

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

NOVIEMBRE 1965

LE CORBUSIER:
PINTOR ARQUITECTO
HÉRCULES Y DON JUAN
LOS ANCESTROS DEL HOMBRE
CIENCIA Y DESARROLLO



Volumen XX, Número 3
 México, noviembre de 1965
 Ejemplar: \$ 3.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL
 AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector:

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
 DE MÉXICO

Director:

Luis Villoro

Jefe de Redacción:

Juan García Ponce

Redactores:

Alberto Dallal

Juan Vicente Melo

José Emilio Pacheco

Administrador:

Rodolfo Roiz

Oficinas:

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

Tel. 48-65-00

Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso
 México 1, D. F.
 Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar \$ 3.00
 Suscripción anual „ 30.00
 Extranjero Dls. 5.00

Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de noviembre del mismo año

LA REVISTA NO SE HACE RESPONSABLE DE LOS ORIGINALES QUE NO HAYAN SIDO SOLICITADOS.

PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO, S. A.

Esta revista
 no tiene agentes
 de suscripciones

LE CORBUSIER, PINTOR Y ESCULTOR	<i>Justino Fernández</i>
EL EJEMPLO DE LE CORBUSIER	<i>Raúl Cacho</i>
LE CORBUSIER: TÉCNICA Y CREACIÓN	<i>Alberto Dallal</i>
HÉRCULES Y DON JUAN	<i>Max Aub</i>
LOS ANCESTROS PRIMITIVOS DEL HOMBRE	<i>Santiago Genovés</i>
EL DESARROLLO DE LA CIENCIA EN MÉXICO	<i>Guillermo Haro, Fernando Alba Marcos Mazari, Marcos Moshinsky, Alberto Sandoval Landázar</i>
ARTES PLÁSTICAS	<i>Roberto Cámara</i>
CINE	<i>José de la Colina</i>
LIBROS	<i>Víctor Flores Olea, Roberto Caso Bercht, José Luis González, Armando Suárez, Wonfilio Trejo, Alberto Dallal, Juan García Ponce</i>
PORTADA	<i>Le Corbusier</i>

NUESTROS COLABORADORES

MAX AUB. Su vasta obra, iniciada en España, ha sido continuada en México, donde actualmente dirige Radio Universidad. La Editorial Joaquín Mortiz ha empezado a publicar sus *Obras Incompletas*.

RAÚL CACHO. Arquitecto. Ha proyectado, entre otras obras, la Facultad de Ciencias de la C. U. y la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Actualmente es Jefe del Departamento de Arquitectura y Planeación del ISSSTE.

JUSTINO FERNÁNDEZ. Es director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Autor de numerosos libros de teoría e historia del arte: *Orozco, Coatlicue, Prometeo*, etcétera.

SANTIAGO GENOVÉS. Sus investigaciones de antropología física han alcanzado difusión internacional. Trabaja actualmente en el departamento de antropología del Instituto de Historia. Es editor del *Yearbook of Physical Anthropology*.

GUILLERMO HARO. Director del Observatorio Nacional de la UNAM. El ensayo que publicamos fue elaborado bajo su coordinación para la Academia de la Investigación Científica.

H. M. MURENA. Argentino. Ha publicado varios ensayos. Su tercera novela, *Los herederos de la Promesa*, aparecerá este año. Su último libro de poemas es *El demonio de la armonía*.

ACIARACIÓN:

Por una involuntaria omisión en el Sumario de nuestro número de Octubre no se mencionó que la portada es obra del pintor Manuel Felguérez.

Le Corbusier, pintor y escultor*

Por Justino FERNÁNDEZ

Para quienes vivimos, hace menos de medio siglo, los grandes cambios que se operaban en el concepto de la arquitectura y del arte en general, el nombre del arquitecto Le Corbusier está unido a nuestras experiencias juveniles, como puede estarlo el de Picasso y los de nuestros pintores Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo y otros. Hemos vivido estas décadas con ellos, con sus obras, que nos han enriquecido espiritualmente, y que forman parte de nuestras biografías.

Hay que recordar, porque a menudo se olvida, que el cambio operado por la Revolución política, social y económica, en nuestro país, que abarca la renovación de nuestra cultura, coincidió con las grandes novedades que surgían en Europa y en otras partes del mundo. Así, en nuestro siglo hemos podido participar, de una manera u otra, oportunamente, en cuanta creación se ha producido en esta nueva era de la historia. Dejemos de lado, por sabidos y sufridos, sus aspectos dolorosos y atengámonos, en todos los órdenes, a lo que tiene de positiva validez, al espíritu creador, al que México ha contribuido, y que Le Corbusier llamó *L'esprit nouveau*.

En nuestro país, junto con la propia renovación cultural, apareció con oportunidad el nuevo concepto de la arquitectura, que había de acabar por imponerse tras los diferentes tanteos iniciales. Hay que reconocer lo que se debe en este campo a maestros como José Villagrán García, Carlos Obregón Santacilia y otros que están antes y después de ellos. Nuestra arquitectura no ha

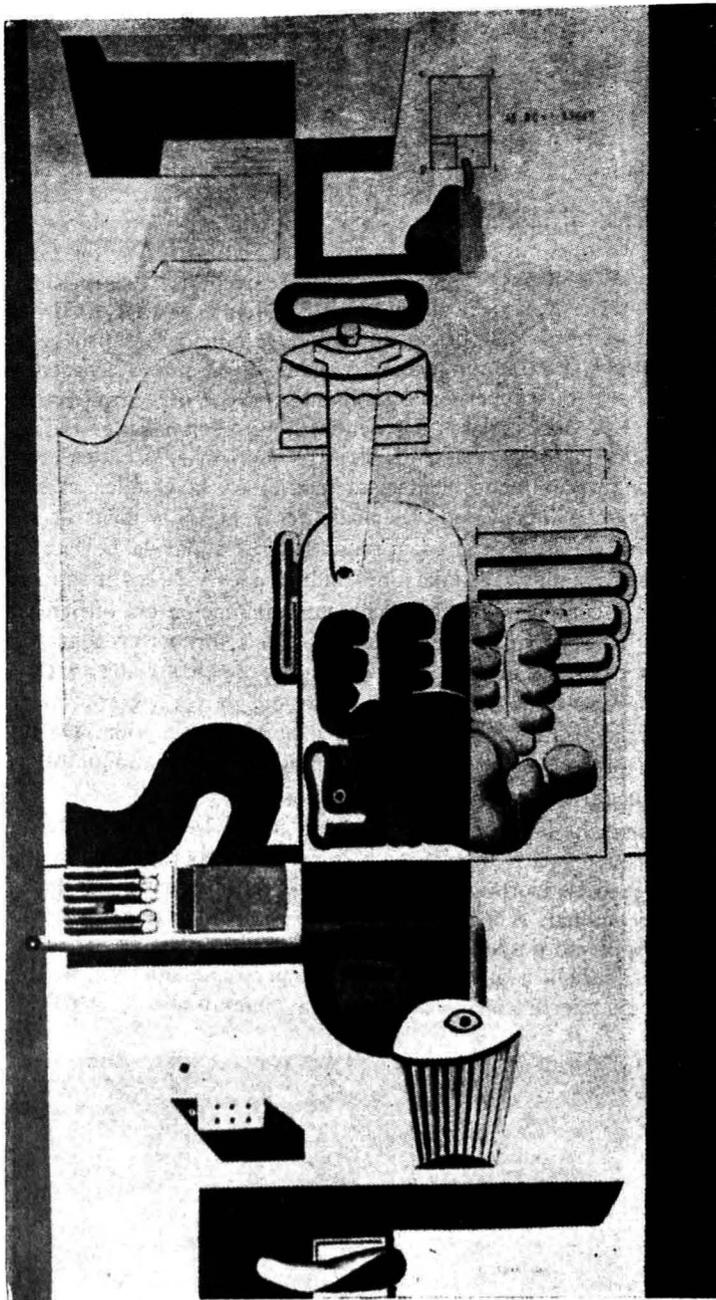
sido ajena, ni mucho menos, a los movimientos creadores de nuestro tiempo, ni a lo que significó la *Bauhaus*, Walter Gropius y tantos más, pero, sobre todos, incluyendo a Frank Lloyd Wright, Miës van de Rohe y Richard Neutra, está Le Corbusier. Su nombre, sus obras, sus escritos y alucinantes proyectos urbanísticos, fueron un incentivo para toda nueva especulación y para toda experiencia tendiente a crear una arquitectura propia. Los más audaces se atenían a un racionalismo radical basado en las necesidades biológicas humanas, si bien respaldado, más o menos conscientemente, en la estética creada por *L'esprit nouveau*, por las brillantes y bizarras ideas de Le Corbusier. Desde entonces aprendimos a estimar la belleza de las construcciones e instalaciones industriales y de las máquinas mismas, y comprendimos que para una habitación era suficiente *la machine a vivre*, según el término y las formas creadas por Le Corbusier. Después hemos rectificado muchos criterios exagerados, pero ha permanecido una manera de ver y comprender no sólo la arquitectura sino otros aspectos de la vida. De un modo u otro se había creado una nueva estética, aunque algunos la negaran como tal.

He sentido la necesidad de dejar asentado lo dicho hasta aquí porque es parte de nuestra historia contemporánea, en la que está inserto Le Corbusier. En ocasión de la muerte de este hombre excepcional, se ha considerado, justamente, su obra como gran arquitecto desde variados puntos de vista, mas es necesario atender también a otras facetas de su personalidad. Así, me ha tocado en suerte considerar su obra como pintor y escultor,

* En ocasión del Homenaje a Le Corbusier, en el Auditorio de la Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM, el 27 de octubre de 1965.



Mural en el taller de Le Corbusier



Óleo, 1953

aspectos de su actividad quizá menos conocidos en nuestro medio.

Cuando Picasso terminó su gran cuadro "Las Señoritas de Avignon", en 1907, el concepto que se había tenido de la pintura cambió radicalmente. Lo que siguió fue el movimiento conocido con el nombre de *Cubismo*, al que contribuyeron, definiéndolo y creándolo, Picasso y otros artistas importantes, como Braque, Juan Gris y nuestro Diego Rivera. Cuando Picasso pintó en 1921 "Los tres músicos", puso la clave, con esta obra maestra, del movimiento considerado por muchos como la verdadera novedad del siglo: el arte abstracto.

El nuevo concepto tenía, ciertamente, antecedentes directos en Cézanne, mas los pintores cubistas extremaron los principios, los enriquecieron con sus obras, y surgió el "cubismo analítico". Éste se ocupó en el análisis principalmente de objetos de formas muy simples, como botellas, vasos, copas, pipas e instrumentos musicales. El análisis consistía en ver el objeto desde distintos puntos de vista, fragmentándolo idealmente en secciones verticales, horizontales, totales o parciales, que reorganizadas en la composición constituían "la esencia del objeto". Fue lo que se llamó la simultaneidad de visiones varias, presentadas a un mismo tiempo. El objeto estaba allí, en el cuadro, cuyas dos dimensiones y sus límites eran el campo preciso para la composición, sin hacer "agujeros" visuales en él por medio de la perspectiva naturalista tradicional, que quedó descartada; el objeto estaba allí, transfigurado en un cúmulo de planos, de formas geométricas, de color severo y restringido, pero el público no caía en cuenta de lo que se trataba. Para las estructuras de los cuadros se recurrió a sistemas de proporciones como, por ejemplo, la tradicional "sección de oro".

Después, poco a poco, se admitieron fragmentos de la realidad material, como papel de periódicos, cordeles, rejillas y de-

más. Aparecieron los "papier collé", a veces en combinación con pintura o dibujo. El llamado "mundo exterior", que no hay tal, sino más bien el interior de los artistas, fue recobrando su sitio y apareció en la sensualidad de las líneas y de los colores. Este nuevo giro se llamó "cubismo sintético", porque, en efecto, era una síntesis del mundo de las formas ideales, geométricas y el de la sensibilidad y la fantasía.

Se me excusará que haya tenido que detenerme en exponer algunos principios y aspectos del cubismo, pero lo he juzgado necesario como punto de referencia, pues sin conocerlo bien, no se puede situar la obra pictórica de Le Corbusier.

No obstante que Le Corbusier había estudiado arquitectura y construido unas casas en su ciudad natal, su vocación por la pintura hace que se destaque primero que nada como pintor. En ese tiempo, a los 31 años de edad, funda en París, junto con Amédée Ozenfant, el movimiento de pintura titulado *Purismo*. Por entonces, 1918-1919, todavía usaba su nombre verdadero: Charles Edouard Jeanneret, con el que firmaba sus obras, y así presentó algunas exposiciones, hasta que empezó a usar el pseudónimo de "Le Corbusier", con el que firmó sus pinturas desde 1928.

Los pintores "puristas" querían purificar el cubismo, que consideraban como el arte más serio e importante de su tiempo. Admiraban a Ingres, a Cézanne y a Seurat; pero, basados en la tradición, pretendían renovarla legítimamente. No participaban de la actitud negativa de los "dadaístas"; su intención era consolidar los principios del cubismo, limpiándolo de lo que llamaban "trivialidad humana", que se había introducido en él; es decir, querían atenerse, a su manera, al "cubismo analítico" y no al "sintético". Era la pureza misma de las formas ideales geométricas lo que les entusiasmaba, porque, decían: "la vida moderna, con su maquinismo, ha perfeccionado nuestro ojo"; así, proscribieron la sensibilidad —como si ello fuera posible— que consideraban como proveniente de "la debilidad del hombre".

Entre 1918 y 1924 Le Corbusier y Ozenfant produjeron una serie de obras con indudable personalidad, mas próximas al cubismo o emanadas de él; hasta el repertorio de objetos era semejante. Las pinturas de Le Corbusier consistían en objetos vistos de frente y por arriba, o fragmentados en secciones, agrupados en composiciones muy equilibradas, y con colores suaves de tono "pastel". Algunos dibujos parecían más bien complicados esquemas de maquinaria.

Hasta aquí el pintor "purista" estaba de acuerdo con el intelectual, con el arquitecto renovador, con el racionalista que era Le Corbusier. Pero las pretensiones de todo monstruo racionalista acaban por sucumbir a la larga, si realmente se trata de un espíritu superior, como es el caso. El desarrollo del pintor Jeanneret-Le Corbusier muestra el sentido más íntimo de su biografía; muestra cómo se le impuso la vida, no obstante sus teorías y su voluntad de ser inflexible, y cómo lo que había considerado una "debilidad del hombre", la parte sensible, le fue indispensable para su integración, como hombre. Le Corbusier vivió a lo largo de su existencia de pintor el drama de creer omnipotente a la razón y de acabar, sencillamente, por ser humano; y es al llegar a este punto cuando se integra y se enriquece su espíritu, cuando concibe sus grandes proyectos urbanísticos y arquitectónicos y cuando construye sus mejores obras.

Por 1925 Wyndham Lewis había escrito: "La naturaleza... es tan eficiente como cualquier máquina." Atento a tal idea, Le Corbusier empezó a completar, en sus pinturas, los objetos mecánicos con formas orgánicas. Y al año siguiente incluyó figuras humanas en sus composiciones. Pero dejó, desde entonces, de exhibir sus obras, y no fue sino hasta 1938 que volvió a hacerlo, en París, mientras en Zurich se abría una exposición retrospectiva de sus pinturas.

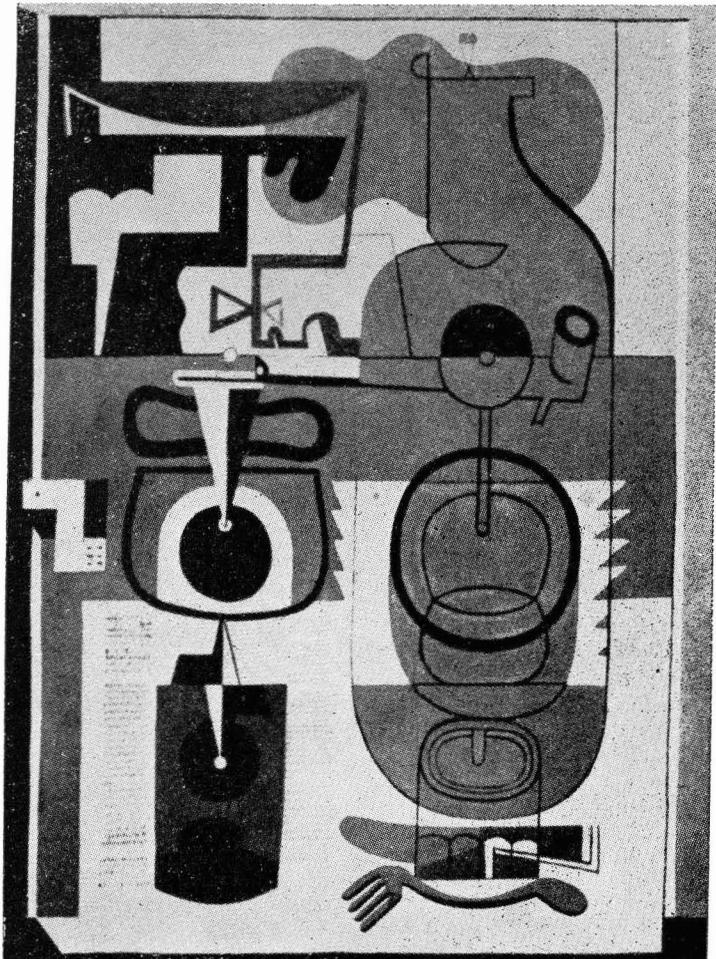
¿Qué y cómo había pintado durante doce años? Sus formas continuaron, básicamente, en la órbita de Picasso, pero había aparecido la influencia de Léger. El color era más rico, aunque sobrio; las líneas eran fluidas, ondulantes, componía con arabescos, y apareció un tema bizarro y sorprendente en Le Corbusier: el erotismo. Lo anterior es patente en sus pinturas de 1935, pero alcanza cima tres años después en el dibujo mural en una casa del Cabo Martín. También es significativo su fotomural para el Pabellón de los Tiempos Modernos, en la Exposición de Arte e Industria de 1937, en París. "La debilidad del hombre", como había llamado a la sensibilidad cuando era pintor "purista", ahora florecía como una fuerza creadora.

En los años siguientes Le Corbusier fue más allá y sus formas son de un violento expresionismo, sin embargo, éste se manifiesta sólo en pequeñas obras, porque en sus murales, que son quizá sus mejores realizaciones, conserva un sobrio equilibrio.

Le Corbusier se interesó en la pintura mural desde que realizó el fotomural para el Pabellón de los Tiempos Modernos. Fue el año 1937, en el que Picasso llevó al cabo su obra maestra: *Guernica*. Por su parte, los grandes pintores mexicanos habían iniciado el movimiento de pintura mural desde 1922 y para 1937 sus creaciones en ese campo ya eran las más importantes del siglo. Le Corbusier había comprendido que no era suficiente el color en los muros para animar y controlar los espacios; la mera policromía arquitectónica no tenía sino un sentido utilitario, como dijo en 1936, y en cuanto a la pintura mural, añadió, para realizarla "se necesita una disciplina, cualidades específicas de monumentalismo y considerable preparación". Pero no obstante su conciencia del problema, probó sus fuerzas en él, y llegó a pintar unos quince murales; algunos



Pintura mural en el Pabellón Suizo, Ciudad Universitaria, París, 1948



Composición, 1929

recuerdan sus primeras composiciones "puristas", otros son de un abstracto expresionismo. Quizá el más importante es el del Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París, realizado en 1948.

Como los tratadistas del Renacimiento, Le Corbusier creó un sistema de proporciones, basado en las del cuerpo humano, que llamó *Modulor*. Aplicó tal sistema a sus pinturas de caballete y a sus murales, como también a sus obras de arquitectura.

Basado en sus conceptos de la pintura mural dibujó cartones para tapicerías, algunos de los cuales fueron ejecutados en los talleres de Aubusson en 1957. El arquitecto japonés Sakakura le encargó el proyecto del telón para un nuevo teatro en Tokio; y para sus edificios de Chandigarh dibujó cartones para tapices destinados a absorber el ruido. Le Corbusier consideró las tapicerías como los "murales del nómada", por la facilidad de trasladarlas, ya que "el hombre moderno —decía— es un nómada".

Sin duda el arquitecto es una especie de escultor, pero en grande, y, a veces, en escala monumental. No es de extrañar, pues, que Le Corbusier se interesara también por la escultura. Primero aprendió algo de la técnica en Nueva York, con un amigo suyo, Nivola; después trabajó en colaboración con otro amigo, Savina. Para aprovechar el talento escultórico de éste, quien había proyectado hacer esculturas de los cuadros de Le Corbusier, hizo dibujos ex-profeso y juntos crearon algunas obras en madera, que están firmadas por ambos. Éstas y otras, también en madera, del propio Le Corbusier, son interesantes; recuerdan formas de sus pinturas y, de lejos, a Picasso.

La evolución de Le Corbusier como pintor y escultor resume, como antes dije, el más íntimo aspecto de su biografía, que puede sintetizarse en una frase reciente de Michel Ragon: "El que había sido el gran teórico del ángulo recto, predicó en su vejez la curva"; así es patente en el Pabellón Philips, que construyó en 1958 para la Exposición Universal de Bruselas, y que "muestra una nueva tendencia, hecha de curvas y de tensiones." El pintor y el arquitecto acabaron por ser un solo hombre.

Puede concluirse que la pintura y la escultura de Le Corbusier son importantes en cuanto a que integran su actividad creadora como arquitecto, mas, sin duda, si no fuera así, serían interesantes de otro modo. Su verdadera contribución al siglo xx son sus teorías y sus obras arquitectónicas, su influencia se encuentra por doquier, en México como en otros países, y esta misma Ciudad Universitaria le debe algo.

Con la venia de ustedes, me permitiré sacar unas moralejas de todo lo dicho. La primera está destinada a los jóvenes estudiantes de arquitectura. Le Corbusier es un ejemplo de la necesidad de adquirir una amplia cultura humanística para ser buen arquitecto, y si se es genio se tiene mayor obligación en ello, como lo practicó Le Corbusier. La segunda es para todo aquel interesado en la cultura, en la conciencia de su tiempo, y en las obras del espíritu; Le Corbusier, es un ejemplo, por su actitud inquisitiva, experimentadora, creadora y, en suma, estética; porque ¿quién que *es* no vive de un modo u otro estéticamente?, y tanto más necesario en nuestro tiempo, por ser la estética un *Modulor* de las pasiones, y una bella manera de existir que nos cura de las naderías.

BIBLIOGRAFÍA

Le Corbusier, *Vers une Architecture*.

—, *Urbanisme*.

—, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Collection de "L'Esprit Nouveau". Paris.

Ozenfant et Jeanneret, *La Peinture Moderne*.

Le Corbusier, *El Modulor*. Buenos Aires, Editorial Poseidón (1953).

Le Corbusier, *Architect, Painter, Writer*. New York, The MacMillan Co. 1948. Edited by Stamo Papadaki. With essays by Joseph Hudnut, S. Giedion, Fernand Léger, J. L. Sert, James Thrall Soby.

Boesiger-Girsberger, *Le Corbusier 1910-60*. New York. George Wittenborn, Inc. (1960).

Françoise Choay, *Le Corbusier*. Barcelona, Buenos Aires, Bogotá. Editorial Brujuela, S. A. (1961).

El ejemplo de Le Corbusier*

Por Raúl CACHO



Secretaría General, Chandigarh, India, 1958

En 1887 nació Charles-Edouard Jeanneret Perret y el 26 de agosto de 1965 terminó su luminosa existencia. 78 años que se iniciaron en Chaux-de-Fond, Suiza, pero que tuvieron su esplendor máximo en Francia, tierra pródiga en que ha hecho eclosión más de un talento extranjero. Le Corbusier, a la postre, fue entrañablemente francés.

Perteneció el maestro a una generación de notables. A la par que él, nacían los pintores Juan Gris y Marc Chagall, así como Erich Mendelsohn, otro de los pioneros de la arquitectura moderna. Apenas el año anterior, habían venido al mundo hombres tan famosos como De Chirico, Ozenfant, Kokoschka, Howe, Miës van der Rohe y Antonio Sant'Elia, conocidos y admirados por cuantos se interesan en la revolución de las ideas. Sólo cinco años antes nació otro extraordinario maestro de nuestra profesión: Walter Gropius, y tres años más tarde, el distinguido arquitecto Oud. ¡Toda una pléyade, en la que destaca con luz propia Le Corbusier!

El crítico Brunno Zevi afirma que si Bramante personifica lo más clásico del Renacimiento, Le Corbusier —junto con Gropius, Van der Rohe, Mendelsohn y Oud— constituye la cumbre de la arquitectura contemporánea en lo más puro, y, también, que la antítesis Wright-Le Corbusier compromete a todas las generaciones posteriores de arquitectos con la meta ideal de superarla. Cuando nos habla del carácter del Maestro, Zevi dice que en él se reunían el temperamento del relojero suizo y el del pintor abstracto: era metódico, tranquilo, dedicado, y al mismo tiempo capaz de entender la esencia del todo y la armonía de las partes. Una especie de maníaco de la codificación, a la vez apasionado propagandista de los principios urbanísticos innovadores y revolucionarios.

Hombre de febril actividad, Le Corbusier levantó la arquitectura y el urbanismo a la altura que nuestro tiempo le exigía, consagrándose a su infatigable trabajo hora tras hora, como si temiera que, de suspender —así fuera por un momento— su lucha, todo podría perderse.

Pero no sólo en aquella tramenda pasión, sino también, y sobre todo, en el estudio de la realidad, fundamentó Le Corbusier su obra. De la clara comprensión de las necesidades creadas en un espacio dado por las diferentes actividades humanas que en él se desarrollan, y del adecuado aprovechamiento de las conquistas del cálculo estructural y de los recursos de la técnica constructiva, sacó su idea de la composición dinámica.

Entendió al hombre en sus acciones singulares y en sus relaciones con la comunidad, y vio nítidamente que esas actividades individuales y sociales, proyectadas en el tiempo y en el espacio, debían determinar, si no condicionar, una nueva

concepción del urbanismo y de la arquitectura. Basándose en el exhaustivo análisis de las necesidades del hombre de nuestro siglo, llegó al postulado crucial de su doctrina: la arquitectura debe estar supeditada a los requerimientos del urbanismo.

Y con todos los medios vino a defender sus ideas: con el proyecto y los artículos en la prensa, con el libro, con la conferencia, las polémicas y la organización de grupos incuestionablemente selectos.

Sus escritos están cargados de emoción. Recuerdo, de entre las muchas que no olvidaré, estas palabras, que traduzco libremente de su obra *Cuando las catedrales eran blancas*. Decía:

“Cuando las catedrales eran blancas porque eran nuevas, estaba vivo el espíritu y era limpio el espectáculo del espacio vital; de improviso, la humanidad se enfrentó temerariamente a una aventura desconocida, desdeñó lo atesorado por la tradición milenaria, y sin ella entró en el mundo contemporáneo.

“En otro tiempo, las ciudades eran íntegras, ordenadas, regulares, geométricas y construidas de acuerdo con planos; todo era blanco, aseado, alegre y nítido... Pero en cien años todo cambió: tranquilidad, paisaje, hasta la gente que antes era franca y directa. Llegó el siglo xx y ya no se construyó para el hombre sino para el dinero; aparecieron las grandes ciudades que nos hicieron preguntar: *¿Se habrá proyectado en grande?*, y contestarnos de inmediato: *¡No! ¡Se calculó en falso!*” A tal punto que, para paliar errores y volver al equilibrio, se recurrió a la velocidad, a excavar penosamente la tierra para hacer vías rápidas, y a elevar otras, artificialmente. Y ya todo rueda, hasta las naciones... Las grandes distancias por recorrer cada día obligaron al derroche del tiempo útil y al trabajo forzado para recuperar la pérdida. Pero el hombre siguió sintiendo el apremio de dormir lejos; por eso, al caer la tarde, huye delirante al suburbio verde, para escapar de las piedras sucias y dejar atrás el espíritu sombrío, el hacinamiento, el ruido mecánico y la atmósfera turbia.

“Ese hombre deshumanizado, en lugar de las blancas catedrales para la meditación, ha construido edificios monstruosos para la diversión en masa, para explotar a las muchedumbres y obtener de ellas grandes utilidades, y ha levantado palacios, no para el arte, sino para los especialistas de la naturaleza muerta... Por eso, al salir de sus ocupaciones, el hombre se fuga apresuradamente, y acosado por ruidos vehículos, se lanza por las autopistas, detrás de las cuales se acumulan los *slums*, inmensos como mundos, con su inmensa miseria; porque el ansia de la evasión se apodera de él en cuanto se siente aprisionado por las áreas congestionadas y feas de la ciudad fuera de escala, que no puede entrar en su corazón y que lo obliga a pensar siempre en partir...”

* Extracto de las palabras pronunciadas en la velada luctuosa que se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes en memoria del arquitecto Le Corbusier, el 15 de octubre.

En la angustia de este hombre, tan fiel y dolorosamente captado por Le Corbusier, vemos el nefasto influjo de la urbe desorganizada que, por desgracia, tenemos que reconocer también nosotros como familiar.

En observaciones como ésta, crueles pero necesarias, se apoyó Le Corbusier para demandar, para exigir de los arquitectos el máximo esfuerzo de que fueran capaces, con objeto de crear el nuevo orden, moderno, que no desdeñara la vieja y siempre actual Armonía.

Y él mismo se lanzó a la búsqueda de los medios para realizar la transformación; ideó los famosos cinco puntos de su doctrina, tendientes a recuperar los espacios perdidos en nuestras áreas construidas; a liberar de obstáculos las vías y dejarlas directas, rectas; a aligerar la composición de los muros de carga; a desligar la fachada de la estructura; a distribuir los elementos estáticos hasta entonces inamovibles, y a conseguir espacios radiantes y verdes; puntos todos incluidos en lo que llamó Plan Libre, que resumió así:

Edificios sobre postes

Independencia de la estructura con relación al muro

Libre distribución de elementos permanentes

Fachada libre, y

Techo-jardín.

Así asestó Le Corbusier un golpe de muerte a la concepción académica, que entendía la ciudad como un trazado de vías aparatosas y de ostentosos palacios, pero que era incapaz de impedir el desorden, el mal uso de las tierras, la especulación, el crecimiento sin límites, y de contener el torrente de miserables que invaden literalmente las urbes, o de atajar la proliferante erupción de los tugurios. Academismo que no fue nunca competente para proteger al peatón del tránsito rodante, ni de liberar al vehículo motorizado de la lentitud, del cruce peligroso y del congestionamiento; que dejó que se perdieran los espacios verdes, se manchara la atmósfera de humos industriales y gases tóxicos, y se acabara la tranquilidad; que no frenó la expansión de los vecindarios fuera de escala, ni defendió la permanencia de los servicios comunales, al alcance de los económicamente débiles. Academismo, anquilosamiento impotente para proscribir el ruido, la tensión de los ánimos, la humedad y la mugre.

Le Corbusier proyectó la ciudad luminosa, en la que el trazo de las arterias sigue la andadura recta del hombre y no "la sinuosa de los asnos" y cuenta con vías para el movimiento libre del que va a pie y para el desplazamiento fluido de los automóviles. Una ciudad de escalones comunales a la medida de los habitantes. Ciudad de edificios altos, enclavados en jardines, sin estorbos. En una palabra: Ciudad de sol.

Genialmente entendió Le Corbusier la jerarquía de las diversas vías urbanas y la defendió con brillantez: el espacio interior que se proyecta visualmente al exterior atractivo; los servicios bien dispuestos; los jardines y espacios de paseo y de reposo, de recreación y juego, supo entenderlos también a la perfección y con perfección los resolvió.

Principios todos innovadores, que, aunados a la sugestión de construir unidades urbanas sobre las grandes carreteras de enlace, hicieron que los proyectos de ciudades lineales, elaborados por Soria y Mata en 1882 y por Tony Garnier en 1917, fueran superados por Le Corbusier, quien finalmente concibió su proyecto de la ciudad industrial, apropiada a la era de la máquina, de la producción en masa y de las grandes concentraciones de operarios.

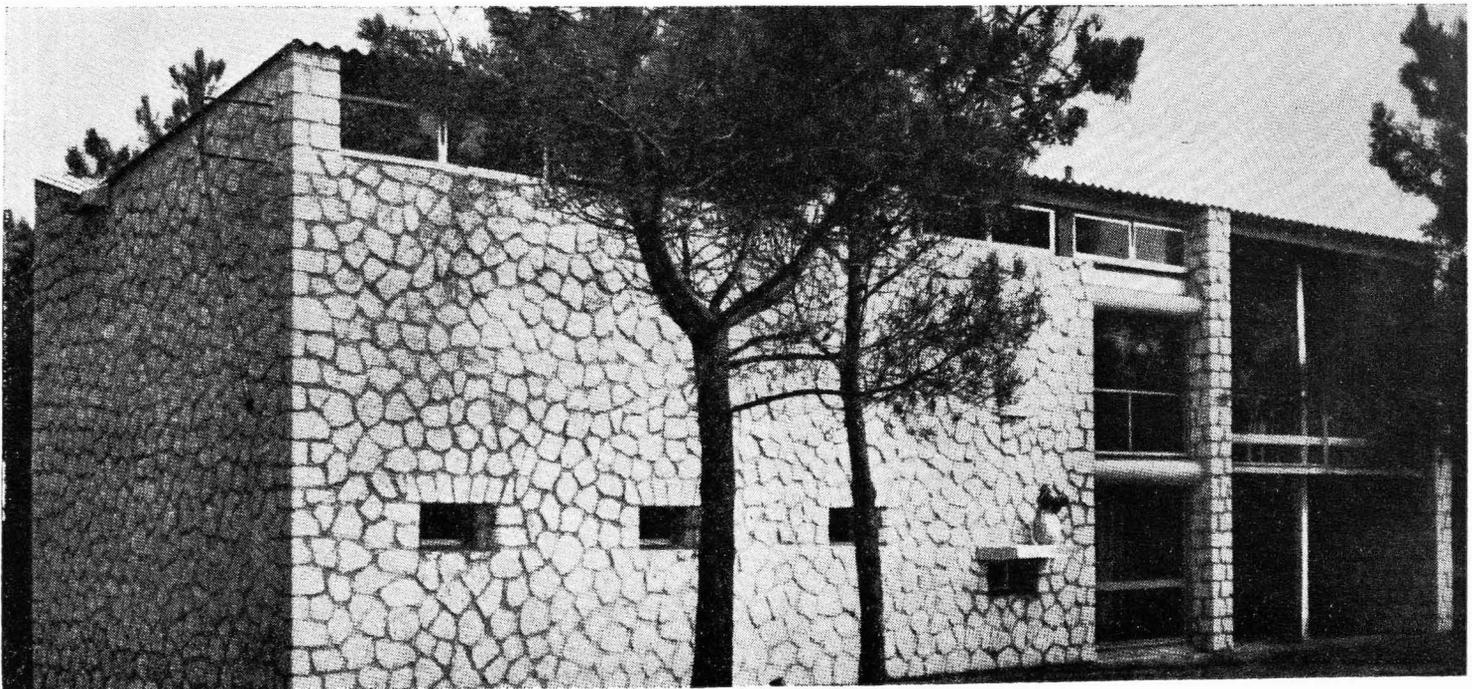
Los ejemplares proyectos de la Rochelle-Pallice, St. Gaudens y St. Dié ponen de manifiesto la respetuosa fidelidad de Le Corbusier a las joyas artísticas heredadas del pasado, así como su convicción de que el binomio urbe-agro debe ser indisoluble, ya que sobre él ha de fincarse la verdadera economía de las naciones.

Consecuente con sus propios principios urbanísticos y con el deseo de mejorar socialmente a los sectores más pobres, el maestro se enfrentó igualmente a la regeneración metropolitana, entre otros con su Plan Voisin, que aspiraba a transformar un París caduco extirpando sus áreas infestadas de tuberculosis y desbordadas de gentes marchitas. Para elaborar este plan, aprovechó la experiencia obtenida en Nueva York, analizando los beneficios aportados por la técnica moderna y superando los errores que se habían cometido al aplicarla.

No mucho después sugirió la ampliación y nueva traza de la Ciudad de Buenos Aires, así como el Plan Regulador de Bogotá. Y hace muy poco, todavía pudo ver el logro de otros frutos, madurados a influjo de sus ideas: indirectamente Brasilia, y directamente la Capital provincial de la India, ahora disputada: Chandigarh.

Recordaré, de entre sus grandes proyectos urbanísticos, los sobresalientes: La Ciudad Contemporánea, de tres millones de habitantes (1922); el Plan Voisin de París, ya citado (1925); la urbanización de São Paulo en el Brasil (1929); las de Río de Janeiro y Buenos Aires, en el mismo año; la de Argel, en el siguiente; el Plano Regulador de Barcelona (1932); las urbanizaciones de Estocolmo y de Amberes, en '33; la de Nemours, en Nor-África en 1934; la de Hellocourt, en la Lorena, un año después; el Plan para la Ciudad Universitaria de Río, en 1936; el Centro de Negocios del Plan de París, de 1936 y '37; la urbanización de la cabeza de puente de Saint Cloud; el Plan Director de Buenos Aires, en colaboración con Ferrari y Kurchan, en 1938; el Plan Director de Argen, en '42; las urbanizaciones de Saint Dié, en los Vosgos, y la de Saint Gaudens, en 1945 y '46 respectivamente; la antes aludida de Rochelle-Pallice, y la de Ismir, en la India, ambas en el mismo año de 1948; el Plano Regulador de Bogotá, en '52; la urbanización del Sur de Marsella, y el gran proyecto integral de Chandigarh, capital del Punjab Indio, en '51; la urbanización del Berlín Occidental, entre las últimas, el año de 1958.

Y, con todo, la grandeza de Le Corbusier no está sólo en su labor de urbanista, impar en la historia universal: también como arquitecto fue verdaderamente genial. Al advertir que las grandes invasiones demográficas y la improvisada urbanización con que se pretendía absorberlas, además de agravar los antiguos problemas de vivienda y servicios, generaban otros peores,



Casa en Mathes, 1935 (fachada principal)

se convenció de que era necesario crear una arquitectura *nueva* si se quería resolverlos. Una arquitectura nueva que tuviera en cuenta, ante todo, el que la casa sola, familiar, no responde ya a la ingente demanda de viviendas de la urbe moderna, además de que por su carácter singular devora insaciablemente el poco espacio aledaño disponible en las ciudades saturadas, haciendo que las metrópolis se expandan monstruosamente, convertidas —como él decía— en “enormes desiertos de piedra y asfalto”.

Como espantable muestra del crecimiento desmedido de un área citadina y de sus consecuencias, ponía Le Corbusier al gigantesco Nueva York, moderno ciertamente, y en el que se habían puesto en práctica nuevos sistemas arquitectónicos, pero en donde tampoco había sido posible impedir el desbordamiento y la desordenada expansión territorial; todo debido a la absorción siempre creciente de cada vez mayores sectores de población, que vienen a las grandes ciudades de la era industrial y del automatismo en busca de mejores oportunidades de trabajo y de mejores niveles de vida. Nueva York, a ejemplo, tenía en 1820, 125 mil habitantes; pero en 1955, tan sólo en el área central, albergaba a 7.850,000 habitantes, y a una cantidad casi doble, si se contaba la población suburbana.

A la vez que atacaba el problema del crecimiento de la urbe, Le Corbusier decidió poner coto a la dispersante fuerza centrífuga de las viviendas de las áreas citadinas. Postuló una densidad demográfica de 400 habitantes por hectárea, en lugar de los 50 que tienen los conjuntos de viviendas independientes. Propuso “unidades de tamaño adecuado”, de 50 metros de altura y distantes de 150 a 200 metros unas de otras, que pudieran alojar a 1,600 personas en 4 hectáreas tan sólo, en lugar de las 32 que tradicionalmente se necesitan para construir 320 casas, número calculado para dar albergue a las mismas 1,600 personas.

En los conjuntos de viviendas independientes, criticó la llamada Ciudad Jardín, que en 200 hectáreas alojaba en casas individuales el mismo número de personas que él podía acomodar en condiciones inmejorables en 25 hectáreas de edificios agrupados. La arquitectura nueva debía, además, usar los materiales nuevos: el vidrio, el acero, el concreto, y aprovechar los progresos de la industria para acelerar y abaratar la construcción de viviendas, mediante el uso de elementos tipificados y estandarizados que hicieran posible su producción en serie. Obsesionado por las conquistas de la era mecánica, que se traducen en el dominio del hombre sobre la naturaleza, decía:

“Los controles automáticos, los altos edificios, el aire acondicionado; el cristal que permite abarcar el brillante resplandor del espacio luminoso; estimulante; la conquista del sol, del aire limpio; la posibilidad de tener a la vista desde el

interior el campo de acción de la comunidad, son parte de lo alcanzado para la humanidad por la cultura moderna, y debemos aprovecharlo todo.”

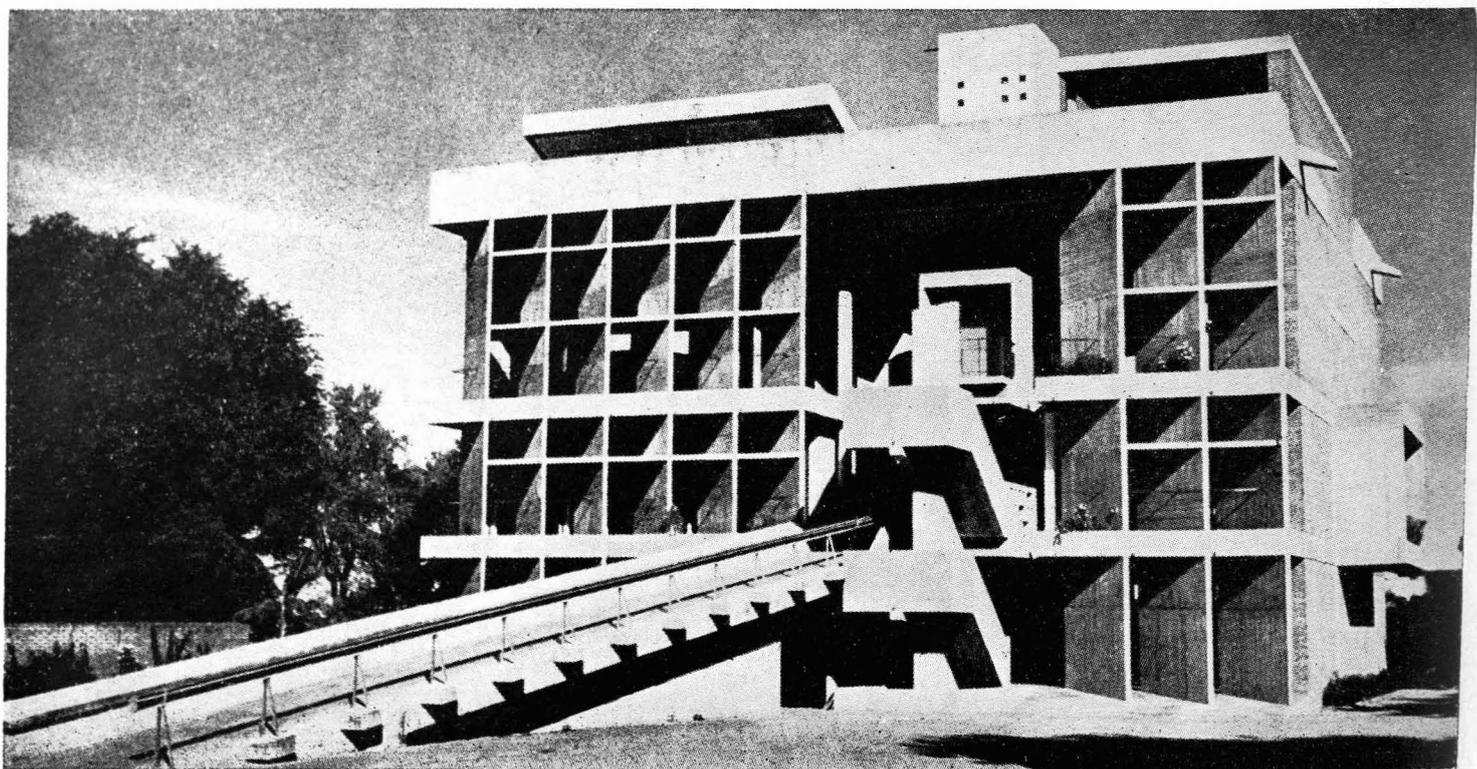
La supresión de los muros de carga, eliminados por el cálculo moderno, hacía inoperante la vieja ventana y abolía sus terribles insalubridades:

“Durante treinta años —escribe— conocí las oficinas de París, su humedad, su frío, su atmósfera maloliente y sofocada, sus malsanas corrientes de aire, la falta de luz, la visión de espacios siempre iguales y opresores, las perspectivas rotas a diez metros, las pláticas cortadas por el ruido, los téticos rincones... y nadie me impedirá que quiera cambiar estas cosas, que quiera encontrar el camino de lo radiante.”

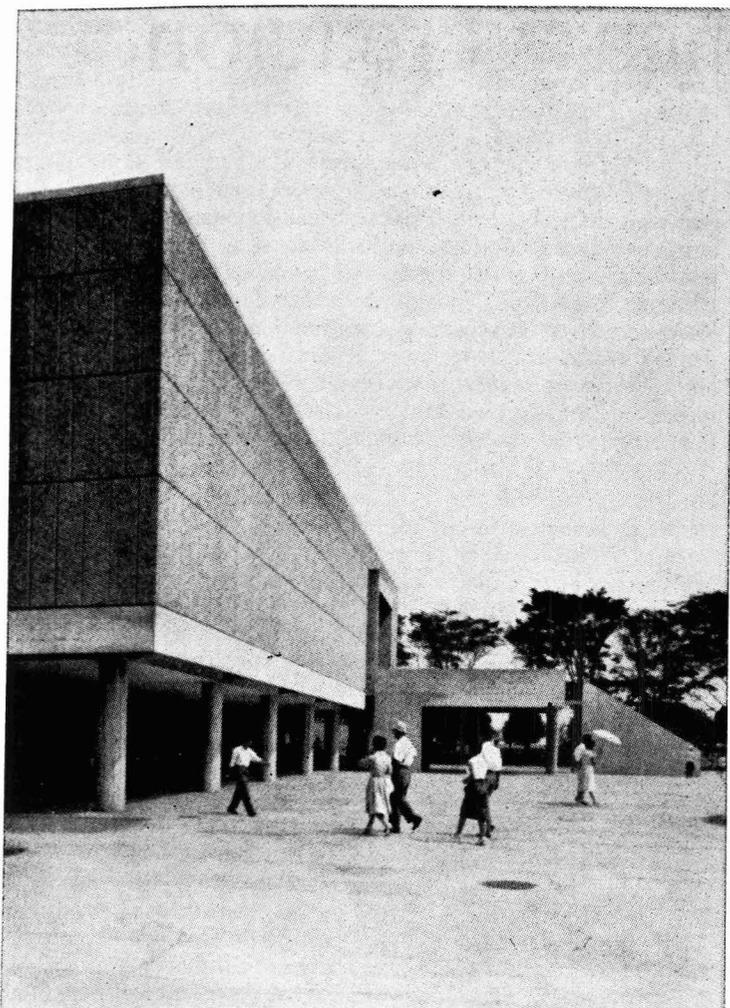
El maestro Le Corbusier deseaba la perfección, la exactitud, que la industria produjera en serie lo indispensable para hacer casas como máquinas, bellas y útiles para ser habitadas.

De sus grandes proyectos y realizaciones arquitectónicas, me es grato recordar: La Casa Domino (1914-15); La Casa de Raoul La Roche (1923); el Pabellón del Esprit Nouveau (1925); las casas que hizo en Stuttgart ('27); el Palacio Centrosoyos ('28); la Villa Savoye (1929); la Casa Stein (1927); el proyecto para el Concurso del Palacio de las Naciones (1927); el Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París (1930-'31); el Asilo Nocturno del Ejército de Salvación, o Ciudad de Refugio, en las mismas fechas; el Ministerio de Educación de Río de Janeiro, en colaboración con arquitectos como Costa y Niemeyer (1936-'45); sin olvidar su notable proyecto para el Palacio de los Soviets (1931). De entre los años 1937 a 1946, sobresalen su diseño para el Monumento de la Memoria de Vaillant-Couturier (1937); el proyecto de Museo para Philipville (1939); el conjunto de edificios del Barrio de la Marina en Argel (1938-'42); la escuela prefabricada Valante (1940); los edificios de la Fábrica Verde (1944); el conjunto de los Grupos Agrícolas de Cherehell (1942); la Unidad Habitacional de Marsella (1947-'52); el proyecto del edificio de las Naciones Unidas, en que se basó el definitivo. De 1952 a 1957, recuerdo sus construcciones de la Capilla de Ronchamp, el Palacio de Justicia de Chandigarh y el Secretariado de la misma ciudad india; sus casas y edificios en Amedabab; la unidad de habitación de Nantes; la similar de Berlín; la Casa de Brasil en la Ciudad Universitaria de París (realizada de acuerdo con Lucio Costa); la Casa Jaul, etcétera.

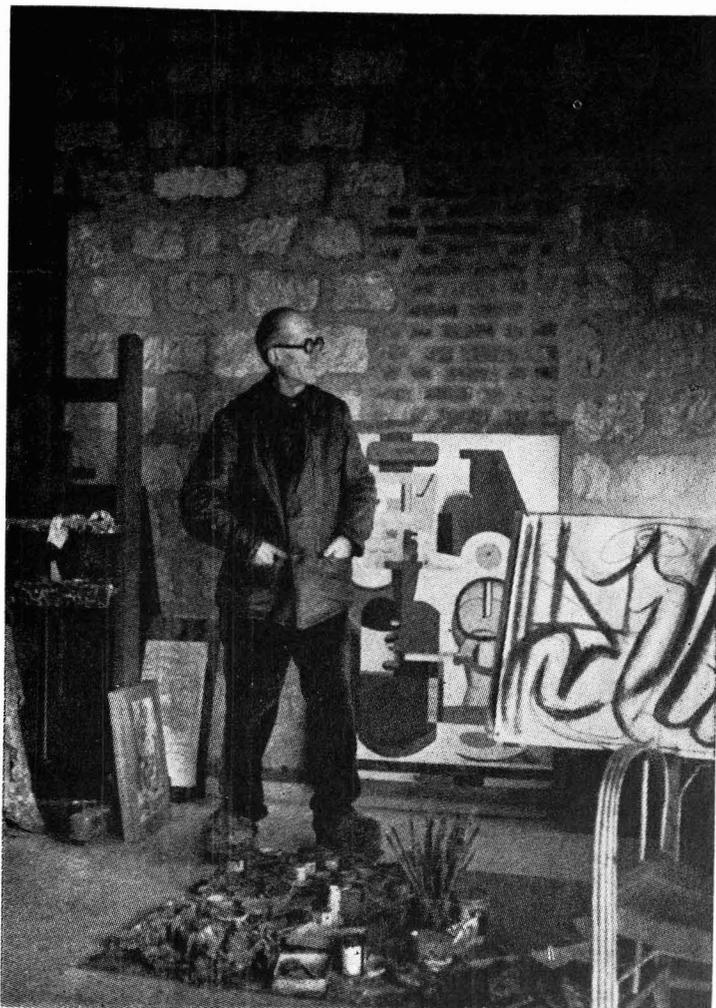
Consciente de que es indispensable la integración de las partes en el todo, de los edificios en las urbes, y del hombre en su vivienda y en su ciudad, Le Corbusier diseñó en colaboración con su equipo, y lo adoptó en sus realizaciones, el Modulor,



Palacio de la Asociación de Hilanderos, Ahmedabad, 1954



Pabellón Suizo, Ciudad Universitaria, París, 1930-32 (fachada sur)



Le Corbusier — "manifestar el espíritu de su época"

medida que establece una regla a la escala del hombre, capaz de abarcar desde lo mínimo hasta lo más grande. Con esta escala, intentó el Maestro acabar con las arbitrariedades de los programas y coeficientes establecidos a base de unidades abstractas, y poner fin a las diferencias y complicaciones que existen entre los sistemas métricos decimal y el de pies y pulgadas.

"Las dimensiones del Modulor son continentes del hombre", explicaba, y todas las medidas siguen la armonía áurea derivada del juego entre la unidad, la doble unidad, y la raíz de cinco. La unidad de partida era el hombre promedio, antropológico, el hombre "moda", establecido mediante rigurosos datos estadísticos para uso de la policía inglesa.

Le Corbusier escribió:

"En Princeton, tuve el placer de conversar largamente sobre el Modulor con el profesor Albert Einstein, quien más tarde me dio a conocer su opinión en estos términos: 'El Modulor es una gama de proporciones que dificulta lo malo y facilita lo bueno. Es una herramienta que trabaja bien con problemas de mensuramiento y por tanto de proporciones, por lo que da seguridad a las labores.'"

Mougeot, fundador en París del Comité de Organización Económica, opinaba que el Modulor es en extremo importante, y útil tanto en la arquitectura como en la mecánica general.

El Modulor, medida armónica organizada matemáticamente sobre la escala humana, vino a ser, pues, otra de las grandes conquistas alcanzadas por el genio de Le Corbusier, que debemos a su afán por evitar que se fuguen, en la composición arquitectónica y urbanística, los espacios en los que el hombre ha de llevar a cabo sus actividades.

Pero era necesario exponer las nuevas ideas, defender las obras, divulgar los principios doctrinales y los logros; había, asimismo, que desenmascarar a los negociantes y a los advenedizos, y poner en evidencia a los que se oponían movidos por la envidia. Todo lo hizo Le Corbusier en poderosos y atractivos escritos. Apasionado en la controversia, ponderado como expositor y maestro, su lenguaje fue siempre apto para transmitir la inspirada emoción que animó su vida de artista.

Fue un escritor prolífico. Sólo de 1922, en que escribió *Hacia una arquitectura*, a 1937, año en que publicó *Cuando las catedra-*

les eran blancas, editó once obras. En 1939 apareció *El civismo de los tiempos nuevos y el urbanismo*; en 1941, *Destino de París* y *Sobre las cuatro Rutas*; y de entonces, a 1946, seis libros más, entre los que se cuentan *La carta de Atenas* (1943), *Los tres establecimientos humanos* (1944) y *Propósitos del urbanismo* (1946).

Sus ensayos y artículos se reprodujeron en las principales revistas y periódicos de todo el mundo. Conferencias, pláticas, entrevistas, sonadas polémicas, lo convirtieron en el líder a cuya guía y referencia se sometían los grandes proyectos del siglo.

No conforme con su incansable esfuerzo, sintió la necesidad de formar y organizar grupos de discípulos, entre los que se contaron arquitectos e intelectuales connotados de todas las naciones; las agrupaciones que impulsaba tenían la finalidad de afincar y consolidar la escuela libre que se fue creando alrededor de su figura. Así nacieron los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, cuya primera reunión tuvo su sede en el Castillo de Madame Mandrot, en la Sarraz; en esa ocasión memorable, Le Corbusier, presentó seis puntos a discusión: la técnica moderna y sus consecuencias; la estandarización; la economía; la urbanística; la educación de la juventud, y la comprensión que de la arquitectura moderna debe tener el Estado.

Dijo entonces el maestro:

"El destino de la arquitectura es manifestar el espíritu de la época. El maquinismo y las transformaciones socio-económicas exigen también la modificación de la arquitectura. Es indispensable volver a colocarla en el ambiente de la realidad y obligarla a huir de la influencia estéril de las academias. Para beneficiar a los países, la arquitectura debe ir íntimamente unida a la economía general, con lo que efectivamente podrá satisfacer las exigencias humanas que se le encomienden. La arquitectura debe hacer uso de los inmensos recursos de la técnica industrial en vez de supeditarse a una arcaica artesanía. La urbanística, de naturaleza esencialmente funcional, no puede seguir ligada a un esteticismo gratuito, si no quiere desaparecer. Ha de establecerse una justa proporción entre los volúmenes construidos y los espacios libres. La plusvalía territorial debe favorecer a todos los habitantes de una comunidad. Y para lograr todo esto, el arquitecto tiene que influir a la vez en la opinión pública y en los medios oficiales, a fin de enseñarlos a apreciar los nuevos medios y los enormes recursos de la nueva arquitectura."

Le Corbusier: técnica y creación

Por Alberto DALLAL

La naturaleza se convirtió en mundo cuando los hombres pudieron transformarlo. Por eso el mundo esta hecho de instinto y de ciencias, de razón y de sensibilidad, de costumbre y de protesta. Colectiva e individualmente el hombre crea sus propios medios para transformar al mundo: hace uso de sus virtudes, analiza sus defectos, mide sus fuerzas y se lanza a la experiencia. Pocos han sido los que, como Le Corbusier, supieron en el cambio alcanzar el equilibrio de sus propias expresiones.

Pintor, escultor, arquitecto, Le Corbusier es el transformista por excelencia, pero no aquel transformista populachero y artificial que aparece y reaparece en las plazas públicas y que disfraza su talento con ropajes no lícitos. Le Corbusier es, por el contrario, de ese tipo de hombres que trazan una línea certera y hábil desde la sensibilidad hasta el razonamiento.

En Le Corbusier estaban unidos el temperamento del artista y la precisión del relojero. Al principio, dejaba que la imaginación se apoderara de sus obras. Pero no se quedaba ahí. Poco a poco iba aplicando las manifestaciones primitivas de su intuición, las atraía hacia el plano de la conciencia y, sin anularlas, las dominaba. Le Corbusier es el hombre ávido de descubrimientos por excelencia. De ninguna manera puede calificársele de aventurero. Ni siquiera en el tratamiento de las formas, actividad que en muchos artistas ha constituido una experiencia de búsquedas inciertas, se abandonó a lo radicalmente desconocido. ¿Hablamos de un genio? ¿Es posible, conociendo nuevos conceptos sobre las relaciones del artista, la colectividad y el medio, mencionar palabra tan importante? Le Corbusier, a pesar de una constante de talento y originalidad que podemos hallar en la mayor parte de sus obras, como toda figura importante, sufre los embates y las consecuencias de la relatividad histórica. Mimético, sí. Gran manipulador, sin duda. Comprensivo. Pero también apasionado, curioso, e iconoclasta. Al mismo tiempo que entendió las transformaciones que producía la industrialización, asimiló el temor al maquinismo. No en balde compartió con muchos de los arquitectos de su generación un antecedente común: el *Arts and Crafts* y los conceptos de William Morris.

En su espíritu emprendedor llevaba algo del comerciante que trata de sacar ganancias de cualquier situación. Invirtió, para obtener provecho, en sus contactos con Hoffman (Viena, 1907), Garnier, Perret (París, 1908) y Behrens (Berlín, 1910). Sus empresas tenían objetivos bien definidos: desde aquellos años estaba dispuesto a sumergirse, hasta el fondo, en las actividades que le señalaba su vocación. En 1911 y 1912 investiga la nueva realidad que surgía avasalladoramente ante el desarrollo de la producción en masa y de la estandarización. Algunos de los círculos que frecuentó resultaron insuficientes para su deseo de conocer la influencia que estos factores tendrían en el plano del arte. Al mismo tiempo, se ocupa del detalle estético: visita las obras más significativas de la arquitectura universal, las analiza y comienza a sacar sus propias conclusiones. Posiblemente en este periodo indaga sobre cuestiones de tipo sociológico, formándose un criterio con respecto a las distintas formas de vida de los pueblos. No es hasta 1917, año en que decide establecerse en París, que conoce y siente preferencias por el cubismo.

Sin darse cuenta, sus impulsos lo han de llevar a la poesía, es decir, a la expresión artística que, en el equilibrio de la forma y el contenido, produce un elemento *extra* que tiene algo de infantil, tierno y lírico. Sin embargo, su inclinación al razonamiento lo obliga a establecer límites que para él son precisos, inmóviles. Este afán por sistematizar el pensamiento estético se manifiesta primeramente en su pintura. Con Ozenfant surge como uno de los fundadores del purismo, movimiento que constituye un intento de determinar las posibilidades de lo racional a la luz del cubismo. Las mismas ideas, ahora más maduras, más elaboradas, estarán contenidas en varios artículos que Le Corbusier redacta para *L'Esprit Nouveau* y que titula "Advertencias a los arquitectos", mismos que en 1923 aparecerán bajo un nuevo título menos discursivo y pedante: *Vers une architecture*.

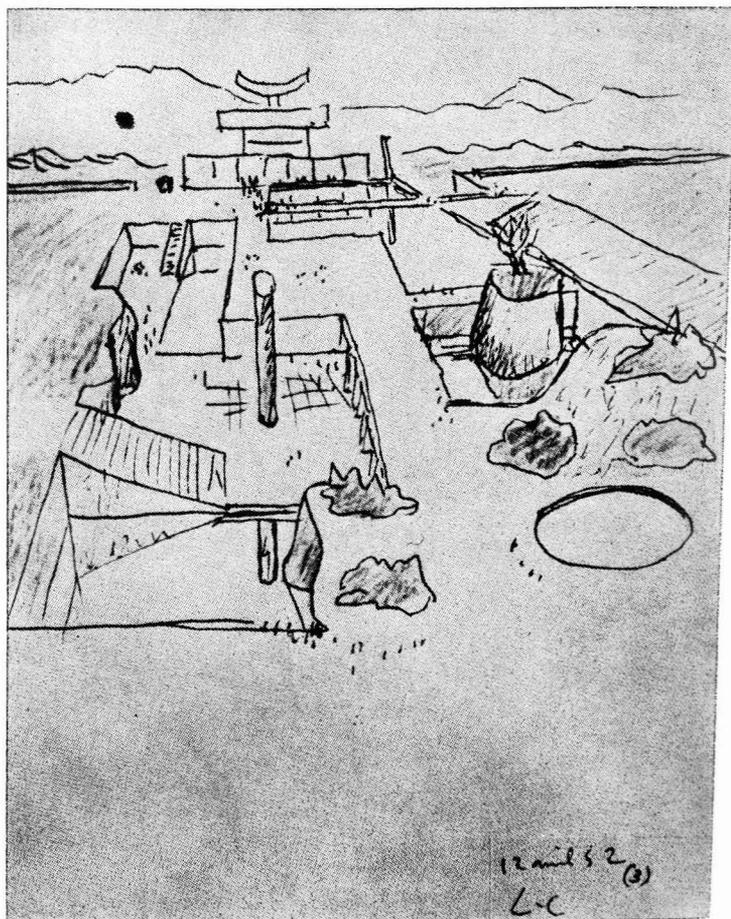
El pintor se llama Charles-Edouard Jeanneret. El arquitecto se llama Le Corbusier. En esta época ambos son radicalmente

cartesianos. Ambos crean para probar axiomas, para sustentar teorías. Ninguno de los dos puede darse el lujo de descansar, pues el pintor y el arquitecto son la misma persona en la doctrina de lo racional. Si alguno de los dos falla, el edificio de los conceptos se vendrá abajo. Es notable descubrir, en los cuadros y en las construcciones de esta época de Le Corbusier, cómo, de todas maneras, sobrevive el elemento poético: algún rincón en la Casa La Roche (París, 1923) o una pincelada cálida, frágil entre las líneas rígidas de su "Composición" de 1929.

Al observar su obra arquitectónica puede llegarse a una conclusión interesante: Le Corbusier se apodera del espíritu general de la industrialización para establecer cierto número de normas rígidas que le permitirán practicar la arquitectura en un sentido actual, sin el acecho de los peligros que antes habían hecho zozobrar el barco de los expresionistas y de los ingenuos y sorprendentes artesanos-arquitectos del *Art-Nouveau*. Se convencerá a sí mismo de que está construyendo verdaderas "máquinas para vivir", como reza su fórmula, y desde este punto de arranque, contundente y original, creará una arquitectura nueva, no fría sino equilibrada; no sólo moderna, sino insospechadamente contemporánea.

La aplicación de las ideas se hace general, devastadora. Los conceptos se pueden hallar tanto en la Casa Citrohan (1922), con una pared de vidrio y con una "funcional" escalera exterior, como en la casa expuesta en el Salon d'Automne, en la que los elementos constructivos permanecen siendo los mismos. Más tarde, en Stuttgart, ofrece un tipo de casa que, en lo esencial, recuerda al automóvil, parentesco que ha de repetirse en Pessac, en 1925, y en otras obras igualmente interesantes. Cualquier cambio se efectúa en el espacio que rodea a los volúmenes y Le Corbusier se mantendrá fiel a esta ley usando los mismos materiales y salvaguardando el culto por la línea recta, Gran Inquisidora de la mayor parte de los arquitectos que han sobresalido desde la desaparición del *Art Nouveau* hasta la aventura organicista que hemos presenciado en años más recientes.

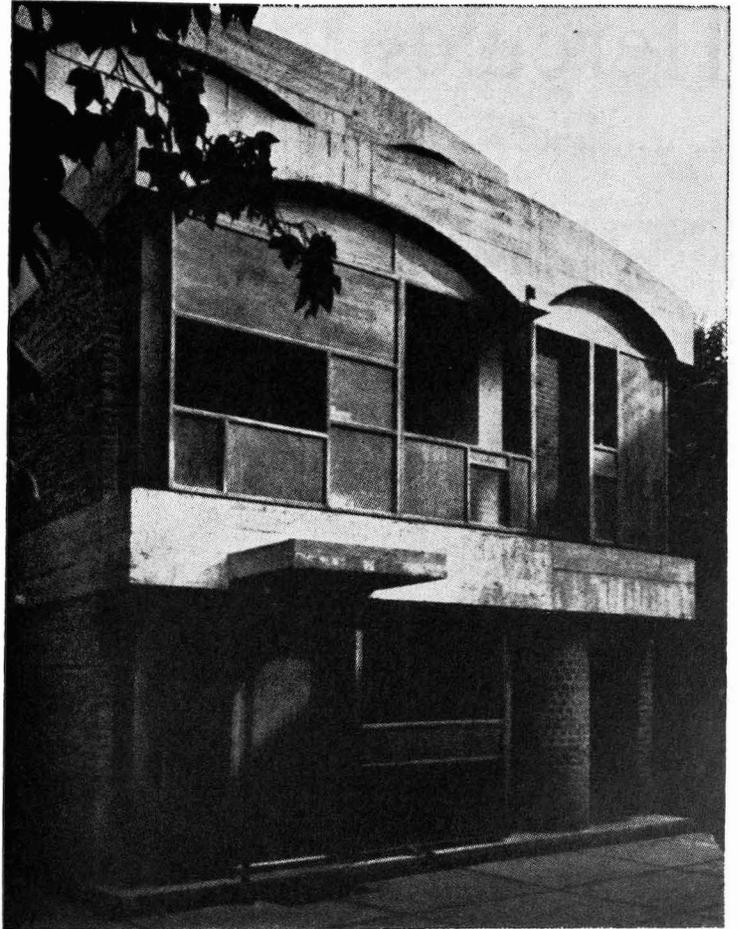
En 1930, año en que desarrolla el admirable proyecto urbano de la ciudad de Alger, Charles-Edouard Jeanneret se convierte, para la arquitectura, en el "caso" Le Corbusier, pues aunque ya desde una década antes viene firmando sus cuadros



Dibujo del Palacio del Gobernador en Chandigarh, India, 1952

con este nombre, el monumental proyecto coincide tanto en audacia como en belleza con el Pabellón Suizo, en la Ciudad Universitaria de París. Al nombre de Le Corbusier comienza a anteponerse la palabra "maestro". Ahora su obra se compara con los grandes hallazgos de Wright, Gropius y Mies. El artífice comienza a frecuentar la dimensión de las ciudades, las que se verán ampliadas y reorganizadas en actividad y en género. Para éstas, Le Corbusier también establecerá fórmulas que, si bien se hacen rígidas hasta el extremo en sus escritos, constituirán nuevos aspectos teóricos del urbanismo que otros desarrollarán posteriormente (núcleo agrícola, ciudad industrial y lineal, ciudad radiocéntrica comercial). Todos los proyectos urbanísticos de Le Corbusier expresarán una preocupación fundamental: usar al máximo los satisfactores que proporciona la técnica. El diseñador pondrá especial atención en la forma más adecuada de arreglar los espacios para que sirvan y satisfagan adecuadamente la vida de los grupos humanos. En la reestructuración de la ciudad de Marsella Le Corbusier, el individualista, se concentra mentalmente para discurrir el método por el cual la familia, núcleo de la colectividad, rehabilitará sus actividades. En el proyecto, los espacios verdes llegan a depender esencialmente del factor función y adquieren categoría técnica. Su preocupación por el urbanismo supera a su preocupación por la máquina para vivir. Como si se tratara de un juego, hace actuales historias del pasado: a jardines colgantes agrega jardines que pasan por debajo de la casa, sin tocarla, y zonas verdes que, muy a pesar suyo, guardan alguna relación con los bosques y prados de las antiguas leyendas europeas. Así ha de agregar nuevos elementos a su tendencia por el concepto, por la fórmula. Sin darse cuenta, descubrirá lo que posteriormente calificarán de regionalismo, adaptación y respeto al medio ambiente, arquitectura que nace de la naturaleza del terreno, que obliga a los edificios a emerger del suelo y a usar siempre los materiales que brinda una determinada región. En Le Corbusier este tipo de adaptación creativa es distinta a lo que posteriormente, según las enseñanzas de Frank Lloyd Wright, se calificó de regionalismo arquitectónico. En sus obras, la asimilación al paisaje se lleva a cabo de manera general y total, desde el momento que se inicia la elaboración del programa arquitectónico o urbanístico. La adaptación arquitectónica al medio, en Le Corbusier, se establece por medio del contraste. Las obras deben adaptarse a la región siempre y cuando el hombre (sus leyendas, sus pensamientos) sea el contenido fundamental, la esencia del paisaje y del programa. No se trata de una asimilación a través de las formas, sino de un conocimiento profundo que incluye tanto los aspectos económicos, sociales y estéticos como los que se refieren a usos y costumbres de las zonas geográficas en donde se diseña. Es evidente que los numerosos viajes emprendidos por Le Corbusier habrían de dar frutos en el campo de su obra. Para la época de *Chandigarh* y de *Notre Dame du Haut* (1954-55), el desarrollo definitivo de sus primeras teorías y la anulación completa de alguna que otra premisa, así como la suma total de sus experiencias como creador, ya lo habían obligado a manejar las formas más allá del esquema geométrico que él mismo había planteado en 1947-49 (la *Grille Ciam*). Es decir, esa "soltura" que es fácilmente identificable en el edificio de apartamentos de Zurich (1932), en la residencia de descanso que en 1935 construye en los suburbios de París y en la casa de Mathes, se ha convertido, para la década de los cincuenta, en un hábil manejo de las estructuras y los materiales. Ahora predominan capacidades ilimitadas que dan por resultado un edificio o una obra que "reunifican las tres artes plásticas" (*Synthese des arts majeurs*) y que establecen una marcada oposición entre la naturaleza y la obra del artista. En este sentido, Le Corbusier sigue siendo el racionalista radical. Aún están presentes los dos factores originales y fundamentales de la estética de Le Corbusier: la razón y el hombre. Pero asimismo, con la evidente conciencia del artista, se halla inmerso el factor poético.

Las búsquedas de Le Corbusier no se limitan a la manipulación de los principios expuestos por tendencias y escuelas alejadas de su propia obra. Si alguien creyó descubrir desviaciones neobarrocas en obras de la década de los cincuenta como las ya citadas, tuvo que cuidarse de expresar juicios definitivos, pues ya para 1959 el Museo de Tokio, comenzado a construir por Le Corbusier en 1957, se habría encargado de evitar toda posible comparación con la fogosidad de aquellos arquitectos que realmente "jugaban" con las formas. Es necesario no confundir, en la obra de Le Corbusier, el dominio de la expresión con la libertad de formas que conducen a una supuesta e inconsciente facilidad para el trazo anárquico. El equilibrio formal



Casa en Jaove à Neuilly, 1954-1956

conseguido por Le Corbusier en sus últimas obras no es el producto sublimizado de una tendencia y de una experiencia barrocas. Es el resultado del lento y substancioso aprendizaje del artista que crea a través del ensayo y de la posibilidad. La villa Shodal no es una obra neoexpresionista, como tampoco son neobarrocas, a la manera de Niemeyer, algunas composiciones en las que predomina la línea curva o la explosión emocional-estilística. Esa interminable interpretación humana de la forma la efectúa Le Corbusier a través de la síntesis geométrica.

Nos preguntamos cómo la obra de un hombre puede contener tantos aciertos y tantas contradicciones al mismo tiempo. Desde un punto de vista estrictamente teórico, las conclusiones pueden resultar incongruentes. Las teorías de Le Corbusier pueden sintetizarse en unas cuantas afirmaciones a las que algunos críticos les han concedido categoría filosófica. Sin embargo, las aplicaciones mecánicas de estas premisas han dado resultados negativos. Como sucede en las demás artes, es imposible que el creador establezca, al mismo tiempo que desarrolla su obra, los cánones para la producción artística de sus seguidores. La conciencia del artista con respecto a los principios que aplica no hace que estos principios queden situados automáticamente en el plano de una estética elaborada y sistematizada. Las aportaciones de Le Corbusier deben considerarse, antes que nada, en términos de obra. Su obra es, llana y objetivamente, un sinnúmero de edificios, pinturas, proyectos, ciudades y bosquejos que en todo el mundo hablan de los valores artísticos universales y de la capacidad de un hombre. Sus conceptos, sus libros no pueden desligarse de esa obra, ya que la experiencia estética tuvo su origen en la práctica pictórica, arquitectónica y urbanística de Le Corbusier. Asimismo, la influencia del maestro podemos hallarla en edificios y ciudades erigidos bajo la responsabilidad de otros hombres. Cualquier glosa, cualquier síntesis valedera del ideario de Le Corbusier será más eficaz si se aplica a cuestiones relacionadas más estrechamente a la técnica que a la estética. De la misma manera que presenciamos el surgimiento de un nuevo sistema económico-social, somos testigos y partícipes de la racional planificación de zonas geográficas cada vez más extensas y de espacios cada vez más amplios. Las aportaciones de Le Corbusier quedan expuestas en los nuevos procedimientos que se aplican para mejorar y elevar la vida del hombre. La técnica que él descubrió imaginó y desarrolló por largo tiempo vendrá a ser una parte importante de estos procedimientos, un elemento implícito a ellos. Las obras arquitectónicas y urbanísticas, síntesis sorprendente y equilibrada de su ingenio, darán fe de la existencia de un artista notable.

Hércules y Don Juan

Por Max AUB

Creo que todos los ensayistas de nuestro tiempo, es decir, el que empieza con las guerras civiles o de independencia, a principios del siglo XIX, y acaba con el estallido de la bomba de Hiroshima, han hablado de don Juan; dejando, además, aparte, a poetas, dramaturgos, novelistas.

Es un lugar común de reunión; porque sus aventuras cristalizan consciente e inconscientemente los afanes de muchos; y porque ejemplariza el afrontamiento del pecador con su castigo o su perdón ultraterrenos. En esta duplicidad está la raíz de su atracción secular.

Es posible que Tirso creara a su don Juan como resultado de la feroz discusión entre dominicos y jesuitas, resuelta, en su tiempo, en favor de los segundos, referente a la predestinación y el libre albedrío. Es decir, si el hombre había de confiar más en sus obras que en la fe o al revés. Ya en *El condenado por desconfiado* había planteado el mercedario el mismo problema; pero allí el criminal se salva, así lo ajusticien los hombres, mientras se condena el que fuera, en un tiempo, santo varón. Supone Américo Castro que la tesis de *El condenado por desconfiado* encerraba un peligro para el vulgo de los corrales de comedia: que sacara la consecuencia de que los crímenes no importan si una buena obra, a la postre, permite que la misericordia divina salve al "malo"; y que su autor, para obviar ese posible peligro, escribió *El burlador de Sevilla* donde el que mal obra, mal acaba.

"Por primera vez en la historia del arte cristiano —agrega Américo Castro— nos hallamos ante un caso de violento satanismo." Es decir, que el "traidor" aparece revestido de todas las galas de lo amable. "*Tirso* nos traza la figura de un ángel rebelde, de un verdadero Luzbel, (que) detrás de la soberbia deja transparentar las huellas de su ser glorioso... Don Juan es noble, bello y héroe. Las princesas de todos los tiempos no se han enamorado nunca de otra cosa. Don Juan es hermoso elegante y fuerte. Llámamele, por sus proezas, el *Héctor de Sevilla*."

Evidentemente, las engañadas —Isabela, Tisbea, doña Ana, Arminta— estaban destinadas a otros hombres; don Juan las burla recurriendo a las tretas, siempre vigentes en las tablas, de la comedia grecolatina: asumiendo el papel de otro o valiéndose de falsas promesas. Pero no le servirían si no fuera apuesto y vigoroso. Lo es.

Don Juan es el primer héroe, el primer galán simpático y de malos sentimientos; como el *Príncipe* había sido el primer gobernante que los acepte más o menos públicamente y *Tartufo* el primer beato que se moverá a impulsos de motor parecido.

En el siglo XVII español, a pesar de que la preocupación primordial era la religiosa, crecen por todas partes otros intereses. Por eso pudo Tirso dar al *Burlador de Sevilla* la dimensión que le otorgó. Ahora bien, para él lo esencial, en su drama, es todavía el problema de la salvación o la condena del alma de su personaje. Lo pierde sin remedio. (Tal vez, si hubiese sido dominico lo hubiera salvado *in extremis*, como lo harán, más tarde, otros poetas dramáticos con beneplácito del público y de la Iglesia).

Es curioso observar que a la medida del paso del tiempo también crece su edad; del Tenorio de Tirso al hombre maduro de Lenau; y hay comedias del siglo XX donde le veremos viejo, sin olvidar que alguno, a más de relacionarlo con Fausto lo ha hecho con el Judío Errante; así Aragón haya hallado sus huellas en Julien Sorel. Don Juan se convierte en mito; es el gran aventurero de nuestro tiempo: el conquistador del continente femenino, la gran creación de la época moderna.

Otra señal de las edades es que, sucediendo casi todo el drama de Tirso al aire libre, poco a poco vendrá a desarrollarse en locales cerrados. No es un hecho fortuito: de enfrentarse con Dios, don Juan pasa a hacerlo con los hombres (con don Luís, con el Comendador, con doña Inés). "El inmenso espacio trágico-barroco —señala Casaldueiro— deja lugar al diminuto espacio rococó de una intimidad tan aparente como frágil, en que el hombre queda, dramática y cómicamente, a solas con el hombre y su razón, abandonado de Dios, con el cual no puede ya entrar en relación". También juegan el paso del corral al teatro decimonónico, el del decorado sugerido al figurado.

"Don Juan deja de ser un símbolo trágico para pasar a encarnar una representación social". El convidado de piedra se transforma en invitado a un visible convite; el fantasma se in-

tegra en el espectáculo; la cena, de ahí en adelante, será piedra angular del éxito del drama; de la misma manera que Zorrilla convertirá la capilla en cementerio, multiplicando los monumentos funerarios. Igual que se dio, pronto, el paso del don Juan, creyente, católico sin dudas, a ateo: uno de los subtítulos de Dorimon es *L'Athée foudroyé*.

Por otra parte, ya en el primer don Juan español posterior a Tirso, *La venganza en el sepulcro*, de Alonso de Córdoba, don Juan realiza, en España y en Flandes, toda clase de proezas hercúleas (militares y no amorosas). En el siglo XVIII, en la mediocre obra de Antonio de Zamora, *No hay plazo que no se cumpla y deuda que no se pague y convidado de piedra*, que todavía deja indecisa la salvación de don Juan, su valor personal está en primer plano. Y don Juan ama (amado lo fue siempre).

En el siglo XIX, la figura de don Juan carece ya de todo simbolismo espiritual y es un reflejo de las costumbres, así los actores vistan capisayo, jubón y calzas. Su carácter ha perdido su significado teológico al enfrentarse con la mujer y las mujeres.

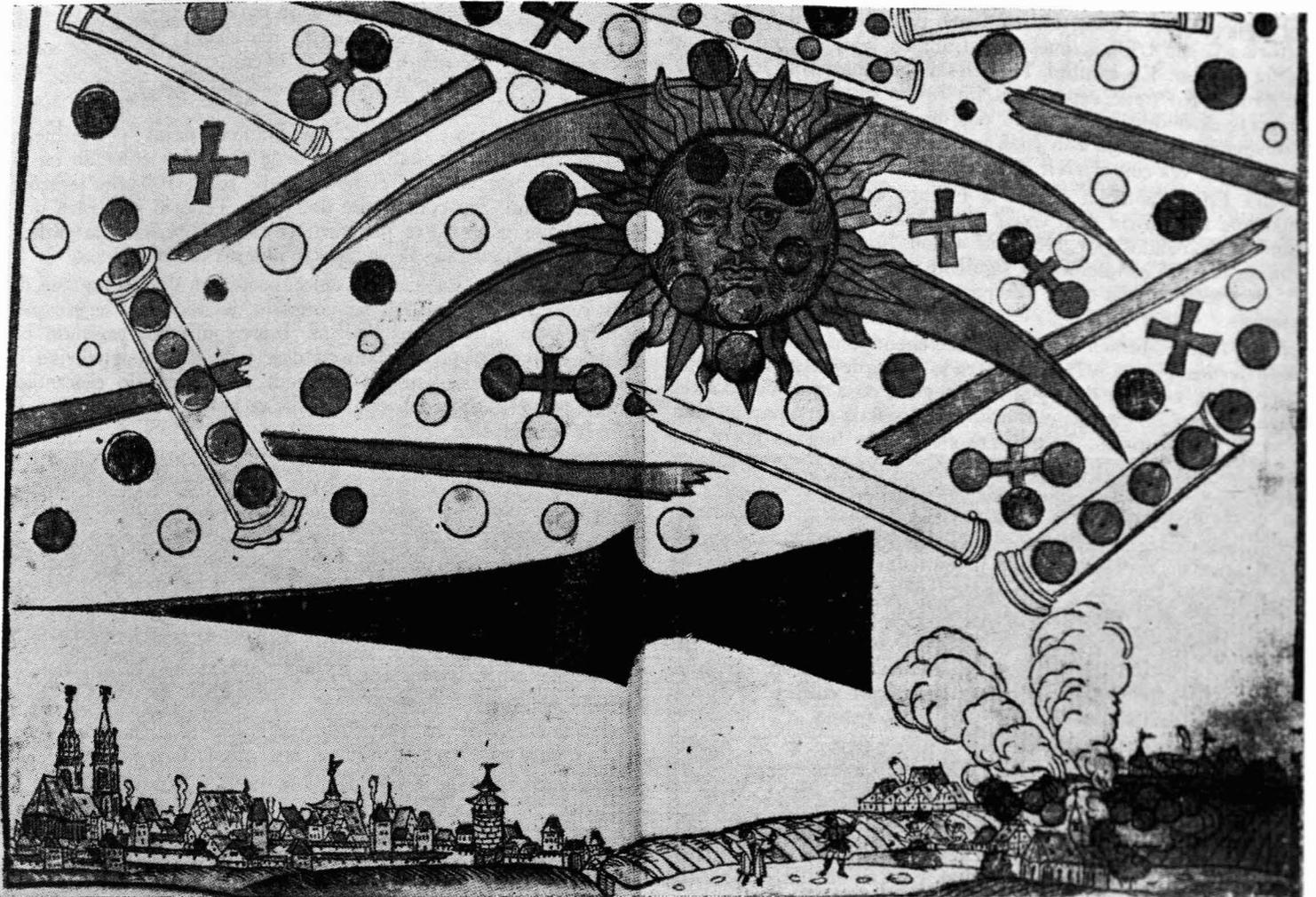
Las fuentes de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, son conocidas; vienen del drama de Zamora y del de Alejandro Dumas; y sustituyó al primero en las representaciones hechas los días de muertos. "El gran acierto de Zorrilla —dice Casaldueiro— consiste en su nitidez de visión, en la claridad y tersura con que supo destacar la calidad lírica del don Juan romántico-sentimental y su ansia de purificación en el amor".

No se ha resuelto todavía si Merimée se inspiró en el Duque de Rivas —cuyo centenario de su muerte se celebra ahora— o al revés; aunque sea lo más probable que *Don Alvaro o la fuerza del sino* fuera la fuente de *las ánimas del purgatorio* y las dos del *Mañara* de Dumas, padre.

En ambos, don Alvaro y don Juan, metidos a frailes, se ven



"la preocupación primordial era la religiosa"



"dos ángulos vivos que el mito ofrece: el hombre-sol y su relación con los muertos"

obligados a matar. Dumas salva explícitamente a su héroe mientras que el Duque deja flotando la duda.

"Doña Inés en el sofá con su don Juan a los pies —dice Casaldueiro— es la estampa más fiel, la interpretación más fidedigna del corazón burgués, antiheroico, romántico-sentimental de la época"; sin contar que *Don Juan Tenorio*, estrenado en 1844, con sus arias, sus dúos, sus duetos cómicos, sus concertantes, su coro, tiene mucho de ópera, de ópera italiana, gran espectáculo del siglo.

Inútil decir que el desenlace de *Don Juan Tenorio*, que remata en la gloria, si se confronta con la doctrina católica, no resiste el más ligero examen.

Ahora bien, nadie ha puesto en duda lo español, y aun lo sevillano de don Juan. Pero, que yo sepa, nadie se ha preguntado por qué don Juan es español. Voy a intentar dar algunas razones que, si tal vez carecen de base, quisiera suponer que no dejan de ser curiosas.

Don Juan, el que ha venido a ser con el curso del tiempo, no se satisface, busca; él mismo es la búsqueda. No llegaré a decir, para seguir la moda, que viviendo se desvive, pero sí que cuenta con sus únicas fuerzas, sin dudar de sí en ningún momento: semidios. Añádase su pasión por lo nuevo. En ningún sitio como en España pasan tan rápidamente las modas. No me lo discutan, lo sé por experiencia propia, vendedor que he sido de novedades para caballero y señora; sin contar con el ejemplo de Picasso. ¿Por qué? Tal vez por el famoso individualismo, reducido ahora —y quizá antes— al deseo de singularizarse. El español se cansa pronto de lo que tiene. Como es natural, no me refiero a lo político. Ahí, generalmente, está a gusto, enmarcado en lo tradicional. Ese desinterés por lo público le lleva, tal vez, a lo contrario en otros aspectos.

Hacer del donjuanismo, es decir, de la conquista de muchas mujeres un trasunto semita y bíblico como lo quiso Ramón Pérez de Ayala, es olvidar que la moral judía es precisamente contraria a este modo de entender las relaciones sexuales; y, si se refería a lo árabe, no tener en cuenta que las mujeres adscritas, según sus posibilidades económicas, a cada hombre, están presentes, a la vez, en el harem; mientras que la inmoralidad, a la luz judía y cristiana, reside precisamente en su sucesión en el tiempo, en el reemplazo de una por otra. Aun hoy, un hombre que tiene mujer legítima y una o dos amantes no pasa por donjuanesco; y si lo es el que las suma (aun contando con las facilidades del divorcio) "a la que le leu leu" como dicen los

franceses, sin darle al idioma, en este caso, la sana intención que podría tener.

Todo esto viene a cuento de la españolidad de don Juan y de mi suposición de que aquel hombre, sin duda atlético y bien formado, tiene algo que ver con el llamado, en Grecia, Heracles, y mejor conocido, según el latín, por Hércules. En dos palabras, que don Juan tiene no poco del hijo de Zeus:

Hércules el afamado
que ganó primero a España.

Aunque el uno gaste cachiporra, y el otro espada, armas son, y de mano diestra. El uno vestía, a lo sumo, una piel de fiera mal curtida y el otro lucido paño, cambray, sedas, floripondios y raso. El estrado de don Juan, guarnecido de reps y gorgorán, poco tiene que ver con las cuevas, aunque es de suponer que serían las mejores del tiempo, en que descansara el descendiente directo del dios mayor — así fuese bastardo. Los músculos del semidiós —debido a la clava— se desarrollaron más; que no hay como la ciencia para incubar alfeniques, y al fin y al cabo hoy nos lo dan todo hecho. Pero no deja de ser cierto que en el siglo XVII todavía se necesitaba buenos biceps para lo preciso de una vida aventurera. Don Juan debió en eso —y algo más— tener algo de Hércules. Como veremos el parecido es mayor que el de la catadura, aunque si sólo fuera eso no sería poco.

No hubo país en el mundo antiguo como Iberia donde tanto se venerara a Hércules, sobre todo en Andalucía, donde tantas señas y señales visibles quedan de él, de Cádiz a Sevilla, de Gibraltar a Tarifa. ¿Por qué no recordar que de las nueve tragedias de Séneca, dos se refieren a Hércules?

Dejando aparte a Gerión —que no es grano de anís—, según Aristóteles fue Hispalo, hijo de Hércules, el que fundó Sevilla (Hispanis), sucediéndole Hispan, su hijo (de donde España, hija de Hércules). Lo cual explica preferencias. Y el semidiós, según casi todos, fue sepultado en Cádiz. Añádase el *non plus ultra* de sus columnas "que desmintió el Rey Católico", como dijo Quevedo.

De ambos —don Juan y Hércules—, se podría tratar desde los dos ángulos vivos que el mito ofrece: el hombre-sol y su relación con los muertos. Ambos tienen raíces múltiples, y sobre sus orígenes cada sabio da su lección: el sol, el león, la vegetación, etcétera. Sansón, Prometeo pueden, según el lugar, haber contribuido a la formación de la leyenda.

Edipo, Perseo, Teseo, Ulises tienen una historia definida, sus victorias o sus tribulaciones, sus trabajos, van encaminados a un fin preciso. En cambio, Heracles ve amontonarse los suyos sin orden. No tiene reposo, su fin es su yo. Ninguna de sus victorias es definitiva, vaga en pos de sus propias fuerzas. De la misma manera anda don Juan venciendo. Si quisiéramos, topáramos otra vez con el vivir desviviéndose...

Para Edipo la lucha contra la Esfinge es algo definitivo, al igual que la victoria de Perseo sobre Medusa. Ninguno de los triunfos alcanzados por Hércules o don Juan tienen esa traza. Ningún trabajo condiciona el siguiente, ninguno remata la suerte; para ellos el día nace sin pasado y el futuro es incierto: hombres.

En la *Ilíada*, Heracles aparece como enemigo de los dioses. En los Infiernos, golpea a Hades; Hera lo persigue hasta su muerte. Tampoco la vida de don Juan tiene gran cosa que ver con el reposo. El mucho comer, el mucho libar, señala otro paralelismo entre ambas historias; lo que era choque de fuerzas entre los dioses griegos (la lucha entre la virtud y el vicio siempre repugnó al pensamiento griego) pasa a ser lucha entre el bien y el mal al correr de los siglos.

Por otra parte, no olvidemos que Hércules tuvo más de ochenta amantes, sin contar los veinte o veinticinco del sexo contrario, que así eran de liberales los helenos. Tuvo numerosos hijos, que la moral cristiana calla en las aventuras del caballero español.

Hércules y don Juan encarnan la perfección formal del hombre. Ambos luchan por su gusto, animados por sus prendas naturales —la belleza, la fuerza, la destreza— contra los dioses o lo establecido por sus representantes. Ni el uno ni el otro son hidalgos —aunque bien nacidos—, sino artesanos. De ahí la simpatía que despiertan en el común de los mortales, cuando la salvación del alma pasa a segundo término.

Hundido con la muerte del paganismo, Hércules se refunde en don Juan, en la marea del Renacimiento. Si Heracles muere en Cádiz, don Juan nace —o renace— en Sevilla. Si don Juan, a veces, se disfraza con el traje y el nombre del esperado esposo para conseguir sus sabrosos fines, no recurrió a otra treta Zeus con Alcmena, la madre de Heracles. Entre ambos fueron bastante más de 38 los Anfitriones...

Según Josefo, el rey Hiram de Tirso, del tiempo de Salomón, fijó tras el solsticio de invierno las fiestas en honor de Heracles, convirtiendo de hecho al héroe en dios de la naturaleza, que muere cada año, como Adonis.

Hércules y Cupido unidos, la fuerza y el amor; de ahí para llegar a don Juan —el que flecha— por el camino que alegremente señala, no hay más que un paso. Sin olvidar que los trabajos de Hércules son doce, como meses tiene el año.

Tengamos en cuenta que el penúltimo trabajo de Hércules le lleva a los Infiernos, contra el Can Cerbero —algo así como la superiora del convento de doña Inés—, para ir luego a la conquista de las manzanas que guardaban las vírgenes occidentales y morir en el fuego terreno de Oetta, que sustituye la inmortalidad mágica de las Hespérides por otra trascendente y apoteósica. (Las Hespérides, más allá de las columnas de Hércules; Hespero, Venus...)

En dibujos arcaicos se le ve despojar a las Keres de la vejez y de su muerte. Su unión con el fuego está evidentemente ligada a ritos anuales. El Hércules siciliano, resucitando al través del fuego para casarse con la hija de Hera es también, a su manera, la prefiguración de don Juan salvado de las llamas del Infierno por el amor de doña Inés. De donde el salto al través del fuego la noche de San Juan, rito de iniciación para los púberes...

Sin olvidar, por otra parte, que, con el tiempo, Heracles aparecerá como el salvador de Prometeo, el que robó el fuego.

Del drama satírico de Eurípides, donde Heracles no pasa de ser un desvergonzado Falstaff, a la leyenda posterior en que Sileo se convierte en un tirano vencido por Hércules, que acaba casándose con la hija del mal rey, no va más que un paso, que la natural inclinación de las gentes movidas por la simpatía que despertaba dio con gusto, en pro de la dulce imaginación cándida.

Sólo indico mis sospechas de cómo Hércules —y, por ende, don Juan— se convierte en el bandido generoso, tan en boga hoy todavía.

La locura de Heracles y Las Traquinias son dos tragedias casi contemporáneas, pero el héroe de Sófocles es un bruto espléndido, mientras el de Eurípides ya realizó conscientemente sus Trabajos. Acaba de matar, en un acceso de locura, a su mujer y a sus hijos. Clama al cielo, al que interroga ansiosamente. ¿Cómo no unir, de nuevo, Hércules y don Juan, aunque sea el de Zorrilla?

¡Llamé al cielo y no me oyó
y pues sus puertas me cierra
de mis pasos en la tierra
responda el cielo y no yo!

El llamarse Juan es algo más que humo de pajas: por el fuego mismo. El renacer anual del culto de Hércules coincide en el calendario cristiano con el nombre de Juan. Es otra ligazón, otra identidad. Sin contar que don Juan Tenorio será otra primavera que penetre, el primero de noviembre, con la última siembra, en la entraña de la tierra; muerto fecundo.

La Iglesia católica ha intentado apropiarse de las fogatas de San Juan y de don Juan, sin lograrlo del todo. Se le escapan por un pelo. Los fuegos de San Juan continúan teniendo un oscuro empuje pagano, como en don Juan quizá sigue vivo el mito de Hércules, siempre vencedor, y oscurecido el castigo eterno por el placer cobrado en tantas honras dañadas. Puede más la fecundación.

La unión del culto a los muertos con los misterios de la generación no es cosa nueva, ni de ayer. Y, a esta luz, la yuxtaposición de los mitos encerrados en el primer don Juan, el de *Tirso de Molina*, el Burlador y el Convidado de Piedra, la vida y muerte, cobran nueva unidad. No voy a asegurar que lo sabía el fraile de la Merced, pero nunca sabemos a dónde lleva lo que hacemos.

Ya en los Vedas, el fuego del hogar representa la causa de la posteridad masculina, y sin duda, los falos de piedra de las tumbas frigias y lidias, que coronan sus túmulos, tienen un sentido parecido: llama enhiesta que vuelve a unir el fuego, el ardor, de las noches de San Juan y de don Juan. El Burlador lo es de la muerte, y, como Hércules, siempre redivivo.

Tampoco debemos echar al olvido que del rito de los muertos nació, en Roma, la fiesta de los Lupercales, hombres que, medio desnudos, perseguían por las calles a las mujeres —es decir, los lobos (lupus-ircus), raíz, tal vez, del *wolf* norteamericano empleado para estigmatizar a donjuanes de variadas estofas.

A su vez, la fiesta de San Juan es conocida, en todos los campos del mundo, por ser cobijadora de muchos futuros. Hércules es semidios semillero y don Juan no se queda atrás.

Tanto Hércules como don Juan representan una aspiración de cierta parte de la humanidad. Heracles fue el único semidios que tuvo adoradores en toda Grecia —y ya vimos lo que representó en España—, de la misma manera que don Juan es un héroe universal español. Las condiciones geográficas refuerzan el paralelo.

Este don Juan que entra triunfando y es el verdadero, ruega con el bien, y, si no le atienden, desencaja las puertas con el mazo dando. Entra en el señorío y hace tributarias a las mujeres; todo es suyo, por el hecho de haber nacido. Para ello, tanto le da profanar, quebrantar o corromper. No tuerce la justicia porque es la fuerza y, por ende, lo que prevalece, lo que engendra. Valiente y, si se puede, cortés; si no, antes cuenta el gusto de quien puede. No trasgrede las leyes naturales: derriba las vallas que la costumbre estableció sin contar con él. Entra por las ventanas de la ocasión, fiado en su entereza, que nunca pierde. Que eso es: entero, de una pieza.

El mundo se hizo para él, pero no es exclusivo, ni sabe de aristocracia. El éxito popular demuestra que es héroe democrático, lo que molestará a los invertidos inventores. Zamora le hace decir:

Además que yo a ninguna
(en teniendo buena cara
para complacer el gusto)
le averiguo la prosapia.

Comparte cuanto haya que repartir, mano y mesa abierta. Generoso, de cuanto hay, que es todo. Lleva lo que sea por punta de lanza, debido a la fuerza de su brazo; si los demás no lo hacen no se le culpe, sino a la flaqueza de los contrarios. Prevalce siempre el que más puede y la justicia se rinde al más fuerte. Si lo supo en tiempos en que no andaba escrito en todas las esquinas, no fue culpa suya. Forcejea y sigue adelante; como el agua por los cauces más naturales. ¿Quién sufre de buena gana? Algún enfermo de raíz. El no, que goza de buena salud y quiere hacer partícipes de ella. Alegre, satisfecho, optimista, exulta aunque algo se le oponga —y tal vez por ello—, con tal de vencer. No se vanagloria: lo que importa es estar en la gloria. Sol.

No cuenta sobresalir o prevalecer, sino seguir adelante, como uno más, con su gusto. Para ello, dicen, engaña a las mujeres. ¿Qué culpa tiene si se dejan? Algo las llevará a eso. Si fuese

feo, mudo, enclenque, cojo o pustulento no lo conseguiría. Además, alguna le agradecerá los ultrajes.

Conquista y ara el mundo. Claro está que las conquistadas — los conquistados — pueden tener otra opinión; nadie lo niega. Pero, ¿por qué no conquistan ellos?

No humilla, vence. Dicen que el amor lo puede todo, ¿y la fuerza, qué tal? Como es de suponer, no lo es todo, ¿mas si se aúnan los dos?

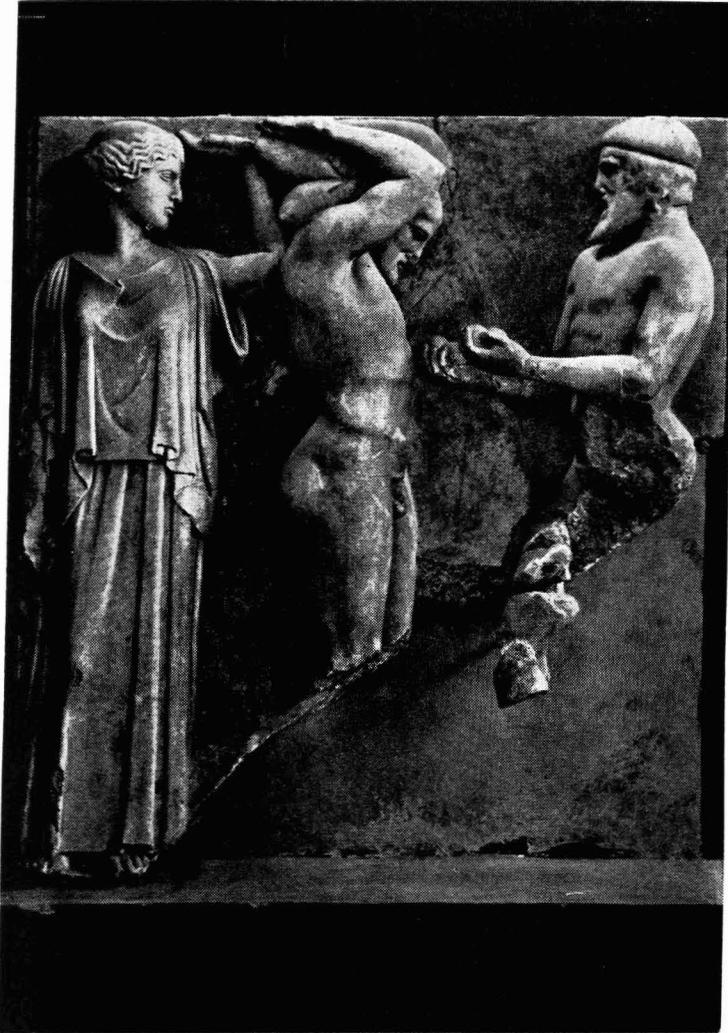
Repróchanle su falta de constancia, con razón, pero un mortal no lo puede reunir todo. Y constantes los hay a granel.

Juega y gana; lo que todos sueñan. Para ganar, jugar. Es duro, lo sienten los blandos. ¿Qué hacer? ¿Acabar con él? Mátnalo en todos los dramas. Y retoña.

No se resigna. Habla. No levanta los ojos al cielo, sino a lo suyo. No se lamenta ni tiene su suerte por desdicha, a todo busca remedio, y no en la paciencia. No baraja, se atreve. Aco-

El XVIII lo pone en solfa; Gluck, el primero, en 1760; Purcell (*The Libertine*) en 1776; Mozart en 1797.

Del XIX ya hablé. En el XX se dio el curioso fenómeno de poner en entredicho su hombría; Pérez de Ayala y Marañón ayudando, Ortega pudo llegar a asegurar que: "no es el hombre que hace el amor a las mujeres, sino el hombre a quien las mujeres hacen el amor". Dejando aparte el gusto del escritor madrileño por llevar siempre la contraria —o aparentarlo—, que es una manera relativamente fácil de deslumbrar, no hay duda que la aseveración respondía a cierto cariz de su tiempo. Él, Marañón y Pérez de Ayala (no es coincidencia que los tres volvieran a Madrid, el rabo entre las piernas) tenían a la fuerza que tener ese concepto peyorativo del héroe. Les molestaba la fuerza, y, acatándola sin querer admitirlo, tenían que buscarle las vueltas. Ese don Juan afeminado que tanto éxito tuvo entre los literatos finos y tiquismiqueros, no trascenderá nunca al



"Sin olvidar que los trabajos de Hércules son doce, como meses tiene el año"

mete, valeroso —inútil decirlo—; no repara en afrentas ni se espanta ni se recata ni se avergüenza. Se arroja al peligro. Sin importarle la muerte, la desafía. Si desaparece, otro tallará. Rompe con el miedo, atrevido. Olvida. Ama el mundo, lo desea, lo toma y no lo deja. Echa los pelillos al mar y el pecho al agua y no le engaña el corazón. Además: hermoso. De eso —claro está— no hablan sus detractores españoles, sea Marañón, Pérez de Ayala u Ortega. Y con la hermosura no hay treta que valga: entra por los ojos. Se le desmayan. Es guapo —un adonis—, no envejece: renace cada año. Majo y galán. Bien plantado, bien parecido: agraciado. Ya se dijo: un sol. No le notan los defectos, deslumbra. Él no tiene la culpa, se la echan los demás.

Don Juan es el conquistador. Algo de él y de Hércules tienen Hernán Cortés y Pizarro. No me dejará mentir la Malinche.

La vida es más fuerte que la muerte, que encarna en ella, y don Juan, al saltar las fronteras españolas, perderá su cauda ultraterrena, para sólo figurar la aventura.

Renace de sus cenizas Hércules, digamos en 1630, pasa a Italia hacia 1650 (Giagonini y la Comedia del Arte), de donde posiblemente lo recoge Molière (1665) y Corneille, el Joven (1677). Con el mismo patronímico escribirá su drama Valthen, en 1690, idéntica fecha por la que, en Inglaterra, pergeña el suyo Shadwe. El español de Zamora es de 1727.

pueblo, y, por eso mismo, es falso. Les nació su ser ambiguo, híbrido andrógino que recuerda a algún beatífico San Juan bien pintado —si no bien plantado— que nada tiene que ver con el de los carpinteros. Es un don Juan falso, visto de espaldas, confundido con la imagen que del mundo se hacían —haciéndose favor— tan buenos escritores.

Don Juan fue siempre otra cosa: la belleza masculina y la fuerza; el que siempre va adelante sin importarle las desgracias o los placeres que siembra. Don Juan —recuerdo de Hércules— es impío —a lo divino y a lo humano—, rebelde, y acaba por encaramarse a la inmortalidad en contra del parecer de los dioses. Es, en cierto modo, la inmortalidad surcadora de nuevas tierras, la vida. Por eso hablan y han hablado y tantos de él. Y lo que cuelga.

No es pasivo, sino activo. Se parece bastante a cualquier galán de cine y cumple lo que deseaban las amorosas de Lope:

No digan que es menester
que el amo que ha de matar
del primer golpe ha de ser.

Tal vez, probablemente, nada de lo que acabo de señalar es totalmente cierto. Lo mismo da, dicho queda.

Poemas

TRABAJO CENTRAL

El instante
 en que la espada
 de lo posible
 súbitamente
 se inyecta de sol,
 gira,
 a segar empieza
 los limbos palpitantes.
 Y más allá,
 cuando como diluvio
 de pétalos descenden
 las tibias, las fuertes
 y finas,
 las iridiscentes palabras
 recogidas con ambas manos
 antes de que se posen
 sobre la realidad.
 Precisamente,
 libre de libertad,
 lento vuelo
 de pájaros
 visto en un espejo,
 rumor aciago,
 fruta absoluta,
 un cadalso cubierto
 de polen.
 Que se entienda
 esta dicha terrible
 que es cualquier barco
 hacia todo naufragio.

TIEMPO DE NUNCA

La desnudez del pan
 y la sal, el estallido
 purpúreo, el árbol
 del cielo ¿qué
 se hicieron?
 Inicialmente un grito,
 un relámpago
 visceral
 que en el hálito
 repercute,
 arcana onda
 que parte
 y seduce,
 cada vocablo
 es oportunidad
 de vida o muerte
 que desfloramos
 pródigamente
 hacia

el abismo.
 Deténte entonces,
 escucha
 el canto del ruiseñor
 que temple también
 la sangre del malvado:
 mira algo fijo.

APOGEO DE LA SIMETRÍA

El espacio brota
 de un gesto, por la luz
 perece el alba
 devorada, todo
 reposa al cabo
 en un diálogo,
 pero en el medio
 viene enlutado
 a sentarse
 nadie.
 Cuando estoy solo
 una dimensión
 en que por abolido
 renazco me rodea,
 translúcido perfume
 que ya no siento,
 nunca estoy solo.
 El corazón calla,
 abandona el perro,
 se eclipsa
 en mi propia sombra,
 siempre junto a mí
 yace lo otro
 en el pálido
 dondequiera.
 Un hacha cae,
 muerde la ceniza,
 en su presa
 se hunde:
 si yo fuese yo,
 quién sería.

SOMBRA DE LA SOMBRA

¿La verdad
 no es hija
 del crimen y madre
 del dolor? ¿Cuándo
 el amor no termina
 como criado de la locura?
 Igual
 a una rata

lo viviente
 con terror cava
 hacia la oscuridad,
 el mar se cubre
 de abandonadas barcas
 llenas de flores,
 un eunuco inicia
 el diálogo
 del ser
 modulando chillidos
 ante un enorme tímpano
 perforado.
 Narro, pues, lo que veo:
 siempre es
 el de nuestra existencia
 el cráneo
 que sostenemos
 entre las manos.

ARTESANADO SOLAR

Enigma somos,
 dolor que nos duele
 en el doliente ojo
 de un Dios
 extraviado.
 Vuelan papeles
 inútiles, planean,
 se deslizan,
 afluyen
 como golondrinas
 y otros animales
 parecidos
 a la pérdida
 felicidad, mientras
 un ángel enuncia
 lo justo
 en un gran reloj rojo
 que marca las horas
 erradas. La belleza
 a veces pasea
 entre nosotros,
 alguien
 le quema la cara.
 Y en el mediodía
 de mi vida,
 yo amo,
 yo escucho
 con un oído
 que me han dado.

Desde lejos pulsa
 siempre un ventrículo,
 una fuerza que no cesa,
 inexorable ternura.

LA VIDA HACIA TODO

En la granada abierta,
 en la idea obsesiva,
 en los forzados
 testigos, en la máscara
 muerta o en el espejo
 azorado
 que a la adolescencia
 se asemeja. Desde
 cualquier punto
 se comienza.

Sí.

Tanto el mal
 como el bien,
 cada movimiento
 de la escritura
 sangrante
 que es nuestro viaje
 en distinta dimensión:
 entra, en el reino
 de los poderes
 que disponen,
 en el ciprés
 nuestra mano toca
 el ciprés insomne
 debajo del ciprés.

Sí.

Y la fuente
 que está en el centro
 sus branquias
 de pronto abre,
 sus alas pectorales,
 su columna se alza,
 llama a los mares,
 el tropel, traspasa
 el cielo, es mediodía,
 aparece la plenitud
 vestida de presente,
 nunca hubo un antes
 y el racimo que tiembla
 tiene color de
 siempre.

Sí.

Pero quién,
 quién inventó
 el corazón humano.

Los ancestros más primitivos del hombre

Por Santiago GENOVÉS

Para Andrée

Es muy cierto, que, desde hace ya algunos años, apreciamos y padecemos el peligro de la especialización. Sin embargo, no cabe duda que ésta es necesaria para el progreso de la ciencia. Lo importante, lo verdaderamente esencial en ciencia parte casi siempre del investigador que trasciende su especialización y sitúa los hechos dentro de un campo más amplio de especialización, no obstante, sin salirse de los confines de su zona de investigación en la mayoría de los casos. Los premios Nobel demuestran lo anterior de manera clara (Monod, Jacobs, Medawar, Crick, Ochoa, etcétera). Esto es, los dos mundos que casi mutuamente se excluyen y de los que tanto ha escrito C. P. Snow, son válidos. Nuestras facultades imaginativas seguramente ilimitadas surgen de un cerebro finito.

“Se habla de una larga carrera de fantasmas de una genealogía de fantasmas, de una continua y externa mecánica de fantasmas. He oído hablar de fantasmas prehistóricos que se fueron y de otros fantasmas esperados que vendrán. He oído decir que el hombre no es más que la encrucijada de un laberinto de fantasmas.”

o,

“El abuelo fantasma;
el padre, fantasma;
el hijo, fantasma;
Señor arcipreste
somos una larga y oscura familia de fantasmas.”

(León Felipe, *El Ciervo*)

En poesía, afortunadamente, se puede ir más allá que en biología, y se puede elaborar, integrando, lo conocido a lo intuitivo, lo probado a lo no probado, lo personal a lo universal, creando así un mundo no finito que nos llena. En palaeoantropología, como rama de la biología, sólo nos es lícito y de valor ir más allá del presente y adentrarnos en el pasado por medio de ese elemento tan estrecho de los procesos intelectuales que es la razón lógica y a partir de interpretaciones de hechos tangibles y concretos. (No obstante, al prehistoriador y al palaeoantropólogo de envergadura, a diferencia de Dios o de los otros hombres que modifican el presente y preparan el futuro, les es dable transformar el pasado !!!)

Son dos mundos, y quien trata de unirlos como Teilhard de Chardin sólo recoge el aplauso de los ignorantes y la censura de los especialistas de ambos lados.

Aun dentro del ámbito de las limitaciones apuntadas, ha habido en los últimos años una verdadera evolución de los conceptos y hechos evolutivos en lo que al hombre, su pasado y su proveniencia se refiere. A nadie debe extrañar que evolucionen los conceptos evolutivos.

Y de “una larga y oscura familia de fantasmas” de un poeta “trasterrado” podemos pasar a una concepción mucho más concreta y racional de otro poeta que no resistió el “trasterramiento”; pero que se acerca mucho más a los hechos biológicos.

“Si lográsemos reconstruir la metafísica de un chimpancé o de algún otro más elevado antropoide, ayudándole cariñosamente a formularla, nos encontraríamos con que era esto lo que le faltaba para igualar al hombre: una esencial disconformidad consigo mismo que lo impulse a desear ser otro del que es, aunque, de acuerdo con el hombre aspire a mejorar la condición de su propia vida: alimento, habitación más o menos arbórea, etcétera. Reparado en que, como decía mi maestro, solo el pensamiento del hombre, a juzgar por su misma conducta, ha alcanzado esa categoría supralógica del deber ser o (tener que ser lo que es), o esa idea del bien que el divino Pla-

tón encarama sobre la del ser mismo, y de la cual afirma, con profunda verdad, que no hay copia en este bajo mundo. En todo lo demás, no parece que haya en el hombre nada esencial que lo diferencie de los otros primates (véase Abel Martín: De la esencia heterogeneidad del ser.)”

Antonio Machado, *Juan de Mairena:*
(*Sentencias, donaires, apuntes*
y recuerdos de un profesor
apócrifo, 1936).

Es aquí donde estamos hoy en investigación sobre la evolución del hombre.

Los primeros pasos hacia la comprensión, o mejor, la postulación del problema, se sitúan dentro del campo de la anatomía comparada. Por medio de ella se muestra, hueso por hueso, la relación que existe entre un hombre “actual” y un pájaro (Belon 1555) o un caballo (Buffon, 1749). Después, los conocimientos sobre la evolución del hombre van progresando a medida que surgen nuevos restos óseos de homínidos de cierta antigüedad (Neandertales, Pitecantropos, Sinantropos, Australopitécidos, etcétera), y también restos óseos de otros primates, parientes más o menos cercanos de nuestros ancestros, (el grupo de los *Dryopithecus*, *Parapithecus*, *Propliopithecus*, *Pliopithecus*, *Limnopithecus* —*legetet* y *macinnesi*—, *Proconsul-africanus*, *nyanzae* y *major*, etcétera).

Los estudios, hasta hace pocos años, dentro del orden *Primates* —en el que quedan incluidos los hombres, antropoides, monos actuales y sus posibles ancestros— se constriñen a anatomía comparada y a la descripción e interpretación morfológica y morfométrica de los restos óseos. Ello tiende a una designación taxonómica que se ajuste a las relaciones de afinidad, ascendencia o descendencia y evolución de los ejemplares. Es así como se llega a un árbol filogenético de homínidos; esto es, de posibles ancestros nuestros, biológicamente hablando, que poseían cultura —la más rudimentaria— y cuyos representantes más tempranos, bien sean Pitecantropos¹ o Australopitécidos² se sitúan, cronológicamente hace aproximadamente medio millón de años.

En ese estado, hallándose continuamente nuevos restos que hacen desechar, transformar o corroborar las secuencias evolutivas mantenidas, llegamos hasta hace no más de ocho o diez años. El progreso constante de la Biología acarrea el refinamiento de los métodos y técnicas, no obstante, se marcha sobre los mismos rieles totalmente anatómicos.

Pero sucede algo, los grandes logros obtenidos en bioquímica y biofísica hacen avanzar enormemente nuestros conocimientos en métodos cronológicos o de fechamiento. Esto es, amén de utilizar los métodos estratigráficos; o los basados en los conocimientos de los periodos glaciares o interglaciares; o los de sedimentación, o los de paleozoología y paleobotánica para establecer la edad de los restos óseos que encontramos, y poder postular, por ende, normas de filiación biológica entre ellos, nos damos cuenta de que hay aspectos de la química y física que son “*bio*”. Así el tenor del nitrógeno, la presencia relativa del carbono 14, la formación de una sal de fluor: la fluorina, la desintegración del uranio en plomo, o del argon en potasio, etcétera, son utilizados para establecer la edad de los huesos o de los estratos en que éstos se encontraron. Debido a esto, ahora sí empezamos a desechar, con seguridad, restos que no poseen la antigüedad que se asumía (Bury St. Edmons, Olmo, etcétera) algunos que eran fraudulentos en más de un caso (Pitdown, Moulin-Quignon, etcétera), o a incorporar otros hasta entonces dudosos (Steinheim, etcétera). Aparte del avance concreto que ello de por sí significa, lo importante es que la Palaeoantropología, si nsalirse de su área biológica, utiliza y se adentra en terrenos extra-óseos que ayudan de manera fundamental, a la interpretación evolutiva de los hechos, esto es, al entendimiento cabal de la evolución del hombre. La puerta ha quedado abierta y el umbral atravesado. La Palaeoantropología asimila ahora, sobre

todo, los conocimientos de Genética, Bioquímica y Comportamiento, que le son útiles. Veámos: Por medio de la Genética de Poblaciones se van entendiendo circunstancias de Ecología de Poblaciones actuales, aplicables, dentro de ciertos límites, pero sin que existan dudas, a grupos humanos del pasado más lejano. Se comprenden así aspectos de gran interés en la dinámica de la mezcla racial. Y sabemos, que la nueva formación de razas es un paso ineludible en la evolución, entendida ésta de la única forma en que es posible: la historia de las adaptaciones. Se establecen relaciones serológicas entre los hombres actuales y los demás primates, confirmando en escala descendente nuestras afinidades con los antropoides, con los monos del Viejo Mundo, con los del Nuevo Mundo, con los prosimios, etcétera. Por medio de la Bioquímica, y valiéndose principalmente del análisis electroforético bidimensional de geles de almidón del plasma, de algunas proteínas, de sueros, de albúminas, etcétera, se observa una mayor o menor afinidad biológica entre ciertos grupos. Así, por ejemplo, se ha determinado la inclusión de los *Tupaoides* en el orden *Primates*; el alejamiento de los *Hilobátidos* (gibón) de los *Pongo* (orangután), en relación a los homínidos, y una proximidad mayor que la morfológica en *Pan* (chimpancé) y *Gorilla* (gorila) con respecto a los propios homínidos. Por último, los estudios a veces un tanto emocionantes³ sobre comportamiento de antropoides, directamente hechos en medios naturales (Schaller, Goodall, etcétera); o los estudios sobre monos del Viejo o Nuevo Mundo, realizados en medios naturales, casi naturales o de experimentación realmente bien controlada, por Washburn, Carpenter, Imanishi, Khurto, Frish, etcétera —que distan mucho de los trabajos pioneros de Köhler y de Yerkes—, más su integración con

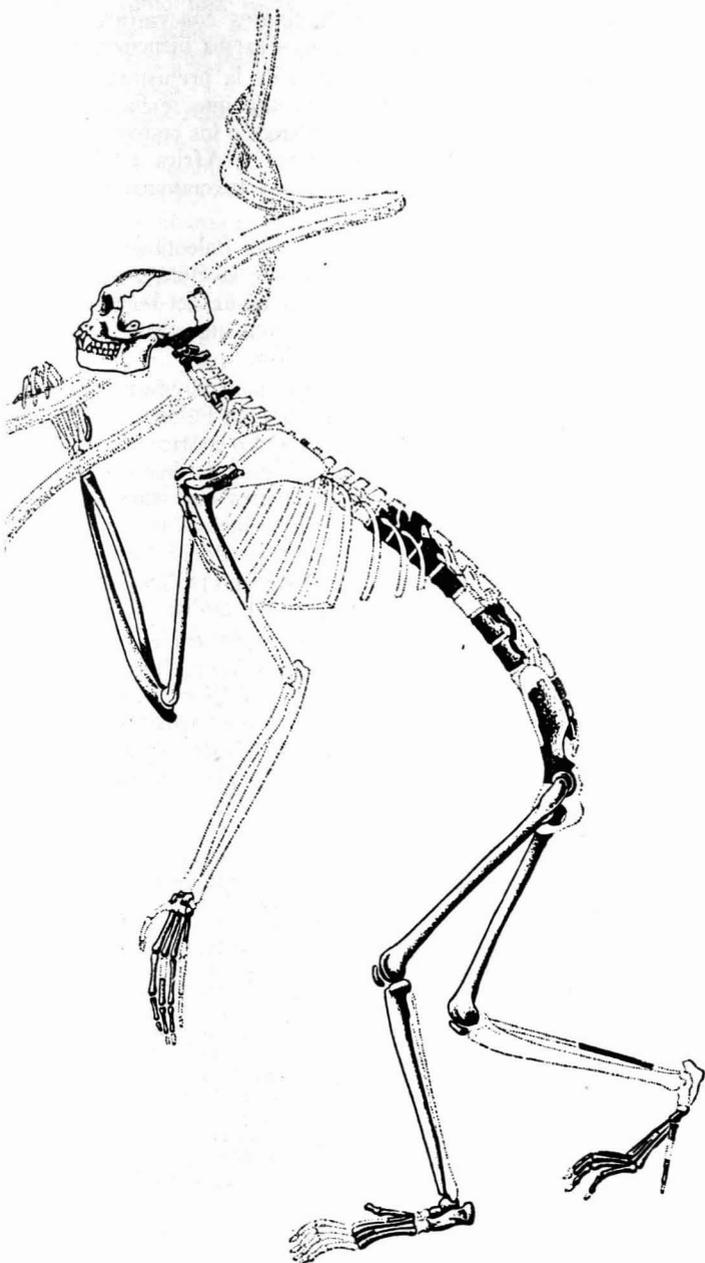
otros estudios de comportamiento en otros animales (Simpson, Roe, etcétera), han conducido, todos ellos, a echar por tierra muchas creencias en lo que a comportamiento de primates —no homínidos— se refiere. Por ejemplo a diferencia de lo que se pensaba como consecuencia de estudios anteriores realizados sobre gorilas en cautividad, sabemos ahora, que el gorila, no es tan feroz, que puede ocupar el mismo territorio que otros primates sin que haya conflicto, que sus costumbres sexuales son de lo más parcas, etcétera; que el chimpancé si posee ciertas facultades asociativas, tales como tomar, en época de sequía, unas hojas que arruga e introduce en hoquedades en las que hay agua, con el fin de extraerla a manera de esponja, etcétera.

En nuestro género es precisamente la interacción entre evolución biológica y evolución cultural, la que hace marchar a la primera a un ritmo más veloz y crea en la segunda, niveles insospechados en comparación con los pobres logros de otras sociedades.

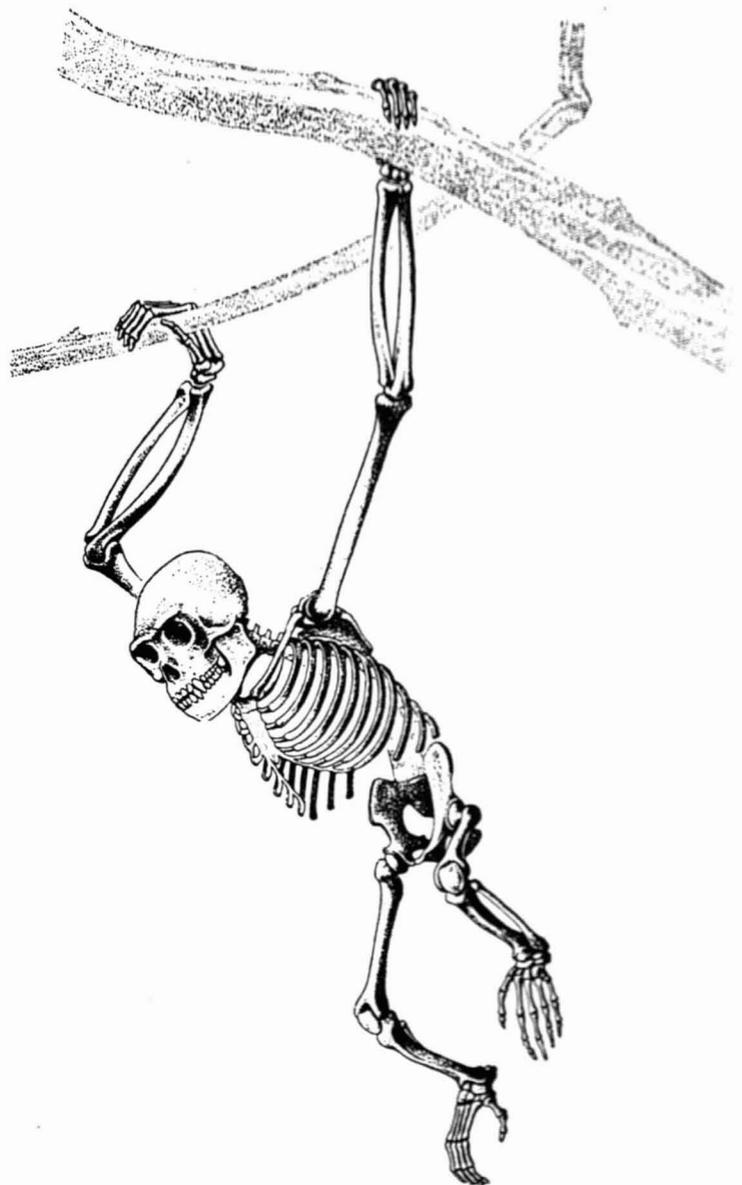
Es leyenda de la India que en cierta ocasión se reunieron cuatro de los más afamados faquires para demostrar a todos sus enormes poderes. El primero, tomando unas ramitas, las convirtió en huesos; el segundo les puso músculos alrededor; el tercero, la piel; el cuarto, les dio la vida. El animal así creado resultó ser un enorme leopardo que se los comió a los cuatro.

Esperamos que no suceda otro tanto con la evolución de la cultura, ya que se vislumbra hoy la posibilidad de que la misma cultura pueda acabar de manera drástica con el ser a cuya evolución biológica va unida.

Aunque no hubiera otras muchas razones científicas, ésta sola que podríamos denominar 'de supervivencia', sería sufi-



"He oído hablar de fantasmas prehistóricos que se fueron..."



"un paso ineludible en la evolución"



"que tratan de predecir el futuro biológico"

ciente para impulsarnos a estudiar las relaciones entre comportamiento y evolución.

Esencialmente el estudio de los datos cronológicos, biofísicos, bioquímicos, morfológicos, morfométricos, de anatomía comparada y de comportamiento, en cuyos detalles no podemos entrar aquí, nos llevan hoy a la siguiente interpretación de nuestra secuencia evolutiva, en la que existen algunos puntos de desacuerdo entre los palaeoantropólogos, pero cuya ordenación general aprueba la mayoría:

A los restos del *Propliopithecus hacckeli* del Oligoceno (de hace unos 30 millones de años) junto con los del *Pliopithecus*, del Mioceno (20 millones de años) se les consideraba ancestrales al grupo de los Hílobátidos (gibón). Hoy parece que el primero puede ser lo que más se acerca a lo que debemos esperar era el ancestro oligocénico de la familia HOMINIDAE, y que no posee afinidades con los driopitécidos tempranos ni con los hílobátidos ancestrales.

Restos encontrados en la India hace ya años y que aparecen bajo el nombre de *Dryopithecus punjabicus* Pilgrim, 1910, juntamente con otros de la misma zona, *Ramapithecus brevirostris* Lewis, 1934, y *Bramapithecus*, así como otras formas africanas, *Kenyapithecus*, y africanas y europeas —ciertos *Dryopithecus*—, deben agruparse al género *RAMAPITHECUS punjabicus*, de hace unos 14 o 15 millones de años y seguramente constituyen ya formas ancestrales de nuestra especie. Es el *Ramapithecus* un primate un poco más chico que los Australopitécidos (vide supra nota 2) y se parece tanto a éstos, sobre todo al conocido como *Australopithecus africanus*, que, las diferencias entre los dos géneros se establecen por razones más cronológicas que morfológicas.

Aunque desde luego los homínidos a que nos referimos (*Propliopithecus* y *Ramapithecus*) están morfológicamente muy lejos del hombre actual, retrollevar nuestros orígenes mucho más lejos de lo que nunca habíamos siquiera imaginado.

Otros restos de la misma cronología, encontrados principalmente en Italia, (*Oreopithecus bambolii*, Gervais) continúan en entredicho, situándolos unos autores en una familia propia, *Oreopithecidae*, y otros dentro de la nuestra, *Hominidae*.

Así llegamos a un vacío de unos 11 o 12 millones de años en los que sólo han aparecido, hasta ahora, restos de ancestros de los antropoides actuales (*Proconsul*, *Limnopithecus*, etcétera).

Y de nuevo nos alejamos en el tiempo al hallar en África del este, restos bastante completos, de una antigüedad cercana a los 2 millones de años (*Homo habilis*, *Zinjanthropus boiseii*), y

otros no tan completos y de una cronología todavía dudosa en Java (*Meganthropus*) y en el Continente asiático (*Hemantropus peii*). Todos ellos son, sin duda, homínidos. Muy cercanos morfológicamente a los Australopitécidos hallados fundamentalmente en el sur de África, y que describimos sumariamente, en la Nota 2, se encontraron los restos del *Homo habilis*,⁴ que son sin duda de *Homo*, y lo que es más de *Homo faber*. No sólo poseen estación erecta, oponibilidad del pulgar, y una capacidad craneal ligeramente superior —680 cc.— a la de los Australopitécidos —508 cc.— de África del sur, con dientes de menor tamaño y arcadas supraorbitarias más reducidas, etcétera, sino que sus restos se encuentran asociados a implementos líticos primitivos.

Hasta ahora el grupo de los Australopitécidos estaba representado sólo por los del sur de África, de una cronología muy inferior (aprox. 500 mil años) a la del llamado *Homo habilis*, y asociado, en algunos casos, a una cultura osteodontoerática, técnicamente más primitiva que la lítica asociada al *Homo habilis*. Ahora bien, en los mismos estratos geológicos de Olduvai (Kenya) en que se halla éste, se han encontrado restos de lo que en un principio se llamó *Zinjanthropus*⁵ y que después se ha denominado *Australopithecus boiseii*. Ello puede indicar que los restos sud-africanos constituyen una supervivencia de formas coetáneas con el *Homo habilis*, halladas más al norte y que, mientras éste posee características que llenan los requisitos morfológicos, por decirlo así, para figurar entre nuestros ancestros "directos", los *Australopitécidos*, cronológica y morfológicamente están demasiado cerca y lejos respectivamente para poder serlo, a pesar de poseer una cultura de hueso, diente y cuerno.

Todo esto nos lleva a una conclusión evidente y que venimos postulando desde hace años: la categoría *Homo faber* no lleva implícita una necesaria ascendencia biológica en relación a nuestra especie.

Concebimos pues, una familia *Hominidae* con dos sub-familias, *Australopithecinae* y *Hominidae*. De esta última, los restos de Olduvai, Peninj y Garusi, en el este de África, serían los más antiguos representantes de homínidos con cultura, junto posiblemente con otras formas asiáticas arriba mencionadas.

El resto de la historia, o más bien de la prehistoria, no ha sufrido alteraciones substanciales, excepto que se ha impuesto la denominación *Homo erectus* que abarca a los restos de China (*Sinanthropus*), Java (*Pitecanthropus*) y África (*Atlanthropus*), poniendo así fin a una situación taxonómica un tanto caótica.

La secuencia evolutiva hasta llegar al Paleolítico Superior (Cromagnon Combe-Capelle, Chancelade, etcétera), sigue en incierta en su interpretación exacta, a pesar del buen número de restos, ya bastante más completos, con que contamos. Pero de ello, nos ocuparemos en otra ocasión.

Sin salirse del ámbito de la Biología, pero sí ensanchando su concepción original puramente anatómica, la Palaeoantropología ha evolucionado, mejorando y ampliando enormemente en el tiempo, el conocimiento del pasado biológico del hombre. Varios trabajos han aparecido en épocas recientes que tratan de predecir el futuro biológico, empresa casi imposible, ya que, al igual que hemos visto en el pasado, la evolución biológica va íntimamente ligada a la evolución cultural, no pudiendo en nuestra especie imaginarnos siquiera la una sin la otra.

Paradójicamente, al irse alejando nuestros orígenes y al irse develando nuestro pasado, va desapareciendo esa "larga y obscura familia de fantasmas" en el campo biológico: Al extenderse nuestros años de cultura es natural que vayan apareciendo, cada día en mayor número, fantasmas extra-biológicos, fantasmas culturales que, sin duda, continúan evolucionando, y actuando sobre la evolución biológica.

¹ Sus características principales son: Estatura normal, huesos largos, idénticos a los del hombre moderno, posición bípeda totalmente lograda; cráneo robusto, con pronunciadas arcadas supraorbitarias, y con capacidad cerebral de aproximadamente 3/5 de la de un hombre actual. Se encuentran en el este de Asia y también en el norte de África.

² Sus características principales son: Bajos de estatura (aproximadamente 1.40 m.); huesos largos idénticos a los del hombre moderno, posición bípeda totalmente lograda pero con algunas imperfecciones de menor grado; cráneo robusto, con arcadas supraorbitarias pronunciadas y de capacidad cerebral de alrededor de 1/3 de la de un hombre actual. Se encuentran en el sur de África.

³ La Srita. Goodall permaneció sola varios meses en el Congo hasta que logró ser "admitida" en una colonia de chimpancés. Hay que recordar que el chimpancé, en plan agresivo, es una bestia bien peligrosa.

⁴ Somos, muchos los que no estamos de acuerdo con la validez de esta designación.

⁵ Zinj es el antiguo nombre árabe para el este de África.

El desarrollo de la ciencia en México*

Por Guillermo HARO, Fernando ALBA, Eli de GORTARI, Marcos MAZARI, Marcos MOSHINSKY y Alberto SANDOVAL LANDÁZURI

"La investigación científica y las nuevas tecnologías derivadas de ella constituyen la condición *sine qua non* para el bienestar y la existencia misma de los hombres en nuestro planeta."

Stevan Dedijer
Facultad de Sociología
Universidad de Lund, Suecia.

LA CIENCIA COMO PROBLEMA SOCIAL

El problema del desarrollo científico y tecnológico en México responde a las urgencias de una realidad que, teniendo raíces locales profundas, trasciende el ámbito de lo puramente nacional. De todos los rumbos del mundo recibimos, con poderío creciente, el impacto de la más grande revolución ocurrida en la historia de nuestro planeta. Una revolución que ha tenido y seguirá teniendo, con irrefrenable eficacia, la singular virtud de hacer coincidir a las corrientes más encontradas, a los partidos más antagónicos. Nos referimos, claro está, a la revolución científica y tecnológica que arranca del siglo XVII pero que es precisamente ahora, en nuestro tiempo, cuando se hace evidente y actúa de manera simultánea como una fuerza revolucionaria intelectual, como una fuerza que revoluciona la producción de bienes y servicios, y culmina por último como una poderosa fuerza política que influye de modo determinante en la conducta de las naciones.

Una sencilla reflexión sobre este tema nos hará valorar, en su justo término, el problema de la investigación científica y su desarrollo como uno de los problemas cruciales en el campo social. Sin embargo, no todas las naciones han sabido establecer una relación dinámica entre el problema científico y el problema social. Especialmente en los países en vías de desarrollo existe, muchas veces, la tendencia a considerar la investigación científica sólo como un adorno vistoso que en el mejor de los casos intenta disimular grandes insuficiencias y un real atraso social; en cambio, en los países más adelantados la relación ciencia-sociedad constituye el motor fundamental del progreso.

Los hombres de nuestro tiempo viven con el temor de una destrucción catastrófica provocada por el uso de las armas nucleares o biológicas y, al mismo tiempo, se agudiza en ellos la clara conciencia de que es enteramente posible alcanzar una vida más plena y mejor mediante la aplicación racional y humanista de la ciencia y la tecnología a los procesos de producción de bienes y servicios. De esta manera el problema científico se nos presenta —ineludiblemente y cada vez con mayor insistencia— como un factor de vital importancia en la formulación y realización de un nuevo humanismo que logre conjugar la necesidad de la libertad con un planeamiento y una organización que conduzcan al progreso y al bienestar del hombre.

Sin duda alguna, uno de los fenómenos sociales más importantes de nuestra época, si no el más importante, es el gigantesco desarrollo de la ciencia y su impacto sobre el progreso cultural y técnico de la humanidad. El desarrollo cada vez más acelerado de la investigación científica podría muy bien resumirse en el hecho, por sí solo significativo, de que el 90% de los científicos que la humanidad ha producido a lo largo de toda su historia aún viven. Ciertamente una observación similar no puede hacerse, en la época actual, en ningún otro campo de la actividad humana.

Entre los resultados de esta extraordinaria explosión científica se puede señalar el incremento de la distancia que separa a los pueblos en vías de desarrollo de los pueblos más avanzados y progresistas. Si esta separación, creciente en la mayor parte de los casos, no se corrige en un plazo relativamente corto, los pueblos científicamente subdesarrollados podrían quedarse en una situación de permanente inferioridad. En efecto, en el pla-

neamiento y ejecución de su desenvolvimiento industrial y agrícola (para sólo mencionar dos de los muchos aspectos del desarrollo social), justamente por falta de personal científico y técnico, quedarían a merced de un control exterior, elevado a un ritmo exponencial, que dominaría científica y tecnológicamente sus sistemas de producción, distribución y aun de consumo.

El retraso científico y técnico es perfectamente superable (como un ejemplo, entre varias naciones que lo han conseguido, se puede citar al Japón) ya que la materia prima necesaria para corregirlo está constituida por el talento y la capacidad del personal humano que existe natural y potencialmente en todos los países del mundo. No se puede ni aun aducir que el adiestramiento superior de este personal y su mantenimiento constituyan una carga insostenible para una nación de medianos recursos, porque el número de científicos capacitados y de técnicos de alta calidad es siempre pequeño, considerado relativamente, aun en las naciones más avanzadas. Pero, además, es evidente que el sostenimiento de la ciencia, al convertirse en parte esencial de la producción, resulta una inversión costeable desde el punto de vista económico, porque su rendimiento final supera con mucho los gastos hechos ya sea directamente en el establecimiento de centros de investigación o indirectamente gracias a los subsidios e impulsos otorgados a las universidades y a otras instituciones de enseñanza superior. Al reconocer de manera plena y sin ambigüedades la existencia de una creciente interrelación de las diferentes disciplinas científicas, que llega efectivamente a todos los dominios de las ciencias naturales y sociales y al conjunto cultural y económico de un país, se hace más urgente e imperiosa la necesidad de considerar el esfuerzo cien-



"planeamiento y ejecución de su desenvolvimiento industrial"

* Extracto de la comunicación elaborada por los autores, bajo la coordinación de Guillermo Haro, y presentada a la Academia de la Investigación Científica.

tífico y técnico en su perspectiva de conjunto, para poder organizar su avance, planear su orientación, intensificar los esfuerzos y aprovechar íntegramente sus resultados.

LA CIENCIA COMO MOTOR DEL PROGRESO EN MÉXICO

Sería difícil encontrar quién se opusiera o se negara, racionalmente o de buena fe, a admitir la necesidad apremiante de *desarrollar en grande* la investigación científica y sus aplicaciones tecnológicas como factores indispensables para el progreso de nuestro país y el mejoramiento de las condiciones de vida de todos los mexicanos. Basta un examen objetivo de las condiciones que explican y determinan los altos niveles de vida en los pueblos más prósperos, para aceptar que el adelanto científico es uno de los elementos de mayor vigor en el progreso de esos pueblos.

Claro está que no podemos esperar que el adelanto científico y técnico se dé por generación espontánea, ni por un milagroso efecto de concentración de la voluntad, de la inteligencia o los buenos deseos aislados de unos cuantos. Y peor aún, en el más hipotético de los sucesos, el florecimiento "milagroso" de la ciencia por sí solo no podría resolverlo todo, ya que, aunque indispensable en nuestro mundo moderno, no constituye una panacea para la solución de todos los posibles problemas.

Es claro también que el proceso de desarrollo científico y técnico en un país representa, por su propia naturaleza y características, un fenómeno complejo cuyos estadios evolutivos están indisolublemente ligados a lo que suceda o deje de suceder en el ambiente social del cual forma parte. Lo esencial y decisivo será siempre el saber encauzar con acierto el impulso de un pueblo, induciéndolo a una actitud dinámica, despertando y activando en él una creciente y noble ambición por el progreso pacífico, por una mayor autosuficiencia, por un conocimiento más pleno de su realidad y un mejor control y aprovechamiento de ésta para su propio beneficio.

A la ciencia moderna la debemos usar en su realidad concreta como uno de los más poderosos instrumentos y motores que nos permitan entender el universo natural del que formamos parte y a la vez nos facilite grandemente su beneficiosa transformación material. Debemos comprender, clara y dinámicamente, que la lucha por la producción de bienes y servicios es básicamente una lucha con la naturaleza y que a ésta se le entiende primero y se le domina después sólo mediante la ciencia y sus aplicaciones. Al mismo tiempo la ciencia puede y debe aprovecharse como participante vital, aunque no único, en nuestra formación cultural, en nuestra actitud hacia la vida tanto individual como colectiva, como elemento poderoso para imponer la objetividad, la serenidad y la democracia en el tratamiento de nuestros problemas sociales y políticos.

Se afirma con frecuencia y con razón que —además de procurar una paz social justa y un más equitativo reparto del ingreso nacional— debemos aumentar considerablemente nuestra riqueza, de tal modo que cada día el mexicano promedio logre un nivel de vida más elevado y estable y una más activa participación en el conjunto social, económico y cultural de nuestro país. Para ello se ha propuesto aumentar la productividad de nuestra agricultura; desarrollar poderosamente nuestra industria; perfeccionar en extensión, profundidad y eficacia, nuestro sistema educativo; diversificar e intensificar nuestro comercio exterior; incrementar nuestro mercado interior elevando las necesidades y capacidad de consumo y compra de un número creciente de mexicanos, logrando así, de manera simultánea, una consolidación de nuestra soberanía nacional y un ejercicio más cabal de nuestro derecho, como pueblo, a la autodeterminación pacífica y progresista. En realidad, éstas no sólo son proposiciones teóricas o abstractas sino que han constituido, en la práctica, el meollo de la doctrina y programa de acción del movimiento revolucionario mexicano.

Los logros están a la vista con todas sus virtudes y sus fallas; los resultados positivos son controvertibles; el ritmo del progreso puede y debe ser debatible y los métodos empleados y los hombres encargados de su ejecución quedan a merced de una justa valoración, de la más acre censura o la más franca alabanza. Pero en lo que todos estamos de acuerdo es que en México —no obstante estar lejos de una situación no digamos ideal, sino siquiera satisfactoria— se ha producido y se sigue produciendo un cambio importante y, además, que la doctrina fundamental y las direcciones básicas emanadas de ella son ya parte de la conciencia cívica en la mayoría de los mexicanos.

Partiendo de esta conciencia dominante debemos elaborar nuestros juicios de valor, nuestras referencias a la realidad, nues-

tras críticas, intervenciones y programas; y, sobre todo, debemos encauzar el esfuerzo individual y colectivo para transformar, en beneficio común, una situación social que tanto en principio como en la práctica debe ser superada de modo permanente y cada vez a ritmo más acelerado.

No cabe ninguna duda que dicho esfuerzo se multiplicará, gigantescamente, cuando se haga un uso inteligente y dinámico de los conocimientos y métodos científicos y tecnológicos. Lo anterior, aparte de su eficacia intrínseca, nos proporcionará una ventaja adicional: los resultados de la ciencia y la técnica son por sí mismos convincentes, esto es, son objetivos y se prestan a una más fácil verificación, a un más rápido común acuerdo.

Las reflexiones apuntadas nos deben conducir a un examen crítico y saludable de muchos de nuestros problemas y, consecuentemente, al planteamiento de soluciones a través de una adecuada política de desarrollo social, científico y técnico. Sólo a guisa de esbozo preliminar podríamos señalar los siguientes puntos:

1) La enseñanza científica y tecnológica en nuestro sistema educativo adolece de serias fallas —explicables por diversos motivos y razones— que pueden advertirse desde la educación elemental hasta la superior. Un ejemplo revelador lo constituía el plan de estudios de nuestras escuelas preparatorias, en que las ciencias naturales y las matemáticas se tomaban como materias optativas. Al mismo tiempo, existe una gran debilidad en los aspectos formativos y experimentales docentes en la mayoría de nuestras escuelas, incluyendo a las de enseñanza superior. Sobre este tema insistiremos en capítulo aparte.

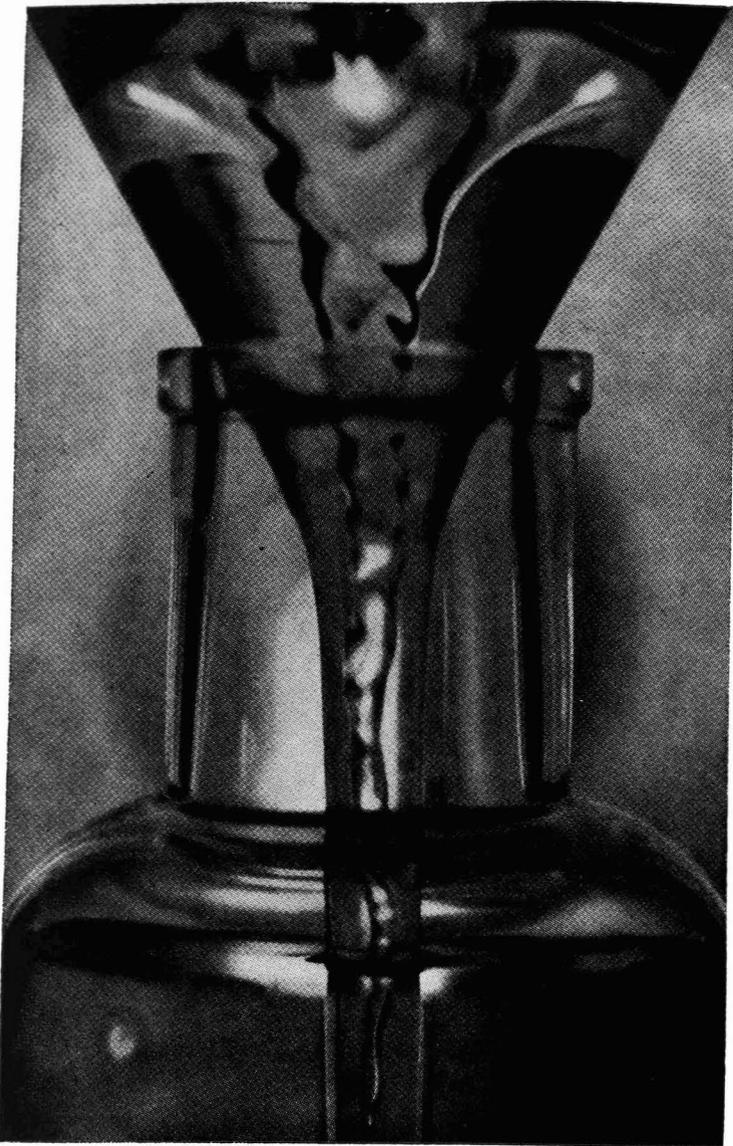
2) Es fácil reconocer y comprobar que el desarrollo de la ciencia pura y aplicada en México está lejos de alcanzar, en su conjunto y en sus resultados generales, los niveles apropiados que —en el panorama contemporáneo— deben corresponder a un país medianamente avanzado. Esto no quiere decir que carezcamos de talento científico potencial, ni que no exista un pequeño grupo de hombres de ciencia capaces de realizar investigaciones decorosas y aun importantes a un nivel internacional.

3) En general, las instituciones científicas existentes padecen en común deficiencias graves, tanto en lo que se refiere a su personal como a su equipo de aparatos e instrumentos; trabajan en una penuria económica permanente y cuentan con un grupo reducido de investigadores valiosos, que se esfuerzan en suplir hasta donde es posible, con inteligencia y pasión, la escasez de medios materiales y de estímulos ambientales.

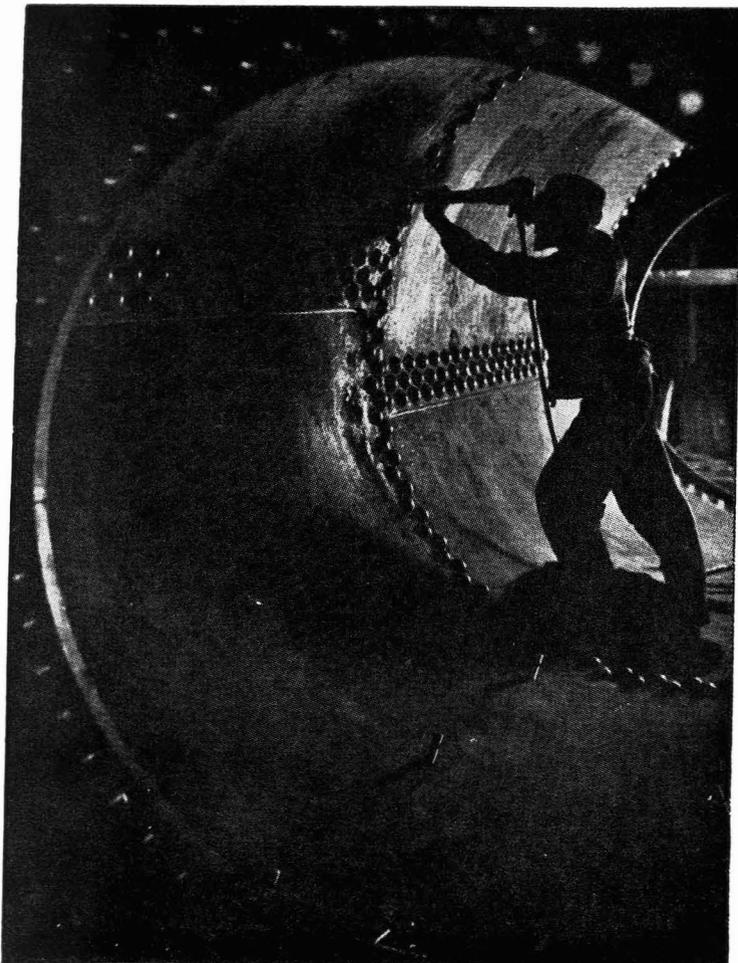
Las relaciones entre la mayoría de estas instituciones son más bien anárquicas o sencillamente no existen, de lo cual resulta una lamentable falta de coordinación y, en ocasiones, la duplicación y hasta la reduplicación innecesaria de los trabajos, con el consiguiente derroche de energía humana y de los recursos ya de por sí exigüos. Se puede agregar que son poco frecuentes y enteramente esporádicos los contactos de las instituciones de investigación con otras actividades, incluyendo entre ellas las económicas a las que nos referimos inmediatamente.

4) La vinculación entre las instituciones dedicadas a la investigación científica y nuestros sistemas de producción de bienes y servicios es muy débil o prácticamente nula. Este hecho forma parte de un grave círculo vicioso, en el que es difícil precisar dónde principia la causa y se produce o termina la consecuencia y en qué momento se invierten ambas y cambian de valor. Por ejemplo, debido a que el control y directrices fundamentales, científicos y técnicos, de nuestro sistema productivo nos vienen casi exclusivamente del exterior, nuestra investigación pura y aplicada sufre serias consecuencias y, por lo tanto, se debilita. A la vez, en sentido contrario, como nuestra investigación no es suficientemente poderosa y extensa, no puede intervenir con eficacia en nuestros procesos productivos y éstos sufren las resultantes naturales y se estancan o pasan a depender del exterior.

Las funciones que desempeñan los técnicos mexicanos en las empresas industriales consisten, por lo general, en controlar la ejecución de procedimientos importados y en vigilar —a veces de manera poco satisfactoria— el cumplimiento de las normas que también son importadas. En los muy raros casos en que se han investigado en México procedimientos tecnológicos, se ha tratado siempre de aspectos parciales que luego se insertan como partes de investigaciones iniciadas y terminadas en el extranjero. Esta situación se refleja en el seno mismo de la investigación científica en México, ya que muchos de los proble-



"la investigación científica como un adorno vistoso"



"activa participación en el conjunto social"

mas abordados forman parte integrante de programas elaborados en el extranjero y realizados en su mayor parte en otros países. La dependencia tecnológica y científica se refleja también en nuestra educación profesional, porque el nivel de preparación de los jóvenes estudiantes ha tenido que descender forzosamente en la práctica, debido a que no necesitan de mayores conocimientos para dedicarse a controlar procedimientos y supervisar el cumplimiento de normas, sin participar a fondo en el trabajo de formularlos y fijarlas.

5) Las industrias que operan en nuestro país, aun las de capital y administración puramente mexicanos, importan el talento científico y técnico de nivel medio y superior, ya sea mediante la intervención directa de especialistas extranjeros o bien por medio de instituciones no mexicanas a las que se solicitan estudios o resoluciones respecto a problemas específicos o generales. Tanto por lo que se refiere a uno o a otro de estos medios de importación del talento exterior, sacamos muy poco provecho fundamental en lo que toca a su debida utilización para elevar el nivel de preparación, de estudio y de intervención profunda de nuestro propio personal. La comprobación plena de este hecho y de la actitud mental y práctica de las industrias que operan en México se puede encontrar en la inexistencia de verdaderos laboratorios de investigación vinculados con ellas y establecidos dentro de nuestro país.

6) En México, en general, ni la industria privada ni la controlada por el gobierno mantienen relaciones estrechas y sistemáticas con universidades ni politécnicos y, consecuentemente, parecen ignorar —en términos nacionales— que el éxito industrial está fundado básicamente en la investigación que trae aparejada el descubrimiento de nuevos métodos y el desarrollo y modificaciones de procesos ya establecidos.

Una brillante demostración de los alcances que tienen las relaciones *industrias-universidades* nos la proporcionan, para sólo dar dos ejemplos, la industria química alemana y su estrecha colaboración con sus universidades; o como en el caso de Italia, que con su Instituto para la Investigación de Hidrocarburos, en colaboración con la Universidad de Milán, ha logrado "el milagro" de que un país no productor de petróleo lo importe y forme una importante industria petroquímica que abastece el consumo interno y permite la exportación de sus productos.

7) En los costos de la producción industrial mexicana y en los de nuestra importación, quedan incluidos ineludiblemente los gastos correspondientes a la investigación científica y técnica que, en forma directa o indirecta, se realizan en los países más avanzados. De esta manera estamos contribuyendo al sostenimiento de los trabajos de investigación pura y aplicada que se efectúan en el exterior. Por tanto, seguramente la contribución económica de México al desarrollo de la ciencia y de la técnica extranjeras resulta enormemente mayor que la destinada a nuestro propio desarrollo técnico y científico.

8) Aun suponiendo que el interés primordial del Gobierno Federal y de la iniciativa privada hacia la ciencia sólo se dirigiera a la solución de nuestros problemas concretos, no es conveniente adoptar en México una política que únicamente tratara de aprovechar de manera empírica y ocasional, los resultados científicos y tecnológicos obtenidos en otros países. Semejante planteamiento significaría un intento de abordar nuestros problemas con soluciones absurdas o poco satisfactorias. Al mismo tiempo, la realización de este intento nos mantendría en la situación tan precaria y débil que padecemos en la actualidad en nuestra industria incipiente, por depender en lo básico de la tecnología importada del extranjero; y, en el dominio de la cultura científica, nos colocaría en una posición tan insatisfactoria y carente de solidez como la que tenemos en el dominio económico mientras no se desenvuelva vigorosamente nuestra industria pesada.

Además, el planteamiento al que hacemos referencia es enteramente ilusorio, porque los resultados de la investigación científica y tecnológica no se pueden importar y usar en la misma forma que una mercancía. Por lo contrario, para poder aprovechar óptimamente los frutos de la ciencia y de la técnica —incluyendo lo que nos viene del exterior— es indispensable que nuestra investigación científica se encuentre en un nivel cualitativamente comparable al que tiene en las naciones más avanzadas del mundo, aunque sea en una escala cuantitativa más modesta. Aun cuando el propósito primordial y eminente sea la utilización de los resultados de la investigación científica

para asegurar su aplicación técnica en la industria, la agricultura y la medicina, no por ello se debe descuidar el desarrollo intrínseco de la propia ciencia en el estudio de sus cuestiones fundamentales. En realidad, se necesita tanto del desenvolvimiento de la investigación científica aplicada como del de la investigación básica y pura; porque, en rigor, se trata de dos aspectos inseparables, que se influyen recíprocamente y cuyo avance se realiza de modo paralelo.

EL DESARROLLO DE LA CIENCIA EN LA PROVINCIA

La concentración de la población escolar de tipo superior en la Capital de la República constituye un serio problema que repercute alarmantemente en muchos aspectos de la vida de nuestra provincia y a la vez plantea graves trastornos e inconvenientes pedagógicos y sociales en nuestra metrópoli. Con sólo considerar la población escolar de la Universidad Nacional de México se hace aparente la urgente necesidad de una mejor distribución del estudiantado nacional en diversos centros universitarios, tanto en la capital como en los Estados.

Resulta inaplazable no sólo la creación por lo menos de una universidad más en la ciudad de México, que absorba y resuelva en parte los problemas demográficos y académicos de la Universidad Nacional, sino también y en primer lugar descentralizar la educación superior, impulsando y fomentando el desenvolvimiento de las instituciones universitarias y tecnológicas en la provincia. Sólo que dicho impulso debe corresponder a una planeación realista y conveniente. Como un primer paso, se deben escoger cuidadosamente 4 o 5 universidades de provincia que, por sus condiciones y posibilidades reales, sean susceptibles de desenvolverse y alcanzar en breve tiempo un nivel elevado y fructíferamente competitivo en relación a los centros de cultura e investigación de la capital. Y en esas instituciones, que abarquen como regiones al país, debe concentrarse fundamentalmente el esfuerzo y los recursos. Habría que estudiar también la especialización de esas instituciones, de acuerdo con su situación y con las necesidades regionales. Tal vez lo más conveniente sería que las otras universidades quedaran estrictamente limitadas a la enseñanza de aquellas profesiones para las cuales cuenten con elementos satisfactorios y, en lo que respecta a las demás, se conviertan en asociadas de los centros regionales, suministrándoles alumnos egresados de preparatoria.

Por otro lado, es sumamente conveniente planear la política de creación de nuevos institutos o centros de investigación científica y tecnológica, procurando que siempre y que esto sea posible no se cree ningún nuevo centro de esta índole en la capital, sino que todos ellos se ubiquen adecuadamente en la provincia. Además de las muchas ventajas que esto acarrearía para un parejo desenvolvimiento científico y tecnológico del país, dichos centros tendrían una enorme importancia sobre las universidades y escuelas técnicas locales y les suministrarían profesores del más alto nivel. Debemos convencernos de que mientras en la provincia no se cree un vigoroso movimiento científico y técnico, no existirá en México un verdadero, sano, y eficaz desarrollo científico.

Como tema total para encauzar el logro de lo anterior existe la necesidad inmediata e improrrogable de preparar a nuevos jóvenes profesores e investigadores en número considerable y creciente, tanto en las instituciones ya existentes como en las nuevas que se establezcan, desplazando a muchos de ellos en forma permanente hacia la provincia. Pero eso no basta. Se requiere el intercambio directo y vivo entre la provincia y la capital, y a la vez con la actividad científica que se realiza en otros países. En particular, es indispensable instaurar un sistema nacional de educación superior que, respetando la autonomía de las universidades y siendo suficientemente flexible para atender las necesidades regionales, permita la movilidad de los profesores e investigadores, mediante el reconocimiento general de sus méritos y derechos adquiridos en cualquiera de ellas, por todas las demás.

La apremiante necesidad de formar un número considerable de hombres de ciencia salta dramáticamente a la vista con sólo pensar que México, con 40.000.000 de habitantes, 2.000.000 de kms.² de superficie y 10.000 kms. de costas, únicamente cuenta con no más de 300 investigadores científicos activos que dedican la totalidad de su tiempo de trabajo a labores científicas.

Aun suponiendo que en la actualidad contáramos con abundantes y hasta sobrados recursos económicos para fundar varias grandes universidades y centros de investigación en la Re-

pública, nos topáramos con la amarga realidad de que no tenemos suficientes profesores e investigadores mexicanos de buen nivel, capaces de mantener en las nuevas hipotéticas instituciones superiores standards decorosos y competitivos, sin sacrificar al propio tiempo a las muy pocas y buenas instituciones ya existentes.

Este grave problema no es insuperable. Claro está que no lo podemos resolver de la noche a la mañana, pero es indispensable atacarlo inmediatamente y cada día con mayor intensidad. Es por lo tanto urgente que al mismo tiempo que se promueva la preparación superior de un mayor número de jóvenes en toda la República, se impulse el intercambio internacional de profesores e investigadores, atrayendo por un lado a especialistas extranjeros para que, de preferencia, trabajen a nuestro lado de modo permanente y de acuerdo con nuestros planes de desarrollo y, simultáneamente, se envíe al mayor número posible de graduados mexicanos a especializarse en los mejores centros científicos del mundo, de manera que se aprovechen todas las facilidades y se diversifiquen las influencias. En este último sentido, en la actualidad se concede un número considerable de becas, pero éstas se otorgan sin responder a ningún plan y sin ningún concierto y, lo que es peor, los becarios —en su conjunto— no son responsables ante nadie de sus estudios, ni tampoco nadie tiene compromiso alguno para utilizar sus servicios cuando regresan al país.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

De las consideraciones anteriores se infieren dos conclusiones fundamentales:

- 1) *La necesidad de una investigación sobre el estado actual del desarrollo científico y tecnológico en México.*

Como elemento indispensable e inicial para la elaboración de una política y planeamiento de nuestro futuro desarrollo científico y tecnológico, necesitamos obtener una correcta y detallada información sobre todo lo que tenemos y no tenemos en el campo respectivo, un censo dinámico que no sólo trate de describir nuestra realidad sino que la valore críticamente y proporcione las bases objetivas para una apropiada acción. Para este efecto se propone iniciar, o en su caso complementar, una exhaustiva investigación sobre la ciencia y la técnica en México, partiendo desde la orientación que se inicia en la enseñanza elemental, hasta llegar a los institutos superiores de investigación y al sistema nacional de producción de bienes y servicios. A lo anterior se debe agregar un estudio comparativo en otros países.

- 2) *La urgencia de crear un Organismo Nacional encargado de la Enseñanza Superior y de la Investigación Científica y Tecnológica en México.*

Dada la importancia y complejidad del desarrollo moderno de un país como el nuestro y la necesidad de una intervención profunda, coordinada y eficaz, en todos aquellos aspectos en que la ciencia y la técnica tienen una participación fundamental, se propone la creación de un organismo, al más alto nivel, encargado de impulsar y desarrollar la enseñanza superior y la investigación científica y técnica, vinculándolas activamente al desenvolvimiento y progreso culturales y económicos de nuestro país.

El organismo que se sugiere podría tener varias coincidencias con los establecidos en algunos de los grandes países industriales del mundo. En todos ellos se ha podido comprobar prácticamente su enorme eficacia. En particular, la estructura adoptada en Francia, y jefaturada personalmente por el presidente De Gaulle, ha permitido a esa nación acelerar su desenvolvimiento económico, científico y técnico, con tal ímpetu que en unos cuantos años se ha colocado de nuevo entre los países de más elevado desarrollo y ha estado así en condiciones de recuperar en muy buena parte su posición de líder europeo. Por supuesto y no obstante las posibles analogías de la estructura, no se pretende que en México se produzcan, con la misma rapidez y en igual magnitud, los frutos de Francia, porque el nivel en que nos encontramos ahora no se puede comparar con el que tenía ese país después de la última guerra. Pero, precisamente por eso, es todavía más urgente que la ciencia y la tecnología reciban en México, por primera vez, el impulso planeado y en grande que tanto necesitan en la vida contemporánea.

ARTES PLÁSTICAS

Galerías y exposiciones

Por Roberto CÁMARA

GALERÍA DE ARTE MEXICANO

Como todos los verdaderos artistas, Enrique Echeverría, que expone algunas de sus obras recientes en esta Galería, es un pintor en continua evolución. Quizá sería más adecuado decir en continua transformación. Con esto no se pretende afirmar que se nos presenta cada vez como un pintor distinto. Al contrario. En cierto sentido, siempre es el mismo. Sus obras están animadas desde el principio por un particular goce natural de la pintura que le permite mirar directamente a la realidad con ojos de pintor, esto es, viéndola siempre en términos de color y materia, como elementos susceptibles de convertirse en pretexto para una composición. Así, no es su pintura la que está sujeta a la realidad, sino que es ésta la que se sujeta a aquélla, en el sentido de que el pintor no la sirve, sino que se sirve de ella para realizar, por encima de todo, composiciones puras. Pero este particular sentimiento respecto a su obra es el que determina su continua transformación. Echeverría quiere hacer en todo momento cuadros, obras en las que aparezca la realidad de la pintura, hecha posible por el creador, sólo que los elementos que hieren su sensibilidad y que desea incorporar a ellas, en tanto que forman parte de su mundo, lo obligan continuamente a encontrar nuevas soluciones que le permitan convertirlos en pintura pura.

Así, en esta nueva exposición, el artista se ha vuelto en la mayor parte de los óleos como de los grabados hacia un mundo más íntimo, más concreto y directo en relación con el que dominaba en sus obras anteriores, generalmente abstractas. Nos encontramos ahora ante naturalezas muertas, figuras, paisajes urbanos. El pintor parte de estos elementos para hacer posible su obra; pero su propósito fundamental no es que los reconozcamos como tales, sino que podamos verlos transformados en pintura. De este modo, la mayor parte de ellos se convierten en un pretexto para organizar la composición, pero lo que interesa verdaderamente es ella. Y sin duda, en esta exposición, como en las anteriores, mostrándose distinto y él mismo simultáneamente, Echeverría nos da otra prueba de que a partir del seguro dominio del oficio es ya en todo momento un creador. Cada uno de sus cuadros nos presenta una solución arriesgada y difícil, en la que los trazos verticales juegan con los volúmenes pesados, el color y la textura se organizan perfectamente y al final el equilibrio, la visión total, se consigue siempre o casi siempre, porque la voluntad de arriesgar cada nuevo hallazgo transformándolo en la siguiente obra es otra de las características de la exposición y ésta produce una cierta desigualdad positiva, que en sus mismas caídas nos muestra a un artista vivo del

que podemos esperar continuamente nuevas revelaciones.

SALÓN DE LA PLÁSTICA MEXICANA

Dos exposiciones independientes, de Maka y Vlady, ocupan las salas de esta Galería.

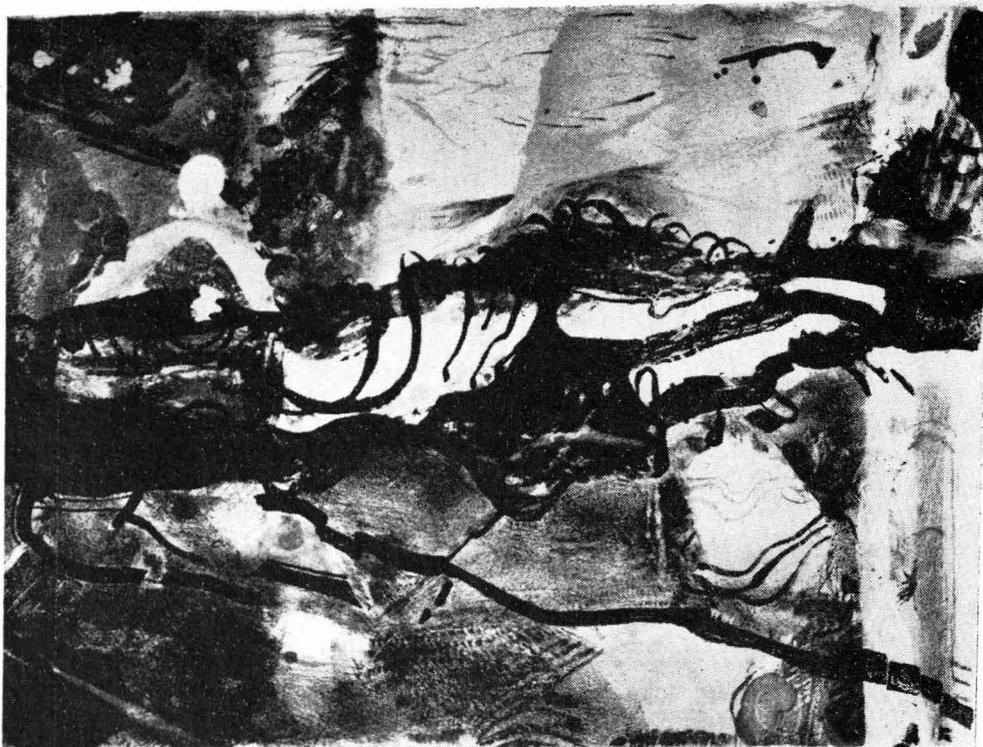
En la obra de Maka ha existido siempre una tendencia hacia la eliminación. Su relación plástica con la realidad des cansa en ese impulso de ir quitando, como quien hace a un lado las cáscaras de un fruto, todo lo que para su mirada resulta superfluo, se interpone entre ella y ese centro al que su pintura quiere llegar en todo momento. Así, su característica fundamental es el ascetismo, un ascetismo que la pintora se impone como primera necesidad para llegar a la expresión. Tanto en su largo y rico periodo abstracto, nacido igualmente de esa necesidad de eliminar, como ahora que ha regresado a lo que podríamos llamar figuración —si es que en este caso y ante estos nuevos cuadros se puede hablar de regreso— Maka buscaba y busca descarnar, hacer a un lado apariencias, para llegar a una máxima concentración esencial. La insistencia en esta actitud, no buscada, jamás vuelta sistema, sino sentida, le da a la obra de Maka una misteriosa unidad que está más allá de los estilos, puesto que no depende de ellos; es un producto de su sinceridad, de su definitiva fidelidad a las exigencias de la naturaleza de la mirada que la lleva a la pintura. Su peligro se encuentra en que su misma naturaleza traiciona o eli-

mina uno de los elementos más propios o característicos de las artes plásticas: la particular sensualidad natural de la materia y el color. El ascetismo de Maka no sólo renuncia a ella, sino que lucha contra ella. Y esta actitud se ha acentuado más aún en su actual exposición en la que ha vuelto definitivamente a los objetos y su representación. Ante ellos, la artista no busca expresar una presencia, sino el vacío detrás de la presencia. Su pintura está de este modo en lucha abierta con la realidad misma de la pintura. Pero no es una lucha consciente, que se plantea como un problema intelectual, sino, como hemos dicho antes, la expresión instintiva de un temperamento. El resultado es lo que los cuadros más logrados de Maka dicen por lo que no dicen. En ellos la expresión se encuentra precisamente en esa ausencia. Llegan hasta nosotros a través de un agudo sentimiento de desolada nostalgia, dentro de ellos la realidad toma los atributos de las sombras platónicas. Sin duda, es difícil hacer cuadros con tan poco y a veces éstos no logran sostenerse verdaderamente; pero la tarea del pintor es siempre más legítima cuando por encima de todo obedece a los riesgos que le impone su propia sensibilidad y en este sentido la actitud de Maka es ejemplar.

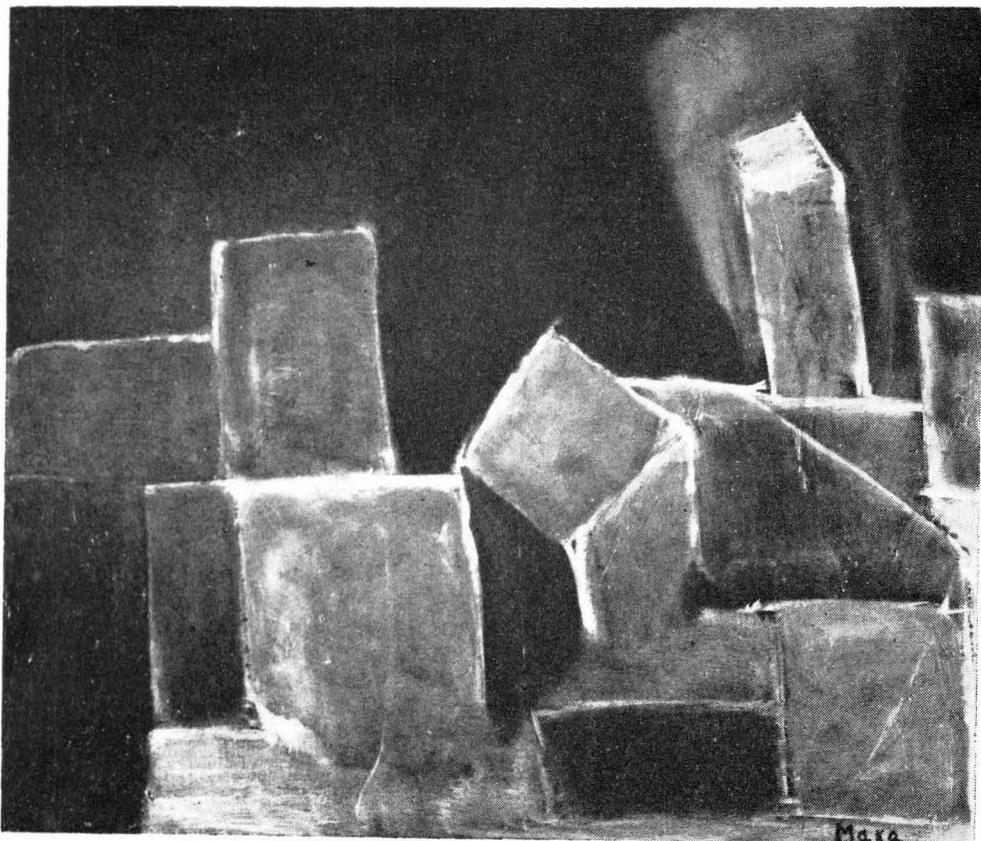
Las litografías de Vlady, expuestas en la misma Galería, se colocan en el extremo opuesto. Sin necesidad de tratar de establecer alguna relación absurda entre las obras de los dos pintores, es indudable que en Vlady existe una gozosa relación con el medio que emplea y ésta es tan intensa que en muchas ocasiones se convierte en la expresión en sí. La amplia serie de litografías que presenta ahora se acercan con frecuencia al puro ejercicio técnico, en el sentido de que el artista está experimentando con las posibilidades del color, la forma, las texturas dentro de un medio determinado —la litografía— como si tratara de comprobar antes que nada el grado de elasticidad, de variedad, que



Enrique Echeverría — "composiciones puras"



Vlady — "gozosa relación con el medio"



Maka — "tendencia hacia la eliminación"

ésta le otorga, convirtiendo esta comprobación en un fin en sí mismo. En este sentido, la mayor parte de las litografías que expone Vlady ahora producen la sensación de un puro e intenso goce artesanal, que se comunica de inmediato al espectador. Sin duda, éste es ya un mérito indudable. La aplicación, el buen gusto, la seguridad técnica con que Vlady se dedica a buscar variantes, a presentarnos versiones distintas de la misma composición mediante sutiles cambios de matiz en las tintas, a través de diferentes aplicaciones de tonos, exprimiendo hasta el máximo las posibilidades del medio, nos lo muestran como un artista dueño por completo de su oficio. Esta cualidad se advierte igualmente en los distintos dibujos, en los que la seguridad del trazo, la riqueza de la línea, el delicado empleo de la sombra y la búsqueda

de una expresividad grave y pausada a través de estos elementos se convierte en una clara comprobación de su maestría. Pero también, en uno y otro caso, el conjunto de obras produce la sensación de que una vez que lo ha dominado el pintor no sabe qué hacer con su oficio, en el sentido de que, a partir de él, en el momento de convertirlo en un instrumento al servicio de la creación, ésta parece frenada; Vlady duda en una serie de búsquedas sin hallazgo definitivo; a pesar de que sus excelencias técnicas sostienen admirablemente a la mayor parte de las obras, a veces no es capaz de ir más allá de las posibilidades de un mero ejercicio de estilo, lleno de riquezas, sin duda, pero limitado por la ausencia de un aliento sostenido.

Éste se encuentra, sin embargo, en la larga serie de obras concebidas como

variantes exhaustivas de un óleo original del autor: *Judith y Holofernes*. A partir de una litografía sacada del cuadro original, Vlady ha realizado un complicado proceso de composición-descomposición en la que la obra original es tomada como punto de salida, como imagen absoluta de la realidad, para iniciar un complejo y sugestivo juego intelectual sobre la relatividad de los valores y destruirla y reconstruirla una y otra vez mediante variaciones tonales de las tintas y el empleo del *collage* para lograr nuevas posibles soluciones para la composición. Vlady anuncia esta serie como ilustraciones para una posible edición de *La obra maestra desconocida*. Sin duda, su efecto es el contrario. Aquí estamos partiendo de una supuesta "obra maestra reconocida" que nos proporciona el punto de referencia absoluto; pero también es muy probable que la efectividad de la serie descanse en sus posibilidades de destrucción, en tanto que nos demuestra que la pura habilidad artesanal puede producir combinaciones inagotables, pero nunca es suficiente si no alcanza una síntesis, la de la verdadera obra maestra.

GALERÍA DE ANTONIO SOUZA

La exposición de Gesnet Armand, pintor haitiano, presentada en esta Galería, nos muestra un cambio no siempre positivo en su obra. En su primera exposición mexicana, realizada hace unos cuantos años, Gesnet Armand revelaba un sentido del color vivo y casi primitivo que, aunque no estaba apoyado por una composición lo suficientemente firme, unido a la novedad de sus temas le daba a sus cuadros un especial atractivo, determinado por su misma frescura. Ahora, de regreso de un viaje de estudios en París, Armand realiza cuadros que, en cierto sentido, resultan más "civilizados". Aunque sus motivos de inspiración siguen siendo esencialmente los de su país de origen (en esta ocasión la mayoría de los cuadros recrean formas y colores de frutas tropicales), la composición se ha hecho más atractiva, tal vez sería más apropiado decir más rígida, y el antiguo lirismo libre y desorbitado aparece restringido por una voluntad de contención que lo limita. A través de esta transformación podemos ver que Gesnet Armand está en camino de convertirse en un pintor más seguro, más dueño de sí mismo, más consciente de las exigencias dentro de las que realizará su obra futura, en una palabra, pero, por lo pronto, las obras expuestas ahora se colocan en un estado intermedio dentro del que el pintor, sin ser todavía dueño por completo de sí mismo, ha perdido algo de la fuerza natural que alimentaba a sus obras anteriores. Muy pocos de los cuadros están verdaderamente resueltos y el atractivo principal de ellos sigue siendo la vitalidad natural del color, la combinación arriesgada de los tonos que, en algunas ocasiones, produce efectos sorprendentes.

GALERÍA JUAN MARTÍN

La exposición colectiva que tiene lugar en esta sala, a base de los pintores que trabajan especialmente para la Galería, obliga a reconocer a su creador y propietario, Juan Martín, como algo más que un *dealer*. Muy pronto será una institución cultural. Su aventura es, a grandes rasgos, la de la nueva pintura mexi-

cana y está marcada con el signo de la libertad creadora. En la exposición se reúnen presencias tan notables como Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Felipe Orlando, Soriano, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Sakai, Coen, Ramírez, Gironella. La unidad de la exposición descansa en su diferencia. Cada pintor sigue su propio camino, encuentra respuestas personales y diferentes, que se enfrentan entre sí; todos se caracterizan por la firme determinación de buscar en la expresión personal la verdad de la pintura. Alejados de todo propósito de "escuela", forman, sin embargo, quizás a pesar suyo, un grupo, que dentro de las naturales diferencias de edades, estados de desarrollo, valor de los hallazgos y realizaciones crece conjuntamente y le da su particular fisonomía a la Galería, la hace verdaderamente eso: una Galería de arte con un propósito coherente.

En la actual exposición destacan en especial una maravillosa naturaleza muer-

ta de Felipe Orlando, resuelta a base de colores cálidos, vibrantes, encerrados en una espléndida composición; uno de los cuadros de lo que ya podemos llamar la época blanca de Manuel Felguérez, lleno de tensión interior y que muestra con absoluta claridad la dramática relación del pintor con sus propias formas; la extraordinaria "Destrucción de un orden" de Vicente Rojo, en la que éste deja perfectamente sentadas las bases de su evolución y su incansable búsqueda de nuevas soluciones; las brillantes composiciones de García Ponce y Lilia Carrillo; el estallido de color y las formas envolventes que acompañan siempre las creaciones de Juan Soriano; pero, insistimos, lo más importante de ella es la posibilidad de verla como un conjunto que se hace coherente porque su variedad es el resultado de una aspiración común patrocinada, en el sentido más amplio de la palabra, por la Galería: la libertad creadora.

EL CINE

Del cine-verdad y la cámara viva

Por José DE LA COLINA

De un tiempo a esta parte el género imperfectamente llamado documental parece haberse escindido en otros géneros que serían el cine-encuesta, el cine-reportaje, el cine-entrevista, el cine-objetivo, etcétera. El cine de no-ficción parece alcanzar la variedad de método y de formas que poseen la prosa periodística o el ensayo literario; como el cine de ficción, manifiesta su posibilidad de expresar una concepción personal del mundo, un punto de vista, una pasión, una manera de ser del cineasta; o bien se pretende una mirada puramente objetiva, que deja a los hechos hablar por sí mismos, sin un *a priori* aportado por el realizador. Chris Marker se expresa como el que escribe una carta o un diario de viaje en *Cartas de Siberia*, *Do-*

mingo en Pekín y *Cuba sí*; Edgard Morin y Jean Rouch filman *Crónica de un verano* como una investigación sociológica de los parisinos; Richard Leacock realiza *Primary* como un reportaje biográfico de Kennedy durante la campaña electoral y un examen del mito presidencialista yanqui a través de los gestos individuales y colectivos. Es decir: el cine documental ya no es sólo el cortometraje informativo o didáctico; puede ser tantas cosas como documentalistas hay. Puede ser un método de conocimiento, una pura divagación intelectual, una visión poética de las cosas. Así pues, el término *cine-verdad* no parece definir muy bien lo que de común tengan estos films: un cine de la verdad es una quimera, porque por mucho que algunos cineastas

se esfuercen en lograrlo, el cine no puede ser enteramente objetivo. El lente de la cámara está tan orientado como la mirada del cineasta: inevitablemente escoge en la vasta y múltiple realidad concreta, es decir que toma un punto de vista entre muchos (el cineasta que lograra filmar desde el *único* punto de vista sería una divinidad omnisciente y todopoderosa) y además tiene que hacer una selección de las imágenes filmadas. En esa elección del enfoque y de las imágenes se revela el cineasta, quiéralo o no, porque hay una intencionalidad de la percepción humana a la que está sometido el ojo de la cámara, por mecánico e impersonal que sea. Uno de los adelantados en este movimiento, Dziga Vertov, fue el primero en lanzar, por los años veinte, el nombre de *cine-verdad* a propósito de sus films de montaje; Vertov filmaba sobre la realidad viva y luego unía los diversos fragmentos logrados en torno a una idea determinada: sus films partían de la premisa de que la busca de la verdad es una actividad intelectual del cineasta, no una función mecánica de la cámara. Las imágenes por sí solas no decían verdad alguna: decían la verdad tal como la deducía de la realidad concreta un cineasta socialista; con las mismas imágenes y mediante el montaje, otro cineasta hubiera podido decir todo lo contrario. Como se ve, el *cine-verdad* es un asunto de moral. El malogrado cineasta francés Jean Vigo, autor de *Cero en conducta* y *L'Atalante*, puso realmente los puntos sobre las íes cuando definió su primer film, *A propósito de Niza*, como un "punto de vista documentado". Agnes Varda habla de sus películas como "documentales subjetivos".

Lo que se ha dado en llamar *cine-verdad* no es, pues, algo tan definido ni tan original. Cuando Louis Lumière se limitaba a colocar la cámara ante la salida de los obreros de su fábrica, ¿no hacía ya *cine-verdad*? *Las Huides*, el film de Buñuel sobre una zona de la tierra sin pan española, ¿no es ya ese cine de testimonio social que intentan Rouch, Reichenbach, Morin? ¿Y *Nanuk* de Flaherty, y de Ivens *Cuatrocientos millones*? El *cine-verdad* existe desde que el cine existe.

Lo que trae con sus films el nuevo movimiento que reclama este nombre es una serie de modificaciones de la técnica de la filmación sobre la realidad viva. Esos cineastas rechazan lo más posible la "puesta en escena", la reconstrucción de un hecho, la mirada omnipresente y omnisciente del realizador, frecuentemente el argumento y la tesis *a priori*. Desde luego, esas modificaciones han sido posibles, ante todo, por las recientes innovaciones en los instrumentos y el material de filmación. Hasta hace poco los autores de films documentales o periodísticos se veían limitados por los factores técnicos. La cámara cinematográfica no podía ser utilizada con la espontaneidad, la soltura y la prontitud con que un escritor hace sus apuntes. Las cámaras más manuales estaban muy lejos de poseer la eficacia del ojo humano. Los cambios de luz y de distancia, los desplazamientos rápidos y complicados, los sucesos eventuales e imprevisibles, suponían una serie de preparativos, manipulaciones, cambios de lentes, de película, etcétera, que hacían del objetivo cinematográfico un ojo tor-



Liberté, de Jean Rouch

pe y laborioso, de lenta y a veces imposible adaptación a la realidad móvil y multiforme que quería captar. Las cámaras de cine eran aparatos demasiado voluminosos, necesitados —como inválidos— de otros aparatos, renuentes a desplazarse y a entrar en la acción misma. Les era difícil y arduo recorrer las habitaciones de una casa si no era sobre rieles, o seguir a un personaje por la calle, o moverse entre una multitud, u observar los rostros humanos sin ser advertidas. El bagaje técnico que las acompañaba, las hacía portarse como incómodas forasteras allí donde los cineastas las empleaban. Casi siempre se advertía, en los “trozos de vida” filmados, algo de *preparado*: era más una realidad reconstruida que una realidad sorprendida, tomada en su fluir natural. La presencia demasiado evidente de la cámara alteraba la realidad que se pretendía registrar: un obrero filmado durante su trabajo se convertía en un actor al representarse a sí mismo conscientemente. Sobre este punto, en una de las reuniones del *cine-verdad*, Jori Ivens ha mencionado un hecho muy significativo: “Una vez yo filmaba en una granja de Ohio y el granjero se prestaba gustosamente a la operación. Pero al cabo de dos días llegó a preguntarme: ‘Dime, ¿conoces realmente tu oficio? Cada vez que hago un trabajo importante, me haces recomenzar dos o tres veces. ¿Es que siempre fallas? Me vi obligado a explicarle la fragmentación del rodaje en planos diferentes. Comprendió tan bien que en adelante se detenía a mitad de su trabajo para preguntarme: ‘¿Y aquí no quieres hacer un primer plano?’” Es decir: la cámara intentaba captar la vida *ordinaria* de un individuo, pero su presencia constituía ya un hecho *extraordinario* y por tanto modificaba la realidad. Una cámara físicamente menos notoria seguiría estando presente, y la realidad que filmara no sería la realidad *pura*, sino un hecho real *más* un testigo, pero sería aceptada con más naturalidad, con menos prevención o premeditación por los personajes reales del hecho, e incluso podría pasar inadvertida. Había, pues, que aligerar la cámara, hacerla un personaje menos importante e intimidador, y sobre todo más dúctil y capaz de “aclimatarse” a las eventualidades de la realidad. Se deseaba una cámara que, sin interrumpir la toma en filmación, pudiera pasar de la luz a la sombra, bajar y subir escaleras, mirar en un mismo movimiento desde un rostro en primer

plano a una figura casi perdida en la distancia. Una cámara viva, en fin...

Living camera, cámara viva, es justamente el término propuesto por Leacock en el ya célebre coloquio de Lyon donde se reunieron los cineastas del *cine-verdad* para intercambiar opiniones, discutir, mostrar sus films y sus cámaras. Existen, de hecho, varios modelos o prototipos de cámara viva. Los hermanos Maysles mostraron una cámara que pesa 15 kilos y, afirmada como un ave en el hombro del operador, puede moverse con éste, registrando imagen y sonido. Richard Leacock usa una cámara que también va sobre el hombro del operador y pesa sólo 7 kilos. Coutant demostró la ligereza de su cámara, apenas más grande que un paquete de cigarrillos “Gitanes”, según sus propias palabras.

Con estas cámaras, los cineastas están haciendo evolucionar el rodaje de los films hacia una mayor espontaneidad, ligereza y sencillez, y es posible que de estos avances técnicos vaya surgiendo una nueva estética. El contacto del cineasta con lo real se hace más fácil: la cámara oculta permite no modificar la realidad que se filma; o bien la cámara es más sincera al confesar su presencia desde el principio y colocarse ante una persona que habla y actúa para ella sin fingir que no está siendo filmada. Un personaje es seguido por el ojo de la cámara (y el del espectador, por tanto) de un elevador a un pasillo, a un vestíbulo, a la calle, a un automóvil, y sus gestos son registrados durante el trayecto. La cámara se “sienta” a conversar con una pareja, ellos miran al objetivo (y al espectador) y contestan a preguntas sobre sus vidas, sus quehaceres, sus opiniones sobre el arte o sobre la guerra de Argelia. La pantalla ya no será tanto una ventana sobre una realidad, sino un espejo paseado por ella, y aquí se puede decir que la estética del *cine-verdad* será la que Stendhal quería para la novela: el espejo paseado a lo largo de un camino.

Todo depende de quién pasea el espejo, de quién pasea la cámara sobre la realidad. Los “trozos de vida” filmados no serán nunca objetivos, insistimos en ello. Inevitablemente revelarán, y particularmente al ser montados en un orden o en un caos determinados, la manera de pensar y valorar las cosas de quien filmó. Joris Ivens dice que “mañana, cuando volvamos a partir con nuestras cámaras, será la verdad la que debe contar”. Pero añade: “Entonces se plan-

tean las preguntas: ¿qué verdad? ¿vista por quién? ¿expresada por quién? ¿toda la verdad o sólo una parte? ¿qué parte? Y finalmente ¿al servicio de qué se pone esa verdad?” Para que el *cine-verdad* sea válido no basta con reunir imágenes tomadas “en vivo”; es necesario que el hombre que tomó y reunió esas imágenes tenga un punto de vista, una concepción de la realidad, una intención, en fin. Es de esa intención y no del objetivo de la cámara de lo que depende que un film se acerque o se aleje de la verdad. Hay, por ejemplo, un film que anda recorriendo los cines con el nombre de *Mondo cane* (*Perro mundo*), todo él hecho con materiales documentales filmados en diversos países y que sólo muestra los aspectos más crueles, repulsivos y feos del ser humano; las imágenes son verídicas, pero no en su conjunto, porque limitan al ser humano a uno solo de sus aspectos, al más negativo. Véase, al contrario, uno de los films de animales realizados por los documentalistas de Walt Disney: la vida natural ha sido embellecida, humanizada, dulcificada y convertida en una visión biológica del paraíso; los animales llegan a formar orquestas y hacerse el amor al estilo de las cortes galantes; y sin embargo, las tomas por separado son verídicas. En el primer caso los cineastas tenían una concepción del mundo sucia; en el segundo una concepción del mundo ñoña e infantil.

Afortunadamente, los mejores cineastas de la nueva tendencia muestran en sus films haberse planteado implícita o explícitamente las preguntas de que habla Ivens. Cuando Leacock realiza un reportaje sobre la campaña electoral de Kennedy, en *Primary*, va haciéndonos entender un significado a través de las imágenes, y así penetramos en el mito presidencialista norteamericano, en el mecanismo publicitario, espectacular y alienador mediante el cual se les crea a los ciudadanos yanquis la necesidad de tal conductor como se les crea la necesidad de un detergente en polvo o de una marca de refresco. Cuando en *Crónica de un verano*, Jean Rouch y Edgar Morin recorren un barrio parisino, visitan las casas de las gentes, las filman en los autobuses y en la calle, van dándonos un *punto de vista* sobre unos seres humanos *en relación* con su medio, su oficio, sus posibilidades económicas, etcétera. Cuando Chris Marker rueda *Cuba sí*, el resultado en la pantalla no será, simplemente, unas imágenes de Cuba, sino una *defensa*, una *compromiso* con Cuba, pues si bien esas imágenes se han recogido como apuntes en una libreta de viaje, los apuntes han sido tomados por *alguien*, por un hombre con unas ideas y una actitud ante lo que ve.

En resumen: la técnica cinematográfica evoluciona hacia un instrumental y un material más cómodos y flexibles, más capaces de registrar la imagen cambiante de la realidad; pero la eficacia del material adquirirá la intención del que lo usa, pues la cámara y el magnetófono no son más que prolongaciones del ojo y del oído del cineasta. Es el cerebro de éste el que decide qué mira y oye, qué recogerá para la memoria de la emulsión fotográfica y de la cinta magnética, y es ese mismo cerebro el que interpretará lo visto y lo oído. Ninguna técnica, ninguna manera de filmar sustituyen a una concepción del mundo.



Joli Mai, de Chris Marker

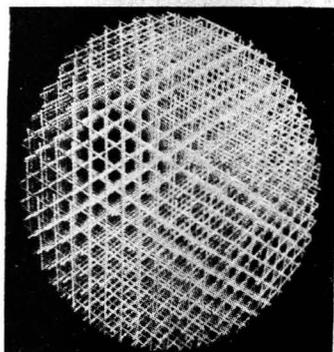
LIBROS

UNA BIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

Isaac Deutscher, *Stalin, Biografía política*, Ediciones ERA, México, 1965.

El *Stalin* de Isaac Deutscher forma parte de una trilogía que comprenderá además una *Vida de Lenin* (en preparación) y una biografía de Trotsky ya publicada en tres tomos, cuya traducción al español está anunciada también por ERA. En conjunto, esta trilogía monumental representa el inventario más grandioso escrito hasta el momento, sobre hechos, personas y problemas de la historia del socialismo del siglo xx, a través del prisma de la Unión Soviética.

Seguramente la comprensión cabal del *Stalin* requiere del contrapunto del *Trotsky*. Y es que las historias del Secretario General y del Profeta se desarrollan en buena medida una como respuesta de la otra: son dos biografías antagónicas, pero estrechamente relacionadas. Esto no significa que el *Stalin* carezca de peso propio y que no contribuya a aclarar algunos puntos cruciales de la política soviética entre 1917-1945. En este sentido, además de sus excelencias literarias e historiográficas, el libro



de Deutscher guarda un profundo significado político.

La obra fue publicada en 1949, es decir, en una época en que el "culto de la personalidad" estaba en su apogeo. Representó entonces una formidable "desmistificación" de la figura de Stalin y de multitud de problemas que habían sido falsificados por los "teóricos" oficiales del régimen. Inmediatamente después de su aparición, el libro desencadenó las furias del comunismo "ortodoxo". Sin embargo, el trabajo de Deutscher resistió la prueba del tiempo, e incluso algunas de sus afirmaciones más discutidas fueron confirmadas indirectamente en 1956, en el informe secreto de Jruschov al XX Congreso del PCUS. Hoy, la perspectiva de Deutscher sobre la historia de la URSS es moneda corriente entre los especialistas del tema; es todavía una de las interpretaciones más cabales y lúcidas de un proceso tan complejo como éste, lleno de luces y sombras.

Un breve inventario de cuestiones sobre las que arroja luz el libro de Deutscher: las llamadas "Tesis

de Abril" (1917) de Lenin; la polémica sobre la insurrección de Octubre; la paz de Brest-Litovsk; la discusión sobre los sindicatos; el debate sobre la industrialización (1924-1927); el Komintern frente a la revolución china, la revolución española y el nazismo; el asesinato de Kirov (1933); los juicios de Moscú (1936-38); el papel de Stalin en la Segunda Guerra Mundial. Además, aborda algunos de los problemas más difíciles de la historia soviética: ¿cómo pudo Stalin tomar el poder frente a un adversario tan poderoso como Trotsky? ¿Es verdad que la democracia socialista existía sin cortapisas hasta la muerte de Lenin, y que su negación fue obra exclusiva de Stalin? ¿Cuál fue la atmósfera en que tuvo lugar el "gran viraje" de los veinte, de las tradiciones "clásicas" del bolchevismo a la burocracia y al régimen personal?

Sobre estos problemas, Deutscher nos dice, en síntesis, que antes de la muerte de Lenin ya había síntomas de la crisis de la democracia soviética. En primer lugar, la eliminación de los partidos y de los sindicatos como armas de defensa obrera frente al Estado. Deutscher afirma que el mayor error de los bolcheviques consistió en pensar que podía mantenerse la democracia dentro del partido, habiéndola liquidado antes fuera de él. (Nos recuerda, además, la afirmación de Trotsky de que "en definitiva, el partido tiene siempre razón, porque es el único instrumento histórico de la clase obrera para resolver sus problemas".)

Por otra parte, las dificultades económicas y políticas de los primeros años de la revolución, habían sumido en el letargo y la indiferencia a las masas proletarias. Esta "baja marea" revolucionaria habría sido más sensible a los argumentos "conservadores" de Stalin ("el socialismo en un solo país") que a los radicales de Trotsky. Esto, sumado a la necesidad de una firme organización, "germinó" en la burocracia—cuyo hombre adecuado era Stalin. Las circunstancias crearon a esa "casta" de administradores; Stalin se encargaría de llevar sus tendencias negativas al absurdo.

Aquí se revela el procedimiento explicativo de Deutscher: sobre el telón de fondo de la historia recorta la personalidad, la psicología del protagonista. El autor nos dice que el Stalin de los primeros tiempos fue siempre el hombre del "justo medio", de la "mayoría" del Comité Central. A la cabeza del gobierno soviético, habría actuado generalmente "con retraso" frente a los acontecimientos, dejando que los problemas se acumularan, para después resolverlos con una bruta-

lidad tardía y alarmada (v. gr.: una vez que liquidó a la "Oposición de Izquierda", Stalin tomó de principio a fin el programa de ésta última, para aplicarlo autoritariamente a partir de 1928-29; de aquí surgieron los primeros planes de industrialización y la colectivización forzada del campo). También en lo internacional fueron característicos los "virajes" de Stalin de 180 grados. (V. gr.: la tesis del "social-fascismo", que ayudó a Hitler a tomar el poder, y después la política indiscriminada de "Frentes Populares".)

Deutscher propone una explicación sugerente de las "grandes purgas" de 1936-38: la inminencia de la guerra fue un clima propi-

cio para galvanizar el espíritu revolucionario de los soviéticos, y esto le daría nuevas oportunidades a los enemigos de Stalin. Había entonces que liquidar por la fuerza a toda oposición, aunque fuese potencial.

¿El balance de Deutscher sobre la obra de Stalin? Tal vez pueda resumirse en una frase: Stalin contribuyó primordialmente a industrializar, modernizar y educar al pueblo soviético con los métodos de Gengis Kahn e Iván el Terrible.

Una de las biografías fundamentales de nuestro tiempo, por uno de los grandes escritores políticos del siglo xx.

VÍCTOR FLORES OLEA

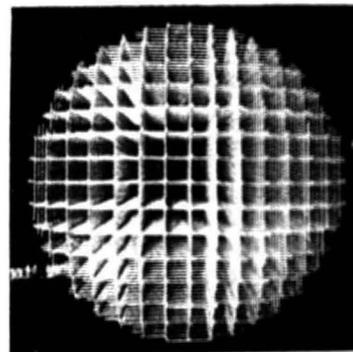
DESCARTES, NUESTRO CONTEMPORÁNEO

LUIS VILLORO, *La idea y el ente en la filosofía de Descartes* (Publicaciones de Diánoia), Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 166 pp.

Se trata de un análisis del cartesianismo que intenta comprender su significación para nuestra época, en realidad, su *significancia para nosotros*. Dentro de una temática, al parecer suficientemente estudiada, se mueve Villoro con soltura y agudeza aportando valiosas luces respecto a aquella filosofía que estableciera la modernidad. Aparece ante nosotros un nuevo Descartes. Los nuevos intereses estructuran nuevos métodos en los que la filosofía cartesiana llega a dibujarse según líneas y perspectivas que obviamente no pudo revelar en su florecimiento, pero tampoco en la inmediata tradición. Así, el lector enterado hallará que el orden y disposición de ese pensamiento no son los que le diera su creador; es más, que la primacía de ciertos temas cartesianos viene a verse sustituida por el interés en otros que, si bien contaron poco entonces, el autor hace resaltar ahora con viveza por considerar que responden mejor a interrogantes actuales. La interpretación de Villoro busca ser, así, a la vez textual y actual, ya que pretende ver, dice él mismo, en qué medida el lenguaje de Descartes responde a preguntas *nuestras*. A lo largo y ancho de todo el ensayo hay la conciencia de que un período de la filosofía occidental termina en nuestros días y el libro de Villoro es, en verdad, una incitación a examinar nuestros comienzos.

La filosofía de Renato Descartes se asienta, según sabemos, en una muy particular doctrina sobre la *idea* y sus relaciones con el *ente*. La idea viene a presentarse, para decirlo con pocas palabras, como intermediaria, tercer término, entre el entendimiento y las cosas, como *re-presentación* del ente. En madurada y fina disección lógica, Villoro separa y distingue lo que en Descartes se halla unido e indiferenciado, acabando por apuntar, con claridad, las contradicciones internas que supone su teoría de la

idea. Pero no sólo esto. También se preocupa por explicarnos cómo fue posible esa falla de principio y por qué Descartes no sintió la necesidad de superarla, mostrándonos que la confusión entrañada en aquella doctrina epistemológica y metafísica ha de ser comprendida en función de otra más pro-



funda, a saber, la confusión en la concepción del principio de todo conocimiento: del *cogito*. Descartes sabría ocultado el principio bajo una interpretación errónea tan pronto lo hallara, y en tal encubrimiento residiría el origen de la doctrina de la idea como representación. Al poner a luz las confusiones que desvirtuaron el gran logro cartesiano, despeja Villoro algunos de los problemas que están a la base del idealismo moderno y, a la vez, permite vislumbrar el verdadero alcance y significado de ese descubrimiento, en sí mismo y en relación a nuestra época.

Luis Villoro nos ofrece su mejor libro. No sólo por las nuevas ideas que propone acerca de la filosofía de Descartes, sino también por el rigor del tratamiento, por la penetración y lógica del discurso, por esa libertad y limpieza en el análisis y el comentario sólo explicables por su profundo conocimiento del cartesianismo. Toda afirmación, toda interpretación parcial propuesta, acaba por mostrar su coherencia en el marco de la interpretación total de la obra. Pero —siempre hay un pero— no puede-

mos dejar de hacer una crítica a Villoro: ¿A qué buscar insistente justificación, en lo "actual", de un trabajo que muestra fundamentalmente su valía en ser uno de esos pocos excelentes comentarios a los clásicos? El prurito lleva a utilizar métodos y principios propios de la filosofía analítica contemporánea, que no por novedosos en nuestro medio van a dar "actualidad", sólo por ellos mismos, a los problemas

a que se apliquen. Pensamos que en el caso que nos ocupa, resultan algo más que extraños, al suponer una filosofía que arrastra consigo toda una serie de problemas que vienen a ocultar, o cuando menos a violentar, el auténtico ámbito cartesiano. Esto pudo parecernos lo único que le impedía ser al libro un todo en sí completo y acabado.

ROBERTO CASO BERCHT

REVOLUCIÓN SIN ÉPICA

LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ: *La primera batalla*. Ediciones Era, México, 1965.

Era casi un imperativo: a una Revolución había que cantarle en tono épico. El ecuatoriano Olmedo, poeta de tono menor cuando se ocupó de temas íntimos, alzó la voz tonante cuando lo inspiraron Junín y Ayacucho, y con ese do de pecho admirablemente sostenido entró en la inmortalidad de la mano del tema heroico. Mijail Shólojov vivió la epopeya de la Revolución Rusa, la trasladó a las páginas de una serie de novelas caudalosas y desgarradoras, y la Academia Sueca —¿se concibe algo más ajeno al bolchevismo?— acaba de consagrarlo con el galardón del Nobel. Pero precisamente cuando las revoluciones dejaron de ser acontecimiento extraordinario para convertirse en noticia nuestra de cada día —China, Indonesia, Cuba, Argelia, Vietnam— los literatos empezaron a desconfiar de la eficacia de la epopeya para expresar la turbulencia ininterrumpida de toda una época. La Revolución Cubana, tan colmada de *pathos* heroico, no produce aún su literatura épica. ¿Derrota de la exuberancia expresiva de los hijos del trópico frente al severo rigor intelectual del marxismo? Sea como fuere, el hecho está a la vista: el propio poeta nacional de la Isla miliciana, Nicolás Guillén, declaró no hace mucho que, convertido en realidad el sueño revolucionario de toda su vida, su poesía habrá de remansarse ahora en temas más cercanos a su corazón de hombre enamorado y tierno. Para los novelistas cubanos, por otra parte, la Revolución ha representado, en primer término, la oportunidad de empezar a saldar cuentas con el pasado oprobioso que empezó en 1902 con la República mediatizada y terminó

el último día de 1958 con el derrumbe de la "dictablanda" corruptora que el asalto al Moncada convirtió en dictadura desalmada y genocida.

Una de las primeras novelas que ofrece una visión solidaria de la realidad cubana tras el triunfo de la revolución, es ésta que publica ahora la mexicana Luisa Josefina Hernández. *La primera batalla* trenza en sus 140 páginas, por medio de capítulos alternos, la historia de unos personajes que viven precariamente la experiencia revolucionaria mexicana en una de las zonas marginadas del país, y una serie de impresiones, a cual más sagaz penetrante y vívida, de la existencia cotidiana en la joven república socialista del Caribe. En cierto sentido, ambos elementos estructurales de la novela constituyen un contrapunto intencionado que no incurre por un solo momento, sin embargo, en la inútil obviedad, de las conclusiones explícitas. La voluntaria renuncia al tono épico en favor de un lirismo de buena ley, cargado de implicaciones dramáticas para tratar un tema fundamentalmente político, resulta en este caso un verdadero acierto: el indudable compromiso de la autora con una causa justa ha servido, a diferencia de lo que sucede tantas veces, para realzar los méritos intrínsecos de la obra de arte. Hacia falta mucha sabiduría artística y humana para llegar a la entraña de realidades tan diversas y análogas a un tiempo, y Luisa Josefina Hernández ha demostrado poseerla en grado suficiente: *La primera batalla* es una novela que convence.

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ

HEGEL Y LA IDENTIDAD ABSOLUTA

HERMANN GLOCKNER. *El Concepto en la Filosofía Hegeliana*. Publicaciones del Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, México, 1965, 120 pp.

No es un interés histórico lo que dirige la exposición de Glockner en este libro. Se maneja el pensamiento de Hegel sólo como un material para destilar los elementos que deban servir a la formulación de una filosofía propia. La exposición es de carácter sistemático. El centro de las preocupaciones del autor es el problema de las rela-

ciones entre lo racional y lo irracional en las esferas de la estética y de la religión. A pesar de que la exposición no tiene una intención histórica, Glockner se propone hacer justicia a la filosofía de Hegel y, al mismo tiempo, ofrecer unos prolegómenos a toda filosofía que pretenda "acercarse, mediante conceptos, a lo irracional"

(pp. 7 y 11). Al tomar este hilo conductor en su exposición, procede, para entender a Hegel, a presentar las grandes conexiones y modificaciones históricas que manifiesta el concepto de "concepto" de Aristóteles a Kant, de Kant a Fichte y Schelling, de Schelling a Hegel.

Glockner observa acertadamente cómo para Aristóteles el concepto de "concepto" es a veces teoría formal de la definición, representación del objeto "en cuanto a su determinación pensada", otras veces una sustancia, "un objeto dentro del mundo" que poseemos cuando conocemos algo. Sin embargo, el problema es que, paradójicamente, se haya tenido por "pensamiento aplicado" (metafísico) el saber de la "cosa" mediante su "definición", es decir, mediante un "saber acerca del pensamiento mismo" o acerca de la forma en que se manifiesta la actividad pensante (pp. 23-28). La lógica aplicada de Aristóteles no supera los límites del formalismo: el objeto se resiste a ingresar al círculo del concepto.

Kant, que se propuso quebrantar estas limitaciones en la lógica trascendental, entendió por concepto una unidad de varias representaciones que se deja tratar como "juicio". Pero Glockner subraya que si el juicio juzga algo, no puede separarse del residuo fenomenal que ha de comprenderse objetivamente. Junto a lo que puede conocerse de este modo, Kant produjo la "infeliz doctrina" de algo que no puede ser conocido más allá de esa comprensión objetiva: "la cosa en sí", que vuelve a escapar del círculo objetivo del pensar (pp. 34-39).

Éste fue el estigma de la teoría kantiana del concepto que pretendieron eliminar Fichte y Schelling: tampoco pudo reducirse a concepto lo "absolutamente distinto" del pensamiento, lo "heterológico", "la tragedia del objeto". En Fichte el concepto ya era una tarea infinita y una decisión práctica: el yo que se autoafirma "simultáneamente con el no-yo" siempre afirma un residuo inalcanzable. "¡Tanto yo, tanto no-yo; tanta solución, tanta tarea!" (p. 44). Para Schelling el saber acaba por tomar el tono sombrío de lo irracional; el concepto, que aquí se transforma en una "intuición general", a-téorica, del infinito de la naturaleza,

constituye una de las posturas más resonantes del pensamiento metódico (pp. 57-60).

Sobre estos antecedentes la exposición de Glockner recorre, en tres etapas, la metamorfosis del concepto en la filosofía de Hegel, el filósofo que triunfó sobre el romanticismo incorporando las esferas irracionales en una estructura "científico-sistemática". Es una exposición breve y esmerada a la vez, que intenta señalar "lo secreto", como podría decirse, en la filosofía hegeliana.

Como elemento lógico el concepto en Hegel es una estructura concreta cuya forma se identifica con su contenido. Es la sustancia "A" afirmada *conscientemente*: "A = A" que es *conciencia* de sí misma. El concepto es concreto, pero subjetivamente afirmado: la identidad de concepto y cosa como conciencia de sí misma, individualizado y determinado en sí por la obra "atomizante" del intelecto (pp. 71-75).

El concepto como *idea supra-lógica* surge ahí donde la función determinativa del intelecto, al mismo tiempo que fija "A = A" como perfección "cerrada en sí misma", co-determina "no-A" en la medida en que reconoce que "A" no está "totalmente" determinada en su objetividad. La idea es el concepto y la verdad como "totalidad objetiva". Ver esta totalidad es tarea de la *razón*. Pero "no-A" se vincula a la tragedia del objeto: se opone a "A" como una tarea de la razón no realizada conclusivamente por ésta (pp. 78-82).

El *espíritu*, o la raíz metafísica del concepto supra-lógico, representa la fuerza penetrante que pone la identidad de "A" y "no-A" en un "proceso" o devenir eterno, donde el cisma dialéctico de la idea acaba por aquietarse, donde las oposiciones se neutralizan. Es la identidad absoluta, el concepto absoluto, pero una identidad y un concepto absolutos "cargados" de negatividad y, por eso mismo, la fuente de todos los desarrollos y movimientos posibles. El concepto absoluto de Hegel lleva en sí mismo todavía, como una célula, el principio heterológico (pp. 83-87).

En las consideraciones finales Glockner se aplica a relacionar el concepto como "idea" y el concepto como "espíritu" a fórmulas estéticas y religiosas.

WONFILIO TREJO

UN LIRISMO DE LA INTRASCENDENCIA

Efrén Hernández. *Obras: poesía, novela, cuentos*. Nota preliminar de Alí Chumacero. Bibliografía de Efrén Hernández por Luis Mario Schneider. Colección "Letras mexicanas". Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 430 pp.

Es cierto que la historia de la literatura no se hace exclusivamente con las obras de las grandes figuras. Han existido escritores de tono menor que con sus libros han aportado material suficiente para configurar y completar una época, una tendencia, un mito. Sin embargo, son muchos los riesgos

que se corren cuando se otorga desmedida importancia a una figura y a una obra poco trascendentes. Por otro lado, el tiempo viene a ser el indicador más sabio y más notable: una década o dos, a veces menos años, son suficientes para aclarar panoramas y criterios.

Es necesario respetar el homenaje que el Fondo de Cultura Económica otorga a la obra y a la personalidad de Efrén Hernández como poeta y como prosista dentro de la literatura mexicana contemporánea. Sus aciertos más loables están en su poesía, en esa espontánea expresión de lo romántico. El lirismo de Efrén Hernández es un lirismo popular de raíces clásicas: "ésta es la hora amante y amarguísima, / en que mi vida se alza entre la noche / y vaga en una torre imaginaria". Pero este lirismo no contiene la consistencia formal que en otros poetas revela el descubrimiento del único, forzoso medio de expresión. ¿En dónde buscar la falla?, probablemente en el alto precio que con respecto al tiempo y a la especialización deben pagar los grandes poetas. En *Entre apagados muros* sentimos la presencia nítida de San Juan de la Cruz y, al mismo tiempo, el "angustiado polvo" de aquellos poetas de nuestra época cuyo talento ha sido fertilizado por las influencias clásicas francesas. Para describir la poesía de Efrén Hernández debemos agregar la búsqueda de lo supuestamente racional: "... Ceniza del trigo, harina muerta, / miga

triste, fantasma de sustento".

En su prosa podemos admirar cierta capacidad sintética que, en planos más acertados, supieron lograr Torri y Arreola. *Tachas*, el mejor cuento de Efrén Hernández, nos revela también el placer por el monólogo interior, el deleite por la descripción de los hechos a través de las palabras que posee un solo narrador, un solo personaje. Pero, a la vez, (y esto podemos encontrarlo en toda la obra de Efrén Hernández) dominan los elementos de la ingenuidad. Ingenuidad en los conceptos, ingenuidad en las situaciones, ingenuidad en la estructura y en el desarrollo, ingenuidad que si en la poesía desembocaba en un interesante romanticismo, en la prosa nos lleva al suceso intrascendente. Estas *Obras* de Efrén Hernández nos servirán para el descubrimiento (o redescubrimiento) de una obra mínima particular. Probablemente no llegaremos a consultar el libro para descubrir antecedentes de nuestra actual literatura. Sin embargo, reconoceremos el sitio poco preponderante y nos solidarizaremos con el mínimo homenaje.

ALBERTO DALLAL

CORRIENTES DEL PENSAMIENTO PSICOLÓGICO

F. L. MÜLLER, *La psicología contemporánea* (Col. Popular). Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 238 pp.

Esta obra, editada por el Fondo de Cultura Económica en una impecable traducción de Julieta Campos, no es un libro de vulgarización simplemente. Es mucho más que eso. Incluso un especialista de cualquiera de las ramas de la psicología actual hallará no poco que aprender de otras orientaciones contemporáneas en este libro, orientaciones de las que la especialización forzosa le habrán tenido quizás alejado.

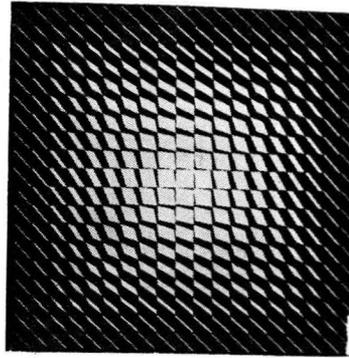
El autor, profesor en Ginebra, es ya conocido de nuestro público por su *Historia de la psicología*, aparecida en la misma editorial y en la que demostró ya su competencia indiscutible en este campo. La nueva obra ha reproducido mucho de lo contenido en la anterior (¿forzosamente!), pero ha ampliado la exposición y ha añadido nuevas escuelas e investigaciones. No se la puede considerar en modo alguno superflua, ni en la relación con la obra anterior del autor, ni respecto de las otras obras existentes sobre el tema.

Evidentemente toda obra de historia —y tanto más si es de historia contemporánea— implica una cierta selección personal por parte del historiador del material a "contar" —aquí las doctrinas psicológicas—. Ningún otro historiador podría coincidir en esa selección. Tampoco el crítico. El psicólogo X o el profesor Z considerarán demasiado el espacio concedido a Sartre o a Moreno y demasiado poco

el reservado a Freud o a Watson. Un psicoanalista kleiniano lamentará la omisión del nombre de Melanie Klein y un profesor de Lovaine resentirá la ausencia de los de Michotte o Nuttin. Un latinoamericano o español echará de menos la presencia de algún apellido castellano y considerará excesivo el número de suizos citados en el libro...

Pero evidentemente la intención del autor no es proporcionar un cuadro exhaustivo de la psicología contemporánea ni la de medir la importancia de los autores y corrientes citadas por el número de páginas dedicadas a su exposición. Se le puede perdonar a un ginebrino que cite a su paisano psicoanalista Baudouin y no al ruso-austriaco Caruso. En el caso concreto de Freud el autor se excusa expresamente de reducir al minimum su exposición, alegando el hecho evidente de ser Freud uno de los autores que cuenta con mayor bibliografía y al alcance de todas las fortunas intelectuales. Si se quisiera hacer una crítica más a fondo, habría que poner el acento en otra omisión: el autor no señala suficientemente la trascendencia de Freud al crear un instrumento de investigación, una *praxis* revolucionaria que tiene la cualidad de ser transmisible. El genio de Bergson no es heredable.

La intención del autor es, más bien, la de "aclarar en cierta me-



didada la *situación* de la psicología contemporánea o, más bien, de las ciencias psicológicas contemporáneas; porque, si bien la parcelación de su campo y de sus investigaciones no impide convergencias, no podría decirse que la psicología, tanto desde el punto de vista de los métodos como de su objeto, sea una" (p. 7). Creemos que el libro lleva airoosamente a término esta tarea. Las corrientes en él expuestas son todas ellas representativas y lo están con una claridad y precisión notables. Aun cuando el autor no renuncie, aquí y allá, a realizar ciertas apreciaciones críticas (muy mesuradas en general), la exposición de las doctrinas no es tendenciosa, sino objetiva y fiel —hasta donde podemos juzgar—. Claro, en un libro de estas dimensiones no pueden presentarse detalles, sino ideas fundamentales, *leitmotive*, orientaciones; pero simplificación no siempre implica deformación.

El lector encontrará, en cambio, una información sugestivamente orientadora sobre las más importantes direcciones del pensamiento psicológico contemporáneo: desde la psicología profunda, la psicofisiología (ésta un poco demasiado sumaria quizás), la psicología animal, la reflexología, el behaviorismo, el gestaltismo, la psicología social (Mc Dougall, Allport, Fromm,

Kinsey, Lewin, etcétera) hasta Bergson, Sartre y Merleau-Ponty. La extensión concedida a estos tres últimos autores (casi la cuarta parte de la obra) puede parecer desorbitada y responde sin duda a una visión personal —otros dirían arbitrariamente— del autor. Este beneficio concedido a unos autores de raigambre filosófica, sin embargo, nos parece de interés para contrarrestar la corriente empirista y pragmatista desaforada que domina hoy en día la investigación psicológica (sobre todo en EE.UU., donde parece tener carácter de ciencia nacional de empleo universal) y para invitar a una más honda reflexión sobre el sentido y el mensaje antropológicos de la psicología. Se trata, sobre todo en el caso de Sartre y Merleau-Ponty, de autores perfectamente enterados de las direcciones psicológicas contemporáneas y que han intentado, en diferentes momentos, estructurar científicamente la psicología (existencialista o fenomenológica) dentro del pensamiento inspirado en la dialéctica marxista —cosa de la que no han sido capaces hasta ahora los psicólogos de detrás del telón de acero, dedicados a un comentario escolástico y beato de Pavlov.

Es lástima que el autor, que pretende aclarar la situación actual de la psicología, no haya señalado suficientemente los muchos trabajos de aproximación que se vienen realizando en los últimos años, particularmente entre psicoanálisis, behaviorismo, etología y personalismo dialéctico. La impresión general hubiera sido más real y quizás también más optimista.

ARMANDO SUÁREZ

UN NOVELISTA EN FORMACIÓN

ARMANDO AYALA ANGUIANO, *Unos cuantos días*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1965.

Cuando Armando Ayala Anguiano publicó su primera novela (*Las ganas de creer*, 1958), la crítica le dispensó una acogida más bien favorable. El joven escritor (entonces tenía treinta años) traía a la narrativa mexicana un tema que era y sigue siendo prácticamente virgen: la vida de aquel sector de la población más afectada por la influencia norteamericana en la región noroeste del país. La técnica misma de Ayala Anguiano revelaba la influencia de algunos de los novelistas norteamericanos más notables de la generación anterior, sobre todo Hemingway y Steinbeck. Esa influencia se manifestaba tanto en el tema —la azarosa existencia de los "underdogs" de una sociedad que en su creciente integración relega sin piedad a sus elementos marginales— como en la narración

de ritmo rápido y nervioso y en los diálogos ágiles e incisivos. Pero a diferencia de Hemingway, estilista consumado, su discípulo mexicano exhibía una prosa un tanto desmañada que le restaba calidad artística a la obra. Se pensó que si Ayala Anguiano, que daba muestras de poseer un buen sentido de construcción novelística y de creación de personajes, lograba superar sus deficiencias estilísticas, podría llegar a figurar entre los mejores narradores mexicanos de su generación.

La segunda novela del autor, *El paso de la nada*, publicada en Buenos Aires en 1960, no representó ni un avance ni un retroceso respecto de *Las ganas de creer*. De esta suerte, la aparición de *Unos cuantos días* obliga a la valoración, ya no tanto de las posibilidades de un autor novel cuanto de la reali-

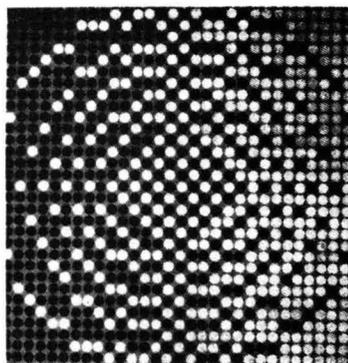
dad que representa su tercera obra publicada.

La verdad es que *Unos cuantos días* ni mengua ni acrecienta la importancia de Ayala Anguiano dentro de la novelística mexicana actual. El escritor guanajuatense sigue construyendo eficazmente sus novelas, sigue creando personajes que saben ganarse la atención y hasta la simpatía del lector... y sigue sufriendo caídas de elocución que estropean el conjunto de la obra. Puesto que, incluso desde el punto de vista del estilo, la novela contiene pasajes que son buena literatura en México y en cualquier parte —los capítulos “Un hombre nunca es chiquito” y “Verde moribundo” son ejemplos válidos—, cabe pensar, más que en falta de talento para manejar el lenguaje narrativo, en falta de disciplina o de paciencia para trabajar hasta extraerle lo que Hemingway precisamente llamaba el “jugo” de las palabras.

Pero más grave —porque en este caso no se trata de disciplina ni de paciencia artística— nos parece la debilidad que manifiesta el autor en las ocasiones (significativamente escasas, por otra parte) en que expresa ideas. El pasaje de la novela en que el protagonista se encuentra con el filósofo y el crítico teatral en *Sanborn's*, aparte de no añadir nada al desarrollo de la acción ni a la caracterización de los personajes, pone de manifiesto una evidente superficialidad ideológica por parte del novelista. En la conversación entre el filósofo y el crítico (que había sido “encerrado cuatro días por participar en unos disturbios callejeros contra el gobierno”), “abundaron las abstracciones: reducida tasa de desarrollo económico, ineficiente distribución de la riqueza, reforma agraria integral, la verdad

social, neocolonialismo, burguesía nacional, unión de los pueblos progresistas de Asia, África y América Latina. Ramón perdió el hilo de la charla pensando que si sus compañeros emplearan el tiempo en asaltar la cárcel para liberar a sus amigos, o adoptaran como bandera de lucha la confiscación inmediata de las fortunas de los políticos, en vez de dar importancia a la unión con los pueblos progresistas de Asia y África y a la reforma agraria integral, las cosas serían de otro modo”. Planteadas así las cosas, entre las “abstracciones” de los dos intelectuales y la desoladora ingenuidad política del personaje que el novelista les opone para ridiculizarlos, nos sentimos obligados a optar sin vacilación por las primeras.

Finalmente, frente a una crítica demasiado exigente o tal vez demasiado atenta a los exclusivos valores formales de la obra literaria, conviene señalar que novelas como las de Ayala Anguiano cumplen una función nada despreciable en el desarrollo de la literatura nacional: la creación de



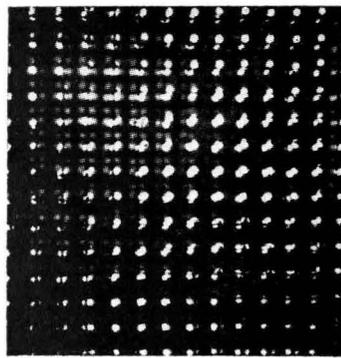
un público lector que eventualmente aprenderá a consumir obras más complejas y significativas.

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ

miento nos conduce a la realidad que iluminan y se convierte en meditación sobre el mundo.

La idea central del pensamiento de Paz descansa en el convencimiento de que la verdad poética debe realizarse y sólo se realiza plenamente en el campo de la vida. El problema de la poesía nos lleva inevitablemente al problema de la realidad. En tanto éste se resuelve, los poemas son ejemplos vivos, momentos robados a la experiencia, en los que, mediante el poder de la palabra, el mundo se abre por unos instantes y nos entrega su secreto —tan sólo para volver a cerrarse de inmediato—. Pero la poesía, no sólo el poema, deberá ser una experiencia colectiva y para hacerse posible necesita realizarse como realidad vital.

Los ensayos sobre Darío, López Velarde, Pessoa y Cernuda iluminan cómo estos cuatro poetas consiguen esa momentánea reconciliación con el mundo mediante sus obras. Paralelamente, son también un profundo estudio sobre la manera en que, a través de esas obras,



la poesía en español, en portugués, se inscribe en la gran corriente universal contemporánea y la continúa y enriquece. Paz, al hacerlo, aclara cómo, igual que todas las grandes obras, las de esos cuatro poetas salen de una tradición determinada, eligen antecedentes, de acuerdo con su propia necesidad interior, buscan una raíz general, para luego separarse y, a partir de ella, ofrecer nuevos frutos. En esta dirección, en conjunto, los cuatro ensayos son también un magnífico estudio sobre los fundamentos de la poesía contemporánea. La erudición, empleada en el sentido más creador, y la profundidad crítica, así como el poder de síntesis, los distinguen por igual. Paz aclara cada uno de los puntos de referencia de los que se sirvieron los cuatro poetas para crear su propio lenguaje, analiza el sentido de sus temas secretos y, al hacerlo, los sitúa perfectamente en su tiempo y comunica los problemas esenciales de éste. Así, cada una de las obras aparece como una respuesta personal e intransferible, pero que, a través de su misma particularidad, se hace general y nos concierne a todos, porque el poeta, como lo dice López Velarde vive “... la formidable / vida de todas y de todos”, retoma el hilo de la experiencia y lo prolonga. Si cada obra encierra su verdad particu-

lar, la de la poesía es una en todas ellas.

La necesidad de esa verdad es el tema fundamental de *Los signos en rotación*. El ensayo se abre con un agudo análisis de las condiciones históricas de nuestro tiempo y la forma en que éstas determinan la naturaleza del ideal poético. En un mundo que ha perdido su propia imagen y en el que la técnica aparece como única realidad, una realidad que se define precisamente por su carácter fantasmal —“Hoy no estamos solos en el mundo; no hay mundo”—, la función y la necesidad de la imaginación poética, de la creación, descansa en su posibilidad de “devolverle al lenguaje su virtud metafórica; darle presencia a otros”, no es invención, sino “descubrimiento de la presencia”. El poeta es el único ser capaz de restaurar el diálogo mediante el descubrimiento, la develación de la otredad. Esa capacidad de ver a los otros será la que pueda devolverle su realidad al mundo. Ésta se encuentra en el poema, que nos muestra de nuevo su imagen. Pero para serlo verdaderamente, el poema tendrá que realizarse dentro de las exigencias de la época, enfrentándolas, y ellas serán las que determinen su forma. El poeta tendrá que estar dentro y fuera de la realidad al mismo tiempo, sufriendola y juzgándola. Su misma condición lo lleva a participar del mundo y separarse de él. La poesía será crítica y creadora al mismo tiempo; mejor: hará de la crítica la creación. Sólo entonces la imagen recuperará su poder trascendente, nos enfrentará a la otra cara de la realidad, aquella que niega el mundo contemporáneo de la técnica funcional, y que, en sí misma, tiene un carácter religioso.

Pero si la experiencia poética es la única capaz de devolverle su valor como imagen al mundo, una imagen en la que el hombre se ve a sí mismo y ve a los otros, al otro, el fracaso de la aventura poética, que es paralelo al fracaso de la aventura revolucionaria, la reduce al poema. Éste nos da la imagen sin la solución. La verdad no está todavía en la vida, sino en el poema. “En el poema, el ser y el desecho de ser pactan por un instante, como el fruto y los labios.” Al analizar las obras de Darío, López Velarde, Pessoa y Cernuda, Paz nos muestra distintos aspectos de esa verdad en diferentes momentos, del mismo modo que en *Los signos en rotación* nos muestra el camino por el que ésta podrá seguir siendo posible. Cada nuevo poeta contribuirá a aumentarla con plena conciencia de que su interrogación “no es una duda sino una búsqueda. Y más: es un acto de fe”. Nuestra obligación —y nuestra posibilidad de salvación— se encuentra en escucharlos como Octavio Paz lo ha hecho con los cuatro poetas que estudia en *Cuadrivio*, y verlos, también, como nuevos —posibles— puntos de partida.

JUAN GARCÍA PONCE

PENSAMIENTO DE POETA

OCTAVIO PAZ: *Cuadrivio*. Serie del volador. Editorial Joaquín Mortiz. México, 1965. 203 pp.

OCTAVIO PAZ: *Los signos en rotación*. Sur. Buenos Aires, 1965. 70 pp.

Los cuatro ensayos sobre la personalidad y la obra de Rubén Darío, Fernando Pessoa, Ramón López Velarde y Luis Cernuda reunidos en *Cuadrivio*, y *Los signos en rotación*, destinado a ser un nuevo capítulo de *El arco y la lira*, nos presentan, en realidad, el pensamiento de Octavio Paz sobre la poesía. Tal vez sería más exacto decir el pensamiento poético de Octavio Paz. Las cuatro primeras obras son algo más que ensayos interpretativos: aspiran —y lo consiguen— a comunicarnos la esencia del fenómeno poético, el sentido y el valor de la creación tal como se hace posible en la obra de los poetas examinados y, en cierta forma, se completan con el quinto, pudiendo servir, también, de punto de partida para llegar a él. Porque si en *Cuadrivio*, Paz nos comunica la verdad poética contenida en las obras de cuatro poetas, en *Los signos en rotación* busca el camino de continuidad de la tradi-

ción que los autores de esas obras, entre otros, han hecho posible. Juntos, los dos libros son, al mismo tiempo, una mirada hacia atrás, que toma la forma del homenaje y la afirmación, y un paso hacia adelante, que, a partir del análisis crítico de las condiciones en las que la poesía debe realizarse, traza las nuevas coordenadas dentro de las que tendrá que inscribirse para ser verdaderamente. En este sentido, los dos libros tienen un claro carácter personal. El pensamiento de Paz no deja de ser nunca, por encima de todo, pensamiento de poeta y, antes que nada, nos habla de la necesidad de la poesía y su particular sentimiento acerca de ella con la fuerza y la intensidad que otorga un compromiso vital. Por esto mismo, a través de él, además de profundizar verdaderamente en las fuentes y el sentido de la creación en los poetas que admira, abriéndolos para el lector, ese pensa-