
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



FELIPE | JOHN
GARRIDO | SKIRIUS

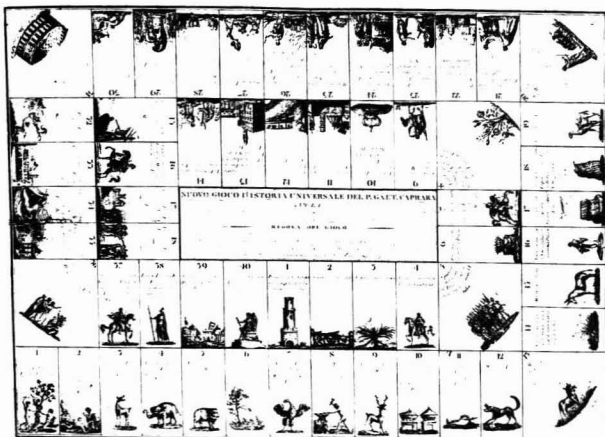
Vasconcelos

Revolución, prensa y educación

Nueva época / Octubre de 1982

Vuelta

REVISTA MENSUAL / NUMERO 70 / SEPTIEMBRE 1982 / 60 PESOS



Octavio Paz • Susan Sontag

Mario Vargas Llosa

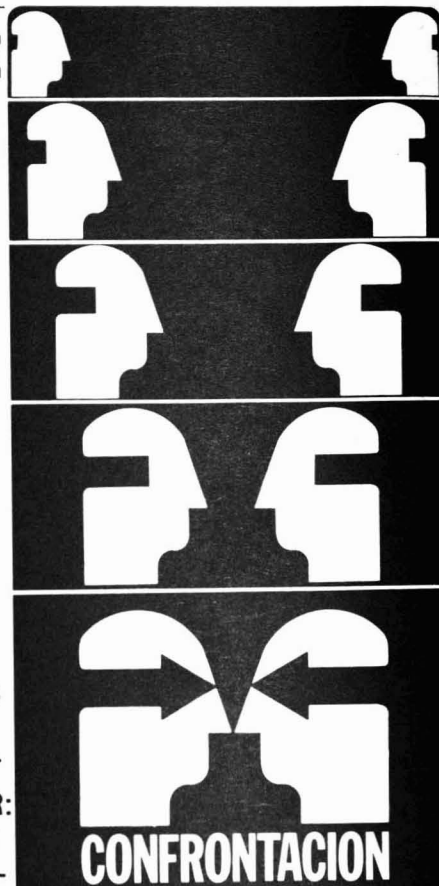
Fernando Savater • Juan Goytisolo

Joseph Hodara: Beguín y el Sionismo

Un cuento de Lara Zavala

Un poema de Gonzalo Rojas

TVONCE



**PRESENTA TODOS
LOS MARTES
A LAS 22:00 HRS.**

**CONDUCTOR:
GUILLERMO
MENDIZABAL**



SELECCION DE PROGRAMAS PARA EL MES DE SEPTIEMBRE / 1982

- **Sábado / 20:30 horas**
EL NACIONALISMO EN LA
MUSICA LATINOAMERICANA
Por Patricia Revha
- **Lunes / 20:00 horas**
PROGRAMA PARA LA RED
UNIVERSITARIA MEXICANA
- **Viernes / 19:15 horas**
HOY... EL HOMBRE
Tomás Gerardo Allaz
- **Lunes / 14:30 horas**
CRONICAS DE LA CIUDAD
Citlali Ruiz
- **Martes / 20:15 horas**
FONOTECA RAUL HELLMER
Irene Vázquez
- **Lunes, miércoles y**
viernes / 17:15 horas
RADIO UNIVERSIDAD EN EL MUNDO
Ramiro Ruiz
- **Viernes / 19:00 horas**
PUNTO DE PARTIDA
Marco Antonio Campos
- **Domingos / 9:30 horas**
Miércoles / 19:00 horas
EL RINCON DE LOS NIÑOS
Rocío Sanz
- **REVISTA INFORMATIVA**
PATRICIA VEGA
- **MARTES, JUEVES Y SABADOS / 11:00 horas**

SUMARIO

Volumen XXXVIII, Nueva Epoca, número 18, Octubre 1982

- John Skirius:** Vasconcelos: de la revolución a la educación: **2**
Felipe Garrido: Ulises y Prometeo (Vasconcelos y las prensas universitarias): **7**
Verónica Volkow: Paisaje en automóvil: **16**
Saúl Sosnowski: "Pedro Páramo": clausura de un proceso histórico: **17**
Juan Arturo Brennan: Historia de una pasión (entrevista a Luis Herrera de la Fuente): **20**
Manuel Felguérez / Mayer Sasson: La máquina estética: **25**
Lilia Barbachano: Trípoli: **30**
Lorenzo García Vega: El edificio: **31**
Félix de Azúa: El destino de un caballero desconfiado: **33**

RESEÑAS

LIBROS

- Luis Villoro:** Revisión de una obra clave (*José Gaos. El hombre y su mundo*, de Vera Yamuni): **39**
James Valender: Por y con España (*Un país donde lucía el sol. Poesía inglesa de la guerra civil española*, de Bernd Dietz): **40**
Adolfo Castañón: Una factura pulcra (*De Zitlitchén*, de Hernán Lara Zavala): **42**
Bernardo Ruiz: Una visión descarnada de la carne (*Octavio*, de Jorge Arturo Ojeda): **43**
Margarita Pinto: Con brillo propio (*El sol que estás mirando*, de Jesús Gardea): **44**
Rocío Montiel: En la tradición romántica (*La noche y las horas*, de Bernardo Ruiz): **45**

ARTES PLÁSTICAS

- Víctor Díaz Arciniega:** Sin distingos: **46**

CINE

- María Esther Gilio:** Entrevista a Lina Wertmüller: **48**

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro /
Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera

Administración: Jesús Humberto Cadena Rodríguez

Suscripciones: América Breñalvírez

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

Teléfono 550 02 36

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

Precio del ejemplar sencillo: \$ 50.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 100.00

Suscripción anual: \$ 500.00 (32 Dls. en el extranjero).

John Skirius

VASCONCELOS: DE LA REVOLUCIÓN A LA EDUCACIÓN



Desde antes de la Revolución, en 1909, José Vasconcelos expresó su preocupación por la educación de las masas. En aquel año se alió con Francisco Madero y dirigió el periódico *El Anti-reeleccionista*. Desengañado de las promesas del positivismo —el progreso material a través del orden y de la ciencia— y disgustado por la política económica elitista de Porfirio Díaz y sus consejeros Científicos, Vasconcelos destacó la urgencia de elevar a las masas de su ignorancia y pobreza mediante la educación, porque la alternativa sería una reivindicación sangrienta, ciega y brutal. He aquí sus palabras elocuentes en el periódico maderista:

El cultivo de la raza, el aumento de su potencia vital, es la función más alta del gobernante en un país como el nuestro. Los esfuerzos por educarla son más meritorios aún desde el solo punto de vista económico, que todas las combinaciones financieras, porque todo progreso económico es falso desde el punto de vista nacional, si no se basa en la mayor potencia productora del operario mexicano y el aumento paralelo de sus necesidades de consumo. Mientras los pueblos siguen en la condición de gleba iletrada y sin aspiraciones, el progreso económico, que debe consistir en el aumento del bienestar general, es imposible. Cuando un pueblo muestra como el nuestro grandes empresas, y tesoros en sus arcas, en contraste con la ignorancia de las masas y la pobreza angustiosa de la mayoría del pueblo, pobreza no proveniente de apatía sino de escasez de trabajo medianamente remunerado, ese pueblo es el tipo del país mal gobernado. Antes que el progreso de las finanzas hay que fomentar el adelanto del habitante.¹

Vasconcelos, abogado de veintiocho años, participó enérgicamente en la campaña presidencial de Francisco I. Madero en 1910. Se atrevió a atacar a Porfirio Díaz en la prensa, y pagó con el exilio, volviendo a México unos meses después para celebrar el Centenario de la Independencia. Dio una conferencia en el Ateneo de la Juventud en la cual criticó el positivismo envejecido, la ideología predilecta de la época porfirista. Después de tomar parte en el fracasado complot de Tacubaya en 1911 para derrocar a Díaz, se encontró en el exilio, esta vez como agente confidencial de Francisco Madero en Washington, D.C. Su excelente dominio del inglés lo ayudó mucho como diplomático de los insurgentes en los Estados Unidos. Después de la toma de Ciudad Juárez y la caída de Porfirio Díaz, regresó a México iluminado por el prestigio de ser un hombre de confianza de Francisco Madero, quien pronto iba a ser elegido como primer Presidente revolucionario.

En vez de aceptar el puesto de Subsecretario de Justicia que Madero le ofreció, Vasconcelos siguió ejerciendo la abo-

gacía y actuando como Presidente del Ateneo. En la etapa revolucionaria del Ateneo, sus miembros se interesaron en la reivindicación cultural de las masas. Inspirados por la Universidad Popular, vinculada a la Universidad de Oviedo en España, que Don Rafael Altamira había dado a conocer en su visita a México en 1910, los ateneístas se dedicaron a desarrollar programas que más tarde servirían de modelos a Vasconcelos, futuro Secretario de Educación Pública. Llevaron la música y la literatura a la clase obrera; ofrecieron cursos prácticos para hombres y mujeres en aritmética, idiomas, mecanografía, electricidad aplicada, pequeñas industrias y artesanías; iniciaron cruzadas en contra del alcoholismo y en favor de la higiene sexual, la medicina preventiva, y las premisas morales y económicas de la familia. Vasconcelos no sólo ayudó en la organización de la Universidad Popular, como Presidente del Ateneo, sino que también enseñó en ella. Si el esfuerzo se limitó a ciertos sectores obreros en la capital, prefiguró las magnas reformas educativas de los años veinte. Se despertó en los intelectuales del Ateneo una conciencia social fundada en una ética de caridad, o desinterés, “atelesis”, para usar el término acuñado por ellos.

Después del asesinato de Madero, Vasconcelos se alistó en el carrancismo para derrocar el gobierno del principal culpable, Victoriano Huerta. Aún llegó a ser un admirador ferviente de Pancho Villa mientras éste respaldó a Carranza en la lucha contra el enemigo común. Al apoderarse de la ciudad de México, Carranza nombró a Vasconcelos Director interino de la Escuela Nacional Preparatoria. El nuevo Director declaró su anti-militarismo y su anti-clericalismo frente a alumnos y profesores: condenó “las manos usurpadoras que pusieron sobre el pecho limpio de los jóvenes los uniformes y las insignias viles de una casta despreciable... Allí están algunos centenares de traje carnavalescos que quemaremos luego... No alzarán cabeza clero y ejército...”²

Vasconcelos asistió a reuniones clandestinas de los que se sentían desafectos para con Carranza y que veían en Pancho Villa el único caudillo posible. Por no mostrar su adhesión incondicional a Don Venustiano, Vasconcelos recibió el cese como Director de la Preparatoria, apenas un mes después de su nombramiento. Pronto fue encarcelado; aunque una semana después se escapó de la Inspección de Policía y huyó a Aguascalientes para participar en la Convención de los militares y civiles allí reunidos para oponerse a Carranza. Pancho Villa había prometido apoyar al civil, Lic. Eulalio Gutiérrez, para formar un nuevo gobierno, y en el primer momento de esta alianza. Vasconcelos se acercó al Licenciado, quien resultó electo Presidente por la Convención de Aguascalientes. Pudo haberle llamado la atención al nuevo Presidente el que Vasconcelos fuera autor de un documento que explicaba por qué la Convención de Aguascalientes era so-



José Vasconcelos

berana como Asamblea Revolucionaria. En dicho manifiesto nuestro intelectual desarrolló el pensamiento liberal radical compartido por muchos de los congregados, en el cual destacó el problema del agro:

La revolución se encuentra dueña del poder en un país que todavía conserva la organización feudal. Unos cuantos son los dueños de la tierra. La inmensa mayoría de los habitantes es propiamente proletaria. Los grandes terratenientes ni siquiera explotan debidamente sus propiedades, porque gran parte de sus tierras queda sin cultivo, pues son dueños apáticos, rutineros y egoístas. De esta manera privan a la mayoría de los mexicanos, no sólo de la propiedad de la tierra, sino de la oportunidad de trabajar esa tierra como arrendatarios o como labriegos. Esta terrible situación, apoyada en la fuerza de gobiernos tiránicos, y en la despiadada influencia del clero católico, ha sido la causa primera de todos nuestros males.³

El Presidente Gutiérrez quedó impresionado por el joven licenciado y lo nombró Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. En la ciudad de México, después de la entrada triunfal de Villa, quien todavía respaldaba al Presidente Gutiérrez, Vasconcelos anunció planes para la federalización de la educación pública. Contó con la ayuda técnica de Ezequiel A. Chávez en ese proyecto así como en el que garantizaba la autonomía de la Universidad Nacional como defensa ante la inestabilidad política reinante. Los dos proyectos quedaron frustrados precisamente por el vendaval revolucionario. Sin embargo, en los dos meses que se desempeñó como Ministro, Vasconcelos logró nombrar a colaboradores ilustres, entre ellos a Antonio Caso, que fue nombrado director de la Escuela Nacional Preparatoria. En el acto de posesión de Caso como Director, Vasconcelos criticó la poca energía moral del profesorado en general y se manifestó confiado en "la inspiración del genio" que iba a cambiar el espí-

ritu de la institución. A raíz del distanciamiento entre Gutiérrez y Villa en 1915, Vasconcelos se convirtió en "Ministro a Caballo", perseguido por las tropas villistas hasta cruzar la frontera con Estados Unidos.

Después de un largo exilio de cinco años, José Vasconcelos regresó a la ciudad de México en las filas triunfantes del General Obregón. El Presidente Adolfo de la Huerta lo nombró Rector de la Universidad Nacional en 1920, y desde ese puesto trabajó intensamente en la campaña para federalizar la educación pública. En 1921, con mucho esfuerzo se logró establecer la Secretaría de Educación Pública, y el Presidente Obregón otorgó a Vasconcelos el honor y la responsabilidad de ser el primer Director, dotándole de un presupuesto envidiable. La nueva SEP se dividió en tres departamentos: Escuelas, Bibliotecas y Archivos, y Bellas Artes. Este último se dedicó al fomento de la cultura nacional, tomando a su cargo "las instituciones oficiales de bellas artes, los museos y los monumentos históricos y artísticos, los monumentos arqueológicos, los teatros y representaciones teatrales, conservatorios de música, propaganda por medio del cinematógrafo y todos los demás establecimientos similares."⁴ El Departamento Escolar fue el eje de la educación de las masas. Vasconcelos dio prioridad al desarrollo de las escuelas rurales, las escuelas primarias, y los institutos técnicos, prestando menos atención a las exigencias de las escuelas preparatorias y las universidades.

Vasconcelos apoyó sólo a medias el programa de escuelas especiales para indígenas porque su propia filosofía social lo llevaba a la conclusión de que era preferible asimilar a los indios a través de la enseñanza del castellano y la integración total en las escuelas públicas. Tenía una antipatía particular por el sistema norteamericano de reservaciones indígenas que perpetuaban, según él, la segregación racial, cultural, lingüística y social que dificultaba el acceso al poder político y económico. El ideal vasconceliano de la raza cósmica, una

raza mestiza homogénea, lingüísticamente hispanizada, apoyaría la creación de una cultura auténticamente nacional.

Durante los años 1920-1923, hubo un crecimiento impresionante en el número de escuelas primarias oficiales, de maestros y de alumnos a escala nacional. Durante esos años, las tres categorías aumentaron en casi un cincuenta por ciento, para dar cifras aproximadas. La campaña de alfabetización, aunque ferviente en el entusiasmo, no tuvo un éxito rotundo, en parte por la inevitable improvisación, en parte por la falta de capacitación pedagógica.

La universidad, según Vasconcelos, tenía la misión de impartir enseñanzas de carácter práctico y científico con el fin de mejorar el bienestar económico de las mayorías anteriormente explotadas. El Secretario de Educación criticó a los profesionales, especialmente a los abogados, que vivían de la política o la burocracia; señaló que la educación había sido excesivamente verbalista. Hacía falta preparar una nueva generación de técnicos, ingenieros, mecánicos, y agrónomos al servicio de la colectividad. Esta política educativa suscitó cierto resentimiento de parte de profesores universitarios que habían esperado más apoyo para sus programas tradicionales.

Vasconcelos hizo mucho por difundir entre las masas las Bellas Artes y las Humanidades, aplicando algunas ideas de la Universidad Popular del Ateneo. El gobierno federal patrocinó conciertos y bailes folklóricos al aire libre, orfeones para obreros, orquestas, escuelas de arte y los murales pintados por Rivera, Orozco, Siqueiros, Mérida, Rodríguez Lozano, y Roberto Montenegro. A través de los Talleres Gráficos de la Nación, la SEP se encargó de publicar los clásicos de la literatura universal traducidos al español, en ediciones económicas, y libros de texto como la *Historia de México* de Justo Sierra y la *Geografía Universal* de Reclús.

Vasconcelos subrayó la importancia de estas ediciones en español para que los mexicanos no tuvieran que depender de ediciones en lenguas extranjeras. Según Josefina Zoraida Vázquez, esta decisión de editar los clásicos "y el supuesto intento de 'imponer' la cultura occidental a la población indígena de México, fueron fuente de constante ridiculización. En realidad el intento de Vasconcelos era más complejo, prestándoles el aliento que les permitiera mejorar las condiciones materiales de vida. Había que demostrar al pueblo que sus obras —música, artesanía, etc.— tenían valor, para devolverles algo que era más importante que todas las riquezas: el autorespeto."⁵

Vasconcelos fue el promotor de una solidaridad iberoamericana intelectual. Creía que, tomando conciencia de su cultura ibérica compartida, los latinoamericanos podrían formar una unión en la cual se borrarán barreras económicas y problemas de ciudadanía nacional. El filósofo educador soñaba con una utopía internacional, e hizo lo posible por hacer de México su meca cultural. Gabriela Mistral vino a México desde Chile para colaborar en la enseñanza de niños del campo; la poetisa y ensayista también compiló *Lecturas para mujeres*. Víctor Raúl Haya de la Torre huyó del Perú para establecer en la ciudad de México su Alianza Popular Revolucionaria Americana mientras dictaba cursos sobre la historia iberoamericana. Estudiantes e intelectuales de diversos países de Latinoamérica se reunieron y discutieron los problemas políticos del continente. Vasconcelos dio la pauta a la definición étnica y cultural de la soñada solidaridad: "Nosotros queremos la unión de los pueblos ibéricos, sin excluir a España y comprendiendo expresamente al Brasil; y tenemos

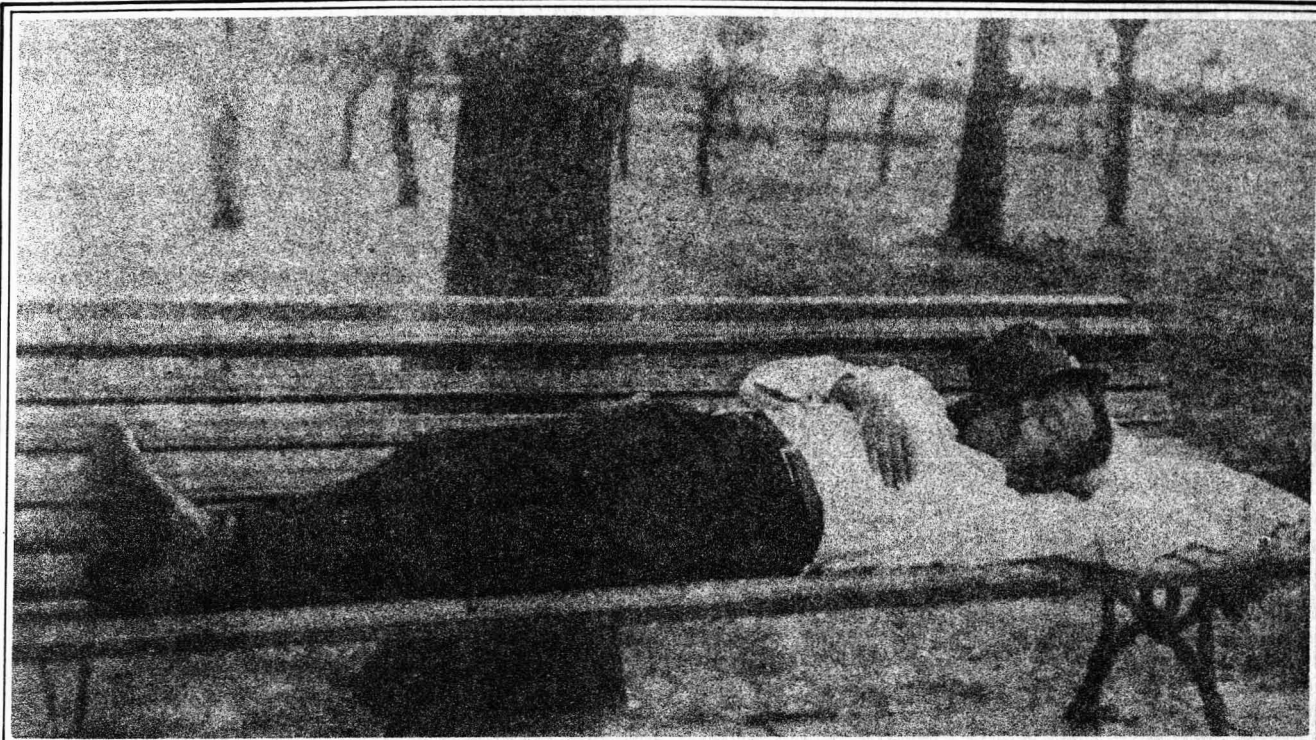
que excluir a los Estados Unidos, no por odio, sino porque ellos representan otra expresión de la historia humana."⁶

La educación rural floreció durante la época de Vasconcelos: al terminar su período había 722 Casas del Pueblo, 1,048 maestros rurales y 62 maestros misioneros que viajaban a todas las regiones para aconsejar a los maestros rurales y administrar los programas. Ya en 1884 José Martí había recomendado la preparación de maestros ambulantes a quienes dio el título honorífico de misioneros, por la devoción espiritual que su tarea exigía. Vasconcelos se inspiró en un antecedente mucho más antiguo: el de los misioneros católicos españoles de la época colonial, como Vasco de Quiroga, quien había enseñado artesanía y nuevos métodos de cultivo a los indígenas de Michoacán. Los misioneros de Vasconcelos, sin embargo, serían laicos. Tenían instrucciones para aprender las artes, artesanías y creencias indígenas. Los resultados de esa obra cultural serían exhibidos en las ciudades.

En el programa vasconceliano de la educación rural, se consideraba esencial la participación de toda la comunidad local. La escuela rural servía a los adultos tanto como a los niños. El propósito básico era el mejoramiento del bienestar económico de los educandos a través de un programa que acentuaba la importancia de la agricultura y de las industrias ligeras. Donde no existía una escuela, la población local debía construir una Casa del Pueblo que sería un centro de información para todos así como una escuela para los educandos. En las Casas del Pueblo debían funcionar Sociedades Cooperativas de Consumo con Bancos Refaccionarios que dieran crédito para proyectos locales, ya fueran de tipo individual o comunal. Las actividades se adaptaban a las estaciones del año, de manera que el maestro rural podía reducir el número de horas de clase durante la cosecha para que los padres no fueran privados de la ayuda de sus hijos. Además del alfabeto y la aritmética, se enseñaba la higiene, la moral (la abstención del pulque), la historia, el civismo y la educación física.

Los boletines de la SEP recomendaban aplicaciones prácticas en lugar del conocimiento enciclopédico que había caracterizado el programa de épocas anteriores. Por ejemplo, los alumnos de segundo año de primaria debían usar la aritmética para computar la cantidad de tierra que el campesino labraba cada día en su comarca, o debía calcular el costo del transporte de la cosecha. Al aprender a escribir, el alumno se familiarizaba con la correspondencia comercial y con temas de interés local. Las misiones culturales establecidas en 1923 eran grupos de especialistas ambulantes: entre ellos se contaba un jefe, un médico, un agrónomo, un maestro de "cultura estética", un instructor en industrias ligeras, un maestro carpintero, un forjador, un alfarero, un constructor de edificios, un curtidor, un jabonero, un jardinero, un maestro de economía doméstica y un cocinero. Se daba preferencia a los misioneros culturales que tenían un conocimiento de las lenguas indígenas y de las regiones que iban a visitar. Una de las metas era la revitalización de las artesanías locales en decadencia.

La educación técnica y vocacional en las ciudades tenía como propósito liberar a México de su dependencia de los expertos extranjeros. Se establecieron nuevos cursos en ingeniería eléctrica, mecánica y petrolera; en la fabricación de vidrio, la electroquímica, la fotoquímica, la curtiduría, la cerámica, la producción industrial de ropa, la mecánica automovilista, la metalurgia, la jabonería. Las escuelas comerciales enseñaban la contabilidad, la taquigrafía y la mecano-



Descansando de su gira política en Veracruz

grafía, en español y en inglés. Había cursos nocturnos para mujeres trabajadoras en costura, cocina, encuadernación, taquigrafía y mecanografía. La enseñanza del inglés, en reemplazo del francés, reflejaba la importancia de aquel idioma en el mundo comercial así como la relación especial que México tenía con los Estados Unidos. Por eso se requirió el estudio del inglés a los alumnos del magisterio.

Vasconcelos consideró que las escuelas nocturnas para obreros era una de sus iniciativas más importantes: por eso destacó la idea de que la clase trabajadora adulta podía y debía educarse para mejorar su condición económica y para elevar su nivel cultural. Las escuelas nocturnas enseñaban oficios prácticos, auspiciaban actividades sociales, culturales, y organizaban conferencias sobre problemas sociales—por ejemplo, sobre conflictos laborales o sobre la relación entre el capital y el trabajo. Incluso se repartió entre obreros y maestros un folleto de higiene sobre los anticonceptivos.

Vasconcelos explicó el deber de los universitarios de participar en las escuelas nocturnas para obreros: “los profesores y estudiantes se turnan para dar conferencias a los obreros sobre asuntos sociales de interés inmediato. Se les habla de cómo se organiza una cooperativa, qué es un sindicato, se les explica la historia de México, no encarada desde un punto de vista político, como antes se acostumbraba, sino desde un punto de vista económico y con vistas al momento presente.”⁷

La escuela primaria también fue objeto de innovaciones pedagógicas. El programa de desayunos escolares en el Distrito Federal, financiado por donaciones de los empleados en la SEP, se postuló en la idea de que los niños no podían concentrarse en sus estudios sin satisfacer antes el hambre. Se hizo obligatoria la práctica del deporte de la que antes estaban excluidas las niñas. La “Escuela de la Acción”, promovida por un grupo de colaboradores en la SEP, inclusive Eulalia Guzmán, y fundada en los principios de John Dewey, se inauguró en 1923 al nivel primario; Vasconcelos en un principio fue escéptico, pero en 1924 declaró que había tenido é-

xito. La pedagogía de John Dewey aconsejaba la actividad física para inculcar hábitos sociales a través de cuatro centros de acción: la nutrición, la defensa, la vida comunal y la correlación mental. Los niños no debían permanecer inmovilizados en el aula por mucho tiempo.

Hace falta aclarar que Vasconcelos sólo después de dejar la SEP renegó de la “Escuela de la Acción” y de la filosofía educativa de John Dewey. Sobre todo, en su libro de 1935, *De Robinsón a Odiseo*, el filósofo educador denunció “el peligro Dewey” y advirtió que una pedagogía excesivamente técnica y utilitaria, cuya finalidad era la producción industrial, mecanizada, y capitalista, constituía una amenaza para los valores más espirituales, estéticos y humanos de la cultura latina, entendida al molde arielista de Rodó. Mientras dirigió la SEP, Vasconcelos no usó ese tipo de retórica maniquea. Al mismo tiempo que promovió al nivel popular las Humanidades y las Bellas Artes, insistió en expandir la educación técnica y práctica y en reducir las escuelas profesionales tradicionales. La evolución intelectual posterior de Vasconcelos, justificándose en ciertos postulados constantes de su filosofía, explica la actitud que adopta en 1935. Es decir, el hispanista anti-yanqui integró después cierta tendencia de su monismo estético, que superaba lo utilitario, a una polémica en contra del pragmatismo pedagógico anglosajón, al modelo de Dewey y su alumno Moisés Sáenz, vistos como avanzados de una conspiración yanqui protestante.

Otro aspecto de Vasconcelos educador en los años veinte que es necesario clarificar en relación con su evolución intelectual hacia la derecha después de 1930 es su pensamiento histórico en tanto que refleja una ideología liberal. A través de discursos y artículos publicados en periódicos y en boletines de la SEP, y en la publicación oficial, *El Maestro—Revista de Cultura Nacional*, Vasconcelos influyó decisivamente en la interpretación de la historia mexicana que se enseñó en las escuelas de aquella época.⁸ Desde el principio de su administración, hizo patente su crítica enérgica de las dictaduras militares en la América Latina, así como de toda la historia

mexicana. Defendió la democracia y predicó una conciencia social cristiana al estilo de Tolstoy. Su ataque vitriólico al dictador de Venezuela, Juan Vicente Gómez, causó un incidente internacional.

La historiografía de Vasconcelos durante los años 1920-1924 fue típicamente liberal, con la excepción de su apología de la herencia cultural hispánica en México. Vasconcelos enalteció las figuras precolombinas de Quetzalcoatl, dios de la civilización pacífica y educador de oficios, y Cuauhtemoc, el que resistió heroicamente la Conquista; condenó a Huitzilopochtli, dios azteca de la guerra. En la *Historia de México* escrita por Rafael Ramos Pedrueza y editada en *El Maestro-Revista de Cultura Nacional*, se describen favorablemente las culturas precolombinas. De la época colonial, Vasconcelos elogia a Bartolomé de Las Casas y a Vasco de Quiroga, los defensores y educadores de los indios, que sirven de modelos a sus propios maestros misioneros. Malos son "Cortés el Destructor" para usar la frase de Vasconcelos, y el Rey de España, pero no desprecia a España ni la cultura que trajo ella a México. Condena la alianza del Estado con la Iglesia en la explotación del pueblo mexicano, tanto en la época colonial como en el siglo XIX. Los héroes liberales decimonónicos también son los de Vasconcelos: Morelos, el libertador de los esclavos y revolucionario en favor de la independencia; Benito Juárez, en su lucha contra el clero, el terrateniente y el extranjero invasor. Después de la independencia, según Vasconcelos, "el poder fue entregado a los soldados españoles, representados por Iturbide, y la corte de Iturbide quedó construida por los mismos capitalistas, por los propietarios, por los grandes hacendados."⁹ "La abominable dictadura de Santa Anna" igualmente recibe el oprobio del Secretario de Educación.

Vasconcelos defiende la reforma educativa de Gabino Barreda, quien dio el tiro de gracia a la escolástica e impulsó el criterio científico al establecer la educación laica. Sin embargo, no es entusiasta de los excesos del positivismo al suprimir el estudio de las Humanidades. Asocia a Darwin y a Spencer, evolucionistas ingleses, con las actitudes racistas de algunas figuras de la época porfiriana como Francisco Bulnes. Según Vasconcelos, Porfirio Díaz "asaltó el poder para constituir una dictadura que destruyó toda las antiguas libertades y consumó alianza de intereses materiales con la clase de los grandes terratenientes enriquecidos con las antiguas propiedades del clero y con tierras quitadas a los indios por la fuerza o la astucia."¹⁰

La Revolución de 1910, dice Vasconcelos, luchó para reivindicar al pueblo rural bajo, y su héroe máximo fue Francisco Madero, "apóstol y mártir de la democracia", frustrado en sus esfuerzos de reforma social por la resistencia de los dos extremos políticos y por la traición de Victoriano Huerta y el Embajador Henry Lane Wilson. Ningún caudillo revolucionario es tan encomiado como Madero por el fiel maderista Vasconcelos. Al criticar a su enemigo personal, Carranza, cae en la caricatura: es un déspota militar oriental más, es otro Porfirio Díaz. Si la historiografía vasconceliana falla por su obvia falta de objetividad, muestra cierta consistencia en cuanto a sus propósitos ideológicos reformistas.

Mientras condena el papel nefasto de los grandes terratenientes, del clero y de los extranjeros que dominan la economía y orientan la cultura de las élites en México y en toda Latinoamérica, Vasconcelos como Secretario de Educación propone soluciones que responden a su análisis. Primero, aboga por una distribución más justa de la tierra: "Hay que dividir la tierra para que todos tengan patria"; "la base de

nuestro sistema educacional reside en una mejor distribución de la propiedad y de los productos del trabajo."¹¹ Segundo, asegura la construcción de muchas nuevas escuelas públicas y laicas, a pesar de cierta resistencia católica, sin tratar de cerrar las escuelas confessionales existentes. Tercero, es el profeta de una gran cultura nacional y hace todo lo posible por fomentarla con los recursos oficiales a su disposición. La contribución de la cultura universal a la ilustración de las masas es una parte íntegra de la formación de una identidad nacional. Al abrirse al mundo oriental y occidental, el mexicano descubriría su propia herencia doble, la indígena y la hispánica.

Vasconcelos educador no sólo fue el portavoz de algunos de los ideales de la Revolución por él anunciados en su período maderista y revolucionario, sino que también fue, en las palabras de Octavio Paz, "el fundador de la educación moderna en México."¹² El primer Secretario de Educación Pública federalizada, con su llamado apostólico y con su síntesis original de ideas provenientes de muchas partes y de diversos pensadores educativos, inspiró la labor de una generación entera de maestros y constructores de la utopía social. Cansados ellos de la destrucción, anhelaron realizar las metas populares de la Revolución. Octavio Paz acierta al decir que "en la tarea colaboraron poetas, pintores, prosistas, maestros, arquitectos, músicos. Toda, o casi toda, la 'inteligencia' mexicana. Fue una obra social, pero que exigía la presencia de un espíritu capaz de encenderse y de encender a los demás."¹³ En 1920, el fervor revolucionario del momento había sido propicio para un renacimiento cultural y una brillante reforma educativa: José Vasconcelos proveyó la chispa creadora.¹⁴

Notas

1. *El Anti-reeleccionista*, 31 de agosto 1909, p. 2.
2. *Boletín de Educación*, sept. 1914, pp. 39-42.
3. José Vasconcelos, *La tormenta*, México, D.F.: Ediciones Botas, 1936, p. 138.
4. Edgar Llinás Alvarez, *Revolución, educación y mexicanidad —la búsqueda de la identidad nacional en el pensamiento educativo mexicano*, México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 236.
5. Josefina Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación en México*, México, D.F.: El Colegio de México, 1970, p. 140.
6. José Vasconcelos, *Antología de textos sobre educación*, México, D.F.: SEP/80, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 232.
7. José Vasconcelos, *Orientaciones del pensamiento en México*, Córdoba, 1922, p. 26.
8. Mi síntesis del pensamiento histórico vasconceliano durante 1920-1924 se basa en las fuentes siguientes: José Vasconcelos, "Discurso en el Congreso Internacional de Estudiantes," *El Maestro*, oct. 1921, pp. 9-13; José Vasconcelos, "Discurso pronunciado en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria," *Boletín de la Universidad*, marzo 1921, pp. 326-333; José Vasconcelos, "El problema de México," *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, enero 1923, pp. 511-532; Universidad Nacional de México, *El movimiento educativo en México*, México, D.F.: Talleres Gráficos de la Nación, 1922; José Vasconcelos, *Los últimos cincuenta años*, México, 1924; José Vasconcelos, "Invitación a los intelectuales y maestros para que se inscriban como misioneros," *Heraldo de México*, 22 de diciembre de 1922.
9. José Vasconcelos, "El problema de México," *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, enero 1923, pp. 511-532.
10. José Vasconcelos, *Obras completas*, México, D.F.: Libreros Mexicanos Unidos, Vol. II, 1958, p. 835.
11. Vasconcelos, *Antología de textos sobre educación*, p. 237, p. 286.
12. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 136.
13. *Ibid.*, p. 136.
14. Los dos estudios más completos sobre la obra educativa de Vasconcelos, de los cuales ha sacado información el autor, son: Claude Fell, *José Vasconcelos: les années de l'aigle (1920-1925)*, tesis doctoral, La Sorbonne University, 1978; y Emmett Partin, *The Life, Educational Ideas and Work of José Vasconcelos*, tesis doctoral de the University of Pennsylvania, 1973.

Felipe Garrido

ULISES Y PROMETEO

VASCONCELOS Y LAS PRENSAS UNIVERSITARIAS



Nos hemos reunido aquí este día, como ustedes y yo sabemos, con el propósito de rendir homenaje al hombre a quien esta Universidad Nacional debe, entre otras cosas, escudo y lema. Todos los días cada uno de los memorandos, circulares, actas, avisos, dictámenes, informes y demás documentos y comunicados que por millares se expiden como parte del papeleo necesario para el funcionamiento de esta casa de estudios termina con la promesa, con la esperanzada profecía que hizo José Vasconcelos: "Por mi raza hablará el Espíritu".

Uno puede imaginar cómo de la infinitamente repetida lectura de esta especie de jaculatoria cada día se desprende un vasto murmullo litúrgico. Y uno tiene algún derecho a esperar que el piadoso ejercicio gane a sus fieles, si no indulgencias, al menos cierta gracia eficiente para apuntalar la fe en nuestra estirpe.

"Por mi raza hablará el Espíritu." Estas seis palabras —que nos presiden desde el minucioso mural de Juan O'Gorman y desde lo alto de la torre de la Rectoría— bien podrían ser, además de nuestro emblema universitario, la divisa del propio Vasconcelos. Nos hablan de las que fueron sus aspiraciones supremas: la formación de una raza nueva, surgida del mestizaje de todos los pueblos de Hispanoamérica, y el fervoroso empeño por alcanzar lo absoluto. Encontrarlas unidas en la insignia de la primera universidad del país nos hace recordar la lucidez con que Vasconcelos comprendía que la educación no solamente modela a una sociedad, sino que es su único sostén posible; el único medio eficaz para alcanzar un verdadero mestizaje y perseguir el ideal.

Por otra parte, esas seis palabras nos descubren, en una súbita revelación, el soberbio escritor que es Vasconcelos. No solamente por la sonora elegancia que tienen, sino por la forma en que nos dejan abortos en la orilla del misterio. Valé la pena, tal vez, abrir un paréntesis que abrace las razones mecánicas de la eficacia que revisten las palabras de Vasconcelos. Que nos muestre cómo después de dos acentos regularmente repartidos, el tercero se adelanta (ooóooóoo) y nos sorprende y, además, abre ante nosotros un territorio arcano que se extiende de manera correspondiente a la forma en que se prolonga la esdrújula final: "Espíritu". Un paréntesis que nos haya ver cómo la estructura rítmica está entibada por la distribución de las vocales: la parte central de la empresa dominada por cinco acentos que se van redoblando con aires de marcha y, de pronto, la sorpresa del tercer acento sobre una i tónica, y de ahí hasta el dilatado final solamente vocales débiles que contribuyen con su coloración a impulsar el trémulo soplo que alienta la frase.

Pero no hemos venido aquí para hacer análisis estilísticos de la prosa de Vasconcelos. Más bien nos interesa examinar su vocación de Prometeo.

Veinte años antes que el *Ulises criollo* Vasconcelos escribió su *Prometeo vencedor*. No nos dejemos engañar por las resonancias que levanta el título: este paradójico Prometeo, liberado del suplicio por la muerte e indiferente casi ante las penalidades del género humano, poco tiene que ver con el prototipo de Esquilo.

Al igual que muchos otros de los ateneístas; al igual que Torri, Reyes o Henríquez Ureña, entre otros, Vasconcelos se interesó en la literatura y la filosofía griegas. Para aquellos jóvenes educados en los rigores del positivismo esa vuelta a los orígenes representaba una revelación y, sobre todo, una liberación. En los veneros clásicos cada quien encontró lo que buscaba o lo que llevaba: Vasconcelos afianzó su fe en lo intuitivo, en lo instintivo y, a un mismo tiempo, en la aspiración al dominio de la voluntad.

Prometeo vencedor es una improbable obra de teatro que carece de interés dramático. Es en realidad un diálogo filosófico donde pesimismo e idealismo se hermanan, escrito por Vasconcelos como una especie de ejercicio terapéutico con el fin de resistir la noticia de que su esposa estaba encinta por segunda ocasión. Vasconcelos no quería tener más que un hijo. Según apuntó después, la nueva le produjo "pena aguda", "sensación de fracaso", "remordimiento", "repugnancia física".¹ Y entonces:

Encerrado en mi habitación meditaba. De pronto me ponía a escribir inepcias que tomaba por himnos a la esterilidad y cantos al placer sin resabio. Culto de la virgen y culto de la cortesana. De estas divagaciones fue saliendo el tema que más tarde usé para mi tragedia *Prometeo vencedor*, burla final del instinto genésico.²

Sentado en una roca, entre el Popocatepetl y el Iztaccíhualt, Prometeo conversa con Satanás. Hablan del sufrimiento fecundo y del goce estéril; de la muerte y la procreación. "Pero si todos sirven no más para crías, ¿hasta cuándo va a surgir el hombre que sea un fin en sí, ya no un eslabón, sino un resultado glorioso?", se pregunta Satanás.³ Cuando aparece un tercer personaje, el Filósofo de la Tierra, la charla incluye otros temas: la nueva humanidad que surgirá en Hispanoamérica, el caos político que la oprime, cómo la simpatía y el gusto acabarán por reemplazar a la fuerza militar en la edificación de los imperios.

En el segundo acto otro personaje, llamado Saturnino, anuncia que la voluntad de vivir ha sido aniquilada: ya no hay niños y el fin del mundo está próximo:

Ponencia leída en el Salón El Generalito, de San Ildefonso, el 28 de abril de 1982, dentro de las Jornadas Vasconcelianas.

Llegamos a la era estética, es decir, a la era en que ya no nos mueve ningún fin extraño a nuestra esencia propia, y tenemos el alma libre para seguir la ruta de sus mejores impulsos... Y fue entonces cuando el alma, sintiéndose libre, se dijo a sí misma: "Ya no más efímeros triunfos sobre el exhausto planeta. La vida de aquí abajo es fea sin remedio; ¡destruyámosla! ¡El espíritu es glorioso, hagámonos tan sólo espíritu!"⁷⁴

Una mujer, madura y fea, busca a un hombre que esté dispuesto a colaborar con ella para poblar nuevamente la Tierra. Sin embargo, Saturnino insiste en que pronto comenzará una nueva era: el reino del espíritu, que es glorioso y eterno, sucederá al vil dominio de la vida.

El tercer acto transcurre en el Himalaya. Quedan en el mundo únicamente tres hombres y dos de ellos mueren, uno en África y el otro en América. Saturnino, que, como ustedes sagazmente habrán deducido, es el tercero, asevera que la Naturaleza ha concluido con su ensayo y que, apenas él muera, todo volverá al caos. En cuanto Saturnino fallece, "sacudido por la emoción, como un viejo cristal que se quiebra", sin embargo, Satanás y Prometeo descubren que el género humano no ha sido totalmente aniquilado: ante ellos llega un nuevo personaje, El Australiano, que les cuenta cómo un grupo de mujeres logró seducir a unos cuantos hombres y después se retiró a vivir a Australia. En ese lugar, "la región más fea y apartada del mundo", renace con tozudo vigor la especie humana, que volverá a enseñorearse de la Tierra.

Prometeo, de nuevo a solas con Satanás, contrasta la naturaleza con el espíritu:

¡La voluntad ha vuelto a bifurcarse, y una de sus ramas, apegada firmemente a la tierra, torna a emprender la aventura de construir sociedades e imperios! ¡Quién sabe qué extraños secretos contenga la masa confusa! ... ¡La ley de la Naturaleza es la repetición indefinida, y la ley del espíritu es variar, mejorando, hasta que conquiste lo Absoluto!

Después explica a Satanás cómo el mal carece de esencia y "por eso para obrar siempre se disfraza de bien. ¡Sólo el bien es el Ser!" Por último, define la función del hombre, eje de la creación: "¡Y así que llegues a ser hombre, recuerda que el hombre es un puente! ¡El puente de plata que liga el reino del mundo con el reino infinito!"⁷⁵

Es probable que algunos de ustedes consideren ahora que nos hemos detenido más de lo estrictamente necesario —y de lo deseable— en este muestra de falta de talento teatral. Intentaré convencerlos de que no es tal el caso. En primer lugar, aun este apresurado resumen, con su lamentable necesidad de esquematizar el argumento y de lanzar asertos excesivamente amplios y contundentes, nos permite advertir la fidelidad vitalicia del autor a ciertos temas y su constancia para perseverar en algunas actitudes. Temas como el de una raza nueva, de tronco americano y español, que hará culminar la evolución del género humano; o como el obstinado anhelo de la consumación en lo absoluto. Actitudes como la de pasar por alto todo aquello —sintaxis o coherencia lógica o fidelidad en los datos, por ejemplo— que no contribuya a la expresión inmediata del pensamiento. En segundo lugar, y quizás esto es lo más importante, *Prometeo vencedor* descubre al pesimista que siempre hubo en Vasconcelos, y que en cier-



Con amigos en Gijón, España

tos momentos de su vida lo sojuzgó. Con el pretexto de ir en busca de la esfera superior del espíritu, la obra es un alegato contra la vida. En los años siguientes, arrebatado por el entusiasmo de la acción, el idealista que también fue Vasconcelos estuvo a punto de disfracar por entero su pesimismo esencial. Pero aun entonces, en el tiempo de construir, por aquí y por allá, en oportunidades diversas, dejó caer de la pluma palabras que desvelan su temor, su repugnancia por la propagación de la vida. Así en 1922, en una de sus pequeñas obras maestras, "Libros que leo sentado y libros que leo de pie", al hablar despectivamente de los hombres razonables, autores, con Aristóteles a la cabeza, de "los libros que nos vuelven a la calma y al buen sentido, los libros que nos engañan", Vasconcelos los acusa de ser "los representantes del rebaño que no quiere morir, y que todavía, además, se encapricha en engendrar..."⁶ Hay una fascinación en Vasconcelos por "el ambiente trémulo de la catástrofe", única circunstancia que permite percibir la verdad; y cuando contemplamos el sinuoso perfil de su existencia podemos preguntarnos hasta qué punto un hombre puede, con el peso de sus hábitos espirituales, si no decidir de manera consciente, si determinar oscura y fatalmente el curso de sus días.

Mas, dejemos de lado a este inicial y equívoco Prometeo que aún no ha llegado a pisar ningún escenario. El otro Prometeo, el rebelde primigenio dispuesto a sacrificarse por la raza de los hombres, sirvió con frecuencia a Vasconcelos como símbolo y como inspiración. Leo, casi al azar, dos de muchos posibles párrafos:

En el hombre siempre durará el empeño de sobreponerse a los obstáculos. Inmortal Prometeo, si aun contra los dioses osó rebelarse, ¿cómo no se había de mantener en guardia contra sus propias creaciones, los sistemas sociales, las doctrinas político-económicas, las modas, las opiniones, los tiempos?⁷

Y después:

Y entonces, en la hora del *Eureka* próximo, cuando se cumpla la justicia terrestre y la dicha embriague a los hombres, entonces será preciso volver a sacudirles la entraña con el puño implacable de Prometeo. La obra del espíritu recomenzará vigorosa el día del banquete fraternal de los pueblos...⁸

En momentos de desolación, el propio Vasconcelos llegó a sentirse trasunto del titán: "encadenado como Prometeo por haber tenido la audacia de querer libertar a su pueblo".⁹

La "otra revolución"

José Vasconcelos fue ministro de Educación durante dos años y ocho meses, desde octubre de 1921 hasta junio de 1924. Fue entonces el tiempo de Prometeo: el de arrebatarse el fuego y sacarlo a la calle, a manos llenas, para repartirlo. Daniel Cosío Villegas, que dedicó muchas páginas al emocionado recuerdo de la cruzada vasconceliana, lo resume de esta manera:

Entonces sí que hubo ambiente evangélico para enseñar a leer y escribir al prójimo; entonces sí se sentía en el pecho y en el corazón de cada mexicano que la acción educadora era tan apremiante como saciar la sed o matar el hambre. Entonces comenzaron las grandes pinturas murales, mo-

numentos que aspiraban a fijar por siglos las angustias del país, sus problemas y sus esperanzas. Entonces se sentía fe en el libro y en el libro de calidad perenne; y los libros se imprimieron por millares y por millares se obsequiaron...¹⁰

Detengámonos aquí, en estos millares de libros donde puso Vasconcelos lo mejor de su esperanza.

La educación había sido hasta entonces privilegio de pocos. Se dice, y no hay forma de desmentirlo aunque quizá tampoco de probarlo, que al momento en que Vasconcelos se hizo cargo de la Secretaría de Educación Pública ochenta de cada cien mexicanos no sabían leer ni escribir. La situación era lamentable pero no novedosa: poco se había progresado en este terreno desde los días de Santa Anna, el primero de nuestros presidentes que hizo promesas públicas de combatir el analfabetismo. Sin embargo, la añeja tradición de ignorancia y descuido había sido exacerbada por los años de lucha civil. México era un país en ruinas. La hacienda, la fábrica, el taller, la tienda mostraban las huellas del combate y del abandono... también la escuela. Quedaba el espíritu. Todo estaba dispuesto para la otra revolución: no hacía falta reconstruir lo destruido, sino levantar un nuevo país.

Decir "la otra revolución" no es buscar refugio en la ambigüedad de la metáfora. Como hemos visto hasta ahora y como veremos después en el curso de estas jornadas, esa otra lucha buscaba hacer de una cultura común el eje de una nueva nación, por primera vez consciente y alerta. Sus batallas se libraron en muchos frentes: las misiones culturales y el descubrimiento del arte indígena y la construcción de escuelas y la pintura mural y las conferencias en las fábricas y los conciertos al aire libre y la organización de bibliotecas y el ejército de estudiantes alfabetizadores y las escuelas de arte para obreros y la edición de revistas y de libros y las escuelas rurales y la exaltación de los maestros... y otros más aún. Los alcances de estas tareas rebasaron las fronteras del país y se derramaron por ese continente utópico pero aún ahora posible —aún ahora, cuando la barbarie lo hace parecer tan remoto—, ese continente que ocupa el escudo de la Universidad Nacional.

Vasconcelos tenía un proyecto de hombre y un proyecto de sociedad. Supo además infundir su pasión en la empresa de realizarlos. Inspirado por el distante y sin embargo entrañable ejemplo de los primeros evangelizadores del Nuevo Mundo, concibió métodos de trabajo que convirtieron su gestión en un vasto proyecto de catequesis, en una cruzada cultural. Como ha dicho José Joaquín Blanco:

La redención mediante la educación exigía el esfuerzo coordinado de tres misioneros: el maestro, el artista y el libro: más aún, cada uno de éstos debía ser también los otros dos: un triple misionero.¹¹

Al igual que en una lucha armada, hacía falta salir a la calle e invadir el país: invadirlo con música, con escuelas, con pinturas, con libros. Enrique Krauze ha destacado "la naturaleza 'activa' del trabajo" que los intelectuales desempeñaban:

La Revolución y los revolucionarios les plantaban la idea —la ilusión dirían más tarde— de que el intelectual debía y podía *hacer* algo por el México que ellos mismos habían visto convulsionado y desangrado.¹²

Manuel Gómez Morín, Carlos Pellicer, Vicente Lombardo



En 1929

do Toledano, Julio Torri, Daniel Cosío Villegas, Miguel Palacios Macedo, Narciso Bassols, entre otros, contagiados del entusiasmo prometeico de la empresa, fueron maestros, conferenciantes, traductores y alfabetizadores. Con ellos colaboraron también intelectuales llegados de otros países, como el peruano Raúl Haya de la Torre, el dominicano Pedro Henríquez Ureña y la chilena Gabriela Mistral.

El propio Vasconcelos se sumó a la tarea. Cosío Villegas cuenta cómo el ministro viajaba sábados y domingos en su automóvil, con la cajuela repleta de libros que donaría a escuelas o a pueblos:

Vasconcelos, muy típicamente, jamás se cuidó de prevenir a las autoridades del lugar de sus visitas, en buena medida porque le resultaba insufrible la idea de la banda municipal, la fila de estudiantes primarios y del contingente indio acarreado a la fuerza. Más que nada, sin embargo, por disfrutar la sorpresa de llegar de incógnito al pueblo, sacar los libros de la cajuela, encaminarse a la escuela o al ayuntamiento y decir: "Aquí les traigo esto que les hace falta".¹³

Armas peligrosas las que llevaba Vasconcelos en su automóvil. Si de esa "otra revolución" surgió un México diferente no fue por la música ni por las conferencias y ni siquiera por la construcción de escuelas: fue por la campaña alfabetizadora, por las bibliotecas, por las revistas, por los libros; fue por la imprenta. Nada hizo Vasconcelos más importante que poner revistas y libros en manos de gente que antes no los había tenido.

Muchos, sin embargo, no lo comprendieron así. No todo el mundo, por ejemplo, recibió con aplauso aquellas ediciones de los clásicos que, forradas con tela verde —"inglesa", según los anuncios publicados por la Secretaría—, comenzó a producir el departamento editorial, bajo la dirección de Julio Torri. He aquí, como ilustración, un comentario poco cortés:

En lugar de adquirir para la biblioteca obras modernas, se le ocurrió a Pepe repartir cien mil Homeros para remediar el mal, y no terminó allí su entusiasmo: mandó hacer diez y siete ediciones de más de cincuenta mil ejemplares cada una, de las obras de Homero, Esquilo, Eurípides, Platón, Plotino, Dante, Goethe, etc. Adquirió cien mil *Quijotes*.¹⁴

El párrafo anterior, tan poco amistoso, naturalmente fue escrito por un antiguo vasconcelista, Vito Alessio Robles. Apareció en 1938, más de quince años después de los hechos que relata, y más que darlos a conocer su intención era combatir la creciente leyenda del ex ministro, que había sido impulsada espectacularmente por la publicación del volumen inicial de su autobiografía, *Ulises criollo*. Pese a su superficial y ríspida ironía, esas líneas resumen bien las acusaciones que hicieron a Vasconcelos sus enemigos, en especial la de dilapidar el erario en ediciones ridículamente abultadas.

Las cifras que Alessio Robles menciona son hiperbólicas, según veremos. En su descargo podemos decir que la exactitud estadística no parece haber preocupado grandemente a los mexicanos de hace medio siglo —se sumaban o se restaban decenas de miles, alegremente, para impresionar al público en favor o en contra—, y que el mismo Vasconcelos contribuyó a la leyenda de las ediciones masivas aunque, como es fácil comprender, con propósitos diametralmente opuestos a los de su antiguo compañero de partido. La respuesta a Alessio Robles y a otros detractores de las ediciones vasconcelianas llegó en *El desastre*, publicado por Vasconcelos ese mismo año de 1938:

Lo que aquí viene al caso recordar es el escándalo perverso que se produjo cuando empezaron a circular los clásicos. Periodiqueros malévolos, intelectualillos despechados y la porción idiota del público divulgó la inepticia de que era disparatado editar clásicos para un pueblo que no sabía leer. Junto con los clásicos editamos y obsequiamos dos millones de libros de lectura primaria, cientos de miles de textos de geografía y de historia, pero esto lo callaban maliciosamente los detractores y se insistía, se ha seguido insistiendo durante años, en que fue ridículo editar clásicos. No se reflexiona en que no se puede enseñar a leer sin dar que leer. Y nadie ha explicado por qué se ha de privar al pueblo de México, a título de que es pueblo humilde, de los tesoros del saber humano que están al alcance de los más humildes en las naciones civilizadas.¹⁵

De lo acústico a lo visual

Curiosamente todo el mundo se mostró preocupado por el contenido de los libros. Lo que se defendía o se vituperaba era el hecho de que gente analfabeta estuviese recibiendo ediciones de Homero, Dante o Plotino. Quizá nadie advirtió que lo subversivo y revolucionario era, simplemente, que la gente recibiera libros. En ese momento el contenido resultaba secundario. Lo fundamental era la repentina invasión de la palabra impresa. ¡Lástima que entonces todavía nadie hubiese podido leer a McLuhan!

¿Recuerdan a Marshall McLuhan, el hombre de letras canadiense? Fue él quien nos enseñó que a veces lo más importante no es lo que los medios dicen, sino su naturaleza, esto es, el modo en que aumentan o limitan o dirigen nuestra percepción. Los medios son prolongaciones físicas o psíquicas de las facultades y de los sentidos de los seres humanos. Cuando un medio nuevo acaba por imponerse, al ensanchar un sentido o una facultad a expensas de los demás, provoca alteraciones en el equilibrio de los sentidos, produce una nueva sensibilidad, y modifica la manera en que el hombre percibe el mundo y se relaciona con él.

Los órganos perceptivos más importantes son la vista y el oído, y McLuhan califica convencionalmente como “acústicos” o como “visuales” los rasgos culturales del hombre, según los medios hayan estructurado el equilibrio entre sus sentidos. Hay tecnologías, como la especialización o la imprenta, que requieren un mayor apoyo en el sentido de la vista; el hombre moldeado por tales medios se hace más “visual” en cuanto a su percepción del mundo y para él se reducirá la importancia de los demás sentidos. En cambio, cuando no se encuentra ante medios que exageren el papel de la vista, el hombre se vuelve más acústico y su percepción del mundo se reparte de manera más armoniosa entre todos los sentidos.

El México anterior a Vasconcelos, con su enorme carga de analfabetos, orientado hacia la literatura oral —recuérdese el auge del corrido durante la Revolución—, desprovisto casi de especialistas, era un México “acústico”. Es cierto que su transformación en un México “visual” y tecnificado comenzó antes de la Revolución, durante la etapa de desarrollo industrial que propició el régimen de Porfirio Díaz, pero también lo es que dicha transformación recibió un impulso definitivo a través de los empeños de Vasconcelos y de los vasconcelistas.

¿Qué representa, qué significa este paso de lo “acústico” a lo “visual”? Mientras el oído carece de un enfoque preciso, pues recibe los estímulos que le llegan de todas direcciones, el ojo impone necesariamente un “punto de vista” que subdivide y organiza la realidad en un continuo concatenado en que cada objeto ocupa un lugar preciso.

Mediante el alfabeto, y después mediante la imprenta, dice McLuhan, el hombre recibió un ojo a cambio de un oído. La palabra escrita y aún más la imprenta trasladan una parte de la experiencia humana a un campo visual en que la realidad *permanece* codificada y se hace más susceptible de análisis, de cálculo, de recuento.

Un medio visual como la escritura se basa en la concatenación “lógica” de las ideas y fomenta el concepto de un universo segmentado. El lenguaje mismo fragmenta y serializa la experiencia, pero la escritura y la imprenta refuerzan esta tendencia hacia lo lineal al “visualizar” el habla. La taquigrafía, la notación musical, los cuadros estadísticos, los diagramas, son recursos para *ver* lo que se escucha, se sabe o se siente. La escritura, en cualquiera de sus formas, conduce a la tarea práctica de ensamblar y transmitir ideas y datos, lo cual permite un alto grado de especialización, así como de profundización en los conocimientos. Dice McLuhan, y me parece que es ya tiempo de escucharlo:

Una pluma de ganso acabó con la conversación, suprimió el misterio, nos dio los espacios cerrados y las ciudades, originó caminos, ejércitos, burocracias. Fue la metáfora básica con la que se inició el ciclo de la civilización. El

paso de la sombra a la luz de la mente. La mano que llenaba una página construía una ciudad.¹⁶

Vasconcelos construía un país. Sin embargo, el mismo Vasconcelos-Prometeo estaba convencido de que el fuego que arrebató era la palabra de los clásicos. Nos dice sobre el origen del proyecto:

Una de las novedades introducidas en educación por Lunacharsky la copié cuando me tocó dirigir la educación de México: la publicación de los clásicos. La idea fue de Gorki, plebeyo genial que se acordó de los suyos y se dijo: Hay que abaratar los clásicos... hay que darlos a los pobres... no es justo que sean privilegio de ricos...¹⁷

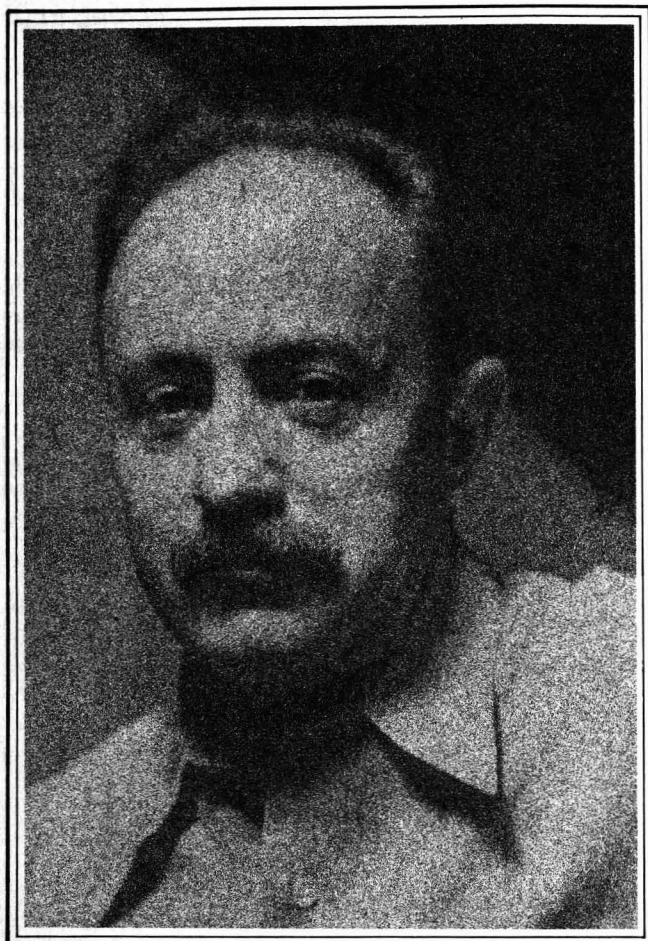
El privilegio auténtico era la palabra impresa. Pero, si había que poner en manos del pueblo textos, que fueran los mejores. No se trataba de que la gente aprendiera a leer para hacerla más estúpida, sino para mejorarla.

Vasconcelos sabía que el tiempo era corto. Trabajó de prisa, con urgencia, apremiado no solamente por la inestabilidad de las circunstancias, sino por el convencimiento de que la tarea misma exigía un cumplimiento inmediato. Alcanzó a completar sólo una pequeña parte del ambicioso plan original, que comprendía más de quinientos títulos repartidos en varias colecciones. Esa “pequeña parte”, sin embargo, fue suficiente para revestir la obra vasconceliana, en conjunto, de un prestigio —resultado de la permanencia que tiene la palabra escrita— que no ha conocido paralelo.

¿Demasiados clásicos?

Tomemos el meollo de aquel programa editorial, los celeberrimos clásicos. Para comenzar, ¿cuáles fueron? Resulta desconcertante, y también un tanto frustrante, el intento de desentrañar este misterio a partir de los biógrafos y los comentaristas de Vasconcelos. Los que pecan por prudencia, como Bar-Lewaw, mencionan vagamente a “los antiguos griegos”, sea lo que fuere lo que eso quiere decir, más Dante, Tolstoi, Rolland, Cervantes, Shakespeare y Lope de Vega;¹⁸ los tres últimos autores —Cervantes, Shakespeare y Lope de Vega— no formaron parte de la serie. (De Lope, sin embargo, se publicó *La muerte de Juan Hidalgo* en dos de los “Folleto de Divulgación Literaria”, y de Cervantes se trajeron de España cincuenta mil *Quijotes* en una edición infantil.) Los estudiosos intrépidos, quizá con el propósito de compensarnos, hacen crecer la lista sin temor. Howard Pugh, por ejemplo, menciona a catorce autores, seis de los cuales son extraños a la colección: Ibsen, Shakespeare, Lope de Vega, Cervantes, Shaw y Pérez Galdós.¹⁹ Los sagaces esquivan el escollo: José Joaquín Blanco, por ejemplo, llega a este punto con un sabio “sumarían millones” que deja implícito un “de haberse publicado”, y a continuación nos abruma con una lista de cuarenta y cinco títulos y autores que, por si fueran pocos, remata con un etcétera que le sirve de puente para enumerar con prolijidad casi pareja una serie de manuales y antologías que termina de nuevo con ese etcétera de utilidad tan probada.²⁰

Alguien que tenga inclinaciones detectivescas y tiempo para hacerlo, encontraría placentero el averiguar cómo fue creciendo, en estudios y biografías, la lista de los clásicos. Quién fue introduciendo cada nuevo nombre —otros dos favoritos son Sófocles y Calderón— y quién los fue tomando para repetirlos y aumentarlos. Algo aprenderíamos acerca



de cómo hacemos nuestra historia y nuestros mitos. En la contratapa de una antología publicada el año pasado por la propia Secretaría de Educación Pública se lee que Vasconcelos “editó una completísima serie de ‘Clásicos de la Literatura Universal’.”²¹ La “completísima serie”, según dice Vasconcelos en uno de los textos que recoge esa misma antología —y según lo recordó, como vimos, con buena memoria, Vito Alessio Robles—, estaba compuesta por un número de títulos más bien modesto:

Diecisiete fueron los tomos terminados y repartidos, a saber: la *Ilíada* y la *Odisea*; Esquilo y Eurípides; tres tomos de Platón; los Evangelios; dos tomos de Plutarco; la *Divina comedia*; *Fausto*, de Goethe; *Selecciones fundamentales*, de Tagore; las *Vidas*, de Romain Rolland; Plotino, por primera vez casi completo en castellano.²²

Si ustedes padecen alguna afición por las matemáticas y si la cultura “visual” en que vivimos no les ha embotado la capacidad de seguir con verdadera atención una lista como la anterior, habrán ya descubierto que Vasconcelos mencionó sólo dieciséis y no diecisiete volúmenes. Todos ellos obras que él, en lo personal, admiraba fervorosamente, al igual que la faltante —¡olvido inexplicable!—: un tomo de *Cuentos* de Tolstoi.

¿Cuántos ejemplares de los clásicos se imprimieron? Tampoco esto se conoce con exactitud. Al llegar aquí las noticias suelen reducirse a expresiones como “miles de volúmenes”,²³ o “se editaron masivamente”,²⁴ o “se imprimieron obras clásicas en número suficiente para hacer posible su

más alta difusión”.²⁵ Alicia Molina cede a la tentación del mito y afirma que las ediciones de los clásicos fueron de cincuenta mil ejemplares.²⁶ Vito Alessio Robles va más lejos y dice que fueron “de más de cincuenta mil ejemplares cada una”, con el propósito evidente de ridiculizar la colección.²⁷

El propio Vasconcelos es de poco auxilio: en *Indología*, que apareció en 1926, recuerda que eran ediciones “de veinte o de veinticinco mil ejemplares”,²⁸ pero en *El desastre*, que es de 1938, asegura que se hicieron “diecisiete ediciones de más de veinticinco mil volúmenes la mayor parte de ellas”²⁹ —lo cual resulta bastante razonable y coherente—; sin embargo, al referirse a la edición del *Quijote* que se compró en España, declara haber adquirido lo mismo cincuenta mil (*Indología*) que cien mil ejemplares (*El desastre*).

Según los informes del presidente Obregón, en 1923 se distribuyeron 50 000 ejemplares, y 54 013 en 1924, lo que da un total de 104 013 volúmenes durante esos dos años. Si tal cifra corresponde a los nueve títulos aparecidos en el mismo tiempo —ya que los ocho primeros fueron publicados a lo largo de 1921 y 1922—, el tiro promedio es de 11 557 ejemplares. En cambio, si dicha cifra representa el tiro total —al fin y al cabo puede haber una gran distancia entre imprimir un libro y distribuirlo—, a cada título le corresponderían en promedio sólo 6 118 ejemplares. En todo caso, estamos muy lejos de los 850 000 libros que habrían producido diecisiete ediciones de 50 000 ejemplares cada una. Lo más probable es que no todas las ediciones hayan tenido el mismo tiraje: las iniciales, de Homero, seguramente fueron mayores, y podemos presumir que las realizaciones al final de la gestión de Vasconcelos, como la de Plotino, fueron más reducidas. (Julio Prieto, hijo de Valerio Prieto, quien tuvo a su cargo la tipografía y las ilustraciones de muchos de los libros publicados por la Secretaría en esta época, le contó a Ali Chumaceiro, a quien debo esta información, que de las obras de Plotino se imprimieron ochocientos ejemplares.)

Como quiera que fuese, la influencia de esos clásicos se extendió por todo el continente y quien hoy en día posee algunos de esos libritos forrados en percalina verde y editados con el pie editorial de la Universidad Nacional los atesora con la veneración con que se conservan las reliquias. Por cierto, vale la pena recordar aquí un posible eco literario de los clásicos de Vasconcelos: el viejo librero catalán que en *Cien años de soledad* regala libros de Séneca y de Ovidio a los alumnos de la escuela primaria y del cual dice García Márquez que “su fervor por la palabra escrita era una urdimbre de respeto solemne e irreverencia comadrera”.

No todo se redujo a los clásicos, por supuesto. Otras colecciones publicadas por la Secretaría fueron las siguientes:

“Tratados y Manuales”, que hasta julio de 1923 comprendía seis volúmenes, entre ellos el *Tratado de dibujo* de Adolfo Best Maugard y el primer tomo —único publicado— de los *Principios críticos del virreinato de la Nueva España*, de Agustín Rivera.

“Textos para las Escuelas Primarias”, que incluían, entre otros, la *Historia patria*, de Justo Sierra.

Por último, los “Folletos de Divulgación Literaria”.

Los precios iban desde 2.50 pesos que valía *Las cactáceas de México*, de Isaac Ochoterena, con 179 páginas profusamente ilustradas, hasta 10 centavos, con los que podía comprarse el silabario de Ramírez, *Método racional de escritura y lectura*, o la colección de los cuatro “Folletos de Divulgación Literaria”. Los volúmenes de los clásicos, al igual que los “Tratados y Manuales” —con la excepción de *Las cactáceas*— y que la *Historia* de Sierra se vendían a peso, aunque por ahí dice Vas-

concelos que su precio era de 50 centavos y no ha faltado quien propague tal falacia. Para este momento ya tenemos datos de sobra para saber que esas minucias estadísticas a las que solemos conceder ahora tanta importancia no la tenían para Vasconcelos. Lo que a él le importaba eran las grandes corrientes, los lineamientos generales, los resultados globales. Bajo esa luz hay que entender lo que sigue:

el mismo Departamento Editorial editó antes de los clásicos o junto con la colección de clásicos un millón de libros elementales de lectura, medio millón de folletos educativos, más de dos millones de cartillas para la enseñanza de las primeras letras...³¹

La facilidad con que Vasconcelos deja caer millones de volúmenes no debe sorprendernos ni alarmarnos. Aunque los tirajes fueron sustancialmente menores, comparados con los que se acostumbraban en ese tiempo, generalmente por debajo de mil ejemplares, resultaban abrumadores, y Vasconcelos no exageró al afirmar que aquella fue "la primera inundación de libros que conoce nuestra historia".³²

Frente a esa inundación de libros algunos editores protestaron y dijeron que el Estado competía deslealmente con ellos —una queja que han repetido después en otras ocasiones—; Vasconcelos respondió que les estaba abriendo nuevos mercados. Bueno, no lo dijo con esas palabras, pero les contestó, y con verdad, que sus ediciones buscaban crear hábitos de lectura y que eso beneficiaría directamente a los propios editores que se quejaban, lo que viene a ser lo mismo.

Clásicos para niños y para mujeres

Hubo otros dos libros, excepcionales, que aparecieron después de que Vasconcelos dejó la Secretaría, pero que se prepararon bajo su gestión: las *Lecturas clásicas para mujeres*, compilado por Gabriela Mistral, y las *Lecturas clásicas para niños*.

Vasconcelos consideraba que la nueva época que vivía el país y sus nuevas circunstancias —por ejemplo, la Revolución había diezmando la población masculina— requerían que la mujer tuviese una nueva función. Gabriela Mistral, que permaneció en México poco más de dos años, se convirtió en modelo para las generaciones de maestras que a partir de entonces comenzaron a trabajar. El libro que ella preparó —apareció en 1924— quedó como guía para un magisterio en que la educación se ejercía con acento maternal. Contra las críticas de quienes se sentían sorprendidos u ofendidos porque ese papel recaía en una extranjera, Vasconcelos sostuvo el argumento de la gran patria común que era el continente, y por supuesto el inobjetable que representaba la capacidad de la propia Gabriela Mistral. Por primera vez, como maestra, la mujer tuvo en México una función importante en la vida política del país, y es revelador que dicha función se encontrara apoyada en un libro. Las ideas de Gabriela Mistral y aun la orientación de los textos que recogió en su antología difícilmente podrán parecernos ahora progresistas —su idea del patriotismo femenino, por ejemplo, era "la maternidad perfecta"—, pero en su tiempo lo fueron.

Lecturas clásicas para niños, en cambio, permanece como uno de los mayores aciertos editoriales y uno de los más hermosos libros que se han producido en México. Tanta belleza, sin embargo, no resultó del agrado de Vasconcelos —quien ya había dejado la Secretaría—, pues le pareció que una obra tan lujosa y grande —es un libro de gran formato— se avenía mal con el uso infantil.

Lecturas clásicas para niños fue un libro que buscaba ofrecer un manual de lectura que no quedase por debajo de las posibilidades de la imaginación infantil. En el Prólogo, Vasconcelos defendió la necesidad de dar a los niños esa clase de lecturas:

Es menester desechar el temor de los nombres que no se comprenden bien: la palabra *clásico* causa alarma; sin embargo, lo clásico es lo que debe servir de modelo, de tipo, lo mejor de una época... ¿Por qué ha de reservarse eso para los hombres maduros que frecuentemente ya no leen? ¿Y por qué a los niños se les ha de dar la basura del entendimiento únicamente porque nosotros suponemos que no entienden otra cosa?³³

En seguida relató por qué se decidió realizar la obra:

¿Cómo íbamos a hacer para dar a los maestros los libros cuyo empleo se les recomienda? ¿Dónde están en castellano los bellos cuentos, las adaptaciones de Shakespeare y de Swift, de Grecia y Roma, que andan en las manos de todos los niños ingleses?... Se hace menester... fabricar los libros; así como es necesario construir los edificios de la escuela. Y aquí está el presente libro...³⁴

Los textos de estas *Lecturas*, que incluyen "los más notables sucesos, los mejores ejemplos y las más bellas ficciones que han producido los hombres", según la frase final del Prólogo, fueron seleccionados y adaptados por dos equipos de redactores. En el primer tomo, que se terminó de imprimir en octubre de 1924, colaboraron, de acuerdo con el colofón de la obra, Gabriela Mistral, Palma Guillén, Salvador Novo y José Gorostiza. En el segundo, concluido en junio de 1925, lo hicieron Jaime Torres Bodet, Francisco Monterde, Xavier Villaurrutia y Bernardo Ortiz de Montellano. Ambos tomos fueron ilustrados con primor y detalle —cabeceras, capitulares, viñetas, además de policromías a página entera— por Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledezma.

Los dos tomos incluyen, en orden cronológico, leyendas de la India; cuentos de las *Mil y una noches*; episodios de la mitología griega, de la *Ilíada* y la *Odisea*; pasajes bíblicos, del *Cid* y del *Quijote*; leyendas francesas y alemanas de la Edad Media; un milagro de San Francisco de Asís; *El rey Lear* y *La tempestad*; cuentos de hadas; leyendas prehispánicas; episodios del descubrimiento de América y de la caída de Tenochtitlan; vidas de los insurgentes de Iberoamérica, y cuentos de Tolstoi, Wilde, Tagore y Schwob. Como sucede siempre con la mejor literatura infantil, son textos abiertos al solaz, la curiosidad y la pasión de todo buen adulto.

El maestro

No obstante el encanto y la vigencia de las *Lecturas clásicas*; no obstante el peso enorme que la edición de los clásicos ha ejercido durante seis decenios hasta llegar a nosotros, la publicación más importante y más original de la gestión de Vasconcelos fue la revista *El Maestro*. De abril de 1921 a julio de 1923, las catorce entregas de este periódico —las diez primeras fielmente mensuales, las cuatro últimas aparecidas a lo largo de quince meses— fueron el argumento más amplio y convincente en favor del proyecto de Vasconcelos para una cultura nacional y, además, en favor de una cultura compro-



metida con el bienestar social. Dice Vasconcelos en "Un llamado cordial", al frente del primer número de la revista:

El único principio que servirá de norma a los que aquí escriban y a los que seleccionan el material que ha de publicarse en nuestro periódico es la convicción de que no vale nada la cultura, de que no valen nada las ideas, de que no vale nada el arte, si todo ello no se inspira en el interés general de la humanidad, si todo ello no persigue el fin de conseguir el bienestar relativo de todos los hombres, si no asegura la libertad y la justicia, indispensables para que todos desarrollen sus capacidades y eleven su espíritu hasta la luz de los más altos conceptos.³⁵

Y algo más adelante:

Aún la historia, el pasado mismo, nos demuestran que cada pueblo se distingue y alcanza poderío, únicamente cuando ha logrado organizarse conforme a bases de justicia; sólo cuando todos o casi todos sus habitantes han sido libres y fuertes, igualmente libres y fuertes, no sólo en los derechos teóricos, sino también en las posesiones materiales y en la educación personal. Libres e iguales, en una gran mayoría de su población eran los griegos, cuando pudieron derrotar a los persas, que eran millones, pero millones de siervos.³⁶

El Maestro estuvo dirigida por Enrique Monteverde y por Agustín Loera y Chávez en sus primeras seis entregas; después quedó a cargo de ella el primero, durante las últimas

ocho entregas, de noviembre de 1921 hasta el final. La revista era gratuita y su tiro, según dice Vasconcelos en lugares distintos, pudo haber sido lo mismo de 50 000 que de 60 000 y aun de 75 000 ejemplares. Lo más probable es que haya variado de un número a otro. Su finalidad era llegar a los muchos, con el propósito constante de elevarlos:

Publicaremos los hechos que interesan a la generalidad, las verdades que son la base de la justicia social, las doctrinas que se proponen hacer del hombre el hermano del hombre y no su verdugo. Y daremos a conocer las expresiones de la belleza que es eterna y no de la belleza pueril que los hombres fabrican y las modas cambian. ¡Verdad, Amor y Belleza, Belleza Divina, tal sea el lema radiante de los que en esta publicación escriban!³⁷

¡Y vaya si escribieron los colaboradores de *El Maestro*! Lo hicieron sobre todos los temas imaginables: teorías económicas y cuentos infantiles; natación, teoría de la relatividad y poesías; la importancia del baño diario, orientaciones sindicales e historia universal; los peligros del alcoholismo, el cultivo del garbanzo y lecciones de dibujo; vegetarianismo, arqueología y las ventajas del buen humor; las artes populares, historia patria y la energía solar; la maquinaria agrícola moderna, la gimnasia rítmica y los diálogos de Platón... La lista podría continuar. Se buscaba un equilibrio de materias y de niveles; una revista que tuviera interés lo mismo para el público más elevado que para los alumnos de las escuelas; que fuera útil para la familia, ofreciera material de lectura ameno y promoviera el arte y la historia nacionales.

Casi todos los escritores importantes de México y los que pronto comenzarían a serlo participaron en la empresa: Enrique González Martínez, Jesús Urueta, Ramón López Velarde —"La suave Patria" apareció en *El Maestro* el mismo mes en que murió el poeta— Alfonso Cravioto, Julio Torri, Ezequiel A. Chávez, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Carlos Pellicer, José Juan Tablada, entre muchos más, y por supuesto José Vasconcelos y el mismo Alvaro Obregón, si bien este último se mostró parco y publicó solamente un artículo.³⁸

Además de los escritos de los autores mexicanos, *El Maestro* publicó traducciones o dio a conocer textos en español de numerosos escritores extranjeros. Por ejemplo Unamuno, Martí, Heredia, Blanco Fombona, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Benavente, Horacio Quiroga, Alfonsina Storni... Y también H. G. Wells, Poe, Emerson, Nietzsche, Andersen, Selma Lagerlöf, Papini, Gorki, Anatole France, Pestalozzi... Y, naturalmente, aquellos a quienes Vasconcelos admiraba con fervor especial, como Virgilio, Platón, Rolland, Tolstoi, Tagore, Esquilo, Shakespeare o Walt Whitman. Y al lado de esto, una preocupación especial por promover la literatura española del Siglo de Oro, así como por difundir y revalorar la poesía de sor Juana, a quien había rescatado del olvido, en 1910, el poeta Amado Nervo.³⁹

Años más tarde, en 1938, cuando Vasconcelos publicó *El desastre*, dijo que *El Maestro* tenía "propósitos de resurgimiento moral y político del mundo latino frente a las naciones poderosas del momento", y recordó las razones que acabaron con el periódico:

La revista *El Maestro* había llevado la fama de un México culto a todos los pueblos civilizados. Distribuíamos setenta y cinco mil ejemplares. Y aunque nunca alcanzó el pe-



riódico una alta calidad filosófica o literaria, ni era su objeto revelar talentos nuevos, sí prestó eminentes servicios en la divulgación de la cultura básica y en la propaganda mexicana en el extranjero.

—En un tranvía de Londres vi a una persona que leía *El Maestro* —me dijo en cierta ocasión un amigo viajero. Y mis viajes posteriores por España y por el sur me revelaron la existencia de no pocos amigos ganados por las dos empresas más discutidas de mi gestión, la publicación de *El Maestro* y la edición de los clásicos. Envenenaron, sin embargo, el ánimo de Obregón diciéndole lo que se murmuraba en público, que *El Maestro* me hacía propaganda, lo que niego señalando su texto. El hecho es que con pretexto de que se necesitaba dinero para la guerra se suprimió la partida que sostenía la revista.⁴⁰

El 30 de junio de 1924 el presidente Obregón finalmente aceptó la segunda renuncia —había rechazado la primera, seis meses antes— que le presentó Vasconcelos, quien dejó la Secretaría de Educación Pública para marcharse a Oaxaca, donde sufrió su primer descalabro electoral como aspirante a gobernador. Los originales de los clásicos y de otras colecciones que estaban en preparación fueron destruidos. La revista *El Maestro* había sido suspendida un año antes. Vasconcelos se vio orillado a plantearse la pregunta obligada: ¿Fue todo un sueño?

Si lo fue, nosotros sabemos que fue un largo sueño del que aún no hemos despertado, pues de muchas maneras vivimos todavía bajo múltiples influencias de la obra vasconceliana.

No se ha extinguido el fuego de aquel Prometeo. Quedan los edificios y las instituciones; quedan las sinfonías y los muros pintados, como estos de Orozco que bajo los arcos de piedra prenden fuego al patio de San Ildefonso; hay aún, por el vasto territorio nacional, misiones culturales aplicadas al trabajo de todos los días; queda, para el magisterio y para el país, un ideal de educación que fue fraguado entonces; quedan los libros y la leyenda de los libros y la resonancia de aquellos libros en nuevas empresas que han crecido... Queda, sobre todo, de pie, la promesa. La promesa, con su oscura e imprevisible fuerza de oráculo, con la cual quiero ahora cerrar esta apresurada remembranza: compañeros universitarios, “Por mi raza hablará el Espíritu”.

Notas

1. *Ulises criollo*, Obras Completas, Libreros Mexicanos Unidos, México, 1957, t. I, p. 621.
2. *Ibid.*, p. 622.
3. *Prometeo vencedor*, OC, t. I, p. 250.
4. *Ibid.*, p. 266.
5. *Ibid.*, pp. 283-286.
6. “Libros que leo sentado y libros que leo de pie”, *Divagaciones literarias*, 2a. ed., Edit. América Latina, México, 1922, p. 13.
7. *Pesimismo alegre*, OC, t. I, p. 233.
8. *Ibid.*, p. 235.
9. *El proconsulado*, OC, p. 308.
10. Daniel Cosío Villegas, *Ensayos y notas*, Editorial Hermes, México, pp. 141-142.
11. José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, p. 102.
12. Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1976, p. 105.
13. Daniel Cosío Villegas, *Memorias*, Joaquín Mortiz, México, 1976, p. 89.
14. Vito Alessio Robles, *Mis andanzas con nuestro Ulises*, Ediciones Botas, México, 1938, p. 78.
15. *El desastre*, OC, t. I, p. 1253.
16. Marshall McLuhan, *Contraexplosión*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1969.
17. *El desastre*, OC, t. I, p. 1254.
18. Itzhak Bar-Lewaw Mulstock, *José Vasconcelos. Vida y obra*, Editora Intercontinental, México, 1965, p. 136.
19. William Howard Pugh, *José Vasconcelos y el despertar del México moderno*, Editorial Jus, México, 1958, p. 34.
20. J.J. Blanco, *op. cit.* pp. 104-106.
21. *José Vasconcelos: textos sobre educación* (antología y prólogo de Alicia Molina), Secretaría de Educación Pública, México, 1981.
22. *Ibid.*, pp. 176-177.
23. Bar-Lewaw, *op. cit.*, p. 136.
24. J.J. Blanco, *op. cit.*, p. 104.
25. Rebeca Shvatsky Gaj, “José Vasconcelos, educador y biógrafo de su
26. *José Vasconcelos: textos sobre educación*, p. 28.
27. V. Alessio Robles, *op. cit.*, p. 78.
28. *José Vasconcelos...*, p. 177.
29. *El desastre*, OC, t. I, p. 1253.
30. *José Vasconcelos...*, p. 177, y *El desastre*, OC, t. I, p. 1253.
31. *José Vasconcelos...*, p. 177.
32. *Ibid.*, p. 179.
33. *Lecturas clásicas para niños*, edición ficsimilar, Secretaría de Educación Pública, México, 1971, t. I, p. XII.
34. *Idem.*
35. *El Maestro*, I, 1, 1921, p. 5.
36. *Ibid.*, p. 6.
37. *Ibid.*,
38. “La verdad y el error en la vida americana”, en *El Maestro*, III, 4-5, 1923, pp. 402-403.
39. *Juana de Asbaje*, Hernández, Madrid, 1910.
40. *El desastre*, OC, t. I, p. 1428.

Agradecimiento: Debo a la generosidad de José Luis Martínez, Alí Chumaceiro y Elías Trábulse, la oportunidad de consultar buena parte del material necesario para la redacción de este trabajo. Agradezco a Alvaro Matute la invitación para participar en las Jornadas Vasconcelianas.

Verónica Volkow

PAISAJE EN AUTOMÓVIL

Azul es el color de la distancia
es el color con que se pierden las montañas
 hundiéndose en el cielo
es el color con que los charcos acercan
la inasible profundidad de lo lejano
entre las yerbas minuciosas y las piedras
 golondrinas que se abren
 y cierran como puños
fotografiadas un instante por los charcos
se vuelven sombra otra vez al cruzar sobre la tierra
 allá lejos
los hombres dibujan la tierra
con rayas de árboles
surcos de tierra
trazan la simetría de sus diseños
sobre los montes irregulares como piedras.

Saúl Sosnowski

PEDRO PÁRAMO: CLAUSURA DE UN PROCESO HISTÓRICO

“Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.” Así rubrica el narrador de “Las ruinas circulares” de Borges¹ el no-fin de otro aprendiz de hombre. Las llamas que no laceran y que continuamente fundan nuevos templos para el dios del soñador invierten el sentido popular del “infierno”. Los calores ceden ante la imposibilidad de sentirlos. Ser hombre es acusar el dolor, resistirlo, doblarlo, o rendirse ante su acoso.

Sin alivio, sin humillación, con la expresión popular “morirse de miedo”, Juan Preciado ingresa a otra variante del infierno. Su muerte es el acceso al conocimiento de las reglas de Comala; es, claro está, un conocimiento inútil cuando el abrazo terroso sólo logra mantener el diálogo de los muertos que ya nada pueden ni necesitan anticipar. Ambas variantes prescinden de una continuidad verificable más allá de su enunciado; ambas ingresan al país de los simulacros. En el presente de la narración y de sus lecturas infinitamente recreadas, los seres sin definición precisa son vislumbrados como anti-proyectos de un *golem*: desde siempre, o al iniciarse en la muerte, se delinear por lo informe de su masa, por esa quizá poco paradójica necesidad de adquirir límites precisos y perfiles definitorios. Decir “desde siempre” implica la ausencia de un proceso histórico (el punto de partida es farsesco: los hombres se reproducen mediante sueños, ruegos e incantaciones mágicas); “iniciarse en la muerte” propone una historia previa. También apunta a otra reproducción, esta vez social e histórica, que no prospera al claudicar en la muerte de los hijos. Al abrirse a este espacio, la progenie que satisface la urgencia del deseo se proyecta hacia la continuidad de un sistema. Ignorar esta función o escamotear toda responsabilidad personal ante ella, no impide que ésta se desarrolle según parámetros históricos ajenos a la voluntad de la figura paterna. Ignorar los orígenes, olvidarlos, y aun tratar de recuperarlos, puede ser un mero ejercicio de gratificación o cumplimiento de promesas que en nada adelantan la definición del buscador de sí mismo que desconoce el espacio que le corresponde.

La “ilusión” como fin, el “rencor” o la “maldad” como definición, dicen más del que los interpreta que de los animados por esas letras. También informan de un movimiento contrario a la proliferación y dispersión de los signos: la economía del relato sirve, además, para acusar la escasez de todo acto, la pobreza en que está sumida Comala desde que Pedro Páramo renunciara a su voluntad. Al llegar al fin de la historia sólo cabe sumirse en la permanencia de la inacción, en el reducto de las tumbas, en la repetición invariable de los diálogos de los muertos, en la atención a murmullos que ya nada pueden agregar a ecos uniformes. Cabe entonces indagar las razones que han promovido esos múltiples silencios.

En el origen estaba la desobediencia, la desconfianza del padre, de Lucas, en la capacidad del hijo de hacer el bien, y la concentración íntima en un erotismo primario. Y es este erotismo el que acusa los únicos sentimientos de amor de Pedro centrados en Susana San Juan, símbolo fraguado de memorias, de artificios que la alejan de toda edad y toda vejez.² Este agregado de ideales también será consumido/consumado por la reducción a la locura, a la incapacidad de responder a Pedro Páramo. Es la presencia de un cuerpo inerte que sueña y roza goces ajenos a esa necesidad imperiosa que requiere impulsos ya ausentes a la voluntad de su cuerpo. El origen de su locura se remonta a la ansiedad incontenible de su padre, Bartolomé, por adquirir oro. Para él, Susana es instrumento de posesiones, medio y fin de una lujuria que recaba en búsquedas infructuosas. El descenso a las minas será en su último momento el descenso a una nueva tumba desde la cual sólo se elevará un lejano alarido de despedida. Ni siquiera en la muerte, el que fuera obstáculo para que Pedro tuviera a Susana podrá acercarse al diálogo de los muertos. Ambos, padre e hija, son marginados por Pedro Páramo de esa limitada versión de la inmortalidad que es conversar con los vecinos de la tierra.³ Bartolomé siempre será un extraño en espacios que para él sólo podían producir tesoros; Susana mantendrá en su muerte los soliloquios que musitara en vida. Distanciada en la lejanía de las minas o alejada de los vivos en la cerrazón de la Media Luna, también en la muerte será marginada por Pedro Páramo entre muros que vedan su salida y mitigan su voz ante los otros. Quizá más que cualquier otro personaje, Susana es víctima de pasiones egoístas extremas que requieren de su cuerpo para acceder al placer de la posesión: tesoros y sexo se cancelan en la locura que la cobija con los recuerdos del goce con Florencio, su marido. Esa es la única distancia que Pedro Páramo jamás podrá cubrir.

Insisto en la posesión, en la incapacidad de Pedro Páramo de fijar límites al deseo de poseerlo todo: tierras, hombres, gratificaciones inmediatas; en su capacidad para manipular perdones eternos y procesos históricos; en ser hijo de su propio deseo, es decir, un deseo incontenible que se transforma en “rencor vivo” al agotarse ese deseo. Y como en tanta historia de amor, es la mujer inasequible la que pone en jaque su voluntad y la que lograr clausurar su estirpe. Por ello Pedro Páramo se articula como figura de la desmesura. Sólo puede manifestarse mediante los gestos rotundos que alteran el curso de los hombres y rubrican la muerte en la lectura de su legado.

No hay un solo pilar de la sociedad burguesa, heredada en la organización que le rinden su familia y la historia del país, que no sea vulnerado por Pedro Páramo. Acceder al poder es imponer el orden propio. La ley responde a su voluntad y a

sus necesidades de expansión. Los límites de la tierra son abiertos para obedecer a esa "necesidad"; los marcadores se vuelven portátiles, los legajos judiciales meras excusas de la ratificación de la voluntad, el asesinato de los otros propietarios un simple ejercicio de la decisión de sobrevivir. La exaltación de la propiedad privada responde, pues, a un orden oligárquico que se detendrá en los extremos de la tierra, allí donde ya se puede erigir un lienzo de piedra que veda el acceso hacia adentro. La extensión del cuerpo adquiere una nueva piel que se matiza con nuevas propiedades; también con nuevas relaciones. Es fundamental recordarlo: el primer paso de expansión es a través del cuerpo: el sexo de Pedro Páramo paga deudas, adquiere documentos, toma posesión de las tierras. Su sexo siembra campos y puebla la tierra de

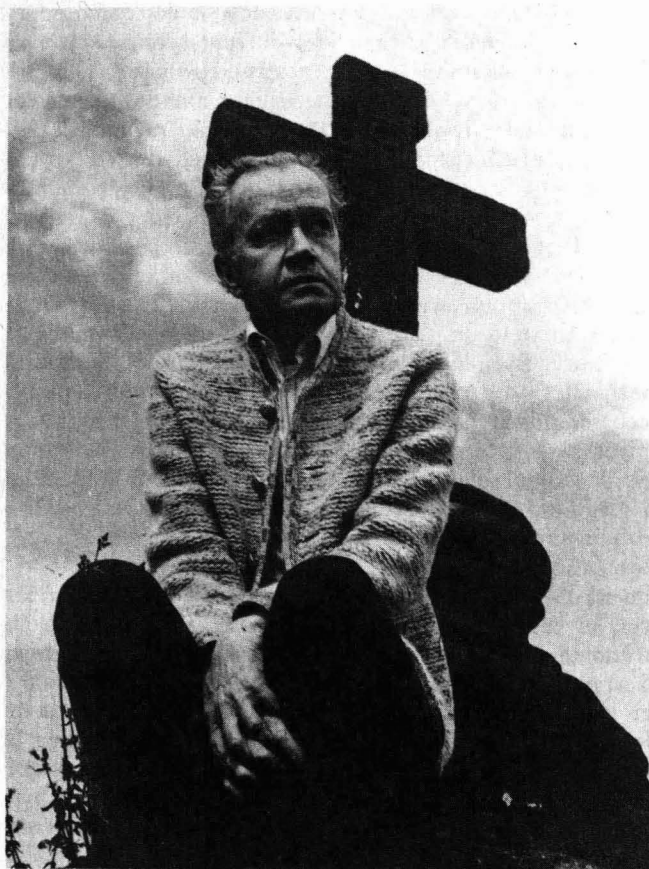


Foto: Daisy Ascher

Comala. La adquisición de la tierra se consuma "a lo macho", en términos literales y bajo las acepciones que vulneran con la violencia todo espacio ajeno. Cuerpos y tierras se van sometiendo a su deseo, las distancias se van abriendo mientras crecen los cómplices, aquellos que acceden y ratifican esa sumisión.

Y es así que la exaltación de la propiedad privada lleva a la negación de la supuesta santidad del matrimonio y de la familia. Dolores Preciado no deja de ser un instrumento más que lanza a Pedro a su nueva etapa en el ejercicio del poder. Por ello, el hijo "legítimo" con apellido materno, Juan Preciado, que obedece el pedido final de su madre de buscar al padre, no se distingue de ningún otro; también por ello no se reconocen en la relación familiar Juan y el arriero Abundio, asesino de su padre. Toda relación iniciada por Pedro se abre a la arbitrariedad y se somete al imperio de la agresión. Pedro se ubica por encima de la ley desde el momento infantil y adolescente en que se aleja de sus abuelos hasta la ma-

tanza que venga la muerte accidental y errada de su padre. De este modo, Miguel Páramo pasa del abandono de tantos otros procreados por Pedro a los privilegios de su clase y a la definición más precisa: ser hijo del patrón. Serlo permite encubrir crímenes, tolerar violaciones, sumar abogados a la complicidad, extremar las presiones sobre el representante de la iglesia, el padre Rentería. Todo se somete a la renta: el fruto ácido de Comala roe la ya falsa piedad y la prédica viciada del cura. En su casa también ha entrado el crimen: aun allí el asesinato y la violación son acatados con vagas ansias de venganza finalmente abandonadas a cambio del tintineo de monedas que resuenan a absolución final.

Los límites iniciados por la expansión de la propiedad son los que finalmente marcan el límite del orden de Pedro Páramo.⁴ No deja de ser llamativo (y no tan paradójico) que el lienzo de piedra al que he aludido antes sea el límite que también marca y clausura la continuidad del sistema. El único que posee el apellido Páramo se mata al lanzarse a una de sus múltiples aventuras. Y se mata intentando acortar las distancias que ha montado su padre. "Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto"⁵ es el testamento de Pedro al oír que su hijo ha muerto. Es la reducción del hecho al impacto que tendrá *sobre él*; es también la primera vez que acusa la existencia de un orden que excede su tamaño. La continuidad histórica del hijo "legitimado" se cierra sobre el crimen no logrado; se cumplen de este modo los vaticinios sobre la maldad de Miguel. En su velorio se reproducen los ritos de la pena y el alivio de los sobrevivientes. No existen posibilidades de inaugurar otro linaje. Los ilegítimos, es decir, los no-reconocidos por el padre, desconocen el sentido y el impacto legal de su origen y carecen de todo poder. El temblor de Juan Preciado sellará el último fin.

Frente al asesinato de Pedro Páramo tampoco caben aperturas. Este parricidio no implica un proceso de renovación por parte de los hijos. Es aún más enfáticamente el fin de todo este proceso. La genealogía se acaba con la semilla que engendra la legión de sus enemigos. Y lo hace por partida triple: uno es el que lo mata, otros son los que lo desconocen, y es un tercero el que para hallar al padre y rechazarlo debe comulgar con la muerte. Buscar al padre y hallarlo muerto, o sea, enfrentarse a la imposibilidad de cobrar lo que ha quedado debiendo, agrega una frustración final a sus enemigos. Ya el primer encuentro de Abundio y Juan Preciado muestra que toda búsqueda bajo el signo mítico tradicional del anhelo de raíces o venganzas o reencuentros está frustrado desde sus inicios. La marca del desmoronamiento también impide la reconstrucción histórica. La muerte del hijo y del padre de Pedro están yuxtapuestas en su anuncio y en la recuperación de sus circunstancias. En la lectura, el origen y la descendencia de Pedro se ven reducidos a su propio perfil: pasado y futuro se conjugan en un presente inmediato que caduca al acabar su enunciado. La proximidad de lo recordado en segmentos aparentemente inconexos subraya esta percepción y la imperiosa urgencia de rescatar de la ilación causal fragmentos de ecos que siquiera perduran en su parcialidad.

Desposeído de una continuidad personal, Pedro Páramo sólo podría apostar a una perduración colectiva a través de la inscripción en la historia.⁶ Pero luego de haber violado todos los cánones formales, legales, que sostenían al régimen del porfiriato, Pedro Páramo se erige en representante de las figuras que justificaron los alzamientos.

Más tampoco los alzados están demasiado conscientes de

las causas de la revolución. Ser definido por uno de los alzados (es notoria la ausencia del término "revolucionario") como parte de los "móndregos bandidos y mentecosos ladrones" (p. 101) que junto al gobierno pagarán el cansancio de los que los soportan, lo lleva a mostrarse partidario de sus necesidades y aprovechar su ignorancia para mantenerse en el ejercicio de tierras y hombres. Regala una suma de dinero como acto propiciatorio, pero *presta* a sus hombres (p. 102) para aumentar un contingente que a partir de ese momento tiene viciado todo posible ideal de vindicación de causas justas. Pedro Páramo corrompe esta etapa de la revolución apelando precisamente a los atributos superficiales del levantamiento: hay apariencia de apoyo, apariencia de simpatía, tolerancia; también aprovechamiento del movimiento para ajustar cuentas con terratenientes vecinos y el impulso al saqueo de otra ciudad. Pedro se protege; promueve, como es de esperar, su supervivencia, y para hacerlo incorpora el regalo de casa y tierras al que contribuirá a mantener el curso de la historia lejos de sus límites.

"Ya te he dicho que hay que estar con el que vaya ganando" (p. 111) es el consejo que le da a Damasio: es el credo que rige el paso de un bando a otro; es también la frase que se desliza por el cansancio ante una historia que no comparte. Cuando los hombres se alejan, "quedaba él, solo, como un tronco duro comenzando a desgajarse por dentro" (p. 112). Los alzados irán pasando de un bando a otro sin conciencia alguna de su sentido ni posición política. Carentes de toda ideología, pueden pasar de villistas a carrancistas para luego sumarse a los cristeros porque les gustaba "cómo gritan" (p. 122). Pero en esta etapa que ya no le pertenece, Pedro Páramo carece de toda voluntad. Los treinta años de espera para que regresara Susana San Juan se entretejen con la nostalgia; su arribo sólo produce otras nostalgias que ella no puede ceder. Todo lo demás se sume en la lejanía del desinterés. Con la muerte de Susana San Juan, Comala deja de alimentar su prosperidad. Las campanas que anuncian la muerte, y que por varios días repican promoviendo una alegría momentánea, ya no dejarán de anunciar la muerte hasta que cesen de sonar. El que había animado al pueblo se cruza de brazos; Comala ingresa a los ecos de la muerte. Abandonada por su dueño, marginada del desarrollo de la historia, las tierras se vuelven baldías, los hombres recurren al abandono y a la esperanza cada vez más efímera de un fortuito regreso. Y el único que finalmente regresa lo hace para integrarse al espacio que rige a Comala: la muerte, el margen ardiente del terror ante la nada. Es la nada que marca el haberse excluido de la historia. Allí tan sólo quedan ecos porque no hay quien oiga voces, no hay quien emita un enunciado categórico que permita deslindar planos. Se ha retornado al comienzo de los tiempos, a ese momento indiferenciado en que cohabitan la sequedad y el polvo, la primera instancia posterior a la toma de conocimiento adánico.

Haber renunciado a la acción, a la participación en la vida propia; haberse sometido a la voluntad del otro; haber accedido a la muerte con el otro, ya importan una culpa primigenia. Claudicar y sumarse al diálogo de los muertos que evocan recuerdos es la opción a la que indefectiblemente todos llegarán; ejercer la culpa y re-crear el mundo es la alternativa al abandono de Comala y a la muerte en Comala. Sólo una pareja de hermanos puede poblar el mundo, pero conociendo ya el tabú y la culpa. Y es precisamente este conocimiento —conocimiento que reiteradamente lleva a la muerte y al encierro— lo que impedirá que cese la perenne reducción de los hombres y sus territorios a datos parciales y defi-

nitorios que los aplanan. El peso de esta culpa finalmente conduce al abandono de la relación sexual, y éste a que la tierra permanezca fructificada por vientos estériles y sombras mortuorias.

Caracterizar a Comala como un universo caótico no promueve el deslinde de los niveles que lo organizan. Este es un espacio en el que se cuestionan las premisas básicas de lo verosímil realista —y de los fundamentos sociales que históricamente produjeron esa tendencia— yuxtaponiéndolo con otros planos de verosimilitud que impiden que solo uno de ellos sea privilegiado con la certidumbre de una verdad categórica. Las múltiples lecturas que acechan desde los intersticios de los fragmentos, impiden todo sentimiento de seguridad ante versiones únicas y el afianzamiento del lector sobre datos verificables. Quizá la proliferación de estudios críticos sobre esta novela⁷ se deba, siquiera en parte, al ansia (¿ansiedad?) de reconciliarse con aquello que cuestiona las premisas de lo racional al quitarle su rigor prominente de juicio autoritario. Pero en vez de remitir al texto al espacio donde comulgan todas las palabras de un solo gran texto, no deja de ser apropiada una lectura que reconoce la presencia concreta de un mundo corrupto, hipócrita, de denuncias veladas y de murmullos que pretenden impedir todo sonido diáfano.

Comala y sus referentes verifican la *petrificación* del poder y la caducidad de voluntades que se desmoronarían si cesaran de perpetuarse en sus múltiples corrupciones.⁸ No puede haber progresión en un espacio en que la historia ha sido clausurada, donde el hombre se ha vuelto literal y metafóricamente polvo. Tampoco hay posibilidad alguna de reforma o verdadera revolución donde el yo —hasta desprovisto de una conciencia de clase que nuclea a múltiples yoes— es el único centro de toda acción o inacción. Las opciones de ese mundo parecen canceladas. Sólo cabe la caída en los quejumbrosos motivos de la muerte; la espera, vana quizá, del abandono de la culpa y de un nuevo comienzo que promueva otras opciones aún desconocidas.

Notas

1. Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, sur, 1944, p. 73.
2. Es fundamental el estudio de María Luisa Bastos y Sylvia Molloy, "El personaje de Susana San Juan: Clave de enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo*", *Hispanamérica*, VII, 20 (1978), pp. 3-24.
3. En "Mugido, muerte y misterio: El mito de Rulfo", dice Carlos Fuentes: "Sin saberlo, ingresó desde niño al mito, a la simultaneidad de tiempos que rige el mundo de su novela. Ese tiempo simultáneo será su derrota porque, para ser el cacique total, Pedro Páramo no podía admitir heridas en su tiempo lineal, sucesivo, lógico". *Revista iberoamericana*, 116-118 (1981), p. 14; ver también p. 17.
4. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955. Cito por la edición de 1978, p. 72. Todas las citas corresponden a esta edición.
5. "...Si estos hombres y mujeres se ven reducidos a vivir por dentro, sin tiempo, es decir, al margen de la Historia o bajo ella, y que si cuando *salen* a la Historia (es decir, a la acción que es vivir en el Tiempo), lo hacen siempre con violencia, ello se debe a que, por lo menos en parte, la Historia es el enemigo, lo que les ha obligado a encerrarse." Carlos Blanco Aguinaga, "Realidad y estilo de Juan Rulfo", en *Nueva novela latinoamericana*, I, Jorge Lafforgue, comp., Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 112.
6. Cf. el lúcido análisis sobre la "colisión de los verosímiles" de Adam Gai, "Ironía y lirismo en la obra narrativa de Juan Rulfo", tesis doctoral, Universidad Hebrea de Jerusalén, 1980, pp. 173ss.
7. Una muestra de esta proliferación de estudios en *Homenaje a Juan Rulfo*, Helmy F. Giacomán, comp., New York, Las Américas Publishing Co., 1974. Otra excelente colección de estudios en *La narrativa de Juan Rulfo; interpretaciones críticas*, Joseph A. Sommers, comp., México, Sep-Setentas, 1974.
8. Cf. La ubicación histórica en la introducción de Jorge Ruffinelli a Juan Rulfo, *Obra completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. xiv. Ver las declaraciones de Rulfo sobre el PRI y su 'ignorancia' de la política en "Juan Rulfo examina su narrativa" (conversación con estudiantes de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1974), en *Escritura*, I, 2 (1976), pp. 314-15.

Juan Arturo Brennan

HISTORIA DE UNA PASIÓN

ENTREVISTA A LUIS HERRERA DE LA FUENTE

Esta conversación con Luis Herrera de la Fuente fue realizada originalmente como parte de un extenso proyecto de investigación sobre la música en México, originado en la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, y dirigido y coordinado por Julio Estrada. La entrevista se publica aquí por vez primera.

—Hace algunas décadas, los músicos eran considerados como bohemios, como parte de un grupo no del todo respetable. Era la época en que, los que teníamos suerte, llegábamos a tocar el piano para acompañar cantantes en la X.E.W. cuando se pagaba a \$ 2.75 el cuarto de hora. Y había días en que se tocaban dos o tres cuartos de hora, y días en que no había nada que tocar. El caso es que los músicos no éramos considerados personas serias o profesionales, y la palabra “artista” tenía connotaciones muy diferentes a las que tiene hoy. Sin embargo, con el paso de los años, eso ha cambiado; ha habido una notable transición y ahora el músico ha llegado a ocupar el sitio que le corresponde en la escala social —por decirlo así. Esa transición, naturalmente, debe mucho a la lucha sindical. Los sindicatos de músicos fueron siendo cada vez más fuertes, por una parte, y por otra también más conscientes de que la lucha no era solo por obtener mejores salarios sino mejores condiciones en todos los sentidos, sin olvidar o relegar la situación social. En el campo de la música culta, a mí me tocó en la infancia asistir a los inicios de la Sinfónica de México, en un momento en el que la difusión en vivo de la música no era muy amplia. Tampoco se difundía el disco. Tener un tocadiscos era un lujo un poco excepcional. Había en México, al alcance de aquellos que tenían aparatos, las grabaciones de Caruso y otras más. Yo recuerdo que en mi casa se reunían varias personas a escuchar los discos de Caruso y de Miguel Fleta, porque de música sinfónica prácticamente no nos llegaban discos. Y sin duda la radio realizó una contribución muy importante en este sentido, porque a través de ella se promovió el disco y a través de éste el conocimiento de diversos autores. Pero en lo que atañe a la música viva, sólo había acceso a Debussy y Stravinsky a través de la Sinfónica de México. En ninguna otra parte existía esa posibilidad. En realidad, quien dio a conocer en México la música de Debussy fue el maestro Meneses, en lo que debe considerarse una hazaña de principios de siglo. Después llegó la época en que estalló el nacionalismo musical, la época de Revueltas-Chávez. Pero primero que ellos estuvo Ponce, sin duda el primer hombre que se ubicó más o menos en su lugar temporal y geográfico, quien además tuvo el atractivo de estar vinculado a los últimos coletazos de la Revolución, y también, aunque un poco tardíamente, con la Revolución en la pintura. Más o menos la misma mentalidad de los pintores mexicanistas (para ponerle un “ismo”) fue la que se apoderó de los músicos mexicanistas.

Se trataba de la parte histórica de un México que desesperadamente quería encontrar raíces e identidad. Recordará usted que en ese entonces hubo una colección, publicada por iniciativa de Alfonso Reyes, llamada “México y lo mexicano”. Esa colección de una veintena de tomos en que se llegó a extremos tales como analizar la forma en que estornuda un mexicano para descubrir si tal estornudo es en realidad mexicano o no. Pero a pesar de esos excesos, esa clase de iniciativas mueven el espíritu, mueven la sociedad y mueven las artes. A mí me tocó, aún niño, y después como adolescente, recibir el influjo de este movimiento. Por un momento, nos olvidamos de que en México hubo músicos de talento antes del movimiento revolucionario y mexicanista, y sólo ahora, a través de los años encontramos que gente como Ricardo Castro y Felipe Villanueva realmente tenían una inteligencia extraordinaria —el primero con mayor vocación de formación académica y cultural que el segundo. También debe decirse que no fuimos enteramente ajenos a los valores mexicanos de antes de la Revolución. Nuestra desgracia mayor era la de otros tantos países: nos dejaba el tren. Ibamos corriendo detrás de un tren y cuando llegábamos a cada estación ese tren ya se había ido a la siguiente. Y así fue hasta la segunda posguerra. Porque la corriente nacionalista en la música persistió hasta los cuarenta, y en esos años nuestros músicos aún no se enteraban de que había existido un Schoenberg.

Ocurre que en México no tuvo ninguna influencia ese movimiento que cambió el rumbo de la música y que creó una nueva dialéctica a través de la dodecafonía y el serialismo y todas sus consecuencias hasta llegar a la música de la computadora. En los cuarenta, aquí la vanguardia era todavía Stravinsky. Y creo que fué la segunda posguerra la que cambió eso, la que nos permitió alcanzar el tren, porque a partir de ahí se cortó de tajo todo lo que había sido el propósito musical anterior. Pienso que a partir de la música concreta el personaje central de la música empezó a ser el sonido. Ya las otras consideraciones emotivas, locales, y demás, quedaron de lado y se convirtió el sonido en el gran personaje de la música y la experimentación vino fundamentalmente de la parte estructural del sonido y la rítmica. Pienso que quienes pusieron realmente la cimentación para eso fueron Schoenberg y Stravinsky. Schoenberg en la organización del sonido y Stravinsky en la organización del ritmo.

—¿Y cómo se dio en México el cambio entre el enfoque nacionalista de la música y el principio de asimilación de estas nuevas bases?

—En esto tuvo influencia la labor didáctica de Rodolfo Halffter, que acercó al estudiante y al estudioso de la música

a los principios de la dodecafonía. Halffter había estudiado el sistema y lo conocía perfectamente, y con el rigor que tiene para su propio trabajo se aplicó a enseñarlo a un grupo de personas. Aquí puedo decir que muy probablemente la primera música dodecafónica que se hizo en México la escribió yo. Fue una serie de doce piezas dodecafónicas para piano, escritas sin saber que en la Argentina Juan Carlos Paz había escrito también doce piezas dodecafónicas para piano. No creo que antes de eso alguien hubiera escrito aquí música en el sistema schoenbergiano. Y entre los músicos de la generación de la posguerra, fue probablemente Manuel Enríquez, muy joven en aquel entonces, el primer compositor al que el tren ya no había dejado. Él ya estaba más cerca de lo que ocurría en otras partes. Y luego, viene la generación actual: los muchachos componen como componen los muchachos en cualquier otra parte del mundo. Pienso que sólo ahora estamos en el mismo barco que los compositores del resto del mundo. Esto, en la parte creativa, y sintetizado así, dice muy poco. Volviendo a lo anterior; la aportación de Silvestre Revueltas a una forma de pensar y de sentir muy nuestra, y de actuar y de ser y de escribir música muy nuestra, me parece que es lo que queda con mayor energía de aquellas épocas. Sin duda Revueltas no fue el único, ni el que escribió más, pero el tiempo, que empieza a deshacer muchas cosas, aún no ha minado su música, en la que sigue uno hallando interés, novedad y sobre todo autenticidad.

En una ocasión, Stravinsky, metido en medio de la música de vanguardia en la que tanto se hablaba de las búsquedas, dijo que él no buscaba, sino encontraba. Y creo que a Revueltas le pasaba eso; él no buscaba: él escribía como era y por ello tiene el valor de la autenticidad. Se ha hablado mucho de las fallas técnicas de Revueltas; a mí no me convence mucho ese argumento porque encuentro que en el tipo de música que él escribió no hay fallas técnicas. Revueltas no escribió sinfonías ni hizo contrapunto —pero tampoco Chopin escribió sinfonías. Guardadas las diferencias de tiempo y lugar —con todo lo que ello implica— es tan válida la obra de Revueltas como la de cualquier otro. Por ejemplo, *Sensemaya* me parece una partitura maestra, porque es de esas obras a las que no le sobra ni le falta una nota, y que no dura un compás más ni un compás menos de lo que debe durar, y allí la trabazón de todos los materiales es tan lograda como la del más consumado maestro en el oficio de componer. Esto es algo que no se puede decir de muchas otras partituras. De ahí que piense que Revueltas es el músico mexicano de antes de la posguerra cuya música me sigue nutriendo con cosas de interés, con hallazgos, con caminos. Y al cancelarse toda esa música con el golpe de la guerra, al cambiar la mentalidad del mundo entero, esto dio oportunidad a que también en México se diera un cambio y a que se pusieran los músicos más al día en lo que se refiere al modo de escribir. De ahí surgieron muchachos como Mario Lavista, como Federico Ibarra —que es más joven aún—, que escriben su música en un alto nivel. Las partituras de Mario, por ejemplo, son perfectamente realizadas, en el recto sentido de la palabra. No tenemos perspectivas para juzgar cuanta vitalidad hay en ellas, pero creo que la música mexicana, en la parte creativa, ya va en el mismo ferrocarril que otras músicas. Y en lo que toca a la actividad propiamente dicha, es obvio que ha crecido, como le ocurre a todo en México, hasta desbordar. Igual que la Ciudad de México ha desbordado a todos los que han querido controlarla, así ha sido con la actividad musical.

—A partir de esa segunda posguerra, ¿bajo qué condiciones empezó a cambiar este aspecto del quehacer musical

que es propiamente hacer la música y ponerla en contacto con el público, hasta llegar a ese desbordamiento que usted menciona?

—Pienso que este cambio fue muy posterior. Primero se modificaron las direcciones en el campo creativo y después en la parte ejecutiva, de manera que mi opinión es que ese “boom” es muy reciente. Todavía recuerdo, porque lo viví desde el escritorio, el problema grave que fue incrementar notablemente el número de conciertos sinfónicos para llevar la música a quienes nunca la habían escuchado. También hubo muchos problemas presupuestales. Por ejemplo: salir a tocar a Cuernavaca era uno de ellos. Cuando yo fui invitado a tomar a mi cargo la Orquesta Sinfónica Nacional, mi experiencia era muy limitada. Fue una de esas situaciones en que, al no estar planificadas las cosas, se trataba de agarrar al toro por los cuernos y ver si se sobrevivía o no. México no había podido —y de hecho hasta la fecha no ha podido— preparar un número suficiente de músicos como para que quien se enfrentara a una situación semejante tuviera ya una formación adecuada y la experiencia necesaria. Entonces era cuestión de “le entras o no le entras”, casi como el papel del espontáneo en las plazas de toros. Esa característica persistió hasta años muy recientes, quizás impulsada por la improvisación que todavía no nos abandona del todo, aun cuando también en este aspecto se ha avanzado. Sé que existe una inquietud mucho mayor por estudiar en otros lugares, por absorber el saber de otras culturas, por enriquecerse a base de contagio y estudio. Desde el punto de vista económico, cuando yo me hice cargo de la Sinfónica Nacional el salario mensual era de 400 pesos. 400 pesos de 1955, sí, pero en relación a lo que ganaba un jefe de departamento en Bellas Artes era apenas la décima parte. Hoy ya no es ése el caso: los salarios están más equiparados y posiblemente ahora existe una equivalencia entre los sueldos burocráticos y los de los músicos de las orquestas. Recuerdo que yo visitaba continuamente a Ministros de Educación, que pocas veces me recibían, ya que quienes sí lo hacían, a veces, eran los subsecretarios, previas tres horas de antesala. Hasta llegué a hablar con un par de ministros de Hacienda. Uno de ellos me preguntó: “¿Por qué tanto empeño en tener una sinfónica?” Yo le hablaba de lo que se necesitaba para salir del subdesarrollo, de un estímulo económico, de salarios dignos, de estudios. ¿Cómo iban los muchachos a estudiar nueve o diez años su instrumento en el Conservatorio para después venir a ganar lo mismo que gana una persona que no sabe leer ni escribir? Y el Ministro me respondió: “Si tenemos tantos problemas en este país, ¿para qué queremos una sinfónica?” Y le respondí que ése era el encargo que me hacía el Estado, y que si se me encargara la cría de pollos, yo querría que los mejores y más sabrosos pollos del mundo fueran los pollos mexicanos. Esta clase de argumentación y presión hizo posible conseguir cosas. Creo que es de hace menos de diez años que los salarios comenzaron a tomar una configuración de otro nivel social. Actualmente, ya un músico calificado puede tener un nivel económico igual al de un profesionista de las llamadas “profesiones liberales”. Y esto se refleja en otras situaciones, como en un intercambio de reflejos: al mismo tiempo, el público va sintiendo más respeto por lo que se hace, crece. Si el público no ha crecido en la medida en que debió hacerlo, se debe sin duda a quienes estamos en esta cuestión, que no hemos hecho todo lo que deberíamos haber hecho. Quizá no hubo presión suficiente en los medios de comunicación para que la música sinfónica llegara a todos los rincones del país. Por ejemplo: las radios están ahí

desde hace muchos años, y no se interesaron jamás en transmitir música sinfónica a control remoto de la Sinfónica Nacional —salvo alguna que otra difusora pequeña. Pero nunca una de las grandes cadenas.

—¿Cómo cambió esa política de los medios de comunicación hacia la música sinfónica?

—También a base de presiones continuas, que aún se manifiestan y que han logrado que hasta la televisión haya entrado en este asunto, desde hace unos dos o tres años. Este esfuerzo de la televisión por llevar la música a todo el país todavía está en pañales y se hace tímidamente, pensando que no es ésa la música que le gusta a las mayorías —lo cual es totalmente falso. No es que no le guste a las mayorías: éstas están capacitadas para apreciar esa música pero hay una cortina en medio que no les permite acercarse a ella. Esto lo he comprobado en los cinco años que he estado con la orquesta de Xalapa, con la que se realiza una actividad viva y que es quizás aquella por la que siento mayor satisfacción. Vamos a tocar a los poblados y a las iglesias, que son los lugares más grandes que hay en los pueblos. Y en pueblos de dos mil habitantes hemos tocado Mahler y “Noche Transfigurada” y Mozart, Vivaldi, Bach, Brahms. Y nunca hacemos un programa de “música ligera para campesinos”, o lo que se puede llamar “accesible”. Tenemos la idea de que cualquier discriminación contra cualquier ser humano, sean cuales fueren las circunstancias en las que haya nacido, es criminal. Por ello, hemos querido darles la mejor música a todos, independientemente de su status económico o social, y puedo sostener que tenemos auditorios atentísimos. Por lo demás, con la música ocurre algo que no sucede con otras artes (la pintura, la arquitectura, la literatura). Para estas artes sí se necesita una preparación: no puede leer a Proust un iletrado total. Por ello es que un pueblo formado con música es un pueblo distinto de uno formado sin música. Mientras en México no se considere la música como un factor educativo, seguiremos estando muy subdesarrollados en cuanto a nuestra visión de la cultura y la educación. En los Estados Unidos y en la Unión Soviética, para mencionar dos polos, la música es materia educativa; desde la niñez, desde la primera infancia. En México no; en México es un lujo. Aquí todavía se puede hablar de elitismo en un concierto sinfónico, lo cual es ridículo y absurdo. El hecho de que la sala de conciertos de Bellas Artes tenga cupo sólo para 1800 gentes y los boletos cuesten caros no quiere decir que la música sea elitista; quiere decir que lo elitista es la forma de presentarla, condicionada por una parte por el local y por otra por la costumbre, por una costumbre que hay que romper. Cuando en el extranjero me preguntan cuán numeroso es en mi país el público de la música sinfónica, les respondo que es de casi setenta millones, pero que muchos de ellos no lo saben porque no los hemos dejado enterarse de que son un público potencial. Esa es mi tesis y esa es la forma en que deseo trabajar en mi país.

—¿El actual sistema político-económico se presta para que su tesis funcione de una manera práctica?

—Pienso que se han producido ya las condiciones para ello y que dependerá mucho de quienes tengan en sus manos las instituciones para que el fenómeno se produzca realmente —y cuando se produzca, vendrá como una reacción en cadena. Tenemos, y tendremos, el problema de que la demanda es mucho mayor que la oferta, pero es algo que no es exclusivo de México sino que se ha producido en todos los países que han alcanzado un alto nivel de cultura musical. No tenemos

suficientes orquestas sinfónicas, no tenemos suficientes conservatorios, no tenemos, no tenemos, no tenemos...

—En cuanto a la reacción en cadena que menciona para el desarrollo de la música, ¿en qué instancias cree usted que se ha producido ya?

—Hay muchos ejemplos de eso. Le podría mencionar la labor de enseñanza que llevan a cabo los músicos que están en las distintas orquestas. En la propia Sinfónica de Xalapa varios de los miembros tienen grupos de alumnos. También le puedo citar el caso de los contrabajos; el maestro Andrzej Kalarsz, que es un eximio contrabajista, tiene alrededor de doce alumnos. Así se crea el impulso inicial para esa reacción en cadena.

—¿Cree usted que los músicos extranjeros que están enseñando a alumnos mexicanos están creando una escuela que se puede proyectar hacia el futuro próximo?

—No le puedo dar una respuesta muy fundamentada por una razón que le va a parecer un poco extraña: paso mucho tiempo fuera de México, y cuando llego estoy lleno de papeles que tengo que despachar. Pero por las informaciones que me llegan, por las conversaciones que he tenido y por lo que puedo palpar, me parece que sí hay una preocupación en varios organismos para que eso que usted menciona se produzca. Sé que se ha creado otra escuela con el propósito de formar, por decirlo así, a tocar los distintos instrumentos. También hay muchos músicos mexicanos muy buenos que no han tenido la oportunidad de enseñar todo lo que podrían. Pero para que nosotros tengamos en este país al menos una orquesta sinfónica en cada estado de la República, que además debe ser de buen nivel para no estar sembrando subdesarrollo, ¿cuánto tiempo tiene que pasar para que produzcamos los miles de violinistas que necesitaríamos, violinistas de muy buen nivel? ¿Cuántos maestros se necesitan para formar esos dos mil violinistas? ¿Cuántos violinistas de muy buen nivel puede formar un maestro, y en cuántos años? Yo no tengo la menor duda de que México llegará a ser autosuficiente en música, como llegaron a serlo Alemania, Austria, Inglaterra, países en los que toda la música la hacían los italianos. Aquí hay talento, sensibilidad, energía, voluntad, y no abrigo la menor duda de que algún día llegaremos a ser exportadores de música.

—Según su propia experiencia personal y en relación con el desarrollo de la música sinfónica en México, ¿cómo podría describir el carácter y el desarrollo de los tres conjuntos sinfónicos nacionales a los que ha estado vinculado, la Sinfónica Nacional, la Sinfónica de Xalapa y la Filarmónica de las Américas?

—La Sinfónica Nacional, cuando yo entré a ella, tenía ocho años de formada. Fue la primera orquesta realmente estable, y que trabajaba todo el año, que hubo en México. A mi juicio, el planteamiento fue equivocado, y pudo haberse creado otro tipo de organismo que no la hubiera orillado a tener todos los problemas que la orquesta ha tenido. Se hizo un organismo muy burocrático, muy ligado a una burocracia, muy aplastado por una burocracia; pero hay muchos niños que nacen con defectos que se van quitando con el tiempo. El hecho de que haya nacido como la primera orquesta estable que trabajaba todo el año, fue un primer paso de importancia para abrir la vida sinfónica en México. En ese aspecto, su creación fue definitiva. Lo que ocurre es que como era la primera orquesta permanente del país, no se sabía qué

hacer con ella durante todo el año. Las temporadas eran cuando mucho de veinte semanas y el resto del año tenía que inventarse algo que hacer. Las cosas que le inventaron y que le inventamos quizá no fueron las más adecuadas para promover un desarrollo más rápido y más intenso. Pero el hecho es que comenzó a mejorar y a dar sus primeros pasos. En 1958 se realizó la primera gira de una orquesta latinoamericana a Europa, y la hizo la Sinfónica Nacional. Recuerdo con una cierta sonrisa que prácticamente el cien por ciento de las personas que escribían sobre música en México lo hicieron en contra de la gira. Todos dijeron que íbamos a hacer el ridículo. Pero fuimos e inauguramos la Sala Philips en la Feria de Bruselas, inauguramos la remodelación de la Salle Pleyel en París, tocamos en el Royal Festival Hall en Londres, y en los archivos están las críticas unánimes de la prensa europea poniendo muy alto a la Sinfónica Nacional. Fue esa la primera vez que la Sinfónica tuvo conciencia de que podía tener un futuro y de que podía llegar a tener un nivel, porque se había probado en cedazos más estrechos que los nuestros y había pasado bien por ellos. Cuando regresamos, como los cables habían informado que nos había ido bien, recuerdo que el sindicato de músicos organizó un gran recibimiento y llegaron con pancartas al aeropuerto porque les causó felicidad que una orquesta nuestra no solamente no

hiciera el ridículo sino que se ganara loas. Después, la Sinfónica Nacional empezó a tener presiones de todos los sectores y se le empezó a exigir que se comportara casi como un conservatorio: es decir, debía formar compositores, solistas, directores. Y se intentaba que tocara el mayor número posible de solistas, aunque se los tragara la orquesta; de que toda obra que se escribiera, o la mayor parte de ellas, se tocara. Y esto fue un pequeño grano de arena que puso la Sinfónica, pero también algo que le evitó un mayor desarrollo interno. Porque yo supongo que en un hospital, a un muchacho estudiante de anatomía, por ser mexicano, no lo dejan operar. Y no por eso pierde mexicanidad o derechos. Recuerdo que hubo una persona que luchó mucho para tocar como solista, pero era tan deficiente que era casi inmoral permitirse. Entonces me trajo una credencial del P.R.I. y me dijo que por ser miembro del P.R.I. tenía derecho a tocar. Estas cosas ahora parecen pintorescas, pero cuando uno está en medio de todo este tipo de presiones se cohibe mucho, y los organismos oficiales también se cohiben para no quedar mal con el pueblo, para que no se diga que abre la puerta a todo el mundo. Entonces se trataba de abrirle la puerta a todo el mundo, lo cual tampoco era posible hacer en un cien por ciento porque no alcanzaban los días del año para hacerlo. Y todo esto causó problemas que a la larga retardaron el desarrollo técnico y artístico de la Sinfónica Nacional.

—Durante su mandato en la Sinfónica Nacional, ¿pudo la orquesta sustraerse un poco a la red burocrática que la envolvía, o siguió estando dominada por esa burocracia?

—En realidad, ya que usted lo menciona de esa manera, yo nunca tuve un mandato real en la Sinfónica Nacional, porque allí hubo siempre poderosos jefes de departamento, subdirectores y directores de Bellas Artes, y secretarios y subsecretarios, y consejos y todo eso, a pesar de que uno es el que da la espalda al público (en mi caso, digo dar la espalda y no dar la cara porque eso es lo que es de hecho). Así, la elaboración de cada programa y la selección de obras era una lucha continua. No había realmente un mandato, y esto hizo las cosas muy difíciles porque son demasiadas opiniones en el asunto. Pero en términos generales puedo decir que mientras yo trabajé en la Sinfónica Nacional, los directores de Bellas Artes pusieron lo mejor de su voluntad para que se realizaran los planes. Tuve muchas fricciones con jefes y subjefes de departamentos; a veces la orquesta lo resintió, a veces no se enteró. Pienso que esa situación ha cambiado, a pesar de que no estoy enterado del funcionamiento actual de la orquesta. Creo que ahora la orquesta tiene un apoyo más decidido y abierto, y cuando digo orquesta me refiero a su director, porque la Sinfónica depende mucho de lo que éste pueda hacer y sacar adelante. Pero hubo, como en la Biblia, épocas de vacas gordas y de vacas flacas; hubo muy buenas temporadas, hubo temporadas mediocres, hubo temporadas muy malas; hubo ejecuciones muy buenas, y muy malas; hubo programaciones muy interesantes y programaciones muy absurdas; hubo, como en botica, de todo. El balance general que se realizó con el archivo del maestro Baqueiro Foster es que en el lapso de casi dieciocho años en que estuve ligado a la Sinfónica se estrenaron más obras mexicanas y se repitieron más obras mexicanas que en ningún otro organismo musical de México en ninguna otra época. Y se dieron a conocer más compositores que en ninguna otra época. Estadísticamente se puede decir que estuvo muy bien; y eso podría ser bastante, pero yo nunca trabajé para la estadística. En otros sentidos, esa labor fué más satisfactoria para mí porque me



formó la Sinfónica. No sé si yo formé a la Sinfónica, pero ella me formó a mí y me complace mucho decirlo. Tuve allí grandes momentos y grandes satisfacciones, y fueron instancias importantes en el proceso de avance de la música sinfónica en México. Después de mi salida, la Sinfónica Nacional pasó por una seria crisis por los motivos que todos conocen: muchas luchas, internas y externas —pero ahora parece que ha vuelto a tomar aguas tranquilas y seguramente se va a construir un buen futuro. Simultáneamente, la Sinfónica de la Universidad estaba realizando en el mismo periodo una labor importante, incluso desde el tiempo en que yo era estudiante en la Universidad. Los maestros Rocabruna y Vázquez dirigían esa orquesta y realizaban muchos conciertos en el Anfiteatro Bolívar, que fue donde yo empecé a oír música sinfónica. Y esa Sinfónica de la Universidad está ahí, presente, y como cualquier organismo vivo con sus épocas de salud y sus épocas de enfermedad, sus épocas de gran vigor y sus épocas de decaimiento. Pero es un hecho en la vida cultural y sinfónica de México. Entre las orquestas de provincia, creo que la Sinfónica de Xalapa es un ejemplo, porque al cumplir cincuenta años ya está dando la pauta de ser la orquesta más antigua de México.

—¿La Sinfónica de Xalapa ha sufrido el mismo estrangulamiento burocrático que la Sinfónica Nacional, o es una orquesta más libre en el plano musical?

—En este planteamiento que usted hace es donde está la clave de la trampa. Porque hay una trampa en todo esto. La Sinfónica de Xalapa fue, hasta hace cinco años, una asociación civil que, a la vez, recibía subvenciones del gobierno. Después el gobierno le dio las subvenciones a través de la Universidad Veracruzana. Pero era una organización civil en la que cada año se estaba arañando para ver si se completaba el presupuesto para la temporada. Allí siempre fue muy precaria la finanza, siempre fue muy reducido el número de ejecutantes: es una orquesta muy pequeña, y no fue sino hasta su absorción por la Universidad Veracruzana que pudo crecer en cantidad y en calidad y recibir una garantía de estabilidad. Y no hay duda de que eso la subordina a la burocracia de la Universidad, pero hasta hoy, quizá por el hecho de que ese es un paso tan importante para la Sinfónica, ha habido la preocupación de que no se entorpezca su marcha con asuntos burocráticos.

—¿Cómo se dio el fenómeno de la aparición en el medio musical de la Filarmónica de las Américas?

—Esto se debió a un planteamiento totalmente distinto a todo lo que se había hecho antes. Nosotros los músicos, al hacer la Filarmónica de las Américas, pensamos en un organismo que abarcara los sectores sociales; que un grupo de personas del sector privado tuviera una participación en ella y un interés en ella, que el Estado también lo tuviera, que los propios músicos mexicanos invitaran a los músicos de toda América a participar en ella y a realizar este experimento de convivencia de los americanos a través de la música, de realizar un intercambio de escuelas, técnicas y estilos de ejecución, de poner a México como sede del experimento, de depender fundamentalmente de nuestros ingresos. Ese es el camino que se planteó desde el origen. Tenemos también planeada la creación de una escuela, y en ese sentido ya se han hecho cursos de música. Esto ha encontrado el favor del público. Realmente la Filarmónica existe presupuestariamente gracias principalmente al público, que da la mayor aportación. Está también la aportación del Estado y del Consejo Nacional de Turismo, que es muy importante, y, claro, el

sector privado, que también contribuye. Además, la orquesta se maneja con un mínimo de personal, como lo puede ver en estas oficinas. Estamos tratando de organizar las temporadas de modo que tengan un consenso entre el público, ya que estamos condicionados por la necesidad de vender nuestros abonos y nuestros boletos. Porque somos conscientes de que en el momento en que la Filarmónica se convierta en una carga demasiado pesada para alguien, dejaría de florecer y de seguir viviendo. Por lo demás, no desconocemos nuestra situación de época y lugar, y por ello encargamos una obra cada año a un compositor de vanguardia, mexicano: ya han tenido su turno Manuel Enríquez, Mario Lavista, Federico Ibarra. Para los años que siguen, Mario Stern y Julio Estrada ya tienen sus encargos hechos. También estrenamos obras en México, como el concierto de Ginastera para violín, que se hizo este mismo año. En cuanto a la mezcla de escuelas, estilos y técnicas, me parece que en la orquesta los injertos están prendiendo muy bien. Ahora que hemos tocado en Lima y en Buenos Aires, donde los públicos son distintos al nuestro, se ha hablado de la Filarmónica de las Américas *de México*, y se han gritado vivas a México. Eso y otras cosas la definen como una orquesta mexicana.

—Su actividad como compositor, ¿cómo ha sido influida por el desarrollo del medio musical?

—Mi ingreso a la música desde el punto de vista del oficio fue con el piano y con el violín, pero lo que yo siempre me planteé fue componer. Desde la adolescencia escribí mucha música; y al tener oportunidad de ser organista de una iglesia escribí mucha música religiosa, sobre todo litúrgica. También compuse las consabidas fantasías para piano y todo aquello que había que escribir y que no se podía dejar de hacer. Siempre quise ser compositor. Mis estudios de piano me llevaron a dar algunos recitales y conciertos con orquestas, pero yo seguía componiendo. Después vino, ocasionalmente, la dirección de orquesta, y me empezó a tragar, y prácticamente no he escrito música en veinticinco años. Dejé de ser compositor. Toda mi obra anterior a mis estudios con Rodolfo Halffter fue desechada y puesta en una pira. La verdad es que yo he pasado mucho más tiempo en oficinas y antecámaras que en mi estudio particular estudiando partituras. Y la necesidad, voluntariamente aceptada, de dar conciertos, y de pelear, y de organizar, hizo imposible que yo siguiera componiendo. Hace dos semanas, Julio Estrada me solicitó que escribiera una obra para unos conciertos de música contemporánea que va a dar en la Universidad. Hace tres años, la misma Universidad me encargó una obra, que incluso figuró en los programas de esa temporada, en uno de los cuales yo iba a dirigir el estreno de una obra sinfónica mía. Y no pude saltar el bache. Se que puedo escribir, pero hasta ahora no he podido encontrar la relación directa entre mi persona interior y lo que yo estaba escribiendo. Ahora acabo de pedirle a Julio que me de una semana para pensar si realmente puedo escribirle una obra para un pequeño grupo. Decidí que sí lo voy a hacer y ya me comprometí con él. No sé si me va a funcionar pero lo voy a hacer. Escribir diez minutos de música —no, escribir diez minutos de notas y ritmos para un grupo de doce músicos— es algo que puedo hacer, tal vez en 24 horas. Pero no es ése el problema, sino otro, más complicado: un problema de identidad interior con lo que la mano escribe. Así como otras actividades cancelaron para mí la composición, no sé si pueda llegar el fenómeno inverso: que el volver a componer música me haga cancelar todo lo demás, que es lo que más me gustaría y lo mejor que me podía pasar.

Manuel Felguérez / Mayer Sasson

LA MÁQUINA ESTÉTICA

Fue durante el año de 1975, tras la obtención de la beca Guggenheim, que fui comisionado por la Universidad Nacional Autónoma de México para proseguir en la Universidad de Harvard (Laboratory for Computer Graphics and Spatial Analysis y Carpenter Center for the Visual Arts) mi búsqueda sobre el empleo de la computadora en el diseño artístico. Visité en Nueva York al ingeniero en sistemas Mayer Sasson, a quien participé mis experiencias al respecto y muy pronto decidimos asociarnos en este trabajo. Dada su condición de investigador en una compañía que contaba con un completísimo laboratorio de computación —American Electric Power— se logró que esta empresa apoyara nuestro trabajo. Siempre ha existido una estrecha relación entre la ciencia y el arte ya que éste, refleja inevitablemente la tecnología de la época en que es realizado. Intentamos demostrar cómo, a través de la aplicación de la teoría de Identificación de Sistemas, se puede llegar a elaborar un programa que permita —a partir de un modelo— la producción “infinita” de nuevos ideogramas, diseños con todas las características de estilo que definen la obra plástica de un autor.

Como se sabe, puede dotarse a una computadora de inteligencia artificial que le permita tomar decisiones inteligentes. Pues bien, si en este caso en el proceso de alimentación del aparato la mayoría de las órdenes corresponden a juicios estéticos o sea, a decisiones de orden emotivo, podemos afirmar que fue posible dotar a la computadora de una sensibilidad artificial, creando así la Máquina Estética.

Las pinturas y esculturas que ilustran este libro fueron realizadas posteriormente y aspiran a demostrar el éxito de nuestra empresa.

Nuestro agradecimiento a todas las instituciones mencionadas, pues debido a su colaboración fue posible realizar esta investigación.

M. F.

El concepto

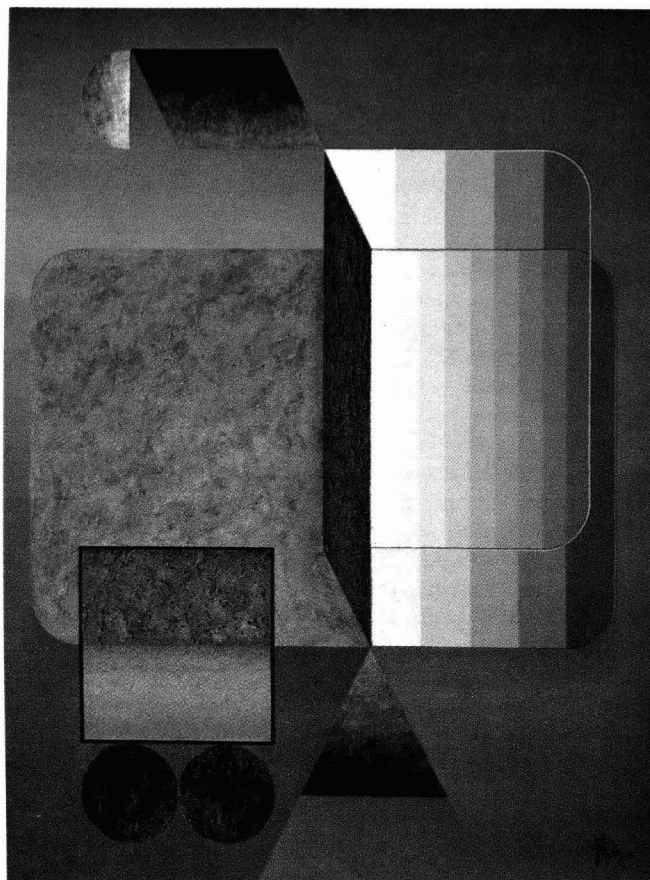
Hemos analizado los componentes esenciales de la obra de arte: materia y espíritu, oficio y concepto.

El oficio depende del uso de los materiales y de los instrumentos, de acuerdo a la capacidad artesanal del artista y de la correcta aplicación de la tecnología del momento. El concepto está estrechamente ligado a la adecuación de la ideología de un grupo social con su inmediata tradición artística, lo cual se resuelve, en la actualidad, a través de un estilo personal.

Apollinaire, en su ensayo *Los pintores cubistas*, retoma la anécdota de Plinio sobre las tres líneas que Apeles y Protógenes pintaron sobre un mismo cuadro en blanco: “este cuadro causó durante mucho tiempo la admiración de los expertos, quienes lo miraban con tanto placer como si, en lugar de mostrar unos trazos casi invisibles, estuvieran representados en él los dioses y las diosas”.

André Malraux en *Las voces del silencio* dice que, cuando los hacedores de catedrales góticas esculpían la efigie de la Virgen, repetían una figura ya existente porque seguían los cá-

N. de R.- Fragmentos del libro *La máquina estética*, que próximamente publicará la Dirección General de Publicaciones de la UNAM.

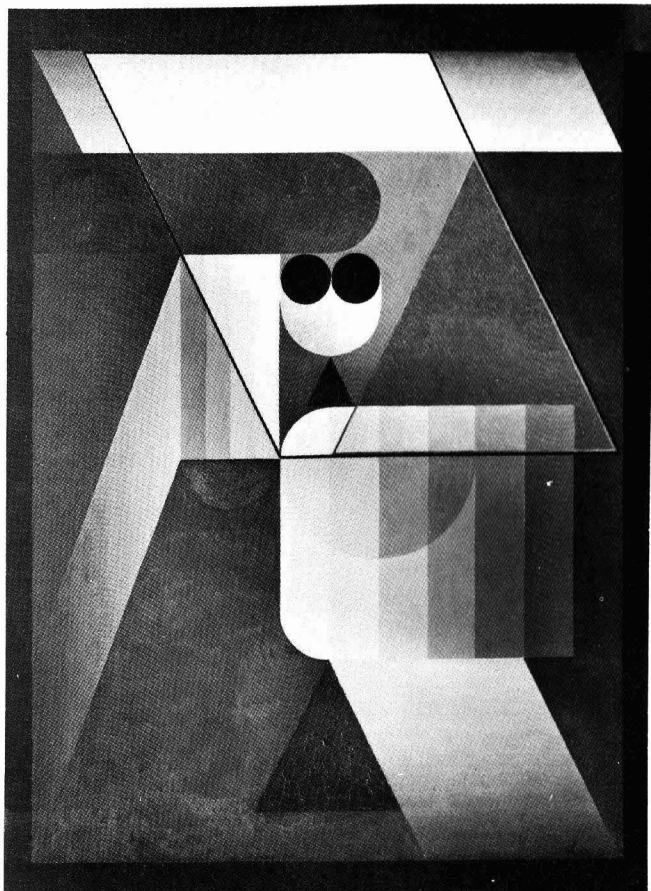


Transparencia gris, 1979. Óleo/tela, 155 x 120 cms.

Foto Crispín Vázquez

nones formales establecidos. Así, la imagen de la Virgen era siempre hierática y recta. Un día, un escultor hizo una figura que, si bien conservaba todos los rasgos del estilo, presentaba la novedad de estar flexionada por la cintura; esto provocó que, durante muchos años, todas las esculturas de la Virgen repitieran la misma flexión. El que inventó la flexión, como el que puso por primera vez una lágrima de piedra, fueron los auténticos creadores del estilo; el resto de sus colegas escultores, que no cambiaron ni agregaron nada, fueron sólo buenos artesanos.

Tanto Apollinaire como Malraux muestran que el arte exige seguir dos caminos paralelos que en realidad son uno solo: realizar trabajos con un oficio excelso o poseer absoluta originalidad en la concepción de la obra. Si en el primer caso se exige lograr una perfección inusitada, en el segundo el resultado se obtiene a través de la concreción de la obra. Am-



Kábala, 1978. Oleo/tela, 180 x 140 cm

tualidad y resulta la más funcional y económica. Lo mismo que con la pintura pasa con los papeles de dibujo, con los libros y periódicos o fotografías, con el cine, la televisión, etcétera. Rectángulos son también los materiales laminados en madera, en metal o plástico e igualmente son rectangulares las pantallas de las terminales gráficas de computación, así como la forma de los diseños que se alimentaron y se obtuvieron del proceso de identificación.

La proporción del rectángulo sobre el que se pinta corresponde, en la mayoría de los casos, a una decisión subjetiva. La selección del formato del espacio que debería contener los diseños a elaborar con auxilio de la computadora, fue también una decisión subjetiva pero obtenida a partir del promedio del total de la obra pictórica ya producida por Felguérez; es decir, que corresponde no a la decisión subjetiva de un momento, sino a la suma de muchos momentos a lo largo de los años.

Se determinó lo siguiente:

- Cada diseño deberá estar contenido en un formato horizontal de 6 x 8 unidades;
- Cada uno de los cuatro márgenes invisibles del rectángulo que contiene la forma, será tocado por lo menos por uno de los elementos geométricos simples que lo integran;
- Para su representación gráfica, la forma contenida en 6 x 8 unidades tendrá un margen a su alrededor de una unidad más de fondo, por lo que un dibujo totalizará 8 x 10 unidades (7 x 9 en su aplicación a la pintura);
- Los ocho elementos geométricos utilizados serán:

- 1) El rectángulo, sea vertical, horizontal o cuadrado;
- 2) El círculo;
- 3) El triángulo isósceles. Siempre hacia arriba;
- 4) El medio círculo en cuatro posiciones, hacia arriba, hacia abajo, derecha o izquierda;
- 5) La suma de un rectángulo y un medio círculo en cuatro posiciones hacia arriba, abajo, derecha o izquierda;
- 6) Rectángulo con dos ángulos romos en $1/4$ de círculo en cuatro posiciones: hacia arriba, abajo, derecha o izquierda;
- 7) Rombo con paralelas verticales y diagonales equivalentes a $1/2$ de triángulo isósceles, y
- 8) Rombo con paralelas horizontales y diagonales equivalentes a $1/2$ triángulo isósceles.

De acuerdo con estas reglas, fueron realizados los cincuenta diseños que constituyeron el modelo necesario para alimentar la computadora y aplicar la identificación de sistemas necesaria para producir nuevos diseños según el proceso que a continuación se describe.

La computadora y el ser humano

La investigación presentada en este libro une dos disciplinas: la computación y el arte, una tecnológica y otra humanística. Para muchos tecnólogos, esta experiencia puede interpretarse como un ejemplo más del poder de la computadora, de su habilidad para substituir al hombre en cualquiera de sus funciones. Los humanistas posiblemente rechacen la validez de lo realizado sin entrar en detalle ya que firmemente están convencidos de que el arte es función exclusiva del ser humano. Ambas posiciones son extremas, la primera arrogante y la segunda romántica.

Este capítulo justificará la investigación realizada y señalará los límites de su validez. De antemano la conclusión: ni el ser humano ha sido esclavizado por la computadora, ni esta última ha sustituido al primero. Para llegar a esta conclusión, será necesario abordar varios temas que aclaren lo que más tarde se llamará el *modelo estético Felguérez*.

¿Qué es una computadora? Es un aparato electrónico capaz de transformarse en un dispositivo especializado en el cumplimiento de una función, cuando así se le ordena por medio de un lenguaje y en la presencia de cierta información que le sea comunicable. El poder de la computadora se deriva en parte de su capacidad para transformarse en diferentes dispositivos al servicio de diferentes personas, muchas veces con cierta simultaneidad bajo el control de un lenguaje con el que se pueden expresar complejos sistemas lógicos que guardan alguna relación con el pensamiento humano. Los sistemas lógicos son mucho más que simples raciocinios lineales, ya que contienen posibilidades de decisión entre varios caminos según la información disponible en el momento. Por poseer esta capacidad de decisión, se dice que la computadora es *inteligente*, capaz de *entender*. Desde hace veinte años, los científicos del campo de la inteligencia artificial han dedicado sus esfuerzos para lograr que la computadora tenga una "capacidad de pensar, aprender y crear coextensiva con la del ser humano", según declaraciones de H. H. Simon y H. Newell en 1958. Los humanistas aquí protestarán y con razón.

La aparente similitud entre la computadora y el ser humano es clara en su comportamiento exterior. No se trata de construir un aparato de anatomía similar a la del ser humano, sino uno que funcione como tal. Desde este punto de vista, el ser humano se considera como un sistema de procesa-

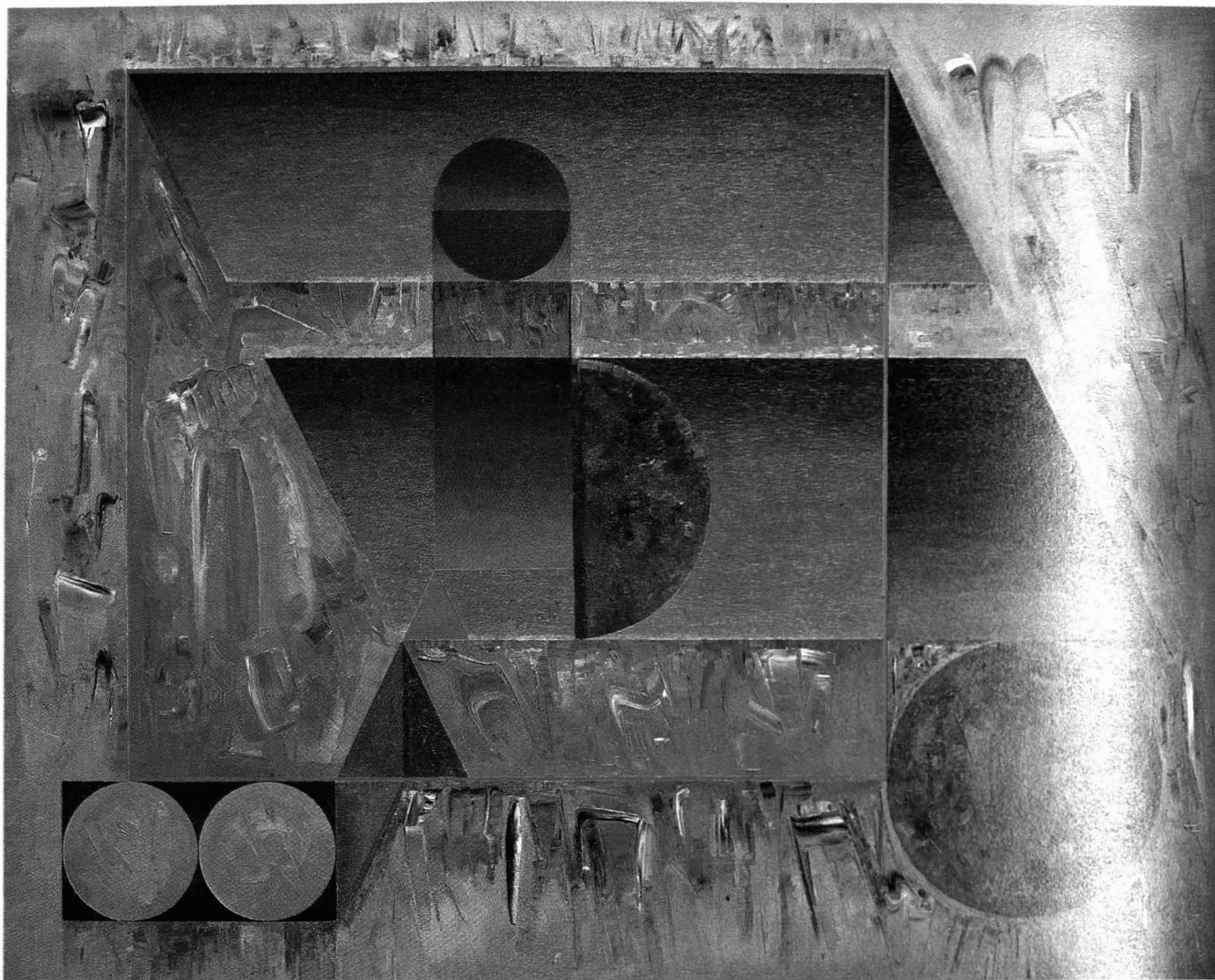


Foto Crispín Vázquez

La transparencia del círculo, 1979. Óleo/tela, 140 x 180 cms.

miento de información capaz de comunicarse con el mundo exterior por medio de lenguajes y de guardar información en su memoria. La computadora tiene estas mismas características y en el uso de los lenguajes tiene analogías importantes. Existen muchos lenguajes de computadora, unos de más alto nivel que otros; en los de alto nivel, una sola palabra puede expresar contenidos complejos que requerirían muchas palabras los de más bajo nivel. Estos lenguajes tienen su gramática bien definida. Chomsky, en su búsqueda de gramáticas universales a partir de lenguajes naturales, demostró que es posible instruir un conjunto de señales generales de los muchos lenguajes de computadora existentes hoy.

La importancia de los lenguajes de computadora radica en que permiten expresar teorías que estén bajo estudio. Una teoría es ante todo un texto, una concatenación de símbolos en algún determinado alfabeto que guardan cierta relación con alguna realidad. Esta relación se basa en que la teoría no sólo es una agregación sistemática de leyes sino que además contiene la estructura de interconexión de estas leyes. Basándose en una teoría, es posible construir un modelo que satisfaga la teoría. En la ciencia, es común la construcción de modelos físicos que en los aspectos de la teoría se comporten como los procesos reales bajo estudio. Los psicó-

logos comúnmente construyen modelos mentales basados en teorías sobre el comportamiento del ser humano y estos modelos anticipan el comportamiento de un paciente.

Las computadoras hacen posible una nueva relación entre las teorías y los modelos. Si los métodos son textos escritos en un lenguaje, se pueden expresar teorías con los lenguajes de computadora. Estas pueden interpretar los textos que se les dan y estas traducciones determinan el comportamiento de la computadora. Esto es la base del gran poder de las computadoras. El entendimiento de los textos de una teoría hace que la computadora se transforme en un dispositivo o modelo abstracto. El modelo ni es físico, pues no puede tocarse, ni es mental, pues existe fuera de la mente del ser humano. El modelo es abstracto y existe en la memoria de la computadora.

En el estudio de una teoría científica o sociológica generalmente se interpreta la teoría en términos de leyes o relaciones matemáticas cuyas interconexiones guardan concordancia con la teoría. Se dice que estas relaciones son modelos matemáticos. Podría también decirse que al interpretar la computadora estos modelos se convierte en ellos, realizándose esta metamorfosis en el lenguaje abstracto de las matemáticas. Estos modelos abstractos pueden accionarse para ob-

servar su comportamiento. Para esto último, el modelo matemático accionado abstractamente en la computadora tiene que transformarse en lenguaje para su comunicación exterior con el ser humano.

Por más complejas que sean las teorías y por lo mismo más completos los modelos, éstas siempre serán una aproximación a la realidad. El objetivo de los modelos es capturar de una manera profunda lo que es esencial para el entendimiento de ciertos aspectos de la estructura o comportamiento de un proceso.

La garantía de haber logrado expresar lo esencial sólo se tiene cuando llega el momento de observar el proceso en la realidad y se puedan verificar las predicciones de la teoría.

Hasta ahora se ha comentado acerca del poder de la computadora; es necesario también señalar los límites de este poder, aunque en esto último no haya concordancia entre los expertos.

La computadora, aunque hecha de materiales físicos (*hardware*), se transforma en un dispositivo capaz de abstracción bajo el control de un programa (*software*). El ser humano debe comunicarse con ese sistema que está provisto de cierta inteligencia y este último debe entender lo que se le ha dicho. Aquí se llega al problema del entendimiento y a la pregunta clave ¿entendimiento implica conocimiento? La respuesta enfática es no. Es necesario hacer referencia a cualquier agrupación de palabras cuyo significado colectivo sea muy diferente del conjunto de significados de las palabras individuales. Es también necesario percibir el contexto de referencia para poder resolver significados múltiples. De manera estricta, esto no es posible ya que el punto de referencia de cada persona está en constante evolución. En este sentido, la comunicación perfecta implica la total comprensión de la experiencia entera de la vida de una persona.

El entendimiento de la computadora se limita a significados no múltiples, tal como ha sido diseñada. Por más abstracto que sea el contenido del programa de una computadora, en el sentido más estricto ésta no puede sobrepasar los límites de su sistema. Es decir, la computadora no puede llegar a entendimientos más profundos ni más generales de los que ya tiene por sí misma: está condenada (limitada) al nivel establecido en el diseño de su programa.

La complejidad de ciertos programas parece implicar sutilmente una capacidad ilimitada de entendimiento, pero no hay tal. Un programa complejo es como la creación de una burocracia con sus jerarquías y leyes de comportamiento. Al incidir en algún nivel de la burocracia se desencadena un proceso regido por esas jerarquías y leyes. El diseñador no necesita pensar en cada uno de los posibles cursos que puedan darse en el sistema, sino en satisfacer todos los tratados que estén contenidos dentro del diseño. Aun así, en un sentido estricto, el diseño está basado en entendimientos unívocos. No hay lugar, como en el ser humano, para cambios de parecer basados en comprensiones diferentes, aunque sí es posible simular, dentro del programa, los efectos de cambios de parecer.

El ser humano ha creado en la computadora la capacidad de manipular números y el equivalente numérico de ideas a una velocidad que excede a la de su propia mente. Sin embargo, la computadora, con su poderosa pero limitada inteligencia, es incapaz de percibir el conocimiento en la forma en que lo hace el ser humano. Las percepciones más profundas de éste son aquellas basadas en concepciones morales, estéticas o de sentimiento.

Entender no es lo mismo que saber o sentir que se entien-

de. Y este sentir es el impulso de todo proceso creativo con su inherente afán de llegar más allá de las concepciones del punto de partida, aun cuando las contradiga. Ese escapar de la referencia anterior está presente cuando el pintor coloca un color, el poeta una palabra o el músico un sonido. El artista sistemáticamente se coloca en situaciones que se oponen a la repetición de su nivel actual de entendimiento. Una vez realizada la función creativa, emerge un nuevo punto de referencia que resuelve las contradicciones antes observadas con la referencia anterior. A primera vista, parece que las nuevas ideas estaban contenidas en los marcos anteriores cuando realmente éstos han sido sobrepasados.

El ser humano ha creado una multitud de sistemas que lo sobrepasan en aspectos específicos: máquinas que levantan pesos enormes, otras que vuelan, aparatos que transmiten señales inteligibles a través del espacio, etcétera; uno más de estos sistemas con un gran poder en sus cualidades de abstracción. Este altísimo grado de desarrollo que implica la computadora, ha llevado al público en general a creer en la autonomía de los sistemas computacionales asignándoles niveles de veracidad y de inexorabilidad casi absolutos. Por otro lado, la concepción abstracta de las computadoras ha llevado erróneamente a muchos expertos a creer que éstas pueden llegar a ser más inteligentes que el ser humano. La crisis resultante es la inversión de los papeles de amo y esclavo, una perversión de la función humana. De allí la cita de Weizenbaum que vigila todo este escrito.

Las ideas anteriores sirvieron de marco a la investigación descrita en este libro. No se pretendió en ningún momento intercambiar el papel del artista (Felguérez) por el de la computadora. Por otra parte, tampoco se agredió a la condición humana del mismo al usar la computadora como dispositivo en el cual se simula una teoría estética. Se trató de comprobar si era posible hacer uso de las constantes estéticas subconscientes que están presentes en los procesos creativos a lo largo de su vida. Debido a que estas constantes están en el subconsciente se pensó que era necesario usar procedimientos objetivos para abordarlos. Estos procedimientos no debían viciar la búsqueda con la concientización presente. Por otro lado, no se pretendió que la investigación reemplazara al artista en el proceso creativo sino que le sugiriera caminos posibles de desarrollo creativo. Guardando el debido respeto a su condición humana, se le dejó en libertad de rechazar o de transitar por los caminos apenas señalados.

Se puede llegar ahora a la conclusión esbozada al comienzo del capítulo: si los tecnólogos ven en esta investigación una extensión del poder de la computadora sobre el ser humano es porque no entienden el significado de la condición humana; si los humanistas persisten en que el arte debe declararse fuera del límite de acción de las computadoras es porque mantienen nociones románticas sobre el significado del proceso creativo.

Posiblemente las reflexiones anteriores estaban en la mente de Otto Piene, director del Centro de Estudios Visuales Avanzados del MIT, cuando declaró: "Toda esta tecnología (usada en el arte de hoy) salió de desarrollos científicos, y esto hace que los conservadores digan, 'Ah, ¿Cómo se puede hacer arte con estos objetos que no fueron inventados para el arte?' Bueno, la respuesta es que la tecnología no es nada sin la imaginativa que la llena de poder y que la hace atrayente al ser humano. Yo veo en sus pasos iniciales esta relación de arte y tecnología. Este es apenas su primer siglo. Estoy seguro que por delante habrá más siglos".

Lilia Barbachano
TRÍPOLI

Colosales entrañas de luz
 las piedras
 huesos ácidos
en tierras de cal los cipreses incendiados por la luna

¿dónde está la piel que yo tocaba?
¿dónde están las voces, los rumores olvidados de mi voz?
 dejamos las minas
 mientras avanza el tren a medianoche

Lorenzo García Vega

EL EDIFICIO

El esquema se presenta así: largo edificio de apartamentos, blanco. Lugar: Coral Gables. Hora: doce del día. Detalle: con franjas negras, ventanas y puertas rosadas. Conjunto: entrevero: la arquitectura sureña del blanco edificio contrasta con el color rococó de las ventanas y puertas.

Sueño diurno del Cuentista. Ante este entrevero el Cuentista sueña un lacio relato plástico, lacio relato plástico donde el único personaje y el único argumento surgen de las vicisitudes de la visión. Sueño de un relato, pues, semejante al sueño de un plano, o de una plaza, o de un determinado lugar urbano.

Plan del Cuento. Será, se propone el Cuentista, el Cuento de un lugar: relato sin personajes ni argumento. En un primer momento, piensa el Cuentista en edificios y plazas del Chirico. Piensa..., pero rechaza esa identificación, ya que, en la muy caliginosa doce del día de una barriada, situada en una península, no es posible, sin con ello transgredir las más elementales leyes cuenteriles, superponer visión de edificio blanco con fachada rococó al espeso folletín surrealista del metafísico Chirico. La superposición, pues, sería un disparate y, lo que es peor, dificultaría el propósito de relatar un lugar preciso. Porque, observemos, no hay el propósito de ofrecer nada metafísico, ni nada de ese horrible menjunje que se califica como relato poético. Ni entreveros ni churumbela de géneros; la Metafísica ha de ser la Metafísica, la Poesía ha de ser la Poesía y, por tanto, el Cuento ha de ser Cuento, esto se dice el Cuentista. Pero..., claro, las cosas nunca son fáciles, pues, como ha podido ver el lector en el esquema que comienza estas páginas, lo que se propone, sin personajes ni argumento para ser contado, no es nada más, ni nada menos, que un lugar preciso, y este Cuento donde nada sucede, tampoco puede convertirse en sola descripción.

Brilla el mediodía. Desenvuelve el Cuentista, ante sus ojos, el plano de su Cuento, mientras, sin ningún matiz, con grandes paletadas se derrama el sol sobre el blanco —lechada— edificio que ostenta pueril y hasta desconcertante rosado rococó.

Así que el Cuentista, como ya se ha dicho, se propone, pese al difícil contenido de que sólo dispone, atenerse, rigurosamente, a la objetividad que implica una narración.

Pudiera, entonces, decirse el lector que ese propósito es algo así como la expresión verbal de un pintor; algo así, por ejemplo, como las vicisitudes que refería Duchamp. Pero no, no es eso, ni puede ser eso, pues el Cuentista, alucinado con su propósito, también se ha detenido en Duchamp.

¿Cómo se detuvo en Duchamp? el leyó sobre el “*Dar siempre o casi el porqué de la elección entre 2 o varias soluciones (por casualidad irónica, y entonces fijó esta cita:*

Proyectando para un momento venidero (en tal día, tal fecha, tal mi-

nuto), ‘el inscribir un readymade’. Luego ya habrá tiempo de buscar el readymade (sin agobios).

Por tanto, entonces lo importante será ese relojismo, esa instantaneidad, como un discurso pronunciado en ocasión de lo que sea pero a tal hora. Es una especie de cita.

—Inscribir naturalmente esta fecha, hora, minuto, en el readymade como informaciones.

De ahí viene el lado ejemplar del readymade.

Después, estudiando el Cuentista esta cita, terminó incluyendo en su Recetario del Cuento la siguiente observación: *Esto puede servir para trazar el paisaje —relato— que sirva de contexto tanto a una situación como a un objeto poético.*

Y, también, deslizándose el Cuentista por lo plástico de Duchamp, llegó hasta identificar como válido para su relato de un lugar, estas palabras del Chirico: “El terrible vacío que ha sido descubierto es la inmutable, inanimada y tranquila belleza de la materia”.

Pero, ya lo hemos dicho, como la visión del Chirico no es la visión del Cuentista, éste no se propondrá traducirla a términos narrativos. Así como, tampoco, pese a la ayuda que encontró en el Duchamp, pretenderá, como traducción de una visión plástica, llevar a cabo el Cuentista su relato.

Contar lo plástico, se dice el Cuentista, sería tan híbrido como intentar el relato poético: trazaría líneas o establecería planos de visión, pero no sería el Cuento, pues éste debe mantenerse, aun frente a un edificio blanco, con la sola pureza de aquello que se ve.

Pero ¿y si se revisara el fichero de la nueva novela francesa? Ahí está lo material de Robbe Grillet. Una celosía. Insecto cruzando, volviendo a cruzar, por pared blanca. Manos. Los ángulos de un portal.

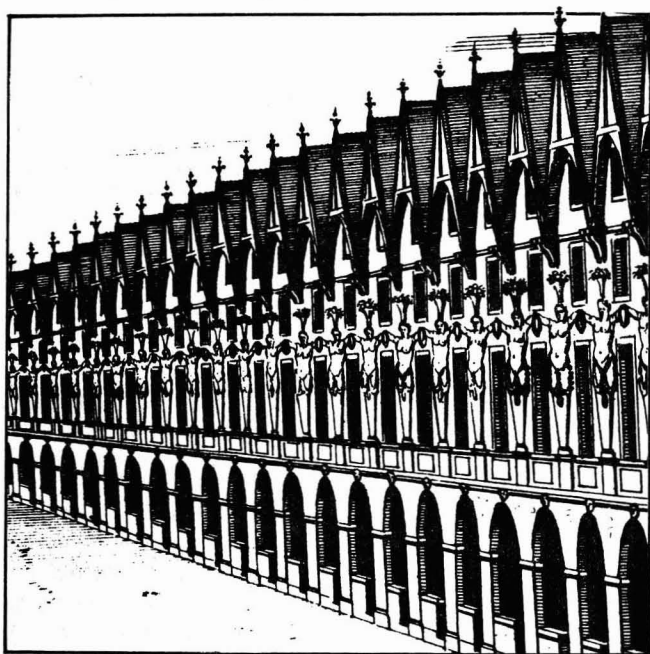
Piensa, sigue pensando, el Cuentista. El edificio blanco con rosado rococó quizá podría, como cuento, sostener la visión de la nueva novela. Sería cosa de detenerse, como camarógrafo a unas doce del día, frente a la paletada de luz que cae sobre el edificio. El Cuentista, sereno, iría, lentamente, pasando su visión por los lados del edificio, hasta que, logrado un buen momento narrativo, fijara, para así librarlo del desintegrado manchón blancuzco de la luz, lo justo de sus más nítidos límites.

¡Si hasta quizá, con ello, pudiera inventarse un personaje! ¡Si hasta quizá sería posible deslizarse, o insinuar, uno de esos fantasmales argumentos que en las nuevas novelas aparecen! Sería, así, un personaje María, sentada junto a una de esas ventanas del rosado rococó. Sería línea de hormigas que sube por perpendicular, blanca, del edificio. Como un parpadeo lo rococó, rosado, de la ventana, abriría y cerraría historia, apenas inteligible, que de cierta manera guardaría cierta relación con el personaje María, y esto mientras lo blanco, manchón, por un momento pareciera desbordar...

pero sin lograrlo, ya que, de inmediato, lo objetivo cuenteril —seca relación— de unas hormigas subiendo por una perpendicular, sabrían mantener al relato en sus justos límites.

Sí, quizás... El Cuentista se entusiasma con la posibilidad de la nueva novela. Sí, quizá se podría, para que el Cuento alcanzara mayor complejidad, intercalar doble del personaje María, o introducir al personaje Mirón. Pero ¿sería válido este intento?

Negros ahora, en este momento. Negros caminan por el césped, frente al edificio blanco. El Cuentista los observa. Negros, con carretilla llena de yerbas. Negro, uno, con machete: desmocha ramajes verdes. Y sopla, también, ligera brisa (lo hemos dicho: son las doce del día. Los vecinos estarán fuera, en sus trabajos.)



Así el edificio blanco de increíble rococó rosado se impone, más y más, a la mirada. ¡El edificio impone su inmediatez! Y ninguna Forma debe taparlo.

Pero con esto, amigo lector, ahora sí hemos llegado a un momento cuenteril hartamente complicado. Es que se trata, sin ninguna duda, de un nudo casi irresoluble. ¡Comprendan!

¡Cuentista quiere narrar un inmediato que casi no puede ser un inmediato!

Vuelvan a ver la situación: Cuentista emprende Cuento con sólo pequeño lugar, con limitado espacio de un edificio blanco. Así, Cuentista sin argumento, sin personaje y, lo que es peor, sin querer tapar su visión con el remiendo de una Forma dada.

Repetimos: negros trabajando en el césped, frente al edificio blanco. Pero, en el Cuento ¿qué podrían hacer esos negros?

Pues, como también hemos repetido, el Cuentista no puede soñar. Soñar sería, al convertirlo en derrame lírico, traicionar al Cuento. Pues un Cuento, dice el Cuentista, debe ser lo que siempre, de una u otra manera, comienza diciendo: *Había una vez...*

Pero... ¡Hay que evitar tantas Formas! Hay que evitar tantas Formas que, hay hasta que evitar la tentación de la No-Forma.

(Sonidos. Canción de uno de los negros que están en el césped. El Cuentista se revuelve con este contenido).

Sin embargo, ¡acude a su Recetario!, el Cuentista no se

arredra. Y así, pese a lo que pueda salir, se decide...

Revolviendo las fichas del Recetario, el Cuentista se detiene en el epígrafe *Pequeñas sensaciones*; encuentra, en ese epígrafe, un detalle, un recuerdo. El detalle-recuerdo es un pedazo de lugar: fragmento de calle, en un mediodía; luz cayendo, luz derramada; y allí, una extraña ambigüedad plástica recortándose ante la mirada: un desnivel.

(Era un desnivel, o sea, era una confusión de planos. El desnivel, primero percibido por la mirada e interpretado por la sensación, fue después sometido por el Cuentista, cazador de yerbas raras a la manera de un Botánico, a un proceso que se dividió en dos partes: a) disección y, b) una vez logrado lo anterior, inserción en la sección *Pequeñas sensaciones* del Recetario cuenteril).

Y, pues bien, frente al edificio blanco, ahora decidido, el Cuentista extrae su ficha, para comenzar el cuento con palabras que narran una extraña situación: edificio blanco, franjas negras, con ventanas y puertas rosadas, donde se percibirá, de inmediato, un curioso desnivel.

A partir, entonces, de este comienzo, extenderá el Cuentista su esquema. Un esquema en que la atmósfera, si se quiere, ha de ser lacia o seca, pero un esquema en que la atmósfera ha de tener la objetividad de las leyes cuenteriles. El Cuentista, pues, relatará lo que falta en ese pequeño espacio que contiene un edificio blanco. El Cuentista relatará lo deformado, el desnivel: contraste entre blanca arquitectura sureña y un rosado rococó de franjas negras. Y, finalmente, el Cuentista tratará de expresar los siguientes nudos:

1. Comienzo simple, sencillo —escuetas palabras—, donde se describirá edificio blanco y singularidad rococó.

2. Inserción de párrafo rigurosamente lógico —el Cuentista, antes de componerlo, deberá releer algunas páginas del *Discurso del Método*—, donde, con prosa que simule las exactitudes de un mecanicista, se señalará la naturaleza del desnivel que un personaje Observador tiene frente a sus ojos.

3. Después, sin solución de continuidad, desde su advertencia sobre un desnivel, personaje Observador tomará conciencia de la singular anomalía que implica el edificio blanco con decorado rococó. Pero, eso sí, al mostrar el desnivel y la anomalía, se mantendrá un exquisito tacto cuenteril: el lector, en ningún momento, deberá percibir la menor huella de desorbitación romántica o de alebrestada fantasía. Y, para lograr esto, desplegará el Cuentista esa textura de la crueldad que pudiese, también, servirle a un Cronista que relatará el frío funcionamiento de una guillotina.

4. El Cuentista, en todo momento, no olvidará la condición textual de las fichas que ha extraído de su Recetario.

5. Por último, a manera de deporte intelectual, y al margen del relato, se propondrá, el Cuentista, la meditación de una cuestión como ésta: ¿el desnivel, considerado en sus orígenes como cita literaria y reconocido, después, en unas doce del día, como sensación frente a un pedazo de calle, podría, desde su condición de ser proyección de un contenido onírico, probar que, también, los arquetipos junguianos son piezas literarias?

Así que, con lo dicho anteriormente, vemos que el Cuento está trazado. El Cuentista, afortunadamente, podrá cumplir con las reglas que se ha propuesto: no hay, salvo el fantasmal Observador, personajes ni argumento; se relatará, objetivamente, la deformación de un desnivel. Ejecución, pues, rigurosa y, por ello, satisfecho con su tarea, podrá el Cuentista, sin desviarse del lineamiento propuesto, insertar en el último párrafo la abreviatura de un divertimento: como fantasmales personajes de un Cuento que parodia a una Mecánica, aparecerán, de improviso, negros que recortan césped.

Félix de Azúa

EL DESTINO DE UN CABALLERO DESCONFIADO

A quien haya leído el artículo de Walter Benjamin titulado "Destino y carácter"¹, no resultará extraña la afirmación de que Tirso y Lope entienden el problema del destino de un modo a la par coincidente y opuesto. Las líneas que siguen tratan de ilustrar tal coincidencia y tal oposición en dos de sus dramas más populares, *El condenado por desconfiado*² y *El caballero de Olmedo*.³

El condenado por desconfiado, como reza su título, es la historia de un hombre que se condena. Pero la ambigüedad de la oración reflexiva es muy adecuada, porque el Desconfiado se condena, en efecto, a sí mismo. Tirso opone dos personajes, Paulo y Enrico, cuyos destinos van a ser contrarios, uno malo, el otro bueno, y para el buen curso de la lectura, comienza por Paulo, el condenado. Es bien curioso que Paulo ya se haya salvado una vez, porque, según cuenta él mismo, dejó su patria a los 15 años para llevar una vida pecadora (1-76), pero en el momento de comenzar el drama ya hace diez que cumple penitencia de sus pasadas culpas (34-42). Tiene 30 años, estuvo 5 en la guerra (193-194) (2805-2808), y ahora es un santo ermitaño del desierto. Que su pasado fue pecaminoso lo dice el propio Paulo (643-644) y lo reconoce hasta el mismo demonio (201-205). De modo que se trata de un hombre que ya cambió una vez el rumbo de su vida hacia el mal (a los quince años) y otra hacia el bien (a los veinte). Su carácter es, pues francamente inestable.

Paulo tiene una duda que puede exponerse con la siguiente

pregunta: ¿puede conocerse el destino del hombre antes de su muerte? En la obra, Paulo responde que sí, presta oídos al oráculo vaticinador, y por tal razón se condena. Pero recordemos que la pregunta de Paulo es relativamente moderna. Desde luego la cuestión habría carecido de sentido en Grecia o Roma, pues la adivinación, el tiempo fijo y estable, determinable de antemano y por tanto adivinable, formaba parte de la administración del Estado. Durante toda la Edad Media siguió siendo creencia general que el futuro está escrito desde el pasado e inscrito en el presente, y una riquísima gama de hechicerías así lo atestiguan. Es sólo a partir del Renacimiento, en el inicio del proceso que va a interiorizar la conciencia hasta fundarla teológicamente en sí misma (tras la revolución francesa y la filosofía hegeliana), cuando comienza a abrirse paso la duda de Paulo: ¿puede, en verdad, predecirse el futuro? Y sobre todo: ¿lo puede predecir Dios?

Dos modelos de esta duda pre-renacentista o renacentista pueden leerse, por ejemplo, en Juan de Mena y en el Infante Juan Manuel. Uno y otro describen prácticas de adivinación, pero desde posiciones "ilustradas" que nos permiten pensar que la creencia supersticiosa está en trance de liquidación. Mena narra el episodio de la maga de Valladolid que predice el futuro de Don Alvaro de Luna y, por equivocarse, provoca la ruina de un grupo de cortesanos enemigos del Condestable. Mena está advirtiéndole contra la creencia su-



persticiosa, ridiculizando a quien es víctima de ella, sin dejar de admitir una cierta ciencia de lo porvenir⁴. Por su parte, Don Juan Manuel, en el estupendo ejemplo del Dean de Santiago, describe a un nigromante con facultades adivinatorias, pero ya como trasunto de moraleja, como excusa de lección moral. No se lo toma en serio: es un personaje estrictamente literario, una convención que sin embargo debe ser entendida como algo perfectamente familiar para sus lectores.⁵ Ambos escritores están dentro de la creencia común, pero han tomado sus distancias al respecto.

Pero en el barroco, cuando escriben Tirso y Lope, la creencia exclusivamente supersticiosa ha cedido terreno frente a la nueva dimensión filosófica del asunto. No se trata de negar la astrología, la quiromancia o los signos materiales del destino (eso habrán de seguir haciéndolo los ilustrados hasta Feijoo); se trata más bien de permitirle a Dios ser dueño del futuro de los hombres, o dar a los hombres oportunidad de destinarse ellos solos.

Que los signos del futuro estén fijos en las estrellas o en el cuerpo (el "carácter") es creencia que se prolonga hasta la edad moderna. La caracteriología, la frenología, la fisiognomónica y otras ciencias emparentadas con la "adivinación de la delincuencia", utilizan esos signos visibles del destino, en forma de alfabeto del carácter.⁶ Los criminólogos leen en las curvas del cráneo o en el tamaño de las orejas la capacidad criminal de sus pacientes, su carácter, del mismo modo que la gitana lee el destino en la palma de la mano. No es éste el lugar para ver cómo esa línea de pensamiento fue utilizada como justificación teórica del costumbrismo literario o pictórico, y se adentró en los novelistas de principios de siglo, especialmente en Pío Baroja. Lo que aquí nos interesa es deslindar la creencia supersticiosa y científica (que hay síntomas del futuro en el presente), de la disputa filosófico-teológica: si es Dios (la exterioridad) lo que determina mi destino, o yo mismo (la interioridad).

La disputa sobre la capacidad de Dios para pre-determinar el futuro de los hombres se enconó a lo largo de los siglos XVI y XVII, como consecuencia de las doctrinas sobre la predestinación que mantenían las sectas reformadas. El protestantismo y sus múltiples variantes giraron sin cesar sobre este problema, hasta convertirlo en materia laica o filosófica con los tratados sobre el libre albedrío que culminarían en el hachazo kantiano, la *Crítica de la Razón Práctica*.

Tirso y Lope se enfrentan a la cuestión literariamente. Hacen una representación artística del problema teológico. Tirso cuenta el suceso de un santo (Paulo) que se condena, y un criminal (Enrico) que se salva; Lope narra la inevitable muerte de un caballero (Don Alonso) que desoye las voces oraculares que le informan sobre su próximo asesinato. Son proyectos opuestos: Tirso dice, "cuidado con atender a voces externas"; y Lope, "¡ay de quien no escuche las voces!". Ambos son casos de hombres que sufren destinos adversos a los que les corresponderían "naturalmente", dado su carácter. De ahí que interese ver, primero, que el destino está articulado con el carácter.

No es que el carácter de Paulo, de Enrico o de Don Alonso les conduzca fatalmente a su destino, sino, por el contrario, que ese destino aparece como algo sorprendente e impensable respecto del carácter. El destino *no se dejaba deducir* del carácter. No podía ser de otra manera: las creencias quirománticas, fisiognomónicas, etc., parten de esta premisa: dado un carácter A, podemos deducir su actuación en un medio dado, y por lo tanto las consecuencias (o el destino) de un tal carácter A. lo cual a su vez presupone que, dado un

carácter A, toda respuesta al mismo estímulo será idéntica. Y este es el modelo de la comedia clásica, y muy particularmente el de Molière. El hombre que posee un carácter, está obligado a actuar siempre del mismo modo ante la misma circunstancia. En consecuencia, el carácter es *el verdadero destino* de ese hombre. Carácter y destino se superponen, el uno como faz externa del otro. Ambos están fatalmente determinados, y el hombre actúa como un autómatas; su carácter no es otra cosa que la exteriorización de su destino, porque ambos términos son intercambiables, el uno haciendo de causa y el otro de efecto. Sobre el supuesto "caracteriológico", el hombre está determinado desde su nacimiento. Sin embargo, nada ha determinado que su propio carácter sea el que es; le ha caído en suerte, azarosa, libremente. Y esta será, desde luego, la conclusión de Schopenhauer: el mundo está poblado de caracteres en número inmenso pero discreto, cada uno de los cuales hace lo que no tiene más remedio que hacer; sin embargo, que esos caracteres sean los que son en cantidad y calidad, no está determinado fatalmente de antemano. No somos libres en cuanto actuamos, pero somos libres "de nacimiento". El carácter es el que es, sin razón alguna; pero todos sus actos obedecen a esa razón que es el carácter.⁷

Este, insisto, es el planteamiento de la comedia, en la que no hay necesidad de distinguir entre destino y carácter, pues ambos actúan desde el comienzo, y no sólo al final, coordinados y en armonía. El destino es el conjunto caracteriológico del nacimiento (las estrellas), en combinación con las condiciones del medio en que va a actuar. Como se hartaron de repetir los barrocos de todas las naciones: en mi principio está mi fin.

Pero hay otro modo de ver este principio y este fin conjuntos, que no es el de la comedia, sino el de la tragedia. Y es aquel en donde el carácter no es el correlato lógico del destino, sino su contrario. En este sentido cita Benjamin un fragmento de Hölderlin en el que dice el poeta que los dioses carecen de destino.⁸ Se refiere, claro está, al destino trágico. Hölderlin, desde esta asombrosa perspectiva, ve a los dioses como personajes de Molière: ¿cómo va a tener destino (trágico) Marte, si siempre actuará como Marte; si está obligado a ser Marte lo quiera o no lo quiera? El destino de Marte en su carácter de Marte: es sustantivo y adjetivo. Un carácter en grado eminente (como los dioses funcionales: marte-guerra, hermes-latrocínio, afrodita-lujuria, tartufo-hipocresía) elimina toda posibilidad de destino trágico. Son personajes de comedia.

Los personajes trágicos tienen destino porque dan sorpresas, porque quiebran el orden natural, la cadena causal; porque lo inesperado, lo que no se deja deducir, comparece bajo la forma de un destino. Sólo podemos considerar destino, en sentido estricto, la quiebra del curso natural de una vida, lo no deducible; siendo todo lo demás (lo deducible), el carácter. Carácter y destino, en la tragedia, se oponen como lo abierto y deducible de un hombre, y su parte oscura, por siempre desconocida. Pero el hecho mismo de que sean dos aspectos complementarios, permite que el drama pueda narrarse indistintamente *desde* el destino o *desde* el carácter; y veremos que Tirso elige el destino, en tanto que Lope elige el carácter. Así pues, lo diferencial, a mi modo de ver, sería: que en la comedia el carácter actúa como complemento lógico de un destino deducible y sin ruptura; que en la tragedia el carácter está al servicio del destino, quien impone la ruptura del desarrollo lógico y subvierte el orden "natural". De modo que en la comedia sólo es posible un punto de vista,



Tirso de Molina

mientras que la tragedia permite dos. La comedia siempre será exterior; y la tragedia podrá ser interior y exterior, o una combinación de ambas. Ello es posible porque así como el carácter actúa desde el inicio hacia el final (un nacimiento libre determina una vida de actos fatales), el destino actúa desde el final hacia el principio (un final fatal determina una vida de actos libres). El carácter es lo inevitable que, sin embargo, a la vista de un destino por completo inesperado, se transforma en un conjunto de actos libres que conducen necesariamente a un solo fin. Este doble juego no es posible en la comedia, en la que el final, el destino, no impone ruptura alguna, sino conclusión lógica.

Pero volvamos, de nuevo, a Tirso y su desconfiado personaje. Paulo es, en el momento de abrirse el drama, un santo; su oponente, Enrico, un criminal. Pero son de carácter muy similar: Paulo ya ha dicho que a los quince años abandonó su patria (1925-1927) para ir a la guerra (2807-2808); Enrico, por su parte, es violento por naturaleza:

Enrico— Yo nací mal inclinado,/ como se ve en los efetos/
del discurso de mi vida/ que referiros pretendo. (725 y ss)

Y procede a describir el “discurso de su vida”, los efectos del carácter, como una catarata de tremendos crímenes. Pero el carácter de Paulo y Enrico no sólo ha de ser similar por lo que dicen, sino también por lo que hacen. El santo Paulo, una vez que ha desconfiado, se hace jefe de bandoleros, desbancando incluso al malvado Enrico y compitiendo con él en criminalidad. No es, pues, el carácter, lo que va a definir los distintos destinos. No son los actos de Paulo y Enrico pro-

ducto de distinto carácter (y por tanto con distinto fin), sino que es un distinto fin lo que determina, hacia atrás, distintas culpabilidades.

El destino, como bien dice Benjamin, culpabiliza a quien lo tiene; y en nuestro caso, de un modo distinto a Paulo y Enrico. Dado que Paulo se condena, incluso su santa estancia en el desierto no es más que un paso hacia el infierno; y como Enrico se salva, toda su maldad es un camino hacia Damasco, hacia la redención. Véase cómo enlaza el dispositivo de Tirso con la tradición bíblica, pues la parábola del hijo pródigo no es sino otra variante de lo mismo: los actos buenos acumulados por el hijo trabajador no valen nada frente a los actos malos del hijo huido. Es el último acto el que ordena la cadena causal: la monotonía bondadosa del hijo bueno no es destino, es carácter, y por lo tanto no recibe premio alguno: hace lo que no tiene más remedio que hacer. El regreso del pródigo, en cambio, va en contra de su naturaleza y carácter, y ordena (hacia atrás) todos los actos anteriores al único acto significativo desde el punto de vista trágico: su quiebra, su regreso.

Transmutándolo al lenguaje del barroco y de la modernidad, sólo en los casos en que se quiebra el comportamiento natural interviene ese factor ignoto que es “la libertad”: sólo puede haber libertad *contra* el carácter. Mientras el criminal Enrico sigue sus propios impulsos, carece de destino; es tan neutro como el hijo bueno. No está culpabilizado: mata y roba como lo haría un animal, con igual inocencia y mecanicidad. Lo que va a permitirle tener un destino trágico (aunque en su caso es la salvación) es que cree en su propia libertad, a la que llama “compasión divina”, de modo que, en contraposición a Paulo, sí puede *darse* un destino. Dado que Enrico cree en su propio albedrío libre, es normal que en algún momento haga uso de él. Lo dramático es que sólo lo utilice en el último momento. Pero la quiebra de su fin natural aparece como destino trágico.

Paulo, por el contrario, cree tener su destino fuera de él, en manos ajenas a las que llama “providencia divina”. Por lo tanto puede adivinarse, saberse de antemano, si su propietario lo concede. Es la propia creencia en su determinación la que condena a Paulo. Desde el momento en que el oráculo le vaticina que tendrá el mismo fin que Enrico, considera que el asunto está resuelto: lo interpreta con un mecanicismo fatalista que llega a lo sublime, si no fuera porque roza la comedia. Cuando herido de muerte reciba pruebas de que Enrico se ha salvado, no por eso admitirá la confesión, sino que afirmará testarudamente:

Paulo— Esa palabra me ha dado/ Dios: si Enrico se salvó,/ también yo salvarme aguardo. (2894-2896)

Muere, pues, sin confesión, y se lo llevan todos los diablos. Su condena estaba escrita de antemano, desde el momento que desconfió de su propia libertad y dejó el destino en manos de una instancia externa. Paulo no es un desconfiado, sino todo lo contrario: es el único que cree ciegamente en la absoluta omnisciencia divina, y en su innegable trato con los hombres.

Enrico pone su libertad (la “piedad divina”) como destino: es el fin, hacia atrás, lo que determina la conducta:

Enrico— (...) mas siempre tengo esperanza/ en que tengo de salvarme;/ puesto que no va fundada/ mi esperanza en obras mías/ sino en saber que es humana/ Dios con el más pecador/ y con su piedad le salva. (1996-2002)

Paulo, en cambio, pone la determinación como destino; es la conducta lo que determina el fin:

Paulo— (...) El angel de Dios me dijo/ que si éste se va al infierno,/ que al infierno tengo de ir;/ y al cielo si éste va al cielo./ Pues al cielo, hermano mío/ ¿cómo ha de ir éste, si vemos/ tantas maldades en él (...) (920-926)

El uno no cree en la influencia de los actos respecto del fin; el otro sólo cree en ellos. ¿Qué quiere esto decir? Que volvemos al comienzo: ambos han elegido libremente su destino desde el principio, y el final no hace sino corroborarlo. Paulo se condena a sí mismo tan libremente como se salva Enrico. La determinación inicial de la cadena causal es su verdadero efecto.

Desde el punto de vista del destino trágico, no hay diferencia entre principio y fin. De ahí que Suárez pueda demostrar que es imposible desesperar, aún cuando el mismo Dios te diga que estás condenado. Le faltaba añadir que la desesperación sólo comienza cuando Dios no puede visitarnos, ni para salvarnos ni para condenarnos. Ni siquiera Dios puede impedir mi libre decisión inicial de darle entrada o no. Su aparición real es baladí.⁹

Que hay destino quiere decir que lo hay desde el principio, por decisión del personaje; y que acabará destruyendo el curso natural de su vida o carácter. Y no habiendo otro destino que el completo de principio a fin, su ámbito de representación eminente es el poético, pues sólo en la poesía (y también en la música, pero ese es otro problema), principio y final son simultáneos, sin que por ello deje de haber transcurso.

La peripecia de la tragedia griega se basó, como acertó a ver Albert Camus, en un "malentendido". El desarrollo de un destino expuesto desde el comienzo en busca de un final predeterminado, corre el peligro de convertirse en una acción puntual, instantánea, como en el poema lírico. Es preciso un añadido que permita el desarrollo, la peripecia. Ese añadido es el malentendido. Los oráculos no mienten, pero son engañosos, y tal detalle es lo que hace posible que la paradoja del destino sea representable en un transcurso. La señal engañosa que lleva por la senda equivocada al "carácter", es lo que permite la acción y el orden lógico (artística o históricamente) de los actos del héroe.¹⁰

El oráculo le dice a Paulo que tendrá igual fin que Enrico (282-284); y esa es la engañosa profecía que lleva a Paulo a la condenación (que él mismo se ha preparado, pues si no nunca habría osado preguntar al oráculo). Y en efecto, Paulo y Enrico tienen el mismo fin: a manos de la justicia; el uno asaetado, el otro ahorcado. Paulo ha interpretado mal las palabras del oráculo; ha tomado "tener el mismo fin" por "condenarse o salvarse". El malentendido explicita la condenación de Paulo desde el inicio: nunca debió preguntar al oráculo; una vez consultado, manifiesta su creencia en la predestinación, y se predestina. El engaño del oráculo es tan sólo una excusa para la peripecia.

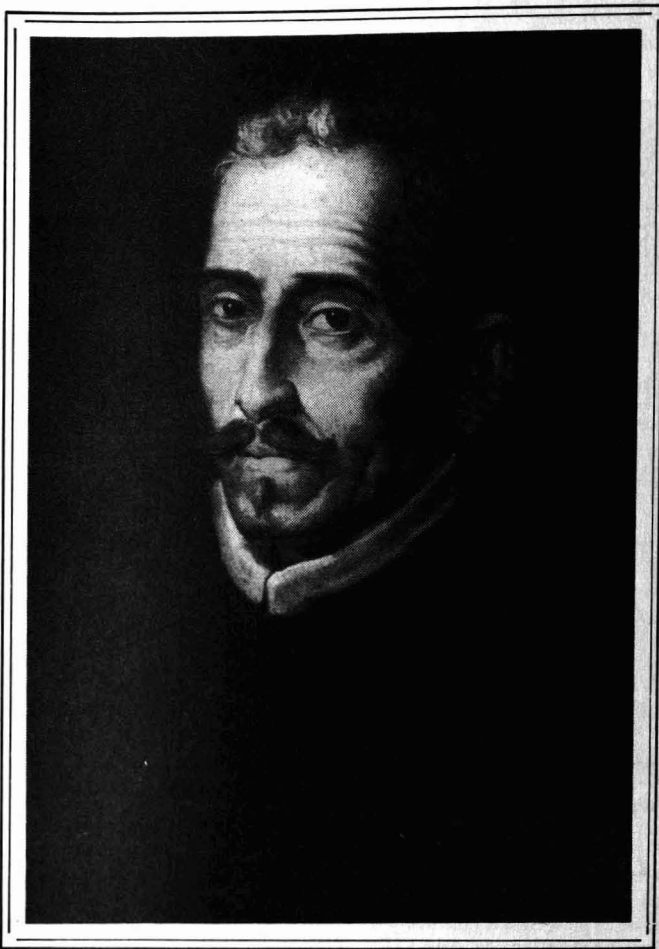
Tirso expone el problema filosófico a palo seco, en crudo, sin que los avatares tengan la menor justificación dramática. Se trata de escenificar un debate teológico; es una de aquellas metáforas barrocas que tan nervioso ponían a Machado, en las que se sustituye la intuición por el entendimiento, limitándose a vestir de verso una argumentación racional. Así, por ejemplo, cuando Paulo se desengaña (o engaña) ante la vida criminal de Enrico, y decide seguir sus pasos, no se le ocurre nada mejor que hacerse bandolero (979-980). Pues bien, cuando vuelve a entrar en escena, ya es jefe de una



partida (1373-1375). Yo no sé cómo estaría el mercado, en lo tocante al crimen, en el Nápoles de la época, pero lo imagino francamente competitivo. Que Paulo de buenas a primeras conquiste un buen puesto y derrote a la competencia (Enrico cae prisionero suyo) en tan breve lapso es, por lo menos, jugar con las tendencias más abstractas del drama.

Ese tipo de salto escénico brutal, que tan frecuentemente va a ser en el romanticismo (algo similar puede leerse en *Los bandidos* de Schiller, aunque resuelto con mayor brutalidad si cabe; o en el *Don Alvaro* del Duque de Rivas), no responde, como responderá más tarde, a un interés exclusivo por la personalidad del héroe, por su psicología, ya que aquí no hay psicología ninguna.¹¹ En el drama moderno, la representación se pone al servicio del "alma" (que nada tiene de caracteriológica), al aspecto individual del destino, el cual se expone en términos radicalmente subjetivos; es la persona misma de Don Alvaro lo que es maldito: lleva consigo, como si fuera un código genético, la maldición que sólo a él pertenece. Pero Paulo carece de identificación por esa vía; su destino es cosa exterior que no le individualiza; hay más destino que persona, al contrario de lo que sucede en el romanticismo. Así, el drama de Tirso no hay más remedio que juzgarlo hirsuto, abstracto, cerebral, a pesar de los arranques pasionales y la mucha violencia verbal de la obra.

Por lo general el drama clásico ha solido elegir otro modo de exposición de la paradoja del destino. El malentendido, el oráculo, es más exterior que ese demonio que habla con Paulo, embrión de la futura "alma" romántica, ya interiorizada explícitamente. Y es más exterior porque no tiene dueño. El



Lope de Vega

diablo que engaña a Paulo es un trasunto de su propia interioridad; porque de ser un enviado de Dios, entonces es Dios mismo. Si Paulo se condena es porque *pone fuera* su interioridad, como si su salvación dependiera de otro. Y ese es su pecado y su condena. No es preciso creer en diablos para creer en la condena de Paulo; su vida entera está condenada desde el momento en que se obliga a oírse a sí mismo por fuera y se busca en otro. En la tragedia clásica, el oráculo no tiene dueño y no puede ser remitido a una última voz que acabaría siendo la del condenado por desconfiado de sí mismo. La voz del oráculo es anónima y externa, bajo la protección de Apolo o de algún otro dios; pero la protección no es la voluntad del dios: la voz habla por sí misma.¹² Este es el modo en que Lope, con infinita maestría, presenta el oráculo de su *Caballero de Olmedo*.

El encadenamiento causal que lleva a don Alonso a su muerte segura, es aquí perfectamente exterior y se confunde con la "mala suerte". Y es "mala suerte" y no "providencia", porque los sucesos se presentan de un modo natural. Estamos ante la cadena de sucesos naturales que llevan a un quiebro inesperado, a un destino. Lope ha elegido describir un destino como quiebra de un carácter. Por ser perfecto el carácter del caballero de Olmedo, por ser sin tacha, su destino será verdadero destino, o sea, un acontecimiento imposible de deducir por el carácter.

Se trata de una estrategia, pero seguimos en el mismo plano que en Tirso, en el plano trágico. De modo que el destino del caballero, aunque se describa *desde* el carácter, a la manera clásica, sigue siendo destino; y por serlo, no escapa a la li-

bertad con que fue elegido, aunque el dramaturgo lo disimule con el malentendido. El caballero, aunque parece ser presa de la "mala suerte", elige tan libremente su destino como Paulo o Enrico. Siendo, como es, "gala de Medina y flor de Olmedo", no puede evitar hacer lo que hace: salvar la vida de su enemigo, visitar a sus padres tras el lance de toros (poniéndose en el camino del asesino), o comportarse en todo momento con absoluta racionalidad, rechazando tercamente todos los avisos y conjuros. Con la misma terquedad con la que Paulo los acepta.

Con mucha agudeza ha señalado el profesor Rico la escena en que el caballero escucha su propia copla ("que de noche le mataron...") antes de morir, y por lo tanto antes de que la copla pueda haber sido compuesta (2364-2381). Y es que se trata del punto final, de la apoteosis de la voz exterior, del oráculo que, como a Paulo, ha estado hablando a lo largo de toda la obra. Sólo que, una vez más, el personaje se ha condenado a sí mismo de antemano, y aunque reconoce el aviso, desconfía de él y elige su propio destino. Toda la obra es una cadena causal sabiamente disimulada, pero no poco explícita. Ya muy al principio el caballero afirma que "un deseo es dueño de su albedrío" (53-54). Este deseo es, naturalmente, Inés; pero el amor deja desde un principio las cosas claras. Dice el caballero:

Alonso— Vime sentenciado a muerte,/ porque el amor me decía:/ "Mañana mueres..." (155-156)

No es de extrañar: al contrario de don Alonso, doña Inés vive en el mundo de la predeterminación. Si Alonso sólo cree en sí mismo, en ser él su propio destino (ser "carácter"), Inés, en cambio, cree en las estrellas, en que todo está escrito y nadie es dueño de su destino:

Inés— Y todos dicen, Leonor,/ que nace de las estrellas.

Leonor— De manera que, sin ellas,/ ¿no hubiera en el mundo amor? (215-218)

El caballero ha enajenado su destino en Inés, la cual a su vez está en manos de "las estrellas".¹³ Y es el caballero quien, por propia voluntad, enajena su albedrío a ese deseo. Sin embargo, y esa es la ironía, él no puede creer en hechizos; no puede creer, ni remotamente, que está hechizado: que al entregar su destino a la amada, lo ha puesto en malas manos. Sigue creyendo que el destino lo decidirán las obras propias, sin considerar la enajenación amorosa como obra suya. Así, por ejemplo, se muestra opuesto a Inés en lo tocante a astrologías:

Alonso— No creo en hechicerías,/ que todas son vanidades:/ quien concierta voluntades,/ son méritos y porfías. (984-987)

En un alarde de ironía, Lope está presentando como un caballero ilustrado y racionalista, al más hechizado de todos. A continuación pone estas palabras en su boca:

Alonso— Inés es mi bien, yo soy/ esclavo de Inés; no puedo/ vivir sin Inés; de Olmedo/ a Medina vengo y voy,/ porque Inés mi dueño es/ para vivir o morir. (992-997)

Y sin embargo el caballero sigue convencido de que eso no son hechicerías, y de que es dueño de sus actos. Más adelan-

te, cuando la tela de araña ha envuelto ya al galán, pide que su destino se resuelva pronto:

Alonso— ¡Oh, cuán piadosa fueras,/ si al partir de Medina/
la vida me quitaras/ como el alma me quitas!
(1618-1621)

Dan ganas de gritar: pero sin alma, sin vida y sin albedrío, ¿qué te queda, caballero? El asesino será un mero instrumento al servicio de su víctima, y un psicoanalista exacerbado diría que don Rodrigo, el asesino, es una creación de don Alonso.

Hacia el final del segundo acto, el caballero se tambalea: no cree en sueños premonitorios, pero ha tenido uno de tal calibre, que ya no sabe en qué creer (1784-1790); sin embargo, como buen ilustrado, pronto recupera esa voluntad de libertad que le impide comprender que está condenado en Inés y las estrellas.

El tercer acto es todo él un conjunto de oráculos más o menos explícitos, hasta culminar en la increíble escena del caballero escuchando la copla de su propia muerte. Los avisos y premoniciones se abren con la preciosa quintilla (2178-2227) en la que el propio Alonso describe con exactitud lo que va a sucederle. Y cuando ya va de camino a su muerte, aún acierta a tropezarse con su propia sombra, la cual vuelve a darle aviso; y él, con ese empecinamiento que lleva al desastre a Paulo, se niega a creerlo:

Alonso— Todas son cosas que finge/ la fuerza de la tristeza,
la imaginación de un triste. (2273-2275)

También, algo más tarde, achacará a un inverosímil engaño lo que es puro aviso de su asesinato, cuando, tras oír su propia y anacrónica copla, añade:

Alonso— Invención de Fabia es,/ que quiere, a ruego de
Inés,/ hacer que no vaya a Olmedo. (2383-2385)

Sólo cuando ya no hay remedio, reconoce su desconfianza, su verdadera desconfianza (la contraria del Paulo de Tirso, pero coincidente con ella); tendido en el suelo y agonizando, exclama:

Alonso— ¡Qué poco crédito di/ a los avisos del cielo!/ Valor
propio me ha engañado,/ y muerto envidias y celos. (2465-2468)

Por fin Alonso comprende que su condena ha sido creer que estaba salvado, cuando tenía su destino en manos ajenas. El arte de Lope ha expuesto, de un modo infinitamente más convincente, la misma muerte por desconfianza de Tirso, pero lo ha hecho según la quiebra del camino natural de un carácter, a la manera clásica. Los sucesos acontecen con fluidez y verosimilitud, el colorido psicológico es tenue pero suficiente, el destino se presenta como algo inesperado, dados los datos de que disponíamos. Tirso, más toscamente, lo expuso como un debate teológico, mediante dos tesis enfrentadas; sus personajes no precisan carácter alguno, y el destino aparece como la paradoja de un razonamiento, como una aporía.

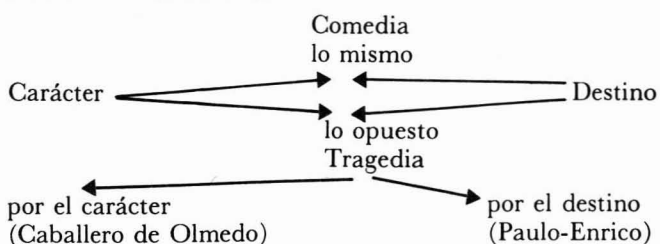
El Alonso de Lope es una síntesis de Enrico (confianza en sí mismo, confianza en el libre albedrío, que conduce a una quiebra del acontecer natural: de pecador a santo, de gala de Medina a gusanera), y de Paulo (que ha puesto su destino en

algo externo, creyendo que en ese otro lugar su albedrío sigue siendo suyo). Y sin embargo parece como si los títulos estuvieran cambiados: Paulo, el héroe de Tirso, es fundamentalmente confiado; el Alonso de Lope es absolutamente desconfiado. Ninguno de los dos puede evitar su condena, pues ninguno de los dos comprende que sólo se la puede esquivar de una manera: evitando poner nuestro albedrío en manos ajenas, sean estas las munificentes manos de la divinidad: o las manos de Inés, llenas de estrellas.

Notas

1. W. Benjamin, *Angelus novus*, Edhasa, Barcelona, 1971, pp. 201-211.
2. Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, ed. C. Maon y R. Adorno, Cátedra, Madrid, 1978. En su introducción los editores dan algunos datos sumamente curiosos sobre las implicaciones teológicas de la obra.
3. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Cátedra, Madrid, 1981. En esta espléndida edición, el profesor Rico comenta alguno de los puntos que trato a continuación, sobre el carácter predestinatorio de ciertos fragmentos del drama.
4. Juan de Mena, *El laberinto de Fortuna*, ed. Blecua, CC, Madrid, 1968. Se advierte que cree en prácticas adivinatorias, por ejemplo en 129, y no sólo por artificio literario: está claro que las "dañadas artes" son un modo de conocer esos "objetos a nos vedados". Quizá también sean significativos los múltiples agüeros que aparecen en 164-165, y cuya desobediencia conduce a la catástrofe al desconfiado conde de Niebla. Pero bien pudiera tratarse de mera retórica. No es ese el caso del célebre episodio de la maga de Valladolid, imitado de Lucano, pero perfectamente documentado en tiempo de Mena y originalmente tratado. En este episodio es evidente que el poeta utiliza el hecho cierto de la consulta a la maga, para burlarse de los adivinos y sus víctimas. Vd. M. R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, pp. 79-83. Vd. también Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e inquisición*, Taurus, Madrid, 1967, esp. vol. II, pp. 159-166.
5. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. J. M. Blecua, Castalia, Madrid, 1969, pp. 93-99. El cuento es muy antiguo, pero el Infante lo adapta a su época. El pragmatismo político de don Juan Manuel debió dejar poco margen para encantamientos. Vd. J. Rodríguez Puértolas, "Juan Manuel y la crisis castellana del siglo XIV", *Literatura, historia, alienación*, Labor, Barcelona, 1976.
6. Lo mejor sobre el tema está en M. Faucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, París, 1966. Es muy curioso el librito de Luis Maristany, *El gabinete del doctor Lombroso*, Anagrama, Barcelona, 1973.
7. A. Schopenhauer, *Los dos problemas fundamentales de la ética*, Vol. I, "Sobre el libre albedrío", Aguilar, Buenos Aires, 1970 (2).
8. W. Benjamin, *Op. Cit.*, p. 204.
9. Tirso de Molina, *Op. Cit.*, p. 38.
10. El engaño del oráculo no se limita al mundo trágico del drama, sino a lo trágico en general. Herodoto, por ejemplo, explica la historia de Cresos a partir del "arruinarás un imperio" oracular, que resulta al cabo ser el propio imperio de Cresos. El oráculo engaña sobre todo cuando la pregunta es indigna de respuesta. Véase, por ejemplo, la consulta de Aristódico en Herodoto, *Los nueve libros de la historia*, Porrúa, México, p. 45. También la "indigna" consulta de Paulo incita a una respuesta engañosa. El malentendido es lo que impide decir de nadie que es feliz, hasta haber muerto (Herodoto, *Op. Cit.*, p. 10).
11. Esta es también la opinión de los editores Morón y Adorno, vd. p. 105, n. 30.
12. Robert Flacelière, *Adivinos y oráculos griegos*, Eudeba, Buenos Aires, 1965.
13. También Tello, el amigo de Alonso, cree en las estrellas (1724-1725). Sólo Alonso no cree en ellas, como tampoco en sueños o vaticinios (1749-1750). Sobre las creencias astrológicas en los siglos XIV y XV, vd. Eugenio Garín, *El zodiaco de la vida*, Península, Barcelona, 1981.

Esquema del artículo



DE LIBROS

REVISION DE UNA OBRA CLAVE

Si nos preguntáramos cuál es la actividad filosófica expresada en lengua española que mayor impulso ejerció en el desarrollo del pensamiento filosófico mexicano en los últimos decenios, tendríamos que mencionar a José Gaos. Su obra está presente en casi todos los campos de la actividad filosófica en nuestro país. Como maestro, formó a varias generaciones tanto de filósofos como de historiadores de las ideas. Su múltiple labor de profesor, traductor, intérprete y comentarista de otras filosofías, así como de autor de una filosofía propia, fue decisiva para lograr el cambio más importante en la vida filosófica mexicana de los últimos años: el acceso a un cabal profesionalismo. Las corrientes de mayor influencia en las décadas de los cuarenta a los sesenta (el historicismo, la fenomenología y el existencialismo) encontraron en él el exponente e intérprete de mayor nivel; incluso sus escritos más creativos constituyen una contribución personal, rigurosa y original, al planteamiento y solución de problemas que se inscriben en esas corrientes. La obra de Gaos está presente también en otro sesgo, no menos importante del pensamiento mexicano de esas décadas: el intento de crear una filosofía adecuada a nuestra circunstancia. Fue el más entusiasta impulsor del movimiento de redescubrimiento histórico del pasado intelectual de México y un crítico, simpatizante y sagaz, de la llamada "filosofía de lo mexicano". A él se deben algunas de las mejores reflexiones sobre esos temas. El desarrollo de la filosofía mexicana durante treinta años no podría entenderse sin una de sus claves: la obra de José Gaos.

El libro que aquí reseñamos es el primer trabajo amplio que permite com-



José Gaos

prender y situar una figura tan importante en nuestra evolución cultural. Ha sido escrito por quien fue tal vez su alumna más cercana y querida, la que conoció en detalle el pensamiento y la vida del maestro y, cerca de él hasta su muerte, supo ayudarlo, con ejemplar amistad, en muchos trances difíciles. El libro es, pues, obra de un testigo de excepción; de excepción no sólo por la cercanía a la persona y obra de que se trata, sino por la fidelidad hacia ella. Al exponer las ideas de Gaos, Vera Yamuni trata de borrar a sí misma, poniendo toda su sensibilidad y capacidad de comprensión al servicio de los pensamientos ajenos. En los capítulos, en cambio, en que interpreta o comenta la obra de Gaos, queda siempre marcada la distinción entre las ideas de la intérprete y las del maestro. Esta actitud de vigilante objetividad y generoso respeto hacia el otro, logra lo inusual: por momentos, a través del testimonio, alcanzamos a percibir la presencia real, viva, en carne y en alma, del propio José Gaos.

El libro comprende una serie de ensayos sobre temas diversos, pero todos giran en torno de una preocupación central que les presta unidad: la relación entre la filosofía de Gaos y su vida.

Los primeros capítulos trazan una biografía del filósofo hasta su llegada a México. Su fuente son confesiones del propio Gaos que recuerdan su familia,

su niñez y juventud, las influencias culturales sufridas, sus primeras inquietudes filosóficas. En una obra que se concebía a sí misma ligada a la vida personal, ayudarán a comprender, a través del hombre, el pensamiento. En esos capítulos iniciales, encontramos también algunas páginas inéditas, de juventud, sobre su circunstancia política y otras donde aparecen las primeras reflexiones sobre un tema que será central en el pensamiento de Gaos: la filosofía de la filosofía.

Otros capítulos tratan de un aspecto curioso y poco conocido, aún entre los amigos cercanos del filósofo: el Gaos poeta. Gaos no fue, sin duda, un gran poeta, ni pretendió serlo; con todo, algunas poesías, teñidas de una serena melancolía, tienen la belleza que acompaña a la sabiduría. Además, un pequeño ensayo trata de un género que Gaos cultivó con gusto, y donde se permitía cierta ligereza y humor, poco frecuentes en él: el aforismo.

El trabajo que es el producto de una mayor participación del pensamiento personal de la autora es un análisis comparativo, riguroso y metódico, sobre las relaciones entre la filosofía y la vida en dos autores: José Gaos y José Ortega y Gasset. Como es sabido, ambos incurrieron en la autobiografía intelectual (entre paréntesis: la de Gaos, intitulada *Confesiones Profesionales*, ostenta una dedicatoria: "a Vera Yamuni"). Para ambos autores la filosofía no era comprensible separada de la vida personal. Yamuni analiza las formas de razonamiento en los textos de uno y otro pensador, siguiendo un método, empleado ya en una obra anterior (*Conceptos e imágenes en pensadores de lengua española*, el Colegio de México, 1951), que le permite destacar semejanzas y singularidades en sus modos de pensar. Por otra parte, persigue, a veces con especial finura, las motivaciones psicológicas y los rasgos de personalidad que se desprenden de una y otra biografía y que contribuyen a explicar sus estilos de pensamiento.

Pero el capítulo excepcional del libro es, a mi juicio, "Confesiones finales, de los últimos años de la vida de José Gaos" (pp. 129-146). A los 53 años Gaos había escrito su autobiografía intelectual; diez y seis años más tarde, poco antes de morir, le comunicó a la autora su proyecto de escribir una continuación que podría intitularse "Confe-

▲ Vera Yamuni: *José Gaos. El hombre y su pensamiento*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1982.

siones de vejez" o "Confesiones finales". Pero intuía que no le sería dado cumplir ese propósito. Nos cuenta Yamuni: "De no poder redactarlas, me dijo, por lo poco que creo que me queda ya de vida, te ruego a tí que conoces mis preocupaciones e ideas últimas, que las expongas por mí" (p. 129). Este último capítulo es el cumplimiento de aquel encargo. Y Vera hubo de realizarlo con una fidelidad ejemplar. Quien escuchó a Gaos, reconoce en esas páginas su espíritu, incluso su ritmo y manera de hablar, cuando lo hacía entre amigos. La transcripción de los pensamientos del maestro nos hace llegar aun la pausada emoción y, a la vez, la reflexiva serenidad con que seguramente fueron expresados. Dichos en tono de coloquio personal, están muy lejos de la retórica barroca de muchos escritos publicados del filósofo. Poco a poco van trazando el perfil de una personalidad compleja y profunda, que nos deja soslayar el drama interior de una naturaleza solitaria, lúcida y sincera, que choca contra los límites de la razón, al preguntarse por el sentido del mundo y de la vida en él.

Gaos reflexionó hondamente, en sus últimos años, sobre la incapacidad de la razón para dar una explicación de la existencia del mundo, del mal, de la posibilidad de concebir a Dios, de la inmortalidad del alma. Desarrolló argumentos de los que creía poder concluir dificultades insalvables para admitir racionalmente la existencia de un Dios creador e infinitamente bueno y más aún para sostener la posibilidad de vida futura de un alma individual. Su agnosticismo intelectual de siempre, su escepticismo ante la metafísica, quedaron reforzados. Pese a ello (¿o será, tal vez, por ello?) empezó a acceder a una religiosidad auténtica. No a la religión que sigue decires ajenos, mucho menos a la basada en dogmas, tradiciones, instituciones, sino a una religiosidad fundada en una genuina experiencia personal. Esa religiosidad no se expresa en argumentos racionales, sino en un sentimiento sosegado ante "el misterio de la existencia del hombre en el todo" (p. 134), sentimiento que inunda al pensador en las experiencias más sencillas, como la contemplación de un pedazo de jardín en el atardecer. "La razón es irreligiosa —deja anotado Gaos—; lo emocional, religioso" (p. 165).

Esta religiosidad que irrumpe en medio de su agnosticismo intelectual, sin abolirlo, se expresa en dos temas. El primero es un sentimiento de gratitud por los bienes recibidos, por "lo que es cierto no me di" (p. 56), el cual hace nacer un impulso amoroso de dar gracias a alguien o a algo por el don gratuito. "La necesidad de pedir gracias y darlas... —escribe Yamuni— pasó así a ser la esencia de su religiosidad y comprendió los conceptos de gracia, petición y agradecimiento" (p. 138). Por otra parte, su sentimiento ante el todo llegó a condensarse en una fórmula profunda en su sencillez: "Reverenciamos tu misterio", decía o "Reverenciamos-Te, Misterio" (p. 148.) ¿Cómo es posible que Gaos, el escéptico, haya llegado a una actitud semejante? Él no traza ese camino. Tal vez no quepan explicaciones en este campo, pero intentaré una vía de comprensión: la totalidad del mundo, su origen y su fin —pensó Gaos— son inexplicables por la razón; el sentido de la totalidad se nos escapa. Pero quizás este reconocimiento de los límites de la razón sea el primer paso para captar el sentido del todo. Porque sólo entonces estamos en situación de entender que el sentido rebasa todo hecho y toda relación entre hechos explicable por el entendimiento, que el sentido del todo está más allá de los hechos, es "lo otro" por excelencia o, en palabras de Gaos, es "misterio". El sentimiento religioso genuino nos sobrecoje cuando ese misterio no puede menos de suscitarlos "reverencia". La reverencia es un sentimiento doble. Al estar dirigida a lo otro, es reconocimiento de que el sentido del todo es lo más alto, el valor supremo; al estar dirigida a nosotros mismos, es sentimiento de nuestra pequeñez ante lo más alto, aceptación serena, tal vez amorosa, de lo supremo. Llevado a su término, el sentimiento de la propia pequeñez frente a lo más alto, puede conducir a una actitud aún superior: ya no la reverencia del misterio como algo lejano, sino la comprensión de nuestra vida en el misterio, que en nosotros se expresa. "No decir: danos el morir en la apacible reverencia de Tu Misterio, sino expresar que el morir en la apacible reverencia del misterio sea la última obra en mí de éste" (p. 141).

La producción de José Gaos, compleja y rigurosa, tendida entre el más acerado escepticismo intelectual y la

interrogación por lo trascendente, es una de las más representativas de toda una época de la filosofía mexicana. En una de las reflexiones transcritas en el libro de Vera Yamuni, Gaos escribió: "¿Por qué los mexicanos piensan pertenecientes a la literatura mexicana a Fray Alonso de la Veracruz, Cervantes de Salazar, Sahagún, Balbuena, Palafox, Gorostiza, y no me pensarían perteneciente a ella? También yo he vivido largamente en México y espero morir en él, he madurado en él, he hecho en él mi obra, y sobre el que quiero a México como si fuese mi patria, me siento mexicano" (p. 83). Al anunciar la próxima publicación de sus obras completas, la editorial de la UNAM ha hecho justicia al maestro mexicano de origen español. El libro que ahora reseñamos podría servir de una excelente iniciación al estudio de esas obras, a través de su relación con la vida del autor.

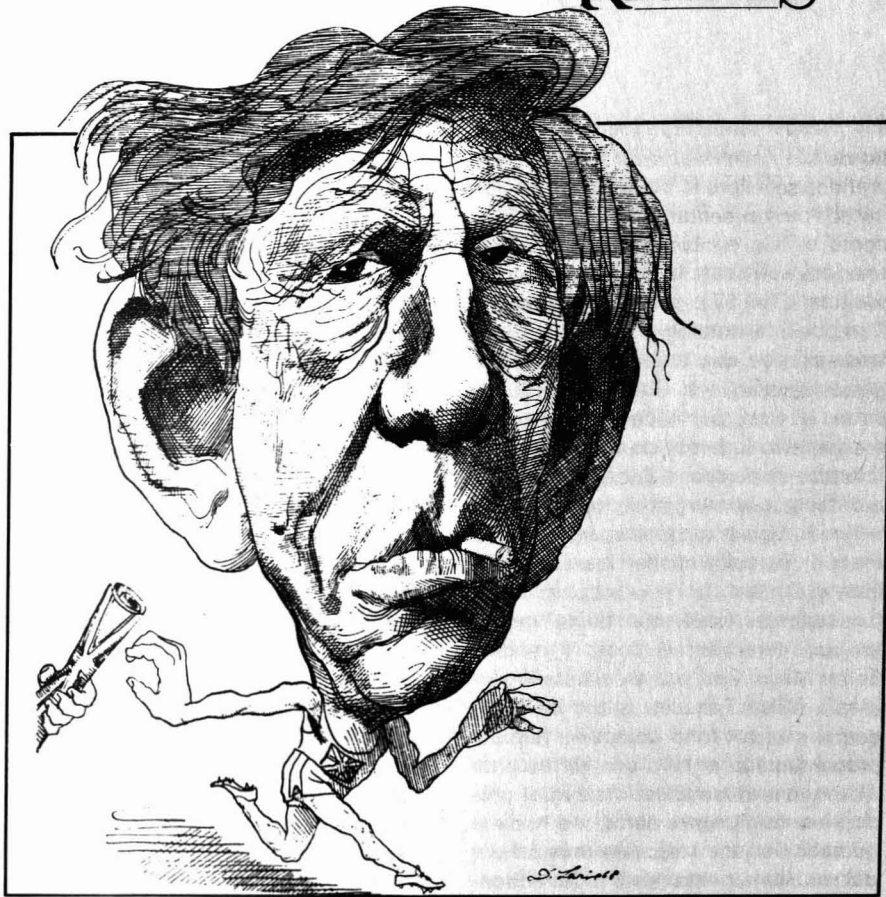
Luis Villoro

POR Y CON ESPAÑA

A juzgar por los libros que llegan a México, desde la muerte de Franco los intelectuales españoles se inspiran en dos propósitos fundamentales: por un lado, escribir la historia de la Segunda República y de la guerra civil española (que, por supuesto, es aquel período en su historia política y cultural más tergiversado por los historiadores oficiales del franquismo) y, por otro, ponerse al día con respecto a aquellas culturas extranjeras (la de lengua inglesa, sobre todo) calificadas de "heterodoxas" por la reacción española. Un ejemplo de cómo estos dos intereses pueden coincidir en esta antología de poesía inglesa de la guerra civil preparada por el joven poeta español Bernd Dietz.

Como se sabe, lo que llevó a toda una generación de escritores ingleses a preocuparse por la guerra española fue su convicción de que, allí en España, se estaba librando la batalla por la sobrevivencia de la cultura europea, convicción que el asesinato de García Lorca vino a confirmar. Ante la vergonzosa política de no-intervención del gobierno

▲ *Un país donde lucía el sol: Poesía inglesa de la guerra civil española*. Edición bilingüe. Selección, traducción y notas de Bernd Dietz. Ediciones Hiperión, Madrid, 1981. 149 pp.



Auden

inglés, algo había que hacerse; el fascismo internacional, que ya tenía a Italia y Alemania en su bolsillo, y que estaba a punto de conquistar a España, también podía extenderse a Inglaterra (ahí estaban Mosely y sus *camisas negras* para probarlo). Por eso, la gran mayoría de los escritores ingleses no dudaron en hacer suya la causa republicana. Un buen número se fue a España a luchar, otros llegaron allí en calidad de médicos o periodistas y otros más se quedaron en Inglaterra para presionar al gobierno a cambiar su política. El saldo de su participación en la guerra fueron cinco muertos (Fox, Caudwell, Donnelly, Cornford, Bell) y una literatura infinitamente más rica que la que había de inspirar, poco después, la Segunda Guerra Mundial. "Después de sentir por España", preguntó alguno, "¿qué más podemos sentir?".

Lo que hace particularmente interesante esta literatura, y sobre todo a la poesía, es el doble fondo que contiene. Ahí están los himnos obligatorios a la causa, a sus líderes, a sus hombres y mujeres, e incluso a sus camiones; pero debajo de esta superficie más o menos convencional late toda una problemática que hace que los textos cobren un significado muy actual. Me refiero, por

supuesto, a la espinosa cuestión del compromiso político del escritor. Si bien al principio los ingleses no dudaron en escribir al servicio de la causa, conforme se iban dando cuenta de las atrocidades cometidas en nombre de ella, así como de las innumerables mentiras difundidas para encubrir esos actos, la actitud de muchos de ellos fue cambiando. ¿Cómo apoyar una causa, sin duda alguna justa, si los medios utilizados para conseguir el fin último a cada paso traicionaban los principios por los cuales se estaba luchando? En unos casos el desengaño fue más rápido que en otros; pero casi todos terminaron rompiendo con la política estalinista, aunque sin abandonar por ello su fe en la lucha antifascista. Después de todo, si no se mantenían fieles a lo que les enseñaba su experiencia, ¿qué podían esperar conseguir como escritores? Y la lucha, ¿no era precisamente para defender la cultura y los valores en que ésta tradicionalmente se asentaba?

En esta última pregunta está cifrado todo el problema. Porque, lo mismo que en otros países, en Inglaterra muchos se adhirieron al Frente Popular no por convicciones revolucionarias sino sólo porque veían en él la única esperanza de mantener la tradición demo-

crática europea. Entre muchos ingleses había un sentimiento de culpa de clase muy arraigado. Y, en ese sentido, para ellos la guerra civil española parece haber marcado otro intento más por dejar atrás a la clase media a la que pertenecían y conseguir una plena aceptación por parte de la clase trabajadora. De ahí la profunda emoción de Orwell, por ejemplo, cuando un soldado raso de las Brigadas Internacionales se dignó estrecharle la mano:

El soldado italiano estrechó mi mano
Junto a la mesa del vigilante;
La mano fuerte y la mano sutil
Cuyas palmas son sólo capaces

De unirse allí donde suenan los cañones.

Mas ¡qué paz conocí entonces
Al contemplar su rostro golpeado,
Más puro que el de cualquier mujer!

La misma idealización de la clase trabajadora y el mismo anhelo de sumirse en su "pureza" habían motivado, antes de la guerra, esas extrañas aventuras que narra Orwell en su *Down and out in London and Paris*, así como los escarceos de Isherwood y Auden con el lumpen proletariado de Berlín. Pero de ahí a asumir un verdadero compromiso con la política de tal o cual partido revolucionario había un gran paso. Y ese paso pocos estaban realmente dispuestos a darlo, sobre todo después de haber vivido la terrible realidad de la guerra. Así, Orwell hablaba para muchos al formular su amarga pregunta:

Entre la sombra y el fantasma,
Entre el blanco y el rojo,
Entre la bala y la mentira,
¿Dónde ocultarás tu cabeza?

(p. 145)

Con esta antología Dietz ha hecho mucho para que una parte muy importante de esa literatura llegue a los lectores de habla española. (Por lo visto, el único antecedente con que cuenta es la selección, mucho más reducida, *Poesía inglesa de la guerra española*, editada por Shand y Girri en Buenos Aires en 1947.) Los poemas escogidos dan una idea bastante completa de la poesía inglesa que se escribió durante esa guerra. Ahí están los textos claves de los cuatro consagrados —Auden, Spender, Day Lewis, MacNeice— y entre ellos el famoso poema "España" de Auden,

con su "aceptación consciente de culpa ante el asesinato necesario", verso que Orwell tendría oportunidad de atacar con saña y del cual el autor se retractaría. Spender, el poeta que más y mejor escribió acerca de la guerra, está especialmente bien representado; aunque me hubiera gustado ver incluido el excelente poema que dedicó a su amigo Manuel Altolaguirre, como rara expresión de amistad entre poetas de los dos países. (Que yo sepa, de los demás poetas ingleses sólo Stanley Richardson —desde antes de la guerra amigo de Altolaguirre, García Lorca y Cernuda— realmente logró entablar buenas relaciones amistosas.)

Entre los poetas de menor renombre internacional están Roy Fuller; Laurie Lee (mejor conocido en Inglaterra por sus novelas); el crítico de arte Herbert Read; y la romántica pareja formada por John Cornford y Margot Heine-mann. Militante marxista, Cornford era el poeta comprometido que muchos hubieran deseado ver en García Lorca. Cuando la insurrección militar, decidió abandonar sus estudios en Cambridge e irse a España a luchar. Allí, a los veintidós años, murió; pero, antes de morir, escribió algunos de los mejores poemas que inspiró la guerra. De éstos Dietz traduce su "Carta desde Aragón" y el poema que empieza "Corazón del mundo sin corazón". Hubiera hecho bien en incluir, además, "Luna llena en Tierz", que es la pieza que mejor demuestra la singular capacidad del autor para reconciliar la propaganda política con las cuestiones de índole personal (muerto en diciembre de 1936, no le tocó la dura prueba política por la cual había de pasar sus compañeros). La vida pública y la privada también se funden con inusitada eficacia en los poemas de su novia Margot Heine-mann. Su elegía a Cornford, "Lamenta nuevas pérdidas de un modo nuevo", se destaca en ese sentido: sin caer en tópicos propagandísticos ni volcarse por completo en sentimientos personales, logra presentar el sacrificio de su amigo en su justa dimensión política y humana. Cosa nada fácil dada la inmediatez de los hechos.

¿Y los ausentes? Por alguna razón Dietz decidió no incluir nada de Roy Campbell, el único poeta inglés que escribió a favor de Franco y su Cruzada. Estoy de acuerdo en que su poesía es muy mala y que las ideas que expresa

son francamente repugnantes (en su reseña de *Flowering Rifle* Spender escribió que el libro le daba ganas de vomitar); pero si la intención de Dietz fue, como señala en su introducción, "dar una idea suficiente de la gama expresiva total" (p. 17), debió incluirlo. Sin Campbell, la antología tiende a dar la impresión de que todos los poetas ingleses apoyaban al Gobierno Republicano, lo cual, por supuesto, es totalmente falso (además de Campbell, habría que mencionar a Eliot, que prefirió mantenerse al margen de los hechos, y a Yeats, que hizo público su apoyo a Franco). También quedan fuera del libro Nancy Cunard, la gran propagandista de causas justas de quien habla Neruda en sus memorias; el poeta y médico Ewart Milne; y el "poeta del batallón inglés", Miles Tomalin, autor de unos poemas cuyo tono coloquial hubiera proporcionado al libro una refrescante alternativa al lenguaje intelectual predominante. Por otra parte, me hubiera gustado ver una selección más amplia del excelente poeta que era Clive Branson: preso en diferentes cárceles franquistas, escribió poemas que, a pesar de su aparente sencillez, contienen una enorme carga emocional (poemas que, por cierto, sería interesante comparar con aquellos que escribió en circunstancias similares Miguel Hernández).

En general las traducciones son bastante buenas. Como señala Dietz en su introducción, traducir del inglés al español no es tarea fácil: "No es el alarmante aumento de la longitud del verso el único problema. La musicalidad del verso inglés, al ser esencialmente consonántica, produce insolubles quebraderos de cabeza al que utiliza el español, que se ve inundado de vocales por doquier" (p. 19). La solución que da al problema es ajustarse lo más posible al original, sin preocuparse por que la forma de la versión española produzca un efecto análogo al que produce el poema inglés. En este sentido, sus versiones son bastante fieles; a veces se ve que no ha entendido del todo lo que quiso decir el texto, pero estos son errores que, en una segunda edición, podrían corregirse sin mucho trabajo.

Lo que sí es insuficiente, en cambio, es la introducción. Quizá porque ha dedicado una tesis de doctorado al tema, Dietz asume que el lector está perfectamente familiarizado con todos los poetas, con su formación literaria y política,

con sus actividades durante la guerra, así como con su trayectoria posterior. Es decir, confunde al lector con el especialista. Hace algunos comentarios, más bien esquemáticos, sobre el grupo de los *thirties*, pero no hace ningún intento por caracterizar a cada uno individualmente, ni tampoco por distinguirlos de poetas más jóvenes como Cornford y Heinemann. Reconoce que se trata de una antología de poemas cuyo entendimiento muchas veces depende del contexto literario o sociopolítico en que fueron escritos. Incluso cita el poema de Orwell, con su ambigua referencia a un "soldado italiano" (¿a favor de Mussolini o antifascista?), como ejemplo de la confusión que puede existir si el lector no cuenta con la información necesaria. Sin embargo, Dietz se niega a darla. Ni siquiera proporciona una bibliografía que ayude al lector a encontrar la información que necesita. Como lo demostró Valentine Cunningham en la introducción a su *Penguin Book of Spanish Civil War Verse* (Harmondsworth, 1980), el tema era merecedor de un estudio mucho más completo.

James Valender

UNA FACTURA PULCRA

En 1944, al reseñar *El Jagüey de las ruinas* de Sara García Iglesias, un notable crítico elogiaba por bien hecha esa novela hoy perdida por la negligencia de una literatura sin memoria ni rencor. Más que la sal del tiempo, parece ser la del lugar la que conserva fresca tal observación. Sobran las grandes ideas, faltan los artesanos comprometidos en la ingrata militancia de hacer bien las cosas. Trabajar es rogar —pero el diablo de la malhechura y la improvisación tentadora nos hacen caer en la desidia, blasfemia díscola del pensamiento.

De Zitilchén es un —breve compás— cuyo valor se asienta en la pulcritud de la factura. A goma más que a lápiz, va la escritura constituyendo personajes y atmósferas. Produce restando; su mínimo y contenido caudal sólo sabe destacar las cosas. Trae *De Zitilchén* a la

▲ Hernán Lara Zavala: *De Zitilchén*. Joaquín Mortiz Editor. México, 1982, 136 pp.

mente páginas de Azorín, aunque no haya en Lara la garra política del primer Martínez Ruiz. Aquí, filtrase la política en la vida pública de una aldea centroamericana que todavía forma parte de México. Vista la tierra caliente por una cabeza fría, la tragedia se disuelve como ángel en el hombre. Literatura decorosa que modera —dignifica— la falta de decoro de la mala literatura vivida por los seres que dieron pie a los personajes.

El libro establece una pequeña ciudad. Pero como no siembra sino trasplanta un árbol jerárquico previo, él mismo, en cuanto obra, se beneficia de ese establecimiento.

Establecidos en el curso de esos tiempos que no corren o de ese lugar cerrado al tiempo, los personajes —fragmentos de personas gravitando sobre el eje de una actitud— se pueden medir en combate singular ya que aún no se hallan envueltos en la incontrolable deshonra de la guerra económica. Al describir una digna edad de oro anterior a la devaluación de las instituciones imaginarias hace el autor valer la humanidad, entre caricatural y estereotípica, de esos mismos personajes que la vida cotidiana y la voluntad dominante arrojan al desván o al basurero. Quién sabe si sus descripciones son limitadas por una voluntad de estilo celosa de la dispersión o si describe como objetos a los sujetos por una ¿saludable? falta de voluntad reformadora o renovadora de los hombres. Una pendiente moderadamente lírica y hasta bucólica diríase auxiliar de una “utopía centroamericana” —no hay tal lugar— progresivamente frágil. ¿No le viene a *De Zitilchén* su poder de sugerencia del hecho de haberse emancipado de lo nacional y de las chinescas sombras ideológicas tradicionalmente tironeadas por jicarismos y barroquismos? ¿No ha sabido el autor borrarse, ahora amplio y transparente como en ciertas pinturas chinas donde el rostro se adelgaza hasta dejar ver el paisaje? En una época de prolijos contrabandistas (*maquereau-maquis-maquillage*) literarios sólo puede ser bienvenido el aduanero.

Pero, ¿no se trata de una producción narrativa nacida de un no-hacer reflexivo, tal el de seguir la corriente de una edad arcádica institucional? La descripción de una ciudad establecida da estabilidad a estas cuentas imaginarias sin déficit ni números rojos.

De Zitilchén sugiere, respeta el misterio, ve claras las cosas porque las ve dos veces. Sus experimentos narrados aspiran menos a explicar que a establecer correspondencias.

En un contexto literario donde las relaciones dominantes entre personajes son las pueriles y posesivas del *yo/tú* resalta la producción de una obra que, lúcida y tolerante, no rehúye las terceras personas plasmadas en el retrato simpático de personajes antipáticos. No hay vaho egótico en la voluntad de su estilo; y en lugar de que la voluntad aplaste a la representación es la representación la que integra y domina a la voluntad. Nada de lo que se exhibe deja de ser humanizado. Así que el poder de Lara como narrador fúndase en parte, queda dicho, en la ecolalia de la voluntad dominante, ya que el texto relaciona hechos —pero hechos ya consumados. La plenitud de reconocerse límites que perfeccionan al texto se consolida en la elección de los asuntos: vida pública clausurada, la aventura a la salida de una aldea imaginaria donde la política ha poco lugar y donde el sentido en que van combándose las vidas ha sido allanado por aquella naturalización de las estructuras cotidianas dominantes —coextensividad sistemática del hombre y la institución— que en cierto modo obstruye la visión etnológica de nosotros mismos o, en el mejor caso, modera, regulariza la pregunta persa: ¿cómo es posible ser *De Zitilchén*? hasta infectar a los personajes de graciosa y nacional normalidad. El engrane del narrador con la voluntad dominante descrita por los hechos podría llegar a ser leído como un movimiento pornógrafo en el sentido prístino de la etimología: *descripción del comportamiento de quienes se han vendido*. Si el engrane de ese movimiento no lo es todo en *De Zitilchén*, su presencia despierta en el lector el lamento profético por la producción de otras maneras y otros hábitos. La blanca y ética concisión *De Zitilchén* se da el lujo de dar y retener el placer del texto.

La palabra de Lara puede pero no quiere —esa diferencia abismal que lo separa de los ganosos impotentes— zarpas. Qué calma se cierne sobre las rías de *De Zitilchén*. Pero es una tensa ensenada a la que no perturba el viento práclito del hambre y los apetitos.

Adolfo Castañón

UNA VISIÓN DESCARNADA DE LA CARNE

Conocí una primera versión de *Octavio*, en 1980; lo editaba la UAM junto con un cuento: “Cristina”. El volumen llamaba la atención por su equilibrio. “Cristina” relataba la pérdida de la mujer. El argumento de *Octavio*, el nacimiento, desarrollo y pérdida del amor viril. Los elementos de esa primera concepción de *Octavio* se mantienen ahora en la edición ampliada, definitiva, de la historia. Jorge Arturo Ojeda (México, 1943) ha trabajado un texto que por su complejidad y factura, entre otros méritos, debe ser elogiado.

No hay moral en el arte. Sus reglas exigen la perfección, la intensidad, la conmoción del espectador. La suprema condición es la belleza. Y la belleza puede ser revestida con cualquiera de las tonalidades del sentimiento humano. *Octavio* está construido con base en la nostalgia y busca el equilibrio entre el arte y la vida. La conciencia del protagonista y narrador extraña el amor, anís la belleza, desprecia (no ignora) la muerte; su mayor preocupación: conocer los resortes secretos de la historia humana: ¿dónde termina el genio de la especie?, ¿dónde se dispara el muelle que diferencia al individuo y a sus actos del resto de las personas?

La densidad de *Octavio* como conjunto de anécdotas y reflexiones podría ser angustiante. Ojeda, para solucionar el problema, optó por el contrapunto de la historia de Octavio con anécdotas, parodias de Aristófanes, la trágica historia de Raymundo Nira, etcétera, que dan agilidad a la lectura y descansan la tensión del relato central.

Ni parodia del pensamiento ni monólogo interior con interpolaciones, *Octavio* es una revisión de la vida: un presente que la escritura funde en una retrospectiva donde diversos encuentros humanos conforman la preocupación del narrador: el sentido del amor viril. Sacar cualquier ejemplo del texto para citarlo deformaría la intención y el equilibrio de la obra.

Admira la capacidad de Ojeda para construir personajes, para diferenciarlos. Admira también la distancia en que sitúa al lector para mostrar diversas si-

▲ Jorge Arturo Ojeda: *Octavio*. Premiá editora, México, 1982, 77 pp.

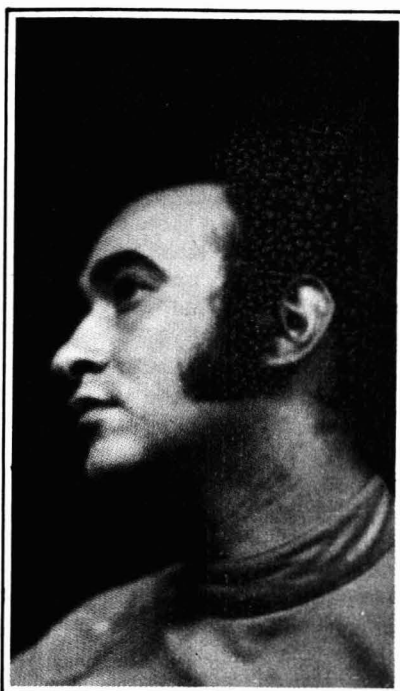
tuaciones: evita involucrar —aun en la descripción más escatológica— pasión alguna. Así, rompe con toda posibilidad de ser pornográfico u obsceno con la misma delicadeza con que el maestro de anatomía o el fisiólogo no son procaces. No obstante, muestra el desarrollo de los acontecimientos con una precisión análoga a la cinematográfica. He ahí la distancia: en el pensamiento, en la reflexión, hechos y hombres alcanzan la pureza, la sublimación por el arte.

Con tales elementos, el lector comprende que *Octavio* es una bitácora de la soledad de la existencia (*Life is a walking shadow* cita shakesperianamente un personaje). *Octavio* asimismo es una travesía por la cultura de Occidente y las diversas opciones del amor. La continua inclusión de citas, desde Platón hasta Juan Gabriel, da la pauta para definir con precisión mayor el sentimiento.

Aquí hay condena —hay situaciones: la vida se ofrenda en un mosaico de hechos en apariencia caótico, y sólo la inteligencia, y la reflexión pueden ordenarlos en un sistema coherente. *Octavio* será incapaz de hacerlo: sus limitaciones intelectuales, vastas como el mar, se lo impedirán. Estas serán también el motivo de distanciamiento con el amante: el que por una parte nada más exista atracción física; y que, por la otra, el proceso vaya acompañado por una conciencia total de la circunstancia. Mas no todos los impedimentos para el amor serán las posiciones o perspectivas intelectuales. La sociedad exige al individuo que sacrifique sus inclinaciones en beneficio de la moral social y la costumbre. El ejemplo más claro es el de Raymundo Nira, destruido por la religión y la familia.

Decir mundo es afirmar la contradicción, parece sonreír el autor de *Octavio* cuando renuncia al elogio de la fatalidad para construir una historia de estructura musical, cuyos temas se contraponen, se abandonan y se retoman. Igual que el amor de *Octavio*, quien ni siquiera cuando lea algún fragmento de su historia será capaz de comprenderla, de aprehenderla.

Hay historias felices: un secreto homenaje a la pasión pagana, al erotismo, a la confusión primigenia de los sexos en el carnaval. De ahí la alegría vital, esperanzadora, de la novela. Tras la contención del intelecto está el desborde vital, donde los actos se definen sin



Jorge Arturo Ojeda

necesidad de justificación racional. El equilibrio es sabio. Sólo hay una vida, argumenta Ojeda, y su única justificación es la trascendencia de la cotidianidad: sea en el amor o en la belleza.

Jorge Arturo Ojeda se dio a conocer como narrador con una primera novela, *Como la ciega mariposa*, en 1967. Ha intentado con éxito el cuento y el ensayo literario. El germen de *Octavio* se encuentra en *Muchacho solo* (1976) y en el cuento "Mapache" de *Personas fatales* (1975). Sin hacer caso de otros argumentos debe afirmarse que en *Octavio* se condensan el oficio y la maestría de por lo menos veinticinco años de trabajo.

Bernardo Ruiz

CON BRILLO PROPIO

La obra narrativa de Jesús Gardea (*Los viernes de Lautaro*, *Septiembre y los otros días*, *La canción de las mulas muertas* y *El Sol que estás mirando*) guarda a lo largo de su trayectoria una estrecha relación con dos escritores que inmediatamente vienen a la memoria: Juan Rulfo e Inés Arredondo. Aun-

▲ Jesús Gardea: *El Sol que estás mirando*. Fondo de Cultura Económica, México, 1981, 97 pp.

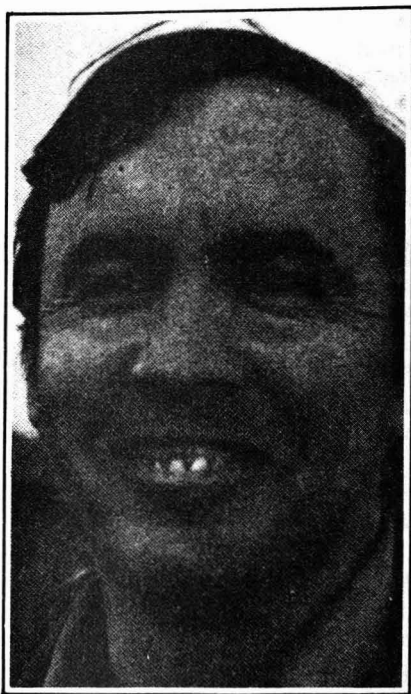
que resultaría injusto afirmar —reconózcase— que el único propósito del escritor fuera la recreación del sentir errante del individuo frente a su circunstancia.

Como en sus anteriores libros, aquí Gardea continúa fijando su atención —aunque esta vez con mayor intensidad— en la estática vida provinciana detrás de cuya fachada transcurre el tiempo de un pasado histórico todavía vigente. Una específica realidad que evidentemente el escritor conoce a fondo y con la cual lo ligian afectos entrañables. Esto, aunado a esa magistral capacidad de dar la justa proporción a sus textos —cuya verosimilitud se acerca en gran medida a lo que bien podríamos llamar *Trascendental*— y la certeza de que lo suyo es una literatura tamizada en la que cada palabra tiene un sentido, un valor y un gusto irrevocables, han venido perfilando en el narrador sus ya particulares señas de identidad.

Parecería que uno de los primeros aspectos importantes, e indispensable para abordar la actual coyuntura de la literatura mexicana, es la relación entre el escritor y su entorno, y en este sentido, esta novela resulta ser una transcripción de lo escuchado, o, si se quiere, de lo vivido *in situ* por el propio Gardea.

La mayor parte del interés del texto reside en una extensa gama de efectos previsibles, acomodados en los mágicos rincones de la existencia de David, el narrador testigo, cuyo mundo infantil abarca un cosmos que combina lo mágico con lo cotidiano. Así la acción transcurre de nuevo en Placeres, un pueblo cerrado y remoto que pertenece —pirandellianamente— a las reglas de la apariencia. Allí David participa del mundo de sus padres sólo a través de las conversaciones que oye por las noches. Lo esencial de su relato es que esa *oralidad* y la forma como enhebra las historias ese *contador*, incapaz de ver más allá de su propio entorno: "Me desconcertó Fernanda. Podía yo imaginarme la plaza y el puestecito de maderas mal unidas y de un color verde seco; pero más allá de éste yo no imaginaba nada..." (p.62)

A través de la personalísima interpretación de David, Gardea lleva al lector de la mano para permitirle introducirse también en uno de los aspectos más sórdidos de la vida de provincia: el mundo de la mujer, cuya existencia —cualquiera



Jesús Gardea

que sea su estrato social está marcada por un destino trágico. Tanto Felicitas, la nana, como la mami Lausé, la maestra de piano, la madre o la hermana del narrador, acabarán sus días en un encierro casi hermético hecho costumbre y finalmente establecido como tradición, simbolizando la monotonía y existencia de vidas sin trascendencia. La solterona que resuelve su problema económico enseñando a las nuevas generaciones la escala musical, la viuda que *arimada* en casa de su hija tiene que sufrir la indiferencia de ésta y las manías del yerno, o la sirvienta que, tras un frustrado intento por vivir su propia vida, regresa —derrotada— a su antigua condición de servidora.

Y todo, a pesar de su lejanía, se impone por su verdad: historia, paisaje y personas; Gardea elabora de tal manera la realidad cotidiana que ésta se eleva a la calidad de un texto narrativo terriblemente rico, en el que la distancia entre pasado y presente queda anulada; el tiempo es siempre uno y el mismo. Paralelamente a la narración, se nota la presencia un tanto depurada de ciertos fenómenos naturales; poco a poco, se van incluyendo para conformar una ambientación particular y, mediante una sutil relación que se ha establecido con los personajes, otorgan a la atmósfera de la novela un alto grado de

luminosidad logrando simular que todo lo que ahí se mueve brilla, debido al efecto del sol en las personas y en los objetos. Y así, en medio de la cotidianidad y el brillo que asola el lugar, este texto breve y poético, junto con los elementos anteriormente mencionados, confluye en un espacio y un tiempo propios, mezclado en la pausada existencia de cualquier pueblo olvidado.

Margarita Pinto

EN LA TRADICION ROMANTICA

En esta época convulsionada, en que el exceso de razón y sus consecuentes productos ideológicos parecen constituir la fuente de nuestros mayores errores, las miradas vuelven a fijarse en aquellos románticos que quisieron unir el cuerpo y el espíritu, la vida y el arte. Desde esta perspectiva, la escritura se convierte de nuevo en la posibilidad que permite ocupar el espacio abandonado, recuperar el infinito "en la mirada inmóvil / de la mariposa / que sueña tras los cristales", según unos versos del primer cuaderno de poemas de Bernardo Ruiz.

Este conjunto de piezas continúa las preocupaciones de la obra prosística del joven narrador y reitera su lugar dentro de una corriente cuya característica principal es la experiencia vivida intensamente en el recuerdo y la imaginación. A lo largo de las cuatro partes que componen el libro —"Más allá del mar", "La Noche y las Horas", "Libro de viajes", "El altar de la memoria"—, aparecen temas que vienen a rendir legítimo tributo a la tradición romántica. Partícipes de una tendencia hacia la evasión, los poemas cumplen una misión estrictamente lírica y están encaminados a mostrar las dimensiones de la experiencia vital transformada por los mitos, la memoria y el sueño.

El orden de los poemas comienza y termina con la invocación a un tema recurrente en el Romanticismo: la añoranza de Grecia como el paraíso perdido por excelencia. En el primero de esos poemas se deja escuchar la voz de

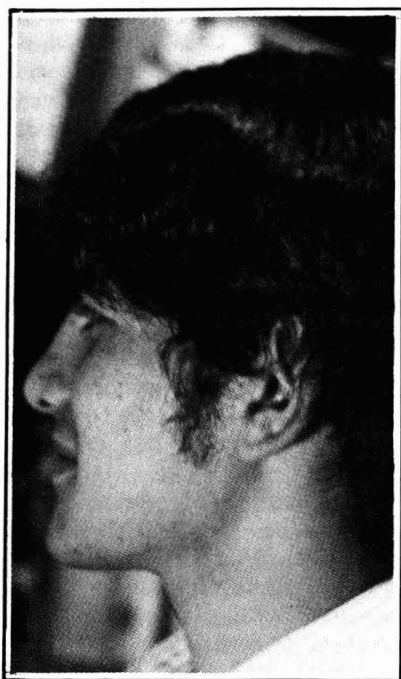
▲ Bernardo Ruiz: *La noche y las horas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1981.

Ulises, poeta moderno, que anhela recuperar el origen. La experiencia de estos versos es ante todo literaria: "pero / solamente tengo / el dolor de la amargura y la melancolía / el recuerdo de una tarde de diciembre / unos libros que esperan que los lea / y esta oscuridad donde las hojas / rozándose contra las ramas / dicen / es tarde / ella partió hace 1000 años / todas las aves zarparon". El último poema es una reiteración del tópico pero en él ya no se añora el espacio de las islas griegas pues el poeta ha regresado ahí; es la oscuridad, la ausencia de idealización lo que lo angustia: "Tengo miedo, / Platón, / y tú no has vuelto".

Esta incursión en la poesía no resulta desafortunada para Bernardo Ruiz ya que aquí conserva un ritmo y una coherencia que siempre permiten encontrar la intención. No se trata tanto de la búsqueda de nuevas formas y experimentaciones como de la búsqueda de un mundo personal donde sus deseos encuentran expresión.

Los románticos exaltaron el sueño, *La seconde vie*, la magia, el sentimiento y la intuición; las vanguardias "irracionales" concluyeron gracias a esos padres oscuros y largamente incomprendidos, que el hombre es un ser de deseo y que éste no es sino la aspiración de trascenderse. Pero todo deseo proviene del pasado porque es la ausencia de algo, la confesión de nuestra incompletitud, de nuestra imperfección. Es en esta línea que el *leit-motiv* de "La Noche y Las horas" se desarrolla. Es imposible que el amor se realice pero cuando la memoria lo resucita se erige en un medio para luchar contra el tiempo: "¿Dónde estabas? / Imaginé todo este tiempo (fueron años) / muchos lugares. / Podías estar en todos / ... O bien: / en un lugar secreto, hermoso, / sólo nuestro. / Sin embargo, únicamente, / paseaste por la cueva blanca, tibia, donde la memoria sueña".

Seguidor de los sentimientos, y a la vez convencido de la eficacia de la estética proustiana —"*les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus*"—, Ruiz elabora fundamentalmente una lírica de lo ausente en la que predomina la voz de la nostalgia y la poesía del sueño: "Recuerda que un poema / como una mujer que sueña con una hoja blanca, / es apenas / un antiguo recuerdo de la vida, / el instante perdido en los instantes / no sólo del amor / sino del tiempo



Bernardo Ruiz

(mar, musgo, caricia: / la viejísima definición del movimiento) / el nombre de la mujer / que besa ahora la punta de estos dedos / por encima del dolor y del silencio". En la concepción de Ruiz se destaca la importancia del tiempo subjetivo y subterráneo como el único permanentemente válido. El tiempo interior es el tiempo retenido por la memoria. Para llegar al conocimiento de la realidad es preciso sobrepasar el ahora, momento en que atravesamos el presente sin darnos cuenta: "Por un camino que no es el mío / la vida ha partido, para fijarlo en siempre. El recuerdo eterniza los instantes".

La idea de la soledad del hombre toma en esta poesía matices irónicos y trágicos. Las limitadas fuerzas del hombre, Fausto que cree poseer el conocimiento absoluto, son miradas con una sonrisa: "Había, recuerdo, en cada límite del Cosmos / una estrella con su efigie. / Veinte años después, quiso ser Dios. / Así nombraron sus pueblos / al hombre, al último, / en el último año de su reinado". El poema "Rara avis", continuando las imágenes del "Albatros" de Baudelaire, y las de *Altazor*, refiere la caída del hombre destrozado por el drama de su soledad. No obstante dicha certeza es superada por el sueño, que es el despertar de esa soledad. Ya sea que el sueño se considere el liberador de nuestros instintos reprimidos,

según la teoría freudiana, o la comunicación con el mundo de los espíritus, de acuerdo con la visión de Jean-Paul, viene a constituirse junto con la muerte en uno de los principios esenciales del hombre. La experiencia que nos deja la lectura de este poemario, continuador de una tradición en apariencia olvidada, consiste en el logro del fin que persigue: el deleite estético de la vida como obra de arte.

Rocío Montiel

DE ARTES PLÁSTICAS

SIN DISTINGOS

Arturo Ramírez Juárez (1949) realiza en 1980 la serie gráfica *Entre actos*. Frente al resto de su producción pictórica es un hito: aquí sintetiza y clausura un conjunto de inquietudes gráficas y conceptuales que asomaban en una obra anárquica y dispersa. También representa un abrir puertas hacia otras búsquedas formales y a una revaloración conceptual que hasta ese momento logra su mejor cuajo.

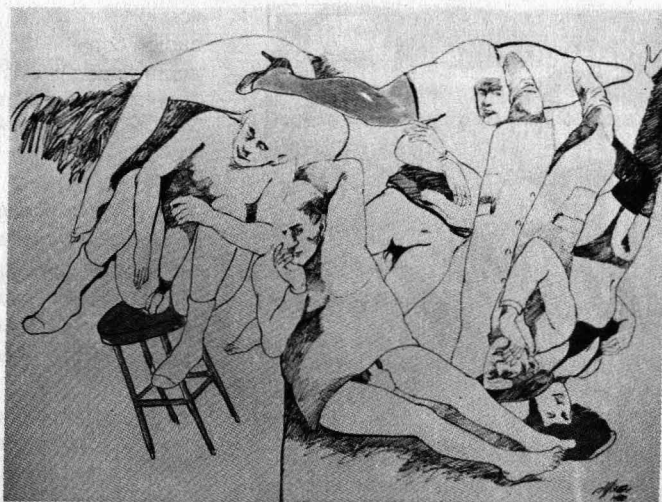
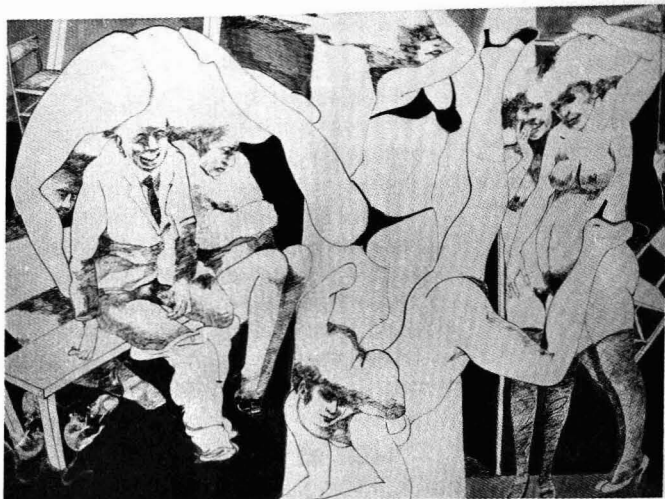
La *actuación* de los hombres en sus múltiples escenarios, es el tema único con el que Ramírez Juárez inquiriere sobre lo cotidiano. La dimensión que observa no está sujeta al previsiblemente delimitado espacio del mundo del espectáculo. Por el contrario. En su mirada no hay distinguos entre el-escenario-del-teatro y el-escenario-de-la-realidad; entrelaza en un todo al hombre en sus variadas dimensiones. Su marco escénico lo extiende desde el camerino hasta el furgón del metro, desde la representación aprendida hasta la actuación natural, desde la autoconsciencia de la función hasta la espontaneidad del gesto. Su núcleo dramático es la dualidad entre los actores y las actuaciones; es la multiplicación de realidad por fantasía, cuyo producto parece inaprehensible. En esta cita el hombre aparece descarnadamente al natural, desde el ser ingenuo y pueril hasta el

ser lascivo y atormentado. En el trasfondo queda el marco de la despersonalización que genera la vida dentro de ciudades como esta.

En *Entre actos* el pintor deambula por la ciudad. Como testimonio quedan sus baños públicos, su transporte colectivo, sus hoteles de paso, sus cines de mala muerte, sus bares y cantinas, sus teatros de revista y sus bailarines. En otras palabras: es el gran escenario urbano donde el artista también es actor, es el baile cotidiano de la ciudad, es danza con los que serán sus personajes pictóricos: los hombres que marcan tarjeta, firman entrada-salida, asisten a la Escuela Comercial o Técnica, comen tortas, beben refrescos y sueñan.

Algunos de los cuadros de *Entre actos* evocan a Kafka y a Gombrowicz; hay paralelismos en el tono y en la actitud del drama. Ramírez Juárez también se ha detenido en lo aparentemente sórdido y perverso de lo cotidiano. A primera vista tanto los personajes como las situaciones son sombrías y asfixiantes, tortuosas. Ambos escritores y ahora el pintor hacen presente la doble realidad de lo concreto y específico y la que se construye con la imaginación; ambas intensas, ambas verdaderas. En *El castillo*, K. fornicaba con la tabernera debajo del mostrador, entre escupitajos, desechos de cerveza y ocasionales ratas. Nada distrae los hechos reales. En su pensamiento K. vivencia la doble realidad, la de estar-ahí y la de estar a la puerta del Castillo —vía la tabernera. En *Cosmos* Witol deriva y construye el mundo a partir de la anécdota del canario ahorcado y pendiente de un clavo en la pared. Para Witol la realidad se vuelve perversa porque él así la concibe en su imaginación, así la vive y así la presenta a los demás. En los dos personajes la realidad es la interioridad, mientras que lo externo es algo anecdótico y circunstancial.

En *Entre actos* los márgenes de *normalidad* no existen. A través de una reconsideración de códigos morales, los personajes que el pintor toma del mundo los presenta dentro de *otro* —trocado por la fantasía y hasta por el delirio—; aquí se es vital e intransigente, crítico y libre. Es un mundo o realidad aparentemente onírica donde no existen temores, donde la imaginación alcanza su mejor destello y la ficción adquiere su mayor dramatismo por su cer-



canía a la verdad. El procedimiento del pintor consiste en congelar instantes de la actuación cotidiana: mentadas de madre, gestos de repulsa, la masturbación del voyeurista, el vacío de un rostro en medio de una fiesta, etcétera.

La reconsideración moral que Arturo Ramírez Juárez hace en su pintura, tiene resonancias de las reflexiones de Bataille, Genet y Cioran. Para el pintor lo *normal* tiene su centro en la indivisible asociación de erotismo-razón y la naturaleza rutinaria del mundo; el mundo sagrado y el mundo profano. La dinámica de estos actores es siempre orgiástica, de ritual agrio y violento, como si danzaran en busca de los límites del objeto de la vida. La dimensión del espacio y del tiempo están fuera de las categorías convencionales; sólo reina el anarquismo, la des-organización y el vértigo. Sin concesiones transgrede la "naturaleza", la "decencia": mezcla la animalidad con la degradación; el ser es objeto de deseo, y la imaginación se materializa en un espacio que convencionalmente sería pesadillezco.

Sin embargo estos personajes no son actores ni espectadores, sino hombres que viven el atropello de un presente al ser la experiencia de lo irrepetible. Estos hombres en su escenario sólo encuentran la rutina de su negación, el olvido de sí mismos al cumplir con una sociedad que no acepta su dimensión de seres humanos. Por esto el pintor presenta seres humanos que sufren y gozan la pasión de un tiempo sin sostén, transitivo, sin historia y cuyo único asidero es la entrega y posesión del instante. Son hombres que se revelan a la

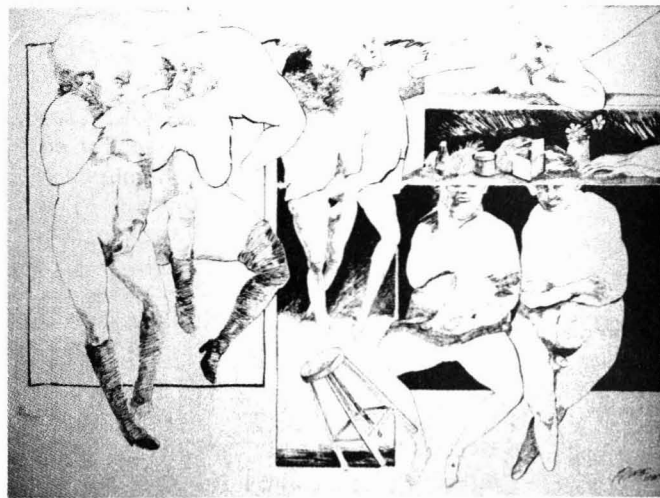
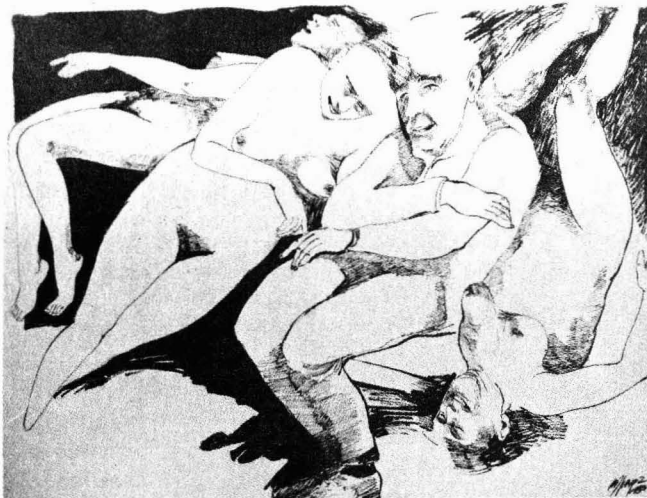
enajenación y anonimato de la realidad a-sumiéndose en ella. Al mismo tiempo se integran en su simultánea afirmación-negación, conquista-derrota, logro-castración; se debaten por ser autoafirmación de sus propios mitos, la ficción de sí mismos. Por eso el título *Entre actos* es un acierto: es un trayecto hacia los extremos del hombre que busca la dimensión de la realidad entre la normalidad y la locura, entre lo tangible y lo fantástico, entre lo rutinario y lo excepcional, entre el transcurrir y el estar y entre el (hiper) raciocinio y la visceralidad.

En este contexto asoma cierto tono de una espontánea puerilidad. Esto se trasluce principalmente a través de los gestos: son hombres que extraviaron su infancia y que en la edad adulta vuelven a florecer con todas sus fantasmagorías e ilusiones. Por ello el voyeurista que se masturba o el viajante del Metro que "roza" a su vecino, sencillamente están descubriendo su cuerpo o socializándolo; son los niños-adultos castrados con expresiones como "no-toques-ahí" o "¡Pepe-suelta-a-María!" Esta paradoja de lo pueril en *Entre actos* permite comprender por que en piezas como "No entiendo nada" la danza ritual de la fiesta sugiere promiscuidad, pero lo que se oculta es que los personajes así como el espectador miran sus propios prejuicios —¿dónde no hay más prejuicios que hacia nuestro propio cuerpo?—, y su puerilidad perdida en aras de una "autoafirmación" social de ser-adulto.

"Los fantasmas del burlesque" es uno de los cuadros más vigorosos y re-

presentativos de la serie. En él, el blanco y negro y un parco espectro de grises permite delimitar un triple escenario. En sí mismos son tres espacios que se funden, tres tiempos que existen simultáneamente, tres vidas que crecen en un presente. En esta simultaneidad el pintor localiza en las bailarinas un centro y punto de fuga: con ellas surgen los fantasmas y las fantasías. En un extremo el voyeurista que se convierte en el ser que desea pero que la sociedad niega: torso, nalgas, piernas y un descarnado sexo; su fantasía lo metamorfosea y lo convierte en el mito de sí mismo. La distancia entre lo real y lo imaginario desaparece y, así, el encuentro consigo mismo ocurre por la vía del onanismo, donde sí se permite el contacto con los fantasmas. En el otro extremo las bailarinas son espectadoras de sus propios fantasmas duplicados en grotescos giros de una prefigurada excitación artística; la pasión y la espontaneidad del deseo se ha perdido, sólo se exhibe una desnudez vacía y una sonrisa nerviosa y hastiada. En el centro del escenario las bailarinas son lo que se les demanda ser: un fantasma que nada tiene de imaginación ni de deseo; son un producto más de consumo—son su negación.

Con excepción de la serie *Visiones y reflexiones en un acto* (1979), los dibujos y pinturas anteriores a *Entre actos* muestran el empleo —a veces abusivo— de simbolismos cursilones y alambicados, obvios y manidos, de técnicas y materiales, de muchos e intensos colores y de retóricas visuales donde lo rescatable es la picardía, el humor e in-



genio para detener los gestos de lo grotesco. La caricatura y la ilustración de trazo rápido es el medio donde mejor expresa sus habilidades formales y sintetiza sus inquietudes conceptuales. De hecho sus búsquedas se encontraban desgobernadas y carentes de un centro de gravitación. No obstante la variedad e inconsistencia, ya aparecen los rasgos más distintivos de su obra: atención sobre lo mundano y coloquial, detenimiento sobre los hombres en sus rutinas y enajenaciones y, enfáticamente, se subraya obsesivamente la fuerza de atracción que sobre él ejerce la dimensión del deseo sobre la dimensión de la realidad. En todo esto domina el vigor, la anárquica beligerancia y lo inquisitivo. También es reiterativa la valoración de los códigos morales manifestos por medio de la exageración melodramática del conflicto de bondad vs maldad. Otro tema constante es la homosexualidad concebida y asumida como una forma de rebeldía hacia lo apoltronado de la sociedad y, asimismo, presentada como una ridiculización de lo gratuito de los amaneramientos pretendidamente beligerantes, pero que sólo obtienen para sí un territorio fijo y marginal.

La serie *Entreactos* está realizada con muy pocos recursos formales. El espectro de los tonos se reduce al blanco y negro y al color ocre. El trazo de la figura lo hace con delineados y arquados que permitan resaltar sombras y gestos. El encuadre tiende al personaje de cuerpo completo —la mayoría de las ocasiones— o al detalle amplificado. La composición suele estar regida por un punto de fuga en el centro del cuadro,

lo que repercute en una distribución equidistante de espacios y volúmenes. Esta exploración con tan reducidos recursos formales, muestran la deseada síntesis de una expresión gráfica y el deseo de concentrar la tensión dramática del contenido. En otras palabras, *Entreactos* centra su atención en el vértice dramático de la contensión/extensión, ya que el trazo directo de la línea, los poquísimos colores y tonos y lo balanceado de la composición visual no distraen al espectador; el pintor facilita el más rápido acceso a su propuesta conceptual. Esta no obstrucción es su mejor virtud ya que dentro del espectador algo permanece como una extraña resonancia, lo que lo hace volver a la contemplación del cuadro.

Para el espectador común, la primera respuesta ante la obra de Ramírez Juárez es de rechazo. En sus dibujos y pinturas no se oculta la agresión y la violencia, lo morboso y lo perverso, y hasta lo en apariencia sensacionalista, pero no porque se lo haya propuesto como fin, sino porque así es la realidad que él percibe. Tal percepción —cabe aclarar— está regida por una concepción del mundo donde el pintor pretende llegar a experiencias límite. De aquí que su erotismo gráfico —como rito existencial— haga de sus personajes verdaderos *sujetos* y, paradójicamente, a partir de esta autoconsciencia alcancen su identidad como seres, como hombres.

Entreactos aturde. En la serie asoma el espectro de un mundo insólito. Sin embargo lo insólito no está en los cuadros, sino en la enorme cantidad de prejuicios que con ellos se cuestionan;

busca reconstruir una rutina enajenante que se sumerge en el olvido la indiferencia y, así, hacer que el mundo de la fantasía y del deseo cobre su dimensión de realidad. Arturo Ramírez Juárez no limita su obra pictórica al espacio convencional del cuadro, sino que aspira a rebasar los márgenes de lo gráfico para irrumpir sobre los de la moral. Su figurismo podría ser decorativo pero, no obstante la belleza de las imágenes, el fondo conceptual no permite que el espectador permanezca indiferente ante ellos.

Víctor Díaz Arciniega

DE CINE

ENTREVISTA A LINA WERTMULLER

Más de una hora esperé en una sala atiborrada de libros y revistas que se apilaban sobre los muebles. Casi escondida, entre aquellas montañas de papel impreso, la secretaria escribía una página tras otra. De tanto en tanto sus dedos amainaban incorporándose un poco decía moviendo la cabeza con aire compasivo: "Mi dispiace"; se refería a la espera. Estábamos en el séptimo "dispiace" cuando finalmente entró Lina. Tan rápido que algunas hojas volaron

a su paso. "Mi dispiace", dijo también Lina, y me invitó a subir al piso alto.

La caja de la escalera, totalmente forrada de espejos, repetía nuestras imágenes hasta el infinito. Lina, pequeña e inquieta se movía adelante con rapidez. Cortaba una hoja seca al pasar o levantaba un libro que había quedado en el suelo. Era imposible entender por qué usaba botas, pantalones y saco de lana en un día de calor tan sofocante, pero también era difícil preguntárselo. "Aquí estaremos más frescas" —dijo pasando a la terraza, donde una manguera dejaba salir agua ininterrumpidamente. Acercó dos sillones, movió un poco la manguera, y aun de pie, se abanicó con un diario, al tiempo que me mostraba el paisaje, más allá del muro. La verdad que el paisaje más interesante estaba allí adentro, en aquella sala abigarrada y sensual, con objetos bellos, contradictorios, y seguramente llenos de significado. Todo era muy parecido a una película de Lina Wertmüller. Salvo que la propia directora había dejado su sillón y se abanicaba con un diario en medio de la escenografía.

—¿Qué es para usted un film?

—Pienso que en definitiva, es una manera, la particular manera que tengo de hablar de mí misma. En el film expreso mis fantasías, mis deseos conscientes e inconscientes. Por supuesto ordenados de manera que constituyan un lenguaje. En lo posible inteligible para otros.

—**Creo que usted debe estar entre los creadores que con más deliberación hace de sus films vehículos para una ideología.**

—Toda película, lo queramos o no, va a ser expresión de nuestra ideología. Incluso por omisión. Pero es verdad que en mi caso concreto siempre hay una idea, o conjunto de ideas, que yo intento comunicar.

—**Y esa idea es siempre la misma. Siento que su mensaje es uno y muy claro.**

—Yo diría mejor: muy claramente confuso. Conuerdo con usted en el enunciado. Siempre hay una idea,

ideas. Pero no sé si las ideas a que no referimos ambas son las mismas.

—**Según pienso, lo que usted intenta mostrar en sus películas es que el hombre vive en un mundo hostil. Un mundo creado por él mismo, pero con el cual no consigue relacionarse sin conflictos. Ocupe la posición que ocupe, sea de los que mandan, o de los que obedecen, la frustración es la misma. El miedo es igual.**

—El miedo es una constante en el mundo de hoy. Y el artista, como individuo que vive en esa sociedad, tampoco escapa al conflicto y al miedo.

—¿Cuál sería su miedo?

—Perder conciencia de las presiones que nos empujan a hacer y ser lo que no queremos. La gran dificultad está en ser uno mismo. Pues mientras uno se resiste a ser encasillado, a ser empujado hacia un lugar que no quiere, hay veces, que para escapar, termina zambulléndose en otro que tampoco quiere.

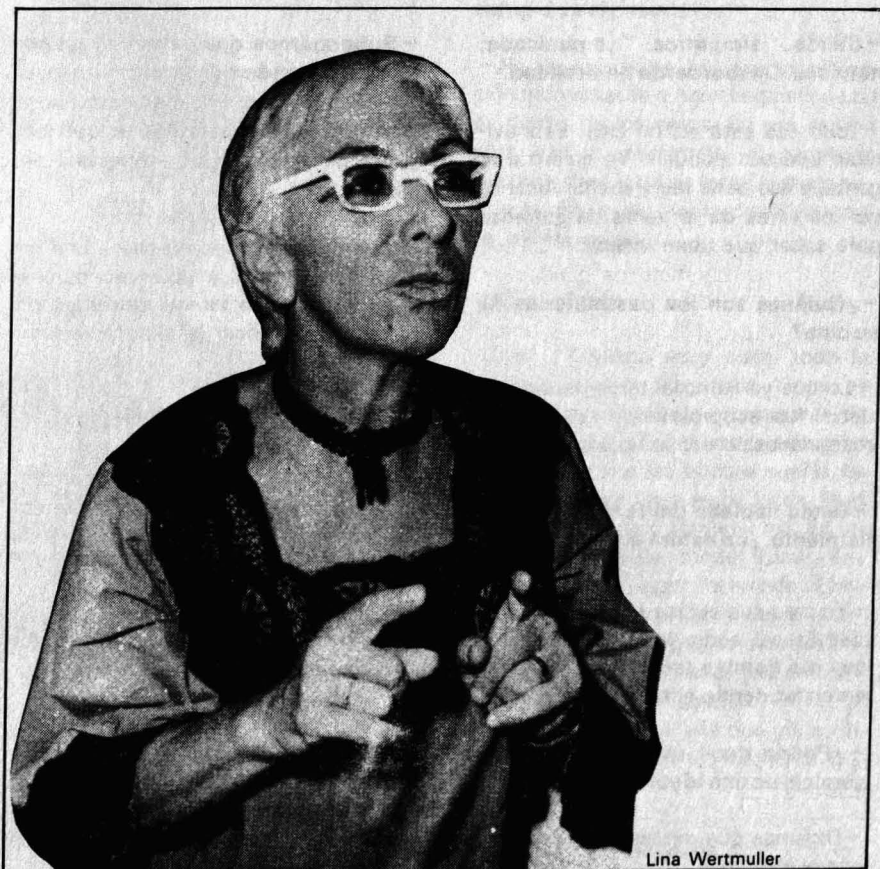
—**Esto me lleva a preguntarle si piensa en el público cuando trabaja, si de alguna manera lo que el público espera de usted, la empuja en un sentido o en otro.**

—Yo también soy el público.

—No le entiendo

—Yo soy la creadora pero también el público. Es como en el amor. Usted ama a una persona que la ama, o que la odia, y entre las dos se establece una relación muy especial. Uno se refleja a sí mismo en el amor del otro o en el odio del otro, y el otro se refleja en mi amor. Cuando yo quiero hacer una historia, antes que nada me la cuento a mí misma, lo cual es contársela a una parte del público.

—**Pero una historia que fue bellísima contada por usted a usted misma puede convertirse en confusión o banalidad cuando pasa de usted al celuloide.**



Lina Wertmüller

RESEÑAS

—Ese es mi riesgo, el riesgo de todo creador.

—**Me pregunto cómo usted, que es tan italiana, gusta tanto en los países anglosajones. Los norteamericanos la idolatran. En Italia, sin embargo, usted no cuenta con un amor tan incondicional; suelen acusarla de comercial.**

—¿Qué puedo decir? ¿Tal vez tienen razón? Yo creo que confunden comercial con popular. Mi cine es popular. Yo quiero hacer un cine popular. Hago cine popular.

—**En realidad son algunos críticos y no el gran público quien hace acusaciones.**

—El público no me acusa de nada. Solamente me ama.

—**¿Previo todo esto cuando comenzó con el cine? ¿Imagino que llegaría a tanta popularidad?**

—Yo soy... usted hace 15 minutos que me conoce. ¿cómo diría que soy?

—**Cálida, simpática, comunicada, nerviosa. Desbordante de vitalidad.**

—Todo eso está en mi cine. Es inevitable que sea popular. Yo quiero a la gente, y eso tiene ida y vuelta. Alcanza ver las cifras de la venta de entradas para saber que tiene vuelta.

—**¿Quiénes son los destinatarios de su cine?**

—Lo que yo llamo el tercer mundo, es decir, los subproletarios del sur, los marginados del consumo, las mujeres.

—**Usted hablaba del temor al encasillamiento, ¿no estará encasillándose?**

—Yo creo que el cine es un servicio social. Es así como lo entiendo. Quiero que ese hombre tan castigado trate de entender dónde está el engaño.

—**¿Podría decir que su cine está al servicio de una ideología?**

—Digamos que mi cine está iluminado por mi ideología.

—**¿Le parece que la otra expresión sería un poco agresiva para su obra?**

—Cuando la ideología toma la obra como su vehículo termina devorándola. La ideología no debe devorar sino iluminar.

—**¿Usted considera que sus películas señalan nuevos caminos?**

—No, yo no propongo nuevos caminos ni indico soluciones en mis films. Yo soy más bien como una campana de alarma: o el hombre encuentra la armonía en la relación consigo mismo, con los otros hombres y con la naturaleza o su destino es perecer a breve plazo.

—**No esperaba esta respuesta en la línea ecologista.**

—Es que no está en la línea ecologista tal como, por lo menos, se entiende corrientemente. El hombre tiene que entender que la destrucción de la naturaleza lo destruye, pero también todo lo que él construye lo lleva a la destrucción. Destruir, destruir, parece ser su único objetivo.

—**Supongamos que estuviera en sus manos el poder de crear una nueva organización que diera espacio al hombre para desarrollar lo que hay en él de mejor. ¿Qué empezaría por hacer?**

—Bueno, yo no creo que haya una primera y segunda y una tercera cosa para hacer. Pero tal vez empezara por tratar de modificar la estructura familiar.

—**¿Terminaría con la familia?**

—Con la familia tal como hoy se la concibe. Sí. Creo en las pequeñas comunidades, en los pequeños grupos donde se puedan compartir problemas y alegrías.

—**¿Esto también implicaría cierta forma de promiscuidad sexual?**

—¿Será posible! Uno habla de comunidad y de inmediato se piensa en hippies promiscuidad y marihuana. Lo sexual es secundario, ya encontraremos la forma de resolverlo. Lo fundamental es la colaboración entre todos.

Substituir la competencia por la colaboración. El hombre precisa un clima donde crecer y madurar. Mientras esto no sea posible su inseguridad lo llevará, por miedo, al endurecimiento. De aquí a la represión y la violencia hay sólo un paso.

—**Pero usted no dice esto en sus películas. Nunca ha mostrado esa comunidad donde el hombre podría desarrollarse y ser feliz.**

—Ya le he dicho que yo sólo me he puesto a tocar la alarma. No tengo fórmulas mágicas para transmitir a los otros, sólo algunas ideas bastante simples. Buscar el camino sin pasar por la discordia; dar apenas pasos, cortos pasos. Y luego las pequeñas comunidades, de maestros, de empleados, de amigos, creando sus propias leyes, no necesariamente iguales, a las de la comunidad de al lado. La coherción es inherente a las grandes masas humanas. Todavía no se ha encontrado una fórmula que permita manejar 100.000.000 de personas fuera de la represión y la violencia. La salvación está en los pequeños grupos. *Small is beautiful.*

—**Cuénteme cómo es usted mientras filma. Su ritmo de trabajo, su humor. ¿Es tan tiránica como dicen?**

—Cuando estoy filmando puedo trabajar hasta límites inverosímiles. Durante semanas y, a veces meses, duermo tres horas por día. Puedo estar muy nerviosa o no, puedo comer mucho o no, puedo hablar mucho o no.

—**Pero ¿se siente feliz o desgraciada?**

—Me siento feliz y desgraciada. Y soy, en verdad, muy tiránica. Tanto como dicen.

—**¿Por qué es tan tiránica?**

—Por amor. Filmar, para mí, es enamorarme apasionadamente. La pasión es, por definición tiránica.

—**¿Es así con todos, actores, técnicos?**

—Con todos, pero mi tiranía se nota más con los actores. Hay ciertos acto-

res a los que hay que levantar, excitar para que logren cierto clima emocional. Con ellos uso todos los métodos, aun los menos amables.

—Cuénteme cómo empezó a hacer cine.

—Tengo que remontarme muy atrás, a cuando era una niña bastante rebelde que cambiaba a menudo de colegio. Esa vez las hermanas nos habían reunido para despedirnos antes de las vacaciones de navidad. La hermana directora dijo que hiciéramos sólo cosas buenas porque de otra manera Dios se pondría triste. "No olviden que a Dios no le gustan las niñas que fuman," dijo. Yo pensé que no podría ser buena a los ojos de Dios a partir de no fumar ya que nunca había fumado. "La que fuma es Flora", pensé, me haré amiga de Flora. "Y me hice amiga de Flora y fumé. Más tarde Flora se casó con Marcello Mastroianni. Por Marcello conocí a Fellini. Y

Fellini me pidió que fuera su asistente en *Ocho y medio*. Allí descubrí que ser asistente era muy aburrido y dirigir apasionante. Me propuse dirigir. Mi primera película fue un documental sobre Fellini dirigiendo *Ocho y medio*, la primera de argumento fue *Los basiliscos*.

—Que filmó en Sicilia. Usted ha dicho en alguna entrevista que su cine no es italiano no entiendo qué quiere decir. Yo creo que es italianísimo.

—Yo soy italiana y, lógicamente uso, aunque no deliberadamente, toda la simbología, el folklore italiano para expresarme. Pero eso no es lo determinante de mi cine, eso es lo accesorio, lo que caerá y llevará el viento si sacudimos el árbol.

—Creo que cuando se dice que su cine es italiano no es sólo por referencia a todo eso que usted menciona, iconografía, símbolos etc., sino

por algo mucho más profundo. ¿Cómo cuenta usted una historia? Se arremangó y se mete adentro. Su cine puede estar lleno de ideas, pero habla mucho más a la emoción que a la razón. Usted es meridional de los pies a la cabeza. Que me perdone su bisabuelo suizo-alemán, el señor Wermüller von Elgg.

Lina sonrió, pero no dijo qué pensaba.

—Usted hace los guiones, los diálogos de sus películas, ha escrito teatro. Cuénteme de eso.

—Considero muy importante el lenguaje. Muy importante. Tanto en cine como en teatro. El lenguaje es revelador de los roles. En una pieza que escribí hace unos diez años llamada *Dos más dos no son cuatro*, Gianni, uno de los personajes, descubre que su novia está embarazada de su hermano Bibó. Ante esa revelación, Gianni comienza de pronto a hablar en siciliano.

—¿Quería decir que la revelación produjo como un corte, que Gianni buscó refugio en el pasado?

—No, lo que hubo fue una identificación inconsciente a nivel lingüístico con el idioma de los celos. En esa misma obra hay un personaje, el padre de Gianni y Bibó, que es fabricante de heladeras. En un momento dice... bueno, no vale la pena.

—Sí, sí, dígalos.

—Dice: "Duermo muy poco, todo lo tomo de manera exagerada. Ya sé, es verdad que es ridículo enamorarse de un refrigerador. Pero yo no puedo dejar de pensar. Y por las noches sueño. Es de locos. Sé bien que es de locos. Pero cuánto me gustaría terminar así. En un refrigerador grande, modernísimo. Encerrado en el freezer. Invernado. Eterno", dijo, y quedó unos instantes pensativa. Finalmente agregó: es increíble cómo he podido mantener una conversación tan larga en español.

¿Tal vez debí aclararle que yo, a mi vez, creía que estábamos hablando italiano?

María Esther Gilio



Lina Wertmüller

SOCIOLOGIA DE LA LIBERTAD
SOCIOLOGY AND LIBERTY.

Antonio Luna Arroyo

\$ 150.00

INICIACION A LA DIALECTICA.

Galeno, versión de Arturo Ramírez Trejo

tela \$ 125.00

LA EXPLICACION DE LA HISTORIA.

Corina de Yturbe

\$ 120.00

MONUMENTOS COLONIALES DE XALAPA.

Ludivina Gutiérrez

\$ 125.00

ESCULTURA DEL CASTILLO DE TEAYO, VERACRUZ,
MEXICO.

CATALOGO

Felipe Solís

\$ 250.00

EL EDIFICIO DEL HOSPITAL DE JESUS.

Eduardo Báez Macías

\$ 120.00

LOS LEGITIMOS HOMBRES.

Aproximación antropológica al grupo tojolabal. Vol. 1

Edición: Mario Humberto Ruz

\$ 300.00

FUNCION DE LA TEORIA EN LOS ESTUDIOS
LITERARIOS.

César González

\$ 150.00

NOVEDADES



DISTRIBUIDORA DE LIBROS
DE LA UNAM



LIBRERIAS UNAM:

Insurgentes Sur 299.

Palacio de Minería.

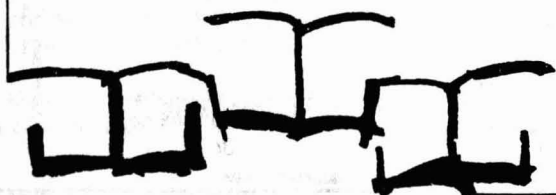
Zona Comercial C.U.

ALMACEN CENTRAL:

Porto Alegre 260 Col. San Andrés Tetepilco

Ventas 674-20-31

EXTENSION UNIVERSITARIA



**ANALISIS ESTRUCTURAL DEL
RELATO LITERARIO**

Helena Beristáin

\$120.00

**LA EVOLUCION FONOLOGICA
DEL PROTONAHUATL**

Karen Dakin

\$40.00

**PARADISO MULTIPLE (un acerca-
miento a Lezama Lima).**

Juan Coronado

\$100.00

**ESTUDIOS SUPERIORES EN
CIENCIAS SOCIALES**

Mario Monteforte Toledo

\$100.00

**TEMAS Y PROBLEMAS DE LA
ADMINISTRACION DE JUSTICIA
EN MEXICO**

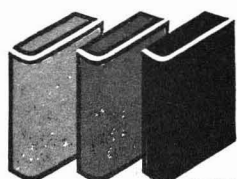
José Ovalle Favela

\$100.00

**CONCIENCIA Y PROYECTO
NACIONAL EN CHILE (1891-1973)**

Ignacio Sosa

\$50.00



EXTENSION UNIVERSITARIA

**DISTRIBUIDORA DE LIBROS
DE LA UNAM**

LIBRERIAS UNAM:
Insurgentes Sur 299 • Palacio de Minería
Zona Comercial C.U.
ALMACEN CENTRAL
Porto Alegre 260 Col. San Andrés Tuxtla
Ventas 674-20-31

b. traven: en el estado más libre del mundo •
narrativa de **margo glantz** y **arturo**
azuela • **león olivé:** contra la sociología
del error • **murray bookchin:** el mar -
xismo como una sociología burguesa •
entrevista a **enrique lihn** • poemas

de **roger loewig**, **adrienne**
rich y **alberto blanco-bes-**

del
po 25
tiario y **babel** (reseña de li -
bros y crítica de arte) • ilustra:
josé luis cuevas •

revista de la dirección de di -
fusión cultural • publicación
mensual • vol. III, sep -
tiembre 1982 • medellín
28, col. roma, méxico
7, d.f. c.p. 06700
tels. 5 11 61 92
y 5 11 08 09,
ext. 17 •

**casa del
tiempo 25**

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

2a. edición

publicaciones
El Colegio de México

Los laberintos del poder

El reclutamiento de las élites políticas en México,
1900-1971

Del Prólogo a la segunda edición

"La publicación de este libro ha obtenido de los lectores mexicanos una respuesta digna de consideración. Por supuesto, también ha habido críticas, y los principios de este estudio —desde la confianza en las técnicas estadísticas hasta la propuesta de unas 'reglas del juego'— han suscitado una polémica sustancial... Por lo menos hasta marzo de 1982, la designación [de Miguel de la Madrid] parece confirmar las líneas generales del libro."

Peter H. Smith

424 págs. / \$ 685.00 M.N.

Forma de pedido

Adjunto giro bancario o cheque núm. _____
_____ del banco _____
_____ por la cantidad de
\$ _____ a nombre de El Colegio de
México, A.C., importe de _____ ejemplar(es)
del libro **Los laberintos del poder**
de Peter H. Smith.

Nombre _____

_____ Teléfono _____

Dirección _____

Ciudad _____

Estado _____

Código Postal _____

País _____

Favor de enviar esta
forma a El Colegio de México,
Departamento de Publicaciones,
Camino al Ajusco 20, 10740 México, D.F.
Tel. 568 60 33, exts. 365 y 366.

(recorte sobre la línea punteada)



Imprenta Moderna, S. A.