

luis cardoza y aragón: abstraccionismo

un relato de mario benedetti / poemas de margo glantz

zea, villoro, rossi, balcárcel, villegas: la filosofía en méxico

joão guimarães rosa: imágenes de medeiro vaz

tamayo: el oficio de pintor



sumario

Volumen XXII, número 5 / enero de 1968

-
- 1 Abstraccionismo, por Luis Cardoza y Aragón
 - 11 Tamayo: sobre el oficio de pintor,
por Manuel González Casanova
 - 14 Mitologías deshechas, por Margo Glantz
 - 17 La muerte, por Mario Benedetti
-
- 1 El sentido actual de la filosofía en México,
por Leopoldo Zea, Luis Villoro, Alejandro Rossi,
José Luis Balcárcel, Abelardo Villegas
-
- 19 Imágenes de Medeiros Vaz, por João Guimarães Rosa
 - 26 El cine soviético: una tentativa casi marginal, por Manuel Michel
 - 30 Nuevas presiones en la nueva pintura española, por H. G. Wilson
 - 32 Libros, por Iván Restrepo Fernández, Arturo Souto Alabarce,
Elías Condal
 - 37 Epigramas, por Carlos Díaz Dufoo, hijo
 - 38 Fuego nuevo, texto prehispánico

Portada: Rufino Tamayo, *Dos cabezas en rojo*. 1967.
En la exposición "Tendencias del arte abstracto en México".
Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad Universitaria.

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector. Ingeniero Javier Barros Sierra / Secretario general: Licenciado Fernando Solana

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

Director: Gastón García Cantú / Director artístico: Vicente Rojo / Jefe de redacción: Augusto Monterroso

Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfonos: 48-65-00, ext. 123 y 124

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

Precio del ejemplar: \$ 5.00
Suscripción anual: \$ 50.00 Extranjero: Dls. 7.00

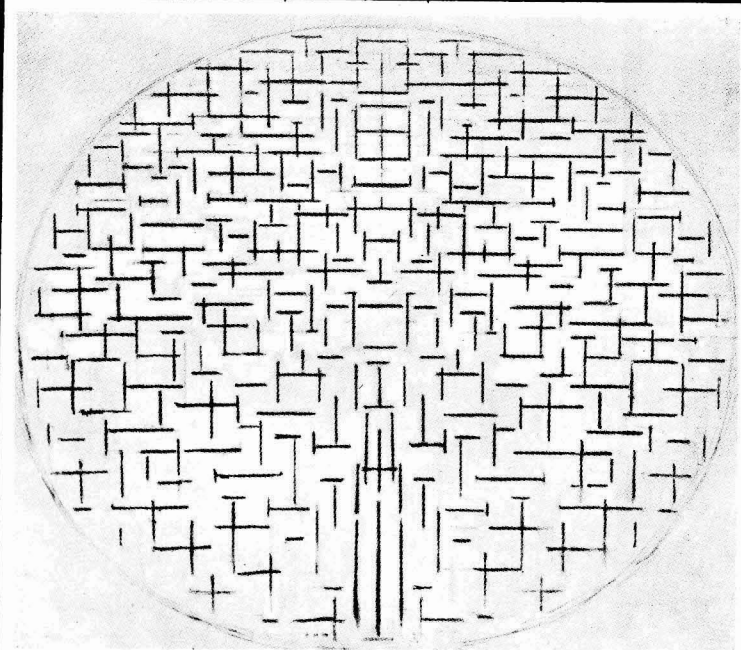
Administración: Ofelia Saldaña

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Financiera Nacional Azucarera, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados, S. A. [ICA]
Nacional Financiera, S. A.
Banco de México, S. A.

LUIS CARDOZA Y ARAGON

ABSTRACCIONISMO



Arte abstracto, no figurativo, informal, no objetivo, concreto, no representativo y otros nombres inadecuados sirven para señalar una corriente varia de expresión plástica, que se encuentra ya en formas geométricas en el neolítico. Ahora lo comento en sus peculiaridades contemporáneas. Se admite considerar que surge divergentemente de dos pintores: un ruso, Kandinsky, y un holandés, Mondrian. Se suele fijar como fecha de su origen, la primera acuarela abstracta de Kandinsky, pintada en 1910, hoy en el Museo de Arte Moderno de París.

Algunos autores dan prioridad a Miguel Constantino Ciurlionis (1875-1911), lituano muerto en Varsovia a los 35 años. Expuso obras no figurativas desde 1906-1907, en los albores del cubismo. Su obra es mal conocida fuera de las fronteras soviéticas, fuera de Polonia. Se le puede conocer en el Museo de Vilna, Lituania. La UNESCO publicó en París, 1949: *M. K. Ciurlionis, pionero del arte abstracto*, por Alexis Rannit. "Es difícil expresar con palabras la conmoción que este artista extraordinario produce en mí —escribió Romain Rolland—, como uno que no sólo ha enriquecido el arte de la pintura sino que también ha expandido nuestro horizonte en la esfera de la polifonía y la ritmicidad. Es por completo un nuevo continente, y Ciurlionis es su primer Cristóbal Colón."

Bernardo Berenson: "Entre los grandes individualistas de la nueva época, a Ciurlionis debe dársele un sitio de la mayor importancia. Debe ser entendido y apreciado no sólo por el místi-

co y visionario que era sino, asimismo, por su estética única y por sus ideas pictóricas."

En *Enciclopedia de las artes* (Nueva York, 1946), Cramion von Wiegand, en un estudio sobre la situación del arte ruso antes de 1911: "El más extraño de los pintores anti-naturalistas fue Konstantino Ciurlionis, el primero en abandonar todo tema en su búsqueda de una expresión en líneas y en color equivalente a la música. Su obra establece un verdadero punto de cambio. En tal concepto, se le puede estimar como el ancestro de la escuela de pintores no objetivos, que deriva de Kandinsky. Ciurlionis murió en 1911. Su pintura tuvo una tremenda popularidad en Rusia, antes de la primera Guerra Mundial."

Hay muchos otros testimonios y apreciaciones. La obra de Ciurlionis no se halla representada en colecciones o museos occidentales. Es un artista poco y mal difundido.

He aquí algunas cuantas definiciones o aproximaciones al abstraccionismo. La bibliografía es muy extensa. Ofrezco pocas de entre las más precisas, de preferencia de pintores y escultores, así como de algunos escritores de arte.

Leonardo: "Oh buscador de las cosas, no te contentes con conocer las cosas tal como ordinariamente la naturaleza las produce, pero regocíjate de conocer el origen de las cosas que están dibujadas en tu espíritu."

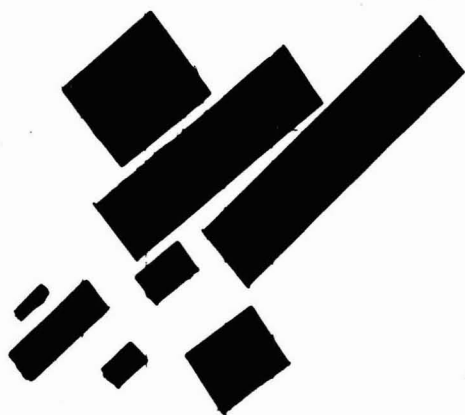


Kandinsky



Mondrian

u1



Marcel Brion: "La obra de arte abstracto o informal no es la figura de un objeto: es el objeto mismo, en su inmediata y absoluta novedad. Nunca se repetirá lo suficiente que para comprender el arte abstracto es necesario, ante todo, compenetrarse de la verdad de que no hay en la naturaleza antecedente de tal obra de arte, y que no se puede, en modo alguno, aproximarse a lo que puede decirnos, buscando cualesquiera analogías con una forma de la naturaleza."

Pieter Mondrian: "Desnaturalizar es abstraer. Por la abstracción se alcanza la expresión pura abstracta. Desnaturalizar es profundizar."

Kandinsky: "La potencia de los colores, en un cuadro, debe atraer con fuerza al espectador y, al mismo tiempo, disimular el contenido profundo."

Robert Delaunay: "Me vino la idea de suprimir las imágenes vistas en su realidad, los objetos que venían a corromper el orden coloreado. Me enfrenté al problema del color formal."

Apollinaire definió así el orfismo de Delaunay: "Es el arte puro, el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos no tomados de la realidad visual, sino enteramente creados por el artista y dotados de una poderosa realidad."

Henry Moore: "Porque una obra no requiere reproducir las apariencias naturales no es, por ello, una evasión de la vida. Es, acaso, por el contrario, una penetración de la realidad y no un sedativo o un narcótico, ni un ejercicio de buen gusto, que provee formas y colores que plazcan en una combinación atrayente, ni una decoración para la vida, sino una expresión de la significación de la vida, un estimulante para vivir más enérgicamente."

Hans Hartung: "En mi opinión, la pintura llamada *abstracta* no es un *ismo*, como tantos otros de estos últimos tiempos, ni un estilo, ni una *época*, sino un medio de expresión completamente nuevo, otro lenguaje humano, más directo que la pintura precedente. Nuestros contemporáneos o las generaciones venideras, aprenderán a leer y, un día, esta escritura se encontrará más normal que la pintura figurativa, así como encontramos nuestro alfabeto —abstracto e ilimitado en sus posibilidades—, más racional que la escritura figurativa china."

Picasso: "El arte abstracto sólo es pintura. ¿Y el drama? No hay arte abstracto. Es siempre preciso, necesario, comenzar por algo. Después puede borrarse toda apariencia de realidad, y no hay peligro en ello, ya que la idea del objeto ha dejado una huella imborrable. El objeto es quien ha provocado al artista, excitado sus ideas, puesto en movimiento sus emociones. Ideas y emociones serán en definitiva prisioneras de su obra; hagan lo que hagan, no podrán ya escapar del cuadro; forman parte de él, aun cuando su presencia no sea reconocible."

"Tampoco hay arte figurativo y no figurativo. Todas las cosas se nos aparecen bajo forma de imágenes. Hasta en metafísica

las ideas se expresan mediante figuras. Por consiguiente, ya puede usted suponer lo absurdo que es pensar en la pintura sin las imágenes de la figura. Un personaje, un objeto, un círculo son figuras que obran sobre nosotros con más o menos intensidad. Unas están más cerca de nuestras sensaciones, producen emociones que afectan nuestras facultades afectivas; otras se dirigen más particularmente al intelecto. Es preciso aceptarlas todas, pues mi espíritu tiene tanta necesidad de emoción como mis sentidos. ¿Cree usted que me interesa el hecho de que ese cuadro represente dos personajes? Esos dos personajes han existido, pero ya no existen. Su visión me dio una emoción inicial, mas poco a poco su presencia real se ha ido desvaneciendo y ha llegado a ser para mí una ficción; por último desaparecieron o fueron transformados en problemas de otra clase. Ya no son para mí dos personajes sino formas y colores. Entendámonos: formas y colores que resumen, sin embargo, la idea de dos personajes y conservan la vibración de su vida."

"Todo el mundo quiere comprender el arte. ¿Por qué no tratan de comprender el canto de un pájaro? ¿Por qué amamos la noche, las flores y todo lo que nos rodea, sin tratar de comprenderlo? Pero si se trata de un cuadro todos tienen que comprender. Lástima que no se den cuenta de que el artista trabajó por necesidad, de que él mismo no es más que una parte insignificante del universo y que no se le debe dar mayor importancia que a tantas otras cosas del mundo que nos gustan, aunque no podamos explicarlas. Los que tratan de explicar el significado de los cuadros están tomando el rábano por las hojas."

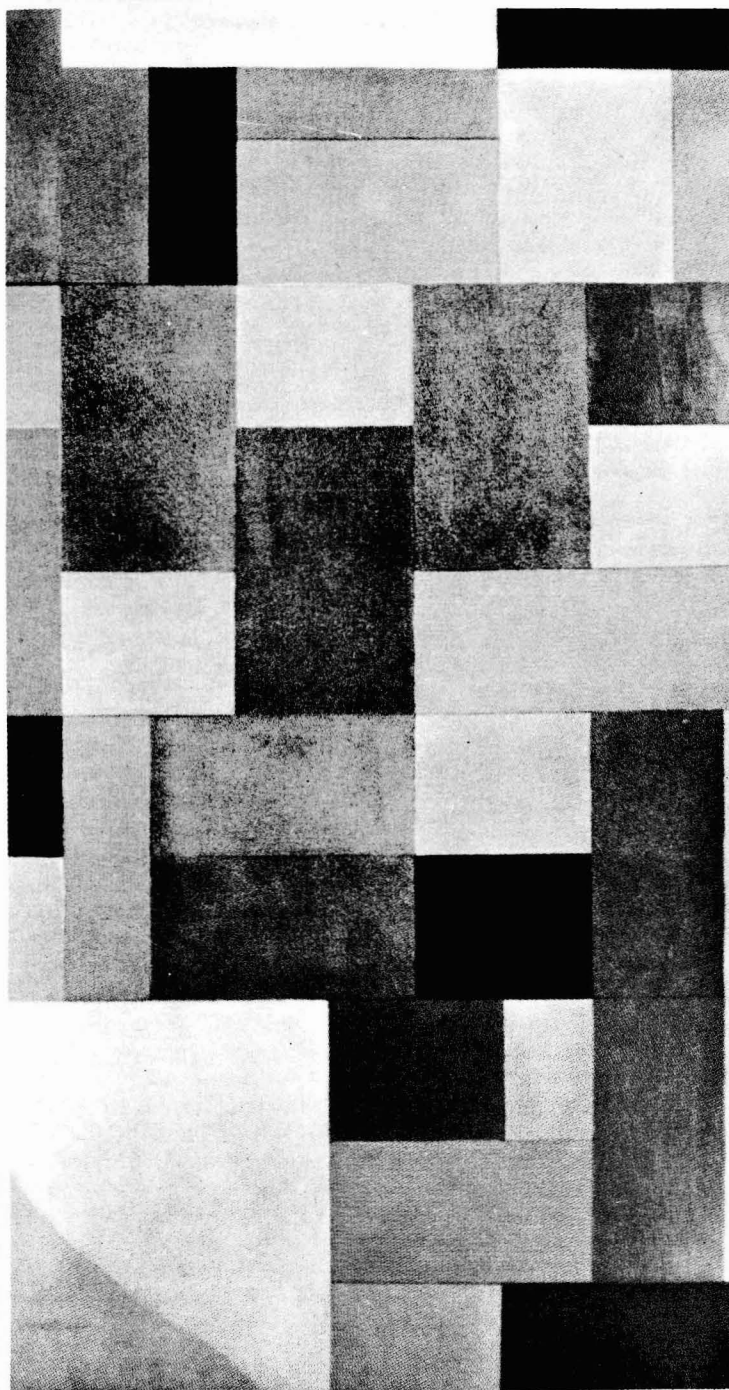
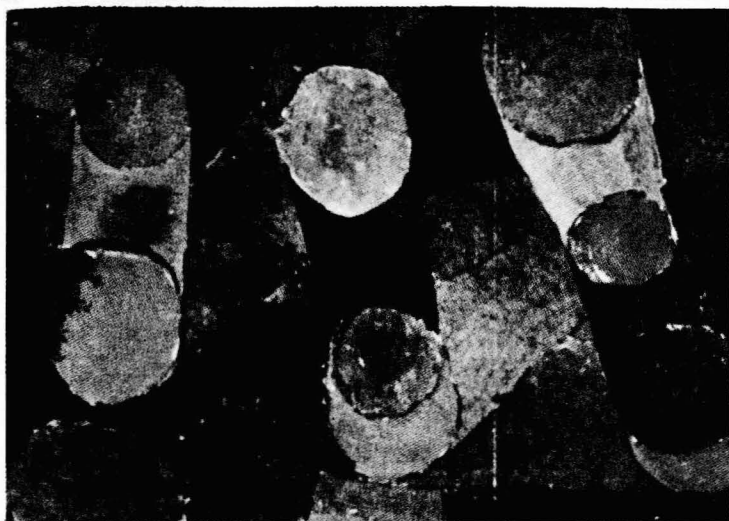
H. L. C. Jaffé (hablando del neoplasticismo): "Gracias al destierro de los objetos visibles y de la subjetividad individual, el arte podía considerarse al fin absolutamente libre, a resguardo de toda influencia del exterior y obediente sólo a sus propias leyes. El arte pictórico ha dejado de ser el siervo de no importa qué sector de la actividad humana, se ha convertido en un arte de puras proporciones, un camino conducente al conocimiento de la verdad absoluta. Ya que este arte, que quiere ser estrictamente no figurativo, no es menos por ello la figura casi matemática de un contenido." Este contenido sería "la armonía universal y absoluta".

Para Brancusi, la figura naturalista es "un cadáver".

El punto cuarto del manifiesto constructivista —1920— (Antoine Pevsner y Nahum Gabo) dice: "El arte debe dejar de ser imitativo para descubrir formas nuevas."

"Naturalismo en pintura —escribe Bazaine— es ese rechazo o esa imposibilidad de un universo permeable: un arte sin *abstracciones*, es decir, privado de contactos profundos con lo universal, una carne que ya no está armada de signos que la sobrepasen."

(Cézanne: "Unir las curvas de las mujeres a los hombros de las colinas.")



“Es bastante difícil —expresa Bazaine— ver claro en esa falsa querella del ‘arte abstracto’ que descansa sobre tanta confusión de palabras e ideas. El éxito evidente de éste (el hecho de que centenas de pintores en el mundo dejen bruscamente la fabricación más o menos inocente de manzanas o puestas de sol, para lanzarse en lo que creen la aventura), no es suficiente para justificarlo. Pero, sin duda, el arte abstracto merece algo mejor que su falso nombre, que todos los malentendidos que ha hecho nacer y que ese academismo de vanguardia cuyo germen lleva en sí.”

“¿Qué es el arte abstracto? Es, nos dicen (definición de Charles Estienne) el rechazo absoluto ‘de la imitación, la reproducción y aun la deformación de formas provenientes de la naturaleza’. Es rehusarse a que entre el mundo exterior en su juego y esforzarse en construir, al margen de toda influencia ‘exterior’, el drama de las líneas y los colores. Es lo que en el lenguaje actual se llama lo ‘no figurativo’.”

“Esa tentación —prosigue Bazaine— de hacer surgir de sí mismo, informes para el mundo, perturbadores, los signos mismos, las cicatrices de sus más secretos movimientos interiores, es la razón de ser del pintor desde que la pintura existe.” Y Bazaine, guiado por su razonamiento, estima que Vermeer es más abstracto que Kandinsky, y que el arte de todas las épocas ha sido no figurativo. “No es una novedad, y es extraño tener que recordarlo.”

“El objeto debe desaparecer como objeto para justificarse como forma.”

Edward Wadsworth: “Un cuadro es, ante todo, la animación de una superficie plana, inerte, por un ritmo espacial de formas y colores.” Y también: “Considerado técnicamente, un cuadro es una afirmación, la afirmación de hechos plásticos en el espacio, una aventura, una armonía de relaciones equilibradas, establecida por los medios más puros, es decir, los más económicos de que disponga el artista, que dependerán del estado de su alma y de su inteligencia.”

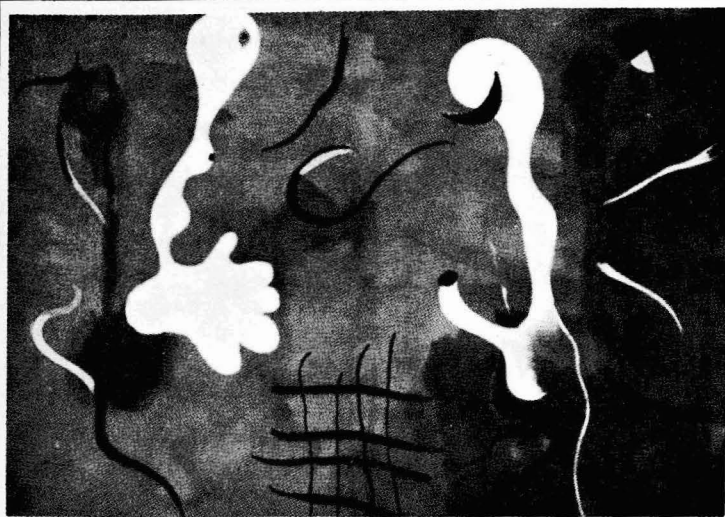
El grupo de pintores *Unit One*: “Una pintura abstracta, que emplee o no formas imaginarias o materiales, debe preservar la pureza de su contenido; no debe existir asociación alguna entre las formas y la función o el símbolo. Debe ser lógica en su construcción, pero con su propia lógica, que ella se impuso a sí misma. Sus formas deben parecer sólidas en el espacio y, sin embargo, sin recurrir al modelado o a la perspectiva, que pertenecen al mundo de la experiencia material. El entrenamiento psicológico, necesario para la creación de pinturas abstractas parece tan difícil como la adquisición de la experiencia técnica y del conocimiento estético.”

“Mondrian —dice Herbert Read— habría querido eliminar aun su propio gozo y, ciertamente, su personalidad misma en el esfuerzo que hace para alcanzar el ideal de una forma perfecta,



Klee

Van Doesburg



la afirmación de una armonía que jamás había sido antes concebida.”

Van Doesburg: “La evolución del arte moderno hacia lo abstracto y lo universal, eliminando lo externo y lo individual, ha hecho posible, por un esfuerzo común y una concepción común, la realización de un estilo colectivo que, elevándose por encima de la persona y la nación, expresa, de manera muy determinada y real, las necesidades de belleza más elevadas, más profundas y más generosas.”

“Queremos una estética nueva, basada sobre las relaciones puras de líneas y colores puros, porque sólo las relaciones puras de elementos constructivos puros pueden llegar a la belleza pura.”

Léon Dégand: “Para defender el arte abstracto es estúpido tratar de desacreditar el arte figurativo. Para elogiar el sabor de la carne es vano negar el del pescado. Pero los sectarios ven sectarios por todas partes y, por ello, una multitud de gentes creen leer entre líneas que toda defensa del arte abstracto es una toma de posición contra el arte figurativo. Ilusión excusable, tal vez, si se piensa que tantas defensas del arte figurativo sólo se componen de denigraciones del arte abstracto.”

“En mi opinión, el arte figurativo y el arte abstracto no se podrían oponer como el error a la verdad o el vicio a la virtud. Son dos concepciones diferentes de la pintura y de la escultura, y utilizan lenguajes diferentes. Nada más.”

“La mejor manera de defender el arte abstracto contra sus detractores y contra las confusiones, es definirlo. Y la mejor manera de definirlo es mostrar ante todo lo que no es.”

“El arte abstracto no es el resultado de una substracción que se formara así: *Arte figurativo* — *Figuración* = *Arte abstracto*,

“Esta concepción no se emplea actualmente. La practican aún numerosos tramposos, es cierto. Y muchas buenas gentes no saben todavía que no es con la forma y el color de una vasija no representada que se hace la pintura abstracta.”

“No invoca el mundo visible en sus fines, puesto que la pintura abstracta no tiene por propósito, en grado alguno, representar tales apariencias.”

“No lo invoca en sus medios, porque una pintura realmente abstracta no se hace por los medios tomados del mundo exterior, ni aun traspuestos, simplificados, deformados hasta el punto de tornarlos irreconocibles, sino a partir de líneas, formas y colores desprovistos, en principio, de toda relación de imitación con los objetos que pertenecen al mundo visible.”

“Yo digo: en principio, porque muy a menudo aún se mezclan recuerdos figurativos en la elaboración de la abstracción.”

“¿Qué es, entonces, el arte abstracto?”

“Es un arte que no invoca, ni en sus fines ni en sus medios, las apariencias sensibles del mundo exterior. Su lógica plástica no es, en manera alguna, solidaria con la lógica del arreglo

del mundo exterior. Y su lenguaje está desprovisto de toda alusión figurativa.”

“Eso es el arte abstracto negativamente. ¿Qué es positivamente?”

“Es un arte en que la plástica parte de una tabla rasa.”

“Considera los elementos primeros de todo lenguaje plástico: líneas, formas, colores. Los despoja de todas las significaciones que habían adquirido por su integración al lenguaje figurativo. Y les confiere nuevas significaciones.”

Dégand reconoce, implícitamente, grados de abstracción, de que siempre es algo lo que se abstrae. Benjamin Péret en su texto “La sopa deshidratada”: “Un lenguaje sirve siempre para expresar alguna cosa.” “La abstracción a partir de algo. Y ese algo es el mundo exterior.” “Al menos —prosigue Péret— que la abstracción no se vuelva aquí una entidad metafísica que rechaza toda representación concreta. Y aun una entidad metafísica representa, a fin de cuentas, un elemento del pensamiento concreto desviado desde largo tiempo atrás de una vía de su albergue en donde se ha desecado y ha perdido su forma original bajo el polvo que lo recubre.”

Charles Estienne se pregunta: “¿Puede el arte separarse de la vida?” Nadie lo admite. Y muchos de los artistas abstractos lo llaman: concreto. Para mí es un nuevo lenguaje para la aprehensión de lo real. La terminología es deficiente: informal, no figurativo, abstracto, etc. Su realidad es evidente.

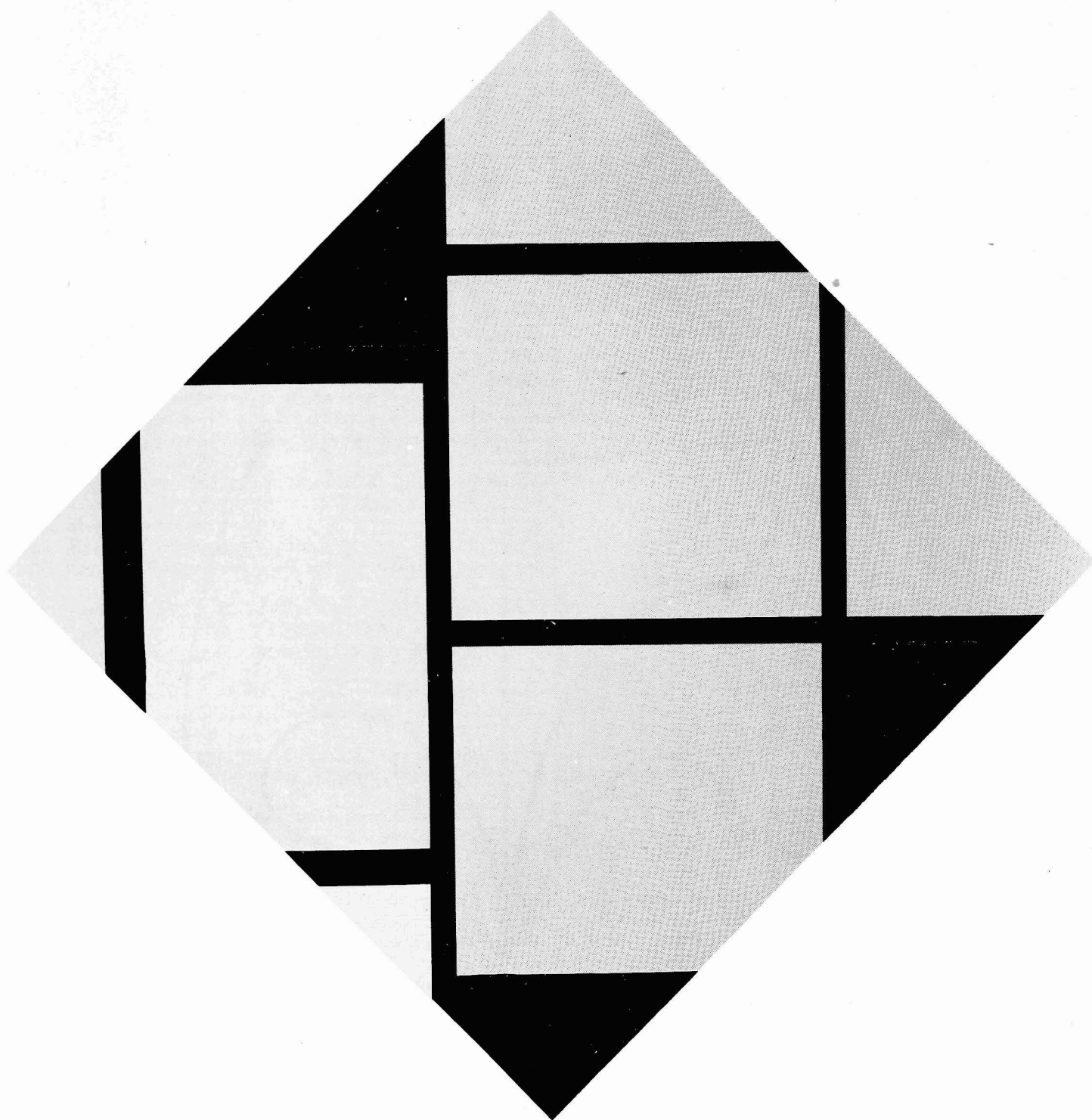
“¿Cómo el arte podría jactarse de no objetividad —se pregunta Péret— puesto que la finalidad misma del arte es la objetivación?”

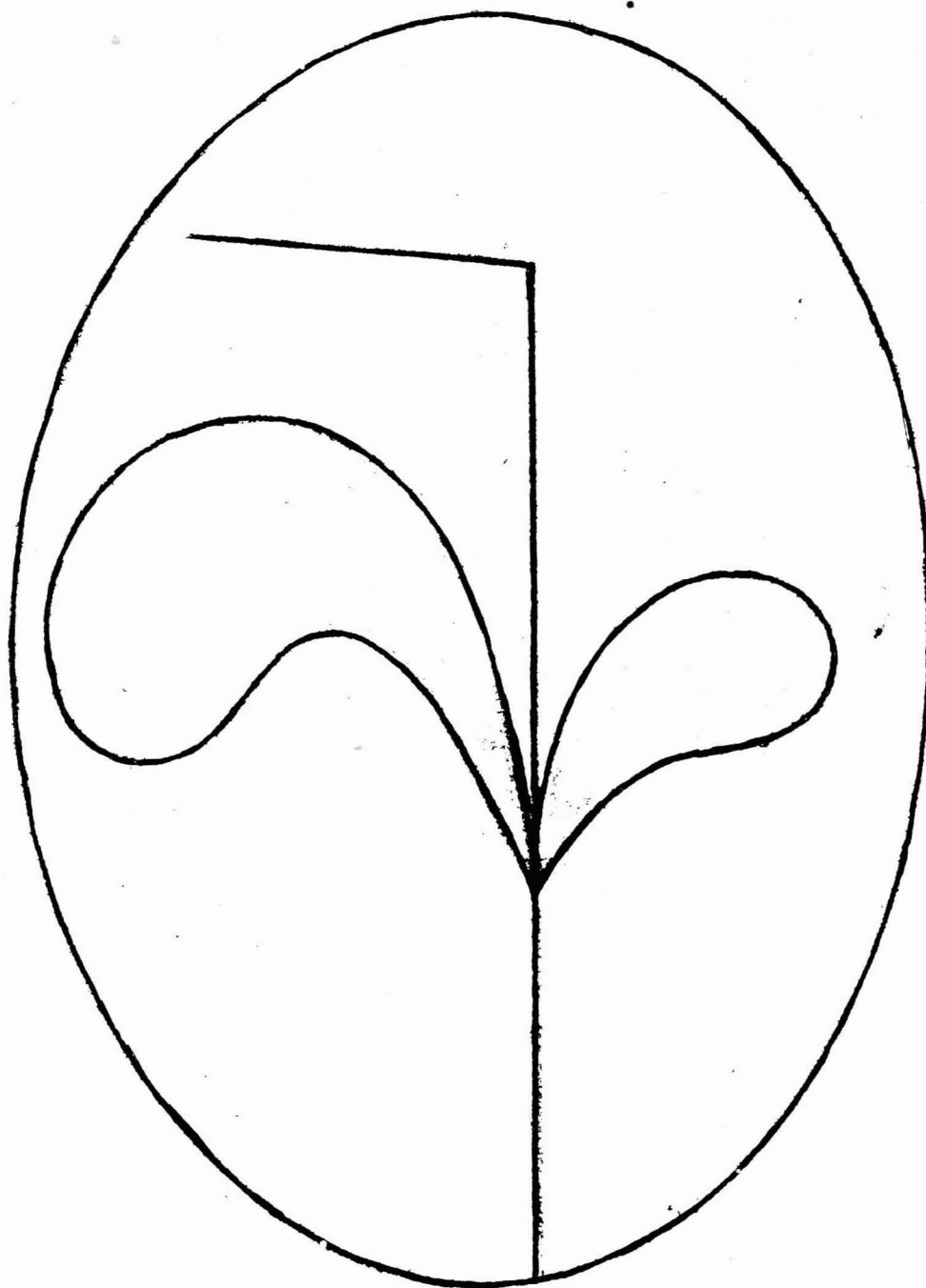
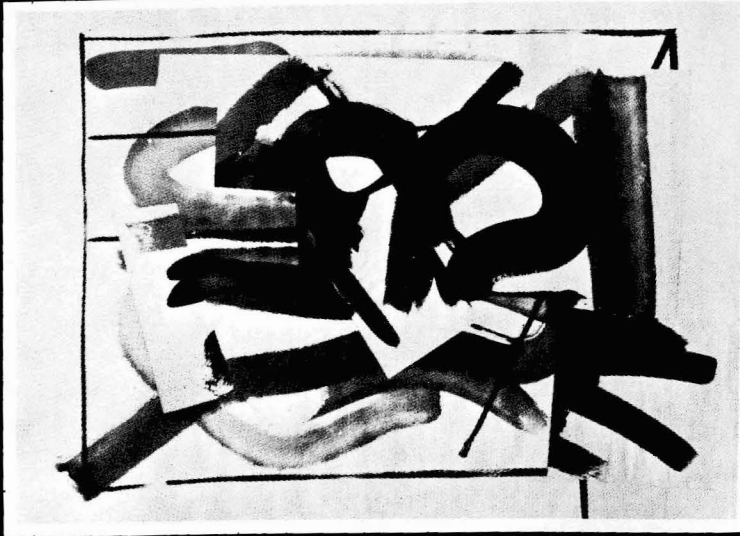
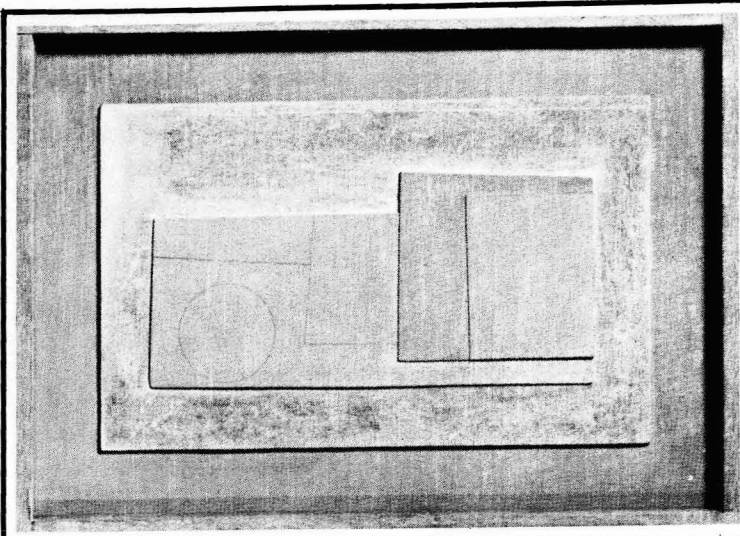
La querella se sitúa en el plan de las definiciones. “No puede, en realidad, existir arte abstracto alguno, porque el arte tiende a figurar, ya sea el mundo interior del artista, el mundo exterior, o su interdependencia.” (Péret.)

El arte abstracto escapa a la figura del mundo de la realidad inmediata; no busca, como el cubismo, darle nueva expresión a la figura, al objeto, a la realidad.

Se discutió más en torno al concepto de la abstracción que en torno a la validez misma de la operación: el evento psíquico resultante, el hecho plástico real. Si se piensa sobre la nada hay ya un gran tema. Irrealismo suele haber más en Picasso que lo que aquí hemos ido configurando como abstracción.

La obra abstracta debe considerarse en relación a sí misma. La objeción surge débil: ¿Cómo la obra puede estar más o menos cargada de significación si nada representa? No representa, pero expresa una imperativa realidad visual. Es innegable e indiscutible su verdad artística. Ésta se halla desligada del objeto intermediario: su significación es más pura. La educación prolongada de generaciones en la visión figurativa es, acaso, el estorbo principal para algunos. Rutina de siglos. Deficiencia en la educación para ver y sentir la pintura o la escultura.





◊ Arp.



Falta de alfabetización plástica. Además, el arte abstracto reclama una más intensa participación del contemplador. Una obra abstracta requiere ser lo más inventada posible. Es la encarnación de una impresión, de una intelección. Y, por ello mismo, es tan insoportable la repetición vacía de decenas de millares de tanta "pintura abstracta" que manosea sin invención el mismo cuadro. Exactamente lo propio puede decirse de lo figurativo. Academismo en ambos casos.

Todo arte es abstracción: sensibilidad e inteligencia de la forma: informal o formal. Formas, recuerda Kandinsky, nacidas de un "impulso interior".

No figurativo, mas todo arte es una figura; no representativo, y sabemos que la obra se representa a sí misma y expresa una realidad vital. Carece de representación de cosas o anécdotas; sí tiene significación. Significa sin representar. El tema puede ser simplemente un solo color: una tela en rojos, en verdes, en negros.

Es imposible copiar la realidad y, además, nunca ha sido el propósito del arte. La realidad es una bestia indomesticable. En pintura (Pascal) nos interesan objetos que en la vida real no nos interesan.

El pintor naturalista o realista transforma asimismo el modelo. Las cosas son como las vivimos. Grados de sublimación. El arte abstracto es la cima de ella.

El desnudo de una mujer en un cuadro no es una mujer desnuda. Si quiero mujeres desnudas —escribí alguna vez—, no voy a los museos.

En una obra realista hay abstracción figurativa.

Es un modelo interior, muy distinto del modelo interior del surrealismo de André Breton, que es una ruptura mucho menor en relación con el abstraccionismo. El surrealismo nunca fue atraído por el abstraccionismo. Es un realismo de otro orden.

No hay que confundir abstracción y estilización. La reducción del objeto manteniendo trazas de figuración no es abstracción.

Paul Klee no se consideraba abstracto, ni muchos artistas abstractos aceptan este nombre. Reclaman el opuesto: concretos. Dégand tampoco considera abstracto a Klee. Marcel Brion lo estudia como tal. Confusiones entre los propios especialistas.

Wassily Kandinsky (Moscú, 1866-París, 1944), vivió su infancia en Odesa. A los veinte años regresa a Moscú, para estudiar leyes y economía en la Universidad. Visita París en dos ocasiones en su juventud. En 1895, a los 29 años, ve en Moscú una gran exposición de impresionistas que lo maravilla. Al año siguiente se marcha a Munich a estudiar pintura. A partir de 1903 viaja mucho: Países Bajos, Italia, Túnez, Francia. En 1905 participa en el Salón de los Independientes. Para entonces ya se ha liberado de los impresionistas. La época capital de su obra la vive cuando trabaja con los del *Finete Azul*, con

Klee, Franz Marc, Jawlensky, Augusto Macke y otros. Crea su pintura sin apariencias de la realidad, en una como explosión de formas y colores. En 1911 es fundador del *Finete Azul*. En 1912 publica su obra *Lo espiritual en el arte*. Regresa a Rusia en 1914 y permanece hasta 1921: colabora con el estado soviético y hace varias exposiciones. Se marcha de nuevo a Munich y enseña en el Bauhaus, de 1922 a 1933, en que torna a Francia, para librarse de la persecución hitlerista al "arte degenerado". Para muchos investigadores, Kandinsky hizo en el terreno de la abstracción lo que Picasso en el figurativo. El español "le dio la vuelta al mundo de las formas sensibles".

Pieter Cornelis Mondrian (1872-1944). Comienza pintando paisajes a la manera de los impresionistas de Amsterdam y La Haya. En 1911 va a París, en donde el cubismo de Picasso lo influencia profundamente. Simplifica sus formas, sus colores. Vive la primera Guerra Mundial (1914-1918) en Holanda. En 1917 llega a la abstracción completa. Con Van Doesburg y Van der Leek y otros funda el grupo *De Stijl* (1917). Regresa a París en 1919. Al año siguiente, Leonce Rosenberg le publica *El neoplasticismo*. En 1925 rompe con *De Stijl*, por diferencias con Van Doesburg. En 1938 se marcha a Londres. En el 40, por los bombardeos, se traslada a Nueva York, en donde muere.

Los temperamentos, así como los orígenes, son muy distintos, opuestos. La sensibilidad nacional se manifiesta en ambos. En Kandinsky hay opulencia bizantina, mesianismo ruso, carácter individualista, lirismo desbordado, color orgiástico, formas orgánicas, efusión. En Mondrian: exigencia matemática, desnudez, precisión de teorema, arquitectura, despersonalización, tendencia hacia lo colectivo, presencia firme del puritanismo calvinista. El paisaje holandés "estructurado —escribe H.L.C. Jaffé— con arreglo a principios humanos de economía y racionalidad, con arreglo, por ende, a la geometría euclidiana. Líneas y ángulos rectos han sido el patrón que a lo largo de siglos enteros de actividad humana ha dejado la impronta en un suelo que apenas existía: Una precisión y un perfeccionismo que han sido y son necesarios para proteger estas tierras bajas contra el enemigo siempre en acecho: el agua. De este modo, la línea y el ángulo rectos han llegado a ser el patrón de nuestro país, porque son la característica del trabajo humano, en oposición a la línea curva y móvil, que es atributo de la creación natural, orgánica."

Estas dos grandes corrientes originan diversas ramificaciones. Los problemas de Kandinsky y Mondrian eran semejantes, pero el espíritu de su creación es muy diferente.

El arte de ambos fue largo tiempo ignorado por el gran público. Su desarrollo y propagación, su aceptación, así como su multiplicación y diversificación, podría decirse que parte de 1933, después de la salida de Kandinsky de la Alemania de Hitler.

La evolución en ambos fue lenta y concertada. No hubo con-



versión súbita. Fue el resultado de una búsqueda dentro de lo figurativo, para salir de él. Llegó por maduración, por claridad imaginativa, por requerimiento de su expresión.

Kandinsky nos dice en uno de sus escritos: "Supe expresamente que los 'objetos' dañaban mi pintura." Había ocurrido lo determinante y decisivo en su vida de pintor. Lo podemos saber con sus propias palabras:

"Fue en las horas próximas al crepúsculo. Volvía a casa con mi caja de colores, después de trabajar en un estudio, todavía enteramente sumergido en mi sueño y en el recuerdo del trabajo realizado cuando, de pronto, percibí sobre el muro un cuadro de extraordinaria belleza, brillando con un rayo de luz interior. Me quedé atónito, después me aproximé a ese cuadro en donde no veía sino formas y colores y cuya significación no comprendía. Pronto encontré la clave de ese enigma: era un cuadro mío colgado al revés en el muro. Intenté al día siguiente, con la luz del día, encontrar la impresión de la víspera, y sólo lo conseguí a medias. Aun colgado al revés encontraba siempre el 'objeto', y también faltaba la luz crepuscular."

Conocido de todos es que los pintores suelen contemplar sus cuadros con la parte inferior en alto, para observar si la organización soporta la prueba. Esta comprobación suelen hacerla figurativos y no figurativos. Se puede advertir el equilibrio y la unidad del cuadro, elementos formales en sí. En todo cuadro hay un orden estrictamente pictórico, que no depende del tema, del objeto. ¿Cómo reemplazar el objeto que estorba? En este sencillo planteamiento, sencillo en apariencia, que rompe toda una tradición de siglos, se encontró la problemática de la pintura abstracta contemporánea. ¿Las formas en sí, liberadas

de toda asociación figurativa, son capaces de transmitir un contenido? La respuesta está dada: el arte abstracto es una conquista indiscutible y verdadera, nueva y renovadora, del arte contemporáneo. Las objeciones en contra no se tienen en pie. A menudo son una colección de tonterías.

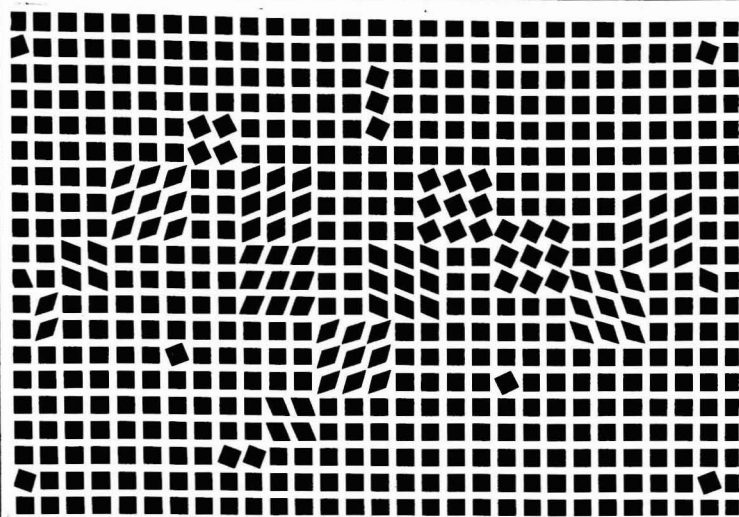
El impresionismo, el puntillismo, el cubismo no fueron comprendidos en su época. ¿Por qué habría de serlo el abstraccionismo?

"La idea estaba en el aire desde los impresionistas, explica Dégand. Caminaba. Obsedió a varias generaciones de artistas de vanguardia. Consistió finalmente en desear llevar a término la autonomía de la pintura y de la escultura, separándolas de toda representación del mundo exterior. Resultaba de una aspiración muy profunda, y quién sabe, muy antigua. Abría una vía nueva. ¿No se iba a ceder a la atracción de lo desconocido? ¿Rehusar explorar por medio de un nuevo lenguaje, regiones nuevas del intelecto y de la afectividad?"

El arte abstracto tiene una amplia evolución: época rusa (1910-1920), con el lirismo de Kandinsky, el suprematismo de Malevitch y el constructivismo de Pevsner y Gabo; la época alemana, con la creación de la escuela de arte Bauhaus (1919-1933), en donde trabajaron Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Albers y otros; la época holandesa del grupo *De Stijl* (1917), con Mondrian como figura sobresaliente; la época parisiense, después de 1945, y la llamada Escuela de Nueva York, más o menos, de 1945, hasta nuestros días, aunque suele considerarse la época propiamente creativa, hasta 1950. Ramas varias: abstracción geométrica, expresionista, caligrafismo, abstraccionismo lírico, "action painting", manchismo, etc.



Pollock



Daré, muy sucintamente, sin entrecomillar, los cinco puntos en los cuales Herbert Read resume los cargos contra el arte abstracto y sus réplicas correspondientes. Los cargos y las réplicas son más o menos éstos:

1. *Fracasa al querer comunicar algún sentido y sólo representa lo que el pintor se dice a sí mismo. Y si su obra no alcanza comunicación, sólo es un acertijo y deja de ser una obra de arte.*

Sólo la gente más simple sugeriría que el significado de una pintura es la historia que narra; que una obra de arte debe ser la descripción de una escena o la narración de un acontecimiento. El defensor del arte abstracto piensa que el arte es una forma simbólica de discurso, y aun cuando es una representación, su mensaje es transmitido por la forma y el color, más que por la imitación de las cosas que se ven en el cuadro. Destaca Read como Dégand que otras artes, como la música y la arquitectura, no imitan necesariamente nada de la naturaleza, pero comunican por abstractos arreglos de sonido, intervalos, proporciones y ritmos. No hay razón para que la disposición de líneas y colores en un cuadro o de masas y volúmenes en una escultura no pueda ser abstracta de la misma manera. Es una mera convención, de limitada significación histórica, sostener que las artes visuales deben comunicar su significado imitando las arbitrarias formas de la naturaleza. Con esa lógica, la música debería limitarse a la imitación del canto de los pájaros o al trueno del rayo, y la arquitectura limitarse a imitar cavernas y montañas. La obra abstracta puede ser una adivinanza, pero ni carece de sentido ni está desahuciada. Es un símbolo que puede sostener las más profundas emociones e intuiciones del artista, en el cual el espectador puede encontrar sus propias emociones e intuiciones, definidas e iluminadas.

2. *No hay medidas de comparación en imágenes o técnicas en el arte abstracto. No importa quién hasta un niño puede pintar pinturas abstractas. Cualquier tipo de incoherencia puede presentarse como arte abstracto. En consecuencia, es imposible distinguir una buena pintura abstracta de una mala.*

La imagen del mundo exterior es una convención que varía de época en época. Esto es evidente. La historia del arte lo prueba. Cada época tiene su propio método de construir su imagen del mundo exterior. Poco hay en común en la imagen de la época bizantina y la imagen de la época del Renacimiento. La imagen del hombre es diferente no sólo de época en época sino de un artista a otro. ¿Cuál sería la imagen modelo del hombre? Los chinos tienen una imagen; los griegos otra. Algunas religiones crean una imagen ideal del hombre; otras, como la mahometana, prohíben la representación de ese ideal, porque sólo Dios es perfecto y sería una presunción del hombre considerarse capaz de representar tal perfección. El artista islámico, que es una clase de artista abstracto, piensa que hay

una perfección ideal, pero que esta perfección es impersonal: es decir, un problema de armonía cuantitativa, la sucesión rítmica de líneas, el equilibrio de áreas, la armoniosa unidad de los colores, la articulación orgánica del espacio. Otra clase de artistas abstractos busca una imagen que pueda o no pueda tener esas concretas participaciones cuantitativas, pero que es esencialmente expresiva de emoción que encierra alguna inexplicable cualidad mágica.

Hay formas que nos atraen no por razones racionales: las nubes, las puestas de sol, las manchas de tinta, etc. Los chinos y los japoneses colocan grandes e irregulares pedazos de rocas en sus jardines, porque tienen un extraño poder de seducción. La forma es tan misteriosa como la vida misma. El artista es un hombre que revela el misterio de la forma.

En lo que se refiere a técnica, prosigue Read, aunque confunda al crítico de arte abstracto, diré que la medida es la misma que en el arte representativo o figurativo. Es un problema de la aptitud del artista para usar sus herramientas y materiales de la mejor manera. Hay pinturas abstractas mal pintadas, del mismo modo que hay pinturas figurativas mal pintadas. Y hay en ambas tendencias, pinturas bien pintadas. Aun la espontaneidad, que es una característica del arte abstracto expresionista, se la encuentra en el arte figurativo, en Tiépolo o Magnasco, en los impresionistas y en los expresionistas.

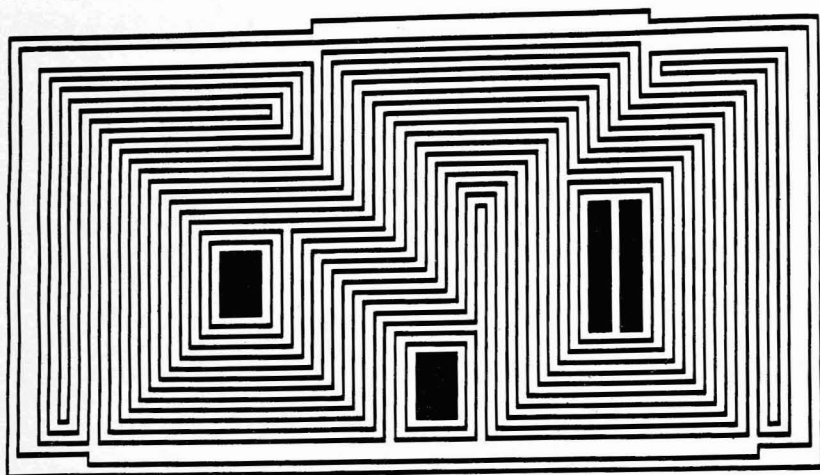
En el arte abstracto o en el representativo o figurativo, —afirma Read—, las medidas son las mismas. Sólo hay buen arte y mal arte.

Composición coherente, sensibilidad para la armonía del color, ritmos de movimientos y significante imaginaria: el arte abstracto posee todas las cualidades estéticas esenciales que han estado presentes en el arte del pasado. El pintor inglés, David Jones, que no es un pintor abstracto, lo señala en su libro *Época y artista*.

“Ninguno de nosotros cuyo trabajo nadie, imagino, podría llamar ‘abstracto’, —dice David Jones—, duda que es una cualidad abstracta, escondida o imprecisa, la que determina el valor verdadero de toda obra de arte.”

3. *Representa la novedad por la novedad misma. Hay un interés principal en ser diferente que conduce al simple sensacionalismo. Hay diferencia entre un movimiento y un culto.*

Es cierto que el arte moderno de todo orden, incluyendo la música y la poesía, deliberadamente se han interesado en ser “nuevos”. En el nivel más general y acaso en el más profundo, esto es un reflejo de nuestra situación histórica. Vivimos en una época revolucionaria dice Read, y los cambios en arte son nada más el reflejo de los cambios en la sociedad. Pero la posición es más paradójica de lo que implica tal generalización, porque las sociedades más revolucionarias como la rusa y la china han sido las más conservadoras en su arte.



Causas más directas para explicarse la novedad del arte moderno hay que encontrarlas en los descubrimientos científicos y técnicos de nuestro tiempo. La invención de la fotografía y el cinematógrafo tuvo profundo efecto en el arte de la pintura. Así, también, los progresos técnicos en velocidad, en nuevas dimensiones del espacio dadas por el avión, en el mundo nuevo de formas reveladas por el microscopio. La forma en sí —continúa Read—, se estableció como un principio orientador, como un principio guía en la naturaleza, en el universo, y la forma, inevitablemente (y tal vez inconscientemente), tornóse en la preocupación del artista. Sería absurdo quejarnos de la novedad por la novedad misma en la ciencia; es igualmente absurdo quejarnos por ello en el arte. El arte ha caminado al mismo paso que el mundo cambiante, y cuanto más ha cambiado el arte más ha permanecido siendo la misma cosa: la representación simbólica de la realidad.

La idea de que tal actividad constituye un culto, está lejos de la verdad. No es rígido, sino abierto. Se pinta abstracto en todas partes del mundo. El arte abstracto se acomoda a todas las variantes de temperamentos y expresiones, desde el severo clasicismo de Mondrian hasta el salvaje romanticismo de de Kooning.

4. *Es sólo decoración, no más profunda que un bosquejo para papel tapiz o telas para cortinas. ¿No trabaja el pintor abstracto pensando ante todo en el efecto de su tela en un muro de museo, como lo atestigua el tamaño enorme de las telas de los expresionistas abstractos, en vez de dirigirse, más bien, hacia la intensificación de la experiencia?*

Ruskin dijo que todo gran arte es esencialmente decorativo. Las grandes composiciones de Ticiano, Miguel Ángel y Rubens, son "decorativas". Del mismo modo las pinturas de Kandinsky, Mondrian, Nicholson o Pollock son decorativas. Si el artista abstracto trabaja ante todo pensando en el efecto de su tela en el muro, está haciendo exactamente lo mismo que hicieron Ticiano, Miguel Ángel o Rubens.

Lo que es excepcional en la historia de la pintura es la pintura de pequeñas dimensiones para interiores, popular entre los coleccionistas de la burguesía. El pintor moderno quiere emanciparse de tal convención de los dos siglos últimos, y quiere volver a la "gran manera" de los grandes pintores del pasado. El pintor abstracto pide la cabal escala para sus medios.

Es verdad que algunas composiciones abstractas son vacías, —prosigue Read—, pero esto se debe a que son composiciones pobres y no a que sean composiciones abstractas. Lo de la "intensificación de la experiencia" no es una cuestión de tamaño sino de la efectividad del símbolo empleado. Cualquier catedral gótica nos sirve como ejemplo de grandeza, de magnitud intensa. Y esta intensa grandeza es el resultado de una expresión espacial abstracta.

5. *Está desprovisto de emoción humana. Carece de funda-*

mentos filosóficos, de relación con valores básicos y permanentes, como siempre ha tenido todo gran arte.

Ningún arte —afirma Read—, podía tener más profundos cimientos filosóficos. Libros como el de Worringer: *Abstracción y empatía*; el de Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*; el de Mondrian: *Arte plástico*, los escritos de Gabo, Malevitch, Klee, todos ellos constituyen una riqueza de especulaciones acerca de los principios del arte sin rival en la historia. Todos estos escritos se refieren a "valores básicos y permanentes", y tales valores son valores humanos.

Sin embargo, el cargo de que el arte abstracto carece de emoción humana tiene alguna fuerza —dice Herbert Read—, si la emoción humana la entendemos como el cotidiano sentimiento de alegría o tristeza, esperanza o desesperación, que son nuestras experiencias normales. Si el propósito del arte fuera expresar tales sentimientos, encarnarlos en pinturas realistas, en música o drama, entonces el arte sería idéntico a la vida: una transcripción, un informe, una reflexión. Si el artista no hizo más que esto, puede ser un buen periodista o un buen fotógrafo, pero no sería venerado como Miguel Ángel o Rembrandt.

El propósito del artista no es representar la emoción, sino trascenderla. Hay dos aforismos de Georges Braque que describen la verdadera función de la emoción en el arte. Dice el primero: "La emoción ni se agrega ni se imita: es la semilla, y el arte es la flor." Y dice el segundo aforismo de Braque: "Amo la regla que corrige la emoción; amo la emoción que corrige la regla."

El arte es un proceso dialéctico: la solución de contradicciones y ambigüedades. Una obra de arte está fuera de la lucha mundana; es un objeto de contemplación desinteresada.

"Distancia, dijo Simone Weil, es el alma de lo bello: la belleza, fruto que contemplamos sin tratar de asirlo." "El arte abstracto —prosigue Read—, acaso esté más distante que cualquier otro arte del pasado; y acaso sea también más bello.

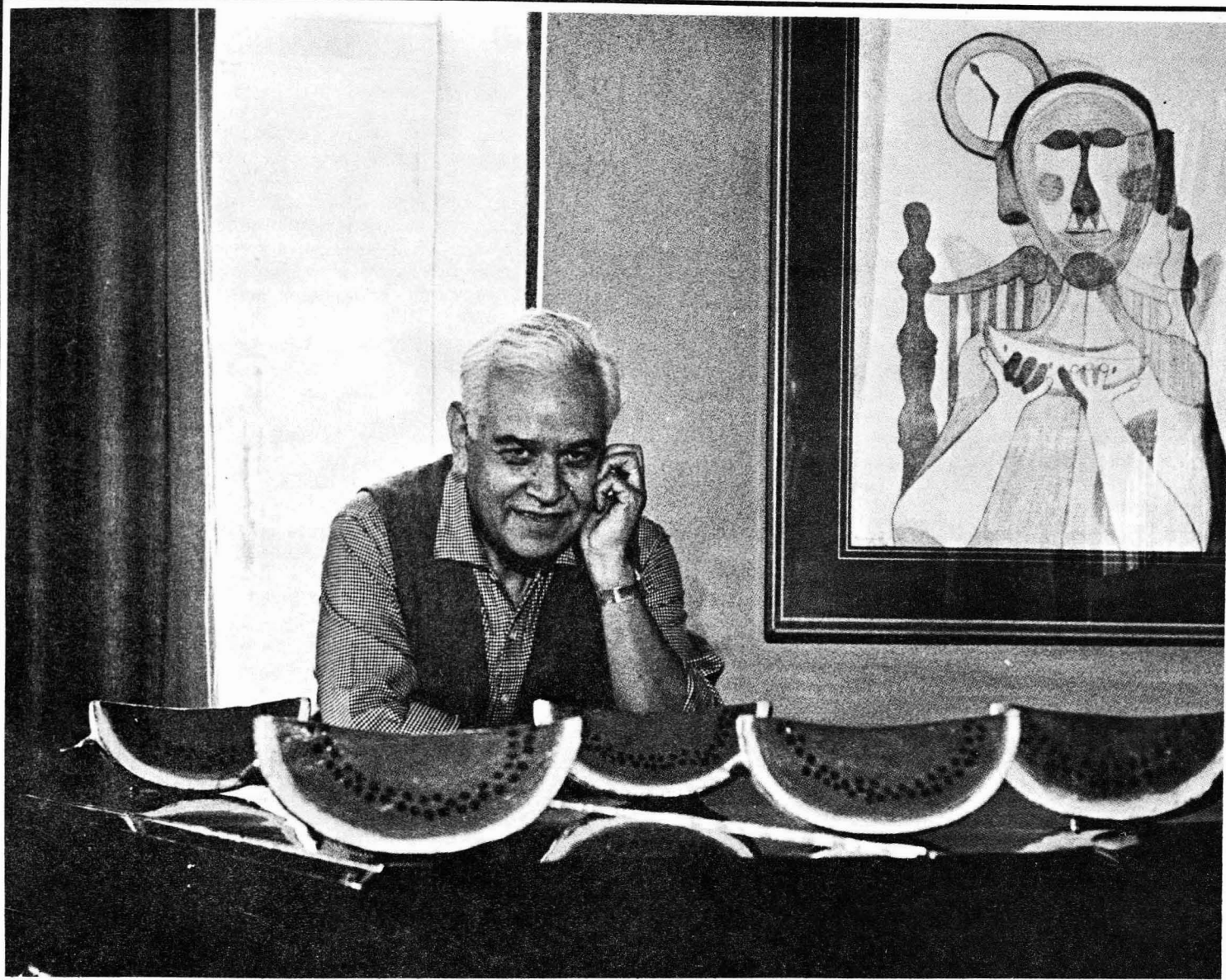
Resumí, con sus propias palabras, en lo posible, breve parte de la brillante exposición del crítico inglés, notable por su claridad, su precisión y la síntesis que logra. Muy sucintamente di las réplicas, ya que filosófica e históricamente están muy bien dilucidadas.

El arte abstracto tiene fundamentación sólida: la misma del arte en todas sus épocas, por nuevos caminos. Encontrar y abrir tales caminos es la historia de esta expresión remota y actual: la abstracción ha sido siempre una constante del espíritu humano. Nos lo demuestran las obras mismas, sin necesidad de que profundicemos en las muy amplias disquisiciones teóricas de pintores, escultores y estetas. "¿Qué pensamiento de Delacroix —se pregunta Picasso— puede compararse con su *Sardanápalo*?"

El arte abstracto pertenece al pasado.

MANUEL GONZALEZ CASANOVA

TAMAYO: SOBRE EL OFICIO DE PINTOR



Rufino Tamayo pintó su mural para Expo 67 en el frontón cerrado de la Ciudad Universitaria. Fue una experiencia perdurable para quienes lo vieron pintar, día tras día, su excelente obra. Desde el inicio del dibujo, la preparación minuciosa de la tela, la combinación de los colores, la creación misma del mural, Manuel González Casanova dirigió la filmación de una película en la que Tamayo y su pintura; Tamayo y sus ideas; Tamayo y algunos aspectos cotidianos de su vida, son el tema. De una breve conversación surgieron las respuestas de Tamayo; verdaderas definiciones sobre la pintura de uno de los grandes artistas de nuestro tiempo.

¿Hasta qué punto su propia vida, su experiencia, es parte de su pintura y se refleja en ella?

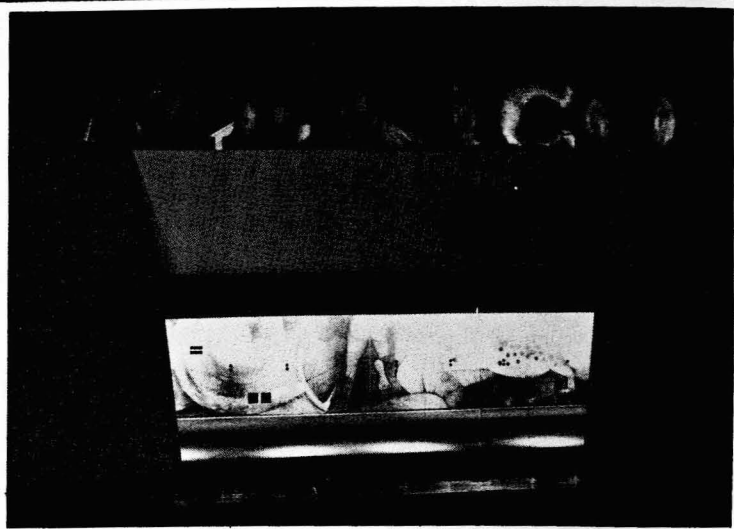
Yo espero que se refleje en una forma total, supuesto que es mi propia expresión. Si no fuera así, estaría yo falseándome a mí mismo. Esencia plástica ordenada con un sentido poético dentro de la preciosa limitación del cuadro: eso es lo que yo llamo pintura. Tener los pies firmes, hundidos, si es preciso, en el terreno; pero tener también los ojos y los oídos y la mente bien abiertos, escudriñando todos los horizontes es, en mi opinión, la actitud correcta. Recoger y aprovechar sin temor la experiencia de todas partes y, a la vez, enriquecerla con el aporte local, es la única manera de lograr que nuestro mensaje tenga un alcance universal.

¿Cómo definiría usted la pintura abstracta?

En mi concepto, la pintura abstracta es aquella que no tiene ninguna reminiscencia de la naturaleza; tiene que ver con la geometría simplemente dentro del cuadro.

¿Y a qué satisface la pintura abstracta?

Una necesidad muy intelectual, diríamos, de los pintores que la ejercitan. Ellos consideran que el uso de cualquier objeto



que se encuentra en la naturaleza, implica, ya, literatura: es un tema. Y entonces lo que ellos quieren es no tener simplemente un tema, sino simplemente la libertad para expresarse con los elementos plásticos puros.

¿Cuáles han sido las causas que han originado la decadencia del muralismo en México?

Es una cosa histórica. Hubo un momento en que se necesitaba esa propaganda; particularmente los políticos la necesitaban para apoyar sus ideas sociales y económicas y, claro, como la Revolución fue dando pasos hacia adelante, llegó un momento en que ya no era necesaria esa clase de publicidad.

¿Eso explica que los pintores nuevos, los pintores jóvenes no hagan pintura mural?

Bueno, yo creo que la razón principal de que ya no haya pintura mural tanto como la había antes, es el hecho de que el gobierno —que está constituido por los políticos, que necesitaban esto como apoyo a sus ideas— establecido ya no requiere de ella. Así que no es simplemente el hecho de que los pintores jóvenes ya no quieran hacer esa pintura, sino a que la causa económica que era la fundamental, el que la sostuviera el gobierno, ya no existe.

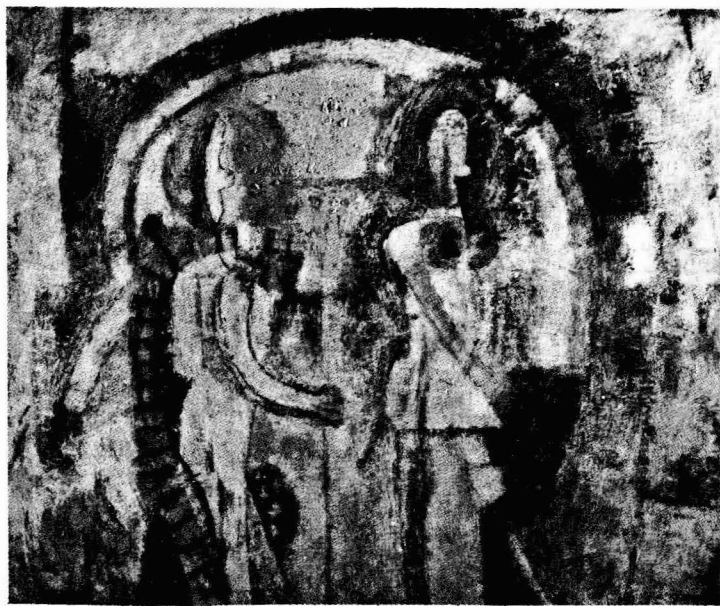
¿Cuáles son las funciones que caracterizan a la pintura mural y cuáles las que caracterizan a la pintura de caballete?

La función es la misma. Lo que pasa es que una, la pintura mural, tiene que estar relacionada con la arquitectura. En cambio, la otra tiene una libertad absoluta, porque es experimental; podríamos decir que la pintura de caballete es una especie de laboratorio.

¿Podría hablarnos más ampliamente de la posición del pintor ante la vida? ¿Y de la relación del arte y la vida?

La posición del pintor es ser actual. Estar muy consciente de lo que está sucediendo a su alrededor, en el momento que está viviendo, y eso reflejarlo en su obra. El arte es la quintaesencia de la vida; es decir, tiene que reflejarla; por ello el pintor tiene que ser actual. Si un pintor se dedica a hacer cosas que recuerden a los pintores anteriores, porque eran muy buenos, está fuera de su época; simplemente, copia. Cada momento necesita una manera de expresión distinta.

Para Expo 67, ¿en qué medida su mural representa el tema de la exposición, "El hombre y su mundo"?



Yo creo, sinceramente, que lo representa en una forma total. A mí se me dio el tema de *"El mexicano y su mundo"*. Y yo quise expresar esa idea; es decir, concretándola con unos cuantos símbolos, como a usted le consta. Mi idea primordial, al hacer la representación del mexicano y su mundo, fue la de que el mexicano contemporáneo está tratando de independizarse completamente de ese nacionalismo tan tremendo que existía y aún sigue existiendo entre nosotros. La idea, en síntesis, es de que el mexicano se quite de encima todos aquellos prejuicios anteriores de nacionalismo para hacerse universal.

¿Qué piensa usted de la cultura actual de México. Tiene una proyección realmente internacional, o todavía es limitada?

En general, yo diría que los jóvenes están tratando de independizarse de una cosa que existe todavía y que es muy tradicional; ellos están haciendo una revolución dentro de una cosa que todavía no es revolucionaria.

El movimiento cultural, las expresiones de la cultura en México, se pueden ya comparar con las de otras grandes metrópolis?

Yo creo que sí. Ésa es la tendencia general y, como lo he dicho en una ocasión anterior, a mí me complace, sobre todo, por el hecho de que yo fui uno de los iniciadores de un movi-

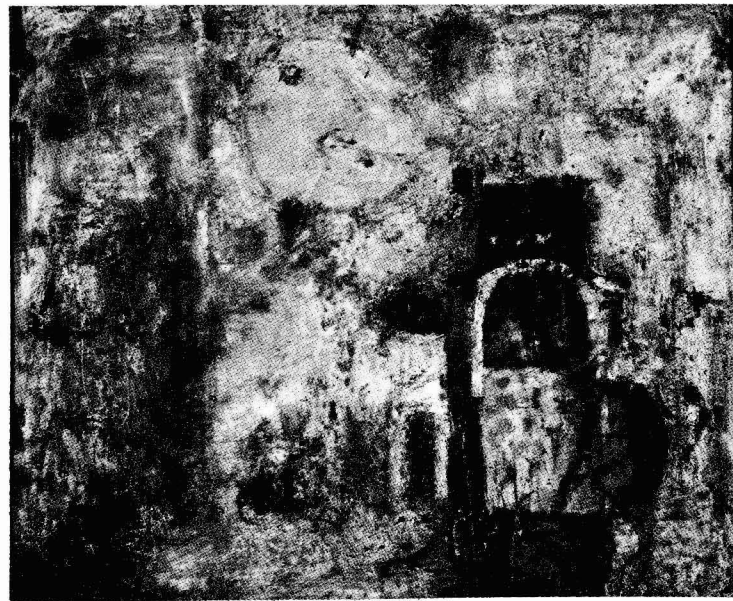
miento de esa naturaleza. Yo creo que nosotros, los mexicanos, después de todas las experiencias por las que hemos pasado, estamos ya en condiciones de hablar al tú por tú con los otros pueblos.

¿Considera usted que su pintura forma parte de la tradición cultural de México o hasta qué punto la tradición cultural de México está reflejada en su pintura?

Siempre he pensado que el arte es internacional, como lo es la cultura, porque es la resultante de las experiencias que vienen de todas partes a las cuales agregamos lo nuestro, nuestro propio acento. De manera, pues, que en ese sentido, en el sentido de la universalidad, yo considero que mi pintura está en lo justo. Por lo que respecta a la aportación nuestra, pienso lo mismo, porque es bien sabido que mientras los otros pintores consideraban que su mexicanidad consistía simplemente en el hecho de representar hechos sucedidos en nuestro país yo, en cambio, me remití a nuestra gran tradición y de ella bebí, de suerte que los elementos plásticos que existen en mi pintura, son resultado de todo ello.

¿Ha encontrado usted en la tradición plástica mexicana una fuente...?

Es mi fuente principal.



Margo Glantz



Mitologías deshechas

I

MEDUSA

Invertebrada fue la marcha
que me acercaba a la osamenta
la luz se hizo

y el azogue corrió
como lava

por los suelos
dejándome la piel manchada

II

DEYANIRA

Caballo empecinado
me acompaña
quebrando con pezuña dura
los sinuosos flancos
y con sus manos de hombre
trasmutado
camina por mi vientre

caricia de lobo
que yo evito
mientras vigila
el rostro amado
y con dardo funesto
lanza la ponzoña
que habrá de fulminar
hombre y caballo

III

AYAX

La sangre espesa
y negra
me cayó en la cara
con el susurro ignominioso
del dolor que repta

sus brazos levantados
formaban un triángulo

isósceles
con la espada

esperé a su lado
sin poder siquiera
llorar un triste llanto
mientras su alma descendía
a la mansión del Hades

afuera
se congregó
la muchedumbre

y se oyó
el aullido bastardo de los trenos

IV

IO

Imagen afilada
dura entraña
que ante mí se eleva en tenso acorde
sufrimiento violáceo y abultado
que en breve mordida

aguza
mis sentidos
en caricia que se extiende
por mi forma aletargada
y se expresa en calumnia
que vigila

con mil ojos
marcando de nuestro largo camino
los finales

V

EURIDICE

Uncida a la caricia de su mano
seguí el camino señalado
sin intentar desviar
el rumbo
los abismos viscosos
de mis rodillas
se abrazaron

Orfeo cantaba una elegía
deteniendo a la muerte que acechaba
el ojo

traspasó
la sombra
y la mirada taladró el sonido

VI

ORFEO

Surgió Orfeo
como viejo Robinson de infierno
buscando entre las almas
a Eurídice

Las sombras
guardianas del olvido
pasaron murmurando
sus lúgubres palabras
y las manos que tañían dulce lira
en silencio
las cuerdas desgarraron

VII

DIDO

Y
yo
inmóvil
adoptaba la pose
de una Dido rubensiana
clavándose
larga espada
de mango carigoleado

y
pretencioso
el suicidio me aguardaba

pero hablé
con voz de profeta encarnizado

y en sibilino reproche
enfundé la daga

VIII

ANDROMEDA

Con los cabellos
al aire
Andrómeda se encuentra encadenada
las olas en su cuerpo graban
el rencor
de las divinidades
que tienden una muralla
de silbidos

Perseo baja del corcel
y sus huellas aladas
un rastro abren en las aguas
convirtiendo en piedras deslavadas
el susurro maldito
de las aves

IX

LEDA

Yo no lo vi
sólo recuerdo
la caricia
de la pluma
que se posaba
sobre la piel desnuda
con ligera osadía
enardeció mi vientre
y acarició mis senos
la sangre recorrió
todo el camino del delirio

Tranquila lo alejé
con dedos pudibundos
como si hubiera sido
insecto
y durante años escondí

el cosquilleo imperceptible
de la maledicencia

X

ARIADNA

Como niña de párvulos
recité tus nombres
y guardé en la yema de mis dedos
las líneas
las sombras
y las venas
puse entre mis pechos luego
tu perfil
y como Ariadna
te entregué el hilo
de mi laberinto

Con calma recorrimos
los largos vericuetos

sin encontrar al minotauro
buscando en el amor
oscura protección

Un día fue preciso
matar al monstruo humano
con gimnasia elaborada
lo venciste
el hilo se rompió
até los trechos carcomidos
y cariñosamente
como si fuese cordón umbilical
apenas desprendido
lo coloqué en un frasco
de formol

En los peñascos me dejaste
para volver a la embarcación
sombria
Lancé al mar
mi mensaje embotellado



esperando
como todos los náufragos
que alguien acudiera pronto
a rescatarme

XI GORGONA

De gestos circundada
mi figura
en mueca fija
se desnuda

El lecho abierto
espera
para invocar
con voz muy lenta
una presencia
al mirarla
el cuerpo mío

en cuya nervadura intacta
te aposentas
se vuelve piedra
y a ti te da
color de luto

XII LAS BACANTES

Quisiera que al tocar mis dedos
el suave teclado
las palabras surgieran
precisas y sonoras
capaces de expresar
este desdoblamiento
que en mí
ejerce su tortura
mutilando
congelando
mi cuerpo y mi memoria

despertando
mis extremidades
para hacerlas danzar
al ritmo de una iniciación
terrestre y venusina

Viene el silencio derrengado
sucesor de la danza
y el estrépito de viejos
instrumentos renovados
cítaras

zampoñas
y guitarras
ombligo eléctrico
de un equipo de sonido

Mientras
jovencitos autóctonos
de melena dispersa
vociferan
en extrañas lenguas
otros
mueven

sus grupas epilépticas
sus cabezas desgajadas
en catarsis inerte y repetida
a las siete en punto de la noche

Quisiera
y las manos se levantan
frenéticas
los ojos vagan
los oídos se abren
al sonido
que invade el olfato sudoroso
La memoria sigue inerme
la tortura continúa
sin que la piel la sienta
y los dedos rozan
las teclas misteriosas
oráculos redondos
de un Delfos ya perdido





Mario Benedetti **L**a muerte

Conviene que te prepares para lo peor.

Así, en la entonación preocupada y amiga de Octavio, no sólo médico sino sobre todo ex compañero de liceo, la frase socorrida, casi sin detenerse en el oído de Mariano, había repercutido en su vientre, allí donde el dolor insistía desde hacía cuatro semanas. En aquel instante había disimulado, había sonreído amargamente, y hasta había dicho: "No te preocupes, hace mucho que estoy preparado." Mentira, no lo estaba, no lo había estado nunca. Cuando le había pedido encarecidamente a Octavio que, en mérito a su antigua amistad ("te juro que yo sería capaz de hacer lo mismo contigo"), le dijera el diagnóstico verdadero, lo había hecho con la secreta esperanza de que el viejo camarada le dijera la verdad, sí, pero que esa verdad fuera su salvación y no su condena. Pero Octavio había tomado al pie de la letra su apelación al antiguo afecto que los unía, le había consagrado una hora y media de su acosado tiempo para examinarlo y reexaminarlo, y luego, con los ojos inevitablemente húmedos tras los gruesos cristales, había empezado a dorarle la píldora: "Es imposible decirte desde ya de qué se trata. Habrá que hacer análisis, radiografías, una completa historia clínica. Y eso va a demorar un poco. Lo único que podría decirte es que de este primer examen no saco una buena impresión. Te descuidaste mucho. Debías haberme visto no bien sentiste la primera molestia." Y luego el anuncio del primer golpe directo: "Ya que me pedís, en nombre de nuestra amistad, que sea estrictamente sincero contigo, te diría que, por las dudas..." Y se había detenido, se había quitado los anteojos, y los había limpiado con el borde de la túnica. Un gesto escasamente profiláctico, había alcanzado a pensar Mariano en medio de su desgarrada expectativa. "Por las dudas ¿qué?", preguntó, tratando de que el tono fuera sobrio, casi indiferente. Y ahí se desplomó el cielo: "Conviene que te prepares para lo peor."

De eso hacía nueve días. Después vino la serie de análisis, radiografías, etc. Había aguantado los pinchazos y las propias desnudeces con una entereza de la que no se creía capaz. En una sola ocasión, cuando volvió a su casa y se encontró solo (Águeda había salido con los chicos, su padre estaba en el Interior), había perdido todo dominio de sí mismo, y allí, de pie, frente a la ventana abierta de par en par, en su estudio inundado por el más espléndido sol de otoño, había llorado como una criatura, sin molestarse siquiera en enjugarse sus lágrimas. Esperanza, esperanzas, hay esperanza, hay esperanzas, unas veces en singular y otras en plural; Octavio se lo había repetido de cien modos distintos, con sonrisas, con bromas, con piedad, con palmadas amistosas, con semiabrazos, con recuerdos del liceo, con saludos a Águeda, con ceño escéptico, con ojos entor-

nados, con tics nerviosos, con preguntas sobre los chicos. Seguramente estaba arrepentido de haber sido brutalmente sincero y quería de algún modo amortiguar los efectos del golpe. Seguramente. Pero ¿y si hubiera esperanzas? O una sola. Alcanzaba con una escueta esperanza, una diminuta esperancita en mínimo singular. ¿Y si los análisis, las placas, y otros fastidios, decían al fin en su lenguaje esotérico, en su profecía en clave, que la vida tenía permiso para unos años más? No pedía mucho: cinco años, mejor diez. Ahora que atravesaba la Plaza Independencia para encontrarse con Octavio y su dictamen final (condena o aplazamiento o absolución), sentía que esos singulares y plurales de la esperanza habían, pese a todo, germinado en él. Quizá ello se debía a que el dolor había disminuido considerablemente, aunque no se le ocultaba que acaso tuvieran algo que ver con ese alivio las pastillas recetadas por Octavio e ingeridas puntualmente por él. Pero, mientras tanto, al acercarse a la meta, su expectativa se volvía casi insostenible. En determinado instante, se le aflojaron las piernas; se dijo que no podía llegar al consultorio en ese estado, y decidió sentarse en un banco de la plaza. Rechazó con la cabeza la oferta del lustrabotas (no se sentía con fuerzas como para entablar el consabido diálogo sobre el tiempo y la inflación), y esperó a tranquilizarse. Águeda y Susana. Susana y Águeda. ¿Cuál sería el orden preferencial? ¿Ni siquiera en este instante era capaz de decidirlo? Águeda era la comprensión y la incompreensión ya estratificadas; la frontera ya sin litigios; el presente repetido (pero también había una calidez insustituible en la repetición); los años y años de pronosticarse mutuamente, de saberse de memoria; los dos hijos, los dos hijos. Susana era la clandestinidad, la sorpresa (pero también la sorpresa iba evolucionando hacia el hábito), las zonas de vida desconocida, no compartidas, en sombra; la reyerta y la reconciliación conmovedoras; los celos conservadores y los celos revolucionarios; la frontera indecisa, la caricia nueva (que insensiblemente se iba pareciendo al gesto repetido), el no pronosticarse sino adivinarse, el no saberse de memoria sino de intuición. Águeda y Susana. Susana y Águeda. No podía decidirlo. Y no podía (acababa de advertirlo en el preciso instante en que debió saludar con la mano a un antiguo compañero de trabajo), sencillamente porque pensaba en ellas como zonas suyas, como sectores de Mariano Ojeda, y no como vidas independientes, como seres que vivían por cuenta y riesgo propios. Águeda y Susana, Susana y Águeda, eran en este instante partes de su organismo, tan suyas como esa abyecta, fatigada entraña que le amenazaba. Además estaban Coco, y sobre todo Selvita, claro, pero él no quería, no, no quería, no, no quería ahora pensar en los chicos, aunque se daba cuenta de que en algún momento tendría que





afrontarlo, no quería pensar porque entonces sí se derrumbaría y ni siquiera tendría fuerzas para llegar al consultorio. Había que ser honesto, sin embargo, y reconocer de antemano que allí iba a ser menos egoísta, más increíblemente generoso, porque si se destrozaba en ese pensamiento (y seguramente se iba a destrozarse) no sería pensando en sí mismo sino en ellos, o por lo menos más en ellos que en sí mismo, más en la novata tristeza que los acechaba que en la propia veterana noción de quedarse sin ellos. Sin ellos, bah, sin nadie, sin nada. Sin los hijos, sin la mujer, sin la amante. Pero también sin el sol, este sol; sin esas nubes flacas, esmirriadas, a tono con el país; sin esos pobres, avergonzados, legítimos restos de la Pasiva; sin la rutina (bendita, querida, dulce, afrodisiaca, abrigada, perfecta rutina) de la Caja N° 3 y sus arqueos y sus largamente buscadas pero siempre halladas diferencias; sin su minuciosa lectura del diario en el café, junto al gran ventanal de Andes; sin su cruce de bromas con el mozo; sin los vértigos dulzones que sobrevienen al mirar el mar y sobre todo al mirar el cielo; sin esta gente apurada, feliz porque no sabe nada de sí misma, que corre a mentirse, a asegurar su butaca en la eternidad o a comentar el encantador heroísmo de los *otros*; sin descanso como bálsamo; sin los libros como borrachera; sin el alcohol como resorte; sin el sueño como muerte; sin la vida como vigilia; sin la vida, simplemente.

Ahí tocó fondo su desesperación, y, paradójicamente, eso mismo le permitió rehacerse. Se puso de pie, comprobó que las piernas le respondían, y acabó de cruzar la plaza. Entró en el café, pidió un cortado, lo tomó lentamente, sin agitación exterior ni interior, con la mente poco menos que en blanco. Vio cómo el sol se debilitaba, cómo iban desapareciendo sus últimas estrías. Antes de que se encendieran los focos del alumbrado pagó su consumición, dejó la propina de siempre, y caminó cuatro cuadras, dobló por Río Negro a la derecha, y a mitad de cuadra se detuvo, subió hasta un quinto piso, y oprimió el botón del timbre junto a la chapita de bronce: Dr. Octavio Massa, médico.

—Lo que me temía.

Lo que me temía era, en estas circunstancias, sinónimo de lo peor. Octavio había hablado larga, calmadamente, había recurrido sin duda a su mejor repertorio en materia de consuelo y confortación, pero Mariano lo había oído en silencio, incluso con una sonrisa estable que no tenía por objeto desorientar a su amigo, pero que con seguridad lo había desorientado. “Pero si estoy bien”, dijo tan sólo, cuando Octavio lo interrogó, preocupado. “Además”, dijo el médico, con el tono de quien extrae de la manga un naípe oculto, “además vamos a hacer todo lo que sea necesario, y estoy seguro, entendés, seguro, que una operación sería un éxito. Por otra parte, no hay demasiada urgencia. Tenemos por lo menos un par de semanas para fortalecerse con calma, con paciencia, con regularidad. No te digo que debas alegrarte, Mariano, ni despreocuparte, pero tam-

poco es para tomarlo a la tremenda. Hoy en día estamos mucho mejor armados para luchar contra...” Y así sucesivamente. Mariano sintió de pronto una implacable urgencia en abandonar el consultorio, no precisamente para volver a la desesperación. La seguridad del diagnóstico le había provocado, era increíble, una sensación de alivio, pero también la necesidad de estar solo, algo así como una ansiosa curiosidad por disfrutar la nueva certeza. Así, mientras Octavio seguía diciendo: “...y además da la casualidad que soy bastante amigo del médico de tu Banco, así que no habrá ningún inconveniente para que te tomes todo el tiempo necesario y...”, Mariano sonreía, y no era la suya una sonrisa amarga, resentida, sino (por primera vez en muchos días) de algún modo satisfecha, conforme.

Desde que salió del ascensor y vio nuevamente la calle, se enfrentó a un estado de ánimo que le pareció una revelación. Era de noche, claro, pero ¿por qué las luces quedaban tan lejos? ¿por qué no entendía, ni quería entender, la leyenda móvil del letrero luminoso que estaba frente a él? La calle era un gran canal, sí, pero ¿por qué esas figuras, que pasaban a medio metro de su mano, eran sin embargo imágenes desprendidas, como percibidas en un film que tuviera color, pero que en cambio se beneficiara (porque en realidad era una mejora) con una banda sonora sin ajustes, en la que cada ruido llegaba a él como a través de infinitos intermediarios, hasta dejar en sus oídos sólo un amortiguado eco de otros ecos amortiguados? La calle era un canal cada vez más ancho, de acuerdo, pero ¿por qué las casas de enfrente se empequeñecían hasta abandonarlo, hasta dejarlo enclaustrado en su estupefacción? Un canal, nada menos que un canal, pero ¿por qué los focos de los autos que se acercaban velozmente, se iban reduciendo, reduciendo, hasta parecer linternas de bolsillo? Tuvo la sensación de que la baldosa que pisaba se convertía de pronto en una isla, una baldosa leprosa que era higiénicamente discriminada por las baldosas saludables. Tuvo la sensación de que los objetos se iban, se apartaban locamente de él, pero sin admitir que se apartaban. Una fuga hipócrita, eso mismo. ¿Cómo no se había dado cuenta antes? De todos modos, aquella vertiginosa huida de las cosas y de los seres de suelo y del cielo, le daba una suerte de poder. ¿Y esto podía ser la muerte, nada más que esto?, pensó con inesperada avidez. Sin embargo, estaba vivo. Ni Águeda, ni Susana, ni Coco, ni Selvita, ni Octavio, ni su padre en el Interior, ni la Caja N° 3. Sólo ese foco de luz, enorme, enorme al principio, que venía quién sabe de dónde, no tan enorme después, valía la pena dejar la isla baldosa, más chico luego, valía la pena afrontarlo todo en medio de la calle, pequeño, más pequeño, sí, insignificante, aquí mismo, no importa que los demás huyan, si el foco, el foquito, se acerca alejándose, aquí mismo, aquí mismo, la linternita, la luciérnaga, cada vez más lejos y más cerca, a diez kilómetros y también a diez centímetros de unos ojos que nunca más habrán de encandilarse.



El sentido actual de la filosofía en México

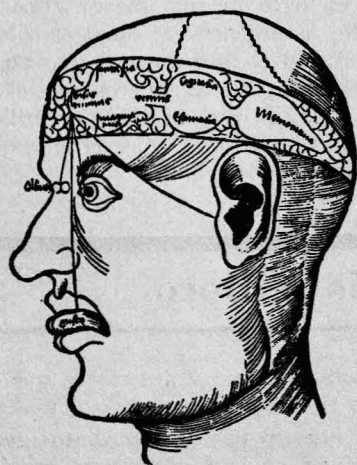
Leopoldo Zea

Luis Villoro

Alejandro Rossi

José Luis Balcárcel

Abelardo Villegas



En el año de 1967 entró en vigor la reforma a los Planes de Estudios de la Facultad de Filosofía y Letras que se había realizado en los últimos meses del año lectivo anterior. En lo que respecta al Colegio de Filosofía, el nuevo Plan de Estudios intenta ofrecer al alumno una preparación más sólida y más profesional para el ejercicio de su carrera.

Como resultado de la reforma, se incorporaron materias técnicas e introductorias que facilitarán a los estudiantes precisamente esa preparación, proporcionándoles los medios para el estudio coherente y la profundización adecuados de la disciplina filosófica.

No obstante, era fácilmente perceptible que en los alumnos de primer ingreso —primera generación que recibía también las enseñanzas conforme al nuevo programa— privaba un evidente desconcierto en lo que se refiere no tanto a las distintas corrientes filosóficas que se les ofrecían, sino a algo mucho más importante en el inicio mismo de su aprendizaje: la ubicación de la filosofía como tarea intelectual en el México de nuestros días. Es decir, los métodos inaugurados hacían evidente una situación que si bien existía tiempo atrás, no tenía las características tan exacerbadas que ahora asumía: la reforma ponía en crisis el sentido mismo de la labor filosófica en nuestro medio.

Por estas razones, el Comité Ejecutivo de los alumnos decidió invitar a un grupo de maestros pertenecientes a distintas posiciones filosóficas, para que dialogaran sobre el sentido actual de la filosofía en México. Ciertamente, el tema rebasaba, en gran medida, los motivos académicos que le dieron origen, pero se trataba de que los maestros valoraran la dirección por la que debía encaminarse el quehacer filosófico, para que los estudiantes pudieran discernirlo y se incorporaran a él críticamente.

Por tales motivos, la discusión interesa también a todos aquellos que, de una u otra manera, se preocupan por el desarrollo actual de la filosofía en México. La discusión de los maestros Zea, Villoro, Rossi, Balcárcel y Villegas tuvo lugar en el mes de agosto de 1967, con la intervención de Ramón Xirau, quien con inteligencia y sentido del humor —términos en él complementarios— moderó las intervenciones que hoy se publican.

—Roberto Escudero

Leopoldo Zea

Si algo pudiera caracterizar el pensamiento y filosofía en México, este algo sería la preocupación por hacer de los mismos, instrumentos ideológicos. Esto es, instrumentos de acción para enfrentarse a una determinada realidad social, política y cultural. Nuestros filósofos han sido, por esta misma razón, considerados más como pensadores e ideólogos. Pensamiento y acción han estado estrechamente unidos en la historia de nuestra filosofía. Antes de que el existencialismo hablase de la filosofía como compromiso, y del hombre comprometido, nuestros pensadores, por razón misma de las circunstancias en que tuvieron que actuar, hicieron de la filosofía un instrumento de acción educativa, social y política. La urgencia de los problemas que tuvieron que resolver, les hizo utilizar filosofías ya construidas para adaptarlas a la solución de los problemas que se les planteaban. La historia de nuestras ideas es el mejor índice de esta actitud. ¿Una mala interpretación de lo que debe entenderse por filosofía? No, la historia misma de la filosofía los justifica, y en lo único en que podrían diferenciarse de los creadores de esa filosofía podría ser en su falta de originalidad, en el sentido de no haber tenido tiempo para crear sistemas originales, pero no en cuanto al espíritu que los animaba. Los grandes filósofos de la historia, aun aquellos cuya filosofía podría parecer más abstracta y ajena a la acción, han sido, de una manera u otra reformadores. Se han elevado a las más altas abstracciones pero para regresar a la realidad concreta con lo que consideraban eran los instrumentos más adecuados para la transformación de la realidad. No es otro el sentido de la filosofía de Platón, Aristóteles, San Agustín, Santo Tomás, Descartes, Kant, Hegel, Marx u otros muchos grandes de la filosofía universal.

Aparentemente, estos grandes filósofos se evadieron de la realidad elevándose al mundo de las más altas abstracciones, pero sólo para volver eficientemente armados para enfrentarse al mundo de la realidad política, social, cultural, educativa, etc. Las grandes metafísicas han culminado siempre en interrogaciones y respuestas sobre el mundo político y social: Polis griega, ciudad cristiana, gobiernos democráticos o socialistas. Pero, y esto es también importante, todos estos grandes filósofos han creado, previamente a cualquier filosofía política y social, un instrumental de conocimiento capaz de garantizar la eficacia de sus grandes soluciones. La República de Platón es inconcebible sin la teoría sobre las ideas; como lo es el orden cristiano de San Agustín y Santo Tomás sin el apoyo del instrumento conceptivo de Platón y Aristóteles; igualmente lo es la declaración de la igualdad de todos los hombres, que se deduce de la filosofía cartesiana y da origen a todas las revoluciones liberales, sin el *cogito ergo sum* del filósofo francés; como lo es toda la filosofía moral y sus consecuencias políticas en el mundo moderno, sin la crítica de la razón pura de Kant; y qué decir de la lógica dialéctica de Hegel y Marx sin la cual la revolución social de nuestros días carecería de un instrumental de eficaz realización.

Por lo que a México se refiere, decía antes, la preocupación pragmática de urgente aplicación ha caracterizado a nuestra

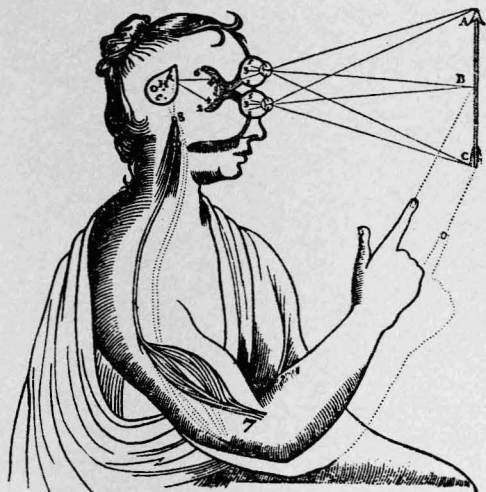
filosofía, apenas sin tiempo para construir el instrumental teórico de justificación, tomando el mismo, podríamos decir, de prestado a los grandes sistemas filosóficos. En los últimos años esta preocupación se orientó, ya no sólo a soluciones de tipo pragmático, sino también inquirió sobre formas de un conocimiento más riguroso sobre el hombre, el hombre concreto de esta nuestra circunstancia. Pero, ha sido el mismo desarrollo social, económico del país, expresado en el campo cultural y universitario con la aparición de una gran Universidad y un profesorado que puede ya especializarse, el que ha permitido obtener ese tiempo que faltaba a nuestros mayores, haciendo ver la necesidad de poner el acento en aquella otra parte del filosofar que en pasadas circunstancias fue necesario dejar de lado; esto es, no tener, necesariamente, que seguir tomando de prestado un instrumental lógico que garantice la eficacia de nuestras elucubraciones. Ese instrumental lógico que en nuestros días ha alcanzado una mayor precisión y eficacia, derivadas de las que en el campo científico han permitido los extraordinarios logros de nuestro tiempo. Por ello la filosofía mexicana en nuestros días aparece especialmente preocupada por la adquisición de este riguroso instrumental teórico y técnico.

Pero, debe hacerse sin olvido de lo que debe ser y ha sido la meta final de toda auténtica filosofía. No confundiendo el instrumento con el fin; no haciendo de los medios, que nos permitan una acción más eficaz, la meta misma de la filosofía. Filosofar, pensar con una mayor rigurosidad y precisión para el logro de una mayor eficacia sobre la realidad. En el pasado, la urgencia de nuestras soluciones nos hizo tomar poca atención en el instrumental que nos permitiese crear soluciones más eficaces, ahora, sin embargo, el instrumental no debe hacernos olvidar la necesidad de su utilización, para el logro de las múltiples soluciones que el mundo actual reclama a todos los hombres y pueblos.

Luis Villoro

Quisiera referirme a dos rasgos que pueden ayudar a caracterizar la situación y el sentido actuales de la filosofía en México.

En nuestro pasado inmediato una dirección importante tendía a ver en la filosofía una manifestación cultural nacional, ligada estrechamente a su circunstancia histórica. La filosofía aparecía, ante todo, en su aspecto de *expresión histórica de un pueblo*. En nuestro medio, esta concepción llevó a concebirla como una forma de autoconocimiento. La corriente de *filosofía de lo mexicano* es su mejor exponente. Un síntoma característico del momento es la despreocupación, sobre todo en generaciones jóvenes, por esos temas que tanto interesaron aún a mi generación. Parece que se sintiera que la filosofía como autorreflexión nacional hubiera agotado o cumplido su tarea. Ya no interesa tanto la filosofía como una forma de expresión histórica peculiar, sino de nuevo como tarea reflexiva sobre problemas que carecen de "carácter circunstancial". Podría establecerse un paralelo fácil en esta evolución de la filosofía con otras esferas de nuestra cultura, como las artes plásticas, la música, la novela y aun la arquitectura. Aquí como allí parece estar pasando una etapa la cultura como intento de ex-



presión de una realidad histórica propia, versión espiritual de cierto nacionalismo.

Sería interesante señalar las causas sociales que dan razón de este sesgo en nuestra reciente producción cultural, pero esta tarea no cabe en los límites de esta plática. Baste señalar dos puntos en relación directa con nuestro tema. En primer lugar, la mejora en las condiciones materiales de investigación, el aumento de las posibilidades de información y comunicación con los centros filosóficos de otros países, permiten una dedicación más especializada a la filosofía y un profesionalismo creciente. Por ello, la exigencia de un nivel técnico superior, la obligación de emplear procedimientos de trabajo más rigurosos y de usar de un lenguaje universalmente aceptado. El profesionalismo cabal propicia el fin de la filosofía "con sabor local". Otro factor importante es el incipiente pero seguro desarrollo de las ciencias y técnicas, que acompaña al despegue económico del país. Esta realidad nueva obliga a la filosofía a estrechar relación con las ciencias, a plantear problemas metodológicos nuevos y a emplear conceptos científicos que rebasan necesariamente posturas localistas.

Todo ello no supone el fin de la reflexión sobre la realidad nacional, más bien, la conciencia de que debe proseguirse por medios más seguros y científicos, abandonar el campo del ensayo filosófico literario y situarse en su verdadero terreno de estudio: la sociología, la economía, la historia de las ideologías, la antropología y la psicología sociales, etc.

¿No podría verse en este cambio una nueva ruptura con una tradición propia? Para emplear el lenguaje de Samuel Ramos, ¿no estaríamos ante otra forma de "imitación" de filosofías ajenas? Confieso que no encuentro mucho sentido a estas preguntas. No puede hablarse de ruptura con una tradición propia, porque sencillamente en México no existe una tradición filosófica actualmente vigente. La hay, sin duda, en el campo de la ideología política, pero no en el de la filosofía. Los filósofos de nuestro país no han constituido una escuela. ¿Quién sigue actualmente el "monismo estético" de Vasconcelos o el "existencialismo de la caridad" de Antonio Caso? Tampoco la corriente de "filosofía de lo mexicano" formó una escuela, porque no dio respuesta a las cuestiones fundamentales de la filosofía, ni pretendió hacerlo. Lo interesante sería preguntar: ¿por qué es esto así? Y la respuesta no se haría esperar: por falta de rigor, por carencia de suficiente profesionalismo. Las generaciones más jóvenes no siguieron a Caso, a Vasconcelos, o a Ramos, no por desvío de lo propio o espíritu imitativo, sino porque no encontraban en ellos el rigor y el nivel de pensamiento de otros filósofos. Sólo habrá una escuela de filosofía propia cuando alcancemos un nivel científico en filosofía semejante al de los países más avanzados. El punto de arranque de una tradición filosófica no está en la especificidad o peculiaridad de un pensamiento, sino en la fuerza y hondura de su reflexión crítica. Por ello creo que la misión de las nuevas generaciones no ha de ser proponerse una filosofía "original", sino lograr un tratamiento riguroso en filosofía y acceder a un pleno profesionalismo. Y ésta sería la vía para lograr, sin proponérselo explícitamente, una filosofía "latinoamericana". Que el camino a la "originalidad", en filosofía, no pasa por la peculiaridad, sino por la hondura y el rigor del pensamiento.

En cuanto a la categoría de "imitación", se trata de una noción confusa que sólo podría, si acaso, aplicarse a campos culturales

más ligados a problemas locales. ¿Tiene algún sentido hablar de imitación, por ejemplo, en ciencias naturales o en psicología? En la medida en que la filosofía se aparte de la simple "ideología" y se acerque a una reflexión científica, carece de aplicación ese concepto. ¿Tendría sentido decir que el alemán Leibniz es víctima de un proceso imitativo al seguir el cartesianismo francés? ¿O que el inglés Ayer imita un pensamiento ajeno cuando continúa a la Escuela de Viena? ¿Por qué decir, entonces, que la filosofía mexicana será imitativa si acepta la influencia de cualquiera de ellos? "Imitativo" es simplemente el pensamiento a-crítico, superficial y, por ende, no creador, aunque siga una tradición nacional; "original", en cambio, es el pensamiento que piensa hasta las raíces un problema, por cuenta propia, aunque se inspire para ello en reflexiones producidas en Alemania, Inglaterra o Japón. Imitación es carencia de radicalismo en la reflexión.

Y esto nos conduce al segundo tema que quería tratar.

Una de las claves para comprender el momento actual de la filosofía es su agonía como concepción total del mundo y de la vida, como interpretación general del universo, capaz de darnos un conocimiento que rebase al de las ciencias. En este punto coincidirían muchas corrientes actuales: Husserl, con su oposición entre concepciones del mundo, pasajeras y relativas, y filosofía "como ciencia estricta"; el positivismo lógico, con su crítica radical a la metafísica y su empeño en realizar una filosofía científica; la filosofía analítica y su intento por liberar la filosofía del hechizo del lenguaje; la crítica marxista de la filosofía como ideología y su anuncio del fin del idealismo especulativo. El viejo ideal de la filosofía como concepción total del mundo y de la vida se ha mostrado una ilusión. Más que nunca somos concientes de la relatividad de las convicciones a sus circunstancias sociales, de la falta de precisión en su lenguaje y en sus formas de argumentación, de la carencia de posibilidades de verificación de sus enunciados, de la ausencia de rigor metodológico en la construcción de los sistemas.

Y América Latina ha sido un paraíso de las concepciones personales del mundo. Muy a menudo hemos tendido a ver la filosofía como una especie de *invención personal*, más emparentada a la creación literaria que a la científica. El filósofo aparece como un forjador de ideas, a caza de su sistema. Sus asertos, como los del literato, no están sujetos a comprobación objetiva; son producto de una creación personal y han de aceptarse o rechazarse en bloque. El secreto anhelo de muchos profesores de filosofía latinoamericanos es aún llegar a su propio sistema. Y cada sistema es propio e intransferible; la originalidad se ve en la peculiaridad. La concepción personal del mundo se acepta por su armonía, por su belleza o su carácter edificante, encanta por la sugerencia de fácil comprensión que promueve en nosotros y, sobre todo, por la confusa sensación de participarnos misterios profundos. Ligado a ella está un estilo de filosofar. Procede por grandes analogías, asociaciones rápidas de ideas, paralelismos sugerentes, juegos de ingenio y pirotecnias verbales. El lenguaje suele ser emotivo y elegante, sugerir profundidad, revelar alguna relación oculta. Se trata de acuñar la frase novedosa, de evocar la imagen brillante, de asombrar. Sobre todo, se trata de evitar la sencillez y la precisión, por miedo a la trivialidad. Todo ello acerca la labor filosófica a la gran invención literaria.

La filosofía se ha visto a menudo, en América Latina, como invención personal. Pero de todas esas invenciones no ha sur-

gido una sola escuela filosófica que formara tradición en nuestra América. ¿Por falta de imaginación creadora? Al contrario. Si no ha habido una gran filosofía latinoamericana no ha sido por falta, sino por sobra de inventiva. Porque en filosofía, ser original no es encontrar nuevas ideas, sino llegar a las raíces de un problema, no consiste en inventar conceptos sino en clarificarlos. A la esterilidad de la filosofía, como invención personal, hay que oponer la filosofía como análisis conceptual y como crítica radical.

El sentido actual de la filosofía latinoamericana me parece que consiste ante todo, en una saludable renuncia. Renuncia a la vanidad de los sistemas personales y a la vacuidad de las concepciones confusas. Liberación, de una vez por todas, del atractivo de las generalidades convincentes, de las analogías fáciles, de las consonancias retóricas. Acceso, en cambio, a la sencillez de la razón, a la precisión conceptual, a la claridad. ¿No sería ésta la condición para alcanzar la autenticidad, que tanto hemos buscado? Al mismo tiempo, se impone realizar el esfuerzo definitivo por poner en práctica, en nuestra producción filosófica, técnicas y métodos precisos de análisis e investigación, exigir en ella un rigor crítico que permita cotejarla con la mejor producción internacional. Para ello habría que cobrar conciencia de que la labor filosófica está más emparentada con los procedimientos rigurosos exigidos en la investigación científica que con el vuelo imaginativo propio de la creación literaria. Antes de ser inventores debemos aprender a ser técnicos eficaces. Todo ello no supone la elección de nuevos temas de reflexión, sino la de un cambio de actitud en el modo de enfrentarnos a nuestra tarea. Habernos percatado de la urgencia de ese cambio podría ser el carácter distintivo de nuestro momento filosófico.

Alejandro Rossi

Lo que yo pienso acerca del sentido actual de la Filosofía en México en parte se refiere a lo que en efecto está *ya* sucediendo —aunque en forma tentativa y con todas las vacilaciones de las tareas nuevas— y en parte a un deseo de cómo deberían encararse las labores filosóficas.

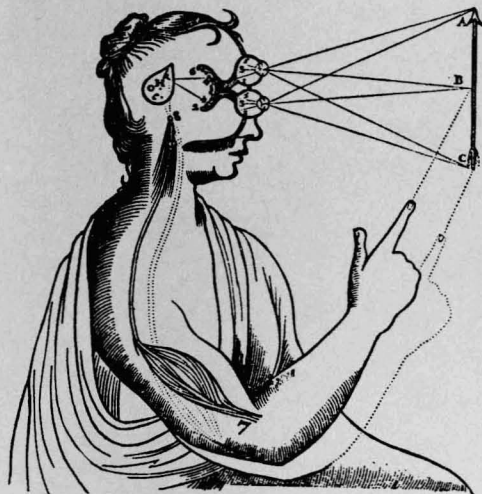
Es evidente que durante los últimos seis o siete años hemos visto desaparecer (o pasar a formar parte de la periferia filosófica), por razones de agotamiento y de esterilidad, una serie de temas y programas filosóficos, algunos sin duda dignos e interesantes; otros, en cambio, llenos de rarezas y de extravagancias. También es evidente, a cualquier observador que haya seguido de cerca la vida de nuestra Facultad, que la temática anterior no ha sido realmente reemplazada, en el sentido de que a un decálogo filosófico le haya sucedido otro. Y es posible que este hecho pueda ser interpretado por ciertas gentes como el resultado natural de la ausencia de personalidades filosóficamente fuertes o, cuando menos, como la consecuencia de un debilitamiento en la garra y en la imaginación filosóficas. Es posible que sea así; sin embargo, creo yo que esa situación puede leerse de otra manera, a saber: como la decisión consciente y deliberada de que en la hora actual de la Facultad la tarea no debe ser, para hablar en términos generales, la substitución de un "sistema" por otro, de una biblia por otra y mucho menos de un

catecismo por otro. A mi modo de ver, lo que ha ocurrido es que de pronto nos hemos dado cuenta de la *pobreza técnica* con que veníamos ejerciendo la Filosofía, una falta de dominio técnico que por desgracia aún constituye el denominador común de la reflexión filosófica hispanoamericana.

Esto creo yo que es lo fundamental. No se trata, entonces, del rechazo de ciertos temas (aunque me apresuro a decir que hay algunos que más vale olvidarlos definitivamente), no se trata tanto del abandono de una problemática por considerarla carente de relevancia filosófica; quien entendiera así las cosas se equivocaría rotundamente. De lo que se trata, por el contrario, es de lograr el dominio de ciertos procedimientos, de *ciertas técnicas* —digámoslo sin empacho—, que permitan plantear, en un nivel teórico aceptable, *cualquier* tema. Lo que ahora es urgente es lograr un profesionalismo que controle y potencie la imaginación filosófica. Pienso, en suma que nos encontramos, dicho sea con un poco de exageración, en una etapa de aprendizaje.

Pero es natural que en este afán por recalcar y por enfatizar el elemento técnico de la Filosofía vaya implícita una cierta visión de la actividad filosófica y de sus fines propios: la visión de la Filosofía como la disciplina que se encarga de establecer las condiciones del buen argumentar y de la validez de las conclusiones en *cualquier universo* de discurso con pretensiones de racionalidad; la Filosofía no como una cosmovisión o concepción del mundo, sistema de opiniones a veces en abierta competencia con otras disciplinas empíricas, sino más bien como la actividad que vigila la pulcritud lógica de cualquier sistema de proposiciones: la visión de la Filosofía como un ejercicio en que la lógica, en el sentido amplio del "buen pensar" le es esencial, aun cuando la Filosofía desde luego no se confunda con la lógica en un sentido estricto. Y de aquí se desprende, con moderada facilidad, la función *crítica* de la Filosofía y no sólo —insisto—, en el campo limitado de la lógica, sino en cualquier área donde se intente razonar. Y sobra añadir que esta tarea crítica no puede ejercerse sin un mínimo de maestría conceptual. Quisiera aprovechar la ocasión para subrayar que esta visión de la Filosofía como un instrumento relativamente neutro, de ninguna manera convierte a nuestra disciplina en algo inútil y ñoño, asunto de elucidaciones teóricas más o menos bizantinas y alambicadas. O lo que viene a ser lo mismo: no la convierte en una disciplina que nunca se encuentra, que jamás coincide con nuestros intereses vitales, con las urgencias que nos impone la vida. Todo lo contrario: la Filosofía en su aspecto técnico podrá tener una cierta neutralidad, pero es terrible como instrumento de *crítica*, es un arma fatal contra la estupidez y la estulticia, contra los falsos argumentos esgrimidos a veces en contextos que nos afectan a todos, no sólo como filósofos sino como ciudadanos; es un arma terrible para desenmascarar ideologías mistificadoras. Ésta es la grandeza de la filosofía, su misión socrática.

Conviene advertir que este esfuerzo por "tecnificarnos" en que estamos empeñados un grupo de compañeros de nuestra Facultad en manera alguna ha sido ajeno ni al pasado de la Facultad ni tampoco a la Historia de la Filosofía en México. Para decirlo en dos palabras, yo pienso que hay grandes afinidades con algunas tradiciones de la filosofía mexicana que hasta cierto punto han sido relegadas o descuidadas: estoy pensando en el Positivismo Clásico, de finales de siglo pasado y principios del presente y en el Neo-kantismo, mucho más cercano a nosotros en



el tiempo. Más allá de los logros filosóficos, no siempre claros y a veces sumamente dudosos, cuando no deleznales, de algunos de sus representantes, me parece que en esas escuelas se manejaba una concepción de la tarea filosófica que de haber tenido éxito histórico nos hubiera ahorrado muchos esfuerzos y muchos tropezones teóricos. Porque es indudable que tanto en el Positivismo como en el Neo-kantismo había una percepción bastante más nítida de lo que debe ser el trabajo filosófico y, como consecuencia, una ubicación más precisa de la Filosofía en relación a otras disciplinas científicas: y no hay que asombrarse, entonces, ante el hecho de que ambos movimientos insistieran, con mayor o menor fortuna local, en lo que hemos llamado la *tecnificación* de la filosofía. Pero esta tradición de la Filosofía mexicana no tuvo, repito, éxito histórico, a veces por culpa de sus propios representantes, que en ocasiones no pasaron de declaraciones programáticas y generales, a veces como efecto de polémicas triviales y juego de personalidades. Pero en resumidas cuentas me parece que hemos heredado una visión histórica de este pasado que en buena parte me parece injusta. Baste un ejemplo de ese descuido: se ha estudiado, en un libro brillante, al positivismo mexicano clásico en cuanto *ideología*, pero aún está por escribirse el trabajo en que se valore *filosóficamente* la *Lógica*, digamos, de Porfirio Parra. Lo cual no debe ser motivo de extrañeza ya que, salvo excepciones muy ilustres, nuestros historiadores han considerado y juzgado a la filosofía mexicana poniendo el acento más en sus aspectos ideológicos y culturales que en sus posibles aciertos o defectos filosóficos. En cambio, la tradición filosófica que dominó y que sí tuvo éxito histórico en la vida de nuestra Facultad, y en la vida filosófica del país, fue la representada —con todas las diferencias que haya entre ellos— por la Trilogía (o Trinidad) compuesta por Caso, Vasconcelos y Ramos. Y me atrevo a pensar que ellos son, claro está que en el plano puramente teórico, los responsables o los animadores, por su ejemplo sostenido a lo largo de muchos años, de la *pobreza técnica* a la que aludí hace un momento —mal crónico de nuestra filosofía. Porque la pobreza técnica es el rasgo que los une y que permite que en uno de ellos la fantasía filosófica se confunda con la imaginación especulativa; o que en otro se recurra a localismos más o menos protectores y que en todos ellos se advierta una inseguridad tremenda cuando se trata de encarar los temas clásicos de la filosofía.

De manera que cierta tendencia a la cautela filosófica, cierta paciencia en el aprendizaje que se advierte en algunos miembros de la comunidad filosófica mexicana, inclusive cierta insistencia exagerada en el carácter profesional de la filosofía, deben comprenderse a la luz de este pasado y no como el resultado únicamente de motivaciones teóricas. Es necesario, pues, que con calma y con pasión, con entusiasmo y con fervor filosóficos, nos empeñemos —esta es la tarea del momento— en prepararnos debidamente en el manejo del instrumental filosófico, en dominarlo, en tratar de que la filosofía no sea sólo expresión ideológica, por justa que sea esta ideología; debemos esforzarnos para que la nobleza ideológica vaya acompañada de un entrenamiento técnico que la haga eficaz. Y pienso que ya se han dado algunos pasos en este sentido, no siendo el menor de ellos la reforma del plan de estudios.

Si la tecnificación de la Filosofía se logra, aunque sea en parte, la ganancia no será pequeña: estaremos en capacidad de no

mezclar lo que no debe mezclarse. Estaremos entrenados para no confundir una reflexión filosófica con una sociológica; no estaremos tentados ya a creernos supercientíficos; tendremos mayor sensibilidad para utilizar los datos y los resultados de la ciencia; no confundiremos al filósofo con el predicador; separaremos la Filosofía y la Apologética; sabremos que no es tarea nuestra hacer profecías u ofrecer visiones apocalípticas del género humano.

Habremos, en suma, evitando los innumerables atajos que suelen alejarnos de la Filosofía, lo cual es otra forma de decir que habremos esquivado una serie de pseudo-problemas. Así, pues, el sentido actual de la Filosofía en México es, en una fórmula, la distinción entre Filosofía y no-Filosofía. Lo cual, repito, es a la vez un informe y una esperanza.

José Luis Balcárcel

El enunciado: *sentido actual de la filosofía en México* ¿tendrá "significatividad cognoscitiva"? es, sin duda, una de las interrogantes que algunos de los asistentes se habrán formulado al toparse con el anuncio de su discusión. Su opinión, a manera de respuesta general para oraciones como esa, podría establecerla como "sin sentido", o como "planteamiento metafísico carente de significado". Esta reacción, o actitud pensante, vendría a adquirir plena congruencia lógica aceptando el supuesto de que la filosofía adoptada es la única manera de hacer filosofía; que ésa es la verdadera filosofía; que es la filosofía por excelencia. En ese caso, ¿qué pertinencia podría tener seguir hablando de: sentido actual de la filosofía en México, si todo lo demás que viene pasando por filosofía entre nosotros, extraño a esa filosofía tan rigurosamente gramatical, es "no-filosofía"?

Por nuestra parte, toda referencia al sentido actual de la filosofía en México implica preocupaciones de bien diversos significados. Uno de ellos, que por cierto resulta fundamental teniendo en cuenta la gravedad del problema que se trata, es el de llegar a concretar qué es lo que queremos decir con la expresión *actual*, en la oración: Sentido actual de la filosofía en México. Yo diría que ante las características que presenta la situación sería necesario mayor determinación del concepto. ¿Qué significa *actual* aquí? ¿La vigencia, o mejor aún, el consumo que se hace de algunas corrientes filosóficas el día de hoy? Me refiero al año que corre. ¿O el ciclo de consumo se prolonga de dos años a la fecha? Y hasta podríamos hacerlo remontar cinco años atrás. Más tiempo, no creo. De lo que sí nunca podremos estar seguros es hasta cuándo las tienen por actuales sus seguidores.

En esas condiciones, adherirse en subsecuentes momentos a diversas filosofías resulta del procedimiento excluyente de otras, según preferencias personales, en razón del impacto, no importa que éste sea en algunos casos fugaz, que las filosofías alcanzan en otras partes; en los países cultos de Occidente y, algunas veces, de Oriente. Tal procedimiento está reñido, a todas luces, con los métodos de investigación científico-filosóficos.

Así es que resulta peligroso, al menos dudoso, poder referirse al sentido actual de la filosofía en México. Que no nos extrañe entonces que algún curioso que se interesara en inquirir por las

brechas que ha pasado la filosofía en México, sobre todo en nuestra Facultad, utilizara, en vez —aunque el término resulte molesto por parecernos contrario a lo académico— el de: Modas filosóficas en el México actual. Nosotros, para ser más académicos diríamos: Efímeras o pasajeras tendencias filosóficas de los últimos años, en México.

Pero, ¿cuáles son las consecuencias que se derivan de tan moviedad real? Si cada quien hiciera filosofía como mero entretenimiento personal, ninguna consecuencia trascendería tan peculiar situación. El entretenimiento consistiría en solazarse con el cambio de una corriente a otra, y a otra, sin perjudicar a nadie. Pero no sucede así. Quien hace filosofía busca informar de y formar en la filosofía, tanto en la cátedra como en la obra escrita. El resultado es que quienes acuden a nuestra Facultad para informarse de la filosofía, con el interés de llegar a formarse filosóficamente, padecen gran confusión, sobre todo en el último tiempo. (Me refiero, naturalmente, a quienes vienen por interés en la filosofía, no al grupo, cada vez más creciente, que asiste por *sport* u obligado ante la circunstancia de no haber alcanzado el promedio requerido para ingresar a otras Facultades o Escuelas.) Aquellos, se lamentan diariamente de que todos sus profesores dicen lo contrario sobre lo mismo. Si se tratara de una medida tomada con fines tácticos para auyentar multitudes, que, decididamente, nunca van a dedicarse a la filosofía, alguna justificación tendría, aunque no fuera precisamente muy filosófica. Pero, de todas maneras, tal medida no sería efectiva, porque los que se alarman y hasta podrían llegar a tomar la decisión de correr, lo cual sería muy lamentable, son aquellos interesados en la filosofía. Los otros no, porque a lo mejor ni se percatan del problema y van a estar de acuerdo, o resignados con todo.

De ninguna manera quisiéramos uniformidad filosófica. Esto sería un recriminable atentado a la libre formación filosófica y a la libre enseñanza en la cátedra, contrario a los principios del 18. Lo que sí debe exigirse es objetividad en la enseñanza. Sobre todo en aquellas cátedras que tienen por objeto la iniciación, la información que haga posible, que permita, la formación filosófica. No se trata de salir a divulgar corrientes que no se comparten. Se trata de exponerlas con toda objetividad, para poder hacerles la crítica correspondiente, a la luz de la filosofía que sustente el profesor. Tal método de trabajo permitiría al estudiante enterarse de las diversas corrientes filosóficas y llegar a formarse en aquella que le parezca debe ser su filosofía, de acuerdo con el desarrollo actual de las fuerzas e intereses sociales en contradicción, y con el creciente desarrollo de la ciencia.

El estudio y la investigación han demostrado que resulta incongruente alcanzar verdades mediante la ciencia y, al mismo tiempo, hacer pasar por “verdades filosóficas”, otras. Esa incongruencia ha obligado a la filosofía a proceder en contacto permanente con la ciencia; a permanecer al tanto de sus andanzas para registrarlas e interpretarlas.

Puesto que las especulaciones al margen de la ciencia dieron muestras de resultar vacuas, y por vacuas fueron desplazadas, dejando sitio, de nuevo, al conocimiento científico, la Universidad está en la obligación, si pretende ser actual, de deshechar sus viejos moldes y fundir los nuevos con materiales y herramientas que le proporcionen la ciencia, y la filosofía que en ella se afiance.

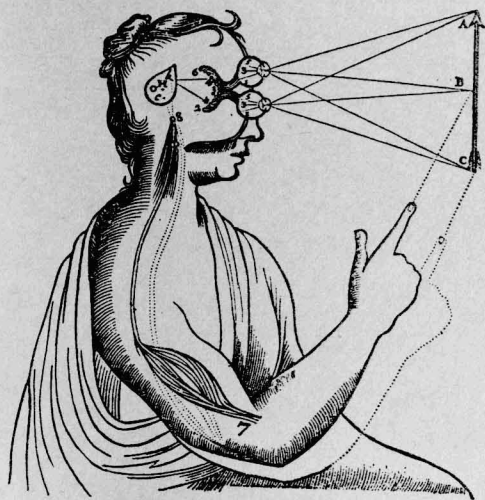
La ciencia no se ha elaborado para que se la conozca en actitud contemplativa. Su desarrollo incesante surge de la penetración cada vez mayor que el hombre, mediante su aprovechamiento tecnificado, consigue realizar, para su propio beneficio, en el mundo que habita y fuera de él; en el universo todo, conforme lo interfiere, conforme lo va indagando y dominando. En la Universidad, por lo tanto, debe acudir al expediente científico, no simplemente como postulado teórico, sino como instrumento permanente de trabajo. Con mucha frecuencia en los discursos académicos, como en la cátedra de filosofía, se cita constantemente a la ciencia pero, en realidad, se especula a sus espaldas. De ningún provecho resultará para profesores y alumnos universitarios hacer elogio constante de la ciencia y recurrir a su terminología como aderezo de la lección, si en la práctica el concepto que se redondea resulta metafísico por excelencia. La incorporación de la “ciencia” a la Universidad con razones de ornamento, por estéril no puede producir resultados fructíferos, sino a la inversa, negativos, porque tergiversa sus propósitos. La Universidad debe asimilar la ciencia para practicarla y sacar de ella, objetivamente, sus consecuencias filosóficas. Por ciencia se entiende la racionalización objetiva que formulamos de los procesos que constituyen el universo, al conocerlos mediante su investigación; las relaciones íntimas y necesarias que guardan entre sí las ramas que integran la ciencia, son expresión de la concatenación que mantienen esos procesos y que da unidad a la diversidad del universo. La ciencia, en su conjunto, engloba el conocimiento que vamos teniendo de la realidad. A eso se debe que la ciencia se modifica en sus resultados conforme el hombre se adentra más en la entraña del universo. La ciencia enriquece continuamente la posibilidad de procurarnos mayores beneficios sólo en tanto, con su aplicación técnica, penetremos los procesos naturales y sociales que nos circundan, transformándolos.

Y en cuanto a la filosofía... no puede defendérsela como especulación caprichosa, arbitraria. Su validez descansa en el grado de objetividad que recoja y formule como reflexión práctica, como *praxis*. De ahí la necesidad de fundarla en los resultados que alcanza el desarrollo científico y de ponerla, a la vez, al servicio de la ciencia, que en sus ángulos particulares se beneficiará de la generalización que le proporciona. Y ese conocimiento sobre el Universo, esa racionalización de los procesos que componen el universo, que son la ciencia y la filosofía, cada una en sus dimensiones —lo particular y lo general— está al alcance, puede ser del dominio de todos cuantos se interesen y se dediquen metódicamente, auxiliados de los medios necesarios, al estudio y a la investigación.

Abelardo Villegas

1. Hablar del sentido de la filosofía en México supone una referencia a lo que ha sido nuestra actividad filosófica y a lo que nosotros deseamos que sea. En alguna medida supone, también no sólo un reflexionar sobre nuestro filosofar sino una cierta explicación de nuestra actividad personal y de la posición que queremos ocupar en la vida filosófica nacional.

Por de pronto, destaca un hecho muy evidente y al que todo



mundo se ha referido: el de que nuestra actividad filosófica ha consistido con frecuencia en una importación de las filosofías europeas y en algunos casos de norteamericanas. Estas filosofías se nos han presentado como sistemas ya elaborados plenamente o como compendios de una labor acabada en todos sus detalles. Quiero decir que no hemos asistido a la elaboración misma de esas filosofías y mucho menos hemos contribuido a su hechura. Con frecuencia hemos visto en ellas soluciones muy detalladas a problemas o dudas que nos suscitaban filosofías anteriores igualmente importadas.

Mientras las filosofías importadas las hemos considerado como conjuntos prácticamente conclusos, nuestra tarea ha consistido, simplemente, en una glosa casi interminable de las mismas. Tales glosas han tenido un carácter didáctico y, con frecuencia, no han revestido la riqueza conceptual de sus modelos; esto es, los han empobrecido y depauperado. En el mejor de los casos se ha extraído el método de estos sistemas y tratado de aplicar a otros problemas. O bien, los que suscriben tales sistemas se han dedicado a compararlos con otros en una comparación en la que el sistema suscrito sale indefectiblemente vencedor. De este modo, la filosofía se ha transformado de una manía polémica en la que el polemista no añade prácticamente nada el cuerpo de ideas que defiende. Desde luego, todo sistema filosófico es susceptible de tratamientos similares; en un pasado reciente, algunos escolásticos y neokantianos han procedido de semejante manera y quizá algunas personas afines al marxismo se acerquen peligrosamente a tales modelos.

2. En verdad, difícilmente puede ocurrirse otro camino cuando comprendemos la tradición filosófica europea de esta manera. Pero otra cosa muy distinta puede ocurrir si nos la representamos tal como realmente es. O sea, como un conjunto muy heterogéneo y contradictorio de filosofías. Filosofías que no sólo se contradicen entre sí, sino que ellas mismas están desgarradas por contradicciones internas. Apenas adquirimos una conciencia de la esencial problematización de la filosofía y de la cultura europea toda, cuando tal filosofía cesa de aparecer como una dádiva y surge como una conflicto que nos invita a participar en su solución. Se nos aparece también como un conjunto de soluciones que, a su vez, plantean nuevos problemas.

Problemas como el de la existencia de una pluralidad de filosofías contradictorias entre sí; como el de la validez e invalidez de la metafísica y el consecuente rechazo que implicaría esta última de gran parte de la tradición filosófica; como el de la inexistencia de cosas filosóficas y la reducción de la filosofía a un método lógico, en contraste con una noción de la filosofía como práctica revolucionaria transformadora del mundo; incluso como el de la abolición de la filosofía, considerada como cosa del pasado y actividad reaccionaria, en contraste con la necesidad de una filosofía sistemática que sea trasunto de la unidad del hombre con su mundo, como conciliación entre subjetividad y objetividad, teoría y práctica, universalidad y unidad, etc.

Mientras no cobremos conciencia de esta radical problematización de la filosofía, nuestra sociedad filosófica no pasará de ser una sociedad de profesores repetidores, especies de ecos empobrecidos de quienes han sido capaces de aprehender esta esencial dinámica de la filosofía.

3. Ciertamente que esta aprehensión requiere el ejercicio constante

de un espíritu crítico. Entre nosotros tal espíritu crítico suele reducirse a una pura adjetivación. Evidentemente una toma de posición filosófica requiere una correspondiente negación, pero una negación crítica y científica y no únicamente adjetiva.

El inventario de los problemas reales de la filosofía requiere el ejercicio de tal espíritu crítico, y, la solución de los mismos, el enfrentamiento directo con los objetos de la filosofía. En rigor, los problemas de la filosofía no se plantean propiamente en las contradicciones del cuerpo teórico, por así decir, sino en las que surgen entre el cuerpo teórico y su confrontación con los objetos. Entonces en ningún momento de nuestro filosofar podemos excusarnos de este contacto empírico con los objetos, sea cual fuere la índole de éstos, pues los cambios en la filosofía, el avance de la misma, surgen de esa confrontación. Ello excluye la enseñanza de la filosofía como un menester puramente libresco, en cuanto que este tipo de enseñanza nos impida la realización de esta operación filosófica fundamental.

Un actitud semejante implica también dejar de lado, por ejemplo, el afán de originalidad y substituirlo por un *afán de verdad*, aunque éste nos conduzca hacia una *verdad compartida*. De lo que se trata es de abandonar una actitud meramente receptiva para trocirla por una actitud crítica o *activa*.

Se trata de abandonar una actitud que Samuel Ramos llamó de *universalismo imitado*, esto es, de adhesión indiscrepante a tal o cual corriente filosófica a la que se llega no por el procedimiento crítico que hemos señalado sino por acatamiento al algo que se ha llamado *vigencia* de una filosofía, que no es precisamente la *verdad* de una filosofía. Esta vigencia suele identificarse con la *novedad* de una filosofía, novedad que suele serlo únicamente para nosotros, pues con frecuencia la filosofía que consideramos nueva es, en sus lugares de origen, contemporánea, y a veces anterior, a la que consideramos como penúltima. O para decirlo más claramente, esta actitud de universalismo imitado que se presenta a veces en nuestros medios filosóficos, hace aparecer a dos filosofías contemporáneas —el existencialismo y el positivismo lógico— como si fueran sucesivas, como si aquel que suscribiera el existencialismo estuviera irremediabilmente anticuado. El universalismo imitado, arriba a una filosofía más porque la considera novedosa, porque desea *estar al día*, que porque una crítica seria y meditada lo haya hecho abandonar otra posición filosófica.

Son pocos nuestros filósofos que dejan constancia o huella de una crítica que vaya explicando su tránsito por diferentes filosofías. A este respecto ahora vale más que nunca la obra ejemplar de Antonio Caso, en la que pueden verse las razones de su tránsito del positivismo al bergsonismo y de éste a la fenomenología.

4. Aparte de las contradicciones y problemas que traen consigo las filosofías europeas, otro tipo de contradicciones y problemas surgen cuando se trasplantan o se importan estas filosofías al medio cultural mexicano. Problemas como los señalados hace tiempo por José Gaos, como los de si se importa filosofía con espíritu colonial, con espíritu metropolitano o con espíritu nacional y espontáneo; o si esta importación está determinada por las necesidades de la vida y la cultura nacionales, si estas necesidades y formas culturales transforman las filosofías hasta convertirles en algo muy distinto de los modelos originales, etc. Sobre este segundo tipo de problemas sí ha reflexionado mucho

el pensamiento filosófico mexicano desde sus orígenes; desde las antiguas polémicas sobre la humanidad del indio americano, hasta la discusión de si hay un espíritu nacional desde dentro del cual o desde fuera del cual pueda importarse una filosofía. Seguramente porque en buena medida la historia de la filosofía en México está constituida por esas importaciones, se ha pensado más sobre tales problemas que sobre los otros, sin que se quiera negar que en más de una ocasión se ha reflexionado hondamente sobre los problemas de la filosofía general.

Si no me equivoco, a la meditación sobre los problemas sobre la importación de la filosofía y de la cultura toda de Europa y de los Estados Unidos, es a lo que los editores de la revista *Crítica* denominaron "reflexiones —más o menos literarias— acerca de las características culturales o antropológicas de nuestros países", previniendo a los lectores, para que no confundieran estas reflexiones con la investigación filosófica; concibiendo este menester con una marcada tendencia a preferir explicaciones con posibilidad de verificación que apelen a la descripción y al análisis, y ligado al estado actual de las ciencias, tanto exactas o naturales como históricas y sociales, acompañándolo por un interés creciente por su metodología.

Infortunadamente, los lectores nos quedamos sin saber el porqué de estas observaciones que borran de una plumada buena parte de la tradición filosófica mexicana. Nos quedaron —otra vez— nada más los puros adjetivos, como si éstos pudieran identificarse con el título mismo de la revista. En buena medida nos quedamos sin saber de qué estaban hablando. Imaginamos que remiten a un criterio filosófico preciso; al positivismo lógico, concretamente, pero no sabemos si lo aceptan sin discrepancias, en forma acrítica. Por otra parte, consideramos que si se concibe a la filosofía sólo como método y una teoría del conocimiento, entonces las más o menos literarias y antropológicas reflexiones sufrirán el mismo destino de buena parte de la filosofía; esto es, que se verán despojadas de tal nombre.

5. Volviendo a lo nuestro, es comprensible que la solución a los dos tipos de problemas que hemos señalado requieran una eficaz manipulación de la tradición filosófica general y de la mexicana en particular. Y justamente es aquí donde entra el imperativo de rigor metódico sobre el que se ha venido insistiendo desde hace algún tiempo. Solamente el rigor metódico nos puede llevar a formular un inventario de los más importantes y reales problemas de la filosofía general y de la filosofía mexicana, así considerada. El rigor metódico es un medio de operación filosófica y como tal debe servirnos.

6. Ahora bien, sólo una concepción de la filosofía como conjunto de problemas, como una ciencia que se enfrenta a una aguda

problemática, puede hacernos comprender que tales problemas tienen una jerarquía, o sea, que la solución de unos es más urgente que la de otros. Porque el filósofo, además de pensar esos problemas, *vive* esos problemas. Además de constituir esos problemas dificultades teóricas son también vivencias.

El significado o el sentido de la filosofía en México, se hace más asequible desde ciertos puntos de vista que desde otros. Así, el historicismo, nuestra "penúltima filosofía", por su especial orientación y hasta por su relativismo subyacente, fue mucho más sensible para los problemas de aquella historia; alentó y fomentó su estudio y operó sobre ella lo que Ortega y Gasset llamó una *salvación*. Esto es, la llevó a mostrar la plenitud de su significado, la puso en relación inmediata con las preocupaciones más actuales y estableció la condición de posibilidad de su asimilación, al menos para quien se ocupara de esos temas.

Uno de los puntos de vista más fecundos de este historicismo consistió en el de que las ideas no son puro sentido abstracto, sino que también constituyen una reacción concreta de un hombre ante una situación concreta de su propia vida. O sea, que el significado de una idea —o de una palabra, si se prefiere— se completa por el contexto vital en el cual ésta surge. En consecuencia la historia de las ideas filosóficas en México no podía ser el relato del proceso de cómo unas ideas influyeron en otras o dieron lugar a otras, porque esto no pasaría de ser más que una metáfora. Más bien lo sería de cómo unas ideas influyeron en unos hombres, los cuales reaccionaron emitiendo nuevas ideas. Al realizar una historia con semejante criterio, esto es, vinculando significativamente la idea con las circunstancias, se puso de manifiesto el por qué los temas de filosofar se imponen desde fuera, por decirlo así, cuando las circunstancias presentan en sí mismas una serie de contradicciones que solicitan soluciones urgentes. Cuando las circunstancias acosan a los pensadores, es muy difícil admitir que los temas del filosofar pueden elegirse arbitrariamente. Ello ha ocurrido en México durante mucho tiempo y ha sido la condición de posibilidad de la aparición de una filosofía como ideología, de una filosofía destinada a ponerse en práctica. Las ideas de esta filosofía han debido ser formuladas de tal manera que fueran viables para la acción. Aparte de ser ideas han debido ser fuerzas, como lo quería Justo Sierra.

Sólo cuando el acoso de las circunstancias se ha atenuado —aparentemente— ha sido posible pensar en la quietud, en la intimidad, y en el rigor lógico, científico, como separado del rigor que exige la práctica. Creo que esta separación, concebida como una disyuntiva, es la que explica la presencia de los estudiantes en este salón y el que ellos mismos hayan convocado a una mesa redonda sobre el sentido de la filosofía en México.

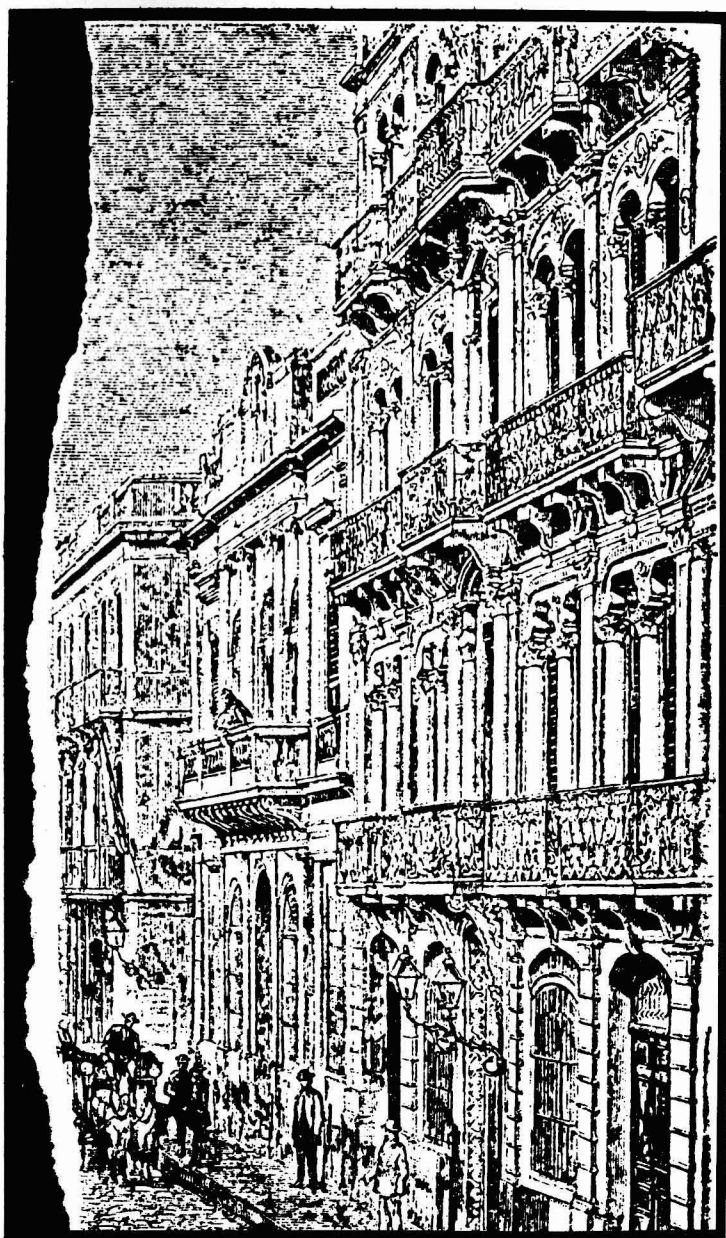
João
Guimarães
Rosa

i mágenes de Medeiro Vaz

m

medeiro Vaz era hombre conforme y sesudo, en los usos formado, no gastaba las palabras. Nunca relataba antes el proyecto que tuviese, qué marchas iban a amanecer, para darse. También, todo en él decidía la confianza de obediencia. Hue-soso, con la nuca enorme, cabezota medio baja, era el dueño del día y de la noche; que casi no dormía más: siempre se levantaba en medio de las estrellas, recorría el alrededor, vago-roso, a pasito, calzado con sus buenas botas de jabalí caititú, tan antiguas. Si en honrado juicio pensaba que estaba en lo cierto, Medeiro Vaz era solemne de los de guardar el rosario en la faltriquera, hacerse la señal de la cruz y dar firme orden de matar una a una las mil personas. Desde el comienzo, apreció aquella fortaleza de otro hombre. Su secreto era de piedra.

Ah, estoy vivo, repasado: Me acuerdo de las cosas antes de que sucedan... ¿Clarea con esto mi fama? Remé vida suelta. Sertón: estos vacíos suyos. Usted va. Algo, todavía encuentra. ¿Vaqueros? Cuanto antes —a uno, al Claro de Uru-cuica— a donde tanto buey barrea... O el más lejano: vaqueros del Matagal-Verde y del Riachuelo del Rompe-Enmiendas: su caballo conversa cuchicheo —lo que se dice— para dar sesudo consejo al caballero, cuando a nadie más tiene cerca, capaz de escuchar. Creo y no creo. Hay cosas y cosas y la o de la raposa... De allí para acá, viene usted, en los comienzos del Cariñaña y del Piratinga hijo del Uruchuia; que los dos, de dos, se dan las espaldas. Salen de las mismas charcas, buritizales enormes. Por allá, la serpiente sucurí gime. Cada surucurirú de los gruesos: vuela al cuerpo del venado y se le enrosca, ahoga: ¡treinta palmos! Todo allí es un barro pegajoso, que retiene hasta el casco de la mula, arranca herradura por herradura. Con miedo de la madre-culebra, se ve mucho bicho retrasarse ponderado, a la paz de la hora de poder beber agua, aquellos escondidos detrás de los tocones de buritirana. Pero el sasafrás forma matas guardando el pozo; lo cual que huele a un buen perfume... El yacaré grita una, dos, las tres veces, ronco ronquido. El yacaré impresiona: ojarrón, rizado del barrizal, feo mirándole a uno. Eh, él sabe engordarse. En las lagunas en donde ni uno de alas se posa, a causa del hambre del yacaré y de la piraña sierra fina. U otra: laguna que ni abre el ojo, de tanto junco. De allí, de lejos en lejos, los charcos se van volviendo ríos. El buritizal viene con ellos, el burití sigue, sigue. Para cambiar de cuenca, usted sube por laderas de el-de-mesa, entra de coz en la planicie, gran planicie que ya no se devuelve. Agua, allí no hay ninguna: sólo la que usted lleva. Aquellas llanuras anchas, llenas de avispa mutucas aguijoneando a la gente. ¡Mutucas! Da el sol, con fuerte oleada, dale que dale, la luz tanta machuca. Los cabellos





Poco después de llegar a nuestro país los primeros ejemplares de la versión castellana de *Gran Sertón: Veredas* (Seix Barral, 1967) de João Guimarães Rosa, corrió la noticia de su muerte. Días antes se le había reconocido en su patria como a uno de sus grandes escritores. *Gran Sertón: Veredas* es una obra de arte. La versión a nuestro idioma, por Ángel Crespo, es ejemplar. Guimarães lo confesó, no sin entusiasmo: "Debí haberla escrito en castellano; es una lengua más fuerte, más adecuada para el tema." El tema: el soliloquio de un jagunço, de un bandolero del sertón, que busca su propia identidad y presente, a medida que su monólogo es una vasta confesión, la naturaleza de sus deseos. La partida tiene por jefe a Medeiro Vaz —algunas de cuyas imágenes, asociadas no por predilección sino como muestra del estilo y la belleza de la novela— ofrecemos al lector y, por móvil de la memoria, a Diadorín, bajo cuya sombra amiga Riobaldo, el protagonista, va descubriéndose a sí mismo en el caos aparente de sus recuerdos. El sertón —"campos son sin tamaño; hacendones de hacienda, praderíos de prados..."—, trasfondo de otra obra memorable: la de Graça Aranha, cobra en la de Guimarães una dimensión diferente: la de un mundo sin límites evidentes, como la conciencia de sus personajes; cuya aventura en el sertón es, al fin, una aventura dentro de sí mismos.

João Guimarães Rosa nació en una pequeña ciudad de Minas Gerais, en 1908. Médico de profesión, la ejerció en pueblos y en el ejército. Diplomático y, al cabo de su vida, funcionario del Departamento de Fronteras. Su obra: *Magma* (poemas aún inéditos); *Sargama*, 1946; *Corpo de baile*, 1956; *Gran Sertón: Veredas*, 1956 (traducida al inglés, por James L. Taylor y Harriet de Onís; al francés, etc.), y *Primeiras estórias*, 1962; libro del que *Mundo Nuevo*, No. 6, diciembre de 1966, dio a conocer, en excelentes versiones de Virginia Fagnani Wey, tres relatos: *Las márgenes de la alegría*, *Soroco*, *su madre*, *su hija* y *La bienhechora*.

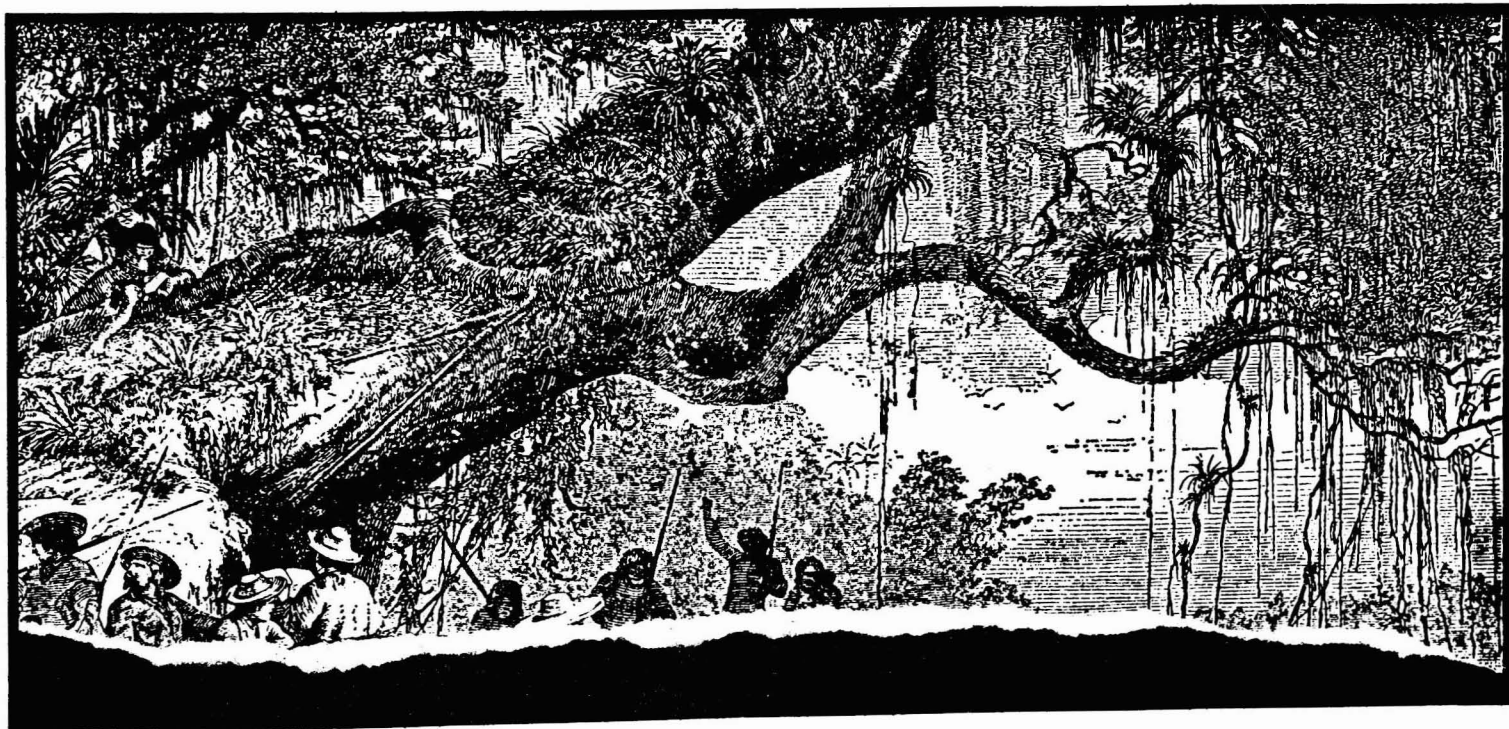
sudaban sal y espuma. Muchas veces, la gente hacía, por las picaduras, en el mato, por el camino del tapir, ida de la venida... De noche, si está de ser, el cielo exagera un brillo. La cabeza casi tropieza en ellas. ¡Bonito, en mucho comparacer, como el cielo de estrellas a mediados de febrero! Pero en no-luna, en lo oscuro hecho, es un oscurón que ata y te mata. Es noche de mucho volumen. Toda tiniebla del sertón me ha hecho siempre mal.

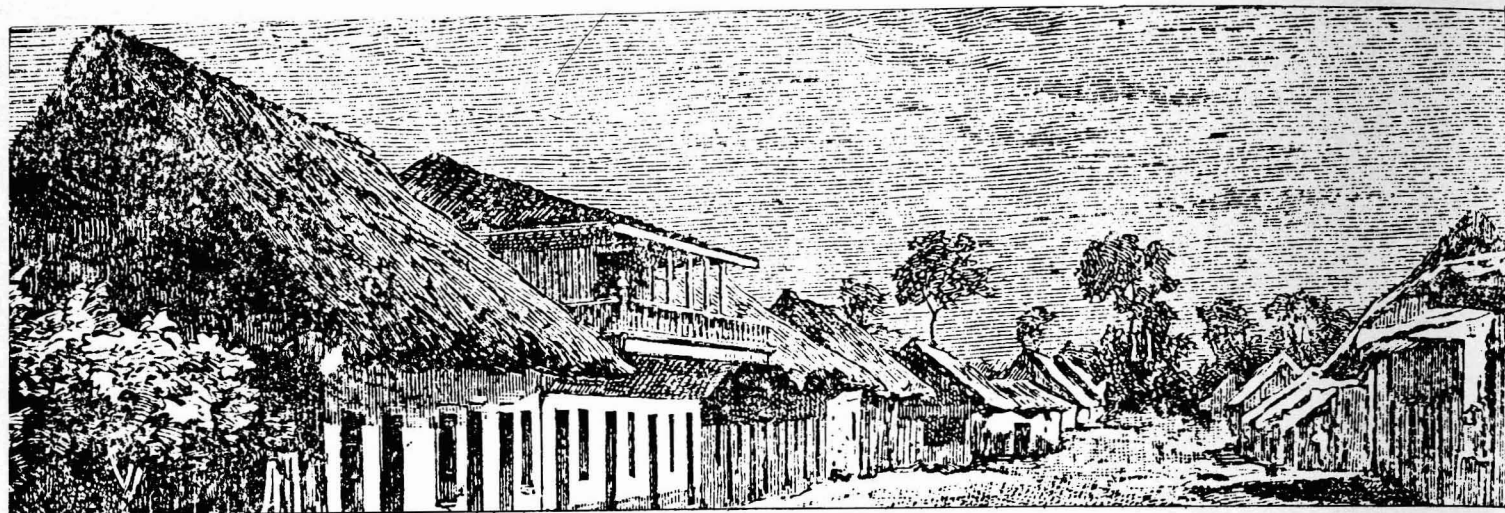
Medeiro Vaz no era rutinario. Sólo de gran sesudez, de praxis, hombre sentado. A veces venía hablando sordo, de refunfuño. Con él, nadie administraba. De natural callado, siempre aceptaba todo justo y buen consejo. Pero no alababa al coro. ¿Estaban hablando todos juntos? Entonces, Medeiro Vaz no estaba allí. ¿Qué había sido antaño la misma historia suya, sabe usted? Cuando mozo, de antepasados de posibles, recibió gran hacienda. Pudo administrar y quedar situado. Pero vinieron las guerras y los desmanes de los yagunzos: todo era muerte y robo, y desrespeto carnal de las mujeres casadas y doncellas, fue imposible cualquier sosiego, desde que cuando aquella inmundicia de locura subió a las sierras y se esparció por los generales. Entonces, Medeiro Vaz, al final de fuerte pensar, reconoció su deber: lo dejó todo, se deshizo de lo que abarcaba, en tierras y ganados, se liberó leve como si quisiera volver a su solo nacimiento. No tenía bocas de persona, no sostenía herederos forzados. A lo último, hizo el hizo: con sus propias manos prendió fuego en la distinguida casa de la hacienda, hacendón, sido de padre, abuelo, bisabuelo; vigiló hasta el vuelo de las cenizas; allí, hoy, hay arboledas. A lo que ahí era donde la madre estaba enterrada, un cementerio al lado de la espesura; entonces, deshizo cerca, esparció las piedras: pronto, aliviado se juzgaba ahora, nadie podía descubrir, para removerlo con deshonra, el lugar donde se conseguían los huesos de los parientes. Entonces, relimpio de todo, escurrido dueño de sí, montó a la jineta, con racimos de armas, reunió una chusma de gente valerosa, mocedad de los campos, y salió por esos rumbos a imponer la justicia. Durante años, andaba, dicen que se fue volviendo cada vez más raro. Cuando conoció a Joca Ramiro, encontró entonces una esperanza mayor: para él, Joca Ramiro era el único hombre, par de Francia, capaz de hacerse cargo de este sertón nuestro, mandado por ley de sobregobierno. El hecho es que Joca Ramiro también salía igualmente por justicia y alta política, pero sólo en favor de amigos perseguidos; y conservaba siempre sus buenos haberes. Pero Medeiro Vaz era de una raza de hombres que no encuentran usted ya; yo aún los vi. Tenía una visión tan fuerte que, a su lado, hasta el doctor, el cura y el rico se componían. Podía bendecir o maldecir, y un hombre más joven, por valiente que fuese, no se rebajaba por besar su mano. Por eso, todos nosotros obedecíamos. Cumplíamos llanto y risa, locura de juicio. Teniente en los campos generales era él. Eramos los medeirovaces.

Dicha la razón, de buena cara se aceptó cuando conforme Medeiro Vaz con sus pocas palabras: que íbamos a cruzar el Liso del Susuarón y avisar de guerrear en las hondadas de la Bahía. Hasta, tanto, hubo, notándose un rebullicio de festejo. Lo que nadie todavía no había hecho, sentíamos que podíamos hacerlo. Como fuimos: desde allí, del Vespé, danzamos bajando barrancos y escurridero. Después subimos. La parte de más árboles, de la espesura, crece al caminar hacia las cabeceras. Un buey *bravura* puede surgir del matorral, muy furioso con que de nosotros nunca supo: viene, tan feo, peor que onza. Se veían bandos tan largos de araras, en el aire, que parecían un paño azul o rojo, desenrollado, deshilachado en los lomos del viento caliente. Entonces, bajamos más todavía y, de repente, llegamos a una bajada toda avistada, feliz de tan apacible, con una laguna muy correcta, rodeada de un buritizar de los más altos: palmera burití, verde que afina y reviste, bellibez. Y había los restos de una casa que el tiempo venía destruyendo; y un matorral de bambúes por antiguos plantado; y un ranchito. Allí se llamaba los Bambúes del Buey. Allí habíamos de pernoctar y disponer las finales preparaciones.

Yo estaba de centinela, apartado un cuarto de legua, en un alto altozano. Desde allí, veía aquel movimiento: los hombres,

vistos tamañitos como niños, con alegría, como nube de abejas en flor de arazá, aquel alborozo, como quitándose la ropa y corriendo para aprovechar y bañarse en el redondo azul de la laguna, de donde huían espantados los pájaros: las garzas, los yaburúes, los ánades y unos bandos de patos negros. Parecía que por saber que el otro día principiaba el peso de la vida, los compañeros querían ahora únicamente saltar, reír y gozar su porción. Pero diez tenían que quedar siempre prontos, con sus rifles y granaderas, que Medeiro Vaz así lo mandaba. Y, a la tardecita, cuando volvió el viento, era un fino soplado seguido, en las palmas de los buritíes, arrulladas una a una. Y el bosque de bambúes, casi igualmente. Sonido bueno de lluvia. Entonces, Diadorín vino a hacerme compañía. Yo estaba medio dudoso. Tal vez, quien tenía más recelo de lo que iba a suceder era yo mismo. Lo confieso. Yo, aquí, no madrugué en lo de ser valiente; esto es: el valor, en mí, era variable. Ah, en aquellos tiempos no lo sabía, hoy es cuando lo sé: que para que uno se transforme en ruin o en valentón, ah, basta mirarse un minutito en el espejo, porfiando en poner cara de valentía: ¡o cara de ruindad! Pero mi competencia fue comprada a todo costo, caminé con los pies de la edad. Y, le digo a usted, aquello mismo que la gente recela hacer cuando Dios lo manda, después, cuando el diablo lo pide, se realiza.





¡El Condenador! Pero Diadorín estaba de suaves —Mira, Rio-baldo—, me dijo, —nuestro destino es de gloria. En hora de desánimo, tú te acuerdas de tu madre; yo me acuerdo de mi padre...— No hables de ellos, Diadorín... Quedarse callados sí que es hablar con los muertos... Me faltó seguridad para responderle lo que me estaba pareciendo. Que mi deseo era poner los dedos, levemente, lo leve, en sus dulces ojos, ocultando, para no tener que tolerar ver así la llamada, hasta qué punto aquellos ojos, me habían siempre —aquella belleza verde— enloquecido, tan imposible.

Dormimos bien. De mañanín —modal de aves y pájaros en revuelo, y píos y cantos— todos discurríamos, nos desparramábamos, atareados, ayudando para lo último. Los odres de cuero fueron henchidos en las nacientes de la laguna y angarillados en las espaldas de los borriquillos. También habíamos traído jumentos, por cuestión de cargar, los caballos todavía pastaban un poco, del pasto-grama que les tapaba los pies. Se decía mucha alegría. Cada uno agarraba también su calabaza de agua y en el morral lo diario de valerse con qué comer: pazoca. Medeiro Vaz, después de no decir nada, dio orden de proseguir. Primero, por delante, fue un bando de cinco hombres, la patrullita. Constante que con nosotros estaban tres buenos rastreadores —Suzarte, Joaquín Beijú y Tipote aquel Tipote conocía medios de descubrir hoyos y grutas con lo potable, el Suzarte desempeñaba un olfato de perro-maestro y Joaquín Beijú conocía cada rincón de los generales, de día y de noche, referido deletreado, si quisiera podía mapear un plano. Salimos, semovientes. Seis novillos gordos conducíamos, servían para carnear en ruta. De repente, con nosotros apartándonos, todos los pájaros volaban del cielo, que descendían a sus lugares, en punto, en las frescas orillas de la laguna; ah, el parlendaje en el buritizar, qué lejos, por el lado de atrás, por cima de los bosques, reventaba, aquella grandiosidad. Día desdoblado.

En eso que nos metimos en un cercado de mangabas, yendo sin volencia, hasta cerca de la hora del almuerzo. Pero el terreno aumentaba de soltura. Y los árboles se iban bajando, menoritos, arregazaban las sayas del suelo. De ir allí, sólo algún armadillo, a por miel y mangaba. Después, se acababan las mangabaranas y mangaberinas. Allí donde el campo ensancha. Los urubús en lo vasto espaciaban. Se acabó el gramal de grama-redonda y espantajo, y árboles espinosos, que hasta las matas eran de plateados haces, pastos asina. Se acaba el gramal en aquellos parajes prados. Aquellos, llegando poco a poco, producía un peso astrato, el mundo envejeciendo, en el descampante. Se acabó el sapé silvestre de la llanura. Mirábamos para atrás. Desde allí, el sol no dejaba mirar a rumbo ninguno. Vi la luz, castigo. Un gavilán-golondrina: fue el final de pájaro que publicamos. Hallándose, pues, se estaba en aquel sitio: hacendón de fondo, esponjoso abertal, aborrecido. Era una tierra diferente, loca, y laguna de arena. ¿Dónde estarían

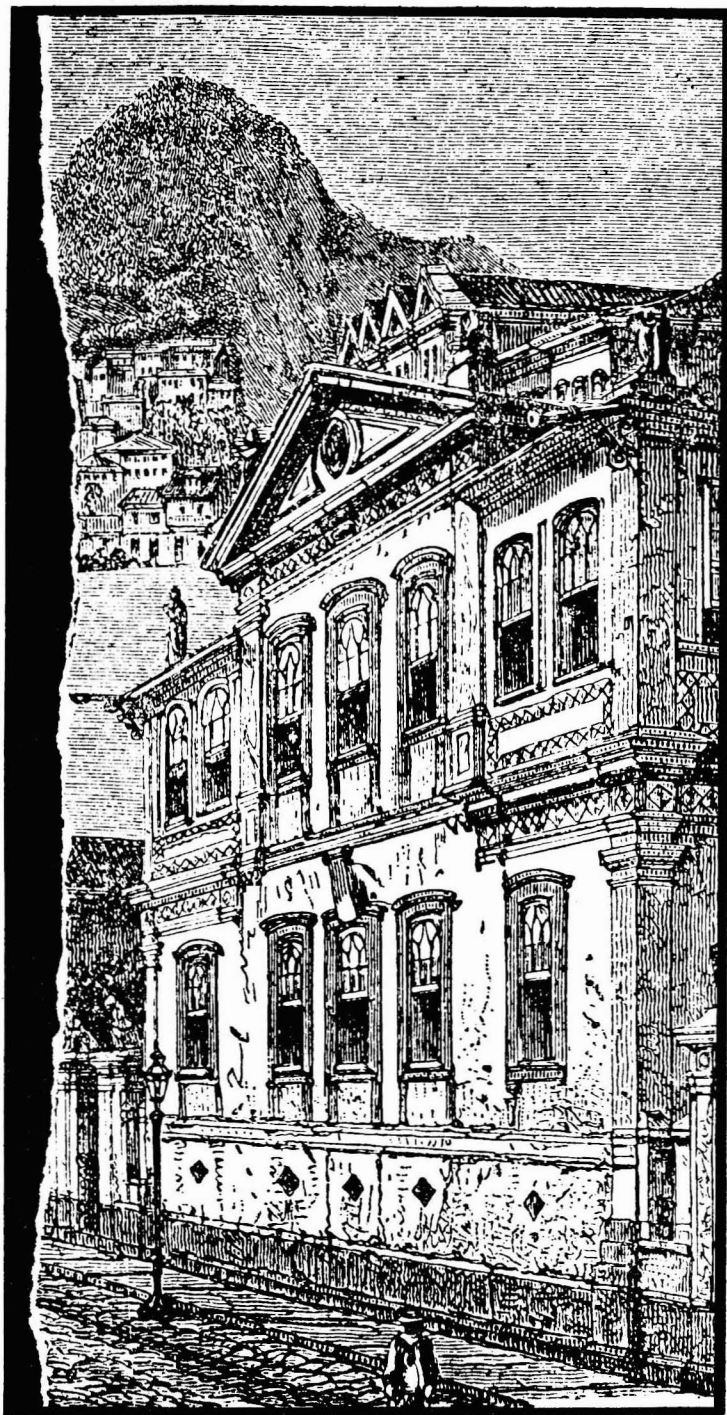
sus restos, confinantes? El sol vertía en el suelo, con sal, centelleaba. De tarde en tarde, yerbas muertas; y porción de seca planta, como cabellera sin cabeza. Exhalarrastraba la distancia, delante, un amarillo vapor. Y fuego comenzó a entrar, como el aire, en nuestros pobres pechos.

Le expongo a usted que el sucedido sufrimiento sobre fue ya completado al comienzo; desde allí, sólo más aumentaba. Y lo que estaba para ser. Lo que está para suceder: ¡son las palabras! Ah, porque. ¿Por qué? Juro que: exactamente en los instantes de pisar el raso, un sujeto de los compañeros, un Juan Bugre, me dijo, o dijo a otro, a mi lado:

...el Hermógenes tiene pautas... Se entendió con el Capiroto... —Yo oí aquello demás. ¡El pacto! Se dice; usted lo sabe. Tontuna. Una persona va, a medianoche, a una encrucijada, y llama fuertemente al Cuyo; y espera. Si siendo, viene que viene un remolino, sin razón, y, arre, comparece una puerca con una nidada de pollitos, si no es una gallina empujando una barrigada de lechones. Todo equivocado, remedador, sin completamiento... ¿Entiende usted imaginariamente? El crespito —la gente se sujeta— da entonces un olor de pez quemada. Y lo dicho: ¡El Cojo toma especie, se forma! Es preciso conservar el valor. Se firma el pacto. Se firma con sangre de persona. El pagar es el alma. Mucho más después. ¿Lo ve usted? Superstición parva. ¡Sandeces!... —*El Hermógenes tiene pautas*... —Probé. Lo admití. ¿Nadie podía con él? El Hermógenes: demonio. Sí, sólo esto. Era él mismo.

Las personas vinimos del infierno —todos nosotros—, mi compadre Quelemén instruye. De unos lugares inferiores, tan monstruo-miedosos que Cristo mismo sólo consiguió hundir allí un momento la gracia de su sustancia iluminable en las tinieblas de la víspera del Tercer Día. ¿Quiere creerlo usted? Que allí el placer trivial de cada uno es hacer judiadas a los demás, buen atormentar, y el calor y el frío persiguen más; y, para digerir lo que se come, es preciso hacer fuerzas en mitad, con fuertes dolores; y hasta respirar cuesta dolor; y ningún sosiego no se tiene. ¿Si me lo creo? Lo encuentro discutible. Repienso en el campamento de la Macaúba de la Jaíba, en vista de lo que vi y asaz me contaron; y en otros: las ruindades rutinarias que ejecutaban en tantos pobres campamentos: baleando, faqueando, destripando, agujereando los ojos, cortando lenguas y orejas, no economizando a las criaturas pequeñas, disparando sobre la inocencia del ganado, quemando personas medio vivas todavía, en la orilla de estrago de sangres... ¿No han venido esos del infierno? Recuerdos. Se ve que han subido antes del plazo, me figuro que con destajo de castigar a los demás, ejemplificación para nunca olvidarse de lo que está reinando por debajo. Y más, que muchos recaen para allá, en muriendo... Vivir es muy peligroso.

Pero lo infernal, también estábamos midiéndolo. Digo. Igual, igualmente. Las lluvias ya estaban olvidadas, y el meollo del mal del sertón residía allí, era un sol en lo hueco. Avanzábamos



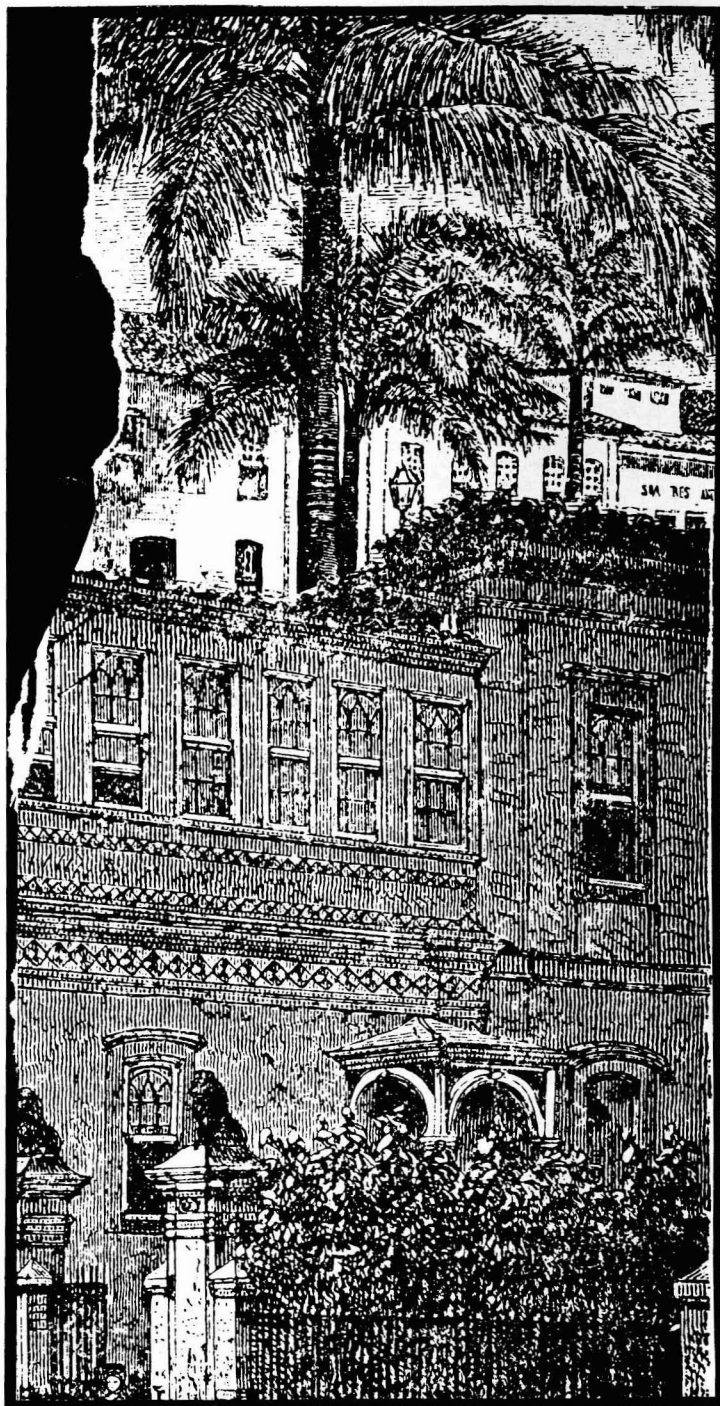
unas pocas brazas, y pisábamos la densidad de la arenaza, arena que se escabullía, sin firmeza, echando para atrás los cascos de los caballos. Después, nos encontrábamos en un entrenzado de viceversa, con espinos y rastrojo de graviá, de áspera raza, verdinegro, color de culebra. No teniendo camino. Desde allí, se llega a un duro rosado o ceniciento, agrietado y escabroso; al desentenderse de aquello, los caballos se respingaban. Diadorín —siempre aplomada la cabeza— con su sonrisa me doblaba el ansiar. Como si dijese: —Eh valientes somos, echaos p'álante, más que nadie; qué vamos a padecer y morir por aquí...— Los medeirovaces... ¿Se había adelantado Medeiro Vaz, con los que rastreaban? ¿Se podría, aún, retroceder? Poco a poco, vi visiones. Los compañeros prosiguiendo, sólo prosiguiendo, recelé tener un vértigo, como atontamiento de cogorza. ¿Había yo de saber por qué? Me parece que procedía de excesos de ideas, pues caminatas peores ya había hecho, a caballo o a pie, bajo el tuestasol. Miedo, mi miedo, Aguanté. Me pesaba tanto todo lo que iba cargando; sentía las correas de los correajes, las formas. A la legua y media de andada, bebí mi primera chupada de agua, de la calabaza: sentía avaricias. Alguna justa noción no consideré, pensaba descoyuntadamente. Hasta que tropezamos. Hasta que, en el mismo modelo de lugar, sin mudanza ninguna, ningún árbol ni barranco, ni nada, se vio al sol deslizarse a un lado y armarse la noche por el otro. Ni auxilié en hacerme cargo de los bueyes, ni en soltarles a los burros la albarda. ¿Dónde iban a poder pastar los animales? Se redondeó la noche, noche sin boca. Desenjaecé, maniaté al animal, caí y dormí. Pero, en el extremo de adormecerme, todavía cavilé dos cosas, ¡por estas!: ¿que Medeiro Vaz era un insensato? y que ¡el Hermógenes era un pactario! Pienso que esos frenos cerraron mis ojos. De Diadorín, ahí que yace descansando a mi lado, así oí: —Duerme, pues, Riobaldo, todo ha de resultar bien...— Más bien palabras que punzaron en mí una cómezón cansada; pero su voz era el ea-ea para la nana de mi cuerpo. Noche aquella, astucia de sueño que yo tuve: Diadorín pasando por debajo de un arco iris. Ah, si pudiese gustarme: los gustares...

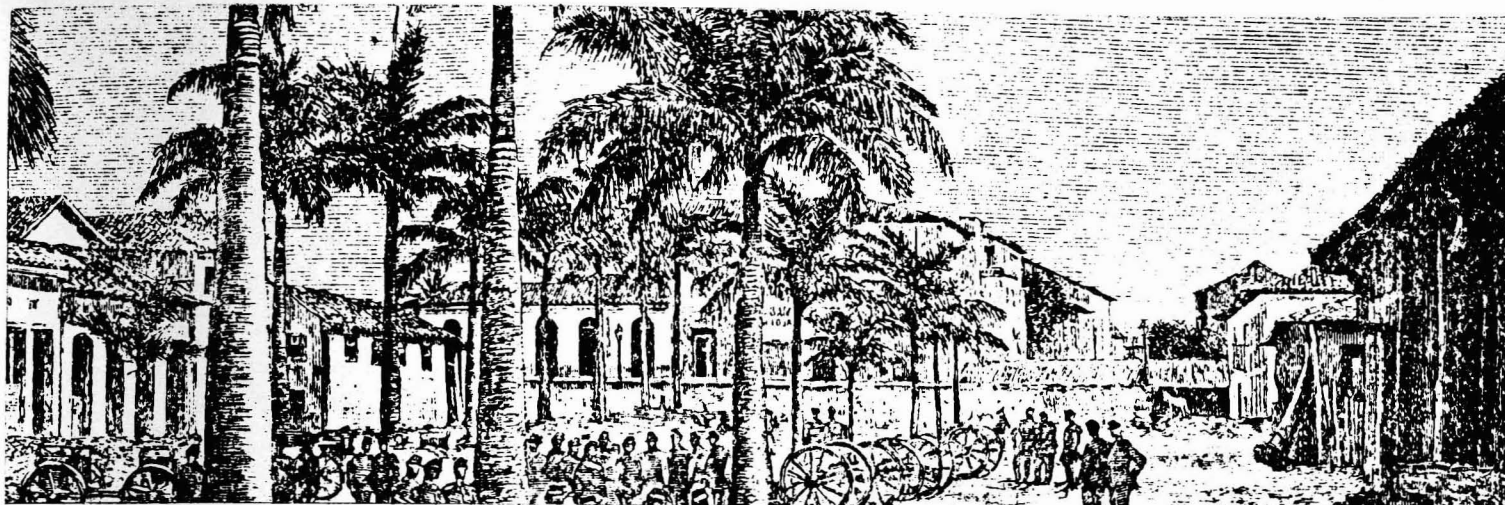
¿Cómo voy a poner orden para decirle a usted la continuación del martirio, desde que quebró el alba, al siguiente, en la brumalba de aquel fallecido amenecer, sin esperanza en nada, sin lo sencillo de los pajaritos faltadores? Nos fuimos. Yo bajaba los ojos para no retener los horizontes, que cancelados no alteraban, complementaban. Del sol y de todo, usted puede completar, imaginado; lo que no puede, para usted, es haber sido, vivido. Sepa tan sólo: el Liso del Susuarón concebía silencio y producía una maldad ¡como una persona! No destruí aquellos pensamientos: ir, e ir, venir: ¡y solo!; y que Medeiro Vaz era demente, siempre existiendo enloqueciente, sólo que ahora peor, se destapaba; era lo que yo tenía urgencia de gritar. ¿Y los otros, los compañeros, qué es lo que los otros pensaban? ¡Qué se yo! Seguro que nada y nones —iban como de costumbre— ser-

taneros tan sufridos. El yagunzo es hombre ya medio desistido de por sí... ¡La calamidad de lo caliente! Y el abrasamiento, lo estufoso, el dolor del calor en todos los cuerpos que tenemos. Los caballos venteando; sólo se oía su resoplo, cavabalan- ceos, y el trabajo costoso de sus pisadas. Ni menos señal de sombra. Agua no había. Pasto no había. De beber a los caballos en artesa de cuero hecha, y dosificar de a mitad, estirando ellos los pescuezos para pedir, miraban como a sus cascotes, mostrando todo lo que se vencían en el esfuerzo, y cada quedar de bebida tenía que ser ahorrado. Se iba yendo, la pesadilla. Pesadilla misma, de delirios. Los caballos gemían incredulidad. Ya poco facilitaban. Y nosotros estábamos perdidos. Ningún pozo se encontraba. Toda aquella gente surumpeaba con los ojos roji- zos, se amorataban las caras. La luz asesinaba demás. Y dába- mos vueltas, olfateando los rastreadores, buscando. Ya había quien besaba los escapularios, se rezaba. Por mi parte, entregué el alma al cuerpo, inclinando hacia la silla, en un rompimiento. Hasta la frente se me volvió plomo. ¿Vale la valentía a todas horas? Repensé cosas de cabeza-blanca. ¿O estaba desvariando? La añoranza que me resultó fue la de Otacilia. Moza que daba amor por mí, existía en las Sierras de los Generales Buritíes Altos, fuente de vereda— en la Hacienda Santa Catalina. Me refresqué con ella, como en el decir de una música, otra agua probada ya. Otacilia quería vivir o morir conmigo, que nos casásemos. La añoranza se mantuvo corta. A partir de unos versos:

*Burití, palmera mía,
en la vereda de allá;
casita del lado izquierdo,
ojitos de ola del mar...*

Pero siendo los ojos verdes los de Diadorín. Mi amor de plata y mi amor de oro. De dolerme, mi vista se despista, se empeñaba de renube, y no encontré término para mirar al cielo. Tuve pena del pescuezo de mi caballo: mocetón, tabla sudante, padeciente. ¡Volver para atrás, para las buenas sie- rras! Yo veía, quería ver, antes de casarla, un pájaro volando sin movimiento, el suelo fresco removido por el hocico de un tapir, el cabecear de los árboles, la risa del aire y el fuego perfecto de una arara. ¿Sabe usted lo que es el rasque de un viento, sin una mata, sin una tapia que lo retrase? Diadorín no se apartó de mi lado. El caso es que balanceaba la cabeza, pensando. Adivinó que yo resbalaba lejos de él con mis pensa- mientos. —Riobaldo, no matamos a Ana Duzuza... No hici- mos nada reprochable...— dijo. Y yo, no respondiéndolo. Ahora, ¿qué era lo que aquello me importaba: de perjuicios y casti- gos? Y ambicionaba el buen desliz manso de un arroyuelo en las lajas, el buen perderse de un riachuelo bosque adentro. Y





advertí memoria de los últimos pájaros de los Bambúes del Buey. Aquellos pájaros ventilaban. Gritaban contra nosotros, cada uno asía su sombra en un palmo vivo de agua. Lo mejor de todo es el agua. En lo escaldado... —Si salgo de aquí con vida, desierto del yaguncismo, voy y me caso con Otacilia—, juré, protesta de todos mis sufrimientos. Pero incluso después, en aquella hora, yo no quería a nadie: ¡sólo me quería a mí, a mí! Yo era nuevo en lo viejo del infierno. El día de desexistir uno está por decreto: por eso es por lo que todavía hoy me ve usted aquí. Ah, y los pozos no se encontraban... Alguno se había declarado ya muerto. El Miquín, un rapaz serio, sincero, que mucho valía en el guerreo, paróse y se rió: —¿No será una suerte?—. Después, sufrimos el grito de uno, delante: —Estoy ciego...— Pero aquél, el de lo peor, cayó total, vuelto retorcido; embarazando los pasos de las monturas. De repente, uno gruñón, reclamó por lo bajo. Otro también. Los caballos estaban atontados. Vi un corro de caras de hombres. Suyas las caras. Creo que alguno hasta las orejas las tenía cenicientas.

Y otro: todo ennegrecido, y sangraba por las ventanillas y por los buches de los ojos. ¿No atendía a nada Medeiro Vaz? Oí mis venas. Allí, caminando, pude agarrar la rienda del animal de Diadorín —aquellas piezas dolieron en mi mano—, pensé que quedé un instante inclinado: —¡De aquí, de este mismo lugar, no me voy! ¡Sólo arrastrado vencido!—, pero hablé.

Diadorín pareció de piedra, perro que mira. Sin embargo me miró con firmeza, con aquella belleza que nada hacía cambiar. —Pues vamos a volver, Riobaldo... Que veo que nada salió viable...— —¡En tal tiempo! —retruqué, más fuerte, ronco como guariba. Fue ahí cuando el caballo de Diadorín se desfondó abierto, extendido en el suelo, y se agonizó. Yo me apeé del mío. Medeiro Vaz estaba allí con un aspecto repartido.

Gente compañera, alrededor, se sofocaba, por el resultado. —¿Tenemos que volver jefe?—, solicitó Diadorín. Acabó de hablar y suspendió un gesto, hacia nosotros: que nos refrenásemos. Buen tono; pero se veía que Medeiro Vaz no podía querer otra que no fuese lo que Diadorín preguntaba. Medeiro Vaz, entonces, por primera vez, abrió las manos a los lados, por no poder hacer nada; y se mantuvo con los hombros bajos. Más no vi, y entendí. Cogí mi calabaza, eché un trago, amargo de hiel. Pero era el final de ya volverse, Dios me dijo. Y —sépalos usted— de sopetón ya estaba yo remozado, sano, dispuesto. Todos influidos así. Para atrás, siempre da gusto. Diadorín palpó mi brazo. Vi: sus ojos rezumantes. Por mor que, después, supe que la idea de atravesar el Liso del Susuarón fue él, Diadorín, quien a Medeiro Vaz la había aconsejado.

Salir en la oscuridad, ya lo sabe usted: aquellas ramas de árboles dándote en la cabeza. Siempre iba hasta lejos; cuando volvía, encontraba al personal preparándose, el café ya colado, la caballería en fila para el viaje. Una vez, todavía más lejos fui que las otras. Y di con un lázaro.

Se encontraba como acechando, en lo alto de un árbol, para esconderse, como una serpiente araramboia. Casi me llevé un susto. Y era un hombre en llagas asquerosas, leproso, un terminado. ¡Para no ver cosas así, me saco los ojos! Promoví mi revólver. Aquél se encogió de repente, temblando; y tembló tan de prisa que los ramajes del árbol enroscaron un rumor de viento fuerte. No gritó, no dijo nada. ¿Poseería sobra de alguna voz? Yo tenía que aplastujar aquella cosa inhumana.

De un hecho, en aquel momento, me acordé: de lo que me habían contado, de la vez que Medeiro Vaz divisó a un enfermo de aquellos en un guayabar. El hombre había ido a lamer con la lengua las guayabas maduras, una a una, en el árbol, con la intención de traspasar el mal a otras personas, que después las comiesen. Algunos hacen eso. Medeiro Vaz, que era justo y servicial, acabó con su vida. Aquello contaban, ya por dentro de mi oído. Una antipatía en mí, un ansia fuerte: el lázaro debía de heder; donde estuviese, a donde fuese, emporcaba más que una babosa grande y todo lo apestaba de enfermedad maldita. De modo que las guayabas de todos los guayabares se volverían fruta venenosa... y si yo le diese al gatillo: ley leal aquella, de Medeiro Vaz...



GLOSARIO

Burití: Se trata de una hermosa palmera, muy abundante en el sertón, que crece al lado de las corrientes de agua y cuyos cocos, al caer al suelo y germinar, van dando lugar al desarrollo de largas hileras de árboles que denuncian desde lejos la existencia del agua.

Buritizar (buritizar): Grupo, más o menos numeroso, de burities.

Mangaba: Fruto de la mangabeira (mangabeira).

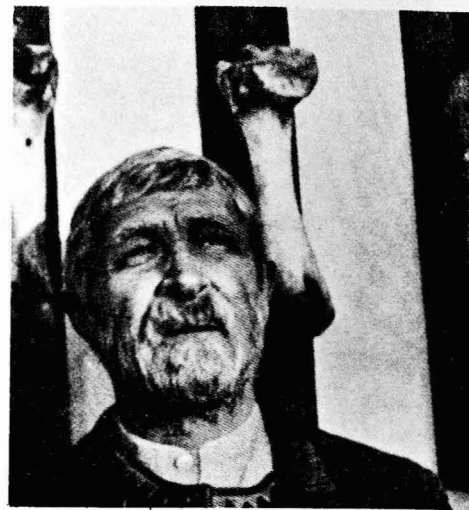
Sertón: Palabra que carece de correspondencia en castellano, como ocurrió con las ya admitidas en nuestra lengua *jungla* y *tundra*. Designa los terrenos incultos del interior de un continente, cuando éstos no reciben otros nombres particulares. En las traducciones argentinas suele aparecer la forma aceptada por nosotros en este artículo.

Vereda: propiamente significa los valles que bordean a las corrientes de agua menos caudalosas que los ríos, pero en la región en que se desarrolla la acción de este libro son denominadas así las propias corrientes. Es un localismo cuya conservación consideramos imprescindible.



El cine nuevo soviético: una tentativa casi marginal

por Manuel Michel



Con una lentitud de metamorfosis, surge una nueva corriente en el cine soviético; de unos años a la fecha, la crítica en el mundo ha señalado el fenómeno cuyas raíces arrancan, si bien queremos verlos, de la experiencia neorrealista. Las características son definibles y al mismo tiempo imprecisas. Sólo por comparación podemos encontrar lo que realmente ha cambiado en el cine. En el documental, por ejemplo, vemos la diferencia entre los films de la escuela inglesa (Grierson y Rotha) y los que hace diez años realizaron los jóvenes del Free Cinema (Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson): a la construcción perfecta y sabia se opone la libertad total en el movimiento de cámara, en los encuadres, en los temas, en el montaje. Y para tomar otro ejemplo clásico: *La regla del juego*, de Renoir cuya construcción dramática y formal es casi perfecta, encontrará muchos años después una oposición casi total en cuanto a construcción y en cuanto a forma en los dos films del checo Milos Forman, *La oveja negra* y *Los amores de una rubia*. En ambos realizadores, Renoir y Forman, la belleza está situada en el análisis y la profundidad del comportamiento; sólo que los métodos y el estilo en uno y otro caso están situados en polos opuestos.

¿Cómo definir el cine nuevo? ¿Con relación a qué? ¿Apoyados en qué rasgos podremos distinguirlo? Muchos son los aspectos de la creación cinematográfica que definen lo que es "nuevo", en verdad innovador en un sentido profundo; para mí, creo que se parte desde la concepción misma de la continuidad cinematográfica: no se busca ya esa línea aún derivada del teatro y la literatura (planteamiento del problema, desarrollo, nudo, desenlace, o los tres actos que nos llevan a lo mismo), sino que en casos extremos se practica la ruptura de la continuidad y de los tiempos, o se sigue una línea casi recta que busca la unidad en la correspondencia de la duración real de los acontecimientos con la del film.

Todo ello en cuanto se refiere a la

concepción literaria del guión. Respecto de la forma, es obvio que el montaje debe ser mucho más libre, con un movimiento mucho menos preocupado de la "continuidad" clásica (el *raccord* o *matching*), y más intencionalmente impresionista. Se rompen los moldes académicos además en la fotografía y la actuación. Todo concurre a transmitir la idea de libertad, libertad de creación, libertad de comportamiento. Esto supone que si paradójicamente el realizador debe contar más con sus colaboradores para que interpreten su intención, al mismo tiempo será más responsable de su obra puesto que debe determinar prácticamente cada elemento que compone la factura del film.

Cada país, cada realizador importante en esos países, debe tener su estilo propio, ajustado a las realidades que componen su devenir cotidiano y a sus problemas de relación entre individuos y grupos sociales. En el caso de los jóvenes cineastas soviéticos, creo que el *nuevo cine* debe entenderse como una lucha contra el conformismo oficial: el pacifismo ingenuo, el dogmatismo, la simplificación esquemática de las ideas, y el formalismo, trampas demasiado frecuentadas entre quienes intentan y creen hacer un cine comprometido.

A partir de allí y siempre en el cuadro de la vida socialista, existe un afán por *personalizar* a los individuos —despojarlos de su halo de símbolos del soviético— y por analizar sus contradicciones ya no sólo dentro del contexto *social* sino ante lo que implican las relaciones de individuo a individuo. Es difícil comprender hasta qué punto existe una vida personal en la URSS antes de haber visto algunos de los films de la nueva corriente soviética. Y es muy importante constatar, si se conoce aunque sea medianamente la producción de los países socialistas —Polonia y Checoslovaquia en particular— la influencia positiva de las obras más destacadas que son, en su mayoría, películas inquietantes. Influencia saludable.

Antes de proseguir, creo necesario señalar algunos puntos fundamentales de la

producción filmica soviética. Industria nacionalizada por Lenin (27 de agosto 1919), el control de su producción y planificación está en manos del *Comité de Cinematografía* adjunto al *Consejo de Ministros de la URSS*. Cada una de las quince Repúblicas que forman la Unión Soviética posee sus propios estudios; en algunos casos están especializados en producción de documentales, cortos educativos, científicos, de investigación. En total, hay 42 estudios que trabajan en todo el territorio de la Unión Soviética; se producen al año entre 120 y 140 largometrajes, más de 300 documentales, 500 films de divulgación científica y unos 1300 noticieros. Estas cifras explican que cada año ingresen 250 estudiantes en todas las ramas del cine: realización, guión, actuación, decoración, cámara, montaje, crítica y filmografía; por lo demás, hay estudiantes de 32 países; como todos los estudiantes reciben una pensión del Estado, prácticamente no hay deserciones. Y puede afirmarse que, en su totalidad, los egresados de nacionalidad soviética son absorbidos por las necesidades del cine de su país.

Así pues, en rigor, no puede hablarse del *cine nuevo* soviético como de un *cine marginal*; sin embargo, hay que tomar en cuenta dos factores adicionales a la existencia del *Comité de Cinematografía*: la liberalización incontenible frenada de vez en cuando con golpes bruscos como el juicio y condenación de Siniavsky y Daniel secuela del XX Congreso, y la autonomía creciente de los Estudios en su producción. Esto explica el hecho de que, en ocasiones, películas terminadas queden congeladas para su exhibición (como es el caso reciente de *Andrei Rubliov* de Tarkowski y *Estrellas diurnas*, de Talankin), al pasar ante la comisión de Censura del *Comité de Cinematografía*. La raza de los Chumiaskis ministro que era enemigo de Eisenstein y que en 1937 prohibió *El prado de Bezhin*— no se ha extinguido. (No sólo en la URSS, hay que reconocerlo, sino en todo el mundo.)

Así como para el cine nuevo del mun-

do occidental debe admitirse la paternidad del neorrealismo, para el cine nuevo soviético más auténtico y más fuerte se debe buscar la raíz en los grandes clásicos como Eisenstein, Poudovkine, Dovjenco y creo que sobre todos ellos Dziga Vertov, creador del *cine-ojo* y del *cine-verdad*. Y entre los más recientes, es preciso mencionar *La balada del soldado* y *El cuarenta y uno*, de Chujrái; *El comunista*, de Rayzman; *La dama del perrito*, de Jelfitz; *Nueve días del año*, de Mijail Romm; *La infancia de Iván*, de Tarkowski... todo esto antes de la ruptura total, antes de la influencia de los cine polaco y checo, antes de que se conociera la "nueva ola" de los países europeos.

Una pregunta puede hacerse: ¿todos esos films son revolucionarios? Al hablar de Revolución no me limito sólo a las implicaciones estilísticas, a los cambios en la temática, sino a lo que se debe entender por verdadera Revolución en el sentido político y social. Para mí, en este momento, la respuesta es tan compleja como lo sería intentar el arbitrio entre

chinos y soviéticos. ¿Quién es revolucionario? ¿En dónde está la verdadera dictadura del proletariado y en dónde la de la burocracia? ¿Por cuál camino se llega a la verdadera liberación del hombre en tanto que individuo y en tanto que especie? Pero creo que, a pesar de la complejidad del problema, es posible apuntar ciertos rasgos positivos en favor de los jóvenes cineastas, con sólo preguntarnos si todo el cine de la era stalinista y el de los años cincuenta no era reaccionario en su conformismo, en su cerrazón ante la dialéctica, en su academismo y su rechazo de todo lo que se apartaba del llamado realismo socialista. Así pues, en la medida en que los jóvenes experimentan caminos nuevos y se colocan en el lado opuesto al de los cineastas oficiales tipo Guerássimov, en el momento mismo en que renuncian al conformismo dogmático, es posible prever un indicio revolucionario.

Recordemos que el cine clásico soviético fue grande porque por vez primera en la historia del cine universal se hicieron

perfectamente conciliables las exigencias del Partido y de la Revolución con los ideales estéticos y sociales de los realizadores. Hacer cine ideológico era también buscar la justa expresión cinematográfica de la Revolución. Ahora, en este momento, creo que el fervor revolucionario ha pasado ya tanto en los cuadros políticos como en los creadores. Cincuenta años después la tensión ha disminuido; los peligros, también; las necesidades de bienes de consumo aumentan estimuladas por el ejemplo de Europa Occidental. Y para los jóvenes realizadores soviéticos, educados en el socialismo, hasta cierto punto despolitizados, en alguna medida sus ideales coinciden y difieren de los grandes lineamientos del Partido. Coinciden, porque no creo que haya uno solo que ponga en tela de juicio el que la única organización racional y lógica para que el hombre se libere de la ley de la jungla es el socialismo; y que el hecho de que ellos mismos hayan sido educados y capaces de desempeñar un oficio, y capaces también de vivir, lo deben al socialismo; en la práctica no he visto una sociedad más abierta hacia el futuro —para cada individuo— que la soviética.

¿En qué difieren? En que intentan expresar un mundo personal en el que las críticas a la limitación de la vida individual estén presentes siempre o con frecuencia. Asimismo, tomadas en bloque algunas de las películas que han podido escandalizar a los censores oficiales, la fuerza poética parece tomar proporciones desmesuradas en detrimento del "contenido social" como llaman al "mensaje" algunos pseudo estetas y pseudo marxistas trasnochados. Creo, como lo señalo al principio, que es en la lucha contra el conformismo en donde se encuentra el nuevo espíritu y el nuevo estilo del cine joven de la URSS.

En el encuentro de cineastas y críticos, celebrado en las inmediaciones de Leningrado el verano pasado, tuve oportunidad de ver algunos de los films más interesantes de los realizados por las nuevas promociones del VGIK, el Instituto de Cine de Moscú. La mayor parte fueron realizados como primera obra, o sea la película-tesis de la graduación. (No pude ver, en cambio, *Escalera al cielo*, de Raimondas Babalas; *Andrei Rubliov*, de Tarkowski, película considerada "anti-histórica" y demasiado fantástica; ni *Estrellas diurnas*, de Talankin.

Tres de los films que vi me parecieron importantes: *Ternura*, del uzbekistano Latif Fayziev; *Lluvia de julio*, de Marlen Jutsiev (Mosfilm) y *Listopad* (algo así como *Tiempo de vendimia*) del georgiano Otar Yoceliani; estos tres, junto con *Los caballos de fuego*, de Serguei Paradjanov han escogido el lirismo en vez de la épica. No sólo el tono de las imágenes, el ritmo, las historias, sino fundamentalmente la actitud de los realizadores frente





a la vida soviética se apartan del habitual film de guerra tan apreciado en los últimos años de la producción rusa.

Ternura narra el amor de un adolescente hacia una joven de unos 18 años que, al final, muere trágicamente cuando trata de salvar a un niño en un accidente. Las primeras imágenes nos recuerdan un poco a Jean Vigo: un grupo de niños y adolescentes corre por las calles rodando enormes cámaras de llanta de camión. Llegan a un río y se lanzan todos desde un puente. Luego flotan a la deriva: uno con una guitarra, otro con un perrito, otro simplemente recibiendo el sol con los ojos cerrados. Entre ellos está Zanjhar, el adolescente que encontrará en la ribera a Lena; la invita a subir a su llanta y ella, vestida, se sienta con él y pasea por el río. Esas secuencias introductorias marcan el tono decididamente lírico del film. Y todo ello, el ambiente, el juego de los niños —luego veremos a otros niños que obligan a un compañero que estudia violín, a tocar balanceándose en un columpio— nos comunica una idea de felicidad total. La delicadeza de las relaciones entre Zanjhar y Lena y más tarde entre ésta y sus amistades, la evocación de un amor lejano, la visita a la abuela de un amigo de Lena, todo ello está tratado con una gran libertad, sin convencionalismos y sin almbaramientos.

Jutsiev nos cuenta en *Lluvia de julio* la historia de un amor que termina. En un estilo muy moderno, muy directo, nos da a conocer la vida cotidiana de dos jóvenes, Elena y Volodia. Ella, es técnica en una imprenta; él, un joven científico que trata de subir los escalones burocráticos; Elena conoce a otro hombre, Eugenio, una tarde lluviosa en la que él le presta su saco. No se vuelven a ver. Sólo él le habla por teléfono y la hace partícipe de sus ideas e ideales. Elena comprende que Volodia es un ser egoísta y de pequeños cálculos a pesar de sus grandes cualidades. Siente que el amor termina ante la perspectiva de un futuro vacío. Jutsiev analiza a fondo la relación de esta pareja y de ese desconocido que sólo llama

por teléfono. Nos damos cuenta de la vida moscovita: fiestas, trabajo, amistades, velorios y pésames, salidas a restaurantes, días de campo... y en las relaciones humanas, la facilidad con que se comunican entre sí las personas, la confianza, lo directo del trato, el respeto. Esto, que es un rasgo esencialmente socialista y casi creo yo que soviético (la desconfianza mutua de nuestras relaciones, la agresividad el *homo homini lupus* si no está totalmente eliminado si está en franca regresión), se plantea en el film pero en forma marginal sin que se pretenda darlo a conocer. Lo que importa son las relaciones *personales* que están en el centro del conflicto de *Lluvia de julio*.

Listopad, de Otar Yoceliani, nos habla de la "educación sentimental" de un joven georgiano, quien hace su camino desde la timidez hasta el autoritarismo. Es una crítica al espíritu burocrático, a través de la carrera incipiente de un joven empleado de quien veremos su vida en el trabajo —en una vinatería— en su hogar —hijo mayor, huérfano de padre— y en sus relaciones absurdas con una muchacha que sólo se burla de él. El tono es menos lírico que el de los dos films ya comentados; su agresividad es muy sutil, pero no tanto que haya escapado a la vigilante atención de los censores; por lo demás, es decididamente *georgiano*, casi costumbrista. La imagen siempre es bella, sin rebuscamientos; las partes que ocurren en la fábrica de vino —el vino georgiano es maravilloso, dicho sea de paso— tienen un tono documental.

Respecto a *Los caballos de fuego*, de Paradjanov (el título en ruso es *La sombra de nuestros ancestros olvidados*) se ha visto ya en México durante la semana de cine soviético. Es la historia de un amor que ocurre hace cien años; amor imposible, por las incompatibilidades sociales; es una tragedia en donde el lirismo, la violencia y la audacia formal son el soporte de una novela de enajenación amorosa que arranca desde la infancia de los protagonistas hasta su muerte: ella

muere ahogada en un río; él, años más tarde, a manos de un brujo. Se percibe una extraña mezcla de ingenuidad, de sabiduría técnica, influencia surrealista, comunicación de los conocimientos y supersticiones de los ucranianos montañeses de hace un siglo. Como en el caso de *Estrellas diurnas* y *Andrei Rubliov*, sobre una trama aparentemente histórica se urdió un argumento de invención pura. Quienes hayan visto este film de Paradjanov en la Semana Soviética habrán podido apreciar su intensidad lírica y su belleza plástica.

Debo mencionar *Granos amargos*, film moldaviano (cuyo realizador no pude averiguar) y *El último día del otoño*, también moldaviano, de Vadim Derbenev. El primero narra un hecho ocurrido durante la guerra y su repercusión en época posterior. Políticamente está orientado hacia la demostración de que fuera de la organización del partido y sus lineamientos, fuera de la vida socialista, no existe sino el caos. Los no asimilados —por razones personales, además—, los que conservan la nostalgia de la propiedad privada de la tierra, acaban en el bandidismo y sacrificarán invariablemente a sus compañeros, así lo hayan sido de lucha armada y resistencia durante la guerra. El defecto fundamental del film no reside en su tesis, ni en la verosimilitud de la anécdota, sino en la estructura narrativa que se vuelve confusa por momentos y, en ocasiones, reiterativa y larga.

En cuanto al film de Derbenev, nos cuenta la historia simple de un campesino viejo (de "los de antes", como llaman en Rusia a los del tiempo pre-revolucionario) que visita a sus tres hijos en los lugares distintos en donde viven: uno, como un paria, sin trabajar, aislado en un bosque; otro, como estudiante en una ciudad; éste es el del porvenir: simpático, moderno y con una vida como nunca la hubiera soñado en la aldea de donde vino; el tercero es un escritor que vive en Moscú, pero a él no lo encuentra; antes, visita a una hija suya que vive en Ucrania casada con un tractorista de un koljós, feliz y satisfecha. Es en parte una evocación lírica del paisaje, de renuncia al pasado siniestro de esas regiones atrasadas de Europa, un canto abierto hacia el porvenir de las nuevas generaciones.

De otros films que vi —nuevos— quizás el más digno de mención sea *El presidente del Koljós*, de Saltykov, que trata el problema de la colectivización en una región devastada por la guerra. El problema, en el fondo, trata de los métodos —estímulos económicos para los campesinos— en gran medida heterodoxos defendidos por un presidente de koljós. Se menciona de paso la intriga política en los nombramientos de ciertos puestos administrativos. Desde el punto de vista formal, resulta la menos innovadora, la más académica, aunque hay que recono-



cer que ese tema, entre épico, económico, bucólico y heroico, difícilmente soportaría un tratamiento distinto del que tuvo. De los siete films mencionados podemos ver que cuatro no tienen ni asomo de inquietud política profunda; los otros tres plantean cuestiones ya conocidas y experimentadas. Yo confieso que si en algunos puntos ese nuevo cine (que vi y del que me hablaron), contiene un avance por cuanto se sitúa frente al conformismo de la producción habitual, queda la duda expuesta al principio: ¿Es un cine revolucionario? O más bien: ¿Es así como los cineastas revolucionarios de la URSS, los jóvenes sobre todo, deben plantearse los problemas de la evolución de nuestra so-

ciudad?

La Revolución Cultural —incógnita absoluta—, los desastres ocurridos en Indonesia, en Grecia y, sobre todo lo que parece ser el prólogo a una III Guerra Mundial, Vietnam, han sembrado cierta confusión en los espíritus, al grado que es posible que no sepamos ya si es por sectarismo o por una intuición —iluminación, revelación, llámese como se quiera— revolucionaria por lo que hay en ciertos grupos la tendencia a rechazar la posición actual de la primera sociedad socialista. Al hablar de la *quasi*-marginalidad del nuevo cine soviético, me refiero no sólo a su situación frente al cine oficial, sino a la de los problemas fundamentales

de la existencia del hombre. No aspiro a un retorno al "realismo socialista". Por lo pronto creo que formalmente, estéticamente, el cine nuevo que los jóvenes soviéticos intentan hacer muestra un camino. Es importante esa ruptura. Creo que debe ir más lejos y buscar una mayor radicalización en sus temas; a menos que los creadores soviéticos, salidos de los lugares comunes, no sepan encontrar más temas que los que se reducen a la relación entre individuos, y pierdan de vista que en el horizonte del futuro inmediato se perfila, como una probabilidad cada vez mayor, la destrucción y el horror.

Esta sería mi única objeción al nuevo cine soviético.





Nuevas presiones en la nueva pintura española

por H. G. Wilson



España atraviesa hoy día una ostensible etapa de liberalización: hace poco más de un año, la ley de prensa abolía la censura obligatoria; la Nueva Ley Orgánica de la Nación era sancionada en reciente referéndum; y, últimamente, el Proyecto de Ley sobre Libertad Religiosa era ampliamente discutido en Cortes. Pero todo es más aparente que real. Aunque se han promovido ciertos avances jurídicos, en algunos aspectos prácticos la situación ha resultado empeorada al tomar el gobierno fuertes medidas con quienes interpretaron, demasiado literalmente, los hechos. Un aspecto de la cultura española donde esta presión se acusa actualmente es en el arte.

Cuando, hará unos diez años, comenzó a surgir en la escena internacional la "nueva pintura española" el mundo se sorprendió al ver un arte tan revolucionario apareciendo en un estado totalitario. Se maravilló de que el artista pudiera tener la suficiente libertad para pintar en formas tan atrevidas. Y, todavía más extraño, el mismo gobierno que todos hubieran creído, lógicamente, trataría de suprimir este arte, lo patrocinaba. Pero las autoridades españolas no eran tan ilusas como parecía, se daban buena cuenta de que si bien este arte *era* revolucionario lo *era sólo* estéticamente y su exhibición no representaba peligro para el *status quo* político.

La situación es ahora distinta. Al volver los artistas más conscientes política y socialmente y al aumentar las referencias humanas en las imágenes de sus obras, despertaron las suspicacias de las autoridades que no han dudado en aplicar distintos modos de persuasión o fuerza.

El mecenazgo artístico ha sido el principal método utilizado hasta ahora. Quien controla la mayoría de las actividades artísticas, no es la Dirección General de Bellas Artes, sino los Ministerios de Asuntos Exteriores e Información y Turismo, revelando que el patrocinio del gobierno se basa más en razones políticas

que culturales. A través de sus selecciones para las Bienales Internacionales encuentran modo de ofrecer múltiples ventajas a los artistas considerados "aceptables". No obstante, es curioso destacar cómo siempre mezclan entre los participantes alguno de "oposición", con vistas a presentar una diplomática fachada liberal ante el extranjero. También subvencionan exposiciones de grupo, editan catálogos abundantemente ilustrados, y dan premios en metálico. Solamente en Madrid mantienen, por lo menos, cinco galerías donde se montan exposiciones a las que acompañan bellas monografías. Como puede imaginarse la tentación de colabo-

rar es grande a fin de poder aprovechar todas estas ventajas.

Si bien no existe por el momento ninguna censura oficial organizada para el arte, algunos incidentes recientes podrían indicar su posibilidad. En enero de 1963 varios cuadros del australiano Frank Hodgkinson fueron retiradas de la Galería del Ateneo de Madrid (centro controlado por el Estado) porque sus abstracciones biomórficas se consideraron demasiado eróticas. En mayo de 1963 *El baño de los Cardenales* un óleo del colombiano Fernando Botero se descolgó —el día de la inauguración— de la muestra, oficialmente organizada, Arte de Amé-



rica y España. En 1965 un óleo-collage de Daniel Argimón con un ligero femenino incorporado en la composición, fue eliminado de otra exposición estatal. En 1966 Modesto Cuixart se retiró de la participación española en la 33 Bial de Venecia, al intentar el comisario ejercer, por razones "morales", censura en su aportación.

Todo ello no fue sino un preludio al rigor desencadenado últimamente. La exposición personal en una galería barcelonesa de Norman Narotzky, un pintor norteamericano por largo tiempo residente en España, ha sido el catalizador que puso en marcha la reacción al levantar una fuerte controversia en torno a sus retratos de "los Reyes Católicos": Isabel y Fernando.

"He usado a estos monarcas —explicó el autor— como punto de partida para una protesta total contra cualquier persecución ya sea religiosa, racial o intelectual, mezclando desde su inquisición a la Alemania hitleriana sin olvidar el macartismo, el racismo y el neonazismo americanos. He querido mostrar también cómo la inquisición —realizada en nombre del catolicismo— fue en realidad católica. En el retrato de Isabel, la cristianidad simbolizada por Jesús crucificado, viste el 'sanbenito' y arde en la estaca de un auto de fe, como una más de las víctimas."

La reacción de Madrid fue vehemente

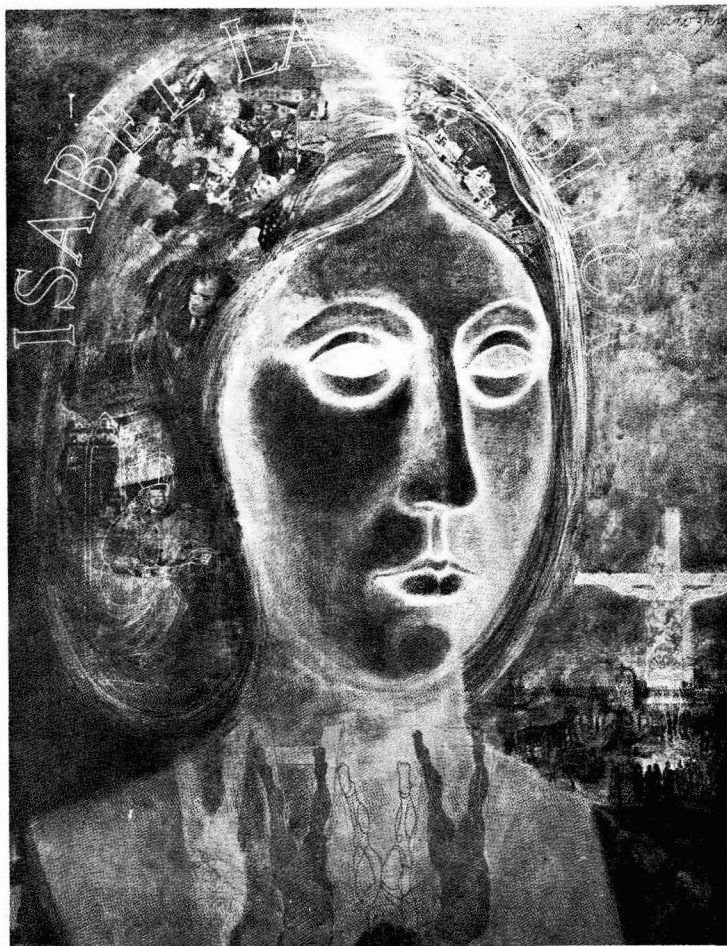
ante estos cuadros que aparecían justo en el momento en que oficialmente se emprendía una intensa campaña pidiendo la canonización de la Reina Isabel. Se interpretaron como un directo ataque político. "Siento no haber sabido de la exposición con tiempo para cerrarla" dijo al pintor Carlos Antonio Arean, Jefe de la Sección de Artes Plásticas y Audiovisuales del Ministerio de Información y Turismo cuando, en febrero, visitó expresamente su estudio para ver los cuadros.

Poco después Arean públicamente denunciaba las obras, su autor y la galería que las expuso en un artículo aparecido en el número de marzo de *Nuestro tiempo* donde, tras hacer hincapié en el origen extranjero del pintor y del dueño de la galería, añadía: "... "Aquí, en España, ... a pesar de nuestra pretendida dictadura, estos lienzos han podido exponerse. Claro está que ello no volverá a suceder, porque ya se han tomado las medidas oportunas para que no se cuele en ninguna exposición, ningún ataque contra nuestra generosa Historia... Nuestra gran Reina se ha convertido, con justicia, en un mito nacional. Deber de todos los españoles es mantener ese mito, que además de responder a la más pura verdad histórica, ratifica nuestra cohesión en cuanto a comunidad nacional, depositaria de un destino histórico libremente aceptado. Lamento por tanto, profundamente, lo acaecido en una galería extranjera de

Barcelona, pero sé que quienes velan por nuestras exposiciones, no volverán a permitir ningún hecho semejante." Una nueva campaña de intensa vigilancia y censura se iniciaba.

Las autoridades españolas pidieron información a la embajada norteamericana en Madrid sobre Norman Narotzky, la policía investigó por dos semanas las cuentas, las obras en depósito y la vida privada del director de la galería, con implícitas amenazas de cierre del negocio y expulsión del país. Se le citó ante el juzgado pero sin llegar a concretar causa. Todo quedó indeciso con una amenaza flotando en el aire cual espada de Damocles: "Nada más ocurrirá si no se reaviva el asunto."

En el MAN (Muestra de Arte Nuevo) una exposición anual organizada por artistas de Barcelona, para la que el Ministerio de Información y Turismo imprimía estos últimos años el catálogo, se usó con éxito el método coactivo. Cuando este año se recibieron en Madrid, a fin de ser reproducidas en catálogo ciertas fotografías que se consideraron inconvenientes, el señor Arean se negó a imprimir el catálogo y amenazó con prohibir la exposición. Sin arriesgarse a presentar una postura firme e independiente, el principal organizador —Francisco Valbuena— pidió a los artistas que cambiaran las telas, cargándoles en caso contrario con la responsabilidad individual por



el cierre de la muestra. Su carta (23 de febrero, 1967) al Equipo Crónica —dos pintores valencianos que trabajan en grupo— es sumamente explicativa: “Fijaros bien en lo que os digo ahora, pues es de suma importancia. La Exposición MAN 67, ha estado prohibida. Menos mal que hemos podido arreglarlo. Uno de los motivos de dicha prohibición era vuestra participación (refiriéndose a las fotografías) que mandasteis para el catálogo. Por lo tanto no mandéis los cuadros correspondientes a dichas fotografías. Procurad mandad [sic] pinturas que no ocasionen conflictos. Las más inocentes que tengáis, pues si bien se celebra el MAN, mil ojos estarán pendientes de la exposición, buscando cualquier excusa para cerrarla. Pensad que si esto sucede podría suponer la muerte de esta muestra y haríais un flaco servicio a vuestros compañeros de profesión.”

La combinación de presión y persuasión fue eficaz y se cambiaron las obras.

Otro ejemplo interesante es el del Salón de Mayo Barcelonés. Hace cuatro años el Ministerio de Información y Turismo ofreció un premio en metálico. El jefe del Departamento de Artes Plásticas y Audiovisuales era miembro obligatorio del Jurado. Al año siguiente Madrid aumentó su influencia denegando alguno de los jueces. Este año aunque el comité organizador envió sus propuestas, la composición final del jurado fue, en la mayor parte, dependiente del parecer del ministerio. En la votación para el premio

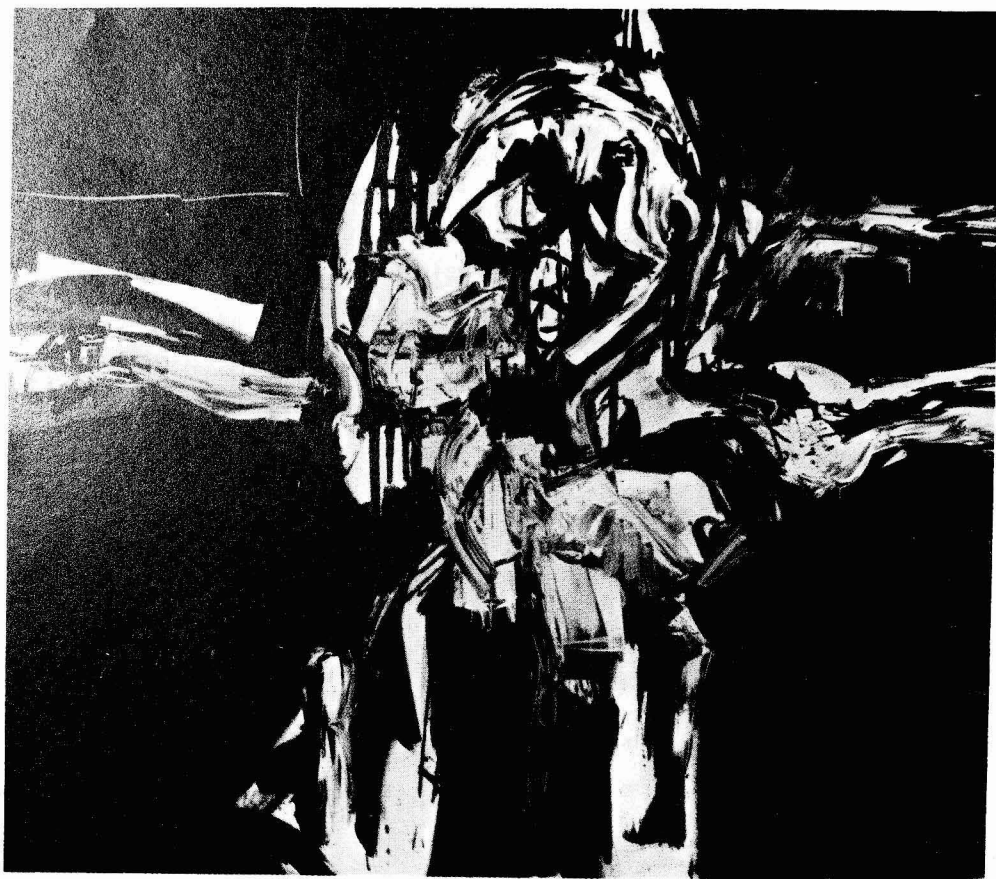
se rechazó al primer candidato libremente propuesto con la frase: “Demasiado social y político para ser aceptable.” Siguiendo a continuación la propuesta oficial de un joven marroquí escogido “por razones políticas” como crudamente se dio a entender. Hubo oposición suficiente para derrotar esta segunda propuesta pero el ganador final no fue “inaceptable”.

Es muy probable que este creciente clima de temor e imposición tenga prontas repercusiones en el arte español. “En mi caso —dice Juan Genovés— el ambiente español estimula mi producción artística. Me estimula a una forma de enfrentamiento.”

Por otra parte, Antonio Saura encuentra la atmósfera deprimente. “Es por ello por lo que, aun necesitando estar en relación con mi país, vivo cada vez más en el extranjero.”

Los estilos más abstractos, una curiosa paradoja, se han convertido ahora en los menos polémicos. “Porque cultivo una tendencia pictórica abstracta, pienso que la influencia del actual ambiente español (el político concretamente) me atañe de manera menos directa. Sin embargo mutila cada día el impulso de la juventud en sus deseos más nobles”, dice Eusebio Sempere.

¿Quién podrá predecir el resultado de todo ello? En definitiva el futuro del arte español depende, más que de la creciente campaña de represión oficial, de la respuesta que los artistas den a esta prueba.



Saura: *Crucifixión*

21

libros

Diccionario de escritores mexicanos, por Aurora M. Ocampo de Gómez y Ernesto Prado Velázquez. *Panorama de la literatura mexicana*, por María del Carmen Millán. México, Universidad Nacional Autónoma, 1967. LIV, 422 pp., láms.

Acaba de aparecer en las librerías el *Diccionario de escritores mexicanos* publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México. La obra se debe a Aurora M. Ocampo de Gómez y Ernesto Prado Velázquez, investigadores del Centro de Estudios Literarios. Está precedida por un *Panorama de la literatura mexicana* escrito por María del Carmen Millán, a quien se debe también la orientación del volumen en su conjunto.

El propósito del *Diccionario* es, como en todo trabajo de su género, esencialmente instrumental. Su finalidad es dar al investigador, al profesor, al lector, un instrumento mediante el cual pueda obtener una información básica acerca del escritor que requiera sin necesidad de recabar los datos en diversos diccionarios e historias de la literatura que por su naturaleza no siempre pueden ofrecerlos en forma sintética y sistemática. “En esta obra —señala la *Advertencia*— se ha pretendido enriquecer el caudal de datos biográficos de los autores, que es más o menos accesible en obras de consulta de carácter general, con noticias biblio-

gráficas que por su dispersión en periódicos, revistas y publicaciones especializadas no siempre están al alcance de la mayoría. Se presenta así, una amplia nómina bibliográfica que abarca desde la época prehispánica hasta los días más recientes."

Este *Diccionario* era imperativamente necesario. Existen varias obras análogas —enciclopedias, repertorios bibliográficos— publicadas en México, pero la que nos ocupa se trata de la primera dedicada exclusivamente a los escritores. Su falta era de inmediato notable en cuanto se intentaba realizar un trabajo de investigación en el campo literario. Los libros anteriores presentaban muchas limitaciones; sobre todo de carácter cronológico. El *Diccionario* viene a actualizar un material informativo imprescindible para el conocimiento de las letras mexicanas. Es culminación de un fatigoso trabajo de investigación, pero lo es asimismo de una corriente de estudios biobibliográficos que desde el siglo xvi en adelante han absorbido la dedicación callada de muchos eruditos. Como antecedentes directos del trabajo presente, señalan los autores del *Diccionario* la *Antología del Centenario*, de Henríquez Ureña y Rangel; los *Poetas nuevos de México*, de Estrada; las *Guías bibliográficas de la Literatura mexicana siglo xx*, de Martínez. La bibliografía menciona otras muchas obras utilizadas como fuentes, y habría que señalar también, en cuanto trabajo de referencia útil para el conocimiento de muchos escritores mexicanos, el *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, publicado en 1964, así como el *Suplemento* de 1966. En 1958, la Universidad Nacional y el Instituto Nacional de Antropología e Historia acordaron preparar una enciclopedia sobre la historia de la cultura en México. Causas diversas han impedido hasta ahora la realización del proyecto. Una de sus tareas, sin embargo, y no la menos importante, es encomendada al Centro de Estudios Literarios, fue la de acumular los datos biobibliográficos de los escritores mexicanos. Ésta es la parte que

se ha cumplido y que publica por separado la Universidad.

El *Diccionario de escritores mexicanos* presenta, en primer lugar, un breve bosquejo acerca de la historia de la literatura mexicana, con el objeto de dar una imagen de conjunto y situar a los escritores en su contexto cultural. María del Carmen Millán, autora de una *Literatura mexicana* y otros estudios, realiza aquí una síntesis muy clara de las principales corrientes y la significación de los autores más sobresalientes. Se inicia el *Panorama* con las literaturas prehispánicas, refiriéndose a la náhuatl y a la maya; trata después los siglos xvi, xvii y xviii; dedica la mayor parte de su bosquejo al siglo xix, por ser éste en el que se adquiere una conciencia de nacionalidad literaria y culmina en el Modernismo y la Época contemporánea, en la que, al impulso de la Revolución, se desarrollan en forma explosiva las tendencias, los géneros, los estilos. El *Diccionario* propiamente dicho reúne, por orden alfabético, los nombres de 542 autores. Parte de la época prehispánica, con Netzahualcóyotl, que era el único poeta náhuatl de nombre conocido hasta el reciente estudio de León-Portilla (*Trece poetas*), y llega al tiempo presente, incluidos los escritores de las últimas generaciones, como Fernando del Paso, nacido en 1935. El criterio cronológico ha sido, como puede verse, lo más amplio posible. En cuanto al criterio genérico, los autores del *Diccionario* han incluido "sólo a aquellos que han cultivado la poesía, el teatro, el ensayo, la novela y el cuento, especialmente" Se incluyen algunos escritores en el campo de la filosofía, la crónica histórica, el periodismo, y es éste precisamente el punto más discutible y que de hecho ha suscitado cierta controversia en la crítica. El deslinde entre las obras de creación o imaginación y la didáctica es casi imposible, aun formalmente; y más difícil precisar todavía quién es "destacada figura" en esa frontera movediza. Con todo, el criterio que justifica la inclusión de estos 542

escritores mexicanos se caracteriza por su generosidad. No está ceñido a los puros límites geográficos ni al rigor formalista. En el *Diccionario* están, por ejemplo, escritores nacidos en otros países iberoamericanos y españoles, cuya vida y obra se encuentran entrañablemente unidas a México. Creemos que esto es un acierto por parte del *Diccionario*, un rasgo más donde se manifiestan el profundo humanismo y la universalidad de la cultura mexicana actual. Y aun así, es indudable que se trata de otro punto discutible, en el que se plantea un complejo problema ontológico que apenas está en vía de solución. En cuanto al método empleado en cada ficha, se ha procurado condensar, sistemáticamente, el mayor número posible de datos. Al nombre sigue una cedulilla biográfica, en la que muchas veces se han utilizado los datos directamente aportados por los escritores; y a ésta una breve relación bibliográfica de sus obras, y lo que resulta una novedad muy valiosa: un repertorio de referencias, de bibliografía indirecta que representa un magnífico trabajo de búsqueda e investigación por parte de los autores. En este sentido, el propósito esencial de la obra, como instrumento para futuros investigadores y estudiosos, se extiende más allá de lo que comúnmente se encuentra en este tipo de diccionarios. La obra finaliza con una lista de siglas usadas, publicaciones periódicas y bibliografía donde se citan las fuentes esenciales. Las últimas páginas se dedican al índice de autores.

Además de Aurora M. Ocampo de Gómez y Ernesto Prado Velázquez, a quienes se debe el *Diccionario*, y la orientación del mismo a cargo de María del Carmen Millán, debe citarse a los colaboradores. Entre otros, Francisco Monterde, José Rojas Garcidueñas, J. M. González de Mendoza, Huberto Batis e Inés Arredondo; profesores de la Facultad de Filosofía y Letras, académicos, críticos. Aurora Ocampo y Ernesto Prado, son investigadores del Centro de Estudios Literarios, autores de muy



Fernández de Lizardi



López Velarde



Alfonso Reyes

útiles obras de carácter bibliográfico, como los índices de *El Domingo* y de *El Nacional*.

La amplitud, el método, la estructura de las fichas, la concepción general del *Diccionario de escritores mexicanos*, lo convierten en una aportación documental de primer orden para el conocimiento de la literatura mexicana. Baste recordar que la única obra donde hasta ahora se encontraba una biblio-

grafía de la literatura mexicana en el siglo xx, para no salir de nuestro tiempo, era la de José Luis Martínez, publicada en 1949, hace casi veinte años. Este *Diccionario* es, y será, de consulta inevitable. Ciertamente es que hay en él omisiones; muchos lectores echarán de menos a éste o a aquel escritor, otros juzgarán que no se justifica la inclusión de algunos. Estos defectos son inherentes a toda obra de consulta, a toda antología, donde, a pesar de un evidente propósito de objetividad, existen siempre límites subjetivos. La discusión no tendría fin. Y puede discutirse, como apuntamos antes, no sólo el criterio de calidad, sino, lo que es más importante, el criterio de géneros y campos. Sentimos, por ejemplo, la falta de los críticos de arte, de muchos ensayistas; de filósofos; de historiadores; de arqueólogos, de escritores que, aunque especializados, han tratado, indirectamente, temas literarios esenciales. Se

nos ocurre, a vuelapluma, citar, entre otros, a Alfonso Caso, quien, más allá de la ciencia arqueológica, ha escrito *El pueblo del sol*, uno de los ensayos más diáfanos acerca de la antigua mitología náhuatl, tan estrechamente ligada a la poesía; faltan Justino Fernández y Francisco de la Maza, y otros varios donde la frontera entre la estética o la historia y la literatura es indeslindable. Hubiera sido mejor, supuesta la duda, incluirlos. El *Diccionario*, como escriben sus autores, tiene faltas; faltas que serán adecuadamente enmendadas. Lo importante es que, a pesar de las omisiones, hay en este libro noticias bibliográficas sobre 542 escritores que en ninguna otra pueden hallarse tan clara, ordenada y sintéticamente reunidas; y que, en general, los datos son lo más correcto, actual y completo que puede lograrse en obras de este género.

Cabe señalar que el *Diccionario*, impreso en la Imprenta Universitaria, posee una presentación tipográfica impecable, y está ilustrado con láminas que representan a los escritores mexicanos más sobresalientes: Fernández de Lizardi, Altamirano, Gutiérrez Nájera, López Velarde, Alfonso Reyes. Este volumen ha sido editado por la Coordinación de Humanidades a través de la Dirección General de Publicaciones.

—Arturo Souto Alabarce

Racionalidad e irracionalidad en la economía. Siglo XXI Editores, 313 pp. México, 1967.

Con la aparición, seguramente no lejana, de *Lire le Capital*, de Althusser y colaboradores, Siglo XXI completará una trilogía de obras referidas a la economía y que contribuirán con la aportación de renovados estímulos a los estudiosos de esa disciplina, hoy

quizá la más gravitacional para nuestros pueblos, que deben enfrentar tan compleja maraña de problemas ya sea en la consideración de los respectivos conflictos y coyunturas internas como el encauzamiento de éstos ante el desenvolvimiento de la economía en todo el contexto internacional. De las otras obras citadas, una ya es suficientemente conocida: *La revolución teórica de Marx*; y ahora acaba de aparecer *Racionalidad e irracionalidad en la economía*, de Maurice Godelier, profesor de la École des Hautes Études de París y estrecho colaborador de Claude Lévi-Strauss.

Es necesario reconocer que lo que se ha dado en llamar el "equipo de Althusser", imbricado por notorias evidencias con el grupo de trabajo de la corriente estructuralista que encabeza Lévi-Strauss, viene ejerciendo durante la última década una influencia nada desdeñable dentro de lo que significaría la línea de van-

Estados Unidos frente a su crisis

por Iván Restrepo Fernández

El famoso economista sueco Gunnar Myrdal proclamaba en 1963 que el curso del desarrollo económico en los Estados Unidos dejaba mucho que desear y parecía haberse adaptado a una sucesión de recesiones, de auges breves e insuficientes y de periodos de estancamiento entre unas y otras. Si en la era de la posguerra se da algún esquema válido éste es que, después de las recesiones, las recuperaciones tienden a hacerse más vacilantes y dan lugar a una ocupación más incompleta todavía de la mano de obra en relación con el aumento de la producción. Con una cuota media de crecimiento anual durante los últimos lustros por debajo del 3%, los Estados Unidos

se ha rezagado en la aplicación de los nuevos conocimientos que se tienen en el mundo acerca de cómo inducir el progreso económico. Ese lamentable retraso de la estrategia norteamericana —decía Myrdal— produce graves consecuencias no sólo en relación con el bienestar de su propio pueblo, sino también por lo que se refiere a la dirección y eficacia de su política exterior. Tres años después, un grupo de especialistas (Seymour Melman, Wolfgang Friedmann, Stephen Unger, Henry Malcolm y Terence MacCarthy, entre otros), reunidos en la Universidad de Columbia, presentaron y discutieron una serie de ponencias sobre las graves contradicciones en que se viene desenvolviendo la vida política, social y económica de la primera potencia del mundo. Los trabajos —13 en total— han sido reunidos y editados bajo el título de *Los Estados Unidos ante su crisis*.

La superficie continental del país es de casi ocho millones de kilómetros cuadrados con cerca de 180 millones de habitantes. Es rico en recursos minerales y va a la cabeza del mundo en la producción de carbón, hierro, petróleo y plata. Sus yacimientos de oro, mercurio, plomo y cobre son también importantes. La principal región agrícola, que produce aproximadamente el 15% del trigo y más del 35% del maíz que se cosecha en el mun-

do, se encuentra al Norte y al centro del Valle del Mississippi. En el Sur se recolecta el 40% de la producción mundial de algodón y un tercio de la de tabaco, además de importantes cosechas de arroz y frutales. La cría de ganado vacuno y lanar y la avicultura son industrias importantes que permiten realizar exportaciones inmensas. Posee el conjunto industrial más grande del mundo, figurando entre sus más importantes complejos el de la carne y sus derivados, las conservas de frutas y hortalizas, la fabricación de automóviles, tractores y maquinaria pesada, la refinación de petróleo, la producción de hierro y acero, la fabricación de aparatos eléctricos, tejidos y ropa, papel, locomotoras, calzado y armamentos.

En los últimos años, sin embargo, el país que posee en masa el más alto nivel de vida que el mundo haya conocido nunca es sacudido por graves conflictos internos y externos, producto de la abundancia. Algunas cifras bastarán para ilustrar los principales desequilibrios: 7 millones de norteamericanos habitan en viviendas que no cumplen con los mínimos pedimentos de higiene y decoro, para cuyo mejoramiento se haría necesaria una inversión anual de 15 mil millones de dólares, por un periodo de cinco años. Con el objeto de llevar la enseñanza a un nivel aceptable, de asegurar un suministro

guardia en los estudios sobre economía. Dejando de lado los estudios e interpretaciones de otros marxistas, Althusser y sus colaboradores al analizar, como si recién lo hubieran descubierto a Marx, logran un redescubrimiento de su obra y rescatan, exponiéndolo con un vigor y una vigencia que antes para algunos llegó a ser cuestionable, lo mejor de la metodología científica marxista que surge del Marx posterior a los *Manuscritos* de 1844. En este aspecto también coincide plenamente Godelier, quien sobre la base del método de análisis marxista y la aplicación de la antropología económica, ofrece una obra única en su género, por la extrema profundización de sus concepciones y por la probidad intelectual y el rigor analítico que no está ausente en ningún momento. Todo ello refrendado por una copiosa bibliografía, que por sí sola nos da la pauta de la vasta erudición del autor —en tanto se

abordan todas las corrientes clásicas de la economía, las etapas históricas desde la extrema antigüedad, hasta las comunidades primitivas de los continentes que hoy forman el Tercer Mundo, la etnografía, la sicología, la sociología, etc., y de la tarea gigantesca que se propuso con esta investigación.

Una de las preocupaciones mayores de Godelier —lo mismo que se observa en Althusser— es desbrozar el enfoque científico de toda influencia ideológica. Por eso llega a preguntarse: “¿Qué sentido se le da implícitamente a la noción de racionalidad económica? Para desprenderlo, vamos a proceder al contrario recordando qué contenido abarcaba la acusación de ‘irracionalidad’ dirigida contra el Antiguo Régimen: en suma se acusaba a este sistema de ser un obstáculo al progreso técnico y al progreso social. Así, la noción de racionalidad económica se organiza en torno de

dos polos de significado. Por economía ‘racional’ se plantea una economía ‘eficiente’ y una economía ‘justa’.”

Recurriendo a la antropología económica para la confrontación de los distintos sistemas económicos de comunidades primitivas, ya sea entre sí o con la economía de mercado, Godelier demuestra las limitaciones de la economía política. Pretender que ésta sea ya la teoría general de lo económico lleva a perder de vista la dimensión sociológica e histórica de los hechos, a convertir un hecho social en hecho natural, a negar los hechos recogidos en las sociedades primitivas o deformarlos, incluso —sostiene el autor— a equivocarse en cuanto al funcionamiento real de nuestro propio sistema económico y finalmente a olvidar el buen método que supone que un mismo elemento toma un sentido diferente en conjuntos estructurados diferentemente. Añade Godelier que de tal forma se

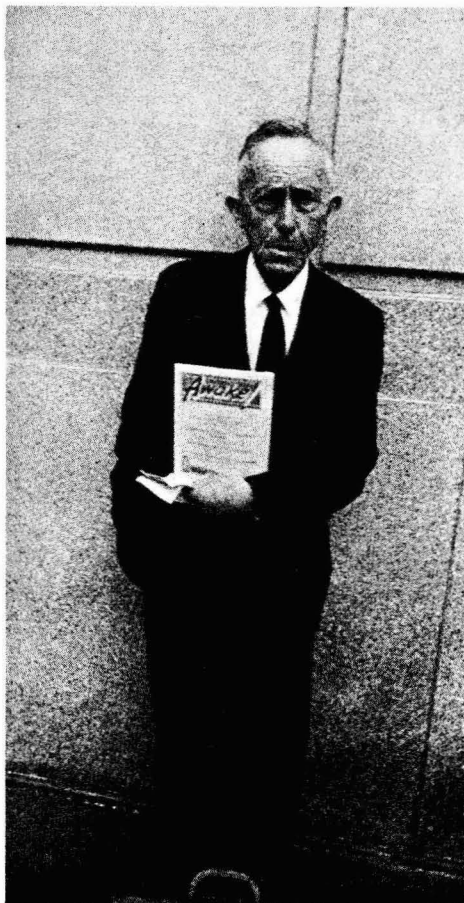
pierden los hechos, se pierde el método y se pierde la conciencia; ¿por qué? Porque se perdió el punto de vista antropológico, el punto de vista comparativo, “porque se sigue la pendiente ‘natural’ de una cultura tomando la propia sociedad como referencia ‘absoluta’”. Se toma en una forma no crítica la racionalidad de la economía occidental como la única racionalidad posible, es decir *se justifica* al analizar, lo cual es propio del acto ideológico. ¿Acaso el concepto de racionalidad económica puede escapar a la ideología y tener un contenido científico? ¿Acaso existe una racionalidad ‘económica’?”

Con lo anterior hemos querido reflejar uno de los propósitos esenciales que alienan la obra de Godelier. Mas a estas conclusiones se llega en las últimas páginas de este libro tan valioso como irresumible. Precedentemente Godelier se aboca al estudio de la racionalidad de los siste-

tro adecuado de agua potable, de renovar la red de transporte, conservar los recursos naturales, perfeccionar las obras de energía eléctrica, los Estados Unidos tendrían que invertir unos 76 mil millones de dólares por año.

El desempleo de tiempo total comprende actualmente alrededor del 10% de la mano de obra (un 6% civil, y el 4% restante incorporada en las fuerzas armadas) calculándose en otro 4% los que sólo trabajan una parte del tiempo. *Se estima que para 1970 habrá 13 millones más de personas trabajando o en busca de trabajo, de las que había en 1960.* Si hacemos caso a los indicadores económicos de los Estados Unidos, que definen la pobreza como tener que vivir con un ingreso anual inferior a 4 mil dólares para las familias de varias personas, y a 2 mil para los individuos solos, se tiene que 39 millones de norteamericanos —una quinta parte de la nación— eran pobres en 1965; otros 40 millones no alcanzaban un nivel de vida modestamente confortable. Y en la pobreza extrema, con ingresos anuales menores a los 2 mil dólares en promedio, se debatían 13 millones de personas. La pobreza, además, se concentra por zonas y por el color de la piel: es mayor en los estados del Sur; de cada 4 indigentes, sólo uno es blanco.

Dentro de la agricultura, un 11% de



los empresarios controla más del 42% de la tierra y cubre el 63% de las ventas de las granjas, mientras que un millón de pequeñas explotaciones —aproximadamente el 40% de las existentes en el país— sólo cuentan con el 7% de las ventas. La pobreza rural se halla concentrada también en los estados sureños: Virginia, Carolina, Alabama, Mississippi y Arkansas. Según cifras gubernamentales, un 60% de familias de granjeros con bajos ingresos tenían una dieta deficiente en uno o más aspectos de la nutrición.

Para completar el panorama político y económico, y refiriéndonos a las dos fuerzas que a juicio de David Danzing han dominado la política interna de norteamérica: la coalición en favor de los derechos civiles y la revolución de los negros, diremos que hace 30 años los trabajadores no blancos ganaban, en promedio, 62% menos que los blancos; para 1958 esta diferencia se había reducido a un 46%. En 1965, un 22% de los blancos ocupaba empleos industriales de alta especialización, mientras que solamente un 9% de los negros caían dentro de esta clasificación. Más de un tercio de las mujeres negras se hallan empleadas como domésticas. Un 48% de la población negra masculina se ocupa en la producción en masa, mientras que en ella sólo participa un 25% de los blancos. En resumen, en

mas económicos y a determinar si se trata de una ideología o de un problema científico. Luego al abordar la racionalidad de la teoría económica se entra de lleno al análisis de la obra de Marx, que junto con el método antropológico constituye la columna vertebral de su tesis. Si el primero resulta indispensable para un intento de definición de conceptos como *capital*, *producción*, *distribución*, *moneda*, *valor* y *precios*, la otra coadyuva en la definición de los *sistemas* a establecer factores como las *reglas* y *leyes* sociales en las comunidades primitivas.

Todo el análisis sobre Marx asume un notable valor por sí mismo y casi podría significar una obra acabada y aislable dentro del mismo libro, pero que en la totalidad de éste adquiere una proyección excluyente. Godelier no hace sino adelantar más aún la línea althusseriana de revalorar a Marx. Y en este aspecto hay que reconocer la

integridad intelectual de Godelier que, siendo marxista y luego de afirmar —en un comentario sobre Lange y Max Weber— “sólo el socialismo eliminará estos obstáculos y concluirá la racionalización de la práctica social”, al hacer la crítica de los que apelan a “valores éticos” —lo que escapa a la ciencia económica y a la ciencia en general—, no hesita en colocar al “joven Marx”, el de los *Manuscritos* de 1844, en el mismo costal junto a los socialistas utópicos, A. Smith o el socialismo de P. Massé. Por lo mismo, demuestra lo que hasta esa época Marx entendía por comunismo, cuando a firmaba en los célebres *Manuscritos*: “...el comunismo no es, como tal, la meta del desarrollo humano, la forma definitiva de la sociedad humana”.

De ahí que Godelier, que realiza este importante trabajo sobre la base del método marxista, como científico que excluye toda influencia de tipo ideológico, lejos de idola-

trar a Marx señala, además de las observaciones citadas, las limitaciones —voluntarias e involuntarias— de su obra. Godelier encuentra así que el marxismo “proporciona la única base teórica completa para recoger todos los elementos racionales de las investigaciones no marxistas y desarrollarlos, pero para ello el marxismo debe *desarrollarse* a sí mismo, más allá de la línea donde Marx se detuvo voluntariamente en *El capital*, hacia las formas de competencia de los monopolios privados o de Estado, hacia las nuevas formas de administración de la empresa o de intervención del Estado, hacia el mercado mundial, etc.”

Siguiendo a Godelier tenemos que “la cuestión de la racionalidad económica tendría una respuesta si las ciencias del hombre hacen progresar nuestros conocimientos de las correspondencias y de las contradicciones que se desarrollan entre las estructuras de la vida social. Encontra-

mos la posibilidad de analizar científicamente las contradicciones económicas en la obra de Marx. Nos fue necesario sacarla de los equívocos que los mismos Marx y Engels habían creado y de los contrasentidos que los marxistas habían acumulado hasta el punto de volver la noción de contradicción inutilizable para la ciencia”.

Por eso es menester convenir en que la obra de Godelier está encaminada hacia la destrucción de una serie de mitos mantenidos por inspiración ideológica y en detrimento de la ciencia. Ésta resulta vigorizada —y también lo resulta el marxismo— a raíz de las críticas y observaciones que Godelier formula a conocidos economistas tenidos por marxistas. De ahí que este libro debe interesar forzadamente a todos y por encima de la ideología de cada uno, a menos que de antemano se mantenga una posición reñida con la ciencia.

—Elías Condal

el peldaño más alto de la estructura económica había un 6% de negros y un 26% de blancos.

Aunque puedan eliminarse las leyes de discriminación por el color, persistirá la pobreza que es la consecuencia histórica e institucionalizada del color de la piel. La igualdad de oportunidades ha tenido poco efecto sobre las vidas segregadas de la gran mayoría de los negros: el *ghetto* marca los límites de su mundo y “condiciona los actos más íntimos y esenciales de su existencia. Los que viven cerca de su centro vital encuentran que sus vidas no han sido mejoradas en absoluto por las reformas sociales de las dos últimas décadas”.

¿A qué se dedican, entonces, los grandes recursos que poseen los Estados Unidos? Una parte muy importante de su producto nacional bruto se destina al pago de una actividad económicamente parasitaria: la militar, descuidándose en forma alarmante el desarrollo de la producción. Actualmente un 12% del PNB se destina a fines militares; entre una mitad y dos terceras partes de la investigación y la ingeniería está dedicada a dichos fines. Se ha llegado, paso a paso, a lo que Vernon Dibble llama una sociedad de guarnición, “aquella en que no tiene sentido alguno preguntar si los civiles controlan o no a los militares. En

la que las instituciones y los individuos que ejercen poder militar, económico y político han llegado a depender a tal punto unos de otros; en la que sus objetivos e intereses son tan complementarios, y en la que las fronteras tradicionales entre las esferas civil y militar han desaparecido a tal extremo, que la noción misma del control civil frente al control militar carece por completo de sentido”.

El Departamento de Defensa de los Estados Unidos constituye la mayor organización del mundo: tres veces el activo combinado de la United States Steel, American Telephone and Telegraph, Metropolitan Life Insurance, General Motors y Standard Oil Company. Posee más de 15 millones de hectáreas en los Estados Unidos y otro millón y medio en “países amigos”. De un total de 5 millones de empleados federales, las dos terceras partes trabajan para el Departamento de Defensa. (2.5 millones en las fuerzas armadas y un millón como elementos civiles). *El presupuesto militar anual es mayor que el ingreso neto de todas las compañías del país. Los militares cada vez más penetran en la enseñanza, en la investigación y en las becas, en los sindicatos obreros, en las decisiones de los senadores y diputados, en los negocios y la economía.*

El funcionamiento de esta sociedad-guarnición ha traído consecuencias pro-

fundas para la gran potencia, tanto al querer prevenir la revolución social, mantener el capitalismo y el dominio norteamericano en el mundo, como al no poder lograr un desarrollo económico y social dentro del país.

Para evitarse mayores males se requiere, en primer término, de una política que lleve a una expansión económica rápida y sostenida, de la cual surgirá una planeación a largo plazo. Porque, como anota Myrdal, no es racionalmente posible querer simplemente la expansión económica; habrá siempre cuestiones a las que hay que contestar: *expansión de qué y expansión a qué precio*. Y en relación con esta última pregunta, no sólo económicamente, sino en términos de instituciones y de relaciones humanas que habrá que cambiar, en el caso de que éstas no vayan en la dirección deseada y no tomen parte en la expansión que se persigue. Y como complemento, la necesidad de probar y poner en práctica —tanto en lo interno como en lo externo— una nueva clase de moral, esto es, una moral de paz y abundancia que permita a la gente disfrutar realmente de la libertad. Será la única forma de evitar la catástrofe que ya todos consideran como inevitable y próxima.

* Editorial Siglo xxi. México, 1967, 179 p.

Carlos Díaz Dufoo, hijo

[1888/1932]



Epigramas



Es humilde y laborioso. Cree que, a la larga, el discípulo es maestro. Representa, en el tiempo, la teoría baconiana del genio. En el espacio, el problema de Aquiles y la tortuga.

Lee con sabia lentitud, con exasperación dionisiaca, con alma de prosélito y con espíritu de enemigo. Lee de continuo para buscar complemento a su vida y para prolongar en ella sus lecturas.

La razón le abandona cuando necesita pensar.

Creyó que los actos heroicos no tenían consecuencias, que eran hechos aislados de la vida común —prejuicio literario corriente. Un día acometió un acto heroico, cuidadosamente preparado. Pero ese acto *sui generis* fructificó en hechos vulgares, en situaciones grotescas, en relaciones inferiores que le uncieron a una vida repugnante e inevitable.

Comenzó una vez y luego volvió a comenzar. Comenzó de nuevo, comenzó en mil ocasiones, comenzó siempre. Cuando otros llegaban él comenzaba. No llegó nunca. —Seguir no es la consecuencia de comenzar. Seguir es una obligación perspectiva humana. Se comienza dentro de sí, se sigue afuera.

La incoherencia sólo es un defecto para los espíritus que no saben saltar. Naturalmente, sólo pueden practicarla los espíritus que saben saltar.

Regalaba, generosamente, las ideas ajenas.

Murieron tristes y austeros, dejando tras de sí hijos felices y frívolos.

El movimiento se demuestra andando. Sí, para el que anda. No, para el que ve andar.

Cree que lo que hace lo hace por deber. Nunca ha analizado un deber.

Razón y sentimiento no se excluyen. Heráclito y Nietzsche llevaron al más alto grado la pasión de las ideas. En cambio hay más de un personaje, siempre contemporáneo, que hace dialéctica de sus sentimientos. Ilustraciones: los oradores, los profesores y los falsos poetas.

Camina sin descanso. Sus pies sangran. Los vientos abren surcos en sus carnes marchitas. Busca el propio país, en donde nunca estuvo.

Se le prohibió una vocación en la época en que se tienen todas. Se le exigió una vocación en la época en que no se tiene ninguna.

Cultivó el arrebató para dar razón de sí.

Leía sin propósito, con la actitud humana normal para los conceptos y para las imágenes, sin comprender completamente los primeros ni dejar de comprender enteramente las segundas. Entendía mal. Entendía a veces. Desentendía casi siempre. Era un lector común.

Sisypho era, en tiempos mayores, un personaje mayor. Su trabajo inútil lo ennobleció el castigo. Su vida era absoluta porque era personal. Era rebelde sin trascendencia social. La inutilidad tomaba en él la significación de una actitud —infinito momentáneo—, y una razón humana de ser. —En los tiempos modernos, Sisypho es un concepto que justiprecia el lector desinteresado de economía política, el de la actividad dolorosa. Sisypho no tiene ya el orgullo del réprobo. El correr de los años —razón de inercia— lavó su pecado. Por movimiento ajeno sigue trabajando inútilmente sin objeto y sin castigo. —En los tiempos futuros, trabajará sin pena.

Gastó largos años para hacerse un estilo. Cuando lo tuvo, nada tuvo que decir con él.



El Instituto Nacional de Bellas Artes (Departamento de Literatura), ha publicado los epigramas de Díaz Dufoo y otros de sus escritos, precedidos de unas notas de Julio Torri (*Tres libros*, 1964) y José Luis Martínez (*El ensayo mexicano*, 1958); los que publicamos no tienen más propósito que invitar a la lectura de una obra breve y sabia.

Fuego nuevo

1

Los sacerdotes, los ofrendadores del fuego, ya envían mensajeros hacia todas partes; les dan el encargo los ofrendadores del fuego de México.

2

Y hacia todos los lejanos rumbos parten los mensajeros, los corredores, cada uno de los que han sido elegidos, los esforzados, los viriles, los valientes guerreros, los escogidos, el corredor, el ligero de pies, el que corre como el viento. Así, rápido, harán llegar el fuego hasta sus pueblos.

3

Lo primero que preparaban, arreglaban la tea, la llamada "mazo de teas". Y ésta traían los ofrendadores del fuego. Primero la subían, la llevaban directamente a la cumbre del templo, allá donde se guarda la imagen de Huitzilopochtli. La ponían en el fogón; luego le esparcían, le derramaban (polvo de) copal blanco.

4

En seguida bajan. Primero llevan (el fuego), lo llevan directamente al *calmécac*, al llamado (*calmécac* de) México.

5

Después cunde, es encendido el fuego en todos los *calmécac*, en los *calpulco*. En seguida van a todos los *telpochcalli*.

6

Era cuando todos los hombres del pueblo pisoteaban, se arrojaban por el suelo, se ampollaban al coger el fuego.

7

Cuando en esta forma se había distribuido el fuego por todas partes, era encendido el fuego, se tranquilizaban los corazones.

8

Así lo hacían los ofrendadores del fuego en todos los pueblos. Así conducían, llevaban el fuego, se daban mucha prisa, aguijaban (a los portadores).

9

Así lo hacían llegar rápidamente a sus casas: salía uno para darlo a otro; salía (éste) para tomarlo; así hacían relevos. Sin pérdida de tiempo, sin intromisión, en poco tiempo hacían llegar, hacían resplandecer (el fuego). Sólo en poco tiempo por todas partes asentaban el surgir del fuego, hacían que abriera sus corolas.

10

También lo llevaban primero allá, lo conducían directamente a su templo, a su *calmécac*, a sus *calpulco*. Después esparcían (el fuego) por todas las demarcaciones y por las casas.

Dramática era la terminación de un siglo en el México antiguo. El Quinto Sol, la era presente, debía extinguirse entre fuego y terremotos precisamente cuando concluyera una cuenta de cincuenta y dos años. Al fenecer este periodo, los hombres temían intensamente que se iniciasen los signos de la destrucción, la llegada de las terribles *tzitzimime*, monstruos femeninos que devorarían al género humano.

El signo favorable era el envío del fuego nuevo. Con él llegaba otro siglo de cincuenta y dos años. Poco antes toda lumbre era apagada, y la ciudad esperaba en tinieblas que sobre el monte Huixtlan apareciera el fuego, producido por un encendedor que se colocaba sobre el pecho de un cautivo. Al encenderse el fuego nuevo, los corredores lo distribuían por la ciudad y por los pueblos vecinos.
