

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

U

UNAM: PASADO, PRESENTE Y FUTURO

T. S. ELIOT: LITTLE GIDDING

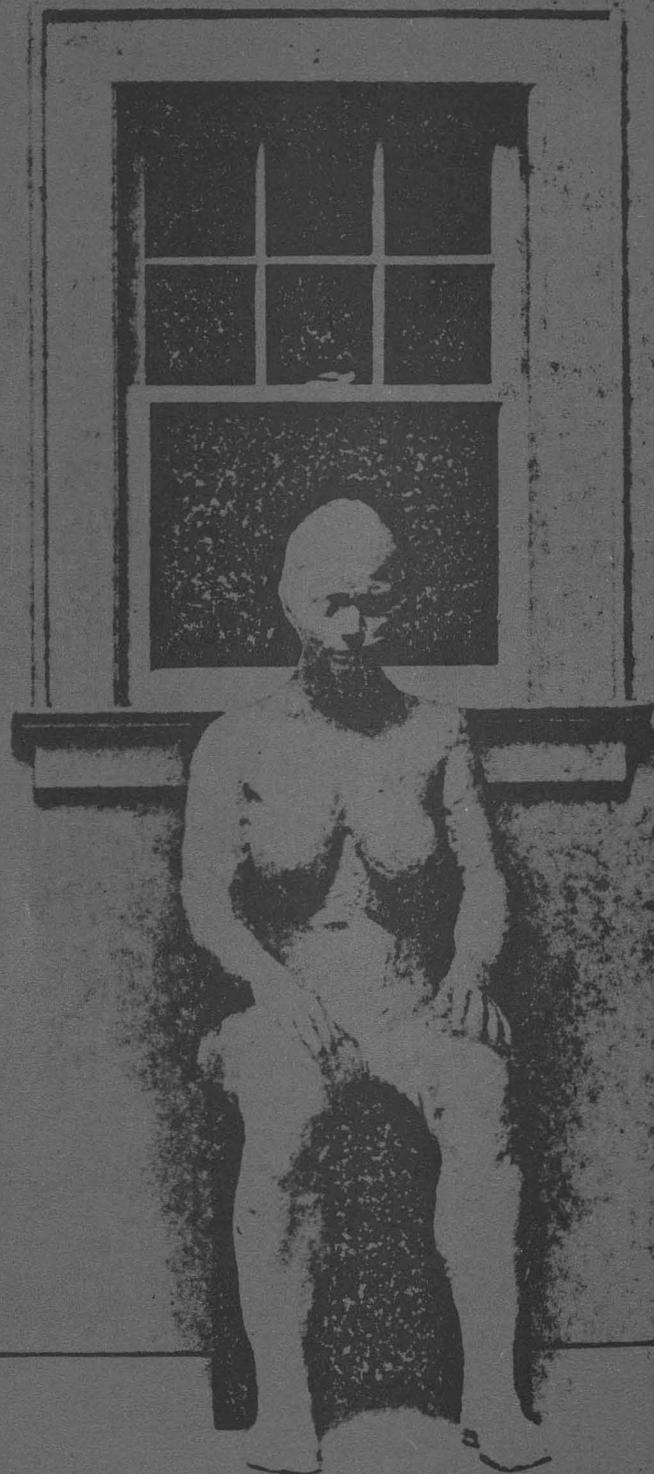
NARRADORES ECUATORIANOS

HEGEL/KANT/KLEIST/MANUEL ROJAS

TRES POETAS MEXICANOS

RECETOS PARA UN SAN JORGE

CORRIENTES
DEL ARTE
ACTUAL II



SUMARIO Volumen XXVIII, número 11/julio de 1974

T. S. Eliot

Little Gidding, 1

(traducción de Manuel Núñez Nava)

Vladimiro Rivas Iturralde

Cuatro notas sobre la narrativa ecuatoriana contemporánea, 8

Heleno Saña

Los maestros de Hegel, 15

Esther Seligson

Bocetos, 21

Jaime Valdivieso

Manuel Rojas o una nueva mirada, 22

I Universidad Nacional Autónoma de México: pasado, presente y futuro, por Guillermo Soberón

Homero Aridjis

Quemar las naves, 25

Alejandro Aura

Hemisferio Sur, 26

Carlos Montemayor

Danza de Isis, 29

Federico Osorio Altúzar

Vigencia de Kant: del concepto de la historia a los umbrales de la paz universal, 30

Alvaro Ochoa Serrano

Diego José Abad, mexicano universal, 34

Gloria Gervitz

Las horas breves, 37

Armando Torres Michúa

El arte a cien años del Impresionismo II, 38

Comedia: Heinrich von Kleist

Un precepto de la crítica superior,

3a. de forros

(traducción de Raúl Nocedal)

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General: Lic. Sergio Domínguez Vargas

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

Director: Diego Valadés / Jefe de Redacción: Carlos Montemayor / Secretario de Redacción: Manuel Núñez Nava

Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez / Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.
Precio del ejemplar: \$ 10.00
Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello
Patrocinadores:
Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Financiera Nacional Azucarera, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados [ICA]
Nacional Financiera, S. A.
Instituto Mexicano del Seguro Social

LITTLE
GIDDING *

I

Midwinter spring is its own season
 Sempiternal though sodden towards sundown,
 Suspended in time, between pole and tropic.
 When the short day is brightest, with frost and fire,
 The brief sun flames the ice, on pond and ditches,
 In windless cold that is the heart's heat,
 Reflecting in a watery mirror
 A glare that is blindness in the early afternoon.
 And glow more intense than blaze of branch, or brazier,
 Stirs the dumb spirit: no wind, but pentecostal fire
 In the dark time of the year. Between melting and freezing
 The soul's sap quivers. There is no earth smell
 Or smell of living thing. This is the spring time
 But not in time's covenant. Now the hedgerow
 Is blanched for an hour with transitory blossom
 Of snow, a bloom more sudden
 Than that of summer, neither budding nor fading,
 Not in the scheme of generation.
 Where is the summer, the unimaginable
 Zero summer?

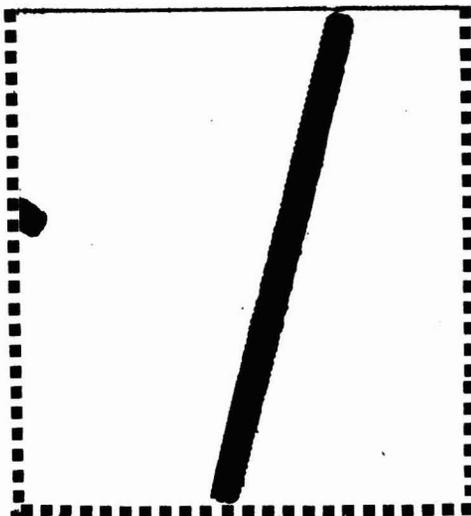
If you came this way,
 Taking the route you would be likely to take
 From the place you would be likely to come from,
 If you came this way in may time, you would find the
 hedges
 White again, in May, with voluptuary sweetness.
 It would be the same at the end of the journey,
 If you came at night like a broken king,
 If you came by day not knowing what you came for,
 It would be the same, when you leave the rough road
 And turn behind the pig-sty to the dull façade
 Ant the tombstone. And what you thought you came for
 Is only a shell, a husk of meaning
 From which the purpose breaks only when it is fulfilled
 If at all. Either you had no purpose
 Or the purpose is beyond the end you figured
 And is altered in fulfilment. There are other places
 Which also are the world's end, some at the sea jaws,
 Or over a dark lake, in a desert or a city—

Traducción de Manuel Núñez Nava

I

En pleno invierno es su propia estación sempiterna
 primavera, aunque hirviente hacia el ocaso;
 suspendida en el tiempo, entre el trópico y el polo.
 Cuando es más deslumbrante el breve día,
 con escarcha y con fuego,
 el efímero sol enciende el hielo de las zanjas y el estanque,
 en el frío sin viento que es el calor del corazón,
 reflejando en espejos de agua
 un destello que ciega en la temprana tarde.
 Y un brillo más intenso que el fuego de una hoguera
 o de un brasero
 aviva el torpe espíritu; no hay viento en el invierno oscuro,
 sino fuego de pentecostés. Entre el deshielo
 y el congelamiento,
 la savia del alma se estremece. Aquí no huele a tierra,
 tampoco a cosa viva. Esta es la primavera
 que ignora la falsedad del tiempo. Durante una hora,
 la nieve entre los setos despliega sus armiños
 en floración fugaz; con súbito vigor
 que opacaría al verano, sin capullo y sin muerte
 y al margen del esquema de la generación.
 ¿Dónde está el verano, el verano a cero,
 imposible de conjeturar?

Si vinieras por aquí,
 tomando la ruta que tal vez tomarías
 desde el lugar en que tal vez emprenderías el viaje,
 si vinieras por aquí en el tiempo conveniente,
 encontrarías los setos
 blancos otra vez, en mayo, con dulzura voluptuosa.
 Sería lo mismo al final de la jornada
 si vinieras de noche, como un rey destronado,
 o si vinieras de día, sin saber a qué viniste.
 Sería lo mismo si dejaras el áspero camino
 para ir a la triste fachada y la piedra sepulcral,
 tras de la porqueriza. Entonces pensarías
 que aquello que te trajo
 ya no es sino una concha, una cáscara del significado,
 cuyo propósito emerge solamente, si es que emerge.
 cuando ha sido cumplido. Ya sea que carecieras
 de propósito,
 que el propósito esté más allá del fin que imaginaras
 o que se haya alterado al realizarse. Hay otros lugares
 que son también el fin del mundo. Algunos están
 en la fauces del mar,
 en un desierto, en una ciudad o en un oscuro lago;



But this is the nearest, in place and time,
Now and in England.

If you came this way,
Taking any route, starting from anywhere,
At any time or at any season,
It would always be the same: you would have to put off
Sense and notion. You are not here to verify,
Instruct yourself, or inform curiosity
Or carry report. You are here to kneel
Where prayer has been valid. And prayer is more
Than an order of words, the conscious occupation
Of the praying mind, or the sound of the voice praying.
And what the dead had no speech for, when living,
They can tell you, being dead: the communication
Of the dead is tongued with fire beyond the language of the
living.
Here, the intersection of the timeless moment
Is England and nowhere. Never and always.

pero éste, en tiempo y espacio, es el más cercano:
Ahora y en Inglaterra.

Si vinieras por aquí,
eligiendo cualquier ruta, empezando en cualquier parte,
en cualquier estación y en cualquier tiempo,
sería siempre lo mismo: tendrías que desechar
el sentido y la noción. No estás aquí para verificar,
obtener instrucción, hacer reportes
o alimentar tu curiosidad. Estás aquí para postrarte
donde ha sido aceptada la oración. Y la oración es más
que un orden de palabras, la ocupación consciente
de la mente o el murmullo de voces al orar.
Y lo que no pudieron expresar los muertos,
mientras aún vivían,
te lo pueden decir estando muertos: su comunicación
tiene lenguas de un fuego más distante
que el lenguaje de los vivos.
Aquí, el punto divisorio del momento intemporal
es Inglaterra y es Ninguna Parte.
Nunca y Siempre.

II

Ash on an old man's sleeve
Is all the ash the burnt roses leave.
Dust in the air suspended
Marks the place where a story ended.
Dust inbreathed was a house—
The wall, the wainscot and the mouse.
The death of hope and despair,
This is the death of air.

There are flood and drouth
Over the eyes and in the mouth,
Dead water and dead sand
Contending for the upper hand.
The parched eviscerate soil
Gapes at the vanity of toil,
Laughs without mirth.
This is the death of earth.

Water and fire succeed
The town, the pasture and the weed.
Water and fire deride
The sacrifice that we denied.

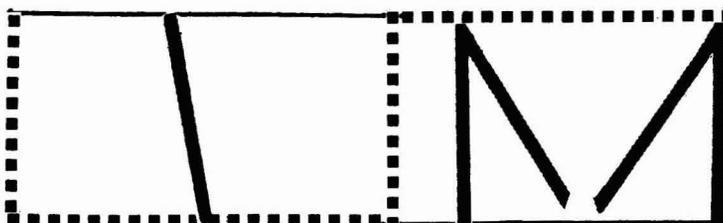
II

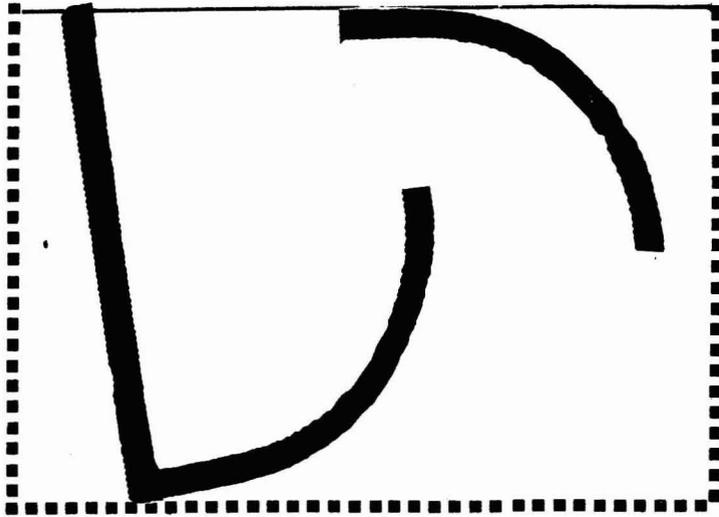
Un poco de ceniza en la manga de un anciano
es todo lo que dejan las rosas consumidas.
Suspendido en el aire, el iracundo polvo
de una historia señala el desenlace.
El polvo que inhalamos fue una casa:
el muro, el entrepaño y el ratón.
La muerte del aire es la muerte
de la desesperación y el aliento.

En los ojos y en la boca
hay inundación y sequía:
el agua exánime y la arena muerta
luchan por saber cuál es mejor.
Absorto ante la vana empresa,
el suelo reseco y destripado
sonríe sin alegría. . .

Esta es la muerte de la tierra.

El agua y el fuego
sobreviven al pueblo, al pasto y la maleza.
El agua y el fuego
se mofan del sacrificio al que nos rehusamos.

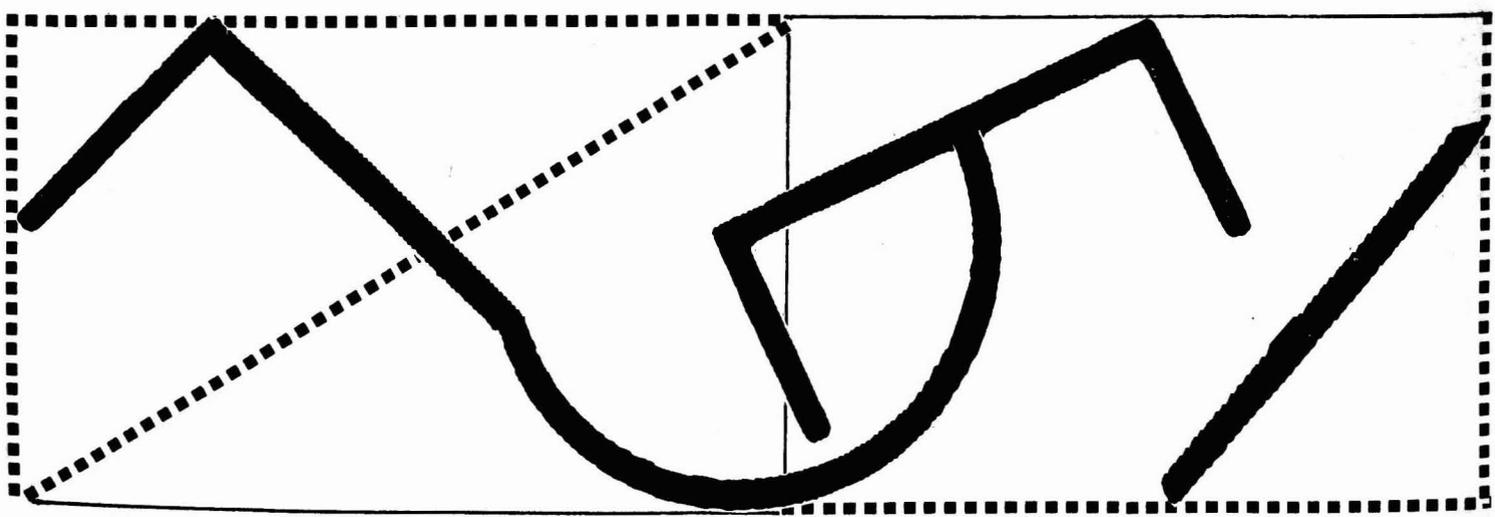




But, as the passage now presents no hindrance
To the spirit unappeased and peregrine
Between two worlds become much like each other,
So I find words I never thought to speak
In streets I never thought I should revisit
When I left my body on a distant shore.
Since our concern was speech, and speech impelled us
To purify the dialect of the tribe
And urge the mind to aftersight and foresight,
Let me disclose the gifts reserved for age
To set a crown upon your lifetime's effort.
First, the cold friction of expiring sense
Without enchantment, offering no promise
But bitter tastelessness of shadow fruit
As body and soul begin to fall asunder.
Second, the conscious impotence of rage
At human folly, and the laceration
Of laughter at what ceases to amuse.
And last, the rending pain of re-enactment
Of all that you have done, and been; the shame
Of motives late revealed, and the awareness
Of things ill done and done to others' harm
Which once you took for exercise of virtue.
Then fools' approval stings, and honour stains.
From wrong to wrong the exasperated spirit
Proceeds, unless restored by that refining fire
Where you must move in measure, like a dancer.
The day was breaking. In the disfigured street
He left me, with a kind of valediction,
And faded on the blowing of the horn.

Pero, así como el paso no ofrece ahora obstáculo
para el espíritu sin sosiego y peregrino
entre dos mundos que han llegado a ser muy parecidos
Así encuentro palabras que no pensé decir
en calles a las que nunca pensé regresar
cuando abandoné mi cuerpo en una playa distante.
Puesto que nuestro oficio era el lenguaje, y su fin
es purificar el dialecto de la tribu
y urgir la mente a la penetración del tiempo,
Déjame revelar los dones de la vejez
y coronar el esfuerzo de tu vida entera.
Primero, la helada fricción del sentido agónico,
Sin gracia, sin ofrecer promesas,
sino la amarga insipidez de una fruta umbría,
a medida que el cuerpo y el alma se separan.
Segundo, la impotencia consciente de la rabia
ante la locura humana y la herida
de la risa ante aquello que ya no nos divierte.
Por último, el profundo dolor de contemplar
todo lo que hemos sido y hecho; la vergüenza
del descubrimiento tardío de los motivos,
Saber que obramos mal en perjuicio de los otros
y que eso lo tuvimos por ejercer virtud.
Entonces, la aprobación de los necios y los honores
Nos asfixian. De mentira en mentira el espíritu exasperado
avanza, a menos que se entregue el vivo fuego
donde, como en la danza, cada movimiento
tiene su medida.”

Era el amanecer. En la calle devastada
me dejó, con un vago ademán de despedida,
y al clamor de la trompeta
desapareció.



Accept the constitution of silence
 And are folded in a single party.
 Whatever we inherit from the fortunate
 We have taken from the defeated
 What they had to leave us-a symbol:
 A symbol perfected in death.
 And all shall be well and
 All manner of thing shall be well
 By the purification of the motive
 In the ground of our beseeching.

aceptan la ordenanza del silencio
 y se integran en un solo partido.
 Hemos tomado de los derrotados
 cuanto heredamos de los victoriosos.
 Lo que ellos tenían para dejarnos
 es un símbolo
 que en la muerte encuentra perfección.
 Y todo irá bien
 y todo habrá de hallarse en su lugar
 por la purificación de los motivos,
 a través de la oración.

IV

The dove descending breaks the air
 With flame of incandescent terror
 Of which the tongues declare
 The one discharge from sin and error.
 The only hope, or else despair
 Lies in the choice of pyre or pyre—
 To be redeemed from fire by fire.

Who then devised the torment? Love.
 Love is the unfamiliar Name
 Behind the hands that wove
 The intolerable shirt of flame
 Which human power cannot remove.
 We only live, only suspire
 Consumed by either fire or fire.

IV

Desciende la paloma y rompe el aire
 con fuego de terror incandescente
 cuyas lenguas declaran
 el único descargo del pecado y el error.
 La única esperanza o desesperación

consiste en la elección de una o de otra pira,
 para que el fuego del fuego nos redima.

¿Quién, pues, nos heredó el tormento?

El amor,

el Nombre inexplorado y escondido
 tras las manos que tejieron
 la insufrible camisa cuyo fuego
 escapa al poder de los humanos.

Sólo vivimos, sólo suspiramos
 consumidos por uno u otro fuego.

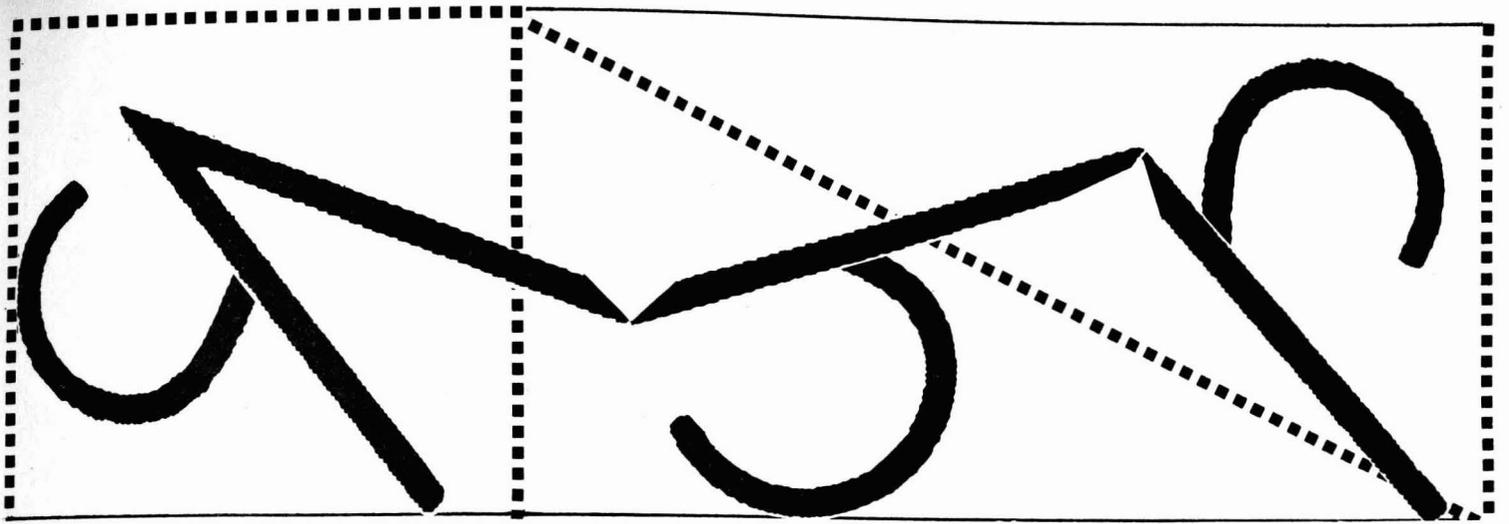
V

What we call the beginning is often the end
 And to make an end is to make a beginning.
 The end is where we start from. And every phrase
 And sentence that is right (where every word is at home,
 Taking its place to support the others,

V

Lo que llamamos el principio suele ser el fin
 y llegar a un fin es llegar a un principio.
 El fin es el punto de partida. Y cada frase
 y oración correctas (donde cada palabra está en su casa,
 ocupando su lugar en apoyo de las otras,





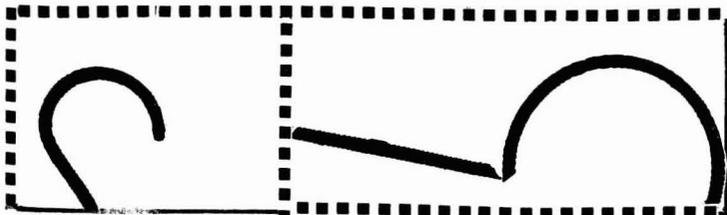
The word neither diffident nor ostentatious,
 An easy commerce of the old and the new,
 The common word exact without vulgarity,
 The formal word precise but not pedantic,
 The complete consort dancing together)
 Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
 Every poem an epitaph. And any action
 Is a step to the block, to the fire, down the sea's throat
 Or to an illegible stone: and that is where we start.
 We die with the dying:
 See, they depart, and we go with them.
 We are born with the dead:
 See, they return, and bring us with them.
 The moment of the rose and the moment of the yew-tree
 Are of equal duration. A people without history
 Is not redeemed from time, for history is a pattern
 Of timeless moments. So, while the light fails
 On a winter's afternoon, in a secluded chapel
 History is now and England.
 With the drawing of this Love and the voice of this
 Calling

We shall not cease from exploration
 And the end of all our exploring
 Will be to arrive where we started
 And know the place for the first time.
 Through the unknown, remembered gate
 When the last of earth left to discover
 Is that which was the beginning;
 At the source of the longest river
 The voice of the hidden waterfall
 And the children in the apple-tree
 Not known, because not looked for
 But heard, half-heard, in the stillness
 Between two waves of the sea.
 Quick now, here, now, always—
 A condition of complete simplicity
 (Costing not less than everything)
 And all shall be well and
 All manner of thing shall be well
 When the tongues of flame are in-folded
 Into the crowned knot of fire
 And the fire and the rose are one.

ni ostentosa ni tímida,
 en un fácil comercio de lo viejo y lo nuevo:
 la palabra común, exacta sin vulgaridad;
 y la palabra formal, precisa sin afectación,
 danzando en perfecto maridaje)
 son un fin y un principio.
 Cada poema es un epitafio. Y toda acción
 es un paso hacia el obstáculo, hacia el fuego, un descenso
 a la garganta marina
 o hacia una piedra indescifrable: y éste es el punto de partida.
 Morimos con los moribundos:
 mira, con ellos desaparecemos.
 Nacemos con los muertos:
 mira, nos traen consigo al regresar.
 El instante de la rosa y el instante de la muerte
 son de igual duración. Un pueblo sin historia
 no tiene redención del tiempo, pues la historia es un molde
 de momentos intemporales. Así, en la luz agonizante
 de una tarde invernal, en esta capilla solitaria,
 la Historia es Ahora e Inglaterra.

Con la aceptación de este Amor y la voz de esta Invitación.

No cesaremos de explorar
 y el final de toda nuestra búsqueda
 será llegar al punto de partida
 y conocerlo por primera vez.
 A través del portón desconocido y recordado,
 cuando el último palmo de tierra
 que no esté descubierto
 sea el de nuestro punto de partida;
 allí donde nace el río más largo,
 la voz de la oculta caída de agua
 y la risa en el manzano;
 desconocidos, porque no los buscamos,
 pero escuchados, casi escuchados, en la inmovilidad,
 entre dos olas del mar.
 De prisa, aquí, ahora, siempre. . .
 Una condición de increíble sencillez
 (cuyo precio es la sumisión total).
 Y todo irá bien
 y todo habrá de hallarse en su lugar
 cuando las llamas se entrelacen
 en el ígneo nudo coronado
 y el fuego y la rosa sean uno.



CUATRO NOTAS SOBRE LA NARRATIVA ECUATORIANA CONTEMPORANEA

El pueblo que hace novela, que llega a la novela, algo importante tiene qué decir de sí mismo. Hay una serie de circunstancias y condiciones que hacen que un momento histórico determinado sea de fecundidad y calidad literaria y otro de aridez y raquitismo. Los pueblos viven, glosando una frase de Eliot, momentos de arar y otros de orar. Entre 1925 y 1945 el Ecuador vivió la edad de oro de su historia literaria, con narradores como José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera-Malta, Alfredo Pareja Diezcanseco, Adalberto Ortiz, Pedro Jorge Vera, Jorge Icaza, Angel F. Rojas, Pablo Palacio, Alfonso Cuesta y Cuesta; con poetas como Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero y Alfredo Gangotena; con críticos y ensayistas como Gonzalo Zaldumbide, Benjamín Carrión y de nuevo Angel F. Rojas. La novela ecuatoriana de este período constituye, en efecto, una de las realizaciones más interesantes de América y, en conjunto, apenas admite parangón. Sin embargo, a pesar de las conclusiones válidas de Angel F. Rojas en su estudio sobre la novela ecuatoriana, conclusiones que señalan el valor más bien potencial que actual de la novela social de esos veinte años, y que hacían suponer una evolución vigorosa en los años subsiguientes, se advirtió en ellos una notable falta de dinamismo creativo, una especie de esclerosis del relato ecuatoriano determinados más bien por la falta de nuevos autores. Sólo los chispazos casi geniales de César Dávila Andrade en el cuento y la poesía, el humor y la pasión de Alejandro Carrión y el talento arquitectónico del relato de Arturo Montesinos Malo consiguieron mantener, en un tono menor y a duras penas, el prestigio ganado por la narrativa de los años precedentes. Como anota Agustín Cueva en su importantísimo libro *Entre la ira y la esperanza*,¹ con *El éxodo de Yangana*², quizá la mejor novela ecuatoriana de todos los tiempos, se cierra un período histórico del relato ecuatoriano y se produce desde entonces el "impasse" del relato social. Me atrevería a explicar la esclerosis de la narrativa posterior a la generación del 30 por las siguientes razones, de orden diverso:

a) Si la valiente generación del 30 ayudó, más que ninguna otra, a definir los rasgos espirituales del país, parecía que escribir una cosa distinta equivalía a traicionar a una patria en formación, una patria que aquellos escritores ayudaron a descubrir y formar. Los escritores posteriores a la generación del 30 heredaron entonces una especie de trauma al sentirse compelidos por la tradición a continuar una obra de corte próximo al naturalismo y al realismo socialista, modos de novelar que exigían una superación.

b) El trabajo agrícola fue el más descrito por esos hombres del 30 porque el mundo observado y vivido por ellos era un mundo rural y feudal. Ese mundo aparecía virtualmente agotado literariamente por la narrativa casi documental de los años 25-45. El paso siguiente parecía depender de un desplazamiento rápido de la sociedad ecuatoriana, que no se dio, pues mientras los demás países latinoamericanos vivían el nacimiento de una clase media

numerosa y más o menos homogénea y una transición hacia una sociedad semicapitalista, la sociedad ecuatoriana seguía sosteniéndose en una estructura arcaica, atraso que repercutió en todos los órdenes de la vida y, desde luego, en su literatura. Símbolo y encarnación de ese estancamiento fue el líder populista Velasco Ibarra, quien dominó la política ecuatoriana —o fue dominado, utilizado, es lo mismo en este caso— por más de treinta años. Así pues, para que el relato ecuatoriano evolucionara, hacía falta una evolución del contexto histórico y social, evolución que no se dio sino con extrema lentitud. El pueblo no tenía mucho qué decir de sí mismo, y se identificaba todavía con obras como *Huasipungo*, publicada diez o veinte y hasta treinta años atrás.

c) La situación de aislamiento cultural del Ecuador determinó que la cultura misma en el mundo importara poco o no importara. Lejos de los centros editoriales del mundo de habla hispana y con una sola editorial para distribución y consumo interno de libros (Casa de la Cultura Ecuatoriana), el país obligó a sus escritores a quedarse inéditos. Al faltar el estímulo fundamental de la publicación del libro, el escritor optó por entregarse a tareas más útiles: Gil Gilbert a la política, por ejemplo.

d) En esas desesperadas decisiones de los escritores ecuatorianos influyeron mucho el sentimiento y la idea de que luego de la denuncia literaria había que actuar: arar, no orar. De alguna manera pues, la literatura de denuncia anquilosó a la literatura ecuatoriana contemporánea. Desesperar de la literatura es una de las actitudes más frecuentes del escritor de nuestro tiempo. No sé si en algún otro país latinoamericano se haya dado esa desesperación con tanta intensidad y tan contradictoriamente como en el Ecuador de los últimos veinte años. En tal sentido, el suicidio en Caracas de César Dávila Andrade, poeta y narrador, en 1967, es casi simbólico. El, el mejor dotado de todos nuestros escritores, el más importante de la década del 50, tuvo que emigrar primero del país, y suicidarse después. Ausente y desterrado por partida doble, Dávila Andrade hizo la literatura más viva y desgarrada de los últimos veinte años, y en sus últimos años, la más hermética que



Vladimiro Rivas Iturralde ■ Escritor ecuatoriano (1944), publicó en 1968 *El demiurgo* (Casa de la Cultura Ecuatoriana, relatos). Tiene otros libros de relatos, *El apátrida*, inédito. Crítico de cine. Reside en México con una beca de la Comunidad Latinoamericana de Escritores.

¹ Agustín Cueva: *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.

² Angel F. Rojas: *El éxodo de Yangana*, Buenos Aires, Losada, 1949.

"LAS PEQUEÑAS ESTATURAS"*

de Alfredo Pareja Diezcanseco

La Historia como parodia

Desde hace algún tiempo lo mejor de la novela ecuatoriana viene constituyendo una suerte de reflexión sobre la política del país a partir de los movimientos de izquierda. Pedro Jorge Vera, con *Los animales puros* (1946), una de las más bellas novelas ecuatorianas, dio testimonio del desencanto, del fracaso de las primeras ilusiones socialistas. A partir de entonces, la buena novela ecuatoriana se ha dado como reflexión sobre la identidad del país. Alfredo Pareja Diezcanseco inició, en 1956, una serie novelística, "Los nuevos años" (*Losada* de Buenos Aires), que pretendía recoger la historia viva del país durante el velasquismo, periodo populista que frenó las luchas del pueblo iniciadas en la década del 20. Pareja aspiraba, en esas novelas, *La advertencia* (Losada, 1956), *El aire y los recuerdos* (1959) y *Los poderes omnímodos* (1964), a componer una trilogía, un ciclo novelesco de la historia contemporánea del Ecuador, como lo hicieran Martin du Gard o Thomas Mann en su tiempo y lugar.

Las novelas de Pareja, de amplia respiración, aunque bastante tradicionales en cuanto al lenguaje y a la estructura, hacían esperar de él algo muy diferente de lo que *Las pequeñas estaturas* es. Bajo la luz de Carpentier, García Márquez y sobre todo de Gombrowicz, nos es más fácil recibir y entender la última novela de Pareja, cuarta si se quiere, de la serie "Los nuevos años". El novelista da un giro de 180 grados y desde el realismo salta al absurdo, a la parábola amarga a la manera de Swift. Los más desconcertados —quizá los únicos— seamos los antiguos lectores de Pareja, los acostumbrados a su lenguaje respetuoso del realismo objetivo. Esta novela, de contornos fluidos, "que se piensa a sí misma sin eslabones, si es que sin ellos se puede pensar"¹, es una bomba explosiva puesta por el autor sobre su propio lenguaje. Salta la anécdota en pedazos, salta el lenguaje, salta la estructura.

Aquí todo está enmascarado y caricaturizado: los sodalios son una organización que pretende transformar la sociedad del país, mas para pertenecer a ella hay que empequeñecerse. No vemos en la novela la explicación de esto. No importa: nuestro complejo de inferioridad como nación lo explica todo. Ribaldo es el minúsculo héroe que pretende hacer la Revolución y el amor. Enanizado, lucha entre el amor a Redama y la fidelidad a la Organización que, en época de huevos caros, ha decidido hacer saltar los campanarios. La alusión a las luchas políticas que bajo el signo del terrorismo se dieron en la década del sesenta, es clara. Su líder es Tíbulo, quien conmueve a Ribaldo con palabras como éstas: "sería feliz sólo cuando lo fueran todos" (pág. 29). Les guía el *Libro de las Manifestaciones*, al que siguen con devoción y literalidad (oh, cabezas cuadradas!) En el país se ha iniciado una cacería de

hasta entonces se había hecho en el Ecuador. La respuesta del gran escritor cuencano a la generación precedente fue radical y suicida. En contacto con el budismo zen, Dávila señala el otro polo, la otra frontera del campo en que se mueve la literatura ecuatoriana, y no creó escuela. También disidente de la tradición "social" y de denuncia, Alejandro Carrión publicó en 1958 *La espina*, el más amargo estudio de la soledad que se haya hecho en la novela ecuatoriana. También Carrión se identificó, en tanto que escritor, con su tema: la soledad. Los sobrevivientes de la generación del 30, en tanto, evolucionaban hacia el escepticismo, la sátira, la parodia y la amargura. Ellos, que con tanta fe y vigor iniciaron una literatura de "formación de un país". Prueba de ello son las novelas que comento a continuación, obras recientes de tres ilustres sobrevivientes de la generación del 30.

¿Y en la década del sesenta? ¿Y ahora? Preguntará el lector. . . Varias veces he afirmado que el Ecuador es un país con vocación de poesía y de cuento, con vocación de miniaturista, como en las artes plásticas de la Colonia. No es este el momento de explicar esta interpretación, que merece no un artículo sino un libro. En todo caso, lo que quiero decir es que al Ecuador nunca le faltaron buenos relatistas, ni aun en sus peores crisis históricas. Un poco bajo el signo de Pablo Palacio, el más lúcido y extravagante, el más querido y respetado, el más leído de nuestros escritores, surgen, en la década del sesenta, jóvenes narradores como Juan Andrade Heymann, Ernesto Albán Gómez, Miguel Donoso Pareja, Carlos Béjar Portilla, Francisco Proaño Arandy, Abdón Ubidia, Hipólito Alvarado, que encaran su oficio con lucidez y gran conciencia de sus posibilidades y de su deber histórico. Algunos de ellos han publicado —en revistas, en periódicos— algunos de los más bellos cuentos de la literatura ecuatoriana. Algunos, también, iniciaron su vida literaria en el grupo "Tzántzicos" (reducidores de cabezas), cuyo papel mientras llevó este nombre y luego más tarde, desde las revistas del "Frente Cultural" fue desmitificador y saludablemente crítico para la evolución de la literatura ecuatoriana.

No es mi propósito examinar aquí lo que la novelística ecuatoriana ha dado después de *El Exodo de Yangana* de Rojas, ni siquiera ocuparme de los sobrevivientes de la generación del 30 en su totalidad sino comentar los tres últimos libros de tres ilustres exponentes de esa generación y sugerir, a través de esas notas, la evolución y la situación de la novela ecuatoriana contemporánea; sugerir dije por que nada está claro todavía ni tenemos la perspectiva histórica suficiente para arriesgar juicios categóricos. Entiendo que la sugerencia puede ser más justa y exacta, muestra mejor la ambigüedad de las situaciones y los fenómenos; la conjetura es más precisa que la conclusión; la duda, más luminosa que el dictamen. De ahí que los principales puntos de reflexión, lo medular de estas notas aparezca dicho como de paso a continuación.

* Alfredo Pareja Diezcanseco: *Las pequeñas estaturas*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, Col. Cimas de América, 1970, 241 páginas.

¹ Dice uno de los personajes, la Sombra Inexperta, de sí misma, en el Cap. XII, pág. 227.

brujas, y en concreto se busca a Fascinata, la bruja mayor, a quien se acusa de la carestía de los huevos y de los atentados contra los campanarios. Caza de brujas en el país: persecución política. Más adelante, la *reductio ad absurdum* de las palabras prestigiosas y del lugar común se delata como línea conductora de la novela. Busca Pareja reducir al absurdo el lenguaje solemne y el lugar común sin conseguirlo plenamente. Pero trabaja el lenguaje como si éste tuviera una enfermedad en germen, un cáncer adentro, y muestra estos gérmenes: las palabras vacías, las palabras solemnes, los lugares comunes. Y en su lugar: el tono pantagruélico, Ferdidurkyano, caricaturesco, excesivo, arbitrario. Veamos un corto ejemplo en la clasificación de los patriotas:

“Los había palancudos y cortos, entecos y amondongados, calvos y mechosos, enclenques y fornidos, pacientes, arrebatados, tolerantes e intransigentes, inestables, firmes, volubles, masculinos, femeninos, neutros, y hasta un apreciable contingente de pobres se ufanaba de serlo, cuando, en determinados días consagrados del año, veinte o treinta hileras de uniformes, bajo penachos coloridos, levantaban las piernas envaradas, mientras una docena de cornetas aventaba al cielo agudas sonoridades de cacería y otra docena de tambores duplicaba en su estrépito una constancia selvática.” (Cap. V, pág. 85)

O:

“En mi cuaderno amarillo tengo cifras de maravilla. ¡Y haberlo perdido! ¡Qué ganas de expeler contra ellos un pedo rotundo y concluyente que se me está formando en la materia prima de los chorizos ahumados humeantes humosos hum jum humífero humillado en una tripa torcida hasta que salga humorosamente suave delicadamente envuelto en jerez! . . .” (Cap. V, pág. 90)

Si bien esto nos parece más que interesante, así como algún monólogo de la bruja Fascinata o alguna bella página de poesía erótica en prosa dicha por la conciencia de Redama, o la visión alucinada de las manifestaciones populares y de los sucesos que incoherente, atropelladamente avanzan y cercan al general, o la dolida reflexión sobre el país en el capítulo final, hay otras páginas que pecan de vaciedad y exceso. Prosa turbia, enredada, a veces, vigorosa, imaginativa, casi sinfónica, más allá, carece, en conjunto, de unidad. Lo que uno de los personajes dice de sí mismo podría decirse de los demás y de su relación con el lenguaje *en que están*: “. . . y en esta nadería floto como una burbuja pronta a desaparecer.” Palabras, palabras, palabras. En efecto, los personajes son deliberadamente manejados desde afuera: títeres, muñecos rumberos o piojos, son apenas signos con conciencia de serlo: uno de ellos se esconde entre las páginas de un libro grande; son burbujas flotantes en un lenguaje exterior a ellos, ajeno, distante, arbitrario y todopoderoso; burbujas flotantes en una anécdota de juguetería



barata que no es otra cosa que la historia del país de los últimos años vista con amarga lucidez por Pareja Diezcanseco. Al final, una derrota más: fracasan los sodalios frente a Alarico el dictador (léase Velasco Ibarra) como fracasan frente a los Feneratos (léase los generales de la Junta Militar) para ser y seguir siendo “unos solitarios, nómadas incongruentes de una sociedad con las raíces al aire”. Como los sodalios del comienzo, la novela vive de ilusiones y acaba en desencantos. Palabras, palabras, palabras. La mayoría de los mitos inventados por Pareja no responden por desgracia, a ninguna exigencia del inconsciente colectivo, sino a exigencias de un lenguaje personal muy rico que aspira a ser libérrimo, orgiástico, y acaba por ser, en fin de cuentas, salvo excepciones notables, un laboratorio de palabras que delatan la existencia, línea tras línea, de ese laboratorio. Quizá esto se explique por el distanciamiento (no en el sentido brechtiano del término) experimentado por Pareja frente al país y su predilección por los grandes novelistas de Europa Central, tales como Thomas Mann —sobre el que tiene un volumen de gran penetración crítica— o Gombrowicz— cuya sombra corre entre las líneas de esta novela— y Robert Musil, e, incluso, Goethe. Una de las contradicciones de *Las pequeñas estaturas* es, precisamente, el desencuentro entre el lenguaje barroco, naturalmente de tierra caliente de Pareja, y una aspiración al rigor germánico, aspiración que hace que incluso determinadas “puestas en escena” novelísticas en *Las pequeñas estaturas* nos recuerden algunas viejas leyendas germánicas, como la noche de Walpurgis —la Asamblea de los sodalios es eso: una noche de Walpurgis. La cultura humanística de este vigoroso novelista ha dejado su huella hasta en los nombres de los personajes: Ribaldo, Redama, Anáfora, Edúrea, Parcitas, Parefacio, Tíbulo, Semífero, Contumelio. . .

Novela desigual, pantagruélica al revés, caricaturesca, extravagante, amarga, *Las pequeñas estaturas* es también una de las primeras novelas ecuatorianas que llaman la atención sobre sí misma, sobre su propio lenguaje. Y esto le venía haciendo falta a la novela ecuatoriana.



"ATRAPADOS"

de Jorge Icaza

La venganza como justicia social

No es difícil enunciar los términos de la ambigüedad que para el lector de Icaza entraña el título de su última novela, concebida y publicada en tres partes: *El juramento*, *En la ficción* y *En la realidad*. Uno de los términos coincide con el punto de vista de Icaza: el novelista quiteño alude a los cholos "atrapados por las garras de los propietarios de la tierra" (III, 198). Alude además al propio novelista, convertido en personaje de ficción deseoso de redimir a los humildes, aprisionado también por esas redes. Pero el otro término de la ambigüedad, y que vuelve al título singularmente elocuente, puede ser enunciado de manera muy distinta: Jorge Icaza atrapado por *Huasipungo* y su obra posterior.

Con acierto anotaba Benjamín Carrión que "las novelas posteriores a *Huasipungo* son, en lenguaje musical, 'variaciones sobre el mismo tema', un gran contrapunto fugado en que diversas voces dicen la misma queja indígena".² Y esa queja tiene un sentido y una dirección. En los cuentos de *Barro de la Sierra* (1933) y en su novela *Huasipungo* (1934) aparece el descubrimiento de la miseria del indio en el campo; *En las calles* (1935) es la visión de los indios que han abandonado las parcelas que no tienen y deambulan por las calles de los pueblos; en *Cholos* (1937) se presenta con vigor como tema central un nuevo protagonista, el mestizo; *Media vida deslumbrados* (1942), *Huairapamushcas* (1948) y *Seis relatos* (1952) tratan de integrar con más coherencia los temas ya tratados, y en *El chulla Romero y Flores* (1958), su obra maestra, nos ofrece, no solamente la gran novela picaresca ecuatoriana, sino también un agudo intento de estudio del alma del mestizo quiteño. Después de un prolongado silencio de más de diez años, y mientras en los demás países de América Latina el español era sometido a los más bellos y audaces experimentos, Icaza forja y publica *Atrapados*, su novela más ambiciosa, una trilogía de fondo autobiográfico en la cual el novelista, que fue hombre de teatro, se pone en escena ante sí mismo para explicarse y explica su propia obra literaria. Después de haber seguido la trayectoria del indio y del cholo desde el barro campesino hasta las redes de piedra de las ciudades como un sociólogo elemental cierra así, con *Atrapados*, un periplo que va desde el barro hasta sí mismo. Novela "suma" de Icaza, *Atrapados* es una compilación, una reiteración y hasta cierto punto un desarrollo de todos sus temas, recursos, manías y trucos: elementalidad en la exposición del conflicto explotadores-explotados; odio a los de arriba, asco a los de abajo; omnipresencia del nefasto triángulo explotador del indio: terrateniente, cura, teniente político; diálogos anónimos abundantes; abuso hasta el barroquismo de la descripción entre guiones (descripciones a veces inútiles, porque forjan a personajes que no

cumplirán ninguna función en la historia misma); participación, en susurros, en exceso y entre comillas, de las voces ancestrales del mestizo quiteño (voces del indio y del europeo) como en *El chulla Romero y Flores*; sabor local, desfachatez y violencia del lenguaje; obsesión enumerativa.

El juramento, primera parte del tríptico, es una arbitraria hilvanación de anécdotas de interés autobiográfico mediante la cual Icaza explica su odio a los poderosos por una humillación infligida a su madre, por un tío suyo, terrateniente. El autor-protagonista jura vengar a su madre agraviada. Ese juramento es el punto de partida y la semilla de todo lo que va a venir. Desde el punto de vista de la anécdota, el interés radica, entonces, en ver si el autor-protagonista cumple o no su juramento y cómo. Pero como el hilo conductor del relato es el reiterativo encuentro del autor-protagonista y del lector-testigo con situaciones y personajes que recuerdan y renuevan el juramento de matar al gamonal, ese interés se va enriqueciendo, complicándose a medida que el muchacho se integra al medio social que provocó la afrenta y el juramento; las implicaciones de este juramento van multiplicándose, ramificándose: los individuos empiezan a convertirse en tipos, los tipos en masas, el juramento de venganza en propósito de justicia nacional.

La segunda parte, *En la ficción*, nos presenta al mismo Icaza inventando una novela, dialogando con sus personajes, confiando secretamente a uno de ellos su anhelo de matar al gamonal. (Confiesa aquí, con lujo de detalles, que dirige a sus personajes desde afuera, una de las acusaciones más constantes de sus críticos.) Como Cervantes en su segunda parte del *Quijote*, Icaza se deja aconsejar, corregir, infundir ánimos, por sus personajes. Sobra decir que tampoco en la ficción consigue cumplir el juramento. Por el sabor del lenguaje popular, la fuerza narrativa de ciertos momentos, la variedad de recursos estéticos —que responden a una visión más abierta de la realidad— esta segunda parte es superior a la primera. Pero Icaza no sabe aún contar una historia con rigor y disciplina. Dispersa la atención del lector creando focos de interés secundario, diluye el tema central en anécdotas más o menos intrascendentes.

La tercera, *En la realidad*, es una crónica, crónica novelada de la investigación que el autor-protagonista hace de un caso real: el crimen colectivo de una mujer perpetrado por una multitud indígena enfurecida y azuzada por el cura, en defensa de los intereses del terrateniente del valle, contra quien la víctima litigaba unas tierras. El lazo de unión entre esta tercera parte y el tema central radica en que el protagonista, al indagar el caso, va encontrando una serie de pistas, de pruebas irrefutables, ciertas, hacia "el personaje o los personajes buscados desde siempre para vengarse", o para vengarse de los que quedaron en vez del siniestro tío Enrique de marras. Esta tercera parte es, además, una repeti-

1 Jorge Icaza: *Atrapados* (tríptico en tres cuadros), Buenos Aires, Losada, 1972.

2 Benjamín Carrión: *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, 2a. ed., pág. 121.

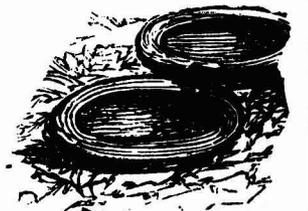
3 Angel F. Rojas: *La novela ecuatoriana*, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Tierra Firme, 1948, pág. 217.



ción y encuentro con el asunto de *El chulla Romero y Flores*: la aventura del solitario héroe que, para sobrevivir, se ve obligado a trabajar para sus enemigos: falsificar informes, mentir, entrar en conflicto: “¿Pero qué es la vida de un asalariado que quiere ascender y ascender en el mundo de ellos? La suma de pequeñas y grandes traiciones a uno mismo, carajo.” (III, 190). Este nuevo chulla (el propio novelista) busca la verdad y la oportunidad para denunciarla, pero la única verdad que puede decir, atrapado en las redes del mundo burocrático ecuatoriano, es “la que no compromete el prestigio de las gentes y de las instituciones que amparan al gobierno y a la burocracia” (III, 189). Entretanto, la investigación policial ha asumido ya otra dimensión: lo policial en sí no importa ya (tanto menos cuanto que la identidad de los verdaderos responsables es fácilmente previsible y hasta demostrable desde el principio): lo que importa es explorar el alma conflictiva del mestizo, examinar “lo duro del paisaje y lo turbio del alma del cholero”, ver por qué el cura tiene razón y hasta qué punto en su apreciación del cholo: “Hay una voluntad hostil, una estúpida malevolencia, un desequilibrio espiritual, algo que salta sin recelo de la ternura al crimen, de la culpa al remordimiento, de la altanería a la humillación, en estas pobres gentes” (III, 32); explicarse lo fantasmal, impalpable e inexistente por ajena, que para el pueblo es la Historia. Y esta indagación asume, como forma más importante y como respuesta, el monólogo interior que, en Icaza, a partir de *El chulla Romero y Flores*, es un diálogo conflictivo, contradictorio, entre los ancestros no fusionados sino superpuestos, del alma chola: el aborigen y el occidental. Desgraciadamente, este “diálogo interior” no aparece desarrollado a fondo, sino utilizado hasta el abuso y de una manera artificial y superficial. El “diálogo interior” así tratado, conduce a postulados triunfalistas, sin el espesor y la profundidad que a una declaración de este tenor debería exigírsele, y que delatan el acento sobre lo étnico y racial: “Hay que rehabilitar al cholero, salvarle... (sic) Se halla perdido en la paradoja de sus raíces étnicas, culturales, históricas, sociológicas, espirituales.” (III, 43), y por supuesto conduce también —en un todo toda la novela— a la

afirmación de la conciencia mestiza. El viudo de la incinerada, Guamán, negro jinete, guerrillero, es el jinete de la venganza: a salvo de los primeros ataques, se hunde y se pierde en las páginas de la novela, como una esperanza mestiza. Como los ataques del novelista a los poderosos parten de un atávico sentimiento de venganza, tiende a realizarla en la obra literaria misma —aunque nunca se cumpla— satisfaciendo así una necesidad catártica. Para él la revolución parece ser la satisfacción de una venganza, una revancha. Su obra pierde con ello dimensión crítica: Icaza se fosilizó en la denuncia y la caricatura: no supo nunca llegar a donde había querido: al realismo crítico. *Atrapados* deja la impresión de ser un inmenso relleno (parece que Icaza, a partir de las críticas que se le hicieron desde *Huasipungo* en adelante, se ha dedicado a llenar todas las carencias, todos los vacíos de que adolecían sus producciones iniciales) y de ser una gigantesca afirmación del mestizaje. Parece negarse a ver que el conflicto es, en última instancia, de índole económica, mas como su punto de partida es un “fondo de resentimiento incurable” (III, 172), “de indignación viscosa” (III, 97), concluye por proclamar, sin más, su voluntad de afirmar al mestizo en la Historia. Desde el centro de esa conciencia mestiza, interroga a los posibles culpables del crimen en la tercera parte y, por medio de ese interrogatorio y de esa voluntad de justicia (que es voluntad de revancha) se afirma a sí mismo, erige un aparatoso tribunal en defensa del cholo para afirmar a este grupo étnico en condición de juez.

La dimensión crítica de Icaza asoma en el vigor, plasticidad y sabor oral de su lenguaje narrativo. El, que fue actor y autor teatral, ha sabido recoger y plasmar con extraordinaria exactitud y gracia el habla popular quiteña y serrana. Pocos autores en el mundo han conseguido conciliar en su obra narrativa el lenguaje oral con el lenguaje escrito, el habla con la lengua. Icaza es de esos pocos. El supo resolver esta contradicción desde sus primeros cuentos, desde *Huasipungo*. Alcanza esa dimensión crítica por algo que el lector no esperaba de él, a juzgar por sus primeras obras: por el humor, un humor trágico, de gran caricaturista. Algunos críticos de la novela ecuatoriana de los años 30 y 40 —Benjamín Carrión,



Angel F. Rojas, Luis Alberto Sánchez, Torres Ríoseco, Anderson Imbert— han señalado la gravedad de la novela ecuatoriana. “La novela ecuatoriana contemporánea es de una adustez que asusta. Nadie sonríe en ella ni se permite contar un chiste” anota Angel F. Rojas en su ya clásico *La novela ecuatoriana*.³ En Icaza esta represión era más censurable que en cualquier otro novelista ecuatoriano, puesto que es dueño, personalmente, de un gran sentido del humor. Pero en *Atrapados* Icaza se libera, como lo hiciera ya en *El chulla Romero y Flores*, que es la gran novela picaresca ecuatoriana, y el humor se le va aún a pesar de sí mismo, casi sin darse cuenta. El humor es esa tragicómica, picaresca visión de la vida; esa capacidad de ver el otro lado de la realidad, las dos caras de la moneda de una sola mirada; de saber ver el lado ridículo de las cosas. En su búsqueda de la verdad, Icaza desmitifica la realidad: devuelve a las cosas y las personas y los hechos su estatura mezquina. Y lo hace irrespetuosamente, groseramente, casi. Nada en él es solemne, ceremonioso y cerebral —salvo la erección de su mestizaje. Cuando lo solemne, lo ceremonioso y lo cerebral asoman, son objetos de burla. La realidad es mezquina. Y cuando la gloria aparece —el arrastre y la inmoliación del prócer liberal Eloy Alfaro— la muestra como Ernesto Cardenal la definía en uno de sus poemas más célebres: “la gloria es una zopilotería y un gran hedor”. El humor de Icaza brota en la adjetivación, en la descripción de objetos y personas. Dice, por ejemplo, de un cholo advenedizo: “Caballero olor a peluquería y establo al mismo tiempo”; más allá aludirá a los “muebles dinosaurios”; a un gordo y solemne profesor de colegio le dirá “Pondo hediondo y redondo”, etc. Y más allá, humor trágico en las actitudes y el lenguaje de los cholos borrachos. Por esa función desmitificadora del humor, Icaza está a las puertas del realismo crítico y por ello mismo, puede ser considerado uno de los grandes caricaturistas de la novela latinoamericana.

Por su misma concepción y realización, *Atrapados* invita a una relectura y a un reexamen de la obra de Icaza. Y de esa relectura y examen se desprende una nueva apreciación. No es Icaza el indigenista tan pregonado por críticos de solapa y tratadistas, sino el novelista del cholo, del mestizo. No es tampoco el penetrante crítico de las injusticias campesinas, sino un caricaturista de primera línea, de trazos rápidos, firmes, violentos, que dibuja y pasa sin examinar lo que ha hecho; no es solamente el ceñudo escritor de denuncia y de protesta sino especialmente el humorista que ignora que lo es. Es además el negligente redactor que confunde siempre el dativo con el acusativo; el desgarbado narrador que abunda en casualidades y “deus ex machina” para llevar la narración adelante, es el escritor ingenuo, “naïf”, que cree en los descubrimientos de sus críticos porque, a pesar de su ya larga trayectoria —que parece haber llegado a su término—, Icaza se desconoce a sí mismo.

“EL SECUESTRO DEL GENERAL”

de Demetrio Aguilera-Malta

La descomposición de la metáfora.

Severo Sarduy afirmó y sigue afirmando que el español es una lengua barroca y metafórica. Pocas novelas ecuatorianas son tan útiles para ilustrar este aserto como “El secuestro del general”, la más reciente novela de Demetrio Aguilera-Malta. Restallan las palabras como gotas de agua contra un muro, producen más allá la sensación del ruido de la matraca, a cuyo ritmo danzan personajes que son muñecos de cartón y viven la vida de los héroes de las tiras cómicas. Onomatopeyas, emblemas, vocablos, frases cortas, retruécanos. Notable imaginación verbal: cada palabra genera un torrente de imágenes nuevas y sorprendentes. Demuestra el novelista predilección por la frase corta y el vocablo, más que por la idea y el periodo. En los vocablos y las frases de Aguilera-Malta hay siempre gato encerrado: son temas en espera de desarrollo, temas que reclaman desarrollo hasta el absurdo, porque el novelista, más que jugar con ideas, juega con palabras, un poco como Asturias. El uso de la metáfora en narración es muy peligroso, y sin embargo Aguilera-Malta la utiliza como principio generador en su novela, y en varios niveles. Omite el símil *como*: “una potencia invencible me está doblando dócil papel china.” El sobrenombre, el apodo, el decir popular (que son metáforas) son puestos en acción y movimiento y pasan a ser personajes, anécdota, intriga, novela. El sobrenombre opera, en la narración, como nombre; el insulto y el decir popular se encarnan en la acción de la novela. De este modo, el general pasa a ser un auténtico y real gorila; el anciano y magro Presidente Holofermes Verbofilia, un auténtico esqueleto ambulante, parlante y danzante; los policías, rastreadores ofidios; “Polígamo dominado por el sexo”, que es una expresión metafórica, debe leerse en la novela literalmente: a Polígamo el sexo le crece en dimensiones incontrolables, monstruosas. Por esta vía se ha operado también una *reductio ad absurdum* del lenguaje una descomposición de la metáfora. Y, en consecuencia, la novela se ha convertido en fábula. Los personajes alientan vida animal. Y esta animalidad es para el lector —no sé si también para el autor— un espectáculo, un insólito zoológico. Por la descomposición de la metáfora, la fábula ha entrado a saco en el terreno de la novela. Y no sólo fábula, está dicho, sino también las tiras cómicas, el guiñol, la caricatura. Mas este principio generador de la novela es peligroso, lo dije ya: deja a toda la novela tan a merced del omnisciente novelista, que las acciones y las cosas son lo que el autor quiere que sean, y en cualquier momento; y como la metáfora sí es exterior al novelista, ésta le pone sus zancadillas y el autor, vencido, se ve forzado a presentar las cosas versátiles, mágicas, inverosímiles, increíbles. Entonces en la novela todo es posible, cualquier cosa puede ocurrir, hasta el rompimiento del



encanto. La fantasía no es siempre feliz —causa y consecuencia—: es disparatada, por ejemplo, e inoportuna, la presencia de los Tres Cerebros Mágicos del Presidente Holofernes Verbofilia; igual cosa podemos decir del cañón que se niega a disparar al cura y se dobla como una melcocha hacia el suelo. Mito no: caricatura. Libertad no: arbitrariedad. Pero hay algo más: consciente de sus contradicciones, el autor entra en pugna con su propio lenguaje. Siempre insatisfecho, siempre haciéndose y negándose, no sólo presenta acciones simultáneas y paralelas, hacia atrás y hacia adelante en el tiempo; no sólo cambia alternativamente el punto de vista de la narración tercera-primera-tercera persona, sino que está en permanente actitud de rompimiento y quiebra del mundo que empieza a forjar. La novela es una gran broma: su peor enemigo sería una frase dicha en serio, una palabra solemne. Uno espera que el autor nunca las diga, pero las dice. Y a la mitad de la novela ésta empieza a empañarse, empieza a perder unidad y coherencia, señales de un mundo nuevo descubierto mas no asumido del todo. Allí donde empezaba a cristalizarse un mundo mágico, éste se rompe con el cambio de tono hacia el naturalismo, o de la frase corta al período, o del período al laconismo de los guiones cinematográficos, y del “script” a la caricatura, y así sucesivamente. Esta constante ruptura del *tono* narrativo vuelve a la novela, en fin de cuentas, inasible como todo unitario. El mundo novelesco no se redondea: la conspiración del lenguaje novelesco

contra sí mismo, las sucesivas fisuras entran en contradicción con un elemento que permanece puro, intocado, de principio a fin: la anécdota. Marcha la anécdota hacia adelante o hacia atrás, pero marcha, siempre, con esas rupturas de tono narrativo.

Si Aguilera-Mata demuestra preferencia por el vocablo y la frase corta y por el estilo guión-cinematográfico, no debe sorprendernos que en la novela no haya atmósfera, clima, sino sólo seca y llana enunciación de acontecimientos. Ningún nubarrón precede a ninguna tormenta: la tormenta llega sin anunciarse, al conjuro mágico de la palabra.

Mucho más disfrutaremos de esta novela si la tomamos como lo que es: una gran broma literaria de contenido político, una parodia ingeniosa, un experimento literario que trata de incorporar a la novela procedimientos típicos de las tiras cómicas, de la fábula, del guiñol y la caricatura. Casi todos los hechos y personajes caricaturizados aquí aluden a hechos y personajes reales. Es difícil sustraernos a la idea de que Holofernes Verbofilia es, de nuevo, Velasco Ibarra (hora es ya de hacer un balance y un estudio de este curioso personaje en la literatura: el cinco veces ex-presidente ecuatoriano ha inspirado páginas igualmente curiosas a Raúl Andrade, a Pareja Diezcanseco, a Benjamín Carrión, a Atanasio Viteri, a Nelson Estupiñán Bass, a Aguilera-Malta, a Proaño Arandy). El secuestro mismo y el atentado contra la imprenta de la universidad son también hechos reales, modificados y combinados en ingeniosa miscelánea.

No faltarán, supongo, críticos miopes o poco enterados que imputen *El secuestro del general* de novela bastarda, de imitadora del mundo de García Márquez por la presencia de amantes que vuelan, por sus ofidios policías, sus vírgenes paridoras del diablo, etc. No hay tal: “El secuestro del general” se enraza en la obra anterior del mismo Aguilera-Malta: debe más a *Don Goyo*, a *La isla virgen*, a los cuentos de *Los que se van* y a *Siete lunas y siete serpientes* que al realismo mágico institucionalizado, del cual es precisamente precursor Aguilera-Malta. Todo gran artista crea a sus precursores, decía Borges: los orígenes del mundo mágico de los García Márquez están en *Los Sangurimas* de José de la Cuadra, en *Don Goyo* y *La isla virgen* de Aguilera-Malta, aunque el inventor de Macondo no haya ignorado. La manera de ver América de Cuadra y Aguilera-Malta hace treinta años anuncian ya los *Cien años de soledad* que vendrían.

Sin el vigoroso escepticismo de la novela de Pareja, sin la penetración sociológica ni el sentido humano de la novela de Icaza, *El secuestro del general* es, en cambio, la más joven, la más fresca, la que más posibilidades de creación abre a su autor. El mundo de Icaza está definitivamente cerrado: su autor ha cerrado el periplo y se ha bloqueado ya todos los caminos; el futuro novelístico de Pareja es imprevisible; el de Aguilera-Malta es diáfano y abierto, experimental y de búsqueda.

LOS MAESTROS DE HEGEL

Hegel constituye la síntesis de una serie de tendencias y corrientes filosóficas en parte afines y en parte opuestas entre sí. Su contribución básica a la historia del pensamiento universal consistió precisamente en fundir, en un todo cohesivo, la herencia ideativa dejada por sus predecesores en forma dispersa. Hegel no es sólo un innovador; es también un heredero, el último gran clásico de la filosofía. Como ha dicho Richard Kroner: "En él madura la cosecha de la semilla plantada por Kant, por Jacobi y los kantianos, por Fichte, Schleiermacher y Schelling."¹

Los orígenes del sistema de Hegel se remontan a la filosofía griega clásica. El pensamiento hegeliano está profundamente vinculado a la concepción dialéctica de Heráclito, al idealismo de Platón y al edificio conceptual de Aristóteles. Heidegger no exagera al afirmar: "La ontología griega, en su versión escolástica, pasa, en lo esencial, a través de las *Disputationes metaphysicae* de Suárez, a la 'Metafísica' y a la filosofía trascendental moderna y determina todavía los fundamentos y los objetivos de la 'Lógica' de Hegel."² Los primeros impulsos para una concepción dialéctica del conocimiento los recibe Hegel de Heráclito el Oscuro. En el filósofo jónico se da ya una clara prioridad del devenir sobre el ser, de lo abstracto-futuro sobre lo concreto-presente, expresada en la fórmula de *πάντα ρεῖ* "todo fluye". Heráclito ve la esencia última de las cosas no en su constancia e inmutabilidad —como la escuela eleática— sino en su mutación incesante. Esa es también la posición hegeliana. Sólo los predicados cambian: en Heráclito el principio de transformación está encarnado en el fuego, en Hegel en el espíritu. Arnold Ruge podrá, pues, afirmar, no sin razón, que "Hegel es el Heráclito del siglo XIX".³

No menos decisiva fue la influencia ejercida por Platón sobre Hegel. Hermann Glockner ha señalado, al respecto: "Su sistema se adiestra en Platón: en la medida en que asimila la dialéctica de Platón comprende por primera vez lo decisivo; es como platónico que se fija la primera meta; es como platónico que empieza a ser lo que verdaderamente es: filósofo."⁴ De origen claramente platónica es la tendencia hegeliana a trazar una crasa línea divisoria entre el conocimiento puro y el conocimiento vulgar; asimismo, la tendencia a explicar lo concreto como una manifestación de determinaciones y categorías abstractas. Platón veía ya en la dimensión intelectual del alma *λογιστικὸν*, lo más noble y elevado del hombre; idéntica sobrevaloración de lo intelectual hallamos en Hegel, como demuestra especialmente su *Ciencia de la Lógica*. Como ha dicho Lasson: "El sistema de categorías de pensamiento que Hegel desarrolla aquí tiene una gran semejanza con el reino platónico de las ideas, que son lo verdaderamente existente y el fundamento de todo el mundo fenoménico."⁵ En realidad, la Lógica hegeliana no es más que la restauración de Platón partiendo de las síntesis a priori de Kant. El propósito de Hegel no era, en efecto, otro que el de concretizar la dialéctica platónica con el subjetivis-





mo de la filosofía trascendental. Así, refiriéndose a la idea platónica, Hegel escribe: "Nosotros tenemos que concebirla de una manera más profunda y concreta, pues el vacío de que adolece la idea de Platón no satisface ya las exigencias filosóficas del espíritu de nuestro tiempo, que es más rico."⁶

Si el impulso idealista lo recibe Hegel de Platón, es de Aristóteles de quien toma prestado el edificio formal y la envergadura sistemática. Es decir, Hegel utilizó a Platón corrigiéndolo a través de Aristóteles. Mientras Platón no pudo liberarse del dualismo entre el mundo de las ideas y el mundo de los sentidos, Aristóteles fue el primero en establecer de una manera sistemática la unidad entre el ser y el pensar, entre realidad e intelecto, actitud que Hegel asumiría enteramente y que es visible en toda su obra. Hegel superó a Aristóteles —con ayuda de Kant— en la medida en que concibió el mundo de las categorías lógicas no como algo separado del sujeto, existiendo por sí mismo, sino como un proceso dialéctico que el sujeto va constituyendo genéticamente.

Platón siguió influenciando a Hegel a través de Plotino, Proclo y el neoplatonismo en general. "Hegel —dirá Feuerbach— no es el Aristóteles alemán o cristiano, sino el Proclo alemán. La filosofía absoluta es la filosofía alejandrina resucitada."⁷ Hegel se expresa efectivamente en términos muy elogiosos sobre Proclo en una carta dirigida a Creuzer en mayo de 1821.⁸ Pero dentro de la filosofía neoplatónica no fue Proclo el que más influenció a Hegel, sino Plotino. Esta influencia ha sido subrayada por Gurvitch: "Bajo la dialéctica hegeliana se vuelve a encontrar siempre a Plotino, es decir, una danza realizada siempre sobre el mismo lugar, cuidadosamente disimulada pero de la que siempre es posible descubrir el engaño."⁹ Lo mismo que en Plotino, el conocimiento tiene en Hegel una estructura escalonada, ascendente. Cada fase de este proceso posee un significado provisional, que sirve de trampolín para el acceso a la fase siguiente. Cada fase del conocimiento tiene que ser superada a través de la negación y la mediación. Por medio de este proceso dialéctico, la conciencia se va elevando a las regiones superiores del conocimiento, hasta alcanzar las cimas de lo absoluto y universal. El "espíritu absoluto" de Hegel no es más que una reiteración casi literal del "absoluto-simple" de Plotino, de su "Uno".

Inspirándose en el neoplatonismo, Hegel reasume la tendencia apologética del conocimiento "puro", entendido como una liberación progresiva del yo empírico y carnal, y su transformación en un yo trascendental. Lo único que diferencia a Hegel de los neoplatónicos es la estructura metodológica. El yo puro o trascendental de Hegel no surge de una emanación de Dios, sino que se crea a sí mismo a través de un largo proceso dialéctico de autodiferenciación y autopurificación.

Como ya en Plotino, el conocimiento absoluto significa para Hegel la fusión con Dios. El concepto de lo divino es en ambos, de todos modos, diametralmente opuesto. El encuentro con Dios es

interpretado por Plotino como una huida frente a la realidad sensorial y concreta; en Hegel, al contrario, la identificación con lo absoluto constituye la revelación y despliegue (*Offenbarung*) de toda la realidad histórica. El Dios de Plotino es la nada, el éxtasis místico, el nirvana oriental del no-ser, de la pura indeterminación. El Dios de Hegel es la totalidad de la historia humana, es praxis, civilización, creación.

Entre las influencias recibidas por Hegel figura la de Descartes, a quien aquél llamará, en una de sus cartas, "el punto de partida de la filosofía moderna."¹⁰ El pensamiento de Hegel se mueve también en la órbita del "cogito" cartesiano. Descartes no puede ser identificado naturalmente con Hegel, pero su "pienso, luego soy" constituye ya una sobrevaloración de lo racional sobre lo sensible, del pensar sobre el ser. Descartes establece dos tipos de verdad: el de la razón y el de los sentidos. Sólo la verdad suministrada por la razón es cierta y sólida. El proceso dialéctico de "purificación epistemológica" a que asistimos en Hegel se da ya, en forma embrionaria, en Descartes.

Hegel es también deudor de Nicolás de Cusa, cuya influencia recibirá sobre todo a través de Giordano Bruno, Jacobo Boehme y Leibniz. Nicolás de Cusa profundizó la dialéctica platónico-aristotélica, a la que dió la dirección subjetiva propia del Renacimiento. Los modos escalonados y ascensionales del conocimiento (*sensus*, *intellectus*, *visio*) y la división entre un conocimiento vulgar y un conocimiento purificado constituyen una anticipación de Hegel. Ernst Bloch anota: "No es sabido si Hegel estudió o no a Nicolás de Cusa; su *Historia de la Filosofía* no trata de él, pero no cita tampoco a Eckehart, si bien está demostrado que le conocía desde sus primeros años."¹¹

Entre los filósofos del Renacimiento que influenciaron a Hegel hay que mencionar especialmente a Giordano Bruno, situado él mismo en la tradición platónica. El pensamiento de Bruno llega a Hegel a través de Schelling, cuya filosofía —inspirada directamente en las fuentes del monje dominicano— ejerció una influencia decisiva en él. La filosofía de Bruno es una síntesis entre el misticismo neoplatónico y el humanismo renacentista, entre Dios y la naturaleza. Giordano Bruno habla ya de una "razón universal" como principio del mundo, como artesano "interior" del universo. Hay tres tipos de razón: la divina, la cósmica y la individual. La razón cósmica es la mediadora entre la razón divina y la razón humana. La "*Weltanschauung*" de Bruno es organicista, concibe el universo como una totalidad viva. Todas las partes del universo, aun las más ínfimas, son manifestaciones del espíritu, que es, como señala Bruno, "la verdadera realidad y la verdadera forma de las cosas". El espíritu es eterno, indestructible, y no hace más que manifestarse a través de la diversidad de la materia. El microcosmos es un reflejo del macrocosmos, el hombre del universo.

El mundo es concebido por Giordano Bruno como algo imper-



COLLEGIUM IENENSE



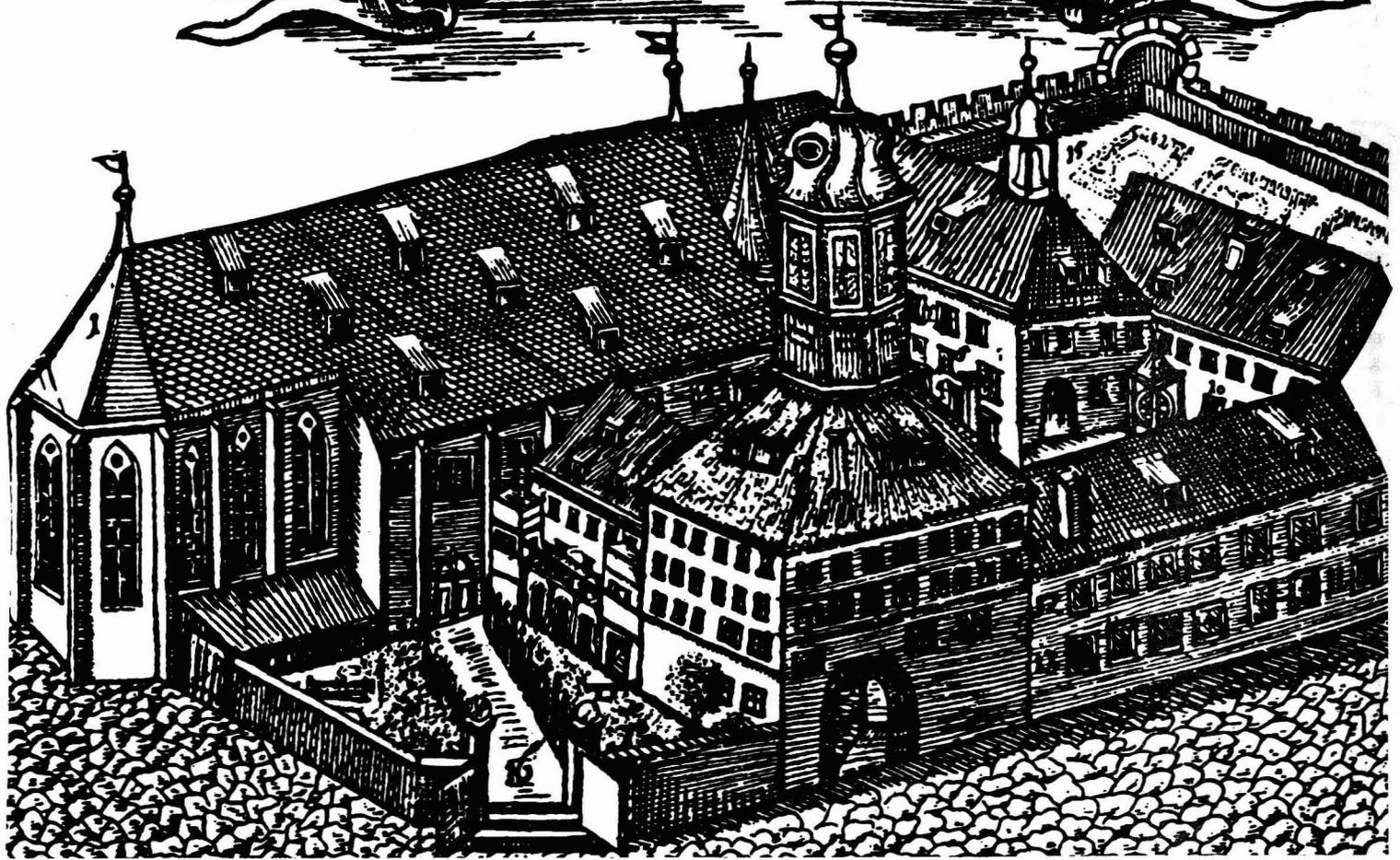
fecto y deficitario, limitado, negativo, pues las cosas reales se ven obligadas a manifestarse como determinaciones o categorías siempre restrictivas: diferencia, propiedad, modo, atributo, individualidad, etc. Sólo Dios reúne en sí mismo la perfección de lo absoluto. Lo absoluto es la unión de los contrarios, la identidad completa entre punto y línea, entre espacio y tiempo, entre universo y hombre, entre alma y cuerpo, entre centro y periferia, entre calor y frío, entre luz y tinieblas, entre materia y forma. “¿Quién no se da cuenta de que el principio de destrucción y el principio de creación son idénticos?”, se pregunta Bruno anticipando a Hegel. Cuando miramos atentamente, señala Bruno, vemos “que la destrucción no es otra cosa que una creación y que la creación no es sino una destrucción”.

Las categorías básicas de la dialéctica hegeliana están ya contenidas en el gran filósofo italiano del Renacimiento. El ser es a la vez realidad y posibilidad, posición y negación, mismidad y otredad, es decir, lleva en sí mismo constitutivamente el principio de la contradicción, base tanto de la filosofía de Bruno como de la hegeliana. Devenir es por ello, a la vez, ser y dejar de ser, nacer y morir. El mundo es visto por ambos como alienación, como imperfección. Lo absoluto es lo posible, no lo real. Lo concreto, la diversidad fenomenológica del mundo es lo abstracto e imperfecto, que no llega a adquirir su pleno significado e identidad hasta su fusión con el “uno”. (Hegel hablará de lo universal.)

Dentro de la filosofía panteísta-organicista del Renacimiento, Spinoza fue otro de los filósofos que más influenciaron a Hegel. La Lógica objetiva de Hegel (la parte que trata del ser y de la esencia) no es sino una reactualización de la metafísica de Spinoza, enriquecida por una terminología nueva. Toda la obra de Hegel está llena de referencias y comentarios a Spinoza.

No menos decisiva fue la influencia ejercida por el misticismo alemán sobre Hegel, particularmente por Jacobo Boehme. El Dios de Boehme no es un ente situado fuera del mundo, como en la teología tradicional, una substancia perfecta e idéntica a sí misma, sino el producto de un proceso dialéctico constante. Dios no existe, sino que deviene, como en Hegel más tarde. O mejor dicho: su existencia es devenir, “werden”. La Creación no consiste en un acto único anterior a la historia humana, sino que es la misma historia del hombre y de la tierra. El Dios de Boehme está basado ya, como el absoluto de Hegel, en un eterno movimiento de negación y mediación entre dos contrarios: el bien y el mal. Esta dualidad antagónica anticipa la dialéctica hegeliana de la negación. Como Hegel más tarde, Boehme concibe lo negativo como formando parte constitutiva de la verdad. Sin esta dimensión negativa no existe verdad alguna. Sobre Boehme dirá Hegel: “Su teosofía es uno de los más notables intentos de comprender la naturaleza íntima del ser absoluto.”¹² En otra parte enjuicia la obra de Boehme como “una filosofía profunda pero de una profundidad turbia”.¹³

COLLEGIUM IENENSE



Georges Gurvitch ha señalado: "Para saber de dónde viene Hegel hay que empezar por analizar sus obras teológicas de juventud. . . Las sorprendentes analogías entre la concepción del joven Hegel y las de los místicos alemanes de una época anterior, de Eckehart y, sobre todo, de Jacobo Boehme, tienen una claridad tales que saltan a la vista y no es posible negarlas seriamente".¹⁴ No se olvide, en efecto, que Hegel estudió teología y que la primera fase de su labor creacional gira en torno a temas religiosos: "Religión popular y cristianismo", "La vida de Jesús", "Positivismo de la religión cristiana", "Espíritu del cristianismo y su destino". etc.

Si las corrientes de pensamiento enumeradas más arriba influenciaron sobre todo la dimensión objetiva de la filosofía hegeliana, los principales impulsos subjetivos los recibió Hegel de la filosofía alemana. Entre sus primeros precursores indirectos en este sentido hay que mencionar a Leibniz, cuyo subjetivismo monadista lo asumirá Hegel a través de Kant y el idealismo crítico. Hegel empieza a ocuparse de Kant ya en su época universitaria de Tubinga. La *Crítica de la razón pura*, aparecida en 1781, es estudiada por él en 1789. En 1794, durante su estancia en Berna, el joven Hegel lee *La religión dentro de los límites de la simple razón*. En 1795 escribe a Schelling: "Del sistema kantiano y su máximo perfeccionamiento espero una revolución en Alemania."¹⁵ Veintisiete años más tarde escribirá a Duboc desde Berlín: "Yo no ignoro el mérito de la filosofía kantiana, en la que me he educado."¹⁶ Hegel reco-

noce, en efecto, que Kant constituye "la base y el punto de partida de la nueva filosofía alemana".¹⁷ Es precisamente la dimensión autónoma que Kant da a la razón humana lo que atrae desde el primer momento a Hegel. Pero los elogios que aquí y allá desliza sobre su maestro y precursor no le impiden amontonar improprios sobre él, presentes a lo largo de toda su obra.

Hegel es inconcebible sin la labor reflexiva del autor de las *Críticas*. Gracias a Kant, está en condiciones de no caer en las especulaciones de la teología tradicional. Hegel adopta, con respecto a la filosofía kantiana, una posición dual; de un lado, su pensamiento se propone devolver al yo, al sujeto pensante, toda la dignidad genética de que había sido desposeído por la crítica de Kant; al mismo tiempo, Hegel ridiculiza todo sistema de ideas que se aleje del camino científico iniciado por el autor de las *Críticas*.

Hegel es antikantiano por partida doble: primero, en la medida en que se niega a aceptar las barreras que Kant había puesto a las posibilidades cognoscitivas del sujeto; segundo, en cuanto que rechaza la concepción irracional de la fe a que tenía que conducir necesariamente el subjetivismo crítico de Kant. El filósofo de Königsberg había dicho: "Yo tuve que superar el conocimiento para dar paso a la fe." Hegel se sitúa en una posición diametralmente opuesta. Si la actividad crítica de Kant había conducido a un cisma entre razón y fe, Hegel se propone fundir de nuevo ambos momentos en una unidad indisoluble. A partir de Hegel, la fe no pue-



de ser separada del conocimiento ni el conocimiento de la fe.

Hegel llamará a Kant, con cierto desprecio, "un filósofo de la resignación". Frente al hipercriticismo kantiano, Hegel reivindica para el sujeto el derecho ilimitado de conocimiento. Si la tarea de Kant fue la de destruir los cimientos de la metafísica dogmática, la de Hegel consistirá en restaurar la metafísica sobre una nueva base dialéctica.

Pero estas diferencias abismales no deben hacer olvidar el hecho básico y decisivo de la influencia ejercida por Kant sobre Hegel. Kant limita los derechos de la razón, pero sin destruirla ni buscar refugio en un esquema irracional de conocimiento. La división kantiana entre un pensamiento empírico y un pensamiento trascendental, entre los sentidos y la razón, entre la percepción aislada y la actividad sintetizadora de la razón pura anticipa, hasta cierto punto, el esquema ascendente del método de conocimiento que empleará más tarde Hegel. ¿Qué hace Hegel sino eliminar la engorrosa "cosa en sí" y elevar el mundo fenoménico de Kant a mundo absoluto? ¿Qué es la "Fenomenología del Espíritu" sino la especificación o historización de la "Erscheinung" kantiana? El filósofo yugoslavo Miladin Zivotic podrá decir, con razón: "Hegel asumió la dialéctica de Kant como teoría y método de la conciencia racional que intenta resolver el problema del sentido del todo, transformando la dialéctica negativa de Kant en una teoría positiva del desarrollo de la realidad."¹⁸ Jean Hyppolite comparte esta opinión: "Estas categorías (las de Kant) tienen sólo validez para la experiencia; no son las categorías de lo Absoluto, pero la lógica trascendental es ya el germen de la lógica especulativa de Hegel que no conoce ya el límite de la cosa en sí."¹⁹ Y en otro pasaje: "Hegel prolonga el pensamiento crítico en una dirección que ha sido indicada ya por Kant."²⁰ El mismo Hegel reconocerá: "Esta síntesis de la apercepción original es uno de los más profundos principios para la evolución especulativa; contiene el comienzo para una verdadera comprensión de la naturaleza del concepto."²¹ Y Richard Kroner: "No puede existir ninguna duda de que la *Crítica de la Razón Pura* influyó decisivamente en la elaboración de la *Lógica* de Hegel."²²

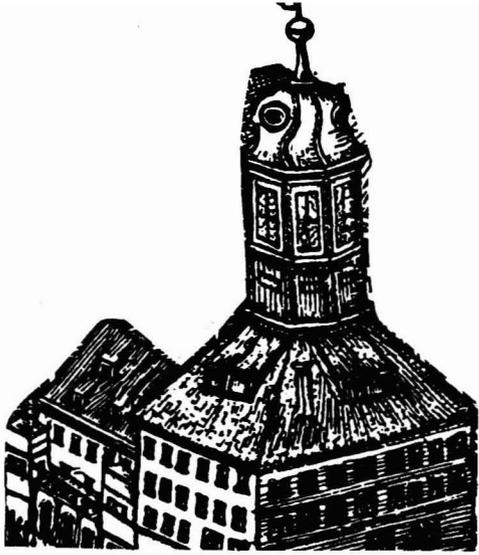
Dentro de las corrientes románticas de pensamiento, Jacobi constituye un importante eslabón en la cadena del idealismo alemán. En la medida en que Jacobi intentó rebasar el criticismo kantiano y afirmó una filosofía de lo absoluto, debe ser considerado como un precursor de Hegel. Si éste recibe de Kant y Fichte el impulso racional-científico, es de los románticos de quien hereda la voluntad de lo absoluto. Al frente de esta corriente romántica se halla Jacobi. Lo que él expresó en un lenguaje intuitivo y visionario lo expresará Hegel por medio de conceptos científicos y precisos. A pesar de sus profundas diferencias, ambos se mueven en la misma dirección, ambos son "religiosos" y profundamente antkantianos. Jacobi intenta fundir lo finito con lo infinito, lo terreno con lo sobrenatural; esta es también esencialmente la posición he-

geliana. Lo que Hegel rechaza de Jacobi es su culto a la intuición, a la inmediatez, a los sentimientos. El concepto de "espíritu", que Jacobi utiliza ya en parte para definir la síntesis entre los sentimientos y la razón, será asumido por Hegel, debidamente adaptado al contexto de su sistema.

Si son muchas las cosas que unen a Jacobi y a Hegel, no son menos las que les separan. Hegel tiene una concepción dialéctica de Dios y de la Creación. El espíritu no se halla al principio de la historia, sino al final. Jacobi rechaza vigorosamente esta concepción y niega un proceso histórico avanzando de la nada al ser, del caos a la identidad, de las tinieblas a la luz. Para Hegel, la historia es, en sus orígenes, abstracción, indiferencia total. La historia humano-divina no es según él más que la paulatina transición de lo abstracto a lo concreto, de la indiferenciación a la autodeterminación. Jacobi, por el contrario, coloca a Dios al principio de la historia. Dios es la substancia primera que da sentido a la historia humana, y no un simple producto de la misma. Jacobi rechaza, pues, la mística del devenir, que tan importante papel jugará en el sistema hegeliano. La historia no es negación de la negación, sino revelación positiva desde sus orígenes. El Dios de Jacobi es estático, fijo; el de Hegel, dinámico, cambiante.

No menos rotundas son las diferencias que separan a ambos en el plano de la teoría político-social. Siguiendo a Kant, Jacobi procede a una clara diferenciación entre Estado y sociedad, que Hegel identifica. La misión del Estado es, según Jacobi, la de proteger simplemente a los miembros de la sociedad de una agresión exterior o de ciertos excesos individuales, en modo alguno la de intervenir positivamente en el cuerpo social. "Ninguna legislación estatal debe y puede tener la virtud como objeto inmediato, pues la virtud no puede surgir de algo externo."²³ Y también: "El despotismo es capaz de adoptar diferentes formas, y en toda constitución estatal puede hallarse en mayor o menor grado."²⁴ El Estado no es para Jacobi la coronación del espíritu —como en Hegel—, sino un hecho marginal a éste, pues lo espiritual está ubicado en la esfera privada e íntima del hombre.

La actitud personal y teórica de Hegel con respecto a Jacobi no fue coherente y estuvo condicionada por ciertas contingencias de orden biográfico. Durante su periodo de amistad con Schelling, Hegel criticó con gran virulencia a Jacobi; rota su amistad con Schelling, su actitud hacia Jacobi fue mucho más benévola. Así, mientras en un artículo publicado en la *Revista Crítica de la Filosofía* Hegel intentó ridiculizar la filosofía jacobiana, quince años más tarde —en 1817— habló sobre él en un tono francamente positivo, subrayando lo que les unía. Durante ese periodo, Hegel había tenido ocasión de conocer personalmente a Jacobi a través de su amigo y protector Niethammer. El acercamiento entre ambos fue una consecuencia indirecta de la ruptura de Schelling con Hegel.



Entre los contemporáneos de Hegel, uno de los que más le influyó, en una determinada época, fue Hölderlin, su condiscípulo y amigo. Hegel debe a Hölderlin sobre todo dos cosas: el interés por el mundo helénico y por la belleza de la expresión poética. En ambos aspectos, de todos modos, Hegel se mostró incapaz de emular dignamente a su amigo. Hölderlin influyó a Hegel durante la época universitaria de Tubinga —donde ambos compartían una habitación— y en la época de Francfort, ciudad en la que los dos ejercieron durante un tiempo la profesión de preceptor privado. Fue Hölderlin quien sacó a su antiguo condiscípulo de su aislamiento de Berna. Hegel admiraba mucho a Hölderlin, pues en él hallaba el sosiego y la serenidad de que él mismo carecía. Después de que Hölderlin hubo abandonado Francfort, ambos rompieron prácticamente toda comunicación. Durante los años en que Hegel cimentó su dictadura filosófica en el país, el pobre Hölderlin vivió aislado y en estado de enajenación mental en casa de un maestro carpintero de Tubinga, que le recogió por piedad, cuidando de él con ejemplar bondad hasta el fin de sus días. Mientras Hegel concluiría sus días como profeta del Estado prusiano, Hölderlin se distanció radicalmente en su *Hyperion* de todo culto al Estado, que consideraba como una expresión de lo infernal.

Pero de todos los contemporáneos de Hegel, fue Schelling el que más influencia ejerció sobre el autor de la *Fenomenología*. Es en Schelling donde se anuncia de la manera más coherente y radical el movimiento antikantiano iniciado ya por Fichte. Su defensa de lo absoluto, de la identidad entre el sujeto y el objeto, dominó durante mucho tiempo las propias posiciones de Hegel. El joven Hegel saludó con entusiasmo desde su exilio de Berna la aparición de las dos primeras obras de su condiscípulo y amigo: “Sobre la posibilidad de una filosofía en general” y “Sobre el yo como principio de la filosofía”. Cuando Hegel era todavía un oscuro preceptor privado, Schelling —que era cinco años más joven que él— había dado a conocer ya las bases de su filosofía. Schelling, que profesaba por su antiguo condiscípulo de Tubinga el mismo afecto que había sentido ya Hölderlin, le sacó de Francfort y le procuró la primera cátedra de filosofía, en la Universidad de Iena. Su amistad duró hasta la aparición de la *Fenomenología del espíritu*.

En su libro *Diferencia entre el sistema filosófico de Fichte y el de Schelling* —publicado en 1801— Hegel se identificaba casi plenamente con el absoluto de Schelling, con su postulado sobre la identidad entre el sujeto y el objeto. Esta afinidad encontró su expresión en la fundación y redacción en común de la *Revista Crítica de la Filosofía*, que dejó de aparecer a partir de la marcha de Schelling de Iena.

La tarea de Hegel consistiría precisamente en convertir la *Naturphilosophie* de Schelling en filosofía del espíritu, y la filosofía

del arte en lógica. Schelling despreciaba la lógica, en la que veía una forma restringida y vulgar del conocimiento. Hegel, por el contrario, sitúa la lógica en el centro de su sistema. Schelling intenta aprehender lo absoluto por vía intuitivo-irracional, Hegel por vía racional. Pero a pesar de sus profundas divergencias, ambos combaten el dualismo crítico de Kant, ambos parten de la noción de absoluto. Para Schelling, lo absoluto no puede ser captado por vía conceptual, sino únicamente por vía sensible. Hegel, por el contrario, situará lo sensible-intuitivo en una esfera subalterna. Schelling es un filósofo de la inmediatez, Hegel de la mediación y la reflexión.

La deuda de Hegel con respecto a Schelling es innegable. Se explica, pues, en cierto modo, que Schelling, diez años después de la muerte de su antiguo amigo, escribiera, en una carta privada: “Puedo decir de él y sus seguidores, que comen de mi pan. Es desde luego evidente que siguen mis huellas. Sin mí no existiría ningún Hegel ni ningún hegeliano en la forma actual.”²⁵

Notas

- 1 Richard Kroner, *Von Kant bis Hegel*, tomo II, p. 261, Tubinga 1921.
- 2 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, p. 22, Tubinga 1967.
- 3 Arnold Ruge, *Briefwechsel und Tagebuchblätter*, tomo II, p. 326, Berlín 1886.
- 4 Hermann Glockner, *Beiträge zum Verständnis und zur Kritik Hegels*, p. 232, Bonn 1965.
- 5 Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Einleitung des Herausgebers Georg Lasson, XLVI, Leipzig 1923.
- 6 Hegel, *Werke*, tomo XIII, p. 39, Edición Suhrkamp, Francfort. 1970.
- 7 Ludwig Feuerbach, *Philosophische Kritiken und Grundsätze*, p. 242, Reclam, Leipzig 1969.
- 8 Hegel, *Briefe*, tomo II, p. 266.
- 9 Georges Gurvitch, *Dialéctica y sociología*, p. 116, Madrid 1969.
- 10 Hegel, *Briefe*, tomo III, p. 109.
- 11 Ernst Bloch, *Subjekt-Objekt*, p. 84, Francfort 1971.
- 12 Hegel, *Briefe*, tomo I, p. 381.
- 13 Hegel, *Wissenschaft der Logik*, tomo I, p. 101, Leipzig 1923.
- 14 Gurvitch, *Obra cit.*, p. 102-103.
- 15 Hegel, *Briefe*, tomo I, p. 23.
- 16 *Ibid.*, tomo III, p. 327.
- 17 Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Einleitung, p. 44.
- 18 Miladin Zivotić, “Die Dialektik der Natur und die Authentizität der Dialektik” en *Revolutionäre Praxis. Jugoslawischer Marxismus der Gegenwart*, p. 142, Freiburg 1969.
- 19 Jean Hyppolite, *Logique et existence*, p. 70, París 1953.
- 20 *Ibid.*, p. 102.
- 21 Hegel, *Wissenschaft der Logik*, tomo II, p. 227.
- 22 Richard Kroner, *Obra cit.*, tomo II, p. 435.
- 23 Jacobi, *Werke*, tomo II, p. 370, Darmstadt 1968.
- 24 *Ibid.*, p. 363-364.
- 25 Schelling, *Briefe*, tomo III, p. 166.

BOCETOS

EL CABALLERO ANDANTE

La vida no pide —le dijeron— ni certezas ni conocimientos: precisa pasión, exhuberancia, delirio.

Salió, pues, el caballero, tras arduo meditar, al encuentro de la vida. Al atardecer, junto al camino, el resplandor de un mirar triste, asombrado, le devolvió lo que hasta entonces había sido su única búsqueda, su verdadera devoción: la soledad.

Y retornó a sí mismo.

Al peregrino melancólico aconsejaron, “has menester del amor”, pues su alma, flotando en un vacío, no lograba asirse a objeto alguno, a ningún placer, a ninguna paz.

Y llegó el amor, diminuto ser de enormes alas, a colmar los espacios del enfermo, tan llenos del peso de la nada, que se quebró en el vuelo y aún no acaba de caer.

Tenía tras los ojos la nostalgia de paisajes que nunca conoció, entre los brazos el hueco de formas no estrechadas, y en mitad del pecho un grito de voces que jamás pudo expresar.

Nació preñado de añoranzas, ahito de caminos; vivió tanteando las paredes de su cárcel, y murió sin haber salido de ella.

SUPLICA DEL ENAMORADO.

“Hoy no quiero acariciar mi espera”, le dijo.

“Hoy necesito apurar de un solo trago el líquido amoroso del cuenco que en tus manos me ofreces: que el dolor del fin no sea menos fugaz que el placer del inicio. Y después, volver a cerrar los ojos, en paz, como si nada hubiera ocurrido.”

LA ESFINGE

En la ciudad sólo moran dos tipos de hombre; el que con ojos siempre fijos mira siempre al horizonte; y el que, junto al primero, pero sin confundirse nunca, vive de cosas fugaces, de bellezas menudas, de goces nimios. Este se envuelve con rumores; aquél vibra en el silencio.

Lentos, tranquilos, sin prisa, los primeros hombres no apuran nada a grandes tragos, ni siquiera a pequeños sorbos. Pero quizá algún día, a lo lejos, mientras bullan abajo las risas, los cantos y las lágrimas de los otros, ellos vislumbren un fulgor de eternidad.

En tanto, las sombras de la misma noche se estiran sobre todos por igual.

TRES BOCETOS PARA UN SAN JORGE

I

Trota el caballero, pensativo, por campos de roca y eclipse. Su oficio es luchar, combatir dragones y entregar las prisioneras a sus dueños. Hoy, sin embargo, la hermosa le aguarda a él, tejiendo anillos de espera alrededor del monstruo.

Ella, la desconocida, ¿será ese sueño de paz que le lleva hacia la gruta? ¿Cómo reconocerá en la cautiva la libertad que tanto ansía?

El dragón, irónico, ha penetrado sus dudas, el ligero temblor de la lanza que yerra el golpe y va a hundirse en el pecho de la doncella.

II

Mientras permaneciera en la gruta, el peligro se creería conjurado. Ambos aguardan: ella, cierta de su lanza; él, incubando su fuego. El caballero tarda y la doncella desespera.

De tanto atisbar hacia los campos, la presencia del dragón se torna familiar. Ya no le teme. Con hilos de su capa teje un collar y logra hechizarlo. Ahora corren juntos y huelgan en el bosque.

Las lunas pasan y una trae, por fin, al caballero que no escucha razones: su oficio es matar, y la lanza revienta los ojos de un dragón embelesado.

III

Le había pedido que no presenciara el combate.

El mismo lazo que le anudara al cuello rodeaba la cintura de ella, y, en tanto estuvieran así enlazados, ningún peligro iba a quebrantar la fuerza adquirida durante los largos días de mutuo cautiverio.

Desplegó el dragón sus alas de mariposa ígnea, y rugió feroz ante el intruso. Un ligero rumor de pies amedrentados nubló su visión, y al rojo de las ropas tan amadas se unió el rojo mortal de su ceguera.



M ANUEL ROJAS O UNA NUEVA MIRADA

Hacia 1950 una nueva mirada recorre Latinoamérica. El ojo acostumbrado a los espacios ilimitados de la pampa, del desierto, de la cordillera o de la llanura; el ojo que se multiplica en la selva, que mira a sus semejantes en su naturaleza instintiva, predeterminada, se concentra de súbito sobre un punto que avanza o retrocede, y que intercepta la mirada que lo fija con ojos trémulos, reticentes y un extraño brillo detrás de su animalidad: es el espíritu del hombre.

Una de estas primeras miradas y desde entonces de las más profundas, persistentes y humanas es la de Manuel Rojas.

Este hombre no demasiado alto, pero de aspecto gigantesco por su cabeza prominente, encanecida, por su andar lento y sus dos grandes manos toscas y serenas, nació en Buenos Aires en 1896 donde vivió hasta su adolescencia. Luego ha sido Chile, el hombre de Chile su obsesión y su tema constante.

Manuel Rojas pertenece a una generación que se formó en la doctrina y el mito del anarquismo, de una concepción individualista de la existencia que implicaba la idea de que nadie más que el propio individuo es el constructor de su vida. Afortunadamente este camino le dio buenos resultados, lo cual trajo como consecuencia el limpio humor, la serenidad y el gran humanismo de su obra.

Una estrofa de uno de los primeros libros *La tonada del transeúnte*, define mejor que nada su filosofía de la vida:

*Lo mismo que el gusano que hilara su capullo
hila en la rueca tuya tu sentir interior
he pensado que el hombre debe crear lo suyo
como la mariposa sus alas de color.*

Es el hombre, su destino, su fuerza interior, su capacidad para sobrevivir y luchar, sobre todo, lo que expresan sus personajes. Esta mirada que descubre lo que hay dentro del hombre, los anhelos y temores que lo empujan, lo lleva a universalizar sus temas y personajes desde sus primeros versos y cuentos.

Pero tampoco desdeña la naturaleza, por el contrario, ve en ella una poderosa relación con la vida y los seres. Así lo manifiesta cuando habla sobre Chile:

"Las montañas y las quebradas, valles y playas, ríos y esteros, estepas y llanos, montes y bosques, pájaros y mariposas, flores y neblinas, lluvias y vientos, caseríos, pueblos, ciudades, han tenido para mí, como todo lo vivo, y como todo lo muerto, una expresión; porque no sólo he visto Chile: lo he vivido y lo he sentido. Cada uno de los rasgos y adornos de su fisonomía tiene un color, un movimiento, un olor, casi un sabor, diferente, individual que conozco y aprecio. ¿Cómo llegué a conocerlo? Estoy despierto desde que nací, despierto no sólo para mí, sino también para los





demás: he llegado, en día de temporal y después de tres horas de trepar cerros, a las márgenes de la laguna Rubilla, cubierta siempre de una capa de hielo de dos metros de espesor; he vagado durante los ardientes días de un mes de Febrero, por las orillas de la laguna Vichuquén, rodeada de una soledad llena de cisnes de cuello negro y de quejumbrosas taguas (conocí allí al runrún, que hace con sus alas, al descender, el rumor a que debe su nombre, y admiré al "trabajador", infatigable y alado proletario); he resistido, lleno de inquietud y durante las horas del crepúsculo, la vida de un bosque precordillerano: el rumor de los ñires, el gemido del puelche, el grito del chucaco, que canta como un sapo y gruñe como un cerdo, y del carpintero negro, que cacarea como una gallina y que trabaja como el pitigüe, con un aire comprimido; el olor de la ñipa me detiene en las calles de mi barrio, me parece llevar siempre en las manos el aroma de los peumos, y el canto de un pájaro desconocido me sobrecoge tanto como un pensamiento inesperado. . ."

Estas líneas que nos recuerdan el panteísmo de Walt Whitman y la manera de aproximarse al mundo vegetal y animal de Neruda, son una buena clave para comprender el surgimiento de una literatura que se universaliza partiendo de la tierra, del contorno, incorporando, subjetivando la naturaleza, dándole vida y temperatura, humanizándola.

Se trata una vez más de un escritor "fundador": la realidad para "ser", necesita de la palabra que nombra y crea la tradición, la identidad y la conciencia de un pueblo.

Pero volviendo al hombre, la mirada de Rojas que lo descubre y lo penetra es una mirada muy especial, se diría única en nuestra literatura, una mirada a esos hombres y mujeres a quienes nadie se atreve a mirar por no sentir asco, tristeza, indignación; una mirada que abarca tanto la última pobreza, la vida que se sobrevive, como la última miseria, la vida que se contravive, el postrer nudo de la existencia, el más firme y persistente, sin embargo: los materiales de deshecho, la chatarra de la condición humana, puro instinto y animalidad degradada, acusación flagrante al orden, a la justicia, símbolos no obstante de la resistencia de la vida humana:

"Y podrás ver en las ciudades, alrededor de las ciudades, muy rara vez en su centro, excepto cuando hay convulsiones populares, a seres semejantes, parecidos a briznas de hierbas batidas por un poderoso viento, arrojándose a penas, armados algunos de un baldecillo con fogón, desempeñando el oficio de gasistas callejeros y en compañía de mujeres que parecen haber sido fabricadas por ellos mismos en sus baldecillos, durmiendo en sitios eriazos, en los rincones de las aceras o a la orilla del río, o mendigando, con los

ojos rojos y legañosos, la barba grisácea o cobriza, las uñas duras y negras, vestidos con andrajos color orín o musgo que dejan ver, por sus roturas, trozos de una inexplicable piel blanco-azulada, o vagando, simplemente, sin hacer ni pedir nada, apedreados por los niños, abofeteados por los borrachos, pero vivos, absurdamente erectos sobre dos piernas absurdamente vigorosas. Tienen o parecen tener, un margen no mayor que la medida que puede tener la palma de la mano, cuatro traveses de dedo, medida más allá de la cual está la inanición, el coma y la muerte, y se mueven y caminan como por un senderillo trazado a orillas de un abismo y en el cual no caben sino sus pies: cualquier tropiezo, cualquier movimiento brusco, hasta diríase que cualquier viento un poco fuerte podría echarlos al vacío; pero no; resisten y viven durante decenas de años; tú puedes perder a tu madre, a tu mujer, a tus hijos, a tus amigos, todos sanos y fuertes, sin fallas; ellos persisten, irritando con su presencia a los enfermos y a los sanos; a los poderosos y a los humildes, a los viejos y a los jóvenes, sin que nadie pueda explicarse cómo pueden existir en un mundo que predica la democracia y el cristianismo, semejantes seres" (Obras Escogidas, p. 454).

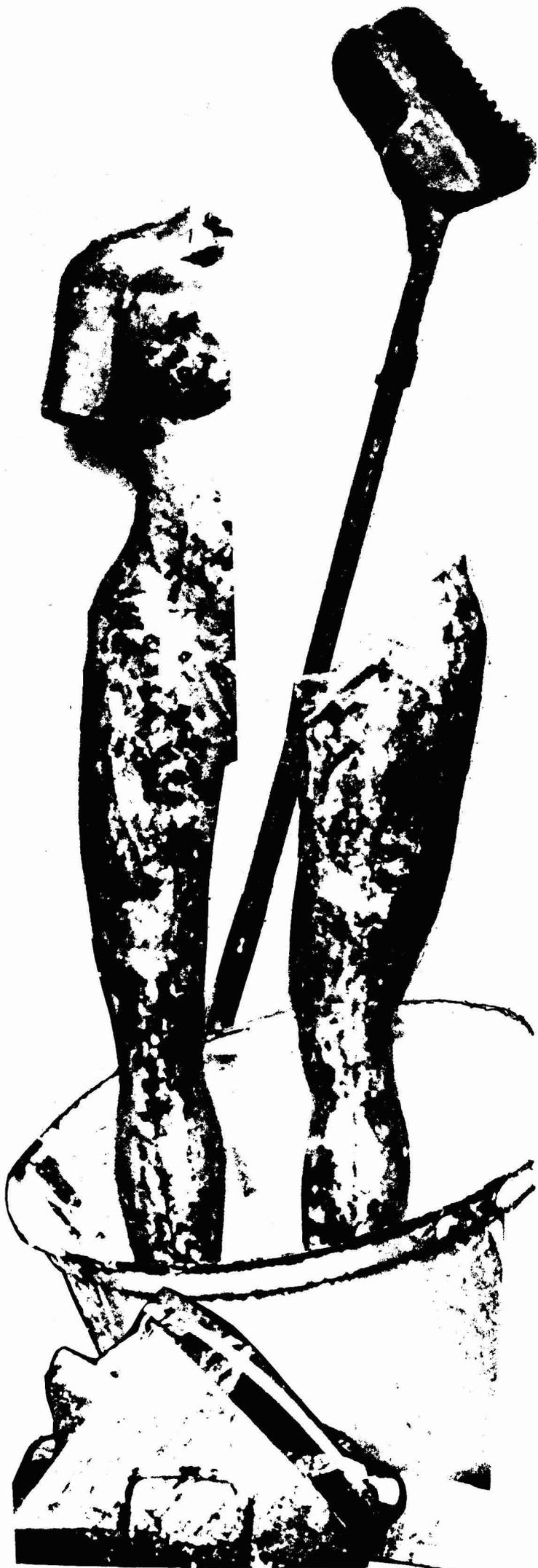
Esta mirada que podríamos llamar "del tercer mundo", sólo pudo verla un gran espíritu y un gran artista, alguien que hubiera visto y padecido su propia indigencia y la de los demás, y que hubiese salido como Manuel Rojas purificado como el novicio después de los ritos chamánicos.

Pero sobre todo, un gran artista para saber escoger, seleccionar de lo experimentado lo más significativo y trasponer literariamente más de lo visto y reflejar, a través de lo concreto, de lo específico, lo general, lo que es parte de la estructura de la vida en una determinada circunstancia histórica: mirada que atestigua lo que pasa y lo que permanece.

Toda la obra de Rojas es, por un lado, profundización de su propia experiencia; y por el otro, una conciencia cada vez mayor como hombre de letras, un manejo cada vez más hábil de los procedimientos: precisión de la palabra, ritmo y eufonía sintácticos, manejo de la narración y concepción global de la obra.

Manuel Rojas deja de publicar durante quince o veinte años, lee a Faulkner, a Proust, a Tomás Mann, a André Gide y silenciosamente va "hilando su capullo" que se llamará *Hijo de Ladrón*, la obra más consciente y trabajada literariamente y de mayor significación universal que hubiera aparecido hasta entonces. Una nueva técnica aprendida en Faulkner y Mann le permite profundizar y ampliar de una manera insólita su visión del hombre ya demostrada con agudeza en la novela *Lanchas en la Bahía* y en sus cuentos.

Pero no es sólo en Chile; a donde vaya Rojas ve lo que nadie ve



ni quiere ver. "Es muy fácil olvidar que existe la miseria y no quiero que me pase eso. La pobreza es para mí lo que la tierra era para Anteo" (*Obras Escogidas*, p. 1057).

Cuando visita México y escribe *Pasé por México un día*, sus mejores páginas, las más humanas y compasivas, las más profundas y reveladoras son las que miran como siempre la pobreza:

"Pero esta vieja que hace frituras no es la única; hay otras, millares de otras, entre ellas aquella que en la mañana se encucilla en una acera, saca de su cestillo, de los bolsillos o de una bolsita de papel, dos limones, cuatro granadas chinas, dos mameyes, cuatro nueces y seis chiles, pone todo sobre un trozo de diario o simplemente en el suelo, haciendo un montoncito, se acurruca, quizás se sienta, se abriga en su rebozo y espera; puede esperar una hora o un día, una semana o un mes; no ofrece su mercadería y si la ofrece nadie la oye: tienen que verla; se duerme y despierta y vuelve a dormir y a despertar; la multitud desfila; al llegar la noche no ha vendido nada o ha vendido las granadas y quizá los limones, y su cuerpo, cansado, no hace más bulto, en ocasiones, que toda la mercadería. Recoge todo y se va. Al día siguiente busca otra acera o vuelve a la misma, según como le haya ido, y para qué hablar de las que se arremolinan en las afueras de los mercados o en el mercado mismo y las que vagan por las calles ofreciendo su mercancía" (*Obras Escogidas*, p. 1058).

La obra de Manuel Rojas representa una verdadera ontología y una metafísica del submundo, de los marginados, de los deshechos de la condición humana.

Pero también de la resistencia del hombre, de su capacidad no sólo para sobrevivir sino para imponerse en un mundo de pobreza y de subdesarrollo. En este sentido su tetralogía que comienza con *Hijo de Ladrón* y termina con *La Oscura Vida Radiante*, publicada poco antes de su muerte, es un testimonio de su fe en el hombre, de su trabajo y de su esfuerzo. El personaje de este ciclo, Aniceto Hevia que reflejaba la filosofía del escritor, creía más en el poder individual que en las organizaciones colectivas. Sin embargo, Rojas fue siempre un consecuente izquierdista; fue partidario de la Unidad Popular en Chile y un entusiasta de la Revolución Cubana, sobre la cual había comenzado una novela cuyos primeros capítulos nos dio a leer en Madrid.

La obra de Manuel Rojas se ubica en una línea narrativa basada en la experiencia, pero a la vez universalizada por una estricta conciencia de la lengua y de la forma; en su obra, la historia específica de una etapa del Chile urbano se trasciende, incorporando las técnicas más renovadoras de la narrativa, y una constante preocupación por el hombre capaz de perdurar y de superarse en las peores condiciones de soledad y de miseria.

LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. PASADO, PRESENTE, Y FUTURO



Me es grato asistir a una reunión* donde impera el espíritu universitario. Vengo de una Universidad que acogió a muchos de ustedes como estudiantes, y que los devolvió como profesionales útiles a la sociedad de su país y del Continente. A nosotros no sólo nos vinculan incontables lazos de afinidad histórica y humana; nos une también la misma vocación universitaria.

Por eso, al recibir vuestra generosa invitación, pensé venir a hablar, en esta admirable y pujante nación hermana, de lo que en México hacemos, hemos hecho y nos disponemos a hacer los universitarios.

Lo que voy a relatar podrá ilustrar a los egresados de nuestras aulas qué tan distinta es la actual casa de estudios de aquella que los formó, así como sus posibles derroteros.

De la Real y Pontificia a la Universidad Nacional Autónoma de México

Creada en septiembre de 1551, la Real y Pontificia Universidad de México figura entre las más antiguas instituciones de cultura superior en el Continente.

Extraordinaria fue la trascendencia de los establecimientos educativos de aquella época. Si su presencia no sirvió para fundar las características de una autoctonía americana, sí resultó fundamental para iniciar una sólida tradición académica que introdujo en nuestro hemisferio la inapagable voluntad de aprender.

La Real y Pontificia Universidad de México emparentó con los más significados centros educativos del mundo renacentista. En París y Oxford, en Bolonia y Salerno, en Coimbra y en Salamanca, los centros de educación superior ofrecían estudios análogos a los cursados en México. Los lazos fueron particularmente estrechos con esta última.

Sobresalientes personalidades del mundo novohispano ayudaron a la incipiente forja de una tradición cultural. Entre tales se cuenta a Juan de Tecto, antiguo catedrático de la Universidad de París; al historiador Bernardino de Sahagún; al destacadísimo lingüista Alonso de Molina, y a Agustín Farfán, autor de uno de los primeros Tratados de Medicina escritos en este Continente.

Es preciso recordar, asimismo, que en el siglo XIX el ex-Rector de una Universidad fue quien proclamó la independencia nacional, y que universitarios fueron Aldrete y Soria, Argáandar, Bustamante, Castañeda, Cos, Crespo, Herrera, López Rayón, Quintana Roo y Verduzco, miembros del Primer Congreso Constituyente del Anáhuac.

Una vez conquistada la independencia, la pugna que liberales y conservadores sostuvieron durante la primera mitad del siglo XIX trajo a mal traer a la Universidad. Alternativamente suprimida y reinstalada, el período transcurrido entre 1833 y

1865 fue de extrema incertidumbre. Origen de esta situación fue el hecho de que la Universidad se convirtiera en refugio del conservadurismo. Así, se evidencia el grave daño que inflige a la Universidad el que sus miembros abandonen el campo natural de su actividad para incorporar a la Institución a la lucha partidista, con todas sus consecuencias.

No se puede hablar de la Universidad Nacional sin mencionar a sus más entusiastas patrocinadores. Gabino Barreda fundó la Escuela Nacional Preparatoria en 1867; Justo Sierra pidió, en 1880, la reinstalación de la Universidad, acontecimiento que se produjo hasta 1910, siendo el propio don Justo Ministro de Educación. En la segunda década del siglo, Pedro Henríquez Ureña y Antonio Caso plantearon la conveniencia de la autonomía, y en 1921 José Vasconcelos dio a la Universidad escudo y lema.

Por fin, 1929 marca un hito en la vida universitaria. Ese año la Universidad Nacional de México se convirtió en Universidad Nacional Autónoma de México.

Desde la adquisición de su autonomía, la Universidad ha sido regida por tres leyes orgánicas aprobadas por el Congreso de la Unión.

La primera, de 1929, incluía un concepto de autonomía muy precario, toda vez que importantes aspectos de su organización y funcionamiento seguían dependiendo del Presidente de la República.

En 1933 se reconoció la autonomía plena; no obstante esto, la vigencia de la autonomía fue puesta en jaque con sobrada frecuencia, merced a que la propia Ley Orgánica instauró el predominio del asambleísmo, con lo cual se propiciaba la incursión de la demagogia y de la corrupción en la Institución.

La Ley Orgánica de 1945 establece que la Universidad es un organismo descentralizado del Estado, con plena capacidad jurídica. Esta Ley introdujo la estabilidad a partir de la creación de dos importantes organismos: la Junta de Gobierno, cuya más importante función es nombrar al Rector y a los directores académicos, y el Patronato Universitario al que corresponde administrar el patrimonio de la Institución. Asimismo, se independizaron las organizaciones estudiantiles en relación a las autoridades universitarias.

Los efectos estabilizadores de la actual Legislación universitaria, cuyo vértice es la Ley Orgánica, de la que a su vez emanan todos los estatutos y reglamentos que rigen la vida universitaria, pueden corroborarse si se atiende al muy significativo hecho de que en los 15 años que se cuentan entre 1929 y 1944, la Universidad tuvo una docena de Rectores, en tanto que durante los últimos 29 años sólo ha tenido 8.

Los verdaderos alcances de la autonomía universitaria

Deliberadamente, algunas personas han pretendido ver en la autonomía universitaria un concepto equívoco, sinónimo de in-

* Conferencia leída en San José, Costa Rica, el 8 de julio de 1974.





unidad e impunidad para los universitarios y de infranqueabilidad de sus recintos. Esta interpretación de la autonomía está en pugna con la organización jurídica nacional, con la naturaleza académica de la Universidad y con el interés social que la Institución representa. Quienes sustentan esa tesis no son precisamente los defensores de la casa de estudios; son quienes pretenden colocarla en tal estado de indefensión que resulte fácil presa de los adversarios del saber.

La autonomía otorgada en 1929 constituía una meta esencial para los universitarios responsables, aunque ya desde entonces hubo intentos para, valiéndose de ella, convertir a la Institución en un centro de resistencia política. Dada la composición de la comunidad universitaria, se pensó —con fundamento— que la Universidad estaba plenamente calificada para darse su propia organización interna sin intervención de cualquier entidad ajena. De aquí que la Universidad esté obligada al ejercicio responsable de las facultades que implica la autonomía; pero entre estas facultades no está el derecho de ofender a la sociedad que la sustenta ni la prerrogativa de no cumplir las leyes que obligan por igual a todos los habitantes de la República.

Cuando don Narciso Bassols explicó ante el Congreso Federal el proyecto de Ley Orgánica para la Universidad, que en 1933 consagró la autonomía plena, advirtió muy claramente que al país entero correspondería evaluar el uso dado a esa facultad por la Casa de Estudios. Poco después, en noviembre del mismo año, el Consejo Universitario presidido por el Rector Manuel Gómez Morín, emitió una importante declaración, cuyas tesis fundamentales radicaban en explicar el alcance nacional, institucional y autónomo de la Universidad. Ésta, se decía, siempre fue nacional y la ley tan sólo lo reconoció; su institucionalidad resultaba del fin trascendente, universal y perenne que le correspondía, al margen de intereses individuales o de grupos, y de compromisos con una teoría o ideología; por fin la autonomía era la capacidad de organizarse, sin desmedro de acatar las disposiciones legislativas, judiciales o administrativas que le fueren aplicables.

Muchos años después, en 1968, el Rector Javier Barros Sierra y el Consejo Universitario precisaron de nueva cuenta el significado de la autonomía, diciendo que ella es parte del orden jurídico de la Nación. Y esto es exacto. La Universidad trabaja porque México lo necesita y para que México progrese; la autonomía no es un elemento que disocie a la Universidad de los problemas nacionales ni, por mayoría de razón, de la organización nacional.

No es ocioso recordar que la autonomía sólo es operante en una institución de cultura donde el sectarismo no tenga cabida. La autonomía debe servir para garantizar que la Universidad no obedezca a intereses de facción o de grupo, que en ella prevalezca el espíritu universalista de la cultura y que no haya más compromiso que el de formar profesionales útiles al

desarrollo de la sociedad. Conviene precisar que este desarrollo sólo es posible si se incorpora a todos los estratos a los beneficios de la educación. La autonomía en ningún caso debe ser obstáculo para que la Universidad participe en programas económicos y sociales que impulsen el progreso indiscriminado de la comunidad nacional.

Tres son las funciones de la Universidad: enseñar, investigar y difundir la cultura. Para cumplir con estas funciones la propia Universidad garantiza a sus miembros una irrestricta libertad de cátedra e investigación. Es en esta libertad donde radica la esencia universitaria, y es ella la que da sustento a nuestra autonomía. No podríamos comprender a una institución de cultura comprometida con algo más que no fuera la cultura misma. Y si la cultura es creación de valores, y la creación demanda libertad, la Universidad también tiene que ser libre, como libres son los universitarios para adentrarse sin cortapisas ni inhibiciones en las diferentes corrientes del saber.

La uniformidad es la antítesis de la Universidad. La Institución está abierta al examen de todas las doctrinas; sería contrario a su esencia excluir algunas en beneficio de otras, o implantar tan sólo una, descartando a las demás.

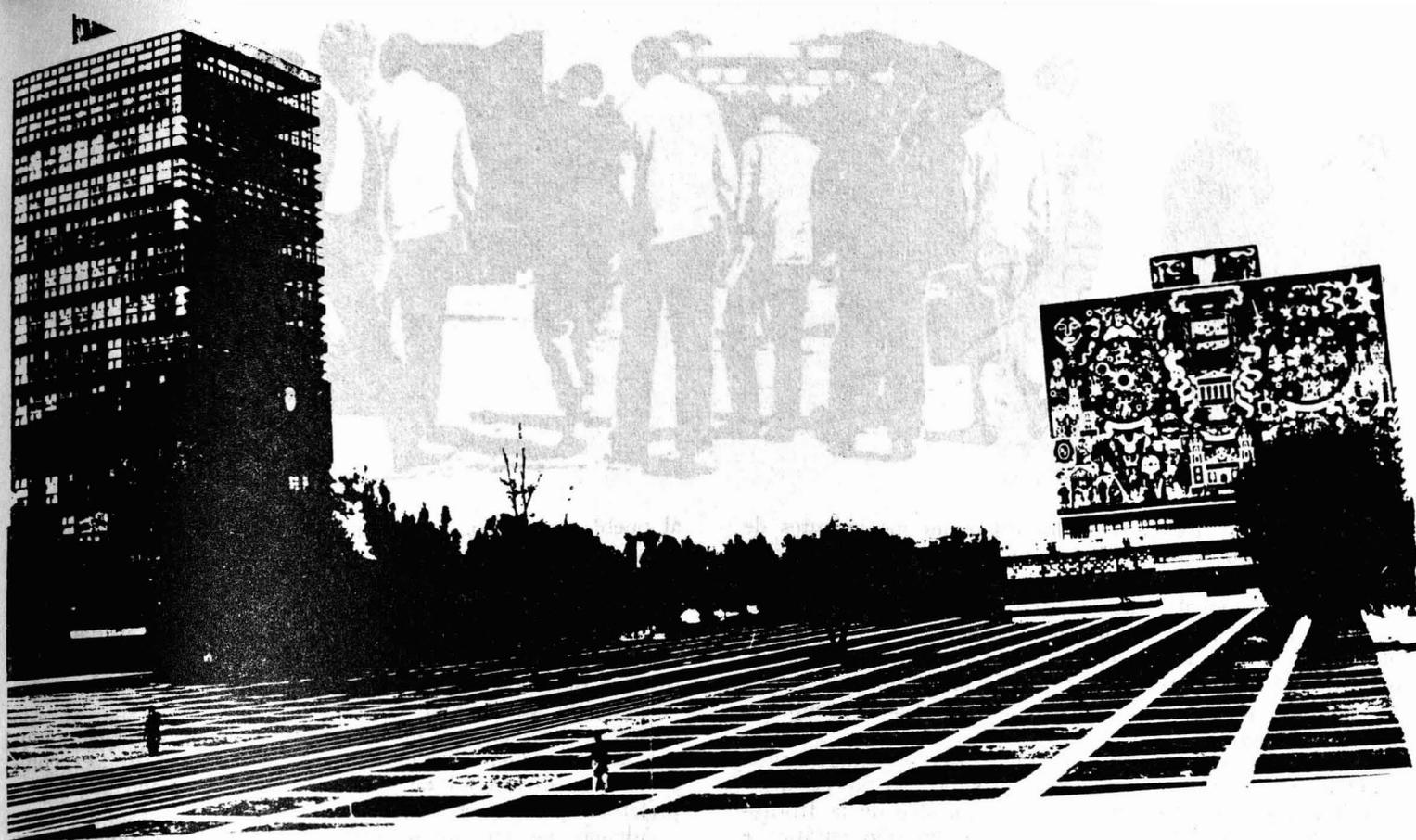
Los diarios quehaceres de la vida universitaria

Cuarenta y tres dependencias académicas llevan a cabo, en estrecha colaboración, las tareas docentes y pesquidoras o extienden los beneficios de la cultura. A tales faenas se avocan más de 18,000 profesores e investigadores, con la participación de 252,000 alumnos. Coadyuvaran con unos y otros 14,000 trabajadores administrativos. Tenemos dos planes de estudio al nivel de enseñanza media superior, 26 carreras técnicas, 54 carreras al nivel de licenciatura, mientras que al nivel de posgrado se incluyen 63 cursos de especialidad, 77 programas de maestría y 37 de doctorado.

En materia de investigación se cubre la más amplia gama de proyectos de investigación básica y aplicada en disciplinas, como Filosofía, Derecho, Política, Sociología, Historia, Arte, Bibliografía, Literatura, Lingüística, Antropología, Economía, Geografía, Biología, Física, Geofísica, Matemáticas, Química, Biología, Biomedicina, Astronomía, Limnología e Ingeniería.

Por su parte, la difusión de la cultura comprende diversas actividades, muchas de ellas a cargo de las propias dependencias académicas. Así, la organización de conferencias, seminarios, simposios y congresos, tanto como las actividades teatrales, cinematográficas, musicales y coreográficas, hacen de la Universidad Nacional Autónoma de México el centro cultural más dinámico del país. A esto hay que agregar la existencia de más de 110 bibliotecas en la Universidad, cuyo acervo se aproxima a los dos millones de volúmenes, y que nuestra propia producción editorial es, en estos momentos, la más elevada de una sola institución en América Latina.





Nuestras instalaciones para la educación física, que cubren una superficie de 53 hectáreas, son continuamente utilizadas. Los equipos universitarios siempre han tenido una actuación destacada en competencias deportivas nacionales e internacionales. Conscientes de nuestras limitaciones para atender la demanda de cultura física de una población estudiantil muy grande hemos implantado un programa que acentúa los aspectos formativos del deporte sobre los recreativos y que adiestre en su práctica sin tener que depender, necesariamente, de gimnasios, campos y pistas.

Legislación y reglamentación, a cargo del Consejo Universitario con sus distintas comisiones y de los Consejos Técnicos e Internos de las dependencias, son otras tareas fundamentales en nuestra casa de estudios.

La incesante actividad universitaria no se restringe al área metropolitana de la ciudad de México; la universidad palpita día a día en los Estados de México, Baja California, Sinaloa, Jalisco, Chiapas, Veracruz, Zacatecas, Campeche y Coahuila donde hemos implantado instituciones universitarias, algunas de ellas en consorcio con las universidades locales, los gobiernos estatales y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

A la luz de estos datos generales, resulta obvia la gran trascendencia de la Universidad Nacional en el contexto educativo mexicano. Actualmente uno de cada cuatro alumnos de nivel medio superior y superior de toda la República está en la Universidad Nacional Autónoma de México; y en ésta misma existe una infraestructura de investigación que representa, según la forma que se le valore, de un tercio a la mitad del total nacional.

Algunos problemas endémicos en nuestra casa de estudios

Por su composición misma, la Universidad propende a ser un centro en que se proyectan las inquietudes circundantes. Sin incurrir en las inexactitudes de la generalización, sí podemos afirmar que los brotes de intranquilidad, las más de

las veces, corresponden a circunstancias ajenas a la vida estrictamente académica. Un análisis detenido de los diferentes casos nos permitiría ver hasta qué punto las tensiones externas operan como un catalizador de conflictos universitarios.

Esto es comprensible, sobre todo si se tiene en cuenta que la Universidad no es, no puede ser, una ínsula al margen de la realidad. La población universitaria está constituida por personas que experimentan personal o colectivamente, necesidades, inquietudes, aspiraciones o temores cuya causa eficiente está localizada en las circunstancias laborales, económicas y sociales que envuelven al universitario. Esto, amén de la profesión ideológica cuyos postulados suelen rebasar el ámbito institucional.

Ante estos elementos no siempre resulta operativa la hipótesis conforme a la cual un conflicto universitario es engendrado por conspiraciones o conjuras específicamente dirigidas a deteriorar o aniquilar a la Universidad. Pero el que no sea originado por estas causas tampoco impide que, cuando surge algún foco de crisis, numerosos intereses se empeñan en agravarla, avivando el fuego de la inquietud, el desorden y la violencia. La Universidad, centro del pensamiento libre y crisol de nuevos ciudadanos, siempre estará expuesta a experimentar ataques que reduzcan su capacidad de acción.

Ahora bien, si hemos de ser equilibrados en el balance que venimos haciendo, también será preciso admitir que la estructura de los mecanismos internos de decisión ha tenido repercusión en cuanto a la intranquilidad de la vida universitaria. Las actitudes polares de hermetismo o laxitud en los centros de decisión han generado, en sus diferentes momentos, medidas de comprensión o corrupción que desvirtúan la esencia del quehacer académico. De ahí la importancia adquirida por la actual organización jurídica de la Universidad a partir de 1945; en ella campean los principios fundamentales de la representatividad y la responsabilidad, y la flexibilidad de las normas no condiciona ni cuestiona la vigencia de la autoridad.

Los conflictos universitarios tienen, por otra parte, distintas vertientes por lo que toca al segmento de la población que





intervenga. Así se ha visto en los diferentes movimientos de 1948, 1959, 1966, 1968, y el más reciente de 1972. La compleja operación de un organismo tan dilatado como es hoy la Universidad Nacional Autónoma de México, demuestra que, a más de los intereses estudiantiles, participan otros de naturaleza profesional, administrativa y laboral. Esto da pábulo a una entremezcla de problemas cuyos denominadores no suelen ser comunes; pero que sí plantean a la institución conflictos de consideración.

Tradicionalmente, los conflictos universitarios se han resuelto por los universitarios mismos y de acuerdo con procedimientos también propios. Es axiomática la capacidad de la Institución para solucionar sus problemas. La reiteración enfática e intransigente de este principio ha fortalecido una conciencia solidaria, evidenciada tantas veces como las situaciones de tensión o crisis se han presentado. La Universidad, empero, está muy limitada para contender por sí sola con los embates del exterior. De ahí que sea imperativo contar, a más de la solidaridad de sus miembros, con el apoyo de toda la comunidad nacional.

Entre los problemas que han agobiado a la Universidad Nacional Autónoma de México en los últimos tiempos se cuentan: el crecimiento desmedido de su población; la violencia ejercida en contra de la Institución; las tendencias anarquizantes de algunos grupos; la necesidad de procurar mejores fórmulas que garanticen la más amplia representatividad y, desde luego, el esfuerzo continuado por conquistar la superación académica.

El incremento de la población universitaria constituye una de las más serias preocupaciones de las autoridades de la Universidad. La demanda de ingreso, cuyo índice aumenta a un ritmo y en un volumen críticos, impone limitaciones para que la Universidad aliente adecuadamente los distintos aspectos de su actividad, lo cual no permite satisfacer cabalmente las justas exigencias de mejoría académica formuladas por la población ya existente.

La población estudiantil de la Universidad, este año, asciende a 252 mil estudiantes, distribuidos así: 43,000 en la Escuela Nacional Preparatoria y 82,000 en el Colegio de Ciencias y Humanidades, que son los dos, sistemas de educación media superior, 120,000 en escuelas y facultades que imparten enseñanza al nivel de licenciatura y 7,000 al nivel de posgrado. El dramático incremento se puede apreciar si tenemos en cuenta que en 1970 apenas había 106 mil estudiantes, y en 1960 no llegaban a los 60 mil. Así, la población escolar casi se duplicó en la década 1960-1970, y casi se triplicó en los siguientes cuatro años. Solamente en 1972 hubo 70 mil estudiantes de nuevo ingreso, cifra equivalente al total de la población de sólo 7 años antes. Este fenómeno se explica por el acentuado desarrollo demográfico de la República y es también un indicador del afán de ampliar las perspectivas educativas abiertas

al pueblo mexicano. Se ha buscado dar satisfacción a la demanda de la juventud mexicana para lograrse en la vida mediante la educación.

De ahí que sea imperativa una racional y sana regulación del flujo de solicitantes que permita a la Universidad Nacional Autónoma de México, con el concurso de otras instituciones de enseñanza media superior y superior, absorber adecuadamente la demanda de educación.

Este problema nos conduce a otro de no menor envergadura: la superación académica; superación que a su vez comporta una diversidad de cuestiones que por igual atañen a profesores y alumnos.

Además, vienen examinándose los medios más idóneos para que, dentro de nuestra estructura legal, se amplíe el sistema de representatividad o, en otras palabras, de participación activa en la toma de decisiones para el óptimo aprovechamiento de los recursos educativos con que la Universidad cuenta y el mejor diseño de los programas académicos de trabajo. El cambio perenne dentro de una estabilidad continuada constituye un inequívoco síntoma de que la Universidad cumple con sus tareas. Para esto es necesario contar, cada vez en un mayor grado, con la participación responsable de la comunidad universitaria; participación que, así concebida, nada tiene en común con el poder tumultuario de las asambleas.

Van surgiendo, desde luego, tropiezos en la vida cotidiana de la Universidad. La violencia consecuente a acciones delictivas del orden común y que incluyen desde traficantes de estupefacientes ahora en retirada de nuestros recintos, hasta atracadores que se ceban en bienes de propiedad ajena e incluso perpetran eventuales ataques a la integridad física de algunos miembros de la comunidad; esa violencia delictiva, repetimos, nos obliga a mantener un constante estado de alerta a efecto de procurar la paz dentro de nuestros establecimientos. Sistemáticamente se denuncian a los órganos competentes los delitos cometidos en la Universidad; los delincuentes del orden común deben tratarse como tales sin que haya lugar a pensar que la Universidad es un santuario donde pueden acogerse. Ya hemos manifestado que no debe confundirse autonomía con extraterritorialidad. Con todo, si tenemos en cuenta que en la Universidad no existe vigilancia policíaca, debemos concluir que las prácticas delictivas no llegan a adquirir caracteres alarmantes.

Por otro lado, las tendencias anarquizantes a que hicimos alusión hace un momento, se advierten también en algunos grupos que desvirtúan la responsabilidad de participar democráticamente en la vida de la Institución y que, con medidas violentas o actitudes hostiles, tratan de vulnerar la marcha normal y el progreso de la Universidad.

El apoderamiento por la fuerza de locales universitarios y las llamadas "expropiaciones" de bienes que constituyen el patrimonio de la Institución, también son prácticas que lesio-



nan a la Universidad. Por fortuna se han ido erradicando.

Al tomar posesión del cargo de Rector, declaré que la Universidad no es una arena de violencia donde se pueden dirimir cuestiones extrañas a ella misma. La Universidad no es un partido político, aunque sí es función de los universitarios ser críticos de los sistemas económicos y políticos de la sociedad.

La Universidad de un país en desarrollo no puede ser conformista; la Universidad de un país que exige justicia no puede ser pasiva; la Universidad de un país dependiente no puede ser sumisa.

Con todo, a la actitud crítica de los universitarios tampoco puede seguir la militancia partidista de la institución. La Institución, como tal, no debe ser involucrada en luchas que sólo la desgastarían, la desviarían de sus fines, la harían fácil presa de sus enemigos y, por fin, la destruirían.

Frecuentes son las proclamas sibilinas que, abusando de la buena fe de algunos jóvenes, pretenden hacer creer que la Universidad es un potencial foco revolucionario. Nada más erróneo. Allí donde esa aviesa tesis ha prendido, ni ha sobrevivido la revolución, ni ha sobrevivido la Universidad.

Creo firmemente en la función transformadora de la Universidad. Nuestra vida académica está sólidamente identificada con nuestras preocupaciones cívicas. En buena hora el sustentar una irrevocable actitud crítica. Pero de aquí a confundir los medios suponiendo que la Universidad es el mejor reducto para intentar una acción de fuerza, media una distancia insalvable. ¡Cuidado con las acciones que tienen por objeto provocar la represión!

Si la Universidad Académica deviene en Universidad militante, evolucionará indefectiblemente a la Universidad sometida. La distancia entre una y otra la da el tiempo empleado para destruir a la primera.

No pocos han sido los intentos para orillar a la Universidad Nacional Autónoma de México a que abandone su rumbo natural e incursione por otros que no le corresponden. Pero esos intentos han fallado y fallarán siempre, porque la comunidad universitaria ya sabe identificar la provocación.

La Universidad Nacional Autónoma de México frente al destino del país

La Universidad responde de la formación de profesionales y técnicos aptos para impulsar el desarrollo nacional; responde también como coadyuvante en la expansión del sistema educativo del país; responde, en fin, de incrementar la investigación humanista y científica como instrumentos indispensables para el progreso del pueblo mexicano.

Muchas son las esperanzas que México tiene cifradas en su Universidad Nacional. Se requieren abogados en número y calidad tales que hagan de la justicia una realidad; se requieren médicos que velen por la salud de millones de mexicanos

cuya situación es dramática; se requieren profesores preocupados por una población escolar en plena expansión; se requieren técnicos que fortalezcan nuestra estructura productiva; se requieren científicos que practiquen investigación básica y aplicada capaz de dar pronta solución a viejos problemas que condicionan una dependencia del exterior; se requieren constructores de vivienda social; se requieren, en fin, estudiosos de nuestra realidad social, cultural, artística, política y económica, presente y pasada, que permitan identificar el carácter de nuestros problemas y la capacidad de nuestro espíritu nacional para resolverlos. Pero más aún, ingresa a la Universidad un número creciente de estudiantes provenientes de estratos sociales de escasos recursos quienes alcanzan una formación que les permite contribuir a lograr para los muchos más altos niveles de bienestar. Así, por la acción de sus egresados en el ámbito del país, y por la movilidad que introduce al promover a las personas a situaciones de mayor jerarquía, la Universidad es perenne factor de cambio social.

Todo esto es responsabilidad de la Universidad, y por todo ello el esfuerzo cotidiano de sus miembros merece el apoyo decidido de la comunidad nacional.

Para cumplir mejor con su cometido la Universidad debe interaccionarse con la sociedad en la que está inserta. Las gestiones universitarias que se proyectan y repercuten en esta última, generan acciones que retroalimentan a nuestra casa de estudios que, receptiva a estos influjos, procede en concordancia.

Un caso de particular relevancia, que ilustra la interrelación sociedad-universidad, es el de la aplicación de los recursos humanos para la salud.

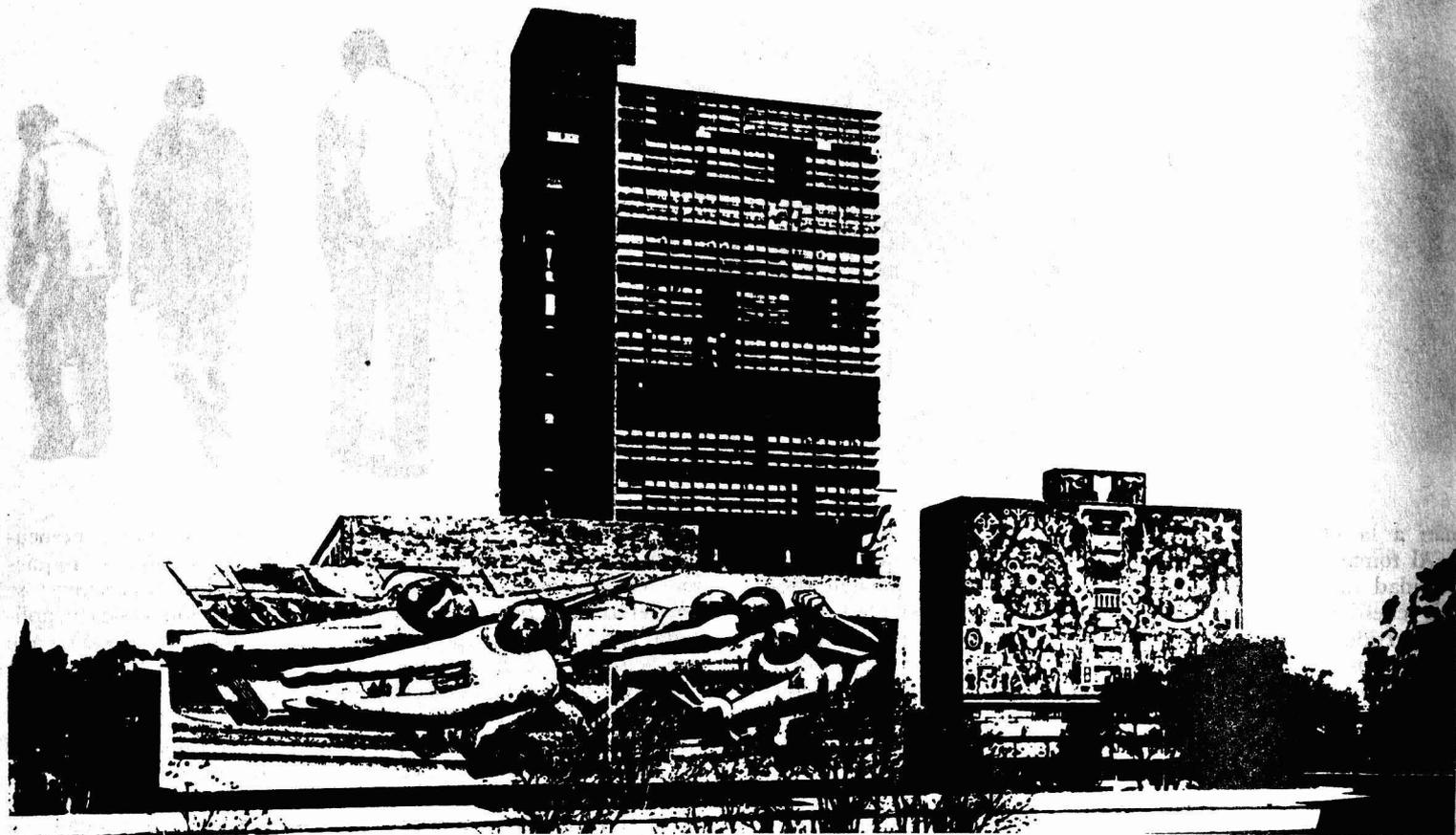
Ya hemos advertido que los indicadores de la salud en México reflejan una tendencia a su deterioro, a pesar del interés que el Estado dedica a la atención médica. Sabemos, empero, que el nivel de salud de la población nacional depende de que se satisfagan las necesidades de habitación, alimento, educación y servicios, en general. Y la satisfacción de estas carencias está muy directamente vinculada con la formación de un tipo de profesionista capaz de comprender la magnitud de las tareas a realizar.

Hay una mala distribución de los médicos y la proporción entre éstos y el personal técnico auxiliar es contraria a la que debería existir.

Un mayor énfasis en la medicina profiláctica que en la curativa y un enfoque más directo a la medicina comunitaria son las características principales de un programa que este año ha iniciado la Facultad de Medicina. También se intenta impulsar los mecanismos de formación de personal auxiliar de los médicos.

Estas políticas se han definido después de discutir el problema con otras instituciones educativas y con las que integran el sistema nacional de salud.





La Universidad mira al futuro

Las universidades son instituciones en continua evolución. No obstante, los cambios que se introducen, las más de las veces, resultan de la necesidad imperiosa de solucionar problemas que las agobian. Debiera ser posible que los ajustes se anticiparan a situaciones previsibles para el futuro. Para esto es indispensable predecir cuáles serán las características de la Universidad en los años por venir, a largo plazo; es decir, debemos posar la mirada en el horizonte sobrepasando el impedimento de lo inminente que obstruye nuestra visión lejana.

Al tomar posesión de la Rectoría, manifestamos que es inadmisibles que la Universidad enfrente sola la demanda creciente de estudio. Hace unos momentos mencionamos que esta situación exige una adecuada regulación de flujo de solicitantes, de tal suerte que posibilite acomodar al mayor número de estudiantes sin recargar excesivamente a una misma institución.

Recientemente se dio una importante iniciativa en materia de educación media superior y superior a la cual nuestra Universidad no es ajena. En septiembre y en diciembre de 1973 fueron creados, respectivamente, el Colegio de Bachilleres y la Universidad Autónoma Metropolitana. Al Colegio corresponde impartir educación media superior, y la Universidad Metropolitana se ocupará de la licenciatura y del posgrado, teniendo también entre sus funciones investigar y difundir la cultura.

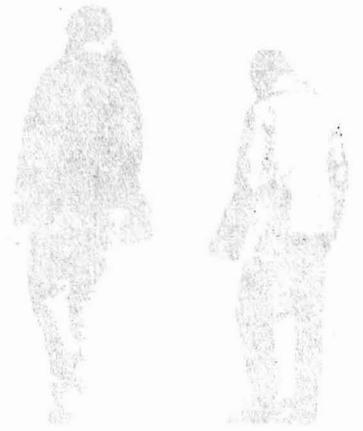
Si bien hemos llegado al convencimiento de que es imposible que la Universidad Nacional Autónoma de México continúe creciendo en la forma desmedida de los últimos años, todavía nos vemos obligados a soportar el incremento resultante de dar cabida a los egresados de nuestros propios sistemas de educación media superior, a lo cual estamos obligados. Ante esta situación, hemos acelerado un proceso de descentralización mediante la creación de nuevas unidades fuera del actual campus.

En 1954 fue inaugurada la Ciudad Universitaria. Resultó, en su época, el esfuerzo de mayor magnitud emprendido en este Continente para alojar a un gran número de estudiantes y profesores en el mismo recinto. Empero, a la holgura pronto siguió la estrechez y en los últimos años se hizo preciso ampliar el área construida, verdadero paliativo para hacer de la Ciudad Universitaria un centro todavía operante. No obstante este empeño, las instalaciones en este lugar se han sobreesaturado.

De otra parte, ya no es posible continuar expandiendo los recintos universitarios en un solo polo urbano, máxime que la población metropolitana del Valle de México ya alcanza los 10 millones de habitantes. Así, en abril de este año inauguramos las actividades de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Cuautitlán, localizada al norte de la ciudad de México, a la que ingresó una primera generación de 5,000 jóvenes, quienes se repartieron en 7 carreras distintas. Se prevee su expansión hasta los 15,000 estudiantes, así como la apertura de nuevas opciones profesionales. La Escuela Nacional de Estudios Profesionales Cuautitlán tiene una estructura departamental que propicia el surgimiento de carreras interdisciplinarias. Dos unidades semejantes, en otros tantos puntos de la ciudad, están ya en proceso de edificación. Calculamos que en los próximos años quizá sea necesario construir hasta 16 escuelas nacionales de estudios profesionales con las características antes apuntadas, tanto para contender con el crecimiento de la institución, ahora planificado, como para descongestionar las instalaciones de Ciudad Universitaria. El número de nuevas unidades universitarias que harán falta depende de varios factores tales como el carácter terminal que se logre imprimir a la educación media superior, el desarrollo de otras instituciones educativas y la efectividad que llegue a tener el sistema de universidad abierta.

Debemos ver la edificación de las nuevas unidades no sólo como el aumento de la capacidad instalada para dar acomodo a los mexicanos que reclaman educación, sino como una oportu-





tunidad para ser creativos e introducir nuevas posibilidades educativas para nuestros estudiantes.

Por lo demás, el proceso de diversificación de las instalaciones universitarias no es estrictamente nuevo. Se había experimentado ya con la Escuela Nacional Preparatoria que en la actualidad cuenta con nueve planteles que fueron abiertos a la enseñanza, en su mayor parte, al final de la década de los cincuentas y principio de los sesentas. Para no recargar este sistema, y para implantar nuevos métodos pedagógicos, en 1972 comenzó a funcionar el Colegio de Ciencias y Humanidades. El Colegio dispone hoy de cinco planteles, que imparten enseñanza en el nivel medio superior con un carácter terminal, a la vez que propedéutico. Fue concebido como un sistema que, comprendiendo también licenciatura y posgrado, funciona como una innovación educativa propiciando el trabajo interdisciplinario e interinstitucional.

También es necesario tener en cuenta que desde 1972 se trazaron las bases para que en la Universidad funcionara la Universidad Abierta.

La Universidad Abierta prescindirá, en gran medida, del aula y de la presencia del profesor, en base a la formulación de objetivos de aprendizaje, a la preparación de material didáctico y a la definición de procedimientos de registro, de evaluación y de auto evaluación. Incorporará para beneficio del sistema educativo los sitios de producción y servicios. Esta modalidad académica comienza a ser viable y nos permitirá, en breve tiempo, salir del claustro escolar para llevar educación superior a los centros de trabajo fabril, comercial y agrícola, y aun a los domicilios particulares de millones de mexicanos.

Además de regular el flujo de la población estudiantil, encaramos otro aspecto medular dentro de las perspectivas de la Universidad: la superación académica.

Esa superación tiene innumerables implicaciones. Tratamos de mejorar la orientación profesional para los alumnos; trazamos proyectos para incrementar la capacidad docente de nuestros claustros; trabajamos en la actualización continua de nuestros planes de estudio. Se ha dado un nuevo enfoque al servicio social de pasantes, ahora extendido a los estudiantes, para que, cumplido por brigadas interdisciplinarias e interinstitucionales con programas definidos y objetivos específicos, sea formativo y motivador para servir a la comunidad al percatarse el educando de la íntima problemática de ésta.

Procuramos, en fin, incrementar tanto como sea posible los recursos educativos de la Institución, mediante la adquisición de instrumental, la modernización de laboratorios, o el incremento de material de consulta y experimentación, por ejemplo. Se trata, pues, de una tarea colectiva de máxima importancia. Cualquier omisión, el menor descuido, nos podría colocar a la zaga de las necesidades nacionales. Nuestra Universidad es añeja, pero no obsoleta. La superación académica es una puesta al día en todos los campos de nuestra actividad.

Ahora bien, la implantación de medidas adecuadas a la superación académica supone exhaustivos estudios previos. A este objeto se aplican, entre otros, la Dirección General de Planeación, la Comisión de Nuevos Métodos de Enseñanza y el Centro de Didáctica. La Dirección General de Planeación realiza estudios en relación al crecimiento y evolución de la Universidad, al tipo de profesionistas y técnicos requeridos, a las necesidades de personal docente, de nuevas construcciones y de servicios auxiliares de la enseñanza, a requerimientos financieros y a cambios en la estructura administrativa.

La Comisión de Nuevos Métodos de Enseñanza practica investigación sobre la metodología de la educación utilizada en diversos centros docentes, a la vez que promueven el mejoramiento de los programas de estudio en la Universidad y difunde, entre la población universitaria, los adelantos obtenidos. Particularmente valiosos son los trabajos realizados en materia de enseñanza audiovisual y programada, así como los que atañen a la sistematización misma de la enseñanza.

A su vez, el Centro de Didáctica promueve la formación y capacitación del profesorado en aspectos pedagógicos, mediante cursos especializados, seminarios y coloquios.

Hemos creado en 1973 dos centros directamente comprometidos en la producción de recursos humanos, de material didáctico y de novedosos enfoques educativos: *Didacta*, que es un esfuerzo conjunto de la Facultad de Química y de la Facultad de Medicina, y el *Centro Latino Americano de Tecnología Educativa de la Salud*, establecido mediante un consorcio de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, la Organización Panamericana de la Salud, la Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior y nuestra Universidad. También hemos establecido desde 1965, un programa para la formación de personal académico, con objeto de estimular y complementar la formación de profesores e investigadores que trabajen para la propia institución. Incluye un sistema de becas que ésta otorga a los alumnos egresados y profesores para realizar estudios o investigaciones de posgrado en el país o en el extranjero.

En el tiempo presente, la Universidad Nacional Autónoma de México es determinante en dos empresas de gran trascendencia para México: coadyuvar en la expansión del sistema educativo nacional y lograr que la investigación científica y tecnológica sea un eficaz instrumento del desarrollo del país. En relación a lo primero debe señalarse que una parte importante de la labor de los mecanismos para la formación de recursos humanos se destina para el beneficio de las universidades de los estados de la República. Con catorce de estas instituciones la Universidad ha celebrado convenios de intercambio con el propósito de reforzarlas; de esta manera se incide tanto en la regulación de flujos pues los jóvenes no





buscarán emigrar a la capital del país, como en el logro de una mejor enseñanza.

Es vital que también desarrollemos la investigación, así la humanística como la científica. Para este objeto procuramos expandir nuestros recursos humanos y materiales. Los cuadros de investigación van ampliándose con egresados de la propia Universidad que, en una gran mayoría, se aplican de tiempo completo a las tareas de gabinete, laboratorio y campo experimental.

Para el país resulta de toda urgencia que se desarrolle la investigación básica y aplicada. Una y otra son relevantes para la solución, a corto, mediano o largo plazo, de los problemas nacionales. Podemos referir, con satisfacción, que en la actualidad casi todas las 32 dependencias comprometidas en investigación científica están involucradas en el conocimiento y solución de problemas nacionales. Así cumplimos, además, con un mandato específico de nuestra ley orgánica.

Simultáneamente, se programa equipar con lo necesario a esos investigadores, de suerte que su labor fructifique en la magnitud misma del esfuerzo invertido. Además, ya procedemos a remediar el agobiante hacinamiento que existe en algunas áreas de investigación.

Los investigadores disponen, a más de los recursos que su función misma requiere, y que se dan en las dependencias de su adscripción, del apoyo proporcionado por tres Centros: el de Información Científica y Humanística, el de Servicios de Cómputo y el de Instrumentos.

Nuevas generaciones, con nuevos alientos y nuevas perspectivas, han engrosado las filas de la investigación en la Universidad. Sus trabajos tienen inmediato efecto en la modernización de la Universidad y lo tienen también, por ende, en la modernización del país entero.

El ámbito de nuestra casa de estudios

Por todo cuanto hemos visto es posible concluir que en la tradición cultural mexicana nuestra Universidad ha desempeñado un primer papel. Papel que le corresponde en el momento actual y habrá de seguir representando en el futuro. La Universidad es una institución nacional no sólo por mandato de ley, sino porque así lo ilustra su historia, así lo señala la ubicación de sus instalaciones en diversos confines del país, así lo determina el hecho de que sus realizaciones se proyecten en forma rectora en la vida cultural del país y así lo demuestran su importancia social.

Pero al ser nacional no reduce su ámbito americanista. Muy por el contrario. Desde 1921, siendo Rector de nuestra Casa de Estudios José Vasconcelos, dijo:

Considerando que a la Universidad Nacional corresponde definir los caracteres de la cultura mexicana, y teniendo en cuenta que en los tiempos presentes se opera un proceso que tiende a modificar el sistema de organización de los pueblos, sustituyendo las antiguas nacionalidades, que son hijas de la guerra y la política, con las federaciones constituidas a base de sangre e idioma comunes, lo cual va de acuerdo con las necesidades del espíritu, cuyo predominio es cada día mayor en la vida humana, y a fin de que los mexicanos tengan presente la necesidad de fundir su propia patria con la gran patria hispanoamericana que representará una nueva expresión de los destinos humanos; se resuelve que el escudo de la Universidad Nacional consistirá en un mapa de la América Latina con la leyenda: "Por mi Raza Hablará el Espíritu"; se significa en este lema la convicción de que la raza nuestra elaborará una cultura de tendencias nuevas, de esencia espiritual y libérrima. Sostendrán el escudo un águila y un cóndor apoyado todo en una alegoría de los volcanes y el nopal azteca.

En décadas pasadas se hacían sentir, mayormente, los grupos joviales de estudiantes latinoamericanos, principalmente provenientes de países centroamericanos y del Caribe. En los últimos años han disminuido, en parte por las limitaciones a su admisión que nos impuso el gran crecimiento de nuestra institución pero, sobre todo, por el desarrollo de instituciones educativas en estos países. Pienso que estamos en el umbral de un reencuentro a otro nivel, pues podemos ser efectivos en el vigoroso intercambio de profesores e investigadores. Lo que hemos logrado en el área de investigación y en las actividades de posgrado garantiza la revitalización de los vínculos que proponemos.

Hemos referido datos, problemas y expectativas de la Universidad de México; nos alienta el hecho de que para resolver nuestras grandes dificultades y realizar nuestros ambiciosos programas, contamos con el esfuerzo poderoso de muchos universitarios que, desde dentro o desde fuera de la Universidad Nacional Autónoma de México, prestan su concurso para la magna tarea de revitalizar nuestra Casa de Estudios.

Hoy, en Costa Rica, quienes aquí estamos, refrendamos el afán fraternal de la cultura universitaria. Hemos de mirar nuestras raíces y las encontraremos iguales; hemos de contemplar nuestro horizonte y lo hallaremos idéntico. Como abiertas encontré hoy las puertas de la Universidad de Costa Rica, abiertas están las de la Universidad de México para que los nacionales de Costa Rica, de Centro América, de nuestro hemisferio todo, vayan allá, a dejar y a encontrar lo más valioso por lo que los latinoamericanos pugnamos: el respeto a la libertad, el amor al saber y un justo empeño de alcanzar mejores condiciones de existencia.



QUEMAR LAS NAVES

I

El camino

Como un hueso roído
arrojado en el suelo
sin árboles sin hombres
verdiblanco de ortigas
hiere el aire y el polvo

o como un falo terroso
sube por la montaña
caluroso y difícil
y al llegar a la punta
azul y despeñado
desaparece en la cima

II

Quemar las naves

Quemar las naves
para que no nos sigan
las sombras viejas
por la tierra nueva

para que los que van conmigo
no piensen que es posible
volver a ser lo que eran
en el país perdido

para que a la espalda
sólo hallemos el mar
y en frente lo desconocido

para que sobre lo quemado
caminemos sin miedo
en el aquí y ahora

III

Por las ramas de un fresno un día
cayó sobre la tierra un rayo de sol
que encendió las torres verdes del pasto
y levantó del suelo sus sombras
con amorosa exactitud
Por esa luz sin nombre
por el anhelo la codicia

de hacerla mía
he caminado desde entonces
he trabajado

IV

Profecía del hombre

Las nubes colgaron como hollejos
los ríos se estancaron muertos
se extinguieron las aves y los peces
en las montañas se secaron los árboles
la última ballena se hundió
en las aguas como una catedral
el elefante sucumbió
en el zoológico de una ciudad sin aire
el sol pareció una yema arrojada en el lodo
los hombres se enmascararon
se aislaron en trajes de plástico
sin noche y sin día
caminaron solitarios por el jardín negro

V

El viento

Caballero del norte
llega vestido de negro
en su caballo soplador

a galope tendido
saca chispas de las sombras
y descubre los azules del frío

rápido silbante tormentoso
da lanzazos contra las puertas
y recorre las calles

mientras sobre nosotros caen
acuchillados
los muertos tristísimos del día



Dibujos de Vicente Gandía

Homero Aridjis ■ Michoacán, México (1940). Poeta becario del CME. Premio Xavier Villaurrutia 1964. Autor de los libros de poesía: Los ojos desdoblados, Antes del reino, Mirándola dormir y Ajedrez. Agregado Cultural de la Embajada de México en Holanda.

Hemisferio SUR

A Rafael de León Caldera

En el hemisferio sur abro una botella de vino más rojo que el color al que dimos ese nombre y a grandes tragos me bebo la memoria. El juego es el mismo: lo que se sabe, y un poco más: el secreto.

Soy puro, casto, nuevo de nuevo, ligerito y vacío; puedo contar en tierra cualquier cantidad de estrellas e hilar estupideces hasta hacer una mullida y luminosa alfombra más gorda que las más gordas que haya, en la que a cada paso me hunda hasta el principio.

La tierra es buena. Tampoco la helada sombra acabará con nosotros, la grasosa y sucia sombra; que abunda el fuego y por alguna parte anda el aire preparando acontecimientos increíbles, como del huevo prodigioso el embrión retrocede a la vida.

Pero aún así sorprender la grandeza es poco, ni imaginar siquiera que una transfusión de almas sea posible. Tampoco me salvará la manera en que el niño camina y habla y me obliga a sacar palomas de la manga, dulces de las palabras, globos hinchidos de todo lo que yo hubiera querido ser con esta misma efigie tirada por la borda

mucho antes de que mi corazón fuera buzo y pudiera tirarse a rescatarme la voluntad. No; el prestidigitador conoce el truco y sus mañas son eternas, por lo menos mientras la buena tierra dure.

Mas un lago, un grandísimo lago tampoco sería suficiente para esta sed infinita. Una sola gota de algo que no sabemos quizás me saciaría; comenzaré a ser feliz entonces, tendré una calidad inmejorable, seré conocido por mi bondad, ¿por qué no?; improvisaré universos de sobremesa y los comensales podrán hartarse de alegría.

Por todas partes vi perdida la risa; el miedo como una hiena mordisqueaba el antiguo claro espíritu del mundo. La tierra es buena. Yo lo gritaba por todas partes como un loco mientras los jóvenes me apedreaban.

Inocentes flores que bailotean al viento, ríos que menos fríos tienen entre más rajan la tierra, cactus más húmedos cuanto menos beben, pastos que ni siquiera saben que han nacido, padres árboles, ¿qué cosa me autoriza a violar la mágica naturaleza? Si fuera verdad que lo que somos vale

y que por esta mugre debemos estar agradecidos.

Caigan en la cuenta los que adulan al día: muy poco somos lo que pretendemos ser, ¿Por qué el alacrán, la araña, la nauyaca tienen derecho; por qué la libélula, la mariposa, el papagayo? A la basura el sueño. Una potentísima respuesta ronda la tierra, una respuesta con cuerpo y con fulgor.

Soy inocente, lo declaro a las cuatro paredes. Y el vino es también eterno, por lo menos mientras la buena tierra dure. Aquí estoy, yo soy mi propio juego y en la intensidad de las horas nocturnas apenas si sería cierto que amo a alguien. No; una helada razón me tiene preso, un mal avenido tormento me sustrae de la dicha. Cómo pensar que la fortuna alcance a ser un bien común. Inaudito. No hay una sola flecha que lo indique. El ingenuo amorador de otras estancias ya sólo es necesidad, grito pelado, mala furia, inmenso desconuelo; no hay una sola clave que nos saque del sueño perjuro de la esperanza.



Malditas horas y malditos días
llenos del sucio tinte de las buenas
costumbres.

Queriendo tocar la parte íntima del día
en un segundo pierdo todo lo que los años
habrían querido guardar para la vejez.
Mala y artera razón, podrido estilo.
juguetito infeliz que chilla como si
cantara.

En la rigidez con que me odio
no hay hule que se estire tanto
como la imaginación.

Para llegar al hemisferio sur
tuve que romper todas las tablas;
clavos hirientes salían como cabellos
malditos

de las esquinas del deseo,
de la insana voluntad de andar
En particular los asuntos domésticos
se erizaron por adentro,
el cojincito alfiletero de los días
muy hechos.

Todo lo tuve que empezar de nuevo
hasta que me salió sangre de las manos.

Sólo una flauta en ellas tuve,
una flauta callada, solitaria, flaca.
Y un juego constante de palabras,
que daba la impresión de que me amaba.

De qué stirpe soy que mi padre no me
reconocería,
quién me engendró tan poca cosa.
Oh miseria del alma,
ojos sin sangre,
virilidad escasa.

He de saber un día por qué maniobra
me quedé en la puerta esperando a que me
abrieran
en lugar de tirarla a empujones, a
patadas, a mentadas de madre.
Mi raza, si supiera, me haría empalar
para escarmiento de palomos.

Con las venas vacías,
con las tripas de muerto.
Mala mañana,
sol siniestro,
poca cosa
muy poca cosa.

Las horas frías, con todo y su cruda
intensidad
se acaban pronto,
pronto dejan que los estragos que hicieron
se restañen,
que las hojas quemadas (ah, quemadas)
de los árboles
retoñen
y en su presente verde y bullicioso
juren que no ha pasado nada.
¡Juren que no ha pasado nada, hipócritas!

El enorme sur caliente su escasa
profundidad
tendido como una amante joven
que ha mentido a sus padres
para venir a la cama del amado,
y el azulísimo azul, más extenso que
las palabras,
se eterniza.

Haber vivido no significa nada,
nadie esperaba por nosotros
y aunque imaginamos ansiedad por
encontrarnos
sabemos bien que sólo hemos leído que
nos buscamos.

En este el calor es ejemplar
y las horas frías, realidad de un antes
que no podemos reducir al hábito
anecdótico
de nuestros afectos modernos.

Que salga el sol, qué diantre;
que volvamos a sentirnos flores
perfumadas,
airecillos calientes
rondando las orejas de las diosas,
riachuelos tibios que les lamen los pies,
que les empujan pececillos voraces en las
entrepiernas;
que volvamos a sentirnos por un segundo
más
picante miel, empalagoso almíbar
o redomados cabrones que montan peñas
que parirán sabrosos manantiales.

Qué carajo, que nos guste la vida;
si para ello quienes nos precedieron
libaron y cantaron y danzaron
y entendieron las cosas de la tierra
cómo son de mortales,
qué poco duran,
qué huella menos personal se va quedando
a pesar de la blasfemia,
a costa de la soberbia,
mal que le pese al sueño
de los que sueñan que la vida
es el fruto de un sueño superior,
extranjero, omnipotente.



Que gritemos sudorosos que sí,
que estábamos conscientes,
que ya sabíamos lo que nos esperaba,
que no nos sorprenderá la muerte
con su enamoramiento repentino
porque en el origen helado
hicimos el pacto de olvidar,
mientras hubiera calor en nuestras venas,
lo que somos
y recordar, sin ton ni son, lo que
quisimos ser,
lo que quisimos.

En mi estrecho tórax
estoy sintiendo
mis maravillosos órganos moverse;
me duele un poco todo
con agradable dolor humano;
blando y duro se acomodan en buena
arquitectura
a un bailecillo continuo y jubiloso.
Siento el color, la pulpa, las mucosas;
por adentro he de oler a cosmos.

Animal,
animal carnoso,
animal.
Qué sabrosa morbidez, qué goce.
Y oigo; me oigo.

Ah delicia, deleite, regocijo,
recobrado placer,
placer en mi lugar, sereno y quieto;
regalo que me doy.

Mas la belleza, la suprema belleza
ante la cual el casto se desmaya
como alguien que ha vendido su sangre,
¿será en verdad la salvación
como pregonan los mercenarios?

¿No será más bien que el sol es
demasiado fantasioso
e inventa cosas que nosotros no podemos
ver
impunemente?

Por que si no, ¿cómo explicar que la
belleza fracase,
que en las horas de frío
se arrugue el pellejo de la hermosura
y grandes bolsas de piel grasosa
hunda lo que pareció brillar con propio
brillo?

Nada, el padre frío, criminal, que nos
devora
es también un mordaz ilusionista
que empuja y empuja a sus becerros,
a sus becerros balantes e inocentes,
al corral donde medita
y practica
y juega
y coquetea cuando muere
y más tarde o más temprano
resucita.

La ilusión en los demás queda afincada
pero el prestidigitador conoce el truco.

Apenas termina la función se reduce a
su cuarto,
a su pieza de hotel pintada en vinílica
verde,
panda la cama,
las sábanas rotas, percutidas,
la lámpara llena de mosquitos muertos,
y desde allí comienza de nuevo
ante el espejo
a torcer la cuerda de la risa.

¡Locura, locura! , grita
un monaguillo en mi alma.
¡La locura!

El sol, el aire, el mar,
la poderosa tierra
nombre.

La comunión comienza:
me reparto mi pan,
mi vino rojo del sur;

mis dedos limpios entran en mi boca;
comienzo a engordar como un sapo feliz;
el necio humo nuestro me sahuma.

Un largo, larguísimo grito
como la más baja y perene nota
de un órgano eléctrico
se instala para siempre
entre el mundo y mi garganta.

El monaguillo me empuja,
toma radiante mi lugar.

¡Locura, locura,
la locura!
¡Sí: la carcajada!

Chulumani, 7 de octubre/73
Buenos Aires, 8 de noviembre/73



DANZA DE ISIS



a Patricia

*Ay, desvalido.
Ay, desvalido que duermes.
Ay, desvalido en un lugar que no
conoces y yo conozco.
Escúchame, a tu lado surge el
que te atormenta
Mira a nuestro hermano:
ven, levantemos su cabeza,
ven, reunamos sus huesos,
ven, unamos sus miembros con amor,
ven, terminemos con sus infortunios,
ayudemos hasta donde sea posible,
que no se canse más.
Que por su espíritu la humedad
comience.
Que se llenen de ti los canales
secos
y por ti aparezcan los nombres de
los ríos.
Osiris, vive.
Soy yo, Isis.*

*Texto de los sarcófagos,
imp. medio, III milenio a.c.*

Ala de la palabra,
hábito de mis labios que no se atreve a morir

Olvidado movimiento de sílabas
en la primera palpitación—
la semilla de la vida que se amarga cuando germina.

De tus pies nace el agua del espacio.
Se moja de pasos el alma.
Pisas en un espejo la huella, la memoria,
la danza del hermano.

Ala del aliento,
ala adolorida de la voz:
¿cómo nace el olvido y sin desplazarse nos busca?

¿Qué ceguera del instinto
abre el alma y de la herida nace

y en las manos lastimadas permanece y recuerda,
sin volver a lastimar la piel, la caricia?

La danza imperiosa resbala por la piel
y atraviesa las manos,
la palabra reptante en el polvo de la voz
y en el significado dormido,
buscando su crucifixión y su
desmembramiento.

Danzas la muda palabra,
la íntima, la gemela,
la resplandeciente pero oscura y estéril
que carece de voz y de nombre y aún no es,
y carece de ritmo, sonido, dulzura
La intacta y que amarga la voz
que apenas forma su signo
y sólo mi nostalgia la comprende.

Ay, desvalido que duermes
cubierto por el esperma solitario de la palabra

Ay, desvalido.
Esperando contemplar en la orilla de tu voz la vida,

su mansa corriente ficticia y blanca,
en tus labios, en tu aliento,
que te atormentan.

Deja levantar tu cabeza
mojada de tiempo, de palabras,
callada como el espacio

en lo alto de una montaña
Ven, que mi caricia palpe tu carne
y a través de la carne tus huesos,
tomando la piedra dúctil del amado.

Ven, deja recoger tus brazos,
encontrar la frescura como en las ramas
de los árboles,

la caricia de tus muslos.
Que no nos atormente más nuestra soledad,
que no nos canse más ni nos atormente.

Novia del tacto:
pálida, dulce, abandonada como un poema.

Novia del movimiento, ensimismada.

Luz que estremece la ceguera, la hiere, la inmoviliza,
como todas las cosas donde la mirada
se detiene a llorar.

Ahora, en la humedad del río que sangra,
cuando lo olvidado nos recuerda y volvemos a amar,

en el agua de la forma,
en la que es misericordia y conocimiento:
escuchas el espejo de tus pasos,
los hilos luminosos que te siguen
(heridas del día que se hacen crepúsculo y alba).

Ascienes en mí como otra sangre, la conciencia,
preñada así,

de lo que existe y de lo que no existe,
como la esperanza.

Hermana, deja sentir el regreso de la carne,
el calor de la carne y su esperanza,
su dolor, su desamparo:
que resucite en la profunda superficie del cuerpo,

en la intratable vida, su efímera eternidad,
intensa luz que danza, que me forma
pisando mi alma, intemperie mía.

Palabra que se encarna y se encierra,
que se aova y me busca
vuelta a nacer
y a resucitar en mi oscuridad,
en mi voz arrepentida.

Y la luna inflamada de palabras
suelta en nuestros cabellos
su luz de espejos, su dolorosa luz:
es un grito de palabras exasperadas e intensas,

una simétrica lujuria que se expande
y me revela oculto, desnudo.

Danza de la resurrección de la carne,
danza que en mí se pone con la vida
y en mi silencio y mi carne atormentada
vuelve a nacer.

VIGENCIA DE KANT: DEL CONCEPTO DE LA HISTORIA A LOS UMBRALES DE LA PAZ UNIVERSAL

El mejor homenaje que se puede rendir a la memoria de Kant, cuando este año se celebra el doscientocincuenta aniversario de su nacimiento es, sin duda, trazar las influencias más vigorosas de su pensamiento implícitas en las instituciones sociales y culturales de nuestro siglo.

¿Qué impronta del mensaje de Kant es dable descifrar todavía en una sociedad como ésta, calificada ruidosamente con el epíteto de sociedad postindustrial? ¿Qué tiene que ver el filósofo de la Idea, el cimentador del pensamiento, la moralidad y la sensibilidad de su tiempo con los intereses, conflictos y aspiraciones del nuestro? ¿En qué sentido, expresado de otra manera, el espíritu que mejor comprendió la ilustración europea, quien fue su conciencia más lúcida, extiende su eficacia hasta una sociedad sobreviviente de dos conflagraciones mundiales, sacudida por crisis económicas e ideológicas, aunque esperanzada por instaurar una nueva moralidad entre las naciones, un nuevo ideal jurídico-universal?

Indudablemente, el legado filosófico de Kant tiene un designio de convivencia con los periodos de crisis y de tránsito intelectual, por lo que una época convulsiva como la del siglo XX, revolucionaria en múltiples aspectos, es propicia para legitimar su actualidad más aún que su mera pervivencia. Radical en sus ideas básicas, al grado de reconocerse el contenido de sus tres *Críticas* como fruto de una revolución —la llamada *revolución copernicana*— el destino del criticismo de Kant, del que nuestro siglo ofrece manifiestas repercusiones, consiste en mostrar cómo son posibles los caminos hacia nuevas formas del pensar, del querer y del sentir humanos.

No es paradójico, en efecto, verificar en las conturbadoras experiencias de nuestro siglo aquellas influencias, las más características, del prudente y silencioso profesor de Königsberg, fuerza primordial empero del iluminismo filosófico contemporáneo.

En las postrimerías de la segunda década de este siglo —y luego al terminar la primera mitad de nuestra centuria— fue cuando el programa ético-político de Kant pareció desplegarse según sus más agudas previsiones. Sin haberse propuesto en modo alguno adelantarse a la llamada prospectiva; sin haber querido ser él mismo un futurólogo en el sentido de prever situaciones concebidas como una trama de posibilidades para un mundo mejor (y mucho menos sin haber querido ser juzgado por la posteridad como un profeta) Kant estableció desde su época los criterios filosóficos-jurídicos, definió los principios de una nueva moralidad con arreglo a los cuales era posible organizar un mundo anhelante de paz y de justicia, capaz de sustituir la idea de la sojuzgación universal por la idea del derecho y de la cultura universal.

Atraídos principalmente por los aspectos teóricos del criticismo de Kant, no han sido pocos los estudiosos de la revolución copernicana que han descuidado, y hasta desdeñado, las partes de su obra consideradas prácticas: las relacionadas con sus concepciones jurídicas y sociales, así como sus reflexiones acerca de la historia.

Sin duda, una brillante oportunidad para haber corregido esa visión incompleta acerca de los contenidos del criticismo de Kant, fue la que se produjo inmediatamente después de concluida la primera Guerra Mundial, en los momentos cruciales del armisticio, y durante el desarrollo de la Conferencia de París convocada para el 18 de enero de 1919.

Una disposición exaltada de ánimo, recuerda H. A. L. Fisher,¹ al referirse al legado de esa guerra, embargaba a los países beligerantes que habían participado en la contienda. “Estaban irritados, alterados y sedientos de venganza. Querían que los daños de la guerra fueran reparados y quedar a cubierto de nuevas agresiones. . . La guerra había perturbado a todos y había llegado a todas partes, había avivado todos los resentimientos y despertado todas las ambiciones, había animado todos los sueños y aguzado todos los apetitos.”²

A ese ambiente de confusión e incertidumbre, al escenario de un París todavía estremecido por los horrores de la guerra, asistentes de los cuatro puntos del globo, quienes representaban las más disímiles culturas, acudieron con la esperanza de construir un nuevo porvenir, con la convicción de que *la paz perpetua* era posible no sólo como “idea”, con la seguridad, perturbada a veces por el desencanto, de que no era una fantástica pretensión pasar del estado de naturaleza a la concordia universal.

Jamás una reunión de Estados, presidida por tales condiciones en donde el pavor y el optimismo parecían confundirse estuvo tan estrechamente vinculada con las premisas pacifistas, con los ideales del cosmopolitismo —inspiradores de un nuevo orden internacional— debidos al discernimiento del fundador del idealismo crítico. Jamás una Conferencia de paz había sido tan profundamente kantiana en sus tendencias, tan intensamente iluminista —al modo como entendió Kant el Iluminismo— como aquella de la cual emergería la Sociedad de Naciones, primer intento y solución empírica en la historia universal para colocar los fundamentos de una nueva moralidad entre las naciones.³

La clarividencia de Kant pareció acompañar en todo momento al presidente Wilson, líder indudable de la Conferencia de París, cuyos Catorce Puntos influyeron en la modelación del Pacto y en el destino mismo de la Sociedad de Naciones. Los tratados de paz y la propia estructura de la institución ginebrina parecían inspirarse directamente en las páginas de la *Idea de la historia universal desde el punto de vista cosmopolita*, y de *La paz perpetua*.⁴

“La importancia de la Sociedad de Naciones —escribe el historiador inglés— consistía en ofrecer al mundo la proporción de gobierno mundial que fuese capaz de resistir. Los redactores del Pacto comprendieron que *hubiera sido inútil crear un superestado que suplantase los gobiernos nacionales*. Por ello rechazó la idea, que gozaba de gran favor en Francia, de un ejército de la Sociedad o de una policía internacional o de cualquier otro modo de





Veamos, pues, de qué manera ejerció Kant su influencia previosa.

EL ASUNTO DE LA HISTORIA SEGUN KANT

En noviembre de 1784 escribe Kant su ensayo ya aludido *Idea de la historia universal desde el punto de vista cosmopolita*. Unos meses antes, en la primavera de ese mismo año, Herder había publicado el primer volumen de su *Ideen zur Philosophie der Menschengeschichte*. Por tal relación cronológica, el escrito de Kant ha sido juzgado como ocasional, concebido al margen de las preocupaciones más serias del maestro, y elaborado con el único propósito de refutar a Herder, su antiguo alumno y a la sazón vivaz antagonista.⁷ Además, el “estudio de la historia no era uno de los intereses principales de Kant”.⁸

Tales observaciones serían cabalmente correctas sólo en el caso de considerar como aislado el texto de 1784, y no como un momento en el proceso evolutivo de la concepción ética, jurídica y política de Kant. Más todavía, tal hipótesis sería plausible en la medida que no se vinculara la *Idea de la historia universal desde el punto de vista cosmopolita* con *La paz perpetua* texto, este último, publicado en plena madurez del filósofo.

Entre uno y otro texto, entre *La idea de la historia*. . . y *La paz perpetua* hay una década de intensa actividad filosófica del profesor de Königsberg. Más importante que el mero hecho de enumerar los escritos kantianos de esa época es advertir la hondura que va poniéndose de manifiesto en aquellos escritos en los que trascienden las originarias ideas acerca del Estado individual hasta llegar al concepto de una sociedad de naciones.

Una de las impresiones más vivas que deja la lectura de la *Idea de la historia*. . ., consiste en que el progreso general en la vida de la humanidad no sería resultado de un plan deliberadamente trazado por el hombre para su propia conducción, sino que se debería a un plan de la naturaleza cumplido por el hombre sin darse cuenta plena de ello.⁹

Sin embargo, expresiones como el “hilo conductor de la historia”, la “intención de la naturaleza”, “plan de la naturaleza”, “disposiciones originarias” —comunes en el texto mencionado— requieren ser comprendidas *avan l'esprit* antes que en el llano sentido literal, objeto de confusiones. No es posible derivar de ahí un paralelismo entre leyes universales de la naturaleza y principios de la marcha regular de la voluntad humana, presidida por el juego de la libertad. No es válido, en otras palabras, atribuir carácter de principio para fundar el concepto de la historia a los llamados “propósitos de la naturaleza”, así como tampoco lo es asignar al comienzo sensorial, todo fundamento *a priori*.

Si cronológicamente todo despliegue de las facultades del conocer, del querer (como son las que se expresan en la historia),

coacción preestablecido, por el cual un Estado miembro pudiese ser obligado a inclinarse ante la voluntad de una autoridad exterior. Antes que violar en una sola letra o desconocer uno solo de los derechos soberanos de los Estados nacionales, los fundadores concibieron la Sociedad como una *asociación de Estados nacionales*, cualquiera de los cuales tenía derecho a igual justicia y consideración y a ser protegido de la intromisión en sus prerrogativas domésticas, exigiéndose que toda decisión de la Liga se tomase por unanimidad.”⁵ (los subrayados son nuestros).

Entre las principales funciones asignadas a la Sociedad se pueden subrayar las siguientes: 1. Vigilar que la obligación contraída por todos los Estados miembros, de someter sus desavenencias a la institución antes de recurrir a la guerra, fuese cumplida; 2. Lograr que sus miembros redujeran de modo progresivo sus recursos de armamentos y que ningún Estado se proveyera de medios bélicos por encima de sus necesidades de autodefensa o excediendo las previsiones para cumplir sus deberes internacionales; 3. Fomentar en periodos de paz la cooperación intelectual, intensificando el entendimiento entre los pueblos al través de todos los capítulos que atañen a la esfera de sus necesidades materiales y de orden espiritual.⁶



y aun las del gusto estético, "comienza con la experiencia"... "no por eso originase *todo* él en la experiencia".¹⁰

El esquema del concepto de la historia trazado por Kant en la *Idea de la historia*... también responde a un planteamiento trascendental. A partir del examen crítico emprendido ahí se puede preguntar por las condiciones de posibilidades de la historia, por los principios que la convierten en objeto de conocimiento posible.

En efecto, los nueve *principios* en los que se comprende la exposición kantiana acerca del concepto de la historia recorren los momentos lógicos de la *unidad*, la *pluralidad* y la *totalidad*; es decir, abarcan el desarrollo de la humanidad a partir del estadio original del hombre (el hombre en estado de naturaleza), hasta alcanzar el estado de plenitud moral, pasando antes por el estadio de la sociedad civil.

Si por una parte, en los tres primeros *principios* desarrollados en la *Idea de la historia*...¹¹ el hilo conductor parece estar a cargo del plan de la naturaleza, a partir del cuarto principio hasta el último la historia surge como historia de la libertad moral, como historia de la humanidad y, en definitiva, como historia cuya meta es la "condición cosmopolita" de los Estados.

El principio de la "insociable sociabilidad de los hombres"¹² permite el tránsito del mundo sensible —al que parecía confinada la historia— al mundo inteligible, al de la Idea, iniciándose así el ascenso hacia el "establecimiento de una sociedad civil que administre el derecho de modo universal".¹³

Frutos de la insociable sociabilidad son, ciertamente, el ingreso de los hombres en una sociedad civil, la búsqueda de "una constitución civil perfectamente justa", la aspiración a la "totalidad de la cultura y el arte"; en suma, la tendencia y orientación para formar "una liga de naciones".¹⁴

Sin embargo, las condiciones de posibilidad y los postulados que permiten concebir la historia de la razón humana simultáneamente como historia de la voluntad humana requieren ser retrotraídos para hacerlos converger en su principio unitario, en el concepto de contrato o de pacto legal.

No se oculta aquí la influencia de Rousseau y, en general, la influencia de la corriente del derecho natural de Hobbes, de Locke y de Wolff. Sin embargo, "el contrato social es elevado de la esfera de lo empírico y de lo pretendidamente histórico, de un modo puro y completo, al plano de la 'idea'".¹⁵

En efecto, la idea de una "liga de naciones" (*Foedus Amphycyonum*)¹⁶ tiene su fundamento no en una clase de voluntad empírica, sino en la voluntad pura; en ese sentido, regida por el supuesto trascendental de una convención social configuradora de la voluntad federada.

De ese modo, la historia universal entendida como un progreso orientado hacia la racionalidad culmina en el concepto de Estado;

más aún, en el concepto de una mutua asociación de Estados o unificación civil de la especie humana.¹⁷ Sólo por ese sentido —por la dimensión cosmopolita y jurídica— la historia es cabalmente historia universal.

Ha quedado atrás, en virtud de la revolución copernicana referida a la historia, la visión arcádica, paradisiaca de la humanidad. Ha quedado atrás la visión edénica del *bon sauvage* y se ha restituido al hombre —por el método de la libertad— su verdadera dignidad como sujeto de deberes, como titular de responsabilidades.

El camino hacia la paz perpetua ha sido, de esa manera, unívocamente trazado.

LA PAZ PERPETUA

Entre la *Idea de la historia*... y *La paz perpetua* hay una década de por medio, intensa en acontecimientos histórico-universales a los que el filósofo del iluminismo había dedicado profundas reflexiones. La gran Revolución Francesa, como dato empírico, le había permitido contemplar un modo de verificación de los derechos de la razón pura. La marcha de la historia hacia la racionalidad mostraba, en aquel triunfo del régimen republicano, un momento de comprobación del imperativo moral, de la condición cosmopolita, al través de los ideales de justicia, de paz y de libertad.

El ensayo de *La paz perpetua*, en ese sentido, permite comprender cómo la idea de la historia universal, concebida en sentido cosmopolita, se convierte en contenido de un nuevo imperativo moral— la paz perpetua— entendida no como un simple armisticio, como "interrupción de las hostilidades", sino como término de toda hostilidad.¹⁸

Vista en su dignidad de Idea, de tarea infinita, la paz perpetua requiere para ser resuelta poco a poco, para aproximarse progresivamente a ella, de premisas empírico-históricas de cuya exposición y análisis se ocupa el póstumo escrito de Kant.

La constitución republicana, legado de la Revolución Francesa, es una de esas condiciones para lograr el ascenso hacia el ideal supremo. Por sus características, es la más propicia para consolidar el derecho de gentes, fundamento a su vez de una federación de Estados libres.¹⁹

Nuevamente el ideal de una liga de naciones, de un poder unido según leyes de la voluntad solidaria, pregonado en la *Idea de la historia*... aparece con nueva significación teórica. En efecto, las federaciones de Estados formadas no para evitar las guerras sino para estimularlas deben ser sustituidas por una unión federativa de Estados para afirmar la paz entre ellas.²⁰

El ideal cosmopolita, entendido ahora como meta ideal de la paz universal, de la paz perpetua, tiene en la consolidación de la liga





de naciones la garantía requerida para el cumplimiento de ciertas condiciones preliminares.

Entre éstas, por su resonancia y vigencia actuales, pueden mencionarse las siguientes:

Los ejércitos permanentes —miles perpetuus— deben desaparecer por completo con el tiempo.

Ningún Estado debe inmiscuirse por la fuerza en la constitución y el gobierno de otro Estado.

*Ningún Estado que esté en guerra con otro debe permitirse el uso de hostilidades que imposibiliten la recíproca confianza en la paz futura; tales son, por ejemplo, el empleo en el Estado enemigo de asesinos, envenenadores, el quebrantamiento de capitulaciones, la excitación a la traición, etc.*²¹

Lejos estuvo Kant de proponer un Estado universal, un Estado de naciones o bien un Gobierno mundial, como condición del logro de la paz perpetua. La idea de una federación de Estados libres, en cambio, implicaba el concepto de soberanía relativa en cuanto asumía el derecho de los pueblos, unos respecto de otros.

Lejos también estuvo Kant de asignarle a la guerra una función

puramente negativa; en cambio la entendió como un mecanismo del cual se vale la razón para “conseguir su fin propio, el precepto jurídico y, por ende, para fomentar y garantizar la paz interior y exterior”.

Aun juzgada como el mayor obstáculo de la moralidad, la guerra —sostiene Kant en *Reiteración de la pregunta de si el género humano se halla en constante progreso hacia lo mejor*— puede ser convertida “en un acontecimiento cada vez más humano. . . a fin de ponerse en camino de una constitución que, por su índole y sin debilitarse, pueda progresar constantemente, fundada sobre verdaderos principios del derecho, hacia lo mejor”.

La paz perpetua no es, por otra parte, una ocupación para los filósofos “entretenidos en soñar el dulce sueño de la paz”. No es la obstinada y ciega persecución que la busca “en la fantástica imagen poética —escribió Kant en el *Comienzo verosímil de la historia humana*— de la tan alabada edad de oro”.

La realización de la paz perpetua, es cierto, está expuesta a fracasos y quebrantos. Podría aducirse como prueba el intento fallido de la Sociedad de Naciones de organizar la paz y la justicia y fundar la cooperación internacional. Si se ha enterrado el cuerpo en esas experiencias, ha sido no obstante para que el espíritu permanezca vivo, para que resplandezca en plenitud la Idea.

Notas

1. H.A.L. Fisher, *Historia de Europa*, Editorial Sudamericana, B. Aires, 1958.

2. *Ibidem*, p. 381-382

3. La idea de la historia universal desde el punto de vista cosmopolita (1784) y *La paz perpetua* (1795) de Kant, con más de un siglo de anticipación, describen el programa ideológico y jurídico de la futura Sociedad de Naciones.

4. Puede verse en particular los principios quinto, séptimo, octavo y noveno de la *Idea de la historia*. . . y los artículos 3o., 5o. y 6o. de *La paz perpetua*, Sección Primera.

5. Fisher, *op. cit.* p. 398

6. *Ibidem*, p. 398 y ss.

7. E. Estiú, en “La filosofía kantiana de la historia”. Estudio preliminar a la *Idea de la historia*. . . Editorial Nova, B. Aires, 1964

8. R. G. Collingwood, *Idea de la historia*, F.C.E. México, 1965, p. 99

9. *Ibidem*, p. 100

10. Kant, *Crítica de la razón pura*, Introducción.

11. *Idea de la historia*. . . p. 39-43

12. *Ibidem*, p. 43-44

13. *Ibidem*, p. 45

14. *Ibidem*, p. 46-48

15. E. Cassirer *Kant, vida y doctrina*, FCE, México, 1968, 2a. ed. p. 465

16. *Idea de la historia*. . . p. 49

17. *Ibidem*, p. 54

18. *La paz perpetua*, Sección Primera, artículo 1o.

19. *Ibidem*, Sección Segunda, artículos primero y segundo.

20. *Ibidem*, Suplemento primero.

21. *Ibidem*, artículos 3o., 5o. y 6o. de la Sección Primera.

ALVARO OCHOA SERRANO

DIEGO JOSE ABAD, MEXICANO UNIVERSAL

A un ciudadano de la cultura universal no se le piden pasaportes ni visas; lo que sí nos preguntamos, a su paso, es su origen o punto de partida.

Hace algún tiempo empecé a indagar entre libros y papeles viejos y ayudado por una rústica lupa lugareña, la génesis humana de nuestro poeta. Esta me ha servido para ver detalles y minucias referentes a su fecunda existencia, pero no para observar su obra, y poderlo abarcar en su verdadera dimensión humanística.

Valga lo anterior para mostrar lo descubierto hasta ahora acerca de ese Abad un tanto misterioso, austero, despreocupado de ascendencias familiares y muy poco regionalista.

Nació el 10. de junio de 1727, siendo primogénito "de distinguidos y acaudalados padres". Ella, Teresa Sánchez de Alcaraz, originaria y vecina del pueblo de Jiquilpan; él, Pedro Abad, igual que el progenitor e hijo de doña María García, paisano del Campeador —y tal vez descendiente de aquel Pedro Abad que en 1307 hiciera una copia manuscrita del anónimo *Poema del Cid*—, era originario de la Villa de Quintana de Loranés, Arzobispado de Burgos en los reinos de Castilla, de donde pasó a este de Nueva España en 1722, "a vivir al Partido de Xiquilpa".

Avecindado en dicho pueblo, trabaja en la tienda y comercio del acomodado Diego Sánchez de Alcaraz, "administrando caudal ajeno", mientras hace planes y proyectos. Allí conoce a doña Teresa —hija de don Diego— y contraen católico matrimonio en los últimos días de 1725, "sin que se lean antes ni después las tres denunciaciones que dispone el Santo Concilio de Trento".

Ya casado, administra por su cuenta la hacienda de San Antonio Buenavista en el Valle de Mazamitla, "colocada en el límite divisorio de las provincias de Valladolid y Guadalajara".

El poder económico de la hacienda y el prestigio social de don Pedro se manifiestan en los cuadernos de diezmos (Archivo del Antiguo Obispado de Michoacán, legajo 865) y en algunas fojas del legajo 244 bis del mismo archivo. Con el andar del tiempo, tuvo también la tienda y comercio de su difunto suegro, recuas e intercambio con otros pueblos y haciendas "de tierra adentro y de la costa".

Vuelve a Jiquilpan debido a múltiples negocios. Su casa —según padrón de 1746— estuvo ubicada en la calle de las Casas Reales arriba (hoy Calle Abadiano), viviendo en ella con doña Teresa y dos de los tres retoños (Pedro Victores y Plácida Josefa); cinco esclavos se ocupaban del servicio doméstico.

Por su posición social y económica, don Pedro llegó a ser mayordomo de la cofradía criolla del Divinísimo Señor Sacramentado en 1758-1759. Esta cofradía o hermandad tenía sus bienes y tierras en La Lagunita, muy cercana a Jiquilpan; por eso se creyó que Diego José había nacido en dicho lugar.

■ En cuanto a Diego José, sabemos que pasó los primeros años de



Litografía de la época aparecida en la edición póstuma de Cesena.

Alvaro Ochoa Serrano ■ Nació en Jiquilpan, Michoacán, el año de 1948. Actualmente está por terminar su primera obra, acerca de la historia de Jiquilpan. Colabora por primera vez en la *Revista de la Universidad*.

su infancia en Jiquilpan al lado de su abuela, doña Mariana Ruiz de Mendoza y Guerrero, "quien habiendo casi arrancado al niño de los brazos maternos, lo llevó a su casa, segura de que en la educación de su tan querido nietezuelo, encontraría un gran solaz en medio de su viudez y soledad, pues tanto sus hijos como hijas estaban, ya hacía varios años, colocados en honrosos y decentes matrimonios".

Un solo perjuicio dejó en Abad la buena y cariñosa abuela: "no se enseñó suficientemente en la escuela del sufrimiento, ni encalleció como hubiera deseado, para afrontar los duros trabajos e incomodidades que después le sobrevinieron" por haber sido tratado con mucha "suavidad y melindre".

"Mas yo he de haber vivido
me acuerdo aún, bajo una tersa y pura
bóveda que los fúnebres crespones
de invierno no han podido
despojar de su espléndida hermosura,
ni manchar sus azules pabellones."*

Pasados los siete años, lo llevaron de nuevo a la citada hacienda "para que se educara maduramente en aquellos estudios, que a la primera edad deben prodigarse". En la comarca había pocos preceptores, y no muy escogidos; "su padre los hizo traer de lejos y les confió la educación de su hijo". Uno de ellos, don Manuel Pérez Zaracho, "maestro de novicios", sirvió más tarde como administrador de la hacienda; se casó con doña Plácida Abad García dejando descendientes en Jiquilpan.

Después de que el niño Diego José recibió en casa, "con no poca gloria, los primeros rudimentos de la Gramática (. . .), (don Pedro) creyó muy a propósito substraerlo a los mimos brazos de la madre y caricias de los parientes y mandarlo a México", corriendo el año de 1736.

"Y con justa razón contó Abad entre los singulares beneficios —dice Fabri—, este empeño y ahínco de su padre para con él, al que confesaba deber aquella no interrumpida constancia y amor al estudio, que conservó hasta sus últimos alientos."

Dejemos que aquí termine el Abad michoacano. Aquel muchacho "de complexión delicada, de ojos rasgados" ingresa al Colegio de San Ildefonso luego, y a la compañía de Jesús "habiendo ya tocado los 14 años de edad".

Los recuerdos de su niñez vivida en el campo de la alcaldía mayor jiquilpense aunados a su destacada preparación literaria posterior lo hacen ser, al lado de Alegre, Landívar y Castro, "uno de los conspiradores de la poética del paisaje de la mexicanidad".

"En nada esta natura
de esa región remeda los primores.

El labriego, no obstante, ama el barbecho
que con la azada dura
él cultiva y empapa en sus sudores,
y lo prefiere a todos en su pecho."**

Pleno de una mexicanidad auténtica, y bosquejado ya su monumental *De Deo Deoque Homine Heroica*, sale de la vieja Nueva España "envuelto en el naufragio común de la Compañía".

"Las olas vi encrespase
hinchadas y encumbrarse. . . "***

Con los demás jesuitas, se refugia en la ciudad italiana de Ferrara en 1767, dejando aquí para "la muy floreciente juventud mexicana", todos ellos, la semilla ideológica de la independencia.

Durante su estancia allá, "elevan el concepto del mexicano a la categoría de ciudadano de la cultura universal"; y esto es nuestro Diego José Abad, S. J.

EL POEMA HEROICO DE DIEGO JOSE ABAD

Mientras Juan Luis Maneiro dibujaba con las más puras líneas el paisaje humano de México, y Rafael Landívar con anhelo geórgico elaboraba en elegantes metros la poesía del panorama nacional, Diego José Abad, desde su tierra, y húmedos todavía los pies por los saladares de su propio mar, alentaba el vuelo de un poema insólito, localizable únicamente en toda la historia, en toda la dimensión del tiempo y del espacio y en la "unanimidad" de todo el universo.

El *Poema* de Diego José Abad enlaza el misterio infinito de la poesía épica de todos los tiempos, mediante una línea sucesoria que podríamos describir por la *Iliada* y la *Eneida*, *De Rerum Natura*, la *Comedia*, *Don Quijote* y la *Odisea*.

El éxito del *Poema*, desde sus iniciales muestras, fue brillante, como puede decirse de los otros poemas que con él hacen caravana de gloria. El borrador incipiente alcanzó una edición subrepticia en Cádiz (1769). El adelanto de los treinta primeros Cantos ameritó la primera edición legítima de Venecia (1773). El *Poema*, a punto de ser acabado, recibió con aplauso la segunda edición en Ferrara (1775). La obra perfecta, completa con sus cuarenta y tres Cantos, fue publicada en Cesena el año de 1780, después de haberse apagado la vida de su autor, quien falleció el 30 de septiembre de 1779. Trece años después, la Europa culta de entonces reclamaba una nueva edición del *Poema* completo, que el editor, el viejo y sabio amigo Fabri, llama edición sexta, considerando entonces por su orden las ediciones italianas, el latrocinio de Cádiz y la primera versión castellana, de Barcelona, de Francisco Xavier Lozano de Valdepeñas, impresa en 1788.

** Ibid.

*** Ibid.

* Canto XV. *Señor del Cielo*.



El católico rey Carlos III, "por razones que reservaba en su real pecho", había desterrado a Abad y su *Poema* el año de 1767.

Después del esplendor de su aparición y del aplauso con que fue recibido, paulatinamente el polvo de los años fue encubriendo o desvirtuando el valor inmensurable del *Poema*. La curiosidad de nuestro culto siglo ya ha reclamado, y en México, el sitio de gloria que merece.

PRIMERA EDICION MEXICANA DEL POEMA

La Imprenta Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México edita de sus prensas en el mes de junio la primera publicación mexicana del texto latino del *Poema heroico* de Diego José Abad, que es, además, la primera edición bilingüe del mismo, con Noticia Preliminar de Felipe Tena Ramírez e Introducción, versión y aparato crítico de Benjamín Fernández Valenzuela.

Esta edición tiene el mérito especial, sobre todo en su Introducción, de revelar a nuestro siglo el auténtico valor hasta hoy no analizado del *Poema* como cima de la épica universal, como vástago nuevo que legítimamente injerta en el verdadero tronco de la poesía virgiliana y homérica la literatura mexicana y hebrea, y como una nueva concepción de la mexicanidad en la universalidad.

Además de su amplia Introducción en cinco capítulos, el comentarista quiere comprobar el valor latino y literario del *Poema* mediante un aparato crítico asentado sobre tres mil citas de autores latinos, griegos y castellanos.

La última tarea importante de la obra, es la de "traducir" el *Poema* por los senderos difíciles de una prosa poética dentro de una interesante concepción moderna de la antigua prosa métrica.

Son ochocientas páginas que pretenden erigir un pedestal de gloria al canto, todavía no bien celebrado por los mexicanos, de Diego José Abad.

FUENTES:

Archivo del Antiguo Obispado de Michoacán. Casa de Morelos. Morelia, Mich. Legajos: 865, diezmatorios Xiquilpan; 244 bis; 26 representaciones matrimoniales, año de 1725; 183, padrón de Xiquilpan, año de 1746.

Archivo General de Notarías y Registro de la Propiedad. Palacio de Gobierno. Morelia, Mich. Legajo 10, t. II, exp. 29, s.f.n. (Epoca colonial).

Archivo Parroquial de Jiquilpan. Curato anexo al templo. Libro de bautismos de españoles, 1750-1784.

Anónimo, *Poema del Cid*. Espasa-Calpe, col. Austral, 2a. ed., Madrid, 1965.

Abad, S. J., Diego José, *Cantos Epicos a la Divinidad y Humanidad de Dios*. Trad. del Pbro. Enrique Villaseñor. 1a. ed., Herrero Hermanos Edit., México, 1896.

Martínez Ocaranza, Ramón, *Diego José Abad Sabio Poeta de la Nueva España*. SEP, Cuadernos de Lectura Popular, serie la Honda del Espíritu, México, 1968.

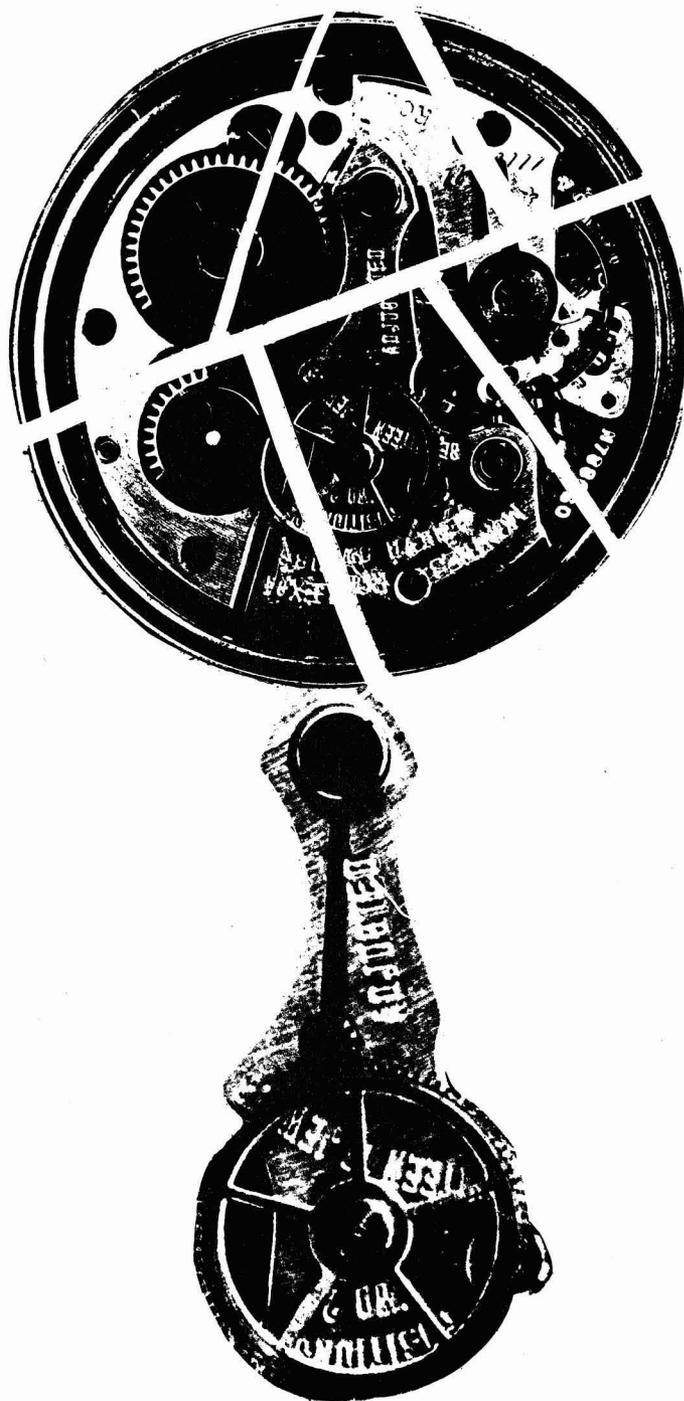
GLORIA GERVITZ

LAS HORAS BREVES



Cuentan que, allí, las tardes solían ser redondas; así podían abarcarlo todo. Eran posesivas, extrañamente inútiles, minuciosas y en su inutilidad, profundamente sensuales. Podías tenderte en ellas y te acariciaban con sus puestas interminables de sol. Hablabas mucho por aquel entonces —¿te acuerdas?— hasta que caíste en la cuenta de que allí, las palabras, con tanto sol, se dilataban. Acababas por sentir algo parecido al ahogo, pero eran tan dulces y no tenías que hacer nada, sólo comunicarte íntima y profundamente con las tardes que cada vez eran más inmensas, más inútiles, y lo que es peor, más hermosas.

Hubo días, es difícil saber hace cuánto, —con estas tardes tan largas uno pierde el sentido del tiempo— en que aún tenían las horas como todas las demás, y eran abiertas y frescas y breves pero se fueron abriantando ¿recuerdas? Creo que esto se debió en parte a las charlas. Querías tocar sus horizontes, poseerla; luego simplemente, esperar las noches y descansar porque la tarde y tú y la comunicación y todas esas cosas tan importantes. Pero cada vez las noches se retrasaban más, y la tarde y tú se habían ya dicho todo, hacían el amor más por obligación y costumbre, y te aburrías, y las tardes también estaban cansadas de prolongarse indefinidamente, pero eran insaciables y te lo fueron quitando todo, hasta la voluntad de ir a buscar la noche o la mañana (las noches son oscuras y solitarias y las mañanas demasiado tenues, llenas de niños que van a la escuela); eran mejor sí, las tardes, con su sensualidad agobiante, con ese embotamiento redondo, creciendo, poseyéndote enloquecidas. Todo olvidado, tal vez sólo estos instantes de añoranza de cuando aún eras un hombre, y los pájaros ¿hace cuánto?



EL ARTE A CIEN AÑOS DEL IMPRESIONISMO

Segunda Parte

EL NEOCONCRETISMO

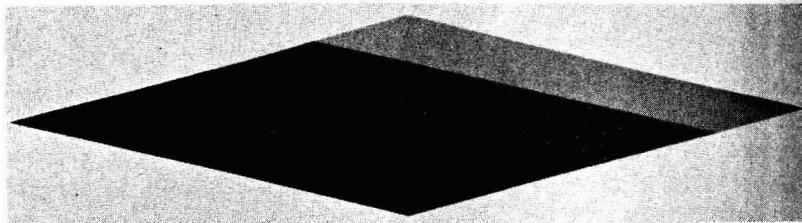
Las tendencias neoabstraccionistas cobraron ímpetu frente a la riqueza y variedad de los movimientos neofigurativos de los sesentas y tomaron rumbos diferentes en Europa y en los Estados Unidos. Si los informalistas europeos habían sido, en general, más esteticistas que sus gemelos norteamericanos, lo que los caracterizará ahora es una vuelta al rigor compositivo y a la estricta geometría. Los antecedentes fueron Mondrian y los constructivistas, a los que se ha pretendido despojar de su profunda conciencia social y su postura comprometida con la revolución socialista del 17, para quedarse sólo con sus experiencias formales. No es, si se quiere, el experimentalismo en su más pleno sentido el que ellos han rescatado (lo que les tocará a los cinetistas), sino la búsqueda de nuevas relaciones entre las formas. Posición que parece no agotarse, según ellos, y cuyos resultados han sido más bien pobres. El nombre indica una clara vuelta a los postulados de la tradición (neo) y también un recuperar el proverbial legado de los neoplasticistas a los que Van Doesburg bautizó como concretistas.

El problema de este movimiento reside en que, si bien el arte de nuestros días necesita de la búsqueda, ésta, por sí misma, no aporta nada positivo. En el arte de la búsqueda, son los encuentros los que cuentan y las variantes, conjunciones o relaciones entre las formas sirven sólo de antecedente explicativo de una meta.

Más interesante, sin duda, es el estructurismo, de origen inglés y con algunos adeptos ya en otros países. Su deseo de insertar sus relieves-pictóricos al ambiente arquitectónico es, por lo menos, más significativo en nuestros días y responde a necesidades específicas tanto de lenguaje del objeto como a imperativos sociales, ya que la plástica bidimensional puede tener una magnífica acogida en diversos tipos de construcciones de las ciudades que no olviden la necesidad de rodearnos de obras

Armando Torres Michúa ■ México (1944)
Profesor de Historia de Arte Contemporáneo, de Historia de las Ideas Estéticas y Teoría del Arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad.

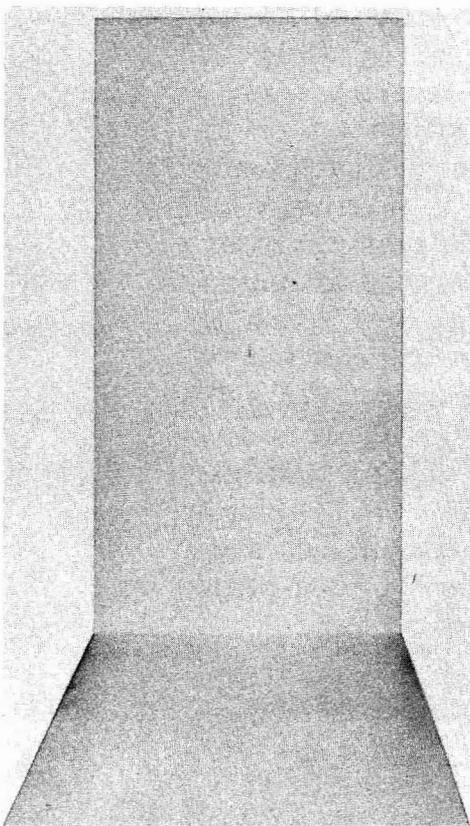
Kenneth Noland
Let up



estéticas adecuadas. Algunos de los cultivadores de esta rama son los ingleses Pasmore y Ernest, el holandés Visser y el canadiense Bornstein.

LA NUEVA ABSTRACCION.

Reinhardt, en la década de los cincuenta, reunió las formas rigurosas de la abstracción geometrizable con el intenso cromatismo característico de la pintura informalista estadounidense. Con ello, se sentaron las bases de la nueva abstracción. Género que englobaba un deseo de sencillez en la forma, de claridad compositiva con la búsqueda de tersas superficies y la exaltación colorística sin matices o texturas. Aquí, la forma y la línea carecen de la importancia que juegan en los cuadros constructivistas; además, no existe la subordinación o la jerarquía de elementos y su principal diferencia con el neoconcretismo es que se trata de obras en las que las relaciones entre las partes no cuentan, sino el conjunto.

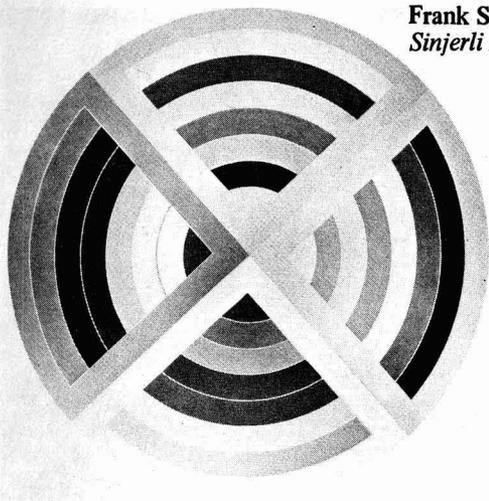


Ellsworth Kelly
Angulo Blanco

La pintura geometrizable buscaba el equilibrio; la nueva abstracción, la simetría. Sus formas son primordialmente simples, sencillas, de ahí su continuidad o su repetición. En el cuadro de la tradición el orden interno era una consecuencia de la forma externa, del soporte, de la tela; los elementos incluidos en ese marco eran una ficción. En la nueva corriente no figurativa que nos ocupa, las grandes dimensiones (monumentales o colosales), destacan el carácter de objeto de la obra y rompen toda ilusión para conferirle una realidad más directa, objetiva; podría decirse que se imponen al espectador. Es un movimiento íntegramente esteticista; no va más allá del puro fenómeno visual; se desentiende de todo compromiso (social, político, etc) y se ha desembarazado de toda metafísica o sentido trascendente.

Para encontrar su significado no hay necesidad de recurrir a nada que no esté figurado ya, plasmado en el lienzo. La simplicidad antes aludida puede ejemplificarse en las franjas de colores de Kenneth Noland o de Gene Davis; en las bandas escurridas de Morris Louis o en los cuadros concéntricos de Frank Stella. Stella es el más importante desde el punto de vista de la renovación y simplificación del lenguaje, Ellsworth Kelly es, probablemente, el de más impacto, el de mayores resonancias colorísticas. Y si ya no es posible hablar de lirismo, por lo menos, trabajos como *Running White* o *Verde, azul, rojo*, son de una potencia expresiva de alcances épicos.

Se le tacha de superficial y pobre en significados, de rendirle culto al objeto, de ignorar su contexto social; sin embargo, en una época como la actual, inundada de fealdad ¿no es algo estupendo que todavía existan creadores, mantenedores de belleza? A estas alturas, dictarle normas a la creatividad no deja de ser un prejuicio. Si una manifestación artística renueva nuestra capacidad de ver, de sentir, ha cumplido cabalmente con su cometido. Si existen otros movimientos que van más allá de lo



Frank Stella
Sinjerli II

meramente estético, tanto mejor; pero no puede dejarse de lado aquéllos que nos proporcionan un momento, un pretexto adecuado para la contemplación. Puede ser que de ese remanso surjan las reflexiones que nos lleven a otras concepciones.

EL MINIMALISMO

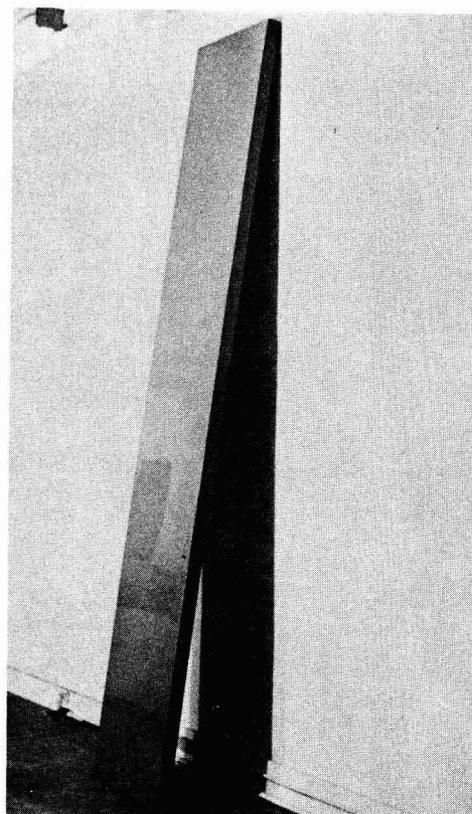
Ligado íntimamente a los planteamientos estéticos de la nueva abstracción pictórica, se encuentra el minimalismo, que no es sino su "equivalente escultórico". Sus pesquisas se orientan hacia la reducción, la simplificación o la economía de formas. El acento y el interés, sea del artista o del espectador, se centran en el conjunto. Aquí, como en la nueva abstracción, la composición es no relacional, integradora; por ello, se llega al monocromo y a la textura uniforme, para no desviar la atención. Se echa mano de técnicas y materiales manufacturados, producidos por la industria. Sus elementos simples o primarios, conforman objetos de menor complejidad y para ello se redujo incluso el significado. La percepción es también pura, fácil, comprensible. No obstante, el espectador deberá relacionar "la escultura" con el ambiente que la rodea, que tiene una importancia decisiva. Esta novedad, de exigir un espectador activo, que participe, puede ser uno de los mejores logros de esta corriente.

Los linderos entre pintura y escultura, muy diluidos ya a estas alturas, y entre obra de arte y objeto estético, desaparecen. Su inspiración proviene del notable desarrollo de las ciencias y de la tecnología en nuestra época. En contraste con el camino reduccionista que ha tomado, las dimensiones se agigantan; y el resultado es una monumentalidad que se impone sobre el espectador, o una redundancia de elementos repetitivos, modulares o seriales, cuando no recurren a lo colosal.

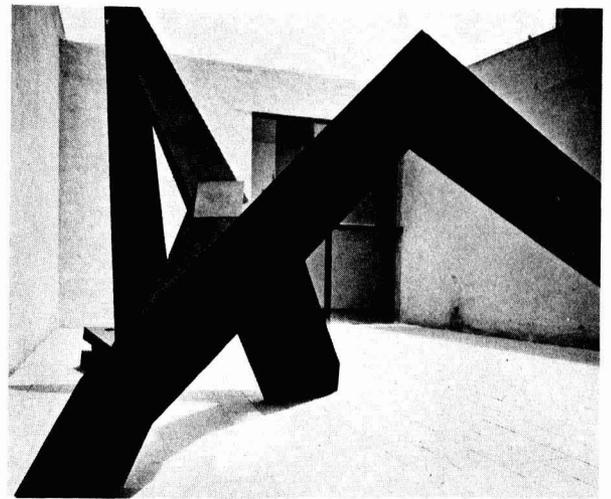
El aspecto magno de las producciones minimalistas intimida al espectador, de tal

modo, que sólo queda de ellas la apariencia, la evidencia que es necesario relacionar con el contorno, con su propio cuerpo, y la consecuencia será el involucrar los elementos de la periferia, que muchas veces son tomados en cuenta por los artistas.

John McCracken es notable muestra de la reducción a la que puede llegarse en el minimalismo. Ha enviado a los museos una tabla de unos dos metros de altura pintada en amarillo limón (theres no reason no to... 1967) o una caja violácea en dos partes de estricto acabado carpinteril e impecable y tersa superficie coloreada. Alain Siegel las ha concebido en lustroso acrílico transparente. El *Cigarro* del Museo de Arte Moderno de Nueva York, de Smith, recuerda la "escultura" realizada por Mathias Goeritz para el Eco (hoy en el nuestro), lo que recuerda que incluso para los yanquis, es un notable antecesor de esta modalidad. Las series de Sol Le Witt, recuerdan los andamios, pero al invadir toda una sala de exhibición con ellas, crea un juego de



John McCracken
Sin titulo (tabla roja)



Mathias Goeritz
El eco

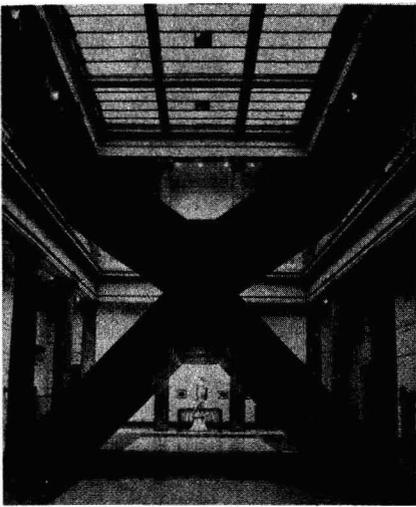
especialidades internas de gran sobriedad y dinamismo. Para finalizar queda *La X* de Ronald Bladeu, la gran X de vigas metálicas cuyo efecto heroico va más allá de un simple comentario escrito; pocas obras dejan una huella tan duradera, tan demoleadora y efectiva.

Como puede notarse, a veces la intervención del autor se reduce al mínimo y no se desea transmitir ningún mensaje; por lo que no hay necesidad de interpretarla; sólo debe ser captada, percibida. En otras ocasiones se parecen a otros productos industriales de formas simples, de superficies lisas, pintados por medios mecánicos. Pretenden ser una cosa más en el mundo de las cosas. No son destructores del arte, son estetas.

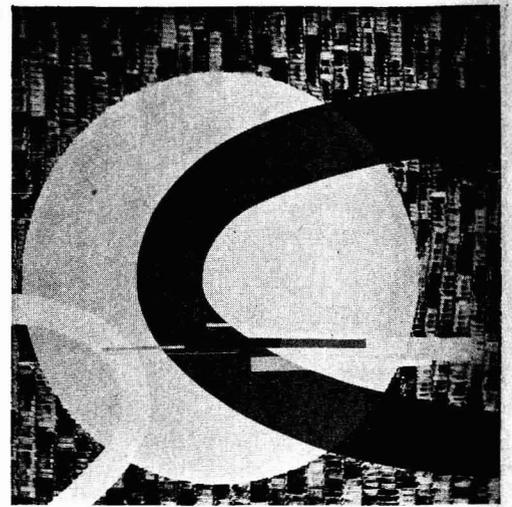
EL ARTE CINETICO-LUMINICO

Fueron los constructivistas los primeros en interesarse en ese sorprendente fenómeno del movimiento; los que sentaron las bases de su aparición por medio del arte abstracto-geométrico (que derivaría en Op) y por haber señalado la importancia de los medios técnicos que deberían incorporarse a la obra de arte. Si este movimiento no había aparecido con anterioridad, se debió, sobre todo, a la falta de un verdadero desarrollo del mundo tecnológico. Pocos artistas continúan teniendo tanta vigencia en lo referente a la actualidad de su lenguaje como Pevsner o Gabó. La incorporación de la cuarta dimensión (el espacio-tiempo de Einstein) al lenguaje de las artes había sido un interés constante de pintores y escultores a lo largo de la historia.

El resultado había sido siempre la conversión de un fenómeno dinámico en uno estático: o la representación o la secuencia del movimiento. La representación era siempre convencional. Verbigracia: al poner un animal con un número mayor de partes que las que en realidad tenía o representar una figura de pie, luego flexionada y finalmente sobre un asiento. Hubo, incluso no-



Ronald Bladen
La x



vedades, como Bernini al detener el movimiento en una de sus fases (Santa Teresa en Extasis); sin embargo, fue hasta nuestro siglo en que aportaron soluciones definitivas al problema. A los futuristas no les interesó tanto el movimiento en sí como la manera de figurarlo, de descomponerlo, su dinamismo.

A las tres dimensiones tradicionales: largo, ancho y profundidad, se agregó el tiempo que emplea un objeto en trasladarse de un espacio a otro; por ello, se incluyen en este apartado, las manifestaciones artísticas que emplean la luz, ya que ésta necesita del devenir para alcanzar un punto determinado. Al considerar, por otra parte, la importancia de hacer participar al público en el espectáculo artístico, tendremos las siguientes posibilidades:

SITUACIONES

- Objeto estático-sujeto estático
- Objeto estático-sujeto dinámico
- Objeto dinámico-sujeto estático
- Objeto dinámico-sujeto dinámico

EJEMPLOS

- Escultura Arcaica griega.
- Escultura Manierista o Barroca.
- Objetos escultóricos movidos por un motor.
- Los móviles de Calder

Los primeros no en representar, sino en incluir el movimiento, fueron Gabó y Duchamp por medio de dispositivos mecánicos y eléctricos y, Lazlo Moholy-Nagy que incorporó la luz como fuente de sensaciones estéticas. Cambiaron el concepto de objeto artístico, quizá demasiado temprano para una sociedad que no vislumbraba la vitalidad y lo revolucionario de sus conceptos.

Las producciones de esta tendencia pueden dividirse en: las de movimiento virtual (aquí se englobaría a las del Op Art); las de movimiento real, subdivididas a su vez en

las incitadas por fuerzas inanimadas (viento, calor) y las propulsadas por mecanismos de relojería, eléctricos, etc.

Los obras del arte cinético-virtual son de una gran variedad. Policromas o reducidas a la combinación blanco/negro; utilizan líneas, círculos concéntricos o excéntricos, espirales, franjas cruzadas, tableros de ajedrez distorsionados, etc. En ocasiones son simples o complejos dibujos que excitan los fenómenos perceptivos visuales. Otras, se echa mano de las dobles superficies; una de ellas transparente, que permite apreciar los dibujos del fondo, a veces reflejantes; el resultado es siempre ambiguo, se presta a equívocos, a diferentes interpretaciones. Lo esencial es la iniciativa de los espectadores, con lo que enriquece y renueva la tradicional relación estética. Esta participación del público es una de sus aportaciones más significativas al brindar un amplio campo de deleite y nuevas posibilidades de concepción de lo artístico. Así, la obra no sólo no es definitiva, sino que su valor radica en sus

posibilidades o riquezas de variación, de cambios múltiples, de verdadera recreación para el aficionado que se acerque a ella. Tiene, por supuesto, ciertos límites, mas la introducción de formas, mudables, intermitentes, variables, es una positiva mudanza del objeto artístico.

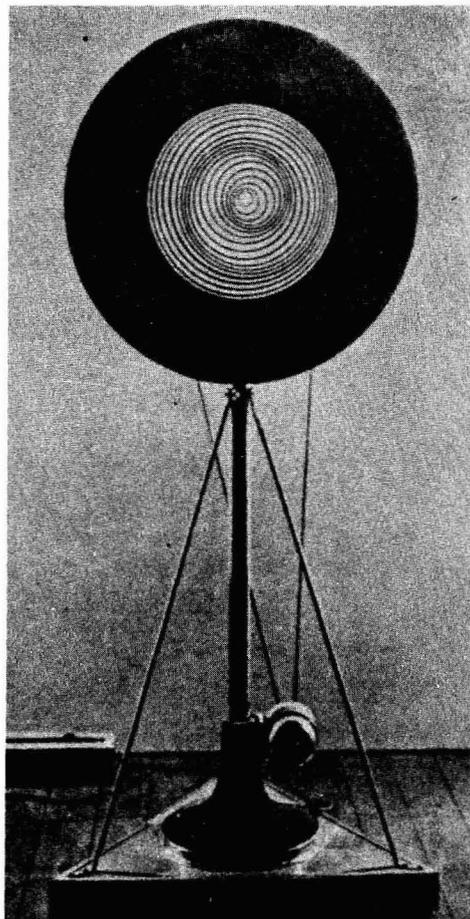
El fenómeno que provocan estas producciones es siempre de movilidad aparente, no real; parecen moverse, aunque en realidad no lo hagan. El movimiento se produce en nuestra mente, no en el objeto, pero la ilusión es de un gran verismo.

En algunas obras, el espectador no debe cambiar de sitio, al contrario, debe manipularlas, y obtener así el efecto óptico deseado. La exuberancia de estos fenómenos visuales ha provocado su incorporación a la arquitectura, al diseño de murales, rejas de casas o edificios, interiores de teatros, cines, apartamentos y se ha echado mano de ellos para portadas de libros y revistas o carteles publicitarios.

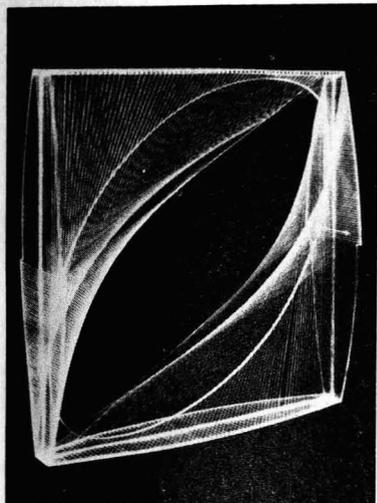
Ante los numerosos seguidores de esta corriente, sean grupos como el Centro Cultural de Leverkusen, el Grupo de Investigación Visual de París o artistas como Vasarely, Soto, Cruz-Diez, Agam, Munari, Bury, Julio Le Parc, Joseph Albers u Omar Rayo, la única vía es escoger algún ejemplo significativo.

Uno de los artistas más conocidos en este tipo de experiencias es el húngaro-francés Victor Vasarely. Su importancia reside tanto en su novedosa concepción del objeto artístico como en las estrechas ligas que su obra mantiene con el mundo de la técnica, de la publicidad, y, en especial, con la cibernética.

A nadie se le ocurre atribuir un edificio a los albañiles que materialmente lo realizaron, en lugar del arquitecto. Sin embargo, son muchas las actitudes de sorpresa y las confusiones del público en general, al conocer la forma peculiar de trabajo de Vasarely. Su actividad en la producción de sus propias labores se reduce al mínimo, ya que él concibe la idea de lo que quiere realizar y, después, echa mano de una



Marcel Duchamp
Rotative Demi-Sphere



Naum Gabo
Construcción Lineal

serie de técnicos ayudantes que encauzan y realizan el trabajo final.

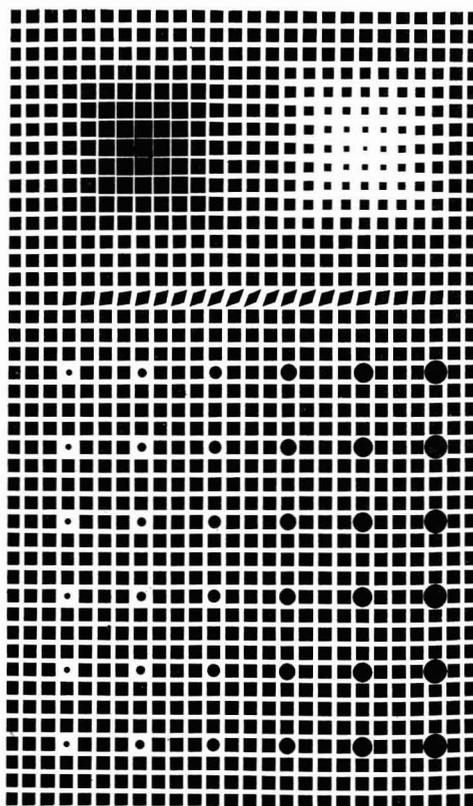
Sobre un diseño concebido por el artista, el nutrido grupo de colaboradores discute y convierte el diseño en un proyecto de lenguaje matemático binario, que se procesa en una computadora y señala las posibilidades y variantes. Luego, un experto serigrafista la ejecuta siguiendo el esbozo y las indicaciones cibernéticas. Al resultado, sólo lo espera la firma del autor; puesto que, incluso, no se hace uno, sino múltiples ejemplares y variaciones del mismo. Consciente del significado de la colaboración y de la reproducción en serie, Vasarely ha teorizado sobre las nuevas características del arte de hoy: en una época en que el industrialismo avasallador es su signo, no pueden producirse objetos únicos como en el pasado, sino *múltiples* (así se les llama), que sean capaces de alcanzar una mayor difusión. Por otra parte, ese nutrido grupo de ayudantes que integran una especie de fábrica, sólo puede ser mantenido con una organización empresarial como la de cualquier otro artículo de consumo. Como puede apreciarse, la obra de arte de nuestros días no es ya producto de un autor artesano, no es tampoco única e irrepetible, sino múltiple y no se distingue normalmente de otros objetos en serie, ejecutados por la industria. Si el número se ha limitado, en general, a 500, y su precio es aún considerable, es posible que en el futuro —y los medios técnicos ya se encuentran a su disposición, como la fotoserigrafía—, se podrán obtener a precios reducidos en tiendas o supermercados, como los carteles que hoy están tan en boga.

¿Qué mostrar sino asombro, frente a la obra de Vasarely? Tan compleja y tan sencilla a la vez, es producto de una notable preocupación por el significado del arte en nuestros días y de una evolución prodigiosa si toma en cuenta que ha sido personal.

Sin duda, las condiciones de nuestra sociedad pusieron las bases sobre las que

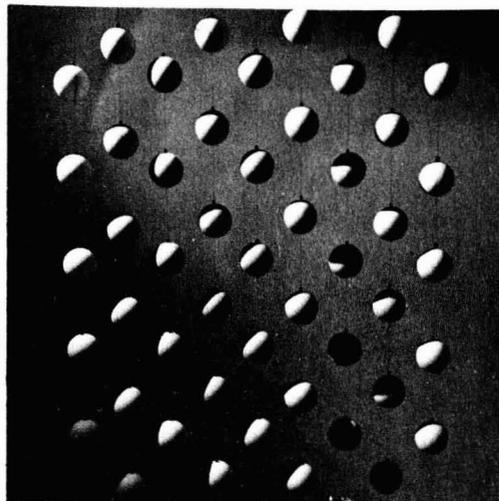
nació la idea del arte de Vasarely, pero lo significativo es que las soluciones fueron aportadas por su sentido de experimentación y por apreciaciones subjetivas que él tuvo la singularidad de proponer, de hacer patentes.

Para Vasarely no existe ya la pintura o la escultura, sino la plástica que puede ser unidimensional, bidimensional o tridimensional. Si encontramos serigrafías, tapices o pinturas, indica el uso de un medio apropiado para transmitir una idea, puesto que una obra pintada puede adquirir la conformación de un objeto tridimensional y sólo presentar anverso y reverso y, al mismo tiempo, sugerir las cuatro dimensiones. O dos superficies engarzar una sobre la otra para evocar el espacio infinito. O las insondables profundidades que pueden sugerir sus cuadrados policromos hasta producir vértigo en quien la contempla. ¿Y qué decir de ese peregrino insertar círculos, de pie, inclinados u horizontales y de diferentes tamaños en cuadrados regulares o en



Víctor Vasarely
Supernovae

Julio Le Parc
Esferas a vibrar

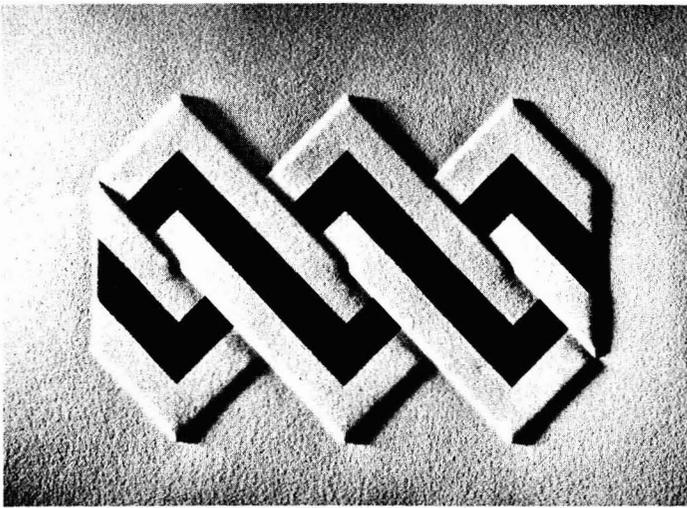


cuadrículas estrictas. O bien los juegos con formas cambiantes de triángulos, rombos, círculos o cuadrados en los que todo parece comenzar de nuevo?

Las obras de movimiento real son el gran hallazgo del momento. Las hay de dos tipos: las de movimiento en el espacio y las lumínicas que modifican la intensidad, el color o mueven cintas o puntos de colores en superficies de diversa forma. Sobresalen de entre las impulsadas por fueras inanimadas los móviles de Calder y algunas de Julio Le Parc o Agam.

La obra de Alexander Calder es, de entre los grandes creadores de nuestro siglo, una de las más sólidas, imaginativas y formidables que se hayan realizado. Desde sus notables esculturas de alambre, verdaderos apuntes sintéticos y realistas en los que ha eternizado el gesto, la capacidad de hacer suave y expresivo al propio material, como en el retrato de Josephine Baker. Las figurillas circenses, de igual modo concebidas en hilo metálico, con añadidos de madera o tela, donde lo fantástico no supera su veracidad de apariencia o actitud. La elocuencia mayor con el mínimo de forma; la silueta, el recuerdo de la traza, la imagen sorprendentemente reducida, concentrada. Del mismo modo, la suavidad y, casi podría decirse, la ternura con que trabaja lo pequeño, Calder concibe sin fragilidad y con una fuerza tectónica, lo magno; no por sus dimensiones, por la imponente majestad de su lenguaje simplificado. Esos pesados armatostes metálicos —monstruos tecnológicos de la ficción y la realidad contemporánea— estables, como se les llama, en los que las formas se reducen a los vigorosos perfiles, al contorno que impone su regia presencia.

Para esas singulares creaciones que Duchamp llamó *móviles* (motivos, además de aludir a su dinamismo), Calder logra conjugar del modo más perfecto y poderoso la flexibilidad y lo concreto. Somete las formas materiales al suave vaivén de la naturaleza. Se inspira en ella ¡qué duda



Omar Rayo
Nubolia VIII

cabe! y el resultado es de una sencillez poética, de una plasticidad única. Esa aprehensión del mundo natural en sus manifestaciones, en sus elementos primordiales, en su pureza, es un canto visual, de poesía matemática. Ese suave bambolear que es casi musical o que alude al silencio, a la quietud; esa luminosa contradicción en que todo movimiento parece desembocar en el reposo, en la serenidad o en el sosiego, es la aportación de Alexander Calder al arte actual.

Las propulsadas por motores se caracterizan por tener movimientos repetitivos, son, como las lumínicas, objetos de apariencia industrial o técnica. Se recurre a nuevos materiales, vidrio, fierro, plástico, etc.; pero no es el aspecto del objeto en sí lo que interesa, como el resultado de sus partes en acción. Es posible encontrarlos fusionados con elementos lumínicos. Las "máquinas" de Shöffer, Kosice, Stein u otros son buenos ejemplos de ello. De los lumínicos, las manifestaciones más comunes son las obras a base de tubos de gas neón, focos o superficies de emisión luminosa como las de Cruz Diez, Johns, Watts, Chryssa, etc. Hay que señalar que no son los objetos en sí "lo artístico" del asunto, sino la ambientación o las formas que proponen con esos medios. Existen también "proyecciones" de figuras en pantallas o en el espacio circundante y acuden a materiales brillantes, opacos y fosforescentes. Otra vez Le Parc, Demarco, Lassus, etc.

De entre las realizaciones materiales del arte cinético-lumínico pueden separarse algunas de las obras más importantes de nuestro momento por su belleza, su actualidad de lenguaje y su capacidad de proponer nuevas fuentes de inspiración y nuevos caminos para los quehaceres de la tarea artística cada vez más ligada a la evolución de los diferentes campos de la ciencia.

LAS ARTES TECNOLOGICAS.

Natural consecuencia de los nuevos inventos es esta modalidad artística; la computa-

dora y la televisión ofrecen insospechados campos de experimentación, de desarrollo. Son notables vehículos para adecuarlos a la necesidad de encontrar nuevos caminos a la creación, a la búsqueda de nuevas tentativas visuales, y no es de dudarse que, en el futuro, ocupen un lugar preponderante entre las artes. Hoy en día, sin embargo, no pasan de ser meros proyectos, algunos de ellos muy costosos y, por eso, casi impracticables en nuestro país.

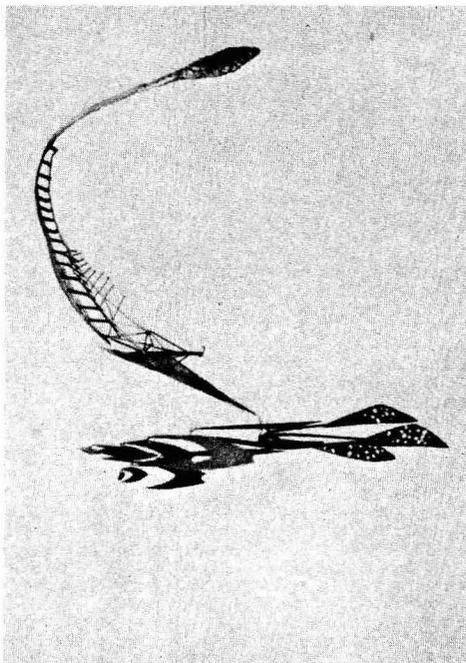
Del Arte Cibernético existen ya algunas realidades cuyo interés principal consiste en que descubren posibilidades antes no imaginadas. Algunos dibujos realizados por medio de computadoras aclaran el prototipo alcanzado. Un arte geometrta de gran riqueza, mas es posible que ni siquiera sospechemos la dirección y el incremento que pudiera tomar en lo sucesivo. La penuria informativa en la que se nos mantiene hace necesario, más que en cualquier otra tendencia, el imperativo de acudir a fuentes extranjeras; trátase de visitas a Museos o

Galerías de otros países, como en su imposibilidad de recurrir a informaciones visuales en revistas o periódicos (¿exóticos, también?). Parecería ocioso insistir en esta corriente en un país en el que *no se sabe nada de ella*; no digamos la masa, ni siquiera los buenos aficionados o los estudiantes. Pertenece todavía a los especialistas y, si a ello añadimos la deficiente preparación que recibimos en altas matemáticas o procesos cibernéticos, se comprenderá la importancia de hacer algunas menciones. Sobresalen los proyectos codificados en lenguaje matemático binario que "nutren" a la computadora. Ella, a su vez, dirige un brazo que traza sobre un papel las indicaciones electrónicas de la máquina.

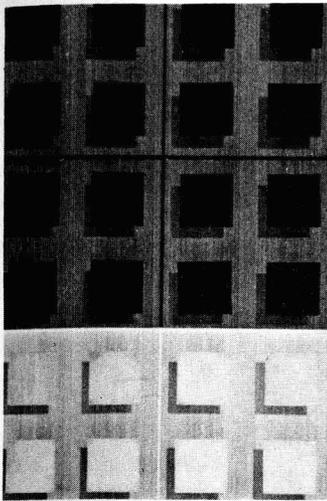
De mayor interés son las formas trazadas sobre una pantalla por un haz electrónico de rayos catódicos (parece pura ciencia ficción, si no se ha presenciado). Las variaciones, aumentos, reducciones o cambios son realmente formidables. ¿No existirán salas de este tipo en los museos del futuro?

Del arte televisivo habría bastante poco que decir, al menos eso puede concluirse, gracias a la reciente exposición de los intentos de algunos jóvenes técnicos americanos que se presentó en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. No sólo no han creado todavía un lenguaje propio, sino que su ambivalencia entre figuración y abstraccionismo —no significativos por sí mismos—, hacen notar su extravío y su falta de coherencia. En fase totalmente experimental, necesitará de un Einsestein de la televisión para encontrar su camino, ya que los resultados no por interesantes dejan de ser profundamente aburridos. Al igual que en el arte cibernético, podrían depositarse grandes esperanzas en este medio. Ojalá y no se tenga que sufrir un grave desencanto.

Si el interés de la mayoría de los artistas contemporáneos se había centrado en aspectos formales de la obra, el resultado consistió en la creciente importancia del objeto en detrimento de otros valores. La



Alexander Calder
*Antenas con puntos
rojos y azules*



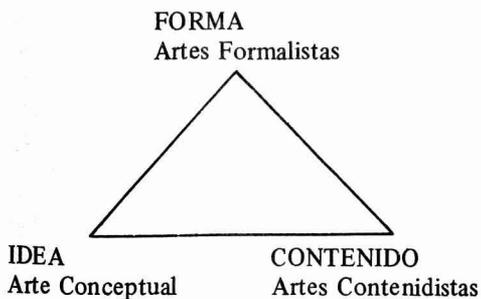
Jesús-Raphael Soto
*Relación de elementos
contrastantes*

reacción no se hizo esperar y está representada en el arte actual por las corrientes reduccionistas y expansionistas de lo que antes era considerado artístico. Tanto el arte conceptual como el llamado pobre o povera se desentendieron del resultado para buscar soluciones adecuadas a sus postulados.

EL ARTE CONCEPTUAL.

Tradicionalmente, una obra de arte era o formalista o contenidista, de acuerdo al interés de sus autores. La reducción no del todo convincente, a pesar de contar con ilustres teóricos o estetas que pugnaban por la mayor o menor importancia de determinado aspecto, sin embargo, es muy útil para inducir a la comprensión de la postura de los conceptualistas.

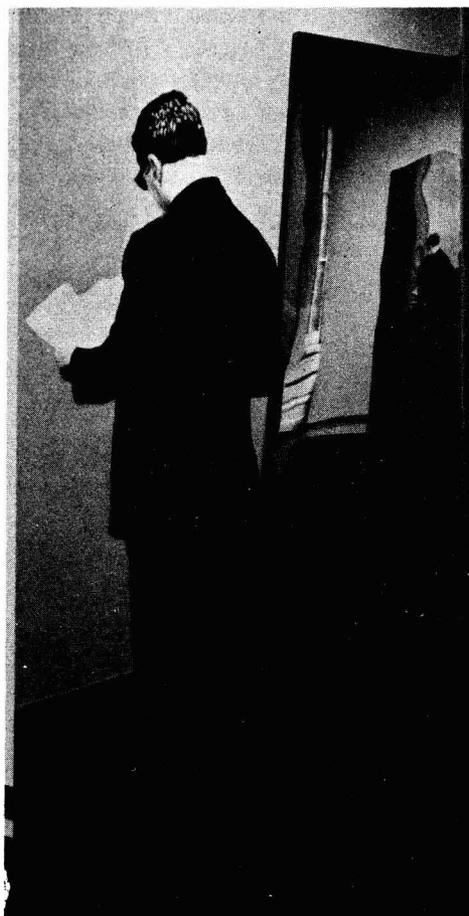
Toda obra es resultado de una *idea* (concepción); luego, viene el proceso (trabajo) que actúa sobre la materia, y el resultado es la *forma* que encierra un *contenido* expresivo, personal y social.



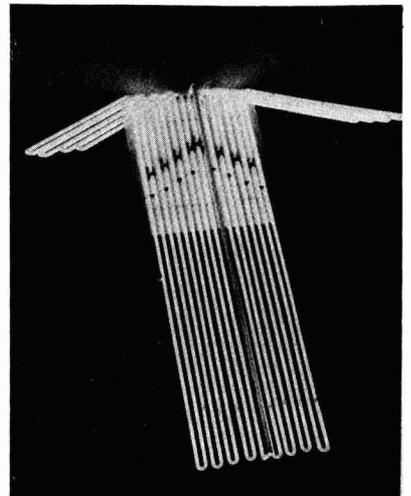
Explotadas ambas posiciones, quedaba virgen aún la vertiente de la idea que fue la que tomaron los autores de este nuevo movimiento.

En las producciones del arte conceptual el interés pasa del objeto al proceso. Kosuth, crítico primero y después uno de los principales representantes de esta corriente, realizó en 1968 una obra titulada *Una y Tres sillas*; consistía en una silla común, una fotografía de ella y una fotocopia agrandada de la definición de la palabra

Michelangelo Pistoletto
Hombre leyendo



Stephen Antonakos
White Hanging Neon



silla en el diccionario. En síntesis; el objeto, la representación y la definición. Los tres nos informan acerca de esa realidad; se plantean problemas lógicos, semánticos; se transforma así, la esencia de lo, hasta el momento, considerado artístico. Ya no serán las características, dimensiones o formas de un objeto determinado las que contarán en el futuro, sino el proceso que permitió llegar a ellas. Las antiguas divisiones de artista y crítico quedan abolidas. Se distingue la necesidad de que el posible espectador conozca todos los detalles imprescindibles para integrar la obra; por eso se le provee de todo el material *necesario*: fotos, gráficas, explicaciones, etc.

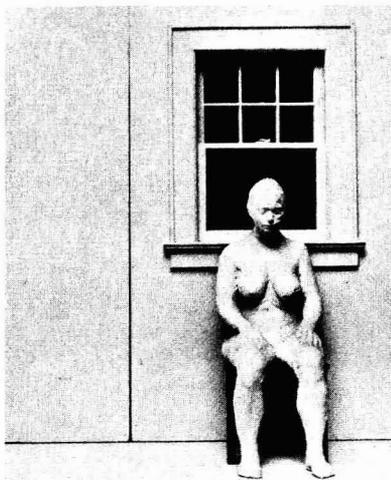
Lo artístico no debe buscarse en todo este material —como no le es la tela o los colores en sí en un cuadro de la tradición—, debe integrarse para comprender lo que el artista propone. Si recurren todavía a soportes, han llegado incluso a suprimirlos y reducir “una exposición conceptual” al mero catálogo (Leverkusen, Alemania,

1969). La idea primordial consiste en invertir el proceso de conceptualización en el arte: en lugar de representar un hombre, se suministra la palabra hombre y se deja al espectador que lo imagine como mejor le parezca. Rota de este modo su tradicional pasividad, deberá recrear una multitud de procesos que pueden ser verídicos o imaginarios; lógicos o supuestos, pero lo que cuenta es la idea.

ARTE POVERA.

Si en el arte de la tradición era necesario idear, comprender una obra, en el arte povera el acto de escoger un objet-trouvé natura (arena, piedras, lodo, troncos o ramas de árbol, etc.) y presentarlo, simplemente, en una sala de una galería, es motivo suficiente para que pueda ser considerado artístico. Su filiación parte del dadá, pero difiere de él en que considera arte al resultado. Su preferencia por materiales humildes, pobres (mecates, papeles, etc.) lo liga a la estética del desperdicio. Es una reacción al mundo tecnológico de objetos procesados en una larga cadena a los que opone la sencillez, la pureza de las sustancias que ofrece la realidad natural, aptas para condicionar la forma. Son sensualistas a los que parece bastar el estímulo de las características de la materia, constitución, textura, apariencia, color, capaces de producir un fenómeno estético. Su presentación en galerías inmaculadamente blancas hace destacar la humildad de sus componentes. Moda casi exclusivamente italiana en sus orígenes, se ha extendido ya a otros países. Artistas “pobres” son: Pistoletto, Merz, Kounellis, Serra, etc.

Curiosa variante del arte povera es el llamado arte ecológico, cuya única diferencia es su realización en el contexto del mundo natural y también con los materiales sacados de su seno. Formas logradas con alineaciones de piedras en una playa, troncos arreglados en un valle o una colina, fosas en un desierto o cambiarle el color a



George Segal
*Mädchen,
Vor einer Wand
Sitzend*

un río, a una playa. Sus representantes Oppenheim, Baxter, Hutchison o Heizer. Algunos difunden sus obras por medio de la fotografía, el cine o la televisión y alcanzan así un público más amplio que sus amigos que los acompañan en sus incursiones fuera de la ciudad.

EVENTOS.

A una época distinta, nuevas soluciones y planteamientos; por ello, las actividades artísticas desbordan los límites tradicionales que les habían sido conferidos. La contraparte de la reducción en las artes es la corriente expansionista. Ha llevado los movimientos a terrenos nunca antes imaginados por medio del empleo de técnicas mixtas (mixed media). El teatro, la pintura, la ópera o el ballet no siendo suficientes ya para ser representativos de nuestro devenir, se transforman en espectáculos que incorporan las actividades cinéticas, lumínicas, psicodélicas, con la danza, el cine, la actuación, los actos gratuitos, etc., para ofrecer

una magna función en la que la participación del público es un elemento que unifica, da vida y verdadero sentido renovador. Si en la antigüedad existieron las saturnales, el carnaval; si hoy no basta el relax y la excitación del "week end" o las vacaciones, he aquí un nuevo tipo de actividad que recurre al juego, a la experimentación, al azar y a la integración del individuo al grupo, a la obra con fines estéticos.

Los eventos (happenings), simples actos o complicadas representaciones de hechos anodinos, inauguran la extensión de las actividades artísticas; el nacimiento de nuevos "géneros" propiciados por el Pop y continuados en ese espíritu por artistas de diferentes tendencias. Si al principio fueron actos de destrucción, de provocación; en la actualidad son ya parte de una bulliciosa juventud que los ha sancionado e incluso impuesto como algo divertido, algo que si no comprenden cabalmente, al menos, perciben como lúcida manifestación contemporánea. Si el paisaje no era un género artístico antes del advenimiento del roman-

ticismo, no por ello deja de tener sentido, innovador y revolucionario en su época. Si el Evento o la ambientación no eran arte hace diez años, lo son en la actualidad y lo que nos asombra es exactamente su novedad. El teatro del absurdo fue recibido en su momento con una gran frialdad y fue una tenaz vanguardia la que destacó su pertinencia como lenguaje para presentar la problemática de estos años. Es posible que los eventos tengan aún que conquistar su propio lenguaje, que evolucionar y construir "obras" cada vez más significativas donde la repetición y la redundancia den paso a reales innovaciones de expresión. Con ello, el público, tal vez, se decida a intervenir cabalmente y el resultado sea magnífico ¿por qué no? Su artificialidad es, quizás, uno de sus valores al rebasar lo meramente real. La conjunción de obras plásticas, la música y la representación, facilitan la libre salida a la emotividad y al perderse toda proporción el resultado puede ser catártico, de relajamiento. Lo ilógico se une a lo espectacular y se logra imponer una nueva clase de "actor" como puede notarse. Su fuerza de comunicación la extrae de la necesidad de liberar al individuo de la tensión de la vida tecnológica, dejando aflorar la primitividad. Su cercanía con las experiencias del rito acrecientan su poderío expresivo y marcan lo inadecuado de reducirlo a un lugar determinado. Su ventaja es que puede ser organizado en cualquier parte; su capacidad de influir no ha sido totalmente aprovechada a pesar de los intentos de darle un sentido político o social. Si su origen está en el cuestionamiento del arte y de la sociedad, ha rebasado ese marco para inaugurar nuevas formas de creatividad acordes al desenvolvimiento de la humanidad en la segunda mitad del siglo XX. Las experiencias de Lebel y Vostel, las más conocidas.

AMBIENTACIONES.

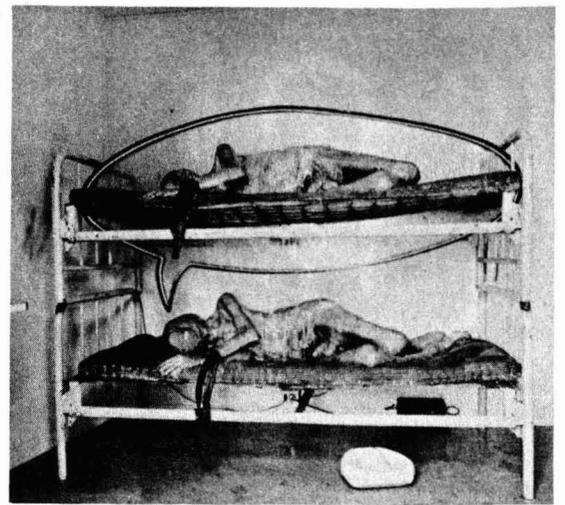
Consecuencia de ciertos resultados del minimalismo (la inclusión del contorno) y de la



Allan Kaprow
Naranja 1964 (Happening)



Lebel
(Happening)



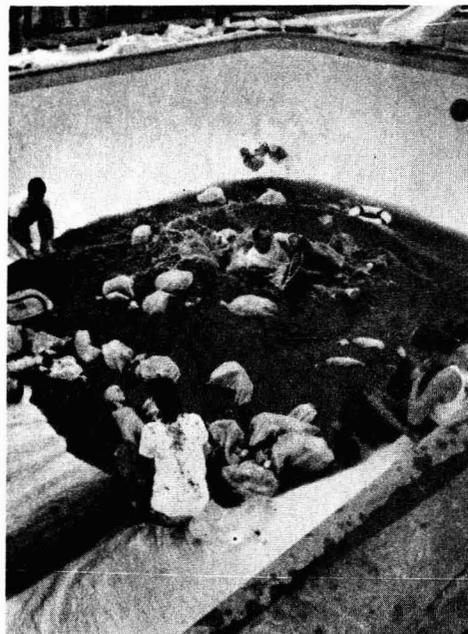
Edward Kienholz
*La escena interior
de el hospital del estado*

ampliación de los efectos logrados por los experimentos cinéticos-lumínicos, psicodélicos, pop o funky, fue la extensión de la esfera de lo artístico con la creación de ambientaciones. La exhibición de objetos comunes del pop, derivó en la creación de una atmósfera visual que presentaba elementos de una época o situaciones en las que alternaban objetos reales con figurados, George Segal es pertinente como ejemplo, ya que asocia maniqués de yeso con muebles: mesas, sillas, caballetes, etc. (Conductor de autobús, plástico y técnicas mixtas). Muchas ambientaciones son obras funky; las de Kierholtz, por ejemplo, en las que parecen ser amontonamientos desesperantes de cosas e insisten en lo sucio, lo destruido, lo repugnante (*el Asiento trasero de un dodge 38*, de 1964; *La escena interior de el Hospital del Estado*, 64-66, ambas de Kierholtz o *la Muerte de un jipi* de Paul Thek).

Las estimulaciones van más allá de lo puramente visual y se adentran en el mundo de las percepciones, en los ambientes a base de luz y sonido. En ocasiones incluyen proyecciones de diapositivas, cine, incentivos táctiles, olfativos. Desorientan al espectador que pierde la noción de "espacio" y el efecto es el de una magna "casa de la risa". El ambiente lumínico puede crear atmósferas colorísticas o psicodélicas. Pintura, espejos, todo es válido; lo importante es el resultado. Cruz Diez con sus *fisicromías*, Graevenitz con sus muros cinéticos, Kosice con sus obras de agua en movimiento, Cassen y Stern con su *teatro de luz* o las *proyecciones cristalinas* de Reisback, son lo más destacado de esta tendencia. Algunos ensayos aprovechan el ruido, los gritos, el baile y hasta los actos sexuales para crear un ambiente verídico, significativo. Muchas de estas ideas se han tomado para espectáculos comerciales y centros nocturnos. En Nueva York se ha recurrido ya a artistas psicodélicos para la ambientación de discotecas.

Hermano menor de las ambientaciones,

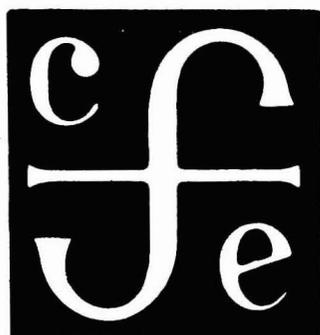
los Espacios han intentado rescatar la dimensión del juego como área circunscrita a lo artístico. Los resultados, a pesar de la enorme literatura teórica en la que se apoyan, no han sido del todo convincentes. Fueron presentados ya en "exposiciones internacionales" de arte, pero se antojan más como experimentos didácticos que han dado grandes resultados entre los grupos infantiles, que como experiencias artísticas. Será necesaria su evolución, sin duda; pero, deberemos también abandonar nuestra tradicional pasividad ya que a ella se debe en gran parte su fracaso y, al igual, de los eventos. Recuerdo una clase de moral en una escuela secundaria de Montreal, en la que los estudiantes debían expresarse por medio de movimientos corporales al compás de la música de Jesucristo Super Estrella (así, en español). Los pequeños parecían experimentar realmente algo, los mayores estaban, literalmente, haciéndose tontos. Esto es, estaban ya maleados, coartados, como nosotros frente a este tipo de manifestaciones.



Vostell
(Happening)

Los intentos de hacer de eventos, ambientaciones o espacios medios para politizar, son verdaderamente trágicos. No lo logran y sí aburren mucho. El arte, la política, el juego son parte de la esfera de la vida, se les puede unir, pero sin olvidar la necesidad de *adecuación*. Si la sociedad cambia, es casi seguro pensar que también lo hará el arte (en ocasiones el cambio ha desilusionado a los que esperaban mucho de él.) Ahora bien, si el arte cambia, no necesariamente lo hará la sociedad. Una cosa es el arte y otra la política y si se ha usado el arte para hacer política, por el hecho de ser un medio, un lenguaje, los intentos revolucionarios serán ante todo, de lenguaje. Esperamos con vehemencia el nacimiento de un arte revolucionario que sea capaz de expresar lo que de él se ha pretendido; mas su simple aparición no apuntará, necesariamente, a un cambio de la sociedad en que vivimos.

La equivocación más seria en la que puede incurrirse es considerar el arte actual como neodadaísta. Se olvidan que son otras las circunstancias y también las actitudes. El arte povera abandonó todo nihilismo para ofrecer una solución que son sus obras. Pueden no gustarnos o se puede no estar de acuerdo, pero no debe olvidarse que el Dadá fue una pura negación que terminó en la nada; que las manifestaciones artísticas actuales son formas diferentes de encarar la realidad; realidad que por lo visto, somos incapaces de cambiar o de rehacer. El dadá daba por muerto al arte, el povera o conceptual entierran la idea proverbial del arte, pero propone una nueva concepción y, dadas las circunstancias, necesitaremos en el porvenir muchas más. Si la corriente reductora ha llevado al arte a un callejón sin salida, de la expansionista es posible esperar algunas conclusiones de interés, ya que toda solución en este como en cualquier otro terreno humano, tendrá que ser provisional.



Exposición de 40 carteles del concurso organizado con motivo del 40 aniversario del FONDO DE CULTURA ECONOMICA.

En el Museo Universitario de la UNAM.

Inauguración y entrega de premios: jueves 1o. de agosto de 1974 a las 19.30 horas.

Durante un mes vea una muestra de la gran calidad artística que el cartel mexicano ha alcanzado.



FONDO DE CULTURA ECONOMICA NOVEDADES Y REIMPRESIONES

Colin Murray Turbayne:
EL MITO DE LA METAFORA
277 pp. \$ 50.00

Raymond Firth:
TEMAS DE ANTROPOLOGIA ECONOMICA
277 pp. \$ 50.00

C. Wright Mills:
LA IMAGINACION SOCIOLOGICA
236 pp. \$ 40.00

Jean Rostand:
EL HOMBRE Y LA VIDA
124 pp. \$ 10.00

Jesús Reyes Heróles:
EL LIBERALISMO MEXICANO
tres tomos: \$ 200.00

DIALOGOS

artes / letras / ciencias humanas

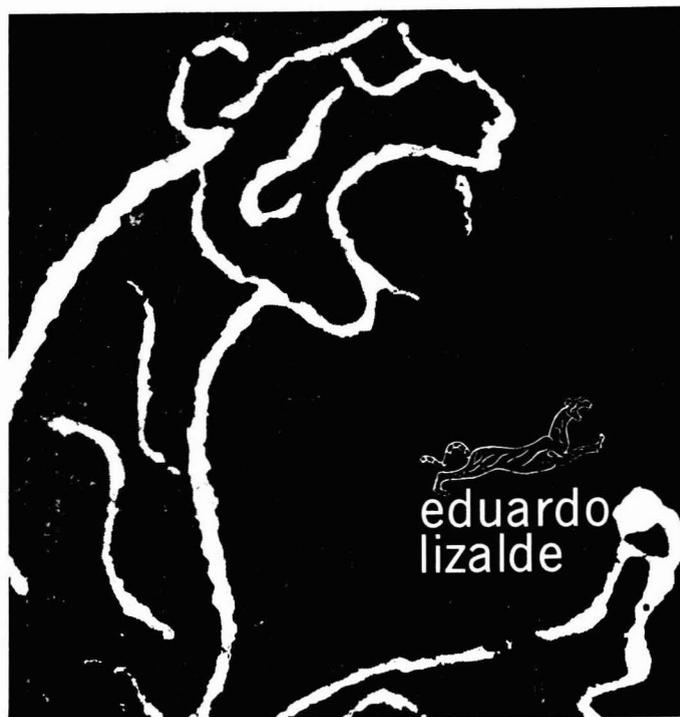
Número 58 (julio-agosto 1974)

Gabriel Zaid
Mircea Eliade
Gustavo Sainz
Francisco Ayala
Antonio Alatorre
Juan García Ponce
Oscar Wong

Director:
Ramón Xirau

Venta y suscripciones: El Colegio de México
Librería: Guanajuato 131, México 7, D. F.
Tel: 574-65-17

UNAM/DIFUSION CULTURAL
VOZ VIVA DE MEXICO



NOVEDADES

EVANS-PRITCHARD, E. E.
Ensayos de antropología social
272 pp.
\$ 45.00

ELTON, G. R.
La Europa de la Reforma (1517-1559)
432 pp.
\$ 35.00

LANTERNARI, V.
Occidente y tercer Mundo
462 pp.
\$ 90.00

WHEELOCK, J.
Raíces indígenas de la lucha
anticolonialista en Nicaragua
129 pp.
\$ 28.00

CHOMSKY, N.
Estructuras sintácticas
236 pp.
\$ 60.00

FRIEDE, J.
Bartolomé de las Casas, precursor
del anticolonialismo
320 pp.
\$ 48.00

GARCIA, P.
Las fuerzas armadas y el golpe
de Estado en Chile
544 pp.
\$ 90.00

DE CERVANTES, M.
El cerco de Numancia
112 pp. (C.M. #67)
\$ 12.00

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS O EN:
SIGLO XXI EDITORES, S. A. -GABRIEL MANCERA
No. 65 MEXICO 12, D. F. TEL.: 543-93-92

Libros Académicos

CILA

Sullivan 31 bis



EDICIONES ERA TEMAS LATINOAMERICANOS

- Ernesto Che Guevara
 - OBRA REVOLUCIONARIA
 - PASAJE DE LA GUERRA REVOLUCIONARIA

- Camilo Torres
 - CRISTIANISMO Y REVOLUCION

- Fidel Castro
 - LA REVOLUCION CUBANA
 - ★ 1953/1962

- Régis Debray
 - ENSAYOS SOBRE AMERICA LATINA

- Andre Gunder Frank
 - AMERICA LATINA: SUBDESARROLLO O REVOLUCION
 - LUMPENBURGUESIA: LUMPENPROLETARIADO

(☎) EDICIONES ERA/AVENA 102/MEXICO 13, D.F. ☎ 582-03-44



JOAQUIN MORTIZ libros recientes



Agustín Yáñez
LAS VUELTAS DEL TIEMPO
\$ 50.00

Héctor Morales Saviñón
APENAS LA MEDIANOCHE
\$ 50.00

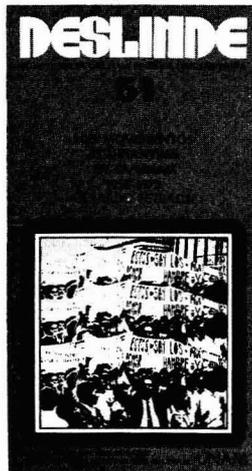
Arturo Azuela
EL TAMAÑO DEL INFIERNO
\$ 48.00

Jesús López-Pacheco
LA HOJA DE PARRA
\$ 40.00

Juan Pellicer Cámara
CARTAS TAURINAS
\$ 40.00



En todas las librerías y en
Tabasco 106, México 7, D.F.
Teléfonos 533-12-50 y 533-12-51



plurál

CRITICA / ARTE / LITERATURA

Número 35-Agosto 1974

Octavio Paz: *El uso y la contemplación*
 Guillermo Sucre: *La felicidad*
 Jorge Rufinelli y Martini Real: *Borges Juzga a Borges*
 Enrique de Rivas: *Crónica de Italia*
 Damian Bayón: *Sobre Gonzalo Fonseca*
 Gustavo Sainz: *Danzón dedicado a Europa y a países que lo acompañan*
 Jorge Alberto Manrique: *Sobre Francisco Toledo*
 Julio Ortega: *Centenario de Euguren*
 Henry Munn: *Quetzalcoatl y la hormiga III*
 Gabriel Zaid: *Cinta de moebio: La apuesta a Pascal*
 Alejandro Rossi / *Manual del distraído: sobre Borges.*
 Libros, Actualidades / Letras / Exposiciones / Jazz
 La vida breve

Director: Octavio Paz
 Jefe de redacción: Kazuya Sakai

Reforma 12-505, México 1, D. F.