado muy bien Habermas,¹ que ha estudiado los obstáculos y las distorsiones de esta gran aventura de la comunicación en la que se juega la suerte del sujeto, de la conciencia.

—Con Freud se plantea un problema: el de la mentira de la conciencia y quizá el de la conciencia como mentira.

—Sí, en un sentido, el problema esencial del pensamiento moderno no es el del error sino de la ilusión. En el fondo todo el esfuerzo consiste en volver a descubrir el *cogito* a través de una crítica de las ilusiones, en sustituir una filosofía de la conciencia por una filosofía de la toma de conciencia. “La conciencia no es un dato sino una tarea”, decía Jean Lacroix. Para mí este problema está ligado al de la escuela de Francfort. La idea de Horkheimer y de Adorno es que la racionalidad del Iluminismo desconocía su poder de desprecio, de manipulación y de ilusión.

—¿En el fondo usted desea que se renuncie a utilizar un lenguaje religioso y político, que se renuncie a la idea misma de “salvación” pública?

—Creo en una autonomía de lo político. Volver la política a la política es una de nuestras tareas, ya que fragmentos enteros de lo religioso —¿será un contraefecto de la seculariza-

ción?— se han vuelto sobre lo político. Le confesaré con respecto a esto. Me siento feliz de comprobar que el socialismo francés se ha vuelto una política de tantas. Se ha separado de su aura religiosa (el hombre nuevo, etc.) No soy un desilusionado del socialismo porque nunca esperé la regeneración del hombre. Es una variante para salir de la crisis. Creo con Spinoza que la política exige apenas una racionalidad común. Es asunto tan sólo de crear las condiciones de la ciudadanía. Eso supone la existencia de un estado de derecho.

—¿Se considera un filósofo comprometido?

—Nada me es más ajeno que la falsa oposición entre un pensamiento comprometido y un pensamiento libre. Tenemos el deber de comprender nuestro tiempo. Me opongo a la vez a la actitud del intelectual “desencarnado”, que no comienza a interesarse en un problema hasta que éste ya ha sido superado, es decir, resuelto por otros, y a la actitud del doctrinario, que quiere imponer forzosamente por la violencia la lógica de un sistema a las contingencias de la vida.

—¿No hay que elegir entre comprender el mundo y transformarlo, según la fórmula de Marx?

—La oposición introducida por Marx entre un pensamiento que contempla una práctica que transforma al mundo me ha parecido siempre absurda por exceso de polémica. Sin duda, habrá que entenderla un día, rumiándola: ¡el afiorismo absurdo forma parte del trabajo de comprensión! Pero niego que haya una oposición profunda y durable entre teoría y práctica. Transformar el mundo sólo es posible gracias a la palabra y no se puede interpretar el mundo sin modificarlo. Históricamente, el impulso de un pensamiento contemplativo, a la manera de Parménides y de Platón, ha transformado el mundo al darnos, con el rechazo de las apariencias sensibles y de las manipulaciones, primero la matemática euclidiana y luego la física matemática; y mediante la medida y el cálculo, el mundo de las máquinas y de la civilización técnica. Creo en la dialéctica del trabajo y de la palabra. El decir y el hacer, el significar y el actuar están inextricablemente mezclados. Dicho de otro modo, no tengo vergüenza de ser un intelectual. No soy como el Sócrates de Valéry en *Eupalinos*, consagrado a la pena de no haber realizado nada con sus manos. Creo en la eficacia de la reflexión.

—En usted reflexión se aplica en primer lugar sobre la existencia. Escribió usted que no hay que buscar la ética en la falsa transparencia del mandamiento sino en el esfuerzo por existir...

—He escrito ética, a causa de la extraordinaria dificultad de tratar el punto después de Kant y Hegel. Resumiendo mucho, hay que distinguir tres planos: por una parte, el derecho de cada uno a vivir según su deseo, a realizarse; es lo que los anglosajones llaman “el interés”; por otra parte, el derecho del otro a existir: la posición radical del otro que no es un doble de mí mismo está limitada por el primer mandamiento ético: *No matarás*. Entre paréntesis, éste es el único punto sobre el cual estoy no en desacuerdo sino en discordancia con mi amigo Emmanuel Lévinas: doy el mismo derecho a la afirmación de sí y a la reivindicación del otro. Sin la propia estima, la ética me parece inconcebible. Por último, el tercer plano está representado por el elemento institucional, la necesidad de un orden comunitario tal como lo definían Kant y Hegel, lo que se llama hoy el “colectivo”. Exis-

te más en el fenómeno institucional que en la intersubjetividad. En Lévinas, la alteridad basta: “yo” es un don. Para mí, eso no basta. Tengo la impresión de que la reflexión contemporánea aborta antes de haber empezado: uno se lanza demasiado pronto sobre el problema del poder. Estoy de acuerdo acerca de que la razón está infectada —es la idea de Horkheimer retomada por Michel Foucault—, pero eso no debe intimidarnos hasta el punto de no pensar en términos institucionales por miedo a pensar en términos de poder. Me siento a mis anchas en una tradición de pensamiento que de Aristóteles a Hannah Arendt considera que el espacio de aparición de la libertad es un espacio estructurado y organizado políticamente.

—Por lo tanto, violento...

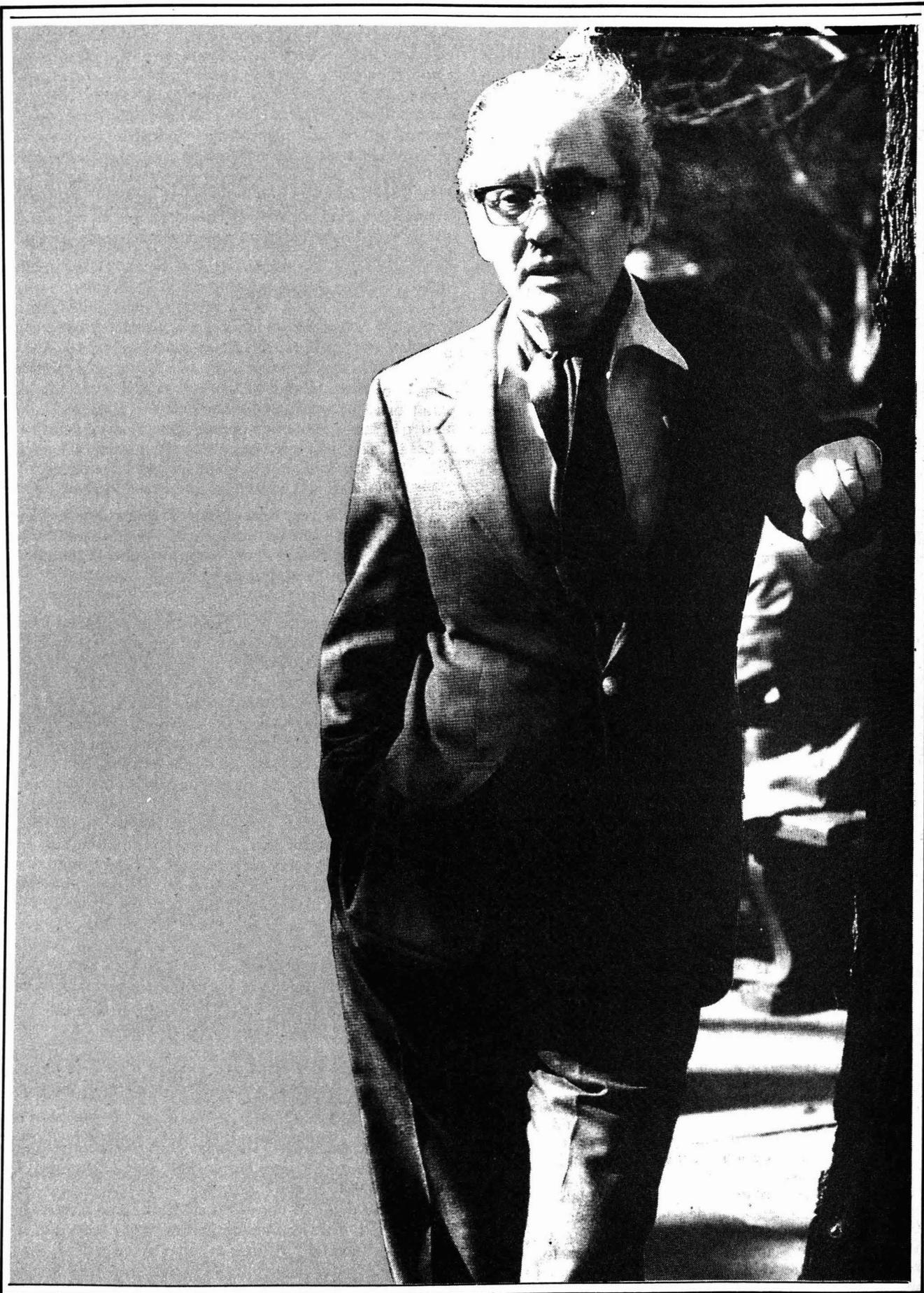
—Sí, por eso, como apéndice a una filosofía de la acción, hay que darle el mismo derecho a una filosofía del *padecer* y del *sufrir*. La pasividad es también una fuente, sobre todo el discurso poético del tipo de la elegía y la lamentación: en ese punto yo sé que no soy señor y dueño. Esta dimensión esencial está hoy obliterada por el *gozar*: el tema del disfrute nos ha hecho olvidar hasta qué punto el “yo sufro” es central en la existencia.

—Cuando se le reprocha al filósofo que utilice un lenguaje demasiado técnico, una jerga, que esté tentado de elaborar su álgebra personal despreciando el lenguaje común, ¿cuál es su respuesta?

—Desde el nacimiento de la filosofía siempre hemos luchado con los mismos grandes términos: *ser, no ser, materia, tiempo*... Comprueba con pena una decadencia de la función filosófica en la época moderna. Es cierto que en su tiempo Kant ya distinguía entre la filosofía popular y la filosofía digna de ese nombre. A fuerza de enseñar en Estados Unidos he terminado por sufrir la influencia anglosajona: aquí el público universitario es tan vasto que basta por sí mismo. Falta completamente esa función de magisterio ejercida en Francia en otros tiempos por gente como Sartre. La preocupación por la verdad triunfa sobre la preocupación por la popularidad. Puede reprochárseme, pues, el gusto por dirigirme casi exclusivamente a mis pares. Sin embargo, nunca he caído en el empleo de neologismos. Me bastan los conceptos antiguos. No creo que haya ni un solo término que yo haya creado por las “necesidades de la causa”. Por lo demás, siempre me he esforzado en confrontarme con una ciencia positiva: lingüística, psicoanálisis, psicología y ahora la historia. Ahí, se choca con tecnicismos regionales que exigen un aprendizaje y cuyas conclusiones filosóficas no es fácil restituir. Esto también es una causa de mi alejamiento de un público más vasto.

—Uno de los misterios que ocupan a todo el pensamiento contemporáneo ¿No es precisamente la cuestión del lenguaje?

—No hay misterio en el lenguaje —que puede ser estudiado científicamente— pero hay un misterio *del* lenguaje. El misterio consiste en que el lenguaje nos dice algo del ser. Andamos todos más o menos en busca de una gran filosofía del lenguaje que diera cuenta de las múltiples funciones del “significar humano”. ¿Cómo es capaz el lenguaje de “servir” tanto a la matemática como al mito, la física o el arte? ¿Nos haría falta un nuevo Leibniz que fuese a la vez matemá-



Paul Ricoeur

tico, exégeta y psicoanalista! En espera de este improbable filósofo del lenguaje integral, nos queda por explorar las articulaciones entre las diversas disciplinas relacionadas con el lenguaje. Algunos de mis críticos caracterizan mi trabajo como una serie de rodeos. Lo acepto. Cada libro está enfrentado a un problema inicial que me esfuerzo en resolver. Pero siempre queda un residuo que fecunda el libro siguiente y que me lleva más lejos. Hay que tomarse su tiempo.

—El tiempo es, justamente, el tema de su último libro, *Temps y récit* (Tiempo y relato). En la introducción cita un frase de San Agustín: “¿Qué es el tiempo, entonces? Si nadie me hace la pregunta, sé; si alguien me la hace y quiero explicar, ya no sé”...

—En efecto, una de mis convicciones es que el problema del tiempo se mantiene indefinidamente en estado de pregunta. Cada hallazgo se paga con un agravamiento de la dificultad. Cada afirmación se paga con una duda equivalente que no deja de volver a proyectar la búsqueda. El tema del tiempo pertenece a un orden que escapa a la vez al *escéptico* (que no quiere saber nada) y al *dogmático* (que proporciona una respuesta que parece sin réplica). Para dirigirse rectamente hacia el callejón sin salida fundamental, diré que no somos capaces de producir un concepto del tiempo que sea a la vez cosmológico, biológico, histórico e individual. Por ejemplo, el tiempo del cosmos, en el que todos los intervalos son iguales, no me permite producir un concepto del tiempo humano en el que el hoy contenga a la vez el pasado y el futuro.

—¿No es inútil interrogarse en esas condiciones?

—Sin embargo, hay algunas recompensas por este modesto hallazgo. La actividad narrativa, de la cual la historia es un desarrollo y una promoción a la racionalidad, es uno de los términos que nos permite comprender el tiempo: el tiempo existe entre el hombre y el relato. Considero la historia como un pensamiento arrojado entre el tiempo mortal y el tiempo que nos ignora radicalmente, es decir, el tiempo del mundo. ¿Qué es un relato histórico? Es algo fechado en un almanaque —construido a partir de un modelo astronómico del tiempo— y en el interior del cual se inscriben los acontecimientos vividos por hombres, ellos sí mortales. La historia es un encabalgamiento permanente entre dos perspectivas igualmente intolerantes, una con relación a la otra: el tiempo del mundo y el tiempo de los mortales. Observo el fracaso de la fenomenología al tratar de producir algo que no sea una investigación de ese tiempo humano con exclusión del otro: Agustín, Heidegger, Husserl fracasaron al menos en un punto: han sido incapaces de producir el sentido del tiempo objetivo a partir de una hermenéutica del tiempo humano.

—¿Gracias al “relato” sostiene usted los dos puntos de la cadena?

—Entre la actividad de contar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana existe una correlación necesaria y universal. Dicho de otro modo, el tiempo se vuelve “tiempo humano” en la medida en que se articula en un “relato”; y, a la inversa, el “relato” alcanza su plena significación cuando llega a ser una condición de la experiencia temporal. El tiempo es un aspecto de los movimientos del universo. Si no hubiera nadie para contar los intervalos, no habría tiempo. La actividad del relato consiste en construir

conjuntos temporales coherentes: en configurar el tiempo. Es lo que Aristóteles llama la “puesta en intriga”. La tesis central de mi libro es que tenemos una inteligencia específica de lo que es una “intriga”, de lo que es una configuración temporal de la acción. Dicho de otro modo, la historia no es posible sino por nuestra inteligencia de lo que es una fábula. Toda una cultura nos lleva a eso. El relato es una de las actividades más universales, más irreductibles.

—En Francia, desde los trabajos de la escuela de los Anales hasta los de Fernand Braudel, los historiadores se han liberado de una concepción “fáctica”, “narrativa” de la historia...

—La historiografía francesa moderna ha eclipsado el relato, por una razón muy simple: el objeto de la historia se ha desplazado del “individuo actuante” al “hecho social total”. Pero mi tesis sobre el carácter finalmente narrativo de la historia no se confunde en modo alguno con una defensa o con una crítica de la historia considerada “narrativa” o “fáctica”. Mi convicción es que si la historia, sea cual sea, rompiera con “la competencia que tenemos para seguir una historia”, dejaría de ser histórica. ¿Pero de qué naturaleza es ese lazo? Acá está el asunto. Todo mi trabajo consiste en reconstruir los lazos indirectos de derivación entre la historia y el relato sin discutir la ambición científica del historiador.

—¿Qué sentido le daría usted al pasado humano?

—Se podría plantear la pregunta así: “¿Qué se quiere decir cuando se sostiene que algo ha ocurrido realmente?” Chocamos con un obstáculo: la idea de una *alteridad*, de una diferencia absoluta del pasado, de un pasado que sería independiente de nosotros. En un libro clave,² Raymond Aron ha señalado muy bien que un acontecimiento absoluto no puede ser atestiguado por el historiador en la medida en que está implicado en la comprensión y la explicación del pasado. Algo ha ocurrido, corresponde reconstruirlo, pero, como lo señala Aron “no hay una realidad histórica, ya hecha antes de la ciencia, que convendría simplemente reproducir con fidelidad”. Que “Juan sin Tierra haya pasado por allí” sólo es un hecho histórico en virtud del haz de intenciones, valores y motivaciones que lo incorpora a un conjunto inteligible. Pero rechazo la afirmación de los estructuralistas según la cual todo ocurre en el lenguaje: una vez más, algo ha pasado que hay que reconstruir con un esfuerzo incesante. Hubo Auschwitz: tenemos que responder, pagar parte de la deuda. Los muertos no deben morir dos veces. Hay que *dar* eso en el sentido de los pintores: *realizar* y *restituir*. No podemos decir a qué se “parecería” el pasado — *how it looked like*, dicen los ingleses.

—¿Lo contrario de la sospecha es la fe?

—Yo tomaría la palabra “fe” no en su sentido de creencia (en inglés *faith*) sino en su sentido de confianza (*trust*). Pongo mi confianza en una cierta historia, en una cierta tradición. Es una apuesta global sobre una palabra que no es la mía. Hago confianza.

* Su último libro, *Temps et récit*, tomo I, acaba de aparecer en Seuil. Ha publicado con el mismo editor *Histoire et vérité* (1955), *De la interpretación: essais sur Freud* (1965), *Le conflit des interprétations: essais d'herméneutique* (1969), *La métaphore vive* (1975) y, en Aubier, *Philosophie de la volonté*, 2 tomos.

¹ Jürgen Habermas es profesor de filosofía en la Universidad de Frankfurt.

² *Introduction a la philosophie de l'histoire: essai sur les limites de l'objectivité historique*, Gallimard, 1957.

DAVID ESCOBAR GALINDO

DISCURSO ENTRE COMILLAS

Enfrentados a la soberbia extenuación azul del tiempo
abrimos esa ventana que de seguro da a la luz
—¡Todo será salvado por la política! —vociferan de pronto
los niños más crueles de la historia
los depredadores del velero en que viajaba Marco Polo
—¡Todo, absolutamente todo
será redimido por la política! —repite el eco
en el salón de baile con un gran póster del caníbal
que sueña con los tiernos muslos de Estefanía de Mónaco
Y la verdad es que la luz del tiempo no es azul
—brilla como el diamante en el ombligo del apartheid
—quema como la mirada oblicua de los acomodadores del “nuevo
humanismo”

—tiene el arenoso gesto de desdén de la Carta de la ONU
Y después de todo abrimos por ella una ventana
La ventana de los escogidos
(que hacen cola para sobrevivir
en este film de Fellini adobado con fragmentos de Juan Orol
ante el peligro de quedar congelados por la irrealidad)
Y por esa ventana nos enfrentamos no a la luz de afuera
que hiede a coro de arcángeles disfrazados de atletas
sino a la sombra de adentro, en cuclillas, atónita
a la sombra de cada uno multiplicada por una cifra de nueve

ceros
hasta alcanzar la pudorosa legitimidad
de los que sueñan con el paraíso después de distribuir sofisticados
armamentos

Y entonces es hora de escuchar el viejo disco:
—¡Todo será salvado por la política!
Y si es posible que se oiga al fondo un solo de violín
y un aplauso cerrado en el Salón de los Espejos
Los plenipotenciarios han levantado un acta
donde se reparten los derechos a la luz
a los jardines
a los sótanos
a las bolsitas de oro
—las menudencias veleidosas de ese ajedrez llamado historia—
Y por favor que abran la ventana para hablarle a la multitud
que debe estar cansada de soltar tantos globos monocromos
Y la abrimos en nuestra calidad de mortales
sitiados concertadamente por los alfileres de las “culpas
históricas”

pero afuera no está la multitud ni siquiera el hueco de sus llamas
hay una plaza cónica y vacía
cuyo vértice profundo es el centro de cada YO
Entonces recordamos las historias del progreso supraindividual

los vales —que parten el alma— de los racionalistas en el circo
las caras torcidas de los testaferreros de la simonía
la baba de los pequeños unicornios de la metalurgia
el pastel de bodas de los camellos petrolíferos
y la sonrisa ya imposible de Brigitte en el cielo de un París
atrapado

por los cendales de la belle époque
Y así el eco hacia el fondo arrastra las almohadas de plumas
abiertas por el medio como vientres quiméricos
en la defoliación de los Terceros Mundos
y el eco es una fiesta de chatarra y de sueños
de flautas ateridas y de dioses petrificados
—dioses televisivos, espaciales, que aguardan la paloma del
diluvio

no sobre el arca sino sobre sus nítidas computadoras—
Pero a la frase sacramental y orgásmica del eco
—“¡Todo será salvado por la política!”—
responde de repente un oleaje invisible
que sale de cada una de nuestras químicas ficciones
Oleaje que quizás se levantó en la aurora
que vio las humaredas de Troya y de Cartago
de Roma y de Berlín
de la memoria y del iluminismo
Y el eco se revuelve en su oleaje filial
se ensucia como el aire de las ciudades prósperas
que empiezan a sentir la mancha de las tristes manzanas de
anteayer

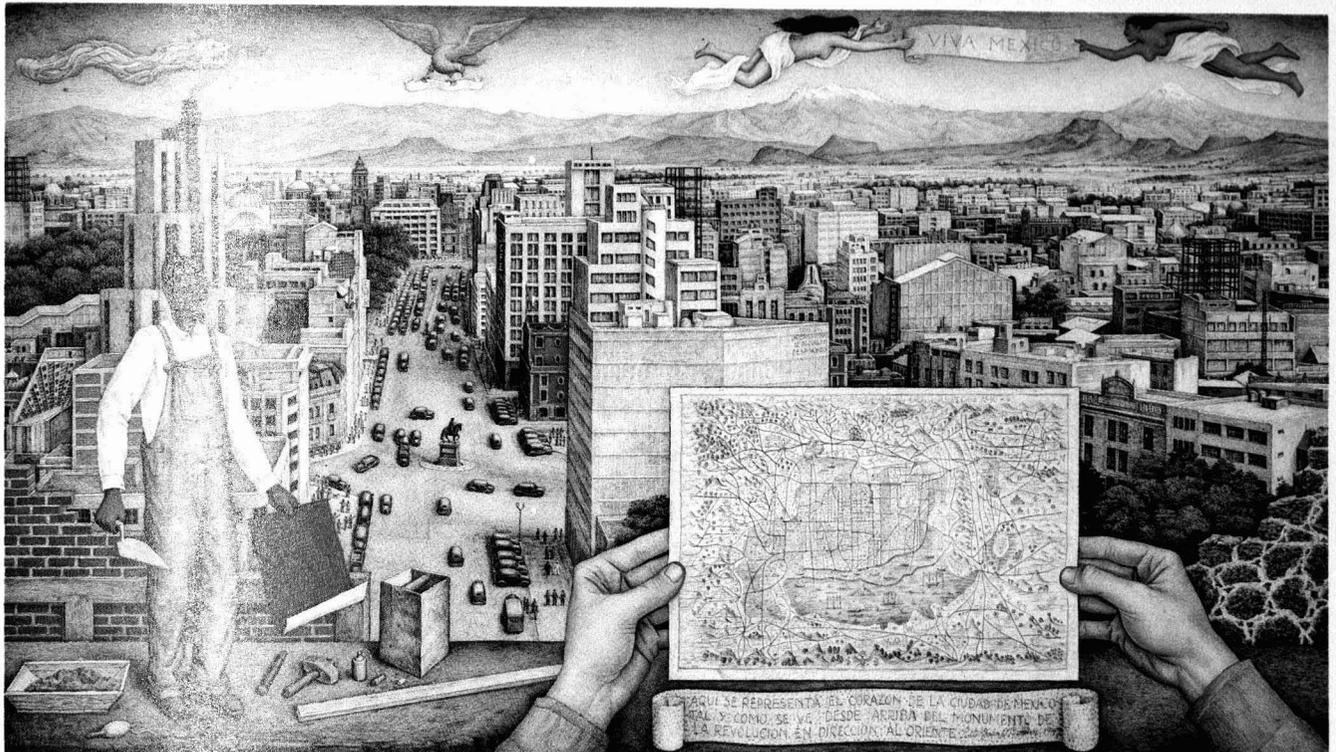
y el nuevo escombros deja surgir apenas la magnitud de un lirio
un fuego que alzará su tentación magnética
sobre las testas de los hierofantes consumidos por el fracaso de la
Gran ilusión

Ya otra vez en la rumia de la pálida luz que nos hace creyentes
los pétalos del aire se encuentran con los dientes del poder
y todo ese arsenal de causas y de efectos
toda esa cardenosa enciclopedia de mentiras
que ha levantado el estupor falaz de la política utopía
viene a dejarnos en la desnudez
de nuestra antigua convicción de moralistas respirables
Y la soberbia luz del tiempo
dirá quizás mañana mismo su nostálgica voz
que viene resoplando desde el oscuro mar con su orquesta de
fuegos cabalísticos:

—¡Todo será salvado por la ética!
—¡TODO SERÁ SALVADO POR LA ÉTICA!
Y por favor que cierren la ventana
pues aunque a ciertos jueces les parezca herejía
después de estos tres siglos de marchitos tumultos
necesitamos un milenio de fantasía personal.

JORGE ALBERTO MANRIQUE

JUAN O'GORMAN: POLÉMICO Y CONTRADICTORIO



La ciudad de México, 1949

El 19 de julio pasado se inauguró en el palacio de la Inquisición la gran exposición homenaje a Juan O'Gorman. A año y medio de su muerte, se trata sin duda de la muestra más amplia que se haya hecho nunca de este artista, y quizá sea la más significativa de un pintor de lo que se ha llamado la segunda generación de muralistas. En el caso de O'Gorman el interés no se dirige sólo a su actividad como pintor, sino que también, como es natural, a la de arquitecto, que ocupó tanta parte de su vida creadora. El contenido de la exposición fue preparado y seleccionado por Ida Rodríguez Prampolini y Olga Sáens, ambas del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad y la primera autora de un reciente e importante libro sobre el artista. La disposición museográfica estuvo a cargo de Rodolfo Rivera, director del Centro de Investigación y Servicios Museográficos, Lilia Weber y Alfonso Soto Soria. Aparte de las instituciones citadas intervinieron también la Coordinación de Extensión Universitaria, la Dirección de Difusión Cultural y la de Patrimonio de la propia Universidad.

Recordemos algunos datos de la vida y obra de Juan O'Gorman para tener un panorama que permita comentar di-

versos aspectos de su trayectoria artística. Nació en 1905, primogénito de Cecil Crawford O'Gorman, ingeniero químico de origen irlandés, vecindado en México, donde se había casado con una descendiente de una rama de la misma familia, establecida en el país un siglo atrás. Varios años de su infancia los pasó en Guanajuato, a donde la familia se había trasladado por razones de trabajo del padre: O'Gorman consideraría después esa estadía como determinante en su vocación pictórica. Estudió arquitectura en la antigua Academia de San Carlos e hizo trabajos de dibujante y colaborador en los talleres de los arquitectos Tarditti, Villagrán y Obregón Santacilia. En 1929 levanta de su peculio una casa en Palmas 81, San Ángel, que es la primera construcción funcionalista en México; Juan O'Gorman había leído con entusiasmo el libro fundamental de Le Corbusier, *Vers une architecture*, llegado a México hacia 1924-25, y había adherido a buena parte de sus tesis. En 1930 Diego Rivera, a quien admiró mucho y con quien estableció una relación de reverente amistad, le encarga la construcción de su casa estudio, en la misma calle. La relación con Rivera y su grupo lo había puesto en contacto con las ideas socialistas y comunistas y

desde entonces hasta su muerte se mantuvo fiel a la ideología marxista, lo que influiría su obra de diversas maneras. En 1932, estando Narciso Bassols como Secretario de Educación Pública, lo nombra jefe de la Oficina de Edificios en el Distrito Federal: en el más estricto funcionalismo a la Le Corbusier, pero con un sentido social enmarcado en el proceso de la reconstrucción revolucionaria del país, lleva adelante un plan de escuelas muy exitoso, pero que no dejó de atraer críticas virulentas de quienes no aceptaban esa escuela arquitectura moderna.

Un polemista agudo

Agudo polemista toda su vida, Juan O'Gorman tuvo uno de sus primeros combates en 1933, con motivo de unas pláticas sobre arquitectura organizadas por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos. Se planteaba la cuestión de cuál debía ser la orientación de la arquitectura actual en México y él, junto con los también jóvenes Juan Legarreta y Álvaro Aburto, sostuvo el funcionalismo a ultranza contra la arquitectura de "resurgimientos", la tradicional y la nacionalista. Después de dejar en 1935 la Oficina de Edificios fue fundador de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura, que se integraría al Instituto Politécnico, e influyó en sus novedosos planes de estudio.

Interrumpiría la práctica de la arquitectura por más de diez años y en 1949 construiría su casa de la avenida San Jerónimo según principios muy diferentes a los de su práctica anterior: los de la "arquitectura orgánica", integrada a la naturaleza y recubierta de mosaicos de piedras naturales. Con la misma técnica de mosaico recubriría el gran prisma

de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria e intervendría en otras obras.

Paralelamente a su quehacer de arquitecto, O'Gorman no dejó de practicar la pintura, según su temprana vocación. Lo hace en dos formas diversas: la pintura mural didáctica y la obra de paisaje, de retrato e imaginativa personal, en formatos reducidos. Como muralista se inicia, entre bromas y veras, con la decoración de cantinas, desde 1924 y 1930. En 1937-38 realiza su primera gran obra: los murales del viejo aeropuerto, parcialmente destruidos; en 1941, la que quizá sea su obra de más aliento en el género, la decoración de la biblioteca Gertrudis Bocanegra (antes de San Agustín) en Pátzcuaro; en 1950-51, los citados mosaicos de la Ciudad Universitaria. Después vendría el Retablo de la Independencia en el Castillo de Chapultepec (1960-61), el del Seguro Social en la Unidad Independencia de San Jerónimo (1963), el del Banco Internacional en Paseo de la Reforma (1965) y el de la Sala de la Revolución en Chapultepec (1968-69), entre otros.

Este hombre de actividad tan varia y de intereses tan distintos sostuvo a lo largo de su vida un esfuerzo constante y consciente por mantener una coherencia entre sus convicciones ideológicas y sus quehaceres profesionales y creativos. Dos actitudes básicas son reiteradas por él en sus escritos: su fe dialéctica marxista (y consecuentemente su adhesión a las causas compatibles con ésta), y su admiración por el arte popular mexicano, en una actitud nacionalista que tiene componentes igualmente importantes de postura política y de ternura amorosa. Ambas están presentes en su obra diversa, aunque desde luego en cada caso con modos diferentes. Ésta es una cuestión sorprendente en Juan O'Gorman: su aguda retórica —en el buen sentido— que le permite justificar su arquitectura funcionalista o su arquitectura or-



El crédito transforma a México, 1965

gánica, su pintura didáctica o la imaginativa de caballete a partir de los mismos principios.

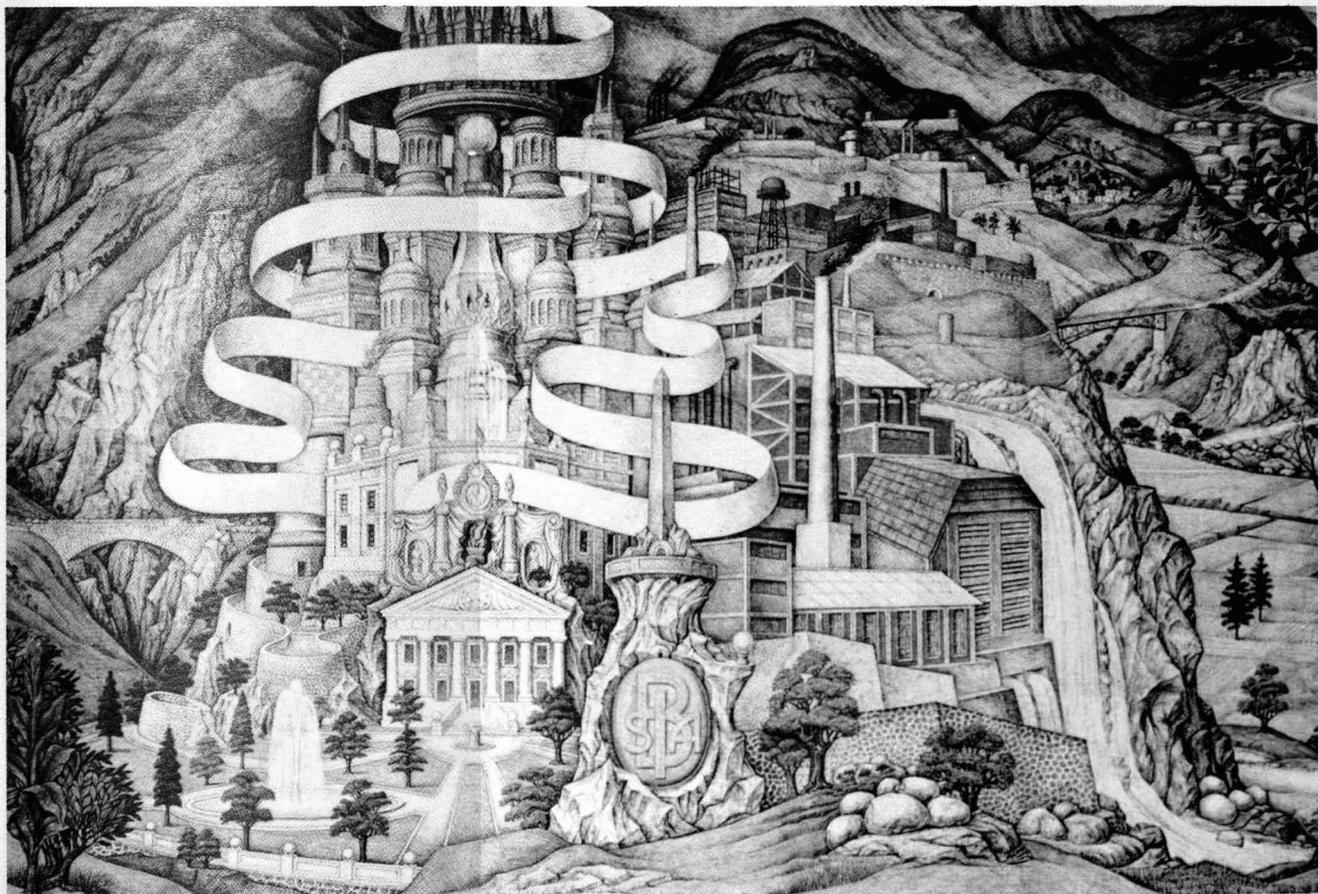
Un misionero

Cuando Juan O’Gorman lee a Le Corbusier se convierte, entusiasmado, en su misionero. Las ideas de la arquitectura como “máquina para vivir” y de la aplicación del principio de “máxima utilidad con el mínimo esfuerzo” a la construcción de vivienda y edificios resultan formidablemente modernas y atractivas para un joven insatisfecho con el eclecticismo tradicional en la Academia de San Carlos y nada convencido de las posibilidades reales de la arquitectura nacionalista (neocolonial o neoindígena). Lo novedoso de esas propuestas también debe haber entusiasmado a alguien en cuyo carácter aparece un cierto gusto por el escándalo. Pero en la situación mexicana de 1925-26, y ya en proceso de hacerse de una ideología revolucionaria, la lectura que O’Gorman, Aburto y Legarreta hacen de Le Corbusier es una lectura sesgada. Radicalizan al gran teórico. Mientras aquél pensaba que la suprema racionalización constructiva creaba una sólida y verdadera belleza, accesible para los elegidos del intelecto y la cultura, nuestros jóvenes despojaban su teoría de la estética inútil. La racionalidad de esta arquitectura ingenieril sería capaz a de resolver los problemas de un México empobrecido y con graves problemas sociales. Su práctica era una actitud revolucionaria. El problema estético era un falso problema. Y agudamente O’Gorman se mofa, en la polémica de los tempranos años treinta, de quienes suspiran por la espiritualidad: el espíritu de la arquitectura recargada de elementos tradicionales de un banco no es sino el espíritu mercantil dice, la manera de atraer más clientes.

Años después O’Gorman haría una profunda crítica de Le Corbusier, tocando con acierto sus puntos más débiles. Especialmente el hecho de que el arquitecto suizo imaginara una arquitectura máquina para una sociedad estática. El cambio social no estaba incluido en su teoría, de modo que ésta se convertía en un elemento de cristalización y estatismo de la sociedad capitalista para la que había sido inventada. Por otra parte el hecho de que se tratara de una arquitectura realizada por unos para otros que no tenían derecho de opinión: la manera de anular la creatividad individual.

Un toque nacionalista

A veinte años de distancia veía O’Gorman con horror el resultado de la arquitectura que él preconizara. Las ciudades desfiguradas y no redimidas. Sensible a las formas y a los pareceres populares, abjuraba de los “cajones con agujeros” y los “cajones de vidrio” de un espurio estilo internacional. La máxima utilidad con el mínimo esfuerzo había sido útil sólo para la especulación capitalista, había convertido en celdas infernales las habitaciones y no había contribuido realmente a mejorar las condiciones populares de vida. Entonces descubre —en el sentido de que se compenetra de ellos— a Frank Lloyd Wright y su arquitectura con sentido orgánico, y a Antonio Gaudí y su fantasía e irrefrenable imaginación. Sostiene que en arquitectura “las necesidades subjetivas, en muchos casos, son más importantes que las objetivas”. Y con esos elementos realiza la Biblioteca de la Universidad y sobre todo su fantástica casa de San Jerónimo (que después vendería y sería destruida). El otro componente capital es el nacionalismo. En 1930 le parecía nacionalista, por revolucionaria, la arquitectura ingenieril; en 1950 la ausencia de



El crédito transforma a México, 1965 (mural)



Autorretrato, 1950

carácter y el alejamiento de la arquitectura respecto a las tradiciones populares locales le resultan monstruosas. Si para la Biblioteca acepta con honestidad y quizá excesiva humildad la malévola crítica siqueiriana de que se trata de una "gringa vestida de china poblana", puesto que en un esquema convencional incorpora los mosaicos y las fuentes de piedra, en su propia casa alcanza la organicidad entre habitación, naturaleza y mosaicos y elementos escultóricos. En veinte años se encuentra, después de su propia evolución personal y de los cambios históricos del país, en la posición contraria del joven de 1930. No sé en realidad qué tan habitable fuera la casa de San Jerónimo, de corta vida. Pero parece claro que una arquitectura tan rabiosamente individual no podría en ningún caso ser paradigmática.

El muralismo

Cuando Juan O'Gorman se inicia en la pintura mural han emprendido su obra y establecido las bases de su estilo los primeros grandes muralistas. A José Clemente Orozco le reconoció siempre su grandeza, por más que sus temperamentos fueran tan dispares. La pintura de Siqueiros nunca le satisfizo verdaderamente. Por Diego Rivera tuvo admiración filial y de él tomó las enseñanzas básicas para desarrollar su propia y personal obra. Había además entre ellos una coincidencia ideológica y de temperamento: ambos fueron pintores dibujísticos, ambos coincidieron en su curiosidad científica y su admiración por las culturas prehispánicas, ambos estaban animados del sentido reposado y clásico que anima sus obras monumentales. Lo que aprendió O'Gorman de Rivera se complementaría con lo que ya traía ente pecho y espalda: una finura de dibujo casi de delicadeza flamenca prerrenacentista, que había tomado de su padre, y un gusto por la fantasía y la ternura popular, que recoge de la pintura de "retablos" o ex-votos tanto de Antonio Ruiz "El Corcito" y de Frida Kahlo; además de una rampante fantasía que lo emparenta a veces tanto con el Bosco como con Archimboldo.

Su primera importante obra mural, la del viejo aeropuerto de la Ciudad de México, sigue en buena parte los lineamientos de las obras de Rivera: una presentación histórica del desarrollo de la aviación, cuidadosamente documentada en su iconografía, con un sentido moralizante donde pretenden ser fácilmente distinguibles los buenos y los malos, los sabios y los oscurantistas. Su imaginación desbordante y la calidad de su factura (casi podría hablarse —perdón por el absurdo— de una "miniatura monumental") lo convierten en una especie de retablo encantador. Dos tableros laterales de ese mural, más alocadamente fantásticos y más agresivos desde el punto de vista ideológico y político, fueron destruidos.

En el mural de Pátzcuaro (que ya es de 1941) se ha atenido más estrictamente a la preocupación didáctica riveriana y ha contenido notablemente su sensibilidad fantasiosa. La obra se hace más legible. El abigarramiento de figuras es menos potente y produce menor impacto que en las obras de Diego, pero el espacio está más fina y cuidadosamente manejado. En los murales del castillo de Chapultepec su estilo personal se hace más evidente, en realidad inconfundible; pero el afán didáctico se impone en exceso, opacando las cualidades imaginativas de O'Gorman. El resultado, pese a un indudable encanto, es un poco acartonado. En todo caso es claro que Juan O'Gorman ha tomado un partido definido: en su pintura personal todo es válido, pero en la pintura mural, la ilustración para el pueblo, hay que utilizar un len-

guaje limitado, reducir las palabras, explicar reiteradamente, darles la comida que son capaces de digerir. Esto es todavía más notable en el mural de la Revolución (1968-69), ocho años posterior al Retablo de la Independencia.

Una intención lúdica

Un ámbito no ajeno pero sí muy diferente es el de su pintura de caballete. En ella practicó el paisaje, el retrato y la pintura simbólica. Sus paisajes son como la proyección de su amor y gusto por las cosas: las torres caracoleadas de Los Remedios, la Ciudad de México, la Villa de Guadalupe, Guanajuato... paisajes poblados por personajes que los viven, los gozan o los padecen; por seres fantásticos, por animales y objetos, por letreros chuscos e intencionados. En el retrato Juan O'Gorman fue verdaderamente excepcional. Ahí confirma la sorprendente capacidad de su dibujo, su amor por las cosas, y deja lugar para su fantasía. El paradigma de retratos es su propio autorretrato de 1950, donde se representa cinco veces en diversas actividades y atuendos, correspondientes a sus diversas actividades; donde aúna la calidad de la factura con el sentido popular de los objetos y la fantasía de los seres imaginarios. Pero la cantidad de magníficos retratos pintados por él, especialmente en los años cuarenta y cincuenta es muy significativa.

La otra gama de su pintura de caballete es la puramente fantástica. Suele tratarse de paisajes imaginados o soñados (aunque soñados con método), a menudo con figuras. Se trata en la gran mayoría de las veces de cuadros verticales. Siempre hay en ellos una intención crítica, a veces de carácter más explícito, política o ideológica; pero a veces con un sentido más ambiguo, que deja un amplio margen de interpretación al espectador. La imaginación más sorprendente se une a la intención lúdica en arquitecturas estrambóticas e imposibles y a la extraordinaria factura en dibujo y color, para producir estas obras sorprendentes que, sin embargo, como en los otros géneros que practicó O'Gorman, fueron perdiendo frescura a través de los años y haciéndose más crudas de color y más rígidas.

La exposición del palacio de la Inquisición muestra lo que podríamos decir un artista de cuerpo entero. Las diversas actividades de Juan O'Gorman están representadas, y también las diferentes etapas de su producción. La cantidad de obras reunidas es muy grande, de pintura a dibujos y a fotografías. La disposición museográfica, sin embargo, no deja de ninguna manera satisfecho. Ciertamente el espacio del palacio de la Inquisición no es fácil de manejar museográficamente, porque las crujías son en ocasiones muy estrechas y la iluminación defectuosa. Pero no es fácil seguir el hilo del discurso. Ni hay una clara secuencia cronológica ni hay una fácil lectura según los diversos órdenes de actividades del maestro. Se llega al absurdo de titular una sala con algo así como "obras varias", que incluye desde naturalezas muertas, fantásticas o no, hasta proyectos de murales, que no se entiende por qué no están en su lugar correspondiente. El espectador no avisado puede salir con la idea de un artista un poco incoherente, cuando en el desarrollo de O'Gorman hay, precisamente, una gran coherencia según sus actividades diversas y sus cambios en razón del tiempo. Incluso la disposición de las cédulas, que dificulta su relación con las obras, o la colocación de algunas de éstas en total contraluz, entorpece la visita.

No obstante, allí es posible hacerse una idea de la impresionante aportación a la cultura mexicana de este hombre que decidió quitarse la vida en enero de 1982.

EDUARDO NICOL

EL ORIGEN SONORO DEL HOMBRE

MUSICALIDAD DE LA POESÍA

En el principio fue el verbo. Verbo es pensamiento y palabra. Pero también es voz. El principio del hombre es sonoro.

El verbo enmudece en la escritura. La representación gráfica de la palabra es el paso decisivo hacia la universalidad extensiva del pensamiento. Ya no se requiere entonces la presencia del oyente. El mensaje verbal conserva su actualidad en un lugar y un tiempo distintos de aquellos en que fue pronunciado. Y lo que se registra por escrito, para que conste (es decir, para que tenga constancia, y no sea volátil como la palabra sonora) es algo que "vale la pena". Con esta pena y esta constancia se crea una cultura en la que el hombre adquiere una nueva dimensión de ser: trasciende lo efímero de aquello mismo que lo define, que es la palabra oral. El sentido logra entonces primacía sobre el sonido.

La *vox populi* no era *vox dei* sino cuando coincidía unánimemente en una opinión. La unanimidad era decisiva. Sabemos, sin embargo, que ni metafóricamente alcanzaba esa voz una jerarquía equiparable a la autoridad divina. La *vox populi* era muchas veces voz de la plebe: un mero rumor, o una maledicencia, o la expresión de un estado de ánimo pasajero. Ni siquiera la unanimidad, si se lograra, daría permanencia a las opiniones populares. El hombre buscó la permanencia en la palabra escrita.

Verba volant, scripta manent. Lo cual indicaría que las auténticas palabras son, en sí, volátiles, y se distinguen de los escritos porque éstos no son sonoros. La búsqueda de una permanencia es bien intencionada, pero fallida. Ciertamente, los escritos comprometen, pues pueden ser citados sin ambigüedades, sin fiar en la memoria. Pero si el escrito queda, lo que él declara y la intención que lo inspiró pueden volar tanto como los sonidos.

Pueden volar también porque tengan poco peso. Una palabra de peso como la normativa, que tiene autoridad en sí, y puede ser hablada o escrita, empieza a reforzar desde Grecia esa autoridad con la escritura. La primacía del sentido se acentúa, a costa de la musicalidad; pero el poder de lo ordenado nunca es total o excluyente. No se trata del contenido. Los signos gráficos no representan la idea ni la cosa. Tampoco representan el sustantivo, que sí representa la cosa de algún modo, sino los sonidos de la palabra. El texto escrito es como una partitura. Cada letra es el signo de una nota musical. La lectura silenciosa reproduce *in pectore* los sonidos. Leer no es sólo captar significados: es saber cómo se pronuncia el vocablo.

Antes que la política, que con la ley escrita transforma la constitución de la comunidad humana, la sapiencia recibe

entre los griegos la consagración de la escritura. El mensaje ya no se transmite de padres a hijos por la voz; adquiere una forma más inequívoca y estable que la tradición oral. La sapiencia escrita no es la voz del pueblo, sino la voz de un hombre sabio. La tradición compartida implica entonces la lectura. La transmisión del sentido queda asegurada, después de la muerte de los doctos, por el texto fidedigno, que es término de invocación y de apelación, como la ley en la sociedad civil. Todavía hoy, en derecho, "la opinión de los doctos" se integra, junto con las sentencias de los tribunales, en el cuerpo de lo que llamamos jurisprudencia.

La sapiencia no es musical. Tampoco lo es el amor de la sapiencia que se conocerá como filosofía, o sea la ciencia. La ciencia presta atención al sentido de la palabra, que es lo traducible a otro lenguaje. Su sonido importa casi nada, a pesar de que la filosofía sigue siendo oral, además de escrita, hasta nuestros días. En la Edad Media, los profesores son "lectores"; sus enseñanzas son "lecciones", o sea lecturas en voz alta. Pero en dos momentos sobresalientes de su historia, la filosofía requiere el oído y no la vista: el momento inicial milesio y el momento definitorio socrático. En Tales y en Sócrates la filosofía es pura voz. Esta filosofía es ciencia, pero se transmite como la primitiva sapiencia (así como la enseñanza pitagórica: *magister dixit*). Es literalmente ilegible: una lección sin lectura.

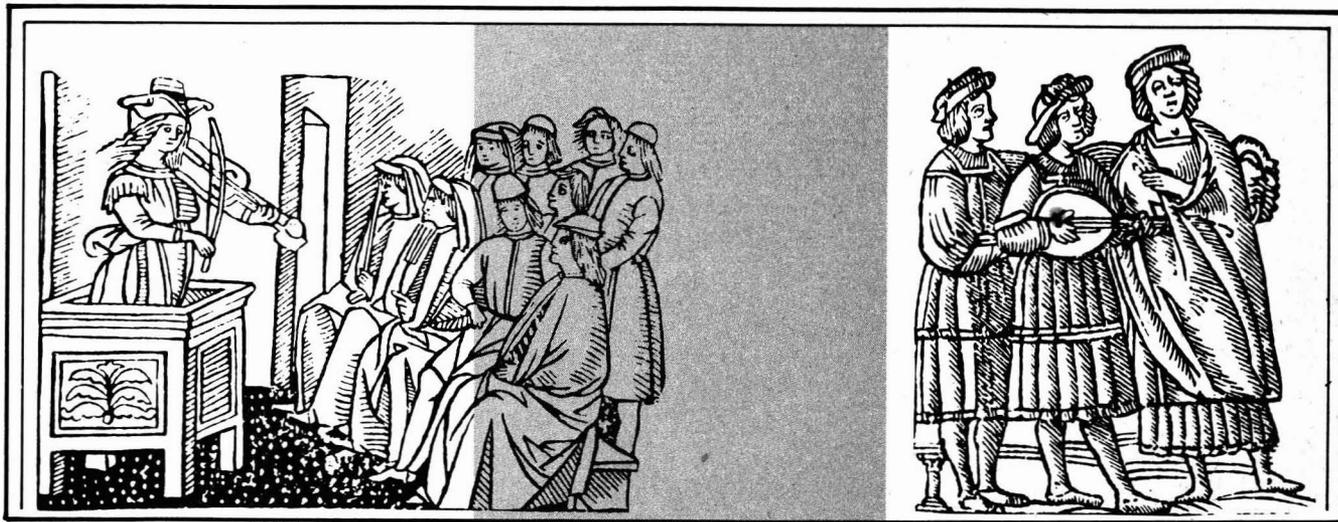
La voz es nominativa. El sistema simbólico de la palabra comienza sustantivamente, dando nombre a las cosas. Dar nombre es dar razón: *logon didonai*. Esta es una "sustantivación" del ente que se da en y con la palabra. Hablar de las cosas es una manera privilegiada de relacionarse con ellas. Y también con los demás. Mediante el sonido con sentido, el prójimo ya no es un mero ser-ahí (*Dasein*), sino el interlocutor. Antes del lenguaje hablado, el pre-hombre podía identificar la cosa, señalarla y ofrecerla con el gesto. La palabra es el ofrecimiento sonoro del ser. Y el sonido transforma a su vez el ser de quien habla: *le da* el ser esencialmente humano.

Dar razón, dar el ser, dar-se el ser; esto es compartir la realidad sin tocarla: un grado de posesión más alto que el simple verla juntos. Lo que cambia es este "juntos", pues se trata de una experiencia de mayor intimidad y complejidad que el ser-juntos (*Mitsein*). También la mano, que parece tan posesiva cuando toca y apresa la cosa, queda transformada por la voz. El contacto ya no es sólo físico, sino metafísico, porque se convierte en una prolongación auxiliar del verbo; y el verbo tiene su propia physis, pero no es ser físico. El pensar, el hablar y el tocar quedan integrados. Nos dice el psicólogo que, en el niño, la manipulación forma la noción. Pero esto ocurre cuando el niño todavía no habla: emite sonidos que no son articulados. La mano es verdaderamente poseedora cuando adquiere un saber sustantivo. Confirma

* Este es un fragmento de un libro sobre el tema de filosofía y poesía que el autor prepara para el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM.

entonces la posesión que brindan el sonido y el sentido. La mano empieza a saber: el toque es docto.

La palabra es lenguaje articulado. La articulación se refiere a la mecánica de los órganos de fonación, y también a la sintaxis, o sea, literalmente, al orden conjunto de los vocablos. Articulación es composición. Pero cada una de las oraciones compuestas, incluso cada palabra, es susceptible de variados tonos y acentos en la dicción. Cada voz tiene su propio timbre y tesitura, como el instrumento musical; es capaz, lo mismo que éste, de producir diversas inflexiones. De suerte que el sentido no se define aparte, por pura lógica, sino que puede alterarlo el sonido. Hay infinitas maneras de decir la misma cosa con las mismas palabras: de poseer y de ofrecer la cosa, según las inflexiones orales.



Lo común o constante es la forma del acto verbal, y su resultado; pues la voz establece una distancia, y a la vez un mayor acercamiento. Nos permite acercarnos a lo que está separado del aquí y el ahora, marcando la distancia en el acto mismo de acortarla. De este modo, por el sonido, adquiere el hombre el señorío sobre todo lo no humano.

No hay pensamiento sin sustantivos, que son el germen de los conceptos. Nombrar es hablar; conceptuar es hablar bien: decir lo que las cosas son en sí, y no sólo para mí. Pero los conceptos se piensan porque las cosas se dicen. Esto significa que el pensamiento es esencial comunicación; que la primera comunicación es sonora y crea su propio ámbito de resonancia. Este es el ámbito humano, distinto del espacio físico donde se producen los ruidos y sonidos mundanos, desde el trueno hasta el piar de las aves.

La filosofía habla bien. Es pensar conceptual, y por tanto le importa el sentido de la palabra, no su sonido, y ni siquiera, al parecer, el interlocutor. Los mismos filósofos nos han acostumbrado a prescindir de un oyente, en la relación cognoscitiva; han enseñado que lo único importante es la relación del logos con el ser, olvidando que todo pensamiento es dialógico. Así nació la lógica muda, como si el concepto fuera puramente mental, y no vocal; o sólo vocal *per accidens*: por accidente didáctico, pero no desde la gestación.

La palabra, que con su sistema fonético eleva la comunicación desde el nivel de la mímica al nivel del logos, luego queda con las formalizaciones desprovista de su musicalidad. Lo cual sería una manera legítima de depurarla, si lo eliminado fuera la simple música subjetiva; o sea, si el sonido no fuese el vehículo primario de la comunicación. Pero no hay pensamiento sin expresión. Que quiere decir: nadie

piensa a solas. El tú está presente lo mismo que la cosa. En suma: es la unión de la semántica con la fonética la que engendrará el concepto.

La filosofía, como toda ciencia, es un lenguaje especial; inteligible, pero diferente del habla común. Su especialidad consiste en comunicar la verdad verdadera. Esto la obliga a consignar por escrito lo pensado. No ha lugar a equivocarse, y la vista es menos infiel que el oído. La lectura puede repetirse a voluntad, mientras que la repetición del mensaje oral tiene que solicitarse. El texto es una comunicación segura, aunque mediata. La mediación es temporal, además de espacial. Sin embargo, el filósofo que escribe permanece disponible ante el eventual destinatario de su mensaje: se encuentra siempre *textualmente* presente.

El texto escrito alivia el quehacer de la memoria. La filosofía escrita no hizo sino aprovechar la experiencia antigua de la comunicación epistolar. Pues ella es una manera tardía de hablar, y aprende de las anteriores. Cuando nace, ya existe la escritura; quiere decir que cuenta desde el inicio con un público de lectores posibles. Antes de la filosofía vino la poesía, que al principio sólo tenía oyentes. La épica se dirige a un público de analfabetos. Pero ya tiene lectores en la época de los milesios.

También la poesía es un lenguaje especial, y resulta insensato, como hace Platón, juzgarla con el criterio posterior que establece la filosofía; pues lo que en ésta importa es la verdad, mientras que la poesía es una forma de musicalidad nueva en la cual la verdad es lo que no importa. La novedad del lenguaje poético respecto del común es justamente el incremento de esa musicalidad. El mundo poético lo crea el poeta pensando en sonidos, tanto como en imágenes. Por esto nadie pretende que la poesía exponga el ser, como la filosofía. Las cosas son como el poeta decide libremente que sean. La arbitrariedad común del "a mí me parece" se convierte en la soberana libertad del "yo creo". Crear, en griego, es *poiein*.

La musicalidad es por tanto prominente en la génesis del acto poético. Y también en lo que pudiéramos llamar, como cuando hablamos de música, en su "ejecución". La poesía debe ser, y de hecho es desde el origen, recitada o cantada. Y aunque no hay expresión verbal sin sentido, el sentido común de la palabra queda subordinado al arte del sonido y transformado por él. Claro está que la poesía es inteligible, y que por tanto el sentido transformado no se convierte en un sin-sentido. El oyente entiende: se encuentra en la misma

base real que el poeta. Pero el poeta revela al profano la comprensibilidad de la fantasía. Lo que él procura sobre todo es que lo dicho "suene bien". El buen sonido es cualidad independiente de lo dicho, y posee la virtud específica de una verdad estética. Hablar bien en filosofía es algo (de hecho, aunque no en el ideal) ajeno al buen sonido. Es afinar la consonancia de la palabra conceptual con la cosa. En poesía, esta relación de consonancia se afina entre las mismas palabras, musicalmente. Por esto es legítimo que el concepto ceda ante la metáfora: los labios *son* claveles, el cabello *es* áureo. Esta afirmación de un ser que no es, sería inválida, o sea prosaica, sin el arte de la voz. Hablar bien poéticamente es hacer buena música con las palabras.

Los amantes de la filosofía todavía hoy son oyentes. Esta

arte musical. De suerte que esta música no hace sino acentuar la musicalidad *natural* de la palabra. El logos es sonoro, además de ser lógico. O mejor aún: tiene sentido *porque* tiene sonido.

Esta evidencia es principal en una filosofía que pretenda dilucidar cuál es "la esencia de la poesía", para lo cual es necesario investigar la génesis del logos. Con esto la cuestión queda transferida a la filosofía en sentido estricto. No se trata ya de un tema monográfico. Ninguna abstracción metodológica podrá eliminar el hecho de que el concepto es palabra, y de que, por consiguiente, pensamiento es comunicación. Hablando, como es tan común actualmente, de los "medios de comunicación", conviene olvidar por un momento los medios artificiales, y reconocer que la palabra oral



es una ciencia-sapiencia que se expone oralmente en conferencias y cursos académicos. Incluso, alguna vez, los oyentes usan grabadoras, cuando pudieran esperar la eventual publicación de la lección oral; como si quisieran retener el decir, y no sólo lo dicho, roban la voz ajena para reproducirla a voluntad, sin la voluntad del dueño y señor de esa voz. En cambio, salvo en el teatro, la poesía que nació musicalmente es hoy en día objeto de lectura. Casi nunca se recita en voz alta. En sus formas originales, no hay poesía sin un público presente y oyente.

La poesía se dirige al pueblo, dirá Platón. El poeta, o el intérprete de su obra, son cantores. Aparte de otras conexiones, la que existe entre la épica y la tragedia aparece en la vocalidad, en la solidaridad con la obra del auditorio. En el teatro, esa presencia de los oyentes es esencial. Pero aquí el actor cumple la misma función que el rapsoda: interpreta un texto escrito, en cuanto al sonido y al sentido. El lector hará lo mismo, aunque su interpretación del sonido habrá de hacerla mentalmente, adoptando el texto como partitura musical, por sí solo, sin la ayuda del recuerdo de la voz de un actor o de un juglar que conserva quien presencié la ejecución actual. Esta voz interior de los lectores no es la de nadie; es apenas un eco de la voz propia.

En nuestro tiempo ha decaído la poesía épica (y la trágica). Tal vez por esto sólo prestan atención al hecho de la musicalidad inherente a la poesía los eruditos que estudian sus primeras manifestaciones en Grecia y en las literaturas medievales. Pero la estudian como simple hecho histórico, y no como componente esencial de la poesía misma. Corresponde más bien a la filosofía advertir que la obra poética es voz con

es el más primitivo de ellos. Todo lo demás surge de ahí, y ahí tiene su base natural. La abstracción del puro concepto que llevan a cabo los filósofos sólo fue posible por la invención de la escritura, que es anterior a la filosofía, y posterior al nacimiento de la poesía.

La decadencia de "la gran poesía" puede haber contribuido a ofuscarnos respecto de su génesis musical, y por ende de sus formalidades sonoras. La poesía tiene su propio tono y acento. Es melódica, y resulta incongruente reducirla a la naturalidad prosaica, olvidando la naturalidad artística del verbo poético. Mucha obra poética contemporánea nace mermada, pues nunca podría ser recitada; y si lo fuera, su musicalidad sería sobrepuesta y de artificio, más que de arte. El abandono de las formas (del ritmo, la métrica y la rima) da origen a una composición literaria que sólo es poética por la idea, pero no por el sonido.

Otra consecuencia de lo mismo es la interpretación naturalista del teatro en verso, según la cual, por ejemplo, es necesario ocultar la rima, y Shakespeare debiera recitarse como un diálogo casero; a pesar de que, manifiestamente, el poeta quiso realzar las grandes pasiones con la sonoridad de las grandes palabras. Los terribles infortunios de la vida real en nuestros días no siempre tienen al rango de tragedias, y hay en los escritores un cierto pudor que les impide utilizar aquellos recursos del arte que podrían resultar artificiosos o afectados en la cocina.

Esto tiene importancia, no sólo como criterio estético para el estilo de la composición y de la ejecución teatral, sino como síntoma de una ignorancia de aquello que debemos exigir de la poesía, que no es ni más ni menos que un nuevo

mundo. Lo constituyente de este mundo es una fantasía sin otros límites que los de las formas del verso en que deben encuadrarse, y unos sonidos cuyas variaciones posibles están dadas en las reglas de la fonética gramatical. La combinación de tales límites y reglas determina la morfología poética.

Tales ingredientes no pueden ser desechados como un lastre de la composición poética, como vestigios de una estética pasada de moda. De la música no se puede prescindir sin riesgo para la obra. Porque, además, con el cambio habrá cambiado de manera radical precisamente aquello que esperamos de la poesía, que ya no sería un mundo *creado* por el poeta, sino una versión del mundo cotidiano, acaso más refinada que las noticias periodísticas o que las memorias personales, pero vulgar por común. La comunidad de la poesía se

midan en la tierra baja. Dado que el silencio *no es* (no tiene realidad física), lo que percibimos en las cumbres no se oye, sino que se ve. Se ve la cordillera inmensa, inmóvil, perdurable. Y esto nos sobrecoge, porque lo visible es a la vez indiferente: es el panorama de la tierra antes de que la pisara el hombre. Sonidos y ruidos son familiares. El gran silencio es, como dijo el poeta, el de un mundo "ancho y ajeno".

Los animales son sonoros. Sin duda lo fue también el hombre antes de ser hombre. Empezó a ser hombre cuando adquirió la voz, que no es sonido equiparable a ningún otro. Los animales superiores tienen una comunicación que se distingue de la humana por su carencia de musicalidad (salvo ciertas aves, que por esto se llaman canoras). La voz animal es música incompleta: transmite mensajes sin logos. El



constituye con la singularidad de la melodía verbal.

El hombre culto habla con arte sin arte, es decir, sin reflexión, por simple cultura; la cual es más notoria y diferencial cuanto más inconsciente es la aplicación del arte. Conciencia de arte reflexiva y metódica ha de tenerla quienquiera que se dirige a un auditorio; como el conferenciante, el político en su discurso, el sacerdote en su sermón. Que no les diga a éstos un naturalista que su modo de hablar ha de ser el mismo que el de todos nosotros: sin cultura verbal específica. Si el buen hablar en público parece "natural", esta naturalidad es fruto de designio.

¿Qué es lo que cambia, en esos modos de hablar que son diferentes por el ámbito? Cambia lo que llena el ámbito, que es la voz. Cambian el estilo y la vigilancia del orador sobre la articulación del discurso y la articulación fonética; las pausas y los acentos. Porque si aburrir a los oyentes en privado es pecado menor, resulta funesto hablando en público.

Todo es cuestión de música; la cual puede ser cautivadora; incluso cuando el sentido es oscuro o discutible (como los griegos descubrieron). Menos música, menos arte, menos comunicación. El buen orador es convincente porque su arte se oculta en su misma efectividad; pues el arte descaradamente al descubierto es algo que todos repudiamos: la afectación o el manierismo. No hay quizás nada más difícil de lograr que el arte de la espontaneidad. Hablar en público es arte, o bien simplemente oficio. Sin lo uno ni lo otro, la única alternativa es el arte de callar, que también tiene su sabiduría.

El mundo es sonoro. El hombre sólo percibe el silencio cósmico en la soledad de la alta montaña, como ausencia de los sonidos y ruidos que lo envuelven, lo acompañan o lo inti-

logos y el sonido son indivisibles en la palabra humana. El pensar solitario viene cuando el hombre lleva largos siglos de hablar, y no es más que un diálogo de palabras calladas. En el principio fue la voz.

La voz es comunitaria, o sea dialógica. La poesía no es dialógica. Su discurso es un monólogo: uno es el de la voz, otro el oyente, y éste permanece atento y mudo. Pero también la poesía es comunitaria, porque la música es vinculatoria. Aunque el receptor del mensaje es pasivo, participa de esa realidad de artificio creada por el acto poético con un orden de sonidos que trasciende el orden del habla ordinaria. En la poesía tenemos a la vez la musicalidad natural de la palabra y la del arte. La segunda no sería posible sin la primera.

Esta superposición y diferenciación resalta en la música coral. En el *Himno a la alegría* de la Novena Sinfonía de Beethoven, una tercera musicalidad se integra en las dos que reúnen los versos de Schiller, con efectos estéticos y vitales más complejos que en la recitación. Surge una nueva forma de comunidad: la hermandad de los hombres en la solidaridad de la palabra cantada. La simple coexistencia adquiere el grado existencial de una unidad; la cual es efímera, pero puede reproducirse y es abierta, pues no exige que sean siempre los mismos cantantes cada vez. La obra coral tiene fuerza conjuntiva permanente. El diálogo individualiza a los participantes. En el coro, la comunicación se vuelve comunión: es la individualidad del "todos a una", en cuya armonía no caben disensiones, que está formada por lo que se dice poéticamente y por el modo de entonarlo.

Los primeros cantos fueron religiosos, y por ello, sin duda, prosaicos. La religión es cosa vieja y seria. El coro poético es

siempre juvenil, sea cual sea su mensaje; siempre despreocupado y gratuito. Incluso la poesía sin otra música que la suya propia, tiene el desinterés de lo que no responde a nada, de lo que no ha de someterse a ninguna necesidad interna o externa, grande u ocasional. Podemos creer que la poesía tiene, como todo, su razón de ser; pero no imaginamos que nadie pueda decirnos su porqué; menos aún el porqué de un coro profano. Sin embargo, ambas composiciones son comprensibles, en el sentido de que se aceptan de inmediato, como si fueran lo que en realidad no son: un acto natural, espontáneo, que surge de dentro sin motivación deliberada. Esta impresión de gratuidad explica que la poesía y el coro no necesiten explicaciones, pues no admiten preguntas sobre su ser. O sólo admiten ésta, que es indirecta y presupone la admisión: ¿cómo pudo el hombre existir antes de la poesía? No interrogamos a lo que no tiene precio, a lo que es fruto de la pura generosidad. El poeta, como el músico, es magnánimo: hombre de grande ánimo.

La pura voz sin sentido no tiene sentido. El el canturreo sin palabras el hombre usa la voz como un instrumento musical, y con esto reduce su dimensión humana. A esa voz algo le falta. El puro sonido reclama el sentido. La musicalidad del verbo es decisiva porque *no es sólo música*.

En el frenesí del culto dionisiaco primitivo, los participantes emitían sonidos con ritmo, pero sin las articulaciones de la palabra. Más tarde, ese rito sigue siendo delirante, aunque el arte ya ha penetrado en él. Todavía, al parecer, no hay palabras (como las que va a adquirir en su versión escénica), sino gritos y exclamaciones; pero una ánfora del siglo V a.C. (visible en el Museo de Tarento) representa a dos ménades contorsionadas, mientras una tercera, vertical y serena, toca la doble flauta. La música aplaca, ya desde el mito de Orfeo.

Probablemente el hombre no descubre el canto sin palabras desde el principio, como no descubre sino tardíamente la música instrumental sin canto. A esta música desprendida de la voz humana nada le falta: constituye un arte aparte, con su propia técnica. En cambio, como la voz no es mero instrumento, el canto sin palabras es música incompleta. Aceptemos, pues, que de hecho sonido y sentido nacen juntos en la expresión verbal. El grito y la onomatopeya son prehistoria. El verbo histórico es articulado: es ensamble de la *phoné* con el logos.

La invención de la poesía no ha de registrarse como la del primer género literario. Esto es cierto, pero a la vez es falso, porque omite un hecho básico, cuya significación rebasa la literatura. La poesía inaugura una nueva manera de hablar. Se entiende: no una manera distinta de decir lo mismo que se puede decir en prosa, sino un decir distinto, que sólo se puede comunicar con sonidos nuevos. La poesía nace *para* ser recitada. El habla ordinaria no es recitativa. Y la recitación cambia cualitativamente el espacio vital. Por ejemplo, el oyente no puede interrumpir, cualquiera que sea el ambiente físico de la recitación. El cambio lo produce la música, más aún que el contenido del mensaje poético.

Podríamos atrevernos a afirmar que el hallazgo de una nueva posibilidad de la voz, de alguna variante de la entonación en el habla ordinaria, sugirió esa posibilidad de una expresión verbal; como si hubiera sido la musicalidad pura la que incitó a llenarla con nuevas intenciones de sentido. Pero esta inversión, que es arbitraria, sirve sin embargo para comprender el momento genital de la poesía. Porque tampoco es cierto que el hombre inventara un orden de imágenes, a las que luego "pusiera música". Imagen y sonido se juntan en el momento original. Nosotros separamos después estos dos componentes porque estamos acostumbrados a hacerlo

impunemente con la prosa.

La entonación en la poesía recitada no es espontánea, casual, arbitraria o sobreañadida. Es una entonación metódica. Su método es la elección de las palabras y la composición de las oraciones. Quiere decir que la recitación puede ser más o menos afortunada, porque es subjetiva, pero la música de las palabras es la que contienen ellas mismas. El orden de la imaginación poética no está, pues, disociado del ordenamiento sonoro. Este es un componente formal, que está presente de manera uniforme en cualquier obra poética. Atributos notorios de la poesía cuando nace son la fantasía, que al parecer no tiene reglas ni límites, y la más estricta regulación, que es el metro. El metro, que significa medida, es el orden sonoro de la imagen.

La metrificación es la introducción en el espacio de la voz de unidades temporales cuantificadas. En ella se combinan el tono y el ritmo. A su vez, se combinan o complementan el espacio y el tiempo poéticos. El alcance vocal de quien recita fija el ámbito de la resonancia: el límite dentro del cual los presentes siguen siendo efectivamente oyentes. Otra cosa es el espacio imaginario, que está delimitado por la fantasía que lo crea. Pero esto se refiere al sentido, no al sonido. De suerte que, en la recitación, la poesía tiene dos espacios. También tiene dos tiempos: uno es el de la duración o extensión del poema, otro es el de la cadencia. El poema tiene un ritmo, que es propiedad interna o formal y métrica: ni muy de prisa, ni muy despacio. El grado de aceleración depende del contenido y del sonido.

La lengua griega, mejor que sus derivadas, ofrece la alternancia de sílabas cortas y sílabas largas. Esta es la base de una regulación de los elementos formales de la voz poética, con vistas a unos ritmos que sólo son incipientes en la prosa y en el habla común. En la poesía épica, aparecen más rigurosamente cuantificados que en la música estricta; la cual, en Grecia, carece de la unidad de medida regular que nosotros llamamos compás. La épica es verbo acompasado.

Sabido es que la palabra *poiesis* significaba en griego producción o creación. Tardíamente designó específicamente la producción poética. No sabemos por qué conductos de la mente los griegos decidieron que el arte de la poesía era la poesía por excelencia. Platón tuvo que recordar a sus contemporáneos que "todos somos poetas". Quiso decir que el hombre es productor. El poeta es ser obrero: obrero de la palabra; artista del sonido verbal.

Podemos decir hoy lo que Platón dejó sin decir: que el hombre es un ser músico, porque es un ser que habla. Pues algo parecido sucedió con las acepciones de la palabra *musiké*, la cual designaba en general cualquier actividad relacionada con las musas, pero específicamente el arte musical. Platón observa que la *musiké* es una de las partes de la educación liberal. Pero indica en la *República* que ella incluye el logos: el verbo, la palabra, el discurso. O sea que no es mera música.

La mudanza de los tiempos nos obliga ahora a señalar que el logos, a su vez, no es mero pensamiento: el logos contiene la *musiké*, el sonido. Desde el origen, y para siempre, logos es pronunciación, declaración, tonalidad, timbre, cadencia, ritmo. La poesía se halla, como arte musical, bajo el patrocinio de Euterpe, la musa de la música, bien acompañada por Calíope, la musa de la épica, o Erato, la musa de la lírica y Tersicore, la musa de la música del cuerpo que es la coreografía.

Puede decir el filósofo, sin pretensión, que el hombre alcanza la cima de su ser con los rigores formales del logos de razón. Lo cierto es que a esta misma cima llegó antes por la vertiente del discurso sonoro, con la formalidad regulada del logos poético.

RESEÑAS

DE LIBROS

ESE LARGO COLLAR DE PALABRAS

Hay escrituras más modernas que otras si por modernas se entiende que hacen complicidad —se complican, sabiéndolo o no— con el corazón teórico de una época. Modelos, modas, modalidades, sobreviven adentro de algunos libros para que la fecha en que éstos salgan de imprenta sea más la marca de una integración que el colofón de una casualidad impresa. Así, veinte años antes del 2000, caminan los versos de Coral Bracho de la mano de una gramática que prueba maneras de disponerse en la frase para una racionalidad que vendrá. Más allá de la superexplotada relación cuerpo-escritura, después de esa saturación analógica entre letra, escritura y tejidos o texturas, los versos de Coral Bracho emergen no como hijos adoptivos de la teoría —aquellos que le hacen guiños cómplices para merecerse luego sus críticas, al decir de Roland Barthes— sino como parientes literarios de ella.

En *El ser que va a morir* la "experiencia corporal" se ve modificada por la experiencia de escribirla. Los cinco sentidos pesan con su carga de verbo y se descargan en la página de un modo imprevisible: "Oigo (tu semen táctil)". La palabra semen deviene táctil al oído mientras los paréntesis quieren encajar a un *objeto directo* que se desborda como líquido seminal. Río en el desierto, fertilidad en la aridez, el verso de Coral Bracho se estira entre un extremo y otro de la naturaleza: "La mezquita se extiende entre el desierto y el mar". Con una concepción muy singular de la arquitectura gramatical, la poeta se propone una construcción sin límites ni andamios. Quiere hacer una mezquita que cualquier viento pueda derrumbar. Ninguna metáfora se hace cargo de solidificar la estructura del edificio. Paso sobre paso, la caravana metonímica avanza con voracidad hacia ninguna

▲ Coral Bracho: *El ser que va a morir*. Joaquín Mortiz, México, 1982. 61 pp.

parte. Así, entre el desierto y el mar, se va constituyendo un poema destejido, desestructurado, a imagen y semejanza del cuerpo en su destartada vida lujuriosa:

Entre mis muslos arde, se condensa —fiebre crispada y lenta— tu imantación; entre mis labios. Hiedra silenciosa, resina, agua encendida, sílice, mi humedad, funde y conjuga: plexo, calor salino, pulpa sensitiva, apremiante, este tímpano penetrable, este nudo, este exceso vulgar.

El erotismo no es aquí esa actividad exterior y apolínea de un cuerpo que, además, se clarifica en la imagen poética. En vez de cuerpo, organismo; en vez de, actividad erótica, una libido subterránea: lo que se cuele entre el tímpano y la vulva, lo que conjuga muslos y calor

salino, lo que convierte el agua encendida en humedad. Nieta del surrealismo, la escritura de Coral Bracho ya no quiere asociar en forma automática idealidades de sentido ni bloques de imágenes, ni siquiera momentos de un rompecabezas narrativo. En *El ser que va a morir* las palabras se asocian entre ellas y tienen un capital común: el terreno gramatical dentro del cual instalan su feudo. En un proceso de *imantación* se van alineando en el collar (¿coral?) del verso. Los signos gramaticales son los engarces que sostienen y adornan la asociación:

Sobre las crines; coces:

En la línea de la cabalgata metonímica se asocian crines y coces. El punto y coma desteje la posibilidad de que *coces* sea el sujeto de un sólido verbo. Engarzando una palabra con otra, el signo gramatical es al mismo tiempo quien las mantiene aisladas. Así, pone de manifiesto una asociación que no quiere depender de las imposiciones del sentido. Sin nada que lo sostenga, el verso termina en los dos puntos y se cae al abismo. Como un espejismo en el desierto, la mezquita del poema se alza y desaparece. Más que construir edificios reales, Coral Bracho como arquitecta traza planos, indica, señala. Voraz, extendido, este trabajo de planificación avanza pero no concluye. Nada en la página de *El ser que va a morir* parece querer cerrarse. Entre el desierto y el mar, se constituye el libro como una ciudad populosa y mágica. Ciudad para la que cabe evocar las reflexiones de Deleuze y Guattari en *Rizoma*: "escribir no tiene nada que ver con significar, sino con medir, cartografiar, inclusive las comarcas venideras".

Si hay, entonces, un referente teórico con el que se podría asociar la escritura de Coral Bracho, éste es el de *Rizoma*. De hecho, una de las dos citas de *El ser que va a morir* pertenece a ese libro. Aquí, el encuentro entre teoría y literatura es feliz: ni analógico, ni ejemplificador, ni *a posteriori*. Y si bien para la reflexión deleuziana toda escritura sería, en última instancia, rizomática, hay algunas en las que esta característica queda representada de un modo más "realista". Si se pudiera dibujar la ruta por la que caminan las palabras del verso de Coral Bracho, seguramente ésta formaría un rizoma, ese tallo subterrá-



Coral Bracho

CEREMONIA DE UN ADIÓS ATEO

I

neo que "tiene en sí muy diversas formas: desde su extensión superficial ramificadas en todos sentidos, hasta su concreción en bulbos y tubérculos". No hay en *El ser que va a morir* versos-árbol conectados a una raíz articulante. Desenraizados, "desterritorializados", estos versos se mueven —tiran líneas— hacia afuera de sí mismos. Viven en un mundo de palabras que, imantadas, se mantienen todas juntas, pero en la superficie. No hay incorporación, nada se come a nada: ningún encuentro deviene metáfora. Así, sin nudos, sin compromisos definitivos, aparecen también las rupturas repentinas y las uniones nuevas. (Versos que se desdoblan acoplándose con otros, forman la nueva sociedad en un terreno gramatical común.)

Un punzón, un insecto en las palabras)) lentas, empalmadas ((entre las grietas, las cesuras, en las bridas. Súbitos y lascivos las concentran —Su voz: separándolo, abriéndolo, eligiendo —ciñen y cohabitan en los filos espejeantes)) huecas; su costra opaca ((entre los gritos, las vernejas, los resquicios. Estar:))

Los paréntesis dobles que cierran lo que nunca se abrió, el verbo estar que se abre hacia los dos puntos, lo que, abierto, vive aprisionado entre guiones: son ligazones, coágulos, engarces, líneas de fuga. Son esos bulbos y tubérculos que, agazapados en lo oscuro de la ramificación, la iluminan con su presencia concreta.

Cuerpo sin vientre, el de *El ser que va a morir* se niega a comer. Así, lánguido, carente de reservas calóricas, se juega su mortalidad como libro autosuficiente. Conectado ya a los libros que le sucederán, prefiere sobrevivir alimentándose de un impulso venidero: "el deseo es un creador de realidad, produce y se mueve mediante rizo-mas". Deseosa de las palabras, la infatigable Coral Bracho seguirá enhebrando ese largo collar, uno de los más costosos —caros, difíciles de hacer— de la joven poesía mexicana. Joya que en el mercado recibe el nombre de "vanguardia" y que es fruto de un trabajo lento y sin apuro que, sin embargo, se adelanta a su época.

Tamara Kamenszain

La ceremonia del adiós es —parafraseando lo que anuncia su propio prefacio— el primer libro de Simone de Beauvoir, y "sin duda el único", que Sartre no podrá conocer antes de que pase por la imprenta, ni después de que circule públicamente. "Le está enteramente consagrado pero no le atañe." El título de una lacónica glosa —romántica, irónica, dramática, existencial— que hace Simone de Beauvoir de lo que una vez le dijera Sartre con motivo de un periodo de viajes que los distanciaría durante algún tiempo. Y aunque la vivencia profundamente subjetiva del distanciamiento definitivo, eterno, "no puede decirse, no puede escribirse, no puede pensarse: se vive, es todo" (p. 10), la prosa de la autora acierta a transformar su ceremonia privada en una vívida crónica de los últimos diez años (1970-1980) de Sartre. Lo hace al reunir la menudencia íntima del transcurrir de una decrepitud gradual y dolorosa y los detalles nimios de la vida diaria, para amplificarlos —un poco a la manera técnico-literaria del arte biográfico de Marcel Schwob— en una imagen sugerente, por medio de una descripción cruda, realista y atrevida. Quizás el fragmento siguiente illustre, a manera de ejemplo, la osadía de ese estilo directo, así como la tónica general de la narración:

Un sábado cenamos con Sylvie en el *Dominique*, y Sartre bebió mucho vodka. De vuelta en mi casa, se quedó amodorrado y después se durmió completamente, dejando caer el cigarrillo. Lo ayudamos a subir a su habitación. Al día siguiente, por la mañana, parecía en perfecto estado, y se marchó a su casa. Pero cuando, dos horas más tarde, Sylvie y yo fuimos a buscarlo para ir a comer, estaba golpéandose contra los muebles. Al salir de *La Coupole*, aun habiendo bebido muy poco, se tambaleaba. (...) Se sentía vacío, no tenía ganas de trabajar por el momento. Y a continuación, mirándome ansioso y casi avergonzado dijo: —¿No recobraré

nunca la vista? —Temo que no —le respondí. Fue tan desgarrador que estuve llorando toda la noche. (pp. 17 y 90)

El recuento cronológico que se nos ofrece descubre a un Sartre absorbido tanto por la redacción de sus ensayos (los póstumos) como por una intensa actividad política —coronación, "necesaria" según creía, de su periodo inicial más propiamente filosófico-literario—, tanto por el gozo simple de la experiencia presente, inmediata, como por las penosas calamidades del deterioro físico. Para desarrollar más satisfactoriamente su trabajo intelectual y su militancia política, Sartre recurrió al uso sistemático de estimulantes diversos que, sin embargo, habrían de incrementar su extenuación física y acelerar violentamente su muerte "Sartre estaba cansado. Un absceso en la boca, una amenaza de gripe. Pero entregó jubilosamente a Gallimard, el 8 de octubre (de 1970) el enorme manuscrito sobre Flaubert". (p. 18) Enemigo de la pasividad —es decir, del fácil abandono a la contingencia del mundo natural—, el compañero de toda la vida de Simone de Beauvoir no dejaba de "pensar contra sí mismo", de firmar manifiestos, de protestar enérgicamente, de exhortar a la lucha común, de reflexionar sobre el problema político que desde el punto de vista teórico más le preocupaba: la función del intelectual en su sociedad ("Hace cincuenta años —decía— que el pueblo y los intelectuales están separados; ahora es necesario que los dos sean uno solo", p. 19). Pero el desencadenamiento fatal de la crisis traslucía contradicciones anímicas, que tal vez no fueran en el fondo —es una hipótesis— sino rasgos oscuros de una fuerte personalidad, en ocasiones curiosamente enigmática, como cuando a la pregunta de Jane Friedman sobre qué era lo más importante en su vida respondió: No lo sé. Todo. Vivir. Fumar. (p. 124) Recuerdo eso porque me ayuda a decir que sus actitudes contrastaban constantemente unas con otras, que su ánimo oscilaba —según el momento que viviera— entre la voluntad de autodeterminación y la resignación, entre el vacío y el humor, entre la indiferencia y la vitalidad, entre la satisfacción por el pasado y la relativa inconformidad con el presente, entre su apego a la vida y su despreocupación por la muerte. Pre-

▲ Simone de Beauvoir: *La ceremonia del adiós / Conversaciones con Jean-Paul Sartre*. Ed. Hermes, México, 1983.

RESEÑAS

cisamente, interrogado sobre si experimentaba cierto temor a la muerte, contestó: "—Sí, algunas veces. Los sábados por la tarde cuando tengo que ver a *Castor* (S. de B.) y a Sylvie, me digo que sería estúpido sufrir un accidente." (...) "No había pensado en la muerte —comenta Simone de Beauvoir—, sino, en realidad, en verse privado de la velada". (p. 48) Y en otra ocasión declaró: "Hice lo que tenía que hacer... Escribí, viví, no me arrepiento de nada (...) No tengo el sentimiento de la vejez (...) Hay pocas cosas que me exciten. Estoy un poco por encima de todo." (p.115)

Sartre, por otra parte, atravesaba por periodos de dócil adaptabilidad a las circunstancias, como por otros de profunda desesperación; en realidad, se restablecía temporalmente sobre el fondo implacable de su decadencia cor-

poral. Como observa Simone de Beauvoir, "lo que Sartre tuvo de extraordinario y de desconcertante para su entorno es que, desde el fondo de los abismos, donde se le creía hundido para siempre, resurgía alegre, intacto." (p. 52)

Resulta particularmente interesante el dramático conflicto entre el compromiso ideológico-ético-político y el padecimiento de una enfermedad y una senilidad irremediable, conflicto que plasman con fidelidad las minuciosas observaciones de la autora del diario. Así, por ejemplo, cuando una especie de amnesia nubló temporalmente la memoria de Sartre haciéndolo divagar, frecuentemente manifestaba su inquietud por cumplir a toda costa sus citas concertadas con obreros, compromisos que en verdad eran pura imaginiería (responsabilidad moral como trasfondo

subconsciente de su decrepitud física). No falta para el lector la comicidad: "... no había ninguna anomalía en su cerebro. Sin embargo, a veces, se le escapaban palabras extrañas. Una mañana, al darle la medicina, me dijo: —Es usted una *buena esposa*." (p. 88) Simone de Beauvoir registra otro detalle curioso: "...le dije que habría que leer una obra sobre Louise Colet. — Lo haré cuando vuelva a París — me respondió. Después rectificó (pues justamente se encontraba en París, su lugar de trabajo): — Cuando me instale en mi vida." (p. 89) Su delirio de hombre relativamente aislado del mundo exterior, por sus propias deficiencias fisiológicas, lo ubicaba, pues, en una especie de periodo indefinido de vacaciones vacuas y tormentosas.

Pero Sartre eligió su muerte; tuvo la



Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir

libertad de planearla y de elegirla — lo que por supuesto es coherente con su filosofía en general, con su ontología del hombre y de la libertad— y asimismo la acogió con una serenidad estoica. Anticamusiano en este punto, como en otros muchos, “la rebeldía contra un destino que no podía modificar, le parecía vana”. (p. 164) Por su parte, Simone de Beauvoir, fiel a los principios sartrianos y a sus convicciones propias, no se hace ilusiones: “Su muerte nos separa. Mi muerte no nos unirá. Así es: ya fue hermoso que nuestras vidas hayan podido estar de acuerdo durante tanto tiempo.” (p. 168) Adiós orgullosamente ateo. Solidaridad desinteresada: finita pero total.

II

Durante agosto-septiembre de 1974, y como un recurso para distraerlo de la profunda depresión en que lo sumía su falta de visión, Simone de Beauvoir le propuso a Sartre grabar unas conversaciones que, dedicadas a él, versaran fundamentalmente sobre literatura y filosofía, aunque sin descuidar tanto la política como algunos aspectos de su vida privada. No puedo estar de acuerdo con Simone de Beauvoir en que las conversaciones “no aporten revelaciones inesperadas de Sartre”; a ella, quien mejor y más de cerca conoció a Sartre, probablemente no, pero a quienes sólo han podido admirarlo a la lejanía se les revelarán perfiles recónditos e intimidades muy probablemente ignotas. Creo sinceramente que pocos serían quienes contestarían afirmativamente (acertando) si se les preguntara si Sartre acostumbraba tocar en transcripción al piano la célebre *Sinfonía en Re menor* de C. Franck (o bien, piezas de Bach y Chopin) o si boxeaba regularmente con sus alumnos de filosofía cuando impartía clases en Le Havre, por escoger ejemplos sencillos.

Los diálogos, cuya grabación se efectuó sobre el tumultoso fondo de las campanas veraniegas de Roma primero y sobre el murmullo sosegado del otoño parisino después, resucitan la humanidad y el genio de Jean-Paul Sartre. Por su parte, la inteligente interlocutora no retrocede ante lagunas o trazos confusos del razonamiento; reitera, acecha, cuestiona, incluso critica, de manera que le queda al lector la grata impresión de que las entrevistas están rigurosa-

mente selladas por el epígrafe de Aristóteles: “Soy amigo de Platón, pero más lo soy de la verdad.”

◆No será, ni mucho menos, mi intención en lo que resta de esta nota pretender resumir del todo un material temático rico, variado y frecuentemente preñado de complicaciones argumentativas. Las conversaciones —libres, despreocupadas, naturales y fluidas, como es característico de la plática cotidiana— no sólo giran en torno de los libros que Sartre escribió sino también de los que no escribió (o no publicó, conservando borradores voluminosos); de lo que Sartre pensó y dejó de pensar. Sólo de paso recordaré —entre lo que dejaré de lado en el comentario— sus profundas consideraciones sobre el tiempo (tanto del tiempo como condición esencial de la existencia humana, como del tiempo literario, es decir, del flujo temporal que entraña el relato y que es profundamente hostil a toda descripción que por su extensión detiene el objeto que describe y al que es inherente la temporalidad, la acción); su contundente justificación filosófico-moral de su propio rechazo categórico del institucional y arbitrario Premio Nobel de Literatura; el interesante inventario de su trato asiduo y su relación en diversos planos con las mujeres; curiosidades como la descripción de su relación subjetiva consigo mismo desde una perspectiva filosófico-vivencial o físico-moral, o, en fin, como sus observaciones acerca del alcohol y los estimulantes como medios eficaces para desprender y desmenuzar las ideas que en estado normal existían ya pero en una aglomeración indiferenciada y ambigua (“todo sin análisis”).

Merecen destacarse, tal vez, con algo más de detalle, las opiniones de Sartre con respecto a otros temas de discusión. Las *Conversaciones* tienen, desde el punto de vista meramente biográfico-documental, la doble ventaja sobre *Las palabras* (esbozo autobiográfico escrito por Sartre en 1964) de, por una parte, sacrificar el esmero en el estilo literario —preocupación central de Sartre en *Les mots*— por una información más directa y precisa —además de complementaria—, y, por otra parte, de haberse realizado diez años después que la obra citada. Diez años después, cuando seguramente Sartre había renovado un poco su postura frente a una problemática diversa. Porque una cons-

tante de la trayectoria de Sartre como pensador y como hombre fue la de incidir con un espíritu crítico y tenaz sobre sus propias teorías; el hábito teórico de revalorar y recuestionar sus propias ideas. Justamente, las *Conversaciones* iluminan, de costado pero enfocando con precisión telescópica, el tránsito de Sartre por distintas épocas de su mentalidad y sus intereses.

El “primer” Jean-Paul Sartre expresaba su anhelo de llegar a ser “Spinoza y Stendhal a la vez”. No por un lado un filósofo y por otro un escritor, sino una sola y misma cosa, porque precisamente Sartre encontraba en la filosofía el vasto conocimiento del mundo, la ciencia, el instrumento con el que daría fondo a su literatura:

...pensaba que si me especializaba en filosofía, conocería el mundo entero del que debería hablar en la literatura. Era, por decirlo así, la materia. (...) Sí; un escritor debía ser un filósofo. A partir del momento en que supe qué era la filosofía, me pareció normal exigírsela a un escritor. (...) Lo que tenía que decir, era el mundo. Como todos los escritores, creo. Un escritor sólo tiene un tema: el mundo. (...) No hay duda de que el tema de *La náusea*, ante todo, es el mundo. (pp. 184, 185, 267)

Desde sus primeras composiciones literarias, se dejaba traslucir un contenido filosófico que era lo verdaderamente importante, lo sustancial, el sostén del relato. “En el fondo —dice en cierto momento Sartre—, mi crítica buscaba la metafísica que había en una obra a través de la técnica. Y cuando había encontrado esa metafísica, entonces, me sentía contento. Realmente poseía la totalidad de la obra.” (p. 272) Éste era además, según Sartre, el sentido y la tarea auténtica de la crítica literaria: dejar entrever los métodos, las técnicas del autor, que a su vez descubrirían la metafísica de su obra. El mundo —objeto de la filosofía, “ser metafísico”— habría de ser rescatado del fondo más recóndito del relato; es el trasfondo argumentativo, la totalidad subyacente al movimiento de los personajes y de sus situaciones. (Esto vale tanto para las obras sartrianas del primer periodo como para las correspondientes al periodo más señaladamente político de la literatura ideológicamente com-

prometida.) En este sentido *técnico* debe posiblemente entenderse la afición de Sartre por las novelas policíacas y las narraciones épicas y de aventuras, cuyo esencial valor de acción, y cuyo arraigado carácter situacional pero a la vez cosmopolita, lo dispondrían estilísticamente para comprender las dimensiones de la novela realista y para hablar en ella de *el mundo entero*, buscando afanosamente, a través de la historia, la verdad cósmica. "Procuré comprender —declaraba Sartre— lo que era un verdadero ambiente, con las verdaderas relaciones que las personas tienen entre sí, es decir, reaccionando o resignándose: eso lo ignoraba." (p. 184)

Y por lo que se refiere al problema de la verdad del mundo, resulta curiosamente paradójico que el filósofo francés se esforzara más, como él mismo lo confiesa, por conocer esa verdad experimentando con el lenguaje —que refleja la realidad—, que contemplando directamente la realidad misma: "Combinando palabras, obtendría cosas reales" (p. 186), decía tranquilamente. Singularmente paradójico, porque se trata del mismo Sartre que degradaba el significado de las imágenes poéticas —al considerar la imaginación como un recurso secundario del pensamiento— y que manifestaba su desinterés por la belleza como atributo literario; el mismo, sin embargo, que, como puede apreciarse por la breve frase antes citada, taladraba palabras mágicas, operando casi a la manera surrealista, para obtener sorpresivamente un producto filosófico: la verdad del mundo. Por supuesto que existen excepciones con respecto a la utilización de este original método de trabajo: el teatro —cuyo carácter vital, siempre fresco y actual, obligaba a Sartre a elaborar y madurar mentalmente extensos argumentos que rondaban largo tiempo en su cabeza antes de ser registrados por escrito— y el ensayo —que, para ser concebido por vía simple, exige rigor, manejo correcto y natural de una cierta terminología básica, buena factura formal; las complacencias retóricas al redactar un ensayo de aspiraciones filosóficas sobrepasan el límite de la corrección estilística y van en detrimento del rigor y la calidad del ensayo: "S. de B: ¿Y en qué consiste para usted la elegancia de un ensayo? J—P.S: Oh, en unas ideas muy

cartesianas: soltura, claridad, necesidad". (p. 273)

También despierta la sensación de paradojicidad —paradojicidad del destino el extracto de diálogo que sigue: "S. de B: Brevemente, si alguien le dijera: "Usted es un gran escritor, pero, como filósofo, no me convence", lo preferiría a otro que le dijera: "Su filosofía es formidable, pero como escritor es usted un rollo". J—P.S: Prefiero la primera hipótesis. (p. 208) Contra la voluntad de Sartre, pero como él mismo parecía predecirlo (cf. p. 221), su nombre generalmente remite antes, y preeminentemente, a una importante personalidad filosófica, que a un novelista y autor dramático peculiar.

No obstante, la subordinación de la filosofía a la literatura a manera de mero ingrediente de fondo parece felizmente disolverse, encontrando amplia compensación en la frase: "La filosofía es la unidad de lo que hago." (p. 38) Así, aun cuando el tránsito de *El ser y la nada* a la *Crítica de la razón dialéctica* conlleve serias modificaciones teórico-metodológicas —tal vez en esencia reductibles a algo tan distintivo y determinante como la asunción de un modo de pensar dialéctico—, el marco de la acción de Sartre continuó siendo la filosofía. Pruebas de esto son ciertas constantes de su vida y obra, como la sensación de que la violencia regía las relaciones interpersonales, o como la idea de la contingencia esencial del mundo (cuyo gestación vívida describe Sartre, de manera fascinante, como la honda impresión del contraste entre el desarrollo inexorable, fatal, necesario de una película cinematográfica y la arbitrariedad cotidiana de lo real: "Era la necesidad de las películas la que me hacía sentir, a la salida, que no había necesidad en la calle" (p. 189), o como la idea de libertad. Autoimponiéndose la condición previa y necesaria de observar (que quiere decir *no descuidar*) estas constantes en aras de un mejoramiento doctrinal, Sartre buscaba la conciliación entre el existencialismo y el marxismo, entre la moral y la política:

S. de B: A partir de 1952, se puso a leer muchísimo sobre el marxismo, y la filosofía se convirtió (...) en algo político. J—P.S: Sí. Para Marx, la filosofía debe ser suprimida. Yo no lo veía de ese modo. Veía la filosofía persistiendo en la ciudad futura.

Aunque es cierto que me refería a la filosofía marxista. (p. 229)

Especialmente significativa es la génesis del segundo concepto sartriano de libertad. La acumulación de experiencias, cuyo asentimiento modifica paulatinamente las ideas, condujo a Sartre a cambiar su antigua aversión hacia la humanidad por un abierto altruismo y un filantropismo extremo, a mudar el dicho "el infierno son los otros" de *A puerta cerrada* por el "Nosotros" de *Socialismo y libertad*, su originaria "estética de oposición" (anhelo de una política irreal afincado en el placer de encontrar el mundo detestable) por un cierto socialismo (distinto del soviético y cercano al practicado por los maoístas), su pasajero ideal de supervivencia literaria por la necesidad del mensaje presente e inmediato ("...la posteridad se convirtió en una especie de cosquilleo, en una vaga fosforescencia que acompañaba siempre lo que escribía esencialmente para mis lectores de hoy" (p. 227), su individualismo arraigado, en suma, en una conciencia de clase. Determinante en esta conversión ideológica —que implica, en su núcleo, la reformulación crítica de la noción de libertad humana— fue la guerra mundial y la opresión nazi que lo involucraron coartándole radicalmente la libertad individual. Este hecho fundamental proyectó sin más su libertad propia hacia la de los otros y le abrió brutalmente la dimensión histórico-política-situacional en que se hallaba inmersa su subjetividad.

... Me convertí en socialista en aquella época —recordaba Sartre—. Por una parte, porque nuestra vida de prisioneros, en general, era un triste socialismo, pero era una vida cotidiana, una comunidad. No había dinero, la comida era distribuida (...) Vivíamos en grupo, apiñados, nos tocábamos todo el tiempo y recuerdo haber escrito que, en mi primer día de libertad en París, quedé extrañado al ver a la gente sentada en un café a tales distancias. Aquello me parecía un espacio desperdiciado. (pp. 487 y 485)

De una inicial concepción estoica de la libertad —que establecía la libertad absoluta e incondicional, por naturaleza, del ser humano—, Sartre pasó a ad-

mitir la idea de una libertad naturalmente relativa, condicionada fuertemente por motivos ideológicos y políticos, para propugnar sobre ella una lucha política cuyo fin sería la orientación de la sociedad rumbo a una libertad colectiva que, siendo tal, no obstante, no suprimiera la libertad individual.

No es admisible ni concebible —nos deja dicho Sartre— que un hombre sea libre si otros no lo son. Si la libertad es negada a los otros, deja de ser una libertad. Si los hombres no respetan la libertad ajena, la libertad que alumbró en ellos es destruida inmediatamente. (...) Pensé que la libertad podía aniquilarse en ciertas circunstancias y podía unir a los hombres entre sí, en el sentido de que cada uno, para ser libre, necesita de la libertad de todos. (pp. 448-449)

Las últimas conversaciones están destinadas al tratamiento de una temática que podría calificarse más bien de metafísica —e inclusive de ¿"teológica"?—, en tanto que diversas cuestiones relativas a Dios, a la vida, a la muerte, se pasean de una voz a otra, pero invariablemente devueltas por la de Sartre bajo la forma de réplicas originales y sutiles. En esta sección final, Sartre expresa su intensa adhesión humana a la vida presente —de la que el pasado no es sino una especie de sombra turbia y suspendida que sólo por instantes se manifiesta, por fuerza propia, en la vida presente, en forma de recuerdos—, pero como no contrapuesta forzosamente a la tranquila e indiferente recepción que de antemano le tiene preparada a la muerte:

J—P.S: Cualquier cosa. Un hermoso cielo matinal: entonces contemplo las cosas bajo el cielo y hay un momento de perfecta satisfacción: las cosas están ahí, bajo el cielo, que yo contemplo; soy únicamente eso, alguien que contempla el cielo al amanecer. S. de B: ¿Y la música —a usted le gusta mucho la música— le produce casi el mismo estado (de inmediatez placentera), algunas veces? J—P.S: Sí, si no soy quien la interpreta. (...) Son, si usted quiere, relaciones con la felicidad. No es ciertamente la felicidad, porque son instantes que van a de-

saparecer, pero son los elementos que constituyen la felicidad. (...) La muerte, sin embargo, como algo serio que aparece en un momento dado y que yo espero, no me causa miedo y me parece natural. Natural, en oposición al conjunto de mi vida que ha sido cultural. En última instancia, es la vuelta a la naturaleza y la afirmación de que yo era naturaleza (pp. 524 y 534)

Estas intuiciones simples y transparentes son el fruto de un largo recorrido por el problema religioso, cuyo punto de partida fue la germinación instantánea de la voluntad ateaísta, nacida de un incidente trivial de la infancia, y cuya culminación doctrinal sería una fortificación formal, del mismo ateísmo inicial, que superó un sesgo idealista para enclavarse en uno materialista. "J—P.S: ...lo que me parecía era que una gran filosofía atea, realmente atea, faltaba en la filosofía. Uno debía esforzarse en trabajar en esa dirección. S. de B: Es decir, en resumen, que usted quería hacer una filosofía del hombre. J—P.S: Sí, hacer una filosofía del hombre en un mundo material". (p. 539) Pero a Sartre —y este es un punto muy interesante— le parecía inevitable, y en cierto sentido positiva, la interpolación de ciertas semillas o elementos de la idea de Dios que residen en el hombre "aun si no se cree en Dios (...) y que nos hacen ver el mundo con aspectos divinos". (p. 541) Por eso, argumenta Sartre, podemos tener la impresión favorable de no habitar el mundo por mera casualidad, sino para cumplir un elevado cometido moral, y construir teóricamente, así, una ética de la responsabilidad y de la libertad, donde las nociones divinas de bien y mal se inscriban en el rango de *relativos-absolutos*: de este modo elude Sartre el relativismo moral que suele acechar a todo ateísmo. Estas conclusiones comunican naturalmente —rasgo de todo pensamiento uniforme y sistemático— con las de las conversaciones precedentes, cuando Sartre señala como primera desalienación necesaria del hombre —aunque sea sólo parcial— la de abandonar la esperanza en Dios para volver la mirada al semblante de *los otros*.

Dios es una imagen prefabricada del hombre, el hombre multiplicado por

el infinito, y el hombre enfrentado con ella tendría que trabajar para satisfacerla. Se trata siempre, pues, de una relación consigo mismo, de una relación absurda consigo mismo, pero inmensa y exigente. Esa relación es la que hay que suprimir, porque no es una relación auténtica. La verdadera relación es la que se establece con lo que somos, no con lo que vagamente hemos construido a nuestra semejanza. (...) Yo no necesito a Dios para amar a mi prójimo. Es una relación directa de hombre a hombre, no tengo necesidad alguna de pasar por el infinito. (p. 549)

Luis Ignacio Helguera

ALTOLAGUIRRE, LECTOR DE SÍ MISMO

De todos los poetas de la generación del 27, Manuel Altolaguirre es probablemente, junto con Emilio Prados, quien menos atención ha recibido por parte de la crítica. No se trata, por supuesto, de un hecho casual; entre los historiadores de la literatura española contemporánea desde hace tiempo prevalece la idea de que Altolaguirre es, efectivamente, un "poeta menor". Sin embargo, el poeta ha tenido sus defensores, algunos de ellos muy distinguidos. La defensa hecha por Luis Cernuda fue particularmente apasionada. Para Cernuda, Altolaguirre era otra víctima más del fanatismo y la ignorancia de sus compatriotas, quienes, por razones de baja política literaria, habían callado "al poeta admirable que en él hubo" (cf. su poema "Supervivencias tribales en el medio literario"). Pero, a pesar de todo, Cernuda confiaba en que los lectores del futuro repararían la injusticia. Así, en sus *Estudios sobre poesía española*, llegó a predecir "el encuentro maravilloso" que algunos lectores venideros habrían de experimentar al enfrentarse con los versos de este poeta. ¿Se equivocaba con respecto al valor de esta obra? ¿Era exagerada su fe en las generaciones venideras? Ahora, después de más de veinticinco años desde que Cernuda hizo esta profecía, el tiem-

▲ Manuel Altolaguirre: *Poesías completas*, Cátedra, Madrid, 1982, 399 pp.

RESEÑAS

po finalmente parece estar dándole la razón. Si no, ¿cómo explicar la aparición en España de una edición crítica de las *Poesías completas* de Altolaguirre, por no decir nada de la rapidez con que este libro se ha agotado?

Para entender este éxito hay que empezar por reconocer la diferencia que existe entre esta edición crítica, a cargo de Margarita Smerdou y Milagros Arizmendi, y la que preparó el mismo Cernuda para el Fondo de Cultura en 1960. La diferencia es considerable. Para hacer su edición, Cernuda sólo contaba con los documentos (papeles, libros, revistas) que se encontraban en los archivos del poeta al morir en 1959; y estos documentos por desgracia resultaron muy incompletos. Así, entre los mayores logros de esta nueva edición, se destaca la inclusión de unos cuarenta

poemas que habían quedado fuera de la edición mexicana. Desde luego, no todos esos poemas tienen el mismo valor ni el mismo interés; pero no cabe duda de que, gracias a ellos, tenemos una visión mucho más completa de la obra del autor.

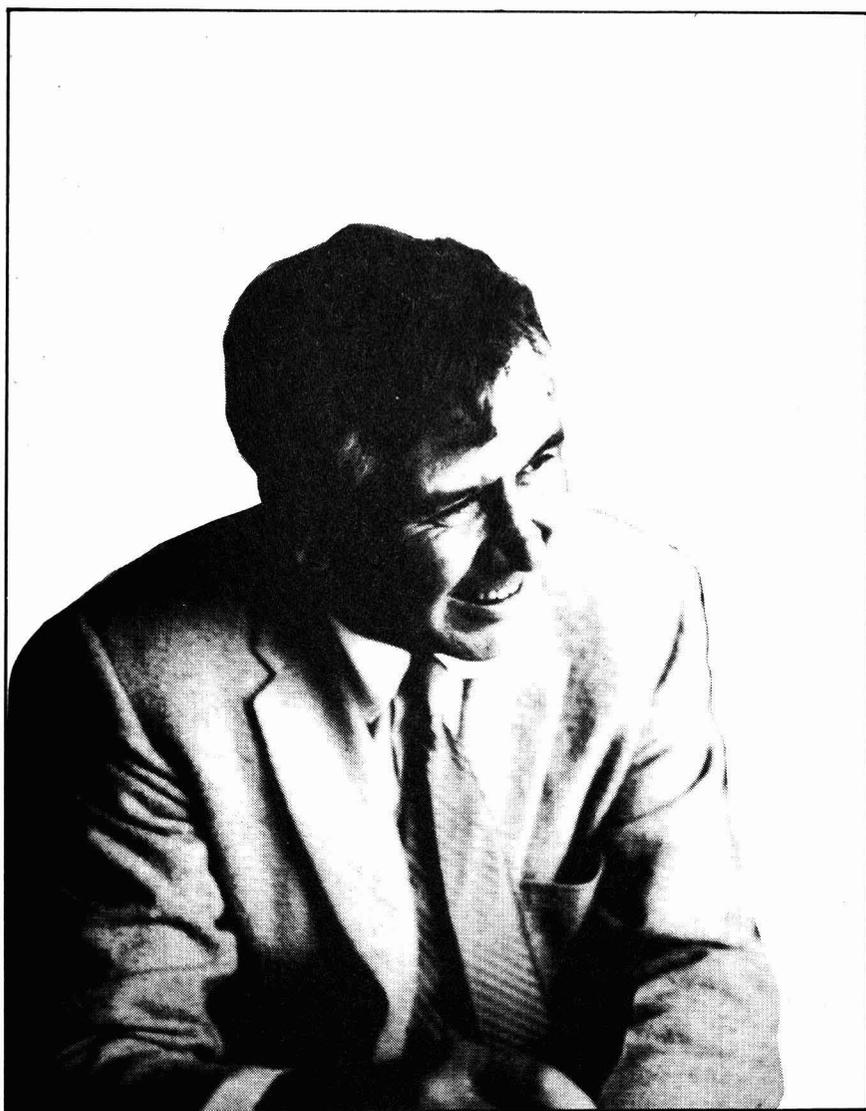
El más impresionante de los textos rescatados es, sin duda alguna, el *Poema del agua*, que data de 1927. Publicado originalmente por fragmentos en diferentes revistas de la época, el poema representa el proyecto más ambicioso que Altolaguirre jamás se propusiese: dividido en diez secciones, consta de más de 200 versos endecasílabos. Pero el texto llama la atención no sólo por la amplitud de su concepción poética; también se destaca por la destreza con que el poeta hace suyos recursos tomados de la poesía del Siglo

de Oro. Ya en su primera colección, *Las islas invitadas y otros poemas* (1926), Altolaguirre había demostrado compartir la misma pasión por Góngora que sus compañeros de generación; pero aquí, en el *Poema del agua*, el juego metafórico resulta mucho más sostenido. La expresión es también más fluida, quizás por la influencia de Garcilaso, que ahora se hace sentir al lado de la de Góngora. Como en las *Soledades* de este último, apenas si hay anécdota o argumento: el poema simplemente recrea el curso que sigue un río, desde la "sumergida oscuridad" del manantial hasta las "llanuras lisas y saladas" del mar. Y, al recrearlo, el poema se despliega en un abanico de metáforas que captan perfectamente no sólo los "sonidos caminantes" del agua, su luz pura y clara, sino también toda la naturaleza (nubes, árboles, pastos) vivificada por su presencia. Hasta los niños que se bañan en el río irradian esta proteica transparencia.

Bromas de espuma. Fuga a la ribera.
Escondite. Desnudo. No, desnudos.
Tres. Corren por sus ropas. Cuatro.
Y el viento que se tiende sobre el río.

Pero el poema no sólo consigue crear un paisaje idílico. La imagen del río también tiene una función simbólica; como en las famosas *Coplas* de Jorge Manrique, expresa el curso del destino humano, aunque aquí (a diferencia de lo que pasa en las *Coplas*) el mar no representa la muerte sino tan sólo la vida adulta. Así, al llegar a la desembocadura del río, el agua pierde su inocencia cristalina: "Turbios verdes profundos barcos mecen / desorden de tormenta presintiendo". Bajo un cielo gris y pesado late un erotismo extrañamente adolorido: "Quietud del agua herida por reflejos". Y es que, ante el destino azaroso que el mar representa ("Dentro de los barcos / hombres y dados cambian de postura"), el poeta (el agua) intenta salvarse recogiendo en sí mismo. De ahí el narcisismo —muy al estilo de Mallarmé, por cierto— con que el poema termina, el sujeto reafirmando a través de una búsqueda de su propia imagen:

Dentro, dentro.
(La noche en calma negra y fría.)
¿Qué meta en su interior?
Profundamente aprieta su secreto:
Blanca y dura, ya en nieve convertida.



Manuel Altolaguirre

El poema merece un estudio mucho más extenso de lo que es posible hacer aquí; basta con decir que cuenta entre las mejores piezas que produjera el clasicismo de la poesía española de los años 20.

En esta edición de las *Poesías completas* las editoras decidieron insertar el *Poema del agua* entre el primer libro de Altolaguirre, *Las islas invitadas y otros poemas*, y el segundo, *Ejemplo* (1927). Los demás poemas nuevos están recogidos en una sección aparte, al final. Entre estos poemas hay nueve que corresponden más o menos al periodo de transición entre esta primera etapa y la publicación de *Poesía* (1930-31) y *Soledades juntas* (1931). De estos nueve poemas, uno —titulado simplemente "Poesía"— parece seguir brevemente la misma temática que vimos desarrollada en el *Poema del agua* ("¡No ser yo el mar!" grita el río-poeta adolescente. "¡No quiero serlo!"). Este es también el caso del romance "Mar y río", poema que, por alguna razón (quizá porque el primer verso coincide con el primer verso de uno de los poemas recogidos en *Soledades juntas*), parece haber escapado a la atención tan escrupulosa de las editoras. El poema fue publicado en la revista *Papel de Aleluyas* en julio de 1928 y va dedicado al director de ésta, Fernando Villalón. Reza como sigue:

Aguas, sin suerte, solteras,
prometidas de las almas,
ni elegidas para sangre,
ni escogidas para savia,
ya que no de rojo en cuerpos
vienen desnudas y blancas.
Quieren derribar la puerta
de la catedral salada,
quieren entrar en el templo
de las azules campanas,
donde elevarse fervientes
hasta el cielo en nubes claras.
Aguas, sin suerte, solteras,
vienen desnudas y blancas.
Aguas que están prometidas
en este mundo a las almas
y que en los cuerpos humanos
con ellas tendrán morada,
entran en el mar ahora
alimentando esperanzas.

Otra vez vemos la adolescencia expresada en términos del encuentro del río con el mar, aunque aquí la perspectiva resulta mucho más halagüeña que en el *Poema del agua*. La expresión también

ha sufrido una transformación. Además del cambio del endecasílabo al octosílabo se nota una disminución en el uso de la metáfora gongorina y un mayor acercamiento al impresionismo de J. R. Jiménez. Y cabe decir lo mismo de los demás poemas de este periodo recogidos por las editoras: bajo la influencia de Jiménez (principalmente), el verso se acorta lo mismo que la estrofa, mientras que en el plano de la dicción el tono se vuelve más íntimo.

De los años 1930-36 las editoras han recogido un solo poema: un texto sin título que parece partir del mismo impulso que la serie de poemas reunidos en *La lenta libertad* (1936) bajo el título de "La voz cruel". Altolaguirre no suele ser reconocido como un poeta social. La imagen tradicional que de él tenemos es de un poeta más bien introvertido, volcado sobre su propia intimidad: es decir, poco preocupado por el estado de las cosas a su alrededor. Sin embargo, sí estaba plenamente comprometido con los problemas sociales de su época y sí llegó a tratar estos problemas en su poesía: como prueba de ello tenemos "La voz cruel", ciclo de poemas en que denuncia el "mundo desigual" con sus "cuerpos parásitos" por un lado y sus "seres aplastados" por otro. El poema recién rescatado nos ayuda a entender este aspecto importante de su obra. En particular, nos permite ver que Altolaguirre, aunque condena la explotación capitalista, no cree en la utopía del socialismo. Lo que quiere es una sociedad en que siga habiendo comunicación —amor, amistad, cooperación— entre los hombres; y considera que esa comunicación se erradica por el proceso de industrialización de las diferentes sociedades (sea cual sea su modelo económico). Lo mismo que Huxley en su *Brave New World*, Altolaguirre desconfía profundamente del paraíso tecnológico del futuro.

Paraíso de las soledades.
En la mano del poder
de las fuerzas terrenas,
y en el alma el hastío.
Ya no podré servirte.
Ya no tendré ternuras.
Tú, sin necesitarme.
¡Qué triste edad de oro
avanza por el tiempo!

Por su temática el poema es realmente excepcional. No conozco otro texto de

la época en que un poeta español tenga una conciencia tan clara del terrible conflicto que, dentro de muy poco, había de vivir la tradición liberal europea frente a los paladines de la nueva sociedad, tanto de izquierda como de derecha. Asimismo, por la fuerte denuncia que hace de la forma irracional en que el hombre explota y destruye la naturaleza ("Edad del mundo que se acerca/ de esclavitudes para ríos,/ para montañas,/ para nubes..."), el poema anticipa incluso la preocupación ecologista de hoy en día.

Quizás no debería sorprendernos que, a pesar de todo, al estallar la Guerra Civil Española, Altolaguirre se pusiera a escribir poesía de compromiso político, solidarizándose con la causa del Gobierno Republicano. Este es otro aspecto del poeta que apenas si figuró en la edición de Cernuda pero que ahora, gracias al trabajo de Smerdou y Arizmendi, podemos conocer ampliamente. Son seis los poemas nuevos que tienen estas características: cuatro de ellos publicados originalmente en el *Romancero de la guerra civil* (Madrid, 1936). A pesar de ocasionales destellos de originalidad, todos caen en el mismo convencionalismo (de sentimiento y, por lo tanto, de expresión) que suele caracterizar a este tipo de poesía. El conflicto se idealiza a la vez que se amplifica: así la lucha se concibe, por ejemplo, como "un pueblo de campesinos/ contra una turba salvaje/ de mercenarios que quieren/ gobernar sobre cadáveres"; sin embargo, la recopilación aquí de estos poemas nos ayuda a tener una idea más exacta del desarrollo de la poesía de este autor.

Durante la guerra Altolaguirre no sólo escribió poesía "de urgencia"; al igual que otros poetas de su generación, también se puso a escribir desde una perspectiva menos comprometida con las circunstancias inmediatas. En 1939, bajo el título de *Nube temporal*, recogió doce poemas que respondían a este impulso más reflexivo. En ellos el poeta meditaba sobre el conflicto, intentando identificar las causas del mismo ("mi voz acostumbrada/ a cantar el amor y el pensamiento,/ llora esta vez el odio y la locura"); asimismo buscaba reconciliarse con la presencia constante del dolor y de la muerte. Entre los poemas nuevos hay cuatro que, reunidos bajo el mismo título de "Nube tem-

poral", comparten esa temática. En ellos también el poeta medita sobre la realidad del sacrificio y del heroísmo, sobre "el primitivo abismo" que lleva a la muerte: "El dolor exterior entenebrece, / el que se oculta enciende el pensamiento". Y es precisamente este pensamiento, grave pero encendido, lo que les da peso y autenticidad a los sentimientos expresados.

Sin embargo, de todos los poemas nuevos inspirados directa o indirectamente en la guerra, los más impresionantes son seguramente las elegías a Antonio Machado y a Miguel Hernández. Aunque, cuando las escribió, la causa republicana estaba ya perdida, Altolaguirre no había abandonado su fe en el hombre. Y si era así, en gran parte eso se debía al ejemplo de integridad que habían dejado tras de sí hombres como Machado y Hernández. Así, por lo menos, es como se expresa en estas elegías. Confundiendo su voz con la voz de los dos poetas muertos, inspirándose en la "rebelde juventud" de Hernández y en la "gargante oscura" y "frente altiva" de Machado, Altolaguirre reconoce que la vida de los dos ha sido fecunda, que no han luchado en vano:

Desde sus negras cumbres se divisa
un ayer y un mañana diferentes.

Los últimos veinte años de su vida (1939-1959) los pasó en Cuba y en México. Durante ese lapso su producción fue más bien escasa: la edición de Cernuda recoge sólo noventa poemas de esta época, que se encuentran repartidos entre cinco libros o colecciones: *Poemas de las islas invitadas* (1944), *Nuevos poemas de las islas invitadas* (1946), *Fin de un amor* (1949), *Poemas en América* (1955) y *Últimos poemas* (1959). Lo que caracteriza a toda esta poesía es, sobre todo, una intensificación del sentimiento religioso, sentimiento ya evidente desde los inicios de la carrera del poeta, pero que ahora encuentra su máxima expresión. Desengañado, Altolaguirre se retira del mundo para meditar sobre su relación con Dios: "Frente al mundo sonoro / el silencio del alma". Así, recreándose en la naturaleza, escribe poemas en que plasma no sólo su "obstinada aspiración del cielo", sino hasta momentos en que parece vislumbrar la divinidad misma; poemas místicos que inevita-

blemente recuerdan la poesía de San y Juan y de Fray Luis de León. El poema "Fervor", por ejemplo:

Esta noche he sentido a mi alma
temblar en mi cuerpo,
como tiemblan en noches oscuras
los árboles secos.

Por otra parte, y quizás como resultado de esta misma práctica contemplativa, la expresión se vuelve mucho más acendrada. Muchos de los poemas, como éste que acabo de citar, se reducen a una sola imagen; mientras que en los más extensos la versificación se vuelve mucho más regular (hay un número sorprendente de sonetos, por ejemplo), como si el poeta buscara encontrar en un esquema formal bien delimitado la manera de fijar con más precisión y nitidez la imagen de su experiencia.

Los diecisiete poemas nuevos que corresponden a esta última etapa confirman, en términos generales, las tendencias señaladas. Hay dos romances ("Llanto por Manolete" y "Joselillo") que, por su temática popular, obviamente constituyen excepciones; pero los demás poemas recrean esa íntima música del alma que encontramos en *Fin de un amor* y *Poemas en América*, una música que alterna entre el fervor del "profundo y amoroso vuelo" y la melancolía de su disolución: "pues toda elevación llorando muere". Es difícil establecer preferencias, pero quizás los mejores de estos poemas son aquellos, como "Ángel del tiempo", en que el poeta expresa su desprendimiento del mundo. Para Altolaguirre, como para el Segismundo de Calderón, la fe puesta en lo eterno hace que el tiempo desaparezca y que la vida se vuelva irreal:

El ángel del presente
tiende sus grises alas,
plumaje de recuerdos,
espuma de esperanzas.
El pasado, el futuro,
se agitan y no avanzan:
son dos cielos perdidos
en el sueño, en la nada.

Como se puede apreciar, el rescate de estos poemas representa una aportación fundamental al conocimiento de la obra de Altolaguirre y, por ende, al del desarrollo de la poesía de su genera-

ción. Pero el gran avance que marca esta edición no consiste sólo en la recopilación de muchos poemas antes perdidos u olvidados; también consiste en la minuciosa labor crítica realizada por las dos editoras. Cuando Cernuda preparó su edición, hubo quienes lo acusaron de haber corrompido el texto. Ahora bien, esos críticos obviamente no entendían que el mismo Altolaguirre no había llegado a fijar el texto definitivo de sus poemas. "Aún no he llegado a ser un buen lector de mi poesía", confesó poco antes de morir. Por eso, cuando surgía la oportunidad de volver a publicar un poema suyo, raras veces resistía la tentación de hacerle cambios que aclararan el sentido del mismo; cambios que podrían ser mínimos pero que también podrían consistir en la supresión de versos enteros y en la introducción de otros nuevos. Por otra parte, también tenía la costumbre de cambiar la estructura de su obra a la hora de editar una colección nueva, de juntar poemas inéditos con otros anteriormente publicados; y así los poemas iban adquiriendo matices diferentes de acuerdo con el contexto. Es por eso que no existía un texto definitivo que Cernuda hubiera podido corromper; lo que Altolaguirre dejó tras de sí fue tan sólo una "lectura en marcha", una serie de acercamientos a una imposible lectura ideal de su poesía. Tomando todo esto en cuenta, se puede comprender cuán importante resulta poder contar con una edición crítica de esta obra; porque solamente a través de las variantes textuales podemos seguir al poeta en sus sucesivos acercamientos a su verdad. Ahora, gracias al gran esfuerzo llevado a cabo por Smerdou y Arizmendi, tenemos la posibilidad de hacerlo. Un ejemplo: el poema "Mi voz primera", escrito en 1937, en plena Guerra Civil. En su forma original, el poema terminaba de la siguiente manera:

Fuera de sí mi voz canta el ardiente
delirio de un incendio apasionado,
canta su rojo fuego vengativo.
Canta el odio de un pueblo que rena-
ce
desgarrando una entraña de verdu-
gos.

Cuando el poema fue recogido en colecciones de la posguerra, los dos versos finales fueron suprimidos y en el primer y tercer verso el verbo "cantar"

fue sustituido por el verbo "llorar", lo cual representa un cambio ideológico y estético bastante notorio.

Desde luego, por muy bueno que sea el trabajo de edición, éste nunca va a explicar el éxito de una obra. Así se nos plantea, para terminar, la pregunta fundamental: ¿qué ofrece la poesía de Altolaguirre a un lector de hoy? En su prólogo Milagros Arizmendi intenta dar respuesta a esta pregunta. Reconoce que esta obra tiene muchas facetas; que el "código místico", por ejemplo, no excluye cierta ansia de solidaridad humana. Pero, a pesar del interés que cobran muchos de sus comentarios (la comparación que hace entre Altolaguirre y Salinas es especialmente buena), no creo que llegue a deslindar el verdadero eje alrededor del cual gira esta poesía, elemento estructurante que tiene que ver con la forma en que el poeta dramatiza su experiencia. Al señalar la vertiente impresionista de esta obra, Arizmendi habla, por ejemplo, del deseo de Altolaguirre de "proyectar tristezas e inquietudes para lograr que la naturaleza, humanizándose, se convierta en el único posible interlocutor de un monólogo dolorido". La autora, es cierto, hace una aclaración importante al señalar que esta proyección se da, a su vez, en función de un anhelo de conocimiento: explica cómo, a través de la imagen poética, el poeta llega a conocerse a sí mismo y al mundo; a fijar la vida en su esencia, en su "realidad invisible". Pero lo que no señala Arizmendi, y es algo que explicaría la modernidad de esta poesía frente al romanticismo decimonónico de muchos de los poetas impresionistas, es la distancia que asume Altolaguirre con respecto a su propia imagen. Si bien en ciertos momentos de inspiración el poeta se pierde en su propia creación, en otros momentos ese poeta se retrae y queda extrañado ante su propio reflejo. De esta manera se da una dialéctica entre el poeta como creador de sí mismo, por una parte, y como lector de sí mismo, por otra; dialéctica que se resuelve en burla, en ironía. Y es esta ironía la que libra la poesía de Altolaguirre de lo que, sin ella, sería muchas veces una carga excesiva de autocomplacencia sentimental.

Esta dialéctica se ve claramente desde el principio de su carrera hasta el final. En "Desvelo", por ejemplo, poema

publicado en 1917, el poeta le narra a su amada cómo, buscando por los recovecos de su memoria, había encontrado finalmente una imagen de ella:

Y un yo dentro de mí contigo hablaba.
Y al veros a los dos en el diálogo,
me transformé en estancia silenciosa.

Mientras que "un yo" se proyecta, otro queda atrás observando. Es decir, lo que se dramatiza es una disociación interna: no sólo el vuelo de la imaginación sino también la conciencia que lo observa y lo recrea, la distancia entre los dos dando a la expresión su característico perfil visionario. Y esto se mantiene como un elemento permanente hasta los *Últimos poemas* del poeta. Véase, si no, "Cielo interior", poema en que Altolaguirre expresa su temor de perderse en este laberinto de voces y reflejos:

Yo soy aquél de quien hablo.
¿Desde dónde me contemplo?
¿Cuál mi presente? Soy una
nebulosa de momentos.

La imagen del poeta no es una cosa estática, sino algo que se va transformando conforme se va buscando y creando ("Yo soy éste que veo/ brotar de mí, sobrepasarme", escribe el poeta en "¿Te acuerdas?"). Desafortunadamente, la mayoría de los críticos no se han fijado en este aspecto dinámico de la poesía de Altolaguirre. En lugar de respetar la necesaria interrelación entre cuerpo y alma, han querido reducir esta poesía solamente a su parte angelical y así robarle su tensión esencial. El hombre, decía Pascal, no es "ni ángel ni bestia" y "quien quiere hacer de ángel, hace de bestia". Esto lo sabía Altolaguirre y de ahí su lucha por rebatir esta interpretación unidimensional de su obra. Si algo quiso plasmar en su poesía, fue más bien lo que en el poema "Gracias a ti" llamó "la compañía/ más difícil del hombre./ la que consigo mismo tiene". Esto, por lo menos, es lo que hace de su poesía una poesía verdaderamente moderna: un diálogo entre imaginación y conciencia crítica, y no la simple proyección de una imposible figura angelical.

James Valender

TOLERANCIA Y PIEDAD

Cuando hace muchos años descubrí ese pequeño libro de Jean Rostand titulado *El hombre y la vida*, uno de los más hermosos que haya escrito científico alguno, comencé a dar forma a una indignación que de modo intuitivo ya gestaba, frente al evidente desinterés que la gran mayoría exhibe por lo que Lévi-Strauss llama el estudio de las constricciones que hacen al hombre. Lo que la etología, la biología, la física y la psicología en su visión más especulativa han dicho, unido al repetido choque con la violencia, al estéril desgaste de las confrontaciones donde las agudezas, la multiplicidad y la razón en su más amplio sentido no tienen cabida, logró calmar esa indignación.

Hoy, un libro de Eduardo Cesarman convierte lo que de ella queda en la emoción de un encuentro entrañable. Como él, llegué a sentir que es más fácil comprender a un hombre que trata de negar su propia muerte y la de su especie —asumo con esta interpretación la lucidez de Ernst Becker— concibiendo ingenuamente a Dios y la Vida Eterna, que a aquellos que utilizan fragmentos de la verdad científica para construir verdaderas camisas de fuerza del pensamiento. Pero, ¿no será que estamos lejos de los fosos construidos por los papas y que los lamentos de las doncellas decapitadas no llegan hasta nuestros días? Hoy sé que la violencia es compañera inevitable de la mentira, que ninguna generalización puede ser piadosa y que la esperanza, tan frágil, genera más violencia que cualquier otra ofensa concebida. Sí: en un acto de profunda repugnancia hacia la verdad, olvidamos la repetida presencia de lo emergente: el cerebro de reptil que preservamos, los fantasmas que nos habitan a partir de nosotros mismos, los hacedores de cultura, y por ende los más graves emisarios de un destino que se cumple en la generación de la entropía. Nosotros, pobres renunciados del deseo irrenunciable, estamos constreñidos para siempre, tal como somos, a una perpetua batalla con nuestra propia naturaleza.

A partir de esta triste conciencia es

▲ Eduardo Cesarman: *Orden y caos*. Diana, México, 1982.

posible sentir una inmensa piedad hacia todo lo viviente: una pequeña célula, un insecto, los animales desaparecidos hace siglos. Todos, como nosotros mismos, han esculpido en la morfología de la tierra el devenir de su determinismo biológico. Como nosotros mismos, pero además sin esa conciencia de la vida y la muerte que parece caracterizarnos —conciencia que quizá también es ritual. Conciencia condenada a verbalizarse y a escribirse en la memoria— no plasmación sensible del instinto que se sucede en el tiempo. Conciencia que hace de la especie humana la más desdichada de cuantas conocemos.

Es esa piedad amorosa, junto con una inmensa tolerancia, la que se percibe en el autor de *Orden y caos*. Si *Hombre y entropía* es una excelente exposición razonada del determinismo cósmico en que el hombre está inserto, *Orden y caos*, al continuar esa línea, es la conclusión brillante. Casi todo lo que la ciencia ha aportado hasta el momento y todo lo que de ella necesitamos saber, está en él, ubicando al hombre dentro del contexto de lo que a éste le ha sido posible develar, y está sin pretensiones de ciencia nueva, sin combi-

naciones pobres, con los tres requisitos que todo escritor y hombre de ciencia debe cubrir: inteligencia, medida y pasión.

Orden y caos es propiamente, como el mismo autor quizás lo definiría, la plasmación de una visión interdisciplinaria, la demostración de la multiplicidad, de la fatalidad del universo del conocimiento que parece extenderse como el universo mismo y en el que la síntesis concebible es más muerte que esencia. Nunca ha sabido el hombre tanto como ahora, pero lo que sabe nos acerca a Ionesco. Pensemos en un rompecabezas. En este pequeño fragmento es posible imaginar las ramas de un árbol; en este otro las rojas tejas de un techo de dos aguas; acá el hilo de un arnés o de un papalote; nube, cola de avión, ojo humano o animal... Trátemos de unirlos, de ver la totalidad del paisaje: lo ininteligible surge allí como en el mensaje de *Las sillas*: balbuceos de perplejidad. Hombre al que el espejo del conocimiento no devuelve un sentido —sólo formas.

La forma no es necesariamente imagen de la función. Destino sustituye nuevamente a sentido. Nos negamos a

identificar destino con esencia. Antes era condena a la naturaleza sin freno y hoy condena a la historia incontrolada. La historia como una gran "necesidad" se constituye en destino. Nos negamos a renunciar, como acertadamente dice Monod, a una teleología. Y si antes era Dios, a imagen y semejanza del hombre, la esperanza del futuro, ahora es el hombre llevado de la mano por la historia el futuro Dios. Sucumbiremos, como sostiene Ciorán, junto con la historia y continuaremos ciegos y sordos a este final. No habrá ninguna diferencia.

Cesarman está más cerca de Rosstand que de los biólogos moleculares por su profundo humanismo, por la multiplicidad de sus horizontes, porque se acerca a la poesía y esencialmente porque su cólera se ha convertido en dolor, final inevitable de una inteligencia ejemplar. Su enemigo, el enemigo de Eduardo Cesarman, es todo lo que niegue la verdad. ¿Cómo medir la magnitud de este enemigo? El científico lo llama simplismo: "el simplismo de la racionalización, la idealización del pensamiento mágico, la seudociencia. Una curiosa mezcla de verdades a medias, reducciones, generalizaciones, analogías, metáforas, descomposiciones y alteraciones del pensamiento racional. El simplismo es impaciente, radical, vulgar, oportunista, infundadamente optimista, supuestamente progresista y manipulador de las conciencias..." El enemigo es pues algo que está en los hombres: ya forma parte de su fatalidad. Por eso, mientras Monod y Jacoba arremeten violentamente contra la dialéctica dando pie a fanáticos —y a no tan fanáticos—, a respuestas que obligan al silencio, Cesarman no da lugar a ellas. Aquí recordamos, entre otras, la respuesta de Canguilhem frente a un Jacob que se refiere a la tendencia de los organismos vivientes de crear estructuras cada vez más complejas: "...suponemos que Jacob tiene una respuesta a punto para el momento en que algún lector marxista acuda a preguntarle si la integración no es el nombre burgués de un proceso dialéctico". Cesarman no se entrega a pequeñas luchas inútiles —tiene, para golpearlos, demasiadas pruebas de la fatalidad. Nos invita a lo que la realidad nos condena: ver y esperar. Ver en muchas direcciones. Esperar sin esperanzas, pero sí con asombro. Como es la vida misma, como es este universo que desco-



Eduardo Cesarman

DE SOCIOLOGÍA

AMÉRICA LATINA: ¿QUÉ PROYECTOS DE SOCIEDAD?

nociendo a Sartre nos ofrece, junto con el triunfo de las consumaciones, lo que potencialmente encierra y conjuga en el infinito número de las probabilidades. No se sabe, expresa Cesarman, si la evolución es el resultado de procesos casuales y sujetos al azar, o si bien obedece a un determinismo que surge de la información de los sistemas o de una adaptación a los cambios ambientales, si ha sido un proceso dialéctico, si todo obedece a una finalidad o si, simplemente, se trata de una gran broma. Sí: ignoramos si la realidad de la ciencia o de la naturaleza es resultado de una dialéctica, de un designio o de un azar, de la misma manera que no podemos distinguir entre causalidad y casualidad y la relación entre éstas se parece a uno de esos juegos de palabras cuya posible racionalidad nos hace reír de la importancia de la inteligencia.

La ciencia nos da sorpresas que no pasan de serlo. Es decir, no necesariamente conducen a "alguna parte". Hasta allí llega y devuelve a un Hegel irrecognocible, por ejemplo. Allí tenemos a la generación espontánea, desechada por mágica, por irracional. Pasan los años y se descubre que era cierto y posible, que ahora no hay nada y de repente sí hay. ¿Espiral hegeliana? No. Esto sucede en otro universo, el universo donde el tiempo no existe. ¿Qué es el antes y el después? Este universo no es el universo de Hegel. El conocimiento actual, sobre todo a partir de Bohr y Heisenberg, es un insulto para los amantes de la certidumbre, los planificadores del futuro, los propagadores de los mesianismos, los científicos populares, los que no acumulan sino borran, los que se aferran a las metodologías para asegurar la dirección del pensamiento y evitar los errores. Y a pesar de todo ello, nos dice Cesarman —y es cierto— sería tan sencillo marcar las fronteras que separan la metafísica del pensamiento racional, aceptar que una concepción objetiva del universo es multidisciplinaria, que la homogeneidad es la muerte, que la muerte es la gran síntesis, y que una ética verdadera es un esfuerzo conciente por luchar cuesta arriba, a contra corriente, por la vida, que es mucho más improbable que la muerte.

Los análisis sociológicos de las realidades y procesos latinoamericanos muestran una fidelidad escasa con la ocurrencia y resolución —sobre todo— de los fenómenos políticos producidos por la realidad que pretenden explicar. Con esta afirmación me situó inmediatamente en la perspectiva de quienes analizan las potencialidades de cambio profundo (económico, social, ideológico, político) que portan en su seno los particulares tejidos sociales de las naciones latinoamericanas. Pareciera que aquellos análisis, fundados en distintos cuerpos teóricos, son portadores de una precaria capacidad de previsión en el mediano y largo plazo. En otras palabras, ¿cuál o cuáles estrategias teóricas (penetradas *antes*, *en* y *después* por los propios fenómenos político-sociales, y por tanto estrategias que son simultáneamente teóricas y prácticas) han resultado fructuosas en la anticipación explicativa —no "adivinatoria"— de lo que políticamente está ocurriendo en América Latina? Pienso que ninguna: ni los análisis cepalinos —aun en sus recientes *mea culpa*— ni las teorías de la modernización, o del dualismo estructural, ni las teorías de la dependencia, ni los enfoques que describen regímenes burocrático-autoritarios. Es como si la explicación de la ocurrencia histórica sólo fuese posible *ex-post facto*.

¿Es que las realidades no pueden aprisionarse en el molde de las teorías o es que su utilización crea contradicciones que las superan? La respuesta a la segunda parte de la pregunta es afirmativa: si el tejido social, sus actores y aparatos son esencialmente no estáticos, siempre propondrán nuevos desafíos a las teorías. La respuesta a la primera parte de la pregunta es mucho más compleja: si la explicación teórica de las realidades acentúa el análisis de los fenómenos estructurales (esos que son más persistentes, más afectados en el tiempo histórico y menos en el co-

yuntural), tiene mayores probabilidades de un *diagnóstico* acertado, aunque menos posibilidades de un *pronóstico* acertado porque en éste penetra directamente la potencialidad de la coyuntura y los actores sociales como forma de resolución de los "momentos" críticos. Y ello ocurre porque, aceptando que la sociología pueda ejercer un mínimo de previsiones, tanto los análisis elaborados desde una perspectiva socialista como los elaborados desde una perspectiva reformista —con diferencias, claro está— han manejado presupuestos históricos desconsiderando o no teniendo una clara idea de cuáles serían los actores —protagonistas o secundarios— capaces de realizar el cambio y mantener el poder cohesivo de una sociedad en transformación o transformada. Si en el pasado no muy lejano podíamos responder que tales actores eran el proletariado y las masas con o a través del Estado, hoy necesitamos volver a preguntarnos qué significa el término "proletariado" en las sociedades actuales, quiénes son las masas y qué peso tienen o pueden tener ambos. Y más: cuáles son sus respectivos proyectos de sociedad. Al mismo tiempo, y también: quién es hoy el Estado, qué sectores son los que en él mejor se realizan, qué régimen político lo anima, qué fuerzas sociales encarnan en su seno en Nicaragua, en México, en Chile. Si en los años cincuenta el Estado podía ser instrumento de cambio del sistema y podía dar un paso adelante, hoy sabemos que no es así: *dentro del sistema* su margen de autonomía para la reducción de las dramáticas desigualdades sociales —nacionales e internacionales— es escasísimo; *fuera del sistema*, un cambio por la mediación del Estado implicaría su propia transformación cualitativa. ¿Qué hacer, entonces? Puede intentarse el bosquejo de algunas proposiciones. Proposiciones, añádase, que *no eliminan* la acumulación histórica del conocimiento de las distintas realidades latinoamericanas ni, mucho menos, las experiencias de triunfos y derrotas de los proyectos populares para la construcción de sociedades menos brutales, más justas, más autodeterminadas, aun en el contexto inescapable de la disposición mundial del poder.

Son proposiciones o líneas por las que tiene que discurrir una reflexión sociológica fértil, que por "aprendizaje y

error" constituya constantemente la conciencia histórica de los dominados, saque a la luz la historia sepultada y no sólo la historia de los dominadores. Y más: una reflexión sociológica que elimine —por la vía de la explicación y no de la justificación— la falacia de las totalizaciones o de la homogeneidad esencial de América Latina, que salga de las prisiones de la estructura enriqueciéndose con la coyuntura, que reconstruya hacia atrás los actores y el tejido que producen y en el que se producen, y, hacia adelante, sean su referente e interlocutor en vez de sujeto predeterminado por que el temprano capitalismo así lo definió. En fin: *esa reflexión sociológica* sólo puede ser histórica y específica. Sólo puede ser así si combina la estructura y su expresión significativa que es la coyuntura, encarnada en los actores y sus proyectos. Vía que conduciría a mostrar las falacias señaladas arriba y, particularmente, a mostrar la falacia de las totalizaciones; conduciría al reconocimiento de América como un conjunto múltiple heterogéneo, cuya regularidad —digo regularidad y no generalidad— es el común estatuto histórico de países explotados.*

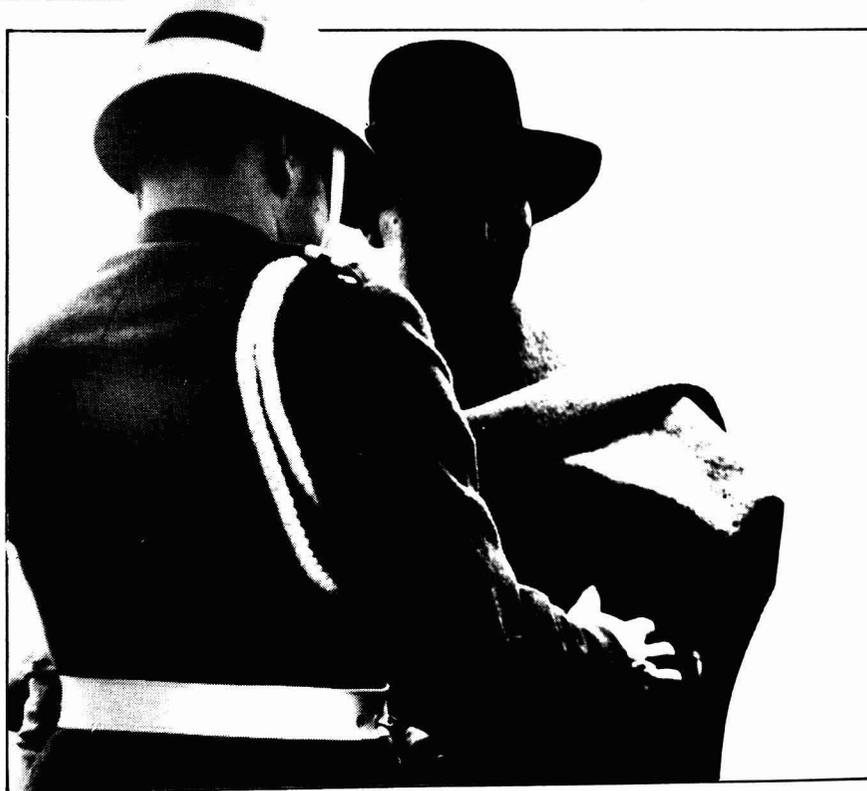
* Hayan sido colonias, sean semicolonias o sean colonias.

La heterogeneidad conocida y reconocida no eliminaría sino que —al contrario— volvería más nítida la regularidad: la inducida por el capitalismo europeo temprano y expansivo y, posteriormente, por la "ocupación" económica e ideológica que en la fase actual realiza particularmente Estados Unidos. Volvería más nítida esa regularidad a condición de analizar esa unidad en la diversidad para restituir las especificidades históricas que fundan la heterogeneidad.* Esas especificidades históricas están conformadas por el tejido social de cada formación nacional. El tejido de las relaciones sociales es, a la vez que dimensión propiamente endógena de la dialéctica social, lo que crean los sujetos históricos en su proceso de constituciones y rupturas, de consolidación de grupos y clases sociales, de producción, en fin, de hegemonía, para cimentar flexiblemente los intersticios de la sociedad y de una contrahegemonía que se cuele por los poros de aquel cemento para constituir otro edificio social. Hablo de ese tejido portador de un proyecto de sociedad que, dominan-

* Regularidad entonces —pero no homogeneidad— que permitiría por lo demás construir un eje horizontal de alianzas —América Latina, África, Asia— no disputable ni triturable por la tenaza de las dos potencias

te a secas, o hegemónico, no transita frecuentemente por la reconquista de las historias particulares (o sea de las identidades culturales) y por la construcción de lo nacional, que es una tarea que deben recobrar los movimientos populares. Me refiero a cultura o identidad cultural en el sentido amplio de esas denominaciones: movimiento de la colectividad que busca una expresión (no homogénea) y sus significaciones (no-uniformes). Por ello es, también, la capacidad de las "masas" populares para expresar una vocación de poder (oposición) contra la homogeneización creciente de los modos de vida y producción. Se trata de un proceso complejo de identidad y organicidad que nos conduce al fenómeno de lo nacional popular y a la capacidad de una clase y sus aliados para construir una voluntad nacional popular a través de esa "reforma intelectual y moral" que, desde la perspectiva gramsciana, enriquece al concepto de hegemonía enfatizando la conquista —necesaria y previa al poder político— de la sociedad civil y de la dirección política y cultural.

La identidad, como reflexión de la sociedad sobre sí misma, como auto-pensamiento y explicitación, es parte constituyente de la construcción nacional (y es condición de toda afirmación de autonomía), ahora bien la intervención determinante que el Estado asume en América Latina en la construcción de la nación es un fenómeno objeto de vigilancia político-ideológica constante, esto es, de *crítica y transformación* si es o si se convierte —como lo hace hoy en la mayoría de los casos— en destrucción y amenaza a la vocación de hegemonía de las masas populares, que apunta a una divergencia entre lo nacional definido autoritariamente desde el Estado y lo nacional definido *desde y en* lo popular, esto es, lo nacional producido por el "espíritu popular creativo" (Gramsci). Al fin y al cabo, podemos estar de acuerdo en que, en América Latina, el Estado —o por lo menos "desde arriba"— ha producido a la sociedad civil y, por extensión, a la propia nación, excepto en el caso de Cuba donde —por diversas razones— la lucha independentista adquirió las características de un movimiento enraizado en las masas populares. Así, la construcción del fenómeno nacional como vertebrador de la liberación/transforma-



ción no puede ser sino lo nacional-popular enfatizado en su vertiente innovadora y no reaccionaria. Por ejemplo, y siguiendo la necesaria recuperación de las especificidades nacionalculturales que hacen encarnar de modo diferente ese espíritu popular creativo, podemos anotar que los procesos históricosociales de Centroamérica y el Caribe —con la excepción de Cuba que aquí no analizo, y del actual proceso nicaragüense en marcha—, cautivos en un estatuto más acentuado de subordinación económica, sumergidos en sociedades cuya creatividad social alternativa ha sido sometida a represiones duraderas, a dictaduras estabilizadas, viven o intentan una lucha de liberación de enfrentamiento más radical, en el terreno poco abonado de su sociedad civil, contra el Estado dictatorial. Así, la relación entre democracia y socialismo allí se da como distancia mínima entre la primera —porque es casi inexistente— y el segundo —todo por construir—, fenómeno que vuelve más urgente las luchas armadas contra las dictaduras, vanguardias alertas (frecuentemente guerrilleras), organizaciones políticas de amplio espectro que atenúen la disgregación político-ideológica de las masas y que

lleven a término un costoso proceso de democratización popular que sin embargo no prescinde, ni puede hacerlo, de la revolución popular. Se trata de la lucha por una masificación de la acción política, y políticomilitar en un posterior momento, frente a la concentración y centralización del poder codificado o, en otros términos, frente a la apropiación cada vez más restringida del ejercicio del poder estatal y político en general.

Los procesos que viven los países del sur del continente, en cambio, donde la sociedad civil tiene una violenta contrapartida estatal dictatorial —Chile, Argentina y Uruguay con similitudes, pero también con diferencias que merecen el análisis de su propia especificidad—, y donde los beneficios que de la democracia se han logrado tuvieron una relativa permanencia y fructuosidad, evidencian de manera más nítida y necesaria la tarea de recuperación/creación de la democracia que *para este momento* se plantea frente al Estado autoritario. Pero enfrentar al Estado significa que la construcción democrática, en estas condiciones, es a la vez autónoma del Estado y antiestatal. Se vuelve, entonces, al planteamiento ini-

cial: la liberación-transformación en lo nacionalpopular encarnado, realizado, a través del proceso de búsqueda y constitución de la voluntad colectiva nacionalpopular. Permítaseme ahora, y por razones de espacio, dejar sólo enunciada esta parte del problema.

Una de las dimensiones que permite el acercamiento a las *especificidades históricas* de las naciones que constituyen América Latina, si nos situamos en el eje de la *transformación social* cuyo proceso se da entre los parámetros implacables de la geopolítica, es, en consecuencia, el tejido de las relaciones sociales en sus contenidos de escisión frente al poder dominante, respecto al Estado, ese "espíritu popular creativo" —realidad que la cultura dominante o hegemónica no logra absorber ni eliminar enteramente. Y en este acercamiento encontramos el punto de enlace con lo no específico. Esto es: que las especificidades históricas de las naciones latinoamericanas unifican su diversidad en el común estatuto histórico de países explotados por el "ordenamiento" capitalista en una fase agresivamente subordinante. El círculo lógico-histórico se captura en lo común, adquiriría su significado en lo específico y retornaría a lo común, a la regularidad. Esta vía de análisis nos llevaría entonces a un primer reconocimiento de ese círculo: la diversidad o heterogeneidad proviene de la relación peculiar de cada nación con el imperialismo, de la forma de inserción subordinada en el sistema económico mundial (dimensión *exógeno-endógena*). Luego nos llevaría a un segundo reconocimiento del círculo: si las formaciones nacionales latinoamericanas constituyen parte de una misma estructura de relaciones de producción e intercambio, en posición subordinada, y simultáneamente esa posición asume formas específicas para cada caso, las especificidades *vendrán determinadas* por las modalidades de constitución del tejido social de cada formación social (dimensión *endógeno-exógena*) en cuatro dimensiones esenciales. Las resumo:

1. La producción de la vida material en el interior de una geografía y una ecología determinadas, o *momentum* más estructural.
2. La reproducción de la vida humana —i.e. todo el campo de la sexualidad— que se ubica en el cru-



ce de la producción económica con el conjunto del poder-cultura: la reproducción de la vida hoy tan permeada por las cambiantes imágenes de la condición humana, por los medios de comunicación masiva, por la religión, la ideología.

3. El orden social o el poder y el Estado que expresa vigorosamente sus relaciones con la especificidad nacional-cultural (los diferentes proyectos y realizaciones del socialismo; el papel y lugar de las fuerzas armadas en el centro del poder político; las formas de aprendizaje contrahegemónico por los sectores populares).
4. Las relaciones con la dimensión temporal, que sitúa el análisis en la densidad máxima de la especificidad: nada menos que el núcleo del campo de la cultura y el pensamiento o la delicada red de construcción de las religiones, las filosofías, las ideologías.

Por esta doble vía de la riqueza de lo endógeno y su enlace con lo exógeno, saldríamos de otra falacia: la atribución de fatalidad a la situación de subordinación externa o la atribución mesiánica a las potencialidades internas. Se trata, en cambio, de la relación históricamente variable entre la dimensión endógena y la dimensión exógena de la dialéctica social: *la estructuración de las sociedades en clases y grupos sociales y la lucha entre ellos por la hegemonía interna* se inscribe en el contexto de la *disposición mundial del poder*; las dos dimensiones requieren el desentrañamiento de su propia eficacia.

Llegaríamos así al último momento del círculo a través del análisis de los procesos y proyectos internos en su eficacia para la transformación, análisis que puede privilegiar cualquiera de las cuatro estrategias arriba propuestas, según las carencias de conocimiento que muestre la realidad estudiada y a condición de no permanecer exclusivamente en la primera. Sin embargo, en esta línea de análisis me interesa privilegiar la modalidad de constitución del tejido social en la dimensión del poder del Estado y el poder que puede desafiarlo: es decir los grupos socioculturales autóctonos, endógenamente orientados y vertebrados por una identidad nacional-cultural que no recibe sus con-

tenidos desde los dictados del Estado, de la clase o fracciones de clase que con él mejor se realizan, o del centro imperial, sino *desde* y *en* lo popular, para recuperar su poder de decisión sobre la totalidad de la vida nacional. Me parece la vía más fructífera para, desentrañando la riqueza de lo específico, fertilizar la estructura con la coyuntura, con los actores sociales y sus luchas, con sus proyectos de innovación social que no siempre surgen allí donde quisimos preverlos.

Susana Bruna

DE CINE

LUIS BUÑUEL
= LUIS BUÑUEL
(1900-1983)



Todo artista, todo creador, asoma siempre la oreja. O, en otras palabras, deja siempre en la opacidad de su obra un algo de transparencia, transparencia hacia ciertos valores "universales" que es, en definitiva, transparencia hacia la propia identidad del creador como depositario o crítico de estos mismos valores. En toda obra hay así un cierto "esto es lo que yo pienso" y, en consecuencia, "esto es lo que yo soy". La

función de analistas, críticos o exégetas consiste entonces en ir tirando de esa oreja hasta —supuestamente— hacer surgir al hombre que está detrás de la obra.

En Buñuel esto no funciona. Porque su obra, sus obras, son de una opacidad total, de una concreción absoluta. Ni hay transparencias ni hay orejas. Buscar al hombre detrás de la obra se convierte en un ejercicio conjetural, basado en referencias biográficas, nacionales o literarias. Y nunca resulta. La mayor parte de los escritos "teóricos" sobre Buñuel suenan a latón intelectual.

Y sin embargo —y esta es la gran paradoja— Buñuel no es un artista que se esconda detrás de su obra. Al contrario: cada una de sus películas (especialmente las más personales, las "más Buñuel") son una *puesta en imágenes* de sus ideas, de sus asociaciones, de su imaginación, de sus opiniones, de lo que Buñuel piensa, inventa, descubre, pone o quita arbitrariamente. En cada una de sus películas está todo Buñuel, entero, de bulto, casi casi como una presencia constante y concreta entre el espectador y el film. Querer ver a Bu-

ñuel *detrás* de sus películas es un error intelectual e intelectualista. Buñuel está *delante*. Y esto es lo que desconcierta a la mayor parte de los críticos. De hecho esto es lo que convierte casi todas las críticas sobre Buñuel en una feria de interpretaciones: psicológicas, teológicas, sociales, políticas, estructurales y lo que falta aún. Pero interpretar a Buñuel es *esconderlo* en lugar de revelarlo. En la obra de Buñuel no hay

nada que revelar: Luis Buñuel y su inconsciente forman un todo natural, concreto, a la vista. Buñuel siempre decía lo que pensaba, lo que sentía. Luis Buñuel estaba todo él siempre allí.

En sus películas filma lo mismo: lo que se le ocurre, lo que piensa, lo que siente, y más aún: lo que le viene a la mente sin saber por qué. (En una de las múltiples entrevistas que le han hecho le preguntan que por qué aparecen tantas veces gallinas en sus películas; y Luis contesta "no sé, siempre me han obsesionado las gallinas").

¿Es esto una renuncia a interpretar a Buñuel? ¡Claro que sí! No me interesa interpretar a Buñuel, porque todo lo que le interprete será añadido mío, pretencioso arabesco intelectual para —como cualquier prestidigitador— revelar ante los ojos quizás sorprendidos del lector lo que uno había previamente puesto allí. Y conste que en Buñuel hay mucho que poner: religión, surrealismo, hispanismo, anarquismo, que sé yo. Puede uno sacar de este sombrero de copa, además de las gallinas, a Ignacio de Loyola, a Sade, a Lewis, al entomólogo Fabre, a Thomas de Quincey, a Galdós, a Goya.

Y todo funcionará. Porque, en efecto, Buñuel era también todo eso, igual que era su RH, su metabolismo o su presión arterial. Pero todo eso no era Buñuel. Buñuel —y ya lo dije anteriormente en una breve nota a raíz de su muerte— era siempre todo lo contrario. Porque como todo gran creador —y más que la mayor parte de los creadores— estaba hecho de contrarios. Y a estos era a los que daba forma en sus películas. Allí están todos, sumando entre sí la concreción de un hombre que está de bulto en cada una de sus obras, igual que estaba de bulto en la vida. No hay ninguna diferencia entre el Buñuel que conocimos y quisimos y el de los films suyos que conocimos y quisimos. Estaban allí, enteros, el uno gozando de la conversación con un whisky en la mano, el otro gozando de otra conversación, donde nos hablaba en imágenes, y en donde nosotros nos limitamos a ver y a escuchar.

La diferencia —la triste diferencia— es que ahora aquel Luis ya no está en su casa, en la Cerrada de Félix Cuevas. Ya sólo nos queda el otro, entero, entre nosotros y sus films. También para siempre con un whisky en la mano, también para siempre con esa sonrisa

en donde nos estaba diciendo: no me busquen detrás de mis películas, mi historia, mi nombre, mi leyenda o mi fama, estoy aquí. Así soy.

Jomí García Ascot

BUÑUEL POR DALÍ

En 1929, la revista catalana L'Amic de les arts publicó una entrevista de Salvador Dalí a Luis Buñuel, quienes por aquella época mantenían una gran amistad que luego trocó en enfrentamiento abierto por la actitud desleal del pintor. He aquí un resumen de aquella histórica conversación.

Salvador Dalí.—¿De qué te sientes más próximo, del filme antiartístico industrial o de los diversos intentos de filmes de arte que se realizan en la actualidad?

Luis Buñuel.—Las ideas tradicionales sobre el arte aplicadas a la industria me parecen monstruosas, ya se trate de

un filme o de un automóvil. El artista, responsable de mancillar los objetos más puros de nuestra época, es también aquél que menos los comprende. El cine europeo, salvo raras excepciones, no tiene otra ocupación que hacer arte. Incluido el cine ruso, que, además de artístico, es literario y tendencioso.

—¿Crees que Europa puede esperar ver el filme surrealista puro: sucesión de imágenes surrealistas, argumentos oníricos...?

—En realidad, es el único al que podríamos aspirar ventajosamente. Pero, más o menos, también se adapta a las ideas del arte. Debería ser una industria, ya que de otra manera es imposible amortizar un solo filme. En consecuencia, seguirá siendo un lujo que de ninguna manera podremos permitirnos. Un lujo como pintar o escribir para las minorías, pero mucho más caro. Cuando en Europa exista una verdadera industria cinematográfica, el verdadero cine surgirá automáticamente. E incluso entonces careceremos de la maravillosa intuición de que gozan los americanos. Es una cuestión de raza.

—¿Crees que Man Ray puede re-



presentar algo de esta aspiración, o bien piensas que se trata de un caso aislado de incompreensión del surrealismo pese a su pertenencia al grupo?

—Man Ray está lleno de ingenio. Mucho más cerca de nosotros y del surrealismo están Pollard, Menjou o Ben Turpin.

—¿Y Charlot o Buster Keaton?

—Pregunta ociosa. Charlot no hace reír más que a los intelectuales. Los niños se aburren con él. Los campesinos no lo comprenden. Ha conseguido llegar hasta todos los snobs, hasta todas las sociedades de cursos y conferencias del mundo. Las marquesas dicen: "Es delicioso", o lloran cuando ven vacía la pista del circo. Aún queda algún viejo podrido que permanece puro y habla del "corazón innoble de Charlot". Ha desertado del partido de los niños, y actualmente se dirige a los artistas e intelectuales. Pero en recuerdo del tiempo en que pretendía ser algo más que un clown, guardémosle una mierda llena de piedad. Y no vayamos jamás a verle.

—En las investigaciones europeas actuales, ¿qué tendencia o qué grupo se encuentra más próximo a tu espíritu?

—En el cine, ninguno. Y, en lo concerniente a la vida, el surrealismo. Si bien la obra de los surrealistas me interesa menos que ellos mismos. Pero esto no me impide ver cuál es la que más me interesa y más cerca se halla de mi espíritu, del espíritu de la gente.

—¿Te interesa el arte?

—En absoluto, y todavía menos el artista. Encuentro sucedáneos mucho mejores en las numerosas y totalmente nuevas creaciones de la época. Estoy inmunizado contra el tífus.

—¿Qué valor concedes a cosas tales como argumento, estrella, planificación, ritmo, fotografía, iluminación?

—Esas son, precisamente, las cosas que, sabiamente equilibradas, hacen un filme. Concedo una importancia fundamental, absoluta, a la fotografía y a la planificación. La estrella, en el sentido que la entiende el público, es algo totalmente indeseable. Pero cuando la estrella es tan modesta como Harry Langdon, me parece el más importante de todos los elementos indispensables del filme. En cuanto al ritmo, no sé lo que es.

—¿Crees que lo más reciente de la creación intelectual —Picasso o Mi-



Luis Buñuel: La Edad de Oro

ró— se sitúa en el terreno del arte o representa una serie de actividades completamente fuera del mismo?

—Picasso, al aceptar lo que todo el mundo acepta ya, puede perfectamente ser encajado con toda la tradición artística. Es un pintor más en la historia del arte. Pero de ningún modo puede ser considerado como un pintor antiartístico. Vuestra incondicionalidad hacia él me sorprende. Comenzando por Breton. Miró, en cambio, actúa en dominios muy diferentes. En casa tengo telas suyas y de Miró. Pero no ensuciaría

las paredes con cuadros del Greco o de Picasso.

—La influencia de los surrealistas, ¿puede servirte para modificar o liberar los bigotes de Menjou?

—Tal vez. Por supuesto, estoy siempre muy preocupado por sus continuas evasiones, a las que sigo la pista muy de cerca. En la actualidad, me ves muy intrigado por saber si su bigote es macho o hembra. Estoy persuadido de que lo encontraré mucho mejor contigo que realizando *Nadja*, que tanto te gusta.

Correspondencia

ACLARACIONES DE UN FANTASMA

Julieta Campos
Directora de la *Revista de la Universidad*.

Querida Julieta:

En el último número de la *Revista de la Universidad de México*, Emir Rodríguez Monegal, crítico uruguayo, reseña las actividades del XXII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Como no se trata de una crónica exhaustiva, me parece bien que no se mencionen los dos actos en que tuve participación. Me parece muy bien, incluso, que Rodríguez Monegal ni siquiera me haya encontrado en los pasillos de la UNESCO, pues mi sempiterna condición de fantasma adora los espacios grises del anonimato. Es más: no te molestaría con estas líneas, de no mediar una circunstancia ambigua que precisa aclaración. Esa circunstancia es la siguiente:

después de mi lectura en la Maison de l'Amérique Latine al lado de Julio Cortázar y Cristina Peri Rossi, mi sábana ultramundana se tiñó de una incómoda fosforescencia percibida por agencias noticiosas que enviaron a México dos cables que certificaban mi ruinosa aunque siempre reticente aparición. Podría ser que mi saludable inexistencia, confirmada por la reseña aludida, despertara en algunos lectores la idea de que manipulé información internacional. Esta plausible posibilidad ya es arena de otro costal y me obliga, querida Julieta, a desvirtuar de inmediato, sin que ello implique la menor reconvencción para el cronista, libre, gracias a Dios, de ver o no ver, percibir o no percibir a quien le dé la gana.

Te envía un cordial saludo,

Marco Antonio Montes de Oca

Nuestro México

150 PESOS

- EL INICIO DEL SIGLO
1
- LAS HUELGAS DE
CANANEA Y RIO BLANCO
2
- LA REVOLUCION
MADERISTA
3
- LA DECENA TRAGICA
4
- LA OCUPACION DE LA
CIUDAD DE MEXICO
(1914-1915)
5
- LAS BATALLAS DE
CELAYA Y TRINIDAD
6
- EL CONGRESO
CONSTITUYENTE
7

- MEXICO Y LA PRIMERA
GUERRA MUNDIAL
8
- LA MUERTE DE ZAPATA
9
- LA REBELION DE
AGUA PRIETA
10
- DE LA HUERTA CONTRA
OBREGON Y CALLES
11
- EL MOVIMIENTO
INQUILINARIO EN
VERACRUZ (1922)
12
- EL CONFLICTO RELIGIOSO
13
- SERRANO Y GOMEZ:
LA OPOSICION LIQUIDADA
14

- LA AUTONOMIA
UNIVERSITARIA
15
- LA CAMPAÑA DE
VASCONCELOS
16
- EL ASESINATO DE
TROTSKY
17
- LA REPUBLICA ESPAÑOLA
Y EL EXILIO
18
- LA EXPROPIACION
PETROLERA
19
- MEXICO DURANTE LA
SEGUNDA GUERRA
MUNDIAL
20

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Publicación quincenal
DE VENTA EN LAS
LIBRERÍAS UNIVERSITARIAS
TIENDAS UNAM
Y EN LAS TIENDAS
CONASUPO

REVISTA MEXICANA DE SOCIOLOGIA

Director: Lic. Julio Labastida Martín del Campo
Coordinador de la Revista: Dr. Carlos Martínez Assad

Órgano oficial del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Torre II de Humanidades, séptimo piso, Ciudad Universitaria, 04510 México, D. F.
2a. Época / AÑO XLV / VOL. XLV / Núm. 1 / Enero-marzo de 1983

INDICE

I. PROBLEMAS URBANOS Y REGIONALES

Procesos sociales y producción de vivienda en América Latina 1960-1980
SAMUEL JARAMILLO / MARTHA SCHTEINGART

De qué modo hay que gobernar las ciudades o principados que, antes de ser ocupados, se regían por sus propias leyes
ALFREDO RODRÍGUEZ A.

Villas miseria y favelas: sobre las relaciones entre las instituciones del Estado y la organización social en las democracias de los años sesenta
ALICIA ZICCARDI

Plantas móviles multinacionales y desigualdades regionales
HECTOR ZALAZAR

Desigualdades interregionales y concentración territorial: replanteo de una problemática
A. M. FEDERICO SABATE

Contradicciones del desarrollo regional polarizado. El papel de la agricultura en la microrregión Lázaro Cárdenas
ALFREDO R. PUCCIARELLI

Burguesía regional, mercados y capitalismo. Apuntes metodológicos y

referencias sobre un caso latinoamericano: Monterrey (1850-1910)
MARIO CERUTTI

Modalidades de desarrollo y política regional en México 1960-1980
PEDRO PIREZ

Heterogeneidad estructural, desigualdad social y privación relativa en regiones petroleras
LEOPOLDO ALLUB

Democratización del Estado, gobiernos locales y cambio social. Experiencias comparativas en Chile y Nicaragua
FERNANDO KUSNETZOFF

Ayer y hoy. La problemática regional en México
CARLOS MARTINEZ ASSAD

II. SOCIOLOGIA DE LA POBLACIÓN

Mercados de trabajo y familia: una comparación de dos ciudades brasileñas
BRÍGIDA GARCÍA / HUMBERTO MUÑOZ / ORLANDINA DE OLIVEIRA

Características demográficas de los grupos domésticos en México
MARTA MIER Y TERÁN / CECILIA RABELL

Políticas de población y la mujer. Una aproximación al caso de México
M. TERESITA DE BARBIERI



DISTRIBUIDORA DE LIBROS DE LA UNAM

NOVEDADES

Maestros y alumnos universitarios
con credencial 50% de descuento
en ediciones UNAM.

EXTENSION UNIVERSITARIA

JUAN O'GORMAN ARQUITECTO Y PINTOR.
Ida Rodríguez Prampolini

J.C. OROZCO. ANTOLOGIA CRITICA.
Teresa del Conde

**ULISES O LA CRITICA DE LA VIDA
COTIDIANA.**
Esther Cohen Dabah

CULTURA FEMENINA NOVOHISPANA.
Josefina Muriel

**ANTROPOLOGIA E HISTORIA DE LOS
MIXE - ZOQUES Y MAYAS.**
Editores: Lorenzo Ochoa, Thomas A. Lee Jr.

EL PROGRESISTA.
Periódico semanal 1903-1904 (facsimil)

**RAZONAMIENTOS DE MI VIAJE ALREDEDOR
DEL MUNDO (1594-1606).**
Francesco Carletti





REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO