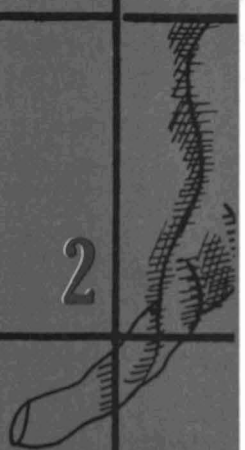
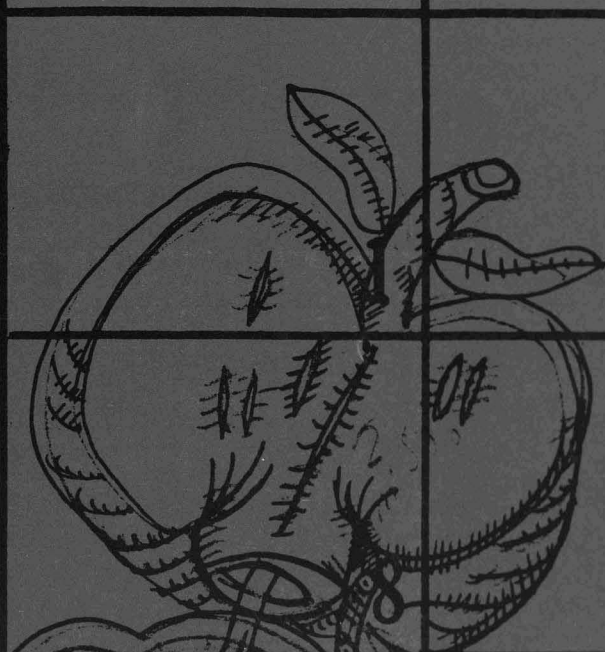
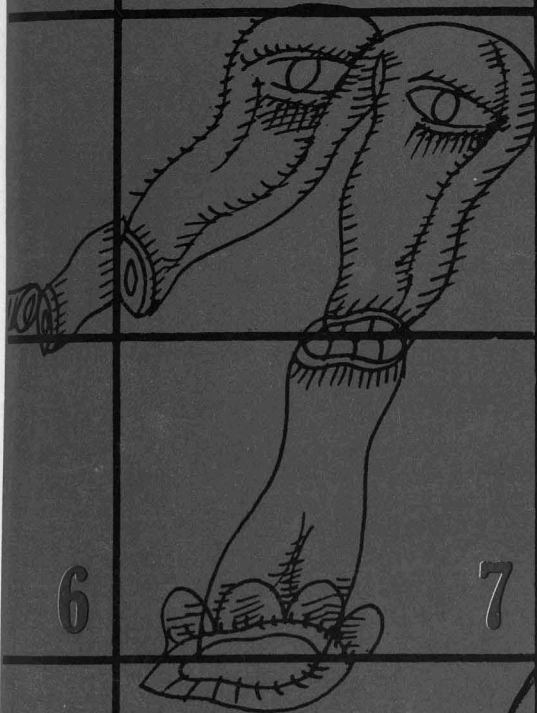


REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

MIERCOLES

JUEVES

VIERNES



6

7

2

9

13

14

15

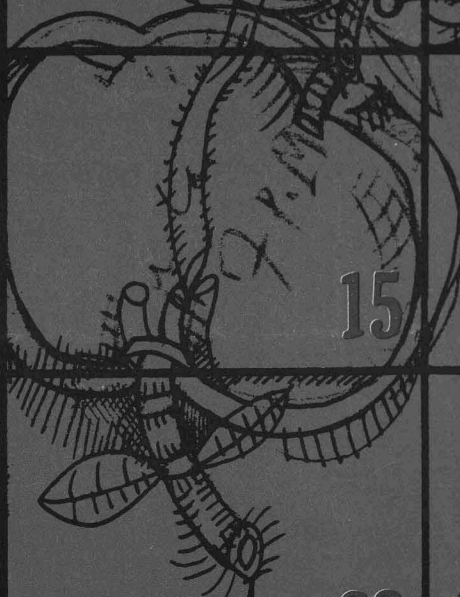
16



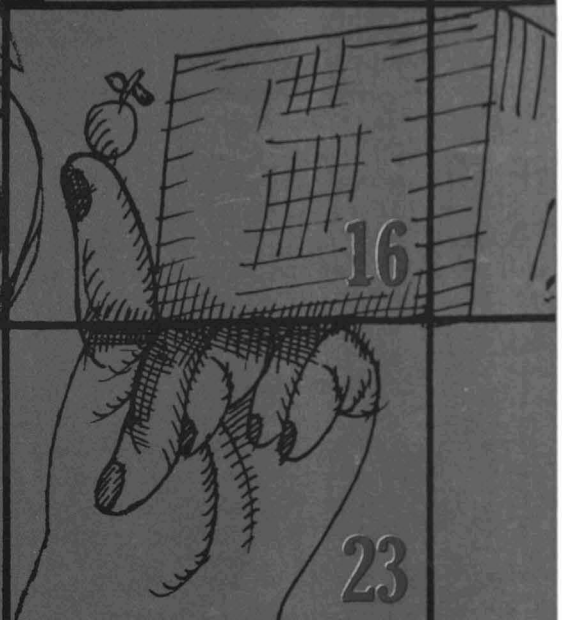
20



21



22



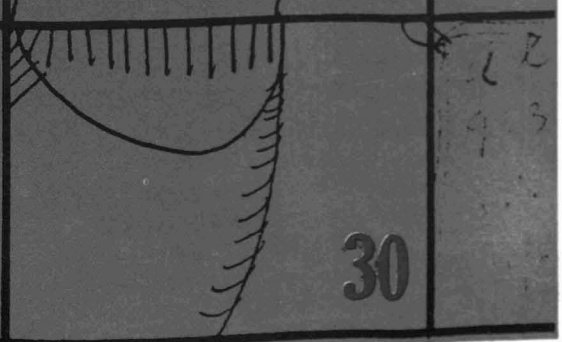
23



27

28

**LA
CRITICA 29**



30

SUMARIO

Volumen XXVI, número 9 / mayo de 1972

-
- 1 La filosofía, la educación y la crítica, por
Fernando Salmerón
- 7 La naturaleza de la crítica de arte, por Miguel
Kolteniuk
- 16 Un nuevo cine crítico, por Tomás Pérez Turrent
- 25 Un esbozo de crítica de la crítica literaria,
por Jaime Labastida
-
- I Toques, breves fragmentos entresacados de los
cuentos de Ezra Pound. Selección y traducción de José
Coronel Urtecho
-
- 30 Baruj Spinoza o del entusiasmo racional, por
Ramón Xirau
- 37 Crítica: Carlos Henderson / Juan Manuel Molina /
Malkah Rabell / Artemisa de Gortari / Alberto Dallal /
Julio C. Schara / Zita Garst / David Ramón / Federico
Gorbea /
- 49 Cuevas, por Juan García Ponce
- Portada: Dibujo de José Luis Cuevas

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Doctor Pablo González Casanova / Secretario General: Químico Manuel Madrazo Garamendi

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

Director: Doctor Leopoldo Zea / Editor: Jorge Alberto Manrique / Dirección artística: Vicente Rojo, Adolfo Falcón

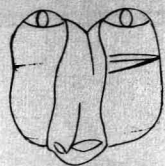
Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.
Precio del ejemplar: \$ 6.00

Suscripción anual: \$ 65.00 Extranjero Dls. 8.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

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



LA FILOSOFÍA, LA EDUCACIÓN Y LA CRÍTICA

FERNANDO SALMERON

¹ La filosofía ha gozado —al menos desde los tiempos de Sócrates— de un prestigio no siempre discutido, como elemento indispensable en la formación educativa, justo por su contribución para despertar en el educando una conciencia crítica. Sin intentar la respuesta de todas las cuestiones que puede hacer surgir el mero registro de este dato histórico —de algunas me he ocupado en otro lugar¹—, voy a tratar de aclarar ciertos puntos con ellas relacionados. ¿En qué puede consistir la tarea crítica de la filosofía? ¿En qué medida el aprendizaje de la filosofía puede contribuir a la formación del hombre con inteligencia crítica? ¿Cómo puede ser enseñada la actividad filosófica, entendida como tarea crítica? De la primera pregunta, a propósito de la filosofía como actividad crítica, haré solamente algunas indicaciones generales que permitan responder siquiera parcialmente a las otras dos cuestiones.

Pienso que existe un acuerdo, cada vez más generalizado entre los profesionales de la filosofía, en el sentido de que ésta consiste en una actividad dirigida sobre el lenguaje, sobre la forma en que nos expresamos acerca de la realidad y sobre el alcance de nuestras expresiones. La filosofía no examina de manera directa los rasgos fundamentales de las cosas ni opera como rival del trabajo científico, sino que, al margen de planteamientos tradicionales, discute los esquemas conceptuales de nuestras doctrinas sobre la realidad. Es una tarea que se cumple lo mismo en el estudio del lenguaje corriente de la vida moral, de la política y de las concepciones del mundo, que en el estudio de la estructura conceptual de las teorías científicas. Sin que se confunda en ningún caso la actividad investigadora con la materia a investigar.

El análisis filosófico se cumple, además, con el logro de ciertos requisitos cuya calificación puede ser revisada por otros investigadores. El desarrollo de la tarea depende estrictamente del papel de los argumentos racionales en la crítica de las tentativas para resolver un problema. La dimensión permanente de la empresa, se apoya a su vez, en la posibilidad de presentar esas tentativas haciendo ver su carácter provisional y verificable en algún amplio sentido del término. Lo que se llama el alcance fragmentario de la crítica no es otra cosa que la exigencia de atenerse a los límites de un problema, y discutir la solución precisamente en relación al problema dado. Cuando se amplían los límites de la cuestión planteada o se pierde la relación directa entre problema y respuesta tentativa, ya por falta de precisión en los conceptos, ya por falta de rigor en los argumentos se entorpece el ejercicio de los procedimientos de refutación. El resultado de todo esto es que las tesis filosóficas —como cualquier otra tesis científica— han de ser consideradas principalmente por su capacidad para ser discutidas

con instrumentos racionales y para resistir esta discusión crítica. De esta manera, los dos momentos de una investigación filosófica —como de cualquier otra investigación— consisten en anticipar la solución de un problema, para después someter a examen ese intento con métodos estrictos.

Las indicaciones anteriores, son, en fin de cuentas, una manera de afirmar la idea de la filosofía que considera el enfoque crítico como una característica suprema de esta actividad. Pero poner el énfasis en su aspecto crítico no excluye, en principio, otras funciones características de la filosofía ni reduce su rango. La mera crítica, además de destruir ambigüedades y sacar a la luz falsedades y prejuicios, ofrece ángulos positivos que por sí mismos conducen a nuevos desarrollos teóricos. Al dividir un problema en varios problemas distintos; desprender cuestiones que caen dentro del dominio de las ciencias; mostrar la contradicción de una tesis con otra mejor corroborada; o señalar en qué dirección debe ser modificada una doctrina para incorporar nuevos datos o nuevos elementos lógicos, el análisis filosófico contribuye a hacer surgir, dentro del mismo proceso crítico, una nueva teoría.

Estas páginas, sin embargo, no se ocupan de los asuntos relacionados con las funciones teóricas de la filosofía. Lo que interesa, según quedó advertido, es la filosofía como actividad crítica, y esta actividad solamente interesa en la medida en que se conecta con la educación, por una parte con el propio aprendizaje de la actividad, por otra con lo que podríamos llamar su función educativa. Nuestro concepto de educación incluye, entre otros elementos básicos, lo que el educador brasileño Paulo Freire designa como proceso de concienciación.² Proceso que a su vez se caracteriza por un saber comprensivo de las formas fundamentales de la vida social, implica una evaluación, una posición crítica y una capacidad para desarrollarlas y cambiarlas. En el logro de tales capacidades y tomas de posición, puede la filosofía, considerada como tarea crítica, contribuir a la formación del hombre educado, sobre todo en los más altos niveles de instrucción. Todo aquél que se ejercita en los análisis filosóficos, aprende hábitos de pensamiento riguroso, destreza para seguir un argumento, ventajas de mantener precaución frente a creencias y principios. Dueño de ciertos instrumentos y habiendo desarrollado determinadas capacidades, un hombre educado puede alcanzar lo que se llama una conciencia crítica —frente a las teorías de la ciencia, los ideales morales, las ideologías y las concepciones del mundo. ¿En qué ha de consistir, por tanto, la enseñanza de la filosofía?

2

La pregunta anterior, formulada en términos de cómo enseñar a

¹ Véase *La filosofía y las actitudes morales*, México, Siglo XXI Editores, 1971.

² Paulo Freire: *La educación como práctica de la libertad*. México, Siglo XXI Editores, 1971.

alguien a ser crítico, ha sido tratada por John Passmore en un ensayo lúcido,³ del cual me serviré muy ampliamente en las páginas que siguen. Lo que allí dice Passmore acerca de la enseñanza y del ejercicio de la crítica, puede decirse también de la enseñanza de la filosofía y de la actividad filosófica. Estas reflexiones, sin embargo, quedarían incompletas si no se añaden algunas precisiones que Michael Oakshott ha desarrollado en un artículo sobre la enseñanza y aprendizaje.⁴

En la enseñanza de la filosofía hay indudablemente transmisión de información, en el sentido de enseñanza de hechos, por ejemplo de hechos históricos acerca del ejercicio mismo de la actividad filosófica. Hay también, desde luego, enseñanza de hechos históricos ligados más o menos circunstancialmente a una determinada doctrina, ya como condiciones de su aparición, ya como repercusiones de su influencia. Se nos da información, por ejemplo, sobre la muerte de Sócrates y sus andanzas por las plazas de Atenas; sobre los viajes, las lecturas y la correspondencia de Descartes; o sobre el papel desempeñado por las ideas de los filósofos de la Enciclopedia en los movimientos de independencia de las repúblicas americanas. Mas en ninguno de estos casos los hechos pasan de ser —por relación a la filosofía misma— un elemento ilustrativo, seguramente indispensable para mostrar el peso de las ideas dentro de la historia de la cultura o estimular nuestro interés en el ejercicio de ciertas tareas intelectuales.

Hay también información histórica de otro tipo, por ejemplo, el conjunto de razones que Sócrates expone a Critón para rechazar la invitación a la fuga; o los argumentos de Descartes sobre la existencia de Dios. De estos hechos, tenemos noticia por el diálogo de Platón y por los propios textos cartesianos, y su conocimiento puede resultar de grande utilidad en la discusión de un problema filosófico —en la medida en que aquellas razones sean realmente relevantes para la cuestión que se discute. La disciplina especializada que organiza esta información y la pone en relación con los hechos históricos y sociales, es la historia de la filosofía o de las ideas, cuya importancia en la enseñanza de la filosofía nadie pone en duda, aunque tampoco le conceda el lugar central en los programas. Aun en los años en que el historicismo dominó nuestras aulas universitarias, siempre fue posible decir que la enseñanza de la historia de la filosofía no era *toda* la enseñanza. Para alcanzar el momento de la reflexión propia —se decía entonces—, el alumno debía iniciarse seriamente en el conocimiento de hechos e incluso entrenarse en la investigación histórica,

y sólo después dar el salto a realizar propiamente la tarea filosófica creadora.

Aparte del interés que pudiera tener discutir aquella concepción en su detalle, parece obvio que de cualquier manera que se conciba la actividad filosófica no es posible confundirla con la investigación histórica ni con la investigación social. Ni puede admitirse que el conocimiento de ese renglón especial de la historia, de las ciencias sociales y de los procedimientos de trabajo de ambas, se pueda considerar en alguna forma equivalente al saber hacer filosofía. Por muy cercana que pueda parecer la relación entre la actividad filosófica y las disposiciones que permiten ponerla en marcha, con el conocimiento de ciertos hechos acerca de la filosofía y de los filósofos, no se da entre aquel conocimiento y esta actividad ninguna conexión directa, ni lógica ni empírica. Enseñar filosofía no puede consistir en impartir conocimientos de hechos históricos o, al menos, no puede consistir en esto exclusivamente.

Hay todavía otra clase de información. Toda habilidad tiene sus reglas, reglas cuyo conocimiento es indispensable ya como condición de cualquier ejecución, ya como criterio para calificar si la acción cumplida es correcta o incorrecta. La tarea filosófica como la científica no escapan a esto, y el investigador ha de estar informado, gracias a la lógica y a la metodología, de una serie de reglas, técnicas y rutinas para enfrentar situaciones que se repiten. Sin entrar en el estudio de estas reglas ni distinguir sus variedades y jerarquías, se puede decir de todas ellas que constituyen también un ingrediente de información en lo que llamamos conocimiento filosófico. No todas resultan pertinentes: en un momento dado o en una cierta investigación, pueden algunas de ellas ser irrelevantes para el tratamiento de un problema, pero también pueden ser, como la información histórica, de una gran utilidad. Y nadie que pretenda saber filosofía puede no estar enterado de estas reglas y técnicas, como tampoco puede ignorar ciertos hechos históricos.

Los planes de estudio para la enseñanza de la filosofía en nuestras universidades, incluyen materias o grupos de materias destinadas a enseñar al educando estas reglas, desde las técnicas elementales de la investigación documental hasta los cursos superiores de lógica y el estudio de los métodos filosóficos. En algún momento, el descubrimiento de estas reglas y procedimientos fue un acto de pensamiento crítico creador, indudablemente un hecho histórico, y la regla surgió tal vez como parte de una teoría filosófica. Pero lo cierto es que la mayor parte de esas reglas han venido a quedar reducidas a rutinas que hemos de adoptar, al enfrentar problemas o al cuestionar soluciones. De manera que su enseñanza bien podría consistir —de hecho sucede algunas veces— en la mera transmisión de una información. Si así fuera, el asunto no plantearía problemas diferentes a aquéllos que hemos venido hablando al tratar de la enseñanza de hechos históricos: enseñar

³ John Passmore: *On Teaching to be Critical*, publicado en el volumen *The concept of Education*, editado por R. S. Peters, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1967. pp. 192-211.

⁴ Michael Oakshott: *Learning and Teaching*, publicado en el volumen de Peters citado en la nota anterior, pp. 156-176.



filosofía no puede dejar de consistir también en la transmisión de esta información sobre reglas y procedimientos lógicos —pero no puede consistir exclusivamente en esto. Entre el estar enterado de tales reglas y la actividad filosófica propiamente dicha no se da ninguna conexión directa, ni lógica ni empírica. Podemos estar en posesión de cierta información sobre recursos lógicos de posible aplicación en la crítica de una teoría y, sin embargo, ser incapaces de realizar esta actividad. Esta situación, que no deja de ser extrema, revela que en la enseñanza de la filosofía se trata de algo más que impartir información sobre hechos históricos, ejemplos de argumentación, reglas y procedimientos críticos. Revela que toda esta información no es la totalidad del conocimiento filosófico, aunque sea una parte importante de él, y que la enseñanza debe ir más allá de la mera información. Para decirlo con los términos que propone Oakeshott, se puede afirmar que antes de que aparezca una capacidad o habilidad concreta, la información debe estar asociada al 'juicio': al *knowing what* de la información debe

añadirse el *knowing how*.

3

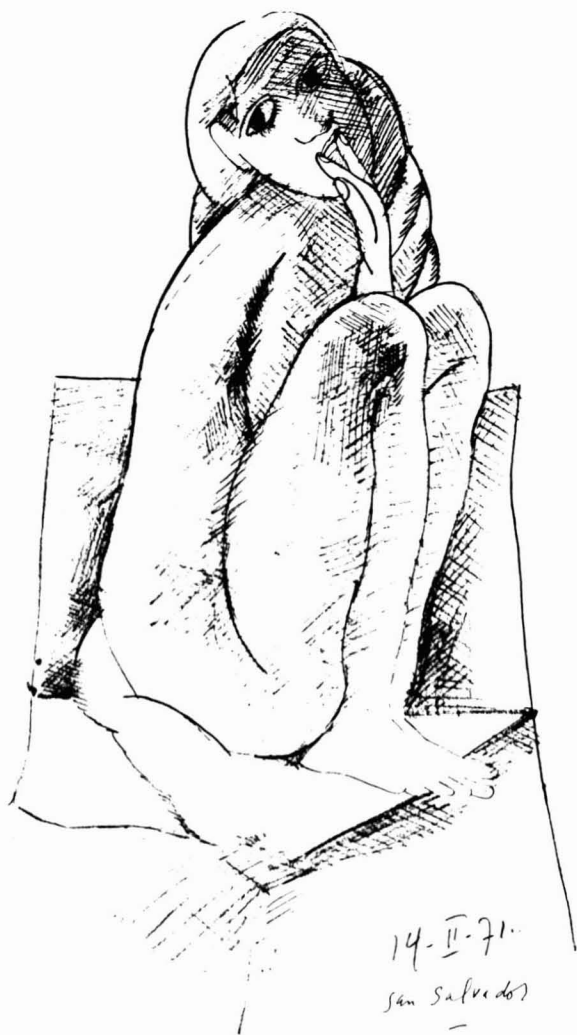
Lo que Oakeshott llama "juicio", es lo que aquí se ha preferido llamar la tarea crítica o la inteligencia crítica. Aparece como un ingrediente del conocimiento que no se da bajo la forma de reglas, ni puede ser detallada en renglones o puntos de información. Sin embargo, es inseparable de aquella información y nos capacita para hacer uso de ella, interpretarla y descubrir su relevancia, reconocer la regla aplicable al caso y decidir la acción a ejecutar dentro de lo permitido por la regla. Partiendo de esto Oakeshott afirma que a pesar de que es posible comunicar una información inerte y, por otra parte, existen habilidades que se pueden enseñar con un mínimo de información, el verdadero conocimiento —síntesis de información e inteligencia crítica— no permite que sus ingredientes se enseñen separadamente.

La distinción anterior puede ser discutida desde un punto de vista epistemológico, pero este no es el aspecto que ahora interesa. Yo pienso, en cambio, que puede ser realmente fecunda si se entiende, como sugiere el propio Oakeshott, no como una dicotomía que refleje la naturaleza del conocimiento, sino como una distinción entre maneras diferentes de comunicar lo que se enseña.

La manera de ejercer la actividad crítica forma parte, igual que sucede con la información, de nuestra herencia cultural. Pero no se aprende del mismo modo. Alcanzar el desarrollo de lo que llamamos inteligencia crítica puede estar relacionado parcialmente con el dominio de una cierta cantidad de información —pero a partir de ese nivel, el aumento de la información no nos acerca a la capacidad para ejecutar la tarea crítica. Es verdad que el desarrollo de la inteligencia crítica no se puede lograr ejercitándose en el vacío, sino que está inseparablemente ligado al manejo de cierta información. Nadie se adiestra en el uso de un instrumento si no tiene ocasión de emplear de manera efectiva el instrumento mismo: aprender el contenido de un libro sobre campamentos sin salir de la ciudad, no nos hace mejores excursionistas; como saber de memoria un texto de lógica es insuficiente por sí mismo para mejorar nuestra capacidad crítica. Este reconocimiento, sin embargo, contribuye a subrayar la diferencia de los procedimientos de enseñar.

Habría que señalar un elemento nuevo, por encima de la transmisión de la información. Los educadores han ensayado diferentes respuestas, comenzando por la idea de que se trata de inculcar hábitos, de entrenar al educando en el dominio de los recursos del pensamiento crítico, aptos para enfrentar cierto tipo de situaciones problemáticas.

La idea no puede dejarse de lado tan fácilmente, entre otras cosas porque la palabra hábito suele ser empleada en un sentido muy amplio, referida a cualquier conducta regular que se adquiere



en el curso de la experiencia. Sin embargo, como ha observado Passmore, el uso más estricto del término permite establecer algunas precisiones. Las acciones guiadas por el hábito no se pueden citar como ejemplos de atención y de vigilancia consciente, sino como respuestas inmediatas al llamado de la sensación. Al contrario de las acciones realizadas por un experto, que ha desarrollado al máximo sus habilidades y que no reacciona a los estímulos de manera mecánica, aunque sus tareas tengan indudablemente un apoyo habitual. Adquirir una habilidad, que permite ese nivel de vigilancia consciente, supone mucho más que la mera adquisición de un hábito. Supone precisamente aquella capacidad de vigilancia y discriminación que rebasa la mera respuesta estereotipada frente a un estímulo fijo, y requiere el dominio de otros conocimientos más generales o de reglas para enfrentar situaciones diferentes.

Se puede ejercitar a un individuo para responder a ciertos estímulos con fórmulas convenidas: a iguales situaciones, iguales

respuestas. Lo que se llama adoctrinamiento —como señala Passmore— es una forma especial de ejercitación por la cual alguien aprende a responder a determinados estímulos, que pueden ser planteamientos teóricos, con ciertos moldes conceptuales establecidos. Pero el adoctrinamiento no representa en el aprendizaje un nivel superior que cualquier otra forma de ejercitación. Hay una extensa zona de problemas para la cual ya no se puede propiamente ejercitar para la respuesta: aquella zona en que las respuestas ya no pueden ser fórmulas conceptuales estereotipadas. Estos son los límites en que una doctrina —catecismo religioso o credo político— agota su almacén de respuestas. A partir de aquí, comienza una zona de apreciaciones y discriminaciones que requiere el manejo de reglas y el dominio de técnicas para la solución de problemas nuevos, lo cual rebasa todo hábito para convertirse en verdadera habilidad.

Es insuficiente la mera información sobre reglas y procedimientos lógicos, no basta tampoco su ejercicio habitual, es indispensable que el entrenamiento sea bastante para convertirse en una verdadera habilidad, es decir, en un dominio tal de los recursos que sea capaz de enfrentar problemas nuevos. En este contexto puede decirse que la crítica filosófica, aunque relacionada con el dominio de una determinada cantidad de información, es ciertamente una habilidad.

Este parece ser el punto decisivo acerca de la cuestión de la enseñanza de la filosofía. Saber hacer filosofía parece consistir en haber desarrollado una capacidad que, puesta en relación con la información relevante, permite enfrentar determinada clase de problemas. Dicho de otra manera: la enseñanza de la filosofía parece consistir en la transmisión de cierta información y, sobre todo, en hacer que el educando —mediante entrenamiento adecuado en los métodos filosóficos— adquiera la habilidad suficiente para enfrentar problemas nuevos de una cierta clase. Aquel que desarrolle sus capacidades hasta tal punto habrá alcanzado, por lo menos en alguna medida, lo que llamamos el saber filosófico, es decir, el más alto nivel del pensamiento crítico.

He dicho en alguna medida. Y esta reserva tiene cierta importancia, porque el saber filosófico es algo más que el dominio de los recursos del pensamiento crítico, algo más que una habilidad acompañada de la información adecuada. En este punto vale la pena detenerse.

4

Lo que la inteligencia crítica filosófica —si acaso se quiere precisar más en esta dirección— tiene de habilidad, puede ser desarrollado por un entrenamiento adecuado como cualquier otra capacidad. Pero ya se dijo que hay algo más: se puede ser un diestro manejador de las técnicas del análisis lógico, un hábil descubridor de falacias y de razonamientos inconsistentes y, sin embargo,

carecer de inteligencia crítica, no ser realmente un filósofo. Passmore ha recordado la observación de Platón de que las habilidades son capacidades para realizar conductas opuestas. Un experto en las técnicas lógicas puede utilizar su habilidad para descubrir la verdad o para ocultarla mañosamente, como un abogado diestro puede usar su saber para servir a la justicia o para servir a su cliente. En cambio, de lo que llamamos la conciencia crítica o la actividad filosófica no es posible decir que pueda ser mal empleado —aunque por otra parte, ni el exceso de escrúpulo, ni la más fina inteligencia crítica sean garantía para librarnos de errores. Este contraste, que se descubre en el examen del uso de las palabras, permite mostrar la oposición que distingue a las habilidades de lo que llamamos la conciencia crítica. Podemos decir del hombre crítico que se equivoca —como del hombre con sentido moral que comete errores en su conducta—, pero no sería un correcto uso de los términos decir que alguien empleó su conciencia crítica para el error —o su sentido moral para hacer el mal.

La habilidad para ejecutar análisis críticos no se confunde con la conciencia crítica, que es, al fin y al cabo, una forma de virtud: la virtud del dominio de sí mismo que se ejerce específicamente sobre la pasión que el hombre tiene por la certidumbre. Esta pasión, que no es pasión por la verdad sino por la seguridad que da la creencia en la posesión de la verdad, es a menudo causa de que los hombres nos contentemos con la posesión de una mera apariencia. Contra semejante riesgo —causa a su vez de dificultades para el avance del conocimiento, para el progreso de la moralidad, para el cambio social—, el único recurso es la voluntad constante de cuestionar y de exigir pruebas, que es la conciencia crítica.

Ahora bien, enseñar a alguien a ser crítico —a ser filósofo en el sentido dicho de la actividad crítica—, no puede consistir solamente en transmitirle información, inculcarle hábitos y ayudarlo a desarrollar sus habilidades. Todo esto queda incluido, pero es indispensable además, por encima de cualquier regla de interpretación y de análisis, enseñarle muchas otras cosas que pueden describirse como virtudes intelectuales, por ejemplo: a tener curiosidad intelectual; a ser paciente ante las dificultades teóricas; a tener amor a la verdad y a reconocer el valor de la exactitud; a librarse del acoso de la vanidad y del afán de originalidad; a ser honesto ante la refutación; y hasta a ser sensible a la economía y a la severidad del estilo. Y más allá de todo esto, habrá que enseñarle todavía a ser crítico, esto es, a no prestar su asentimiento a ninguna opinión que se presente sin las evidencias apropiadas y a exigir estas evidencias. Aún más, a condicionar la intensidad o el grado de su adhesión a una tesis, a la cantidad y al rigor de las pruebas pertinentes para corroborar cada enunciado. Condición o reserva que debe mantenerse abierta ante cualquier forma de

corroboración, en el sentido de no tener nunca una prueba como absoluta e irrevocable, sino de permanecer siempre en disposición de revisar cualquier opinión, cada vez que aparezcan pruebas pertinentes.

De la misma manera que los otros ejemplos antes descritos como virtudes intelectuales, la conciencia crítica se parece a lo que los psicólogos llaman rasgo de carácter, pero yo prefiero llamar componente de una actitud. Sin embargo, este no es el punto que ahora interesa. Lo que se trata de destacar es que la conciencia crítica, en el sentido que ha de ser estimulada por la educación, no puede ser tratada con los procedimientos de la información o los adecuados para el desarrollo de habilidades. En esto coinciden Passmore y Oakeshott con una tradición que ha sostenido, desde la antigüedad clásica, que una enseñanza de este tipo debe apoyarse en un grado considerable en el ejemplo.

Aunque no existen precisamente reglas para el uso del ejemplo, parece claro que tratándose de la enseñanza de la inteligencia crítica, semejante uso no puede hacerse al margen de la transmisión de información y del ejercicio para el desarrollo de habilidades. Así como no pueden enseñarse por separado información y habilidad, tampoco puede usarse del ejemplo por separado de aquéllas. Al contrario, el uso del ejemplo no puede ser sino indirecto y —al menos en apariencia— secundario con relación a la transmisión de la información. Cuando el maestro corrige los ejercicios del aprendiz de filósofo, ejerce la actividad crítica y al hacerlo da ejemplo, subrayando con gestos y expresiones laterales lo que considera de interés, pero su discurso directo es transmisión de información sobre historia, sobre reglas y técnicas. Y el aprendiz descubre en el ejemplo, más que un modelo a seguir, su propia disposición particular para exigir en otros casos, los requisitos que la crítica pide a cualquier ejercicio.

Esta última observación sería bastante para tomar con reservas las tesis que postulan una educación crítica con detrimento de la información, como si se tratara de dos términos entre los cuales podemos optar. Y sobre todo, como si fuera posible estimular el talento crítico en ausencia de una amplia base de información.

5

Para terminar es indispensable tocar un asunto a propósito del alcance de la crítica, que tiene cierta relación con cuestiones educativas. Con esto quiero salir al paso de una objeción que podría plantearse diciendo que lo expuesto hasta aquí responde a una idea de la filosofía que, si bien se generaliza cada vez más entre los profesionales de la disciplina, está lejos todavía de hallar aceptación general.

Efectivamente, en los primeros párrafos ha quedado dicho que la filosofía consiste en una actividad de crítica y esclarecimiento que se ejerce sobre el lenguaje con que nos expresamos acerca de



14-II-71.
San Salvador.

la realidad —no sobre la realidad misma. Lo cual obviamente no quiere decir que el filósofo se desinterese de las realidades empíricas. Todo lo contrario, quiere decir que la mejor manera que tiene de interesarse en ellas es valerse de las investigaciones empíricas de las ciencias y trabajar en el esclarecimiento de los esquemas conceptuales de estas ciencias. Esta es una manera de concebir la filosofía entre otras posibles. Pero, entre otras posibles, ofrece una ventaja digna de tomarse en cuenta, a la que debo aludir de una manera muy rápida.

Esta concepción de la filosofía se compagina mejor con los resultados de la investigación científica, cualquiera que sea la dirección que pueda tomar el avance de estos resultados. El conjunto de las ciencias constituye además, un punto de vista comparativo, un ejemplo digno de confianza para cualquier conocimiento organizado, dado su carácter público, coherente y, en algún sentido, verificable. Y por referencia a la ciencia y a sus procedimientos, establece la filosofía los criterios para distinguir las

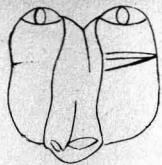
afirmaciones verdaderas de las falsas y las técnicas de su trabajo metódico.

Ahora bien, las reglas del juego de la investigación no escapan al alcance de la crítica filosófica. Enseñar a alguien a ser crítico no consiste simplemente en guiarlo con el ejemplo y desarrollar sus capacidades hasta que pueda criticar sus propias realizaciones, en el sentido de exigirse a sí mismo los niveles más altos de perfección formal. Semejante manera de enjuiciamiento se da en cualquier experto de alta calificación profesional que domine la información sobre las normas que gobiernan su propio campo de trabajo. Pero la verdadera crítica, la que ha de lograrse en la enseñanza de la filosofía, parte de la posibilidad de que las mismas normas establecidas, las propias técnicas de investigación y de prueba, puedan ser modificadas. En el momento en que se admitiera que un solo enunciado —relativo a reglas de procedimiento o relativo al fondo del asunto—, no puede ser revisado y cae fuera del alcance de la crítica racional, habría desaparecido la actividad crítica. Y a esto no escapa ninguna afirmación filosófica, ni siquiera la filosofía misma en su totalidad.

Por esto último cabe decir, que de todo aquello que la inteligencia humana ha inventado a lo largo de la historia, es la filosofía el ejemplo más alto de actividad crítica. Y tal característica no es ningún hallazgo contemporáneo, sino que tiene su primer ejemplo histórico en la ironía de Sócrates, aparece con el nombre cambiado en la burla de Pascal y en cada uno de los nuevos comienzos radicales que han intentado los grandes filósofos.

Todo lo cual tiene consecuencias para la enseñanza de la filosofía por lo menos en dos direcciones —que ya no voy a desarrollar porque en lo dicho antes hay elementos suficientes para medir su importancia. Se ha dicho que la crítica no puede ser enseñada por separado, sino al mismo tiempo que se transmite la información y se desarrollan habilidades. Ahora se puede completar esta idea diciendo que la crítica puede ser enseñada a propósito de cualquier información, justamente con cualquier materia o disciplina.

Y esto da lugar a otra afirmación, que en un contexto diferente podría parecer una pretensión exagerada de la soberbia de los filósofos. Si es verdad que la crítica filosófica sólo puede enseñarse a partir de cualquier otra materia y conjuntamente con ella, también es verdad que ninguna otra materia puede alcanzar los más altos niveles como educación si no desemboca en los planteamientos de la crítica filosófica. Es decir, si la organización de su información y la habilidad en el manejo de reglas no se conecta en un cierto momento, con la discusión crítica de los conceptos fundamentales y el examen preciso de sus reglas y procedimientos. Dicho de otra manera: que toda educación culmina, para cualquier materia o disciplina, con la enseñanza de la filosofía como actividad crítica.



LA NATURALEZA DE LA CRÍTICA DE ARTE

MIGUEL KOLTENIUK

La crítica de arte es tema de discusión dentro de la problemática artística y filosófica de nuestros días. Desempeña una función importante en la sociedad; es, en cierta medida, la responsable del éxito o del fracaso de las obras de arte, del mérito o demérito artístico del autor.

Parece que la crítica ha propiciado un “ambiente filosófico raro” en torno a las expresiones artísticas, una atmósfera que oscurece la visión y que funciona como amortiguador teórico, como aire viciado por la arbitrariedad que permite justificar las conclusiones más exóticas y sofisticadas. Algunos críticos todavía se dedican a las “asociaciones libres” sobre las obras de arte con la pretensión de encontrar “la verdadera esencia de la expresión” y “la armonía múltiple de las inextricables formas artísticas”. Otros se ejercitan en polémicas estériles y crean un clima de incertidumbre y de escepticismo que dificulta la verdadera investigación de los problemas del arte.

Este clima, originado por las especulaciones de los críticos, ha rodeado de misterio la Estética. Ha propiciado también el descrédito y el desprestigio de la función crítica. Recordemos el juicio de Truman Capote: “No hay que rebajarse a hablar con un crítico jamás.”

Urge, pues, investigar la verdadera naturaleza de la crítica de arte, examinar detenidamente los mecanismos lógicos y epistemológicos de la actividad crítica, saber si sus afirmaciones son verdaderas o falsas o si sólo son expresiones puramente emotivas, si su función es describir o interpretar la obra de arte, y, si es así, con qué criterios la interpreta, cómo justifica sus juicios.

La filosofía contemporánea ya se ocupa de esta investigación. La literatura sobre el tema es muy abundante, sobre todo la que concierne a la naturaleza de la obra de arte y a las características del lenguaje artístico. Como ejemplos, quisiera presentar dos artículos pertenecientes a las corrientes vanguardistas de habla inglesa. Uno de ellos,* escrito por Margaret Macdonald, profesora del Bedford College for Women de la Universidad de Londres, recientemente fallecida; y el otro, escrito por Arnold Isemberg,** profesor de la Universidad de Stanford.

Margaret Macdonald y Arnold Isemberg parten de un propósito común: averiguar la naturaleza epistemológica de los juicios críticos para determinar las características y los rasgos de la función del crítico de arte. Pero aunque ambos tienen el mismo propósito, escogen caminos diferentes. Margaret Macdonald se inclina hacia los terrenos propios de la filosofía del arte. Arnold Isemberg, en cambio, toma la vía de la semántica y el análisis lógico. No quiero

decir con esto que Margaret Macdonald no utilice procedimientos semánticos ni que Isemberg no se refiera en absoluto al arte en cuanto tal. Más bien trato de mostrar que los medios filosóficos, los procedimientos, así como los componentes del análisis, desempeñan un papel y una función diferente en el desarrollo de cada uno de los trabajos en cuestión.

Quiero indicar también que, a pesar de las diferentes vías escogidas por estos autores, sus análisis coinciden en varios puntos, comparten preguntas básicas y en ocasiones dan las mismas respuestas. Pero lo más notable es que llegan exactamente a las mismas conclusiones. De alguna manera, los autores revelan un parentesco oculto, parentesco que a primera vista, resulta difícil de aceptar.

Sus conclusiones, desde luego, no agotan el tema de estudio; no sólo no lo logran, sino que apenas indican algunas directrices futuras para la investigación: Isemberg afirma que estamos en la edad de piedra de la Estética. Con todo, los trabajos de Margaret Macdonald y de Isemberg arrojan nueva luz al fenómeno y consiguen mostrar a vía de ejemplo cómo debe realizarse una investigación estética contemporánea, método tan necesitado en nuestros medios filosóficos actuales.

Margaret Macdonald parte de la afirmación más elemental. El crítico emite un discurso. Este discurso es una argumentación y esta argumentación consta de juicios. En principio, Margaret no se ocupa de analizar detenidamente los elementos de la argumentación, cosa que Isemberg sí realizará, sin embargo, la autora considera que la argumentación del crítico intenta ofrecer cierta clase de explicación de las obras de arte, que tiene el propósito de establecer juicios correctos sobre su mérito o valor artístico. Es necesario aclarar que la explicación de las obras de arte no debe confundirse con otros dos tipos de explicación que a menudo acompañan la labor crítica y que contribuyen a enriquecerla: la explicación historicista y la explicación académica. La primera se ocupa de trazar los nexos entre la obra de arte y su contexto social, explicita las determinaciones y las influencias culturales presentes en toda obra de arte, e incluso nos provee de datos biográficos y circunstanciales. La explicación académica ofrece los patrones del género artístico al que pertenece la obra, nos dice cuáles son los requisitos formales que cada una debe cumplir dentro de su campo. Las dos explicaciones nos indican qué es lo que se produjo y por qué se produjo a manos de determinado artista en una situación particular, pero no nos dicen nada acerca del valor artístico de la obra. En cambio, la tarea del crítico consiste en establecer explicaciones que valoren las creaciones artísticas, en decirnos si esta obra es una buena manifestación de este género y por qué lo es, y no sólo qué clase de obra estamos contemplando. Así, el crítico completa las explicaciones académicas.

* “Algunos rasgos distintivos de los argumentos usados en la crítica de arte”. W. Elton. “Estética y Lenguaje”. Ed. Blackwell. Oxford 1967.

** “Comunicación crítica”. Ibid.

micas e historicistas. Pero, si la función del crítico es valorar una obra de arte ¿con qué criterios justifica su valoración?

Según Margaret, se han ofrecido tres versiones que, a su vez, intentan establecer un criterio de justificación de los juicios críticos:

- 1) Los juicios críticos se justifican mediante el empleo de criterios tipo, generales, a través de inferencias deductivas e inductivas.
- 2) Los juicios críticos se justifican mediante la recreación de los procesos imaginativos y emotivos del artista a través de su obra.
- 3) Los juicios críticos se justifican mediante la aplicación de esquemas o patrones particulares a cada obra.

Estos son, para la autora, respuestas insatisfactorias, pues dejan sin resolver cuestiones de gran importancia para la justificación adecuada de los juicios de valor.

La primera versión parece asumir que, de la observación de una selección de obras de arte, los críticos formulan hipótesis acerca de un criterio tipo que todos los artistas deben alcanzar; criterio mediante el cual son juzgadas sus obras.

En todo procedimiento de esta naturaleza, sobre todo en el procedimiento científico, siempre surgen instancias que contradicen las hipótesis originales, siempre surgen contraejemplos, y estas instancias obligan a readaptar las hipótesis o simplemente las refutan. Pero ¿qué clase de observaciones son relevantes en arte y cuáles son sus instancias contrarias o contraejemplos?

Desde luego, no podemos afirmar que un poeta revolucionario constituye una instancia que refuta la vieja teoría de formas clásicas, o que la obliga a readaptarse. Mientras que en la ciencia las generalizaciones desempeñan un papel fundamental, en el arte producen desvíos y distorsiones. El *status* epistemológico de las teorías científicas es completamente diferente al *status* de las generalizaciones artísticas; las primeras son construcciones lógicas que se utilizan para explicar y predecir acontecimientos, las segundas son normas que se usan para regir ciertos estilos, no explican ni predicen nada en el sentido científico de los términos. Como vemos, la primera versión es falsa.

La segunda versión, que pretende fundarse en la recreación de los procesos imaginativos y emotivos del artista, se encuentra con la siguiente dificultad: ¿cómo puede determinar un crítico si ha reproducido correcta o incorrectamente el estado emocional del artista?

Aquí se asume la tesis de que el arte es un estado mental expresado a través de formas físicas; lo que obligaría a sostener que las discusiones de los críticos nos conducirían a realizar investigaciones empíricas de los procesos mentales, tanto del artista como de los miembros de su audiencia. "Parecería así que hacer crítica de arte consistiría en un tipo especial de ejercicio de la

psicología descriptiva, o quizás, de la psicología clínica", lo que no sería muy aceptable. Por otra parte, no sabemos si en una crítica estamos valorando nuestros propios estados emocionales en lugar de evaluar la obra misma. No sabemos si estamos convirtiendo nuestros estados emotivos en el criterio de valoración de la obra. La tarea del crítico no consiste en describir su propia biografía o la del artista. Además, es un lugar común afirmar que los sentimientos del artista son elementos independientes que no deben contar en la valoración de su propia obra. "Una cosa son los estados mentales de Shakespeare al escribir *El Rey Lear*, y otra muy distinta, los elementos del drama mismo." Por consiguiente, el segundo criterio también resulta insatisfactorio.

La tercera versión, mantenida por John Holloway, sostiene que la crítica consiste en una técnica de observación directa que dirige correctamente la atención a los rasgos significativos, y que estimula y desarrolla la sensibilidad estética de los observadores hacia la obra de arte. Estas observaciones determinan un criterio particular para cada obra con el objeto de valorarla acertadamente. Dice Holloway: "El juicio de valor encuentra su prueba directamente en el objeto, pero lo que lo evalúa sólo puede ser visto por un observador sensible cuya atención esté dirigida con propiedad."

Esta versión, sin embargo, se enfrenta con las siguientes dificultades: en primer término, descuida por completo la existencia y la influencia de los cánones artísticos que prevalecen en toda evaluación, cánones que se parecen más a las reglas de etiqueta, que a las normas morales, y desde luego, mucho menos a las leyes científicas y los principios lógicos. En segundo lugar, deja en completa oscuridad la estructura lógica del procedimiento crítico; no aclara si el juicio de valor es una expresión de ciertos sentimientos sobre la obra, o si no lo es; tampoco ofrece métodos de justificación del juicio de valor. En tercer término, no dice si este procedimiento consiste alternativamente en persuadir o seducir al interlocutor a aceptar el juicio de valor, o si consiste en otra cosa. Por último, hace surgir el enigma del "objeto" artístico, que sólo puede ser contemplado por un observador especial dotado de ciertas cualidades excepcionales. La crítica de arte no puede ser patrimonio exclusivo de seres superdotados; no hay tal "revelación aristocrática".

Las tres versiones son descartadas por Margaret Macdonald. Las tres son lógicamente insuficientes porque carecen de criterios explícitos sobre el tipo lógico de los juicios de valor y sobre el *status* epistemológico de la argumentación del crítico. Este será el punto que habrá de tomar la autora para ofrecer un análisis del juicio crítico y un posible criterio de justificación.

El juicio crítico no es puramente descriptivo, es decir, no describe únicamente hechos físicos o psicológicos. "Esto es bueno" no afirma que "esto tiene ciertas cualidades observables", ni que "yo admiro esto". El juicio puramente descriptivo no puede



evaluar nada, no puede otorgar mérito o demérito, porque una descripción sólo informa acerca de un estado de cosas. En cambio un juicio de valor pretende algo más. Si este juicio se concretara a describir únicamente las cualidades físicas de la obra, podría justificarse perfectamente mediante inferencias lógicas o mediante el criterio de adecuación, criterio que pertenece a las ciencias; si por otra parte, sólo describiera experiencias personales, resultaría absurda la afirmación de que tal obra es buena, a pesar de que no satisficiera los gustos personales de alguien. Por ejemplo: "Yo admito que Rafael es un gran pintor, sólo que no me gustan sus obras, no me estimulan, prefiero a Van Gogh", sería una afirmación contradictoria, pues el observador estaría expresando una actitud favorable que inmediatamente después estaría negando. Por tal motivo, los juicios de valor no son puramente descriptivos. Todo juicio descriptivo, además, afirma o niega algo, es verdadero o falso. Pero los juicios de valor no lo son porque no se cotejan con datos experimentales. ¿Qué son entonces?

Según Margaret Macdonald los juicios críticos son veredictos impersonales parecidos a los juicios morales. "Esto es bueno" se

parece más a "él es culpable" que a "esto es rojo"; el primero es un veredicto moral, el segundo es una afirmación verdadera o falsa. El juicio de valor es impersonal porque no describe la obra ni al crítico, así como el veredicto moral tampoco describe al juez o al acusado. Simplemente no es descriptivo, únicamente valora, afirma una decisión mediante un procedimiento totalmente diferente a aquél que relaciona una prueba a la conclusión por medio de la inferencia deductiva o inductiva. Las decisiones y los veredictos tampoco son verdaderos o falsos, son justificados o injustificados. Afirmar que una obra es buena es algo parecido a otorgar una medalla. Pero si no queremos caer en arbitrariedades, si queremos escapar de las "asociaciones libres" debemos postular un criterio de justificación para discriminar los veredictos apropiados de los inapropiados. ¿Cuál va a ser este criterio?

Antes de analizar la respuesta de Margaret Macdonald, vamos a comparar sus primeros argumentos con los de Isemberg. Hasta ahora, Margaret ha sostenido fundamentalmente dos afirmaciones: a) las versiones tradicionales carecen de una caracterización lógica de los juicios de valor; y b) los juicios de valor no desempeñan

ninguna función descriptiva. En este segundo aspecto comienzan las diferencias entre los dos autores. Isemberg no sostendrá (b), es decir, para él los juicios de valor sí son descriptivos, sólo que están ligados a otra función: la función normativa.

El *status* epistemológico de los juicios de valor de Arnold Isemberg es el siguiente:

Tomando como punto de partida una teoría de la crítica ampliamente sostenida en la actualidad, Isemberg divide epistemológicamente la argumentación del crítico en tres partes:

- 1) Un juicio valorativo o veredicto 'V'. p. ej. "Este cuadro o poema es bueno."
- 2) Una razón o afirmación evaluativa particular 'R'. p. ej. "... porque tiene tal y tal cualidad."
- 3) Una norma o evaluación general 'N': "... cualquier trabajo que tenga esa cualidad, es, por lo tanto, bueno."

La primera de ellas, 'V', será entendida como una expresión o sentimiento, una respuesta que manifiesta alabanza o culpa. Este veredicto no será descriptivo, simplemente otorgará méritos o deméritos a la obra. 'V' corresponde al juicio de valor de Margaret, sólo que para Isemberg 'V' no es un elemento definitivo; mientras que para Margaret el juicio de valor es el resultado final, es decir, ya no se descompone en más elementos, no encierra otro tipo de mecanismos. Para Isemberg, 'V' no significa nada por sí solo, sino que pertenece a todo un proceso que lo dota de sentido.

'R' es una afirmación que describe los contenidos estéticos de una obra de arte. No es una descripción cualquiera porque su contenido descriptivo no es puro. 'R' debe ser relevante para la evaluación de la obra. Por ejemplo: si se está evaluando la pintura de los girasoles de Van Gogh, decir que ese cuadro es bueno porque tiene catorce flores es completamente absurdo, 'R' no sería importante para la crítica. 'R' tiene que estar ligada con 'V'. ¿Qué es lo que liga a 'V' con 'R', qué es lo que convierte en relevante a una descripción?

Lo que convierte en relevante a una descripción es el hecho de que 'R' está sostenida por 'N'. 'N' es una norma que envuelve un doble proceso y desempeña una doble función: una función normativa y una función descriptiva. Esta norma está basada en una generalización inductiva que relaciona una cualidad estética con el sistema de respuestas estéticas de alguien. 'N' no es en sí una generalización, porque si lo fuera, se utilizaría para predecir o explicar la reacción de alguien frente a una obra de arte; lo que no resulta cierto. 'N' sólo está sostenida por tal generalización, no se utiliza para predecir o explicar, sino para vindicar la reacción de alguien hacia una obra de arte. 'N' es una norma, un precepto, una afirmación valorativa generalizada soportada por una inducción. Nótese el doble proceso que encierra la norma: un proceso descriptivo relacionado con una inducción, y un proceso normativo relacionado con la función valorativa del crítico.

Una de las tareas primordiales de los investigadores de la crítica de arte consiste en esclarecer y determinar con toda precisión esta doble función descriptiva-normativa, ya que la mayoría de las veces permanece oculta en ambigüedades. Ilustraremos lo anterior con el ejemplo de Isemberg:

Sea el siguiente verso de Milton, un ejemplo de obra de arte:

"But musical as is Apollo's lute"

Sea 'V': Este verso es bueno.

Sea 'R': ... porque los patrones vocálicos de U's y de L's refuerzan el significado con una cualidad musical inherente al verso.

Sea 'N': Cualquier trabajo que tenga esta cualidad, será, por tanto, bueno.

Parecería que 'R' pretendiera ser una explicación causal, una explicación que diera cuenta de la belleza de la línea. Sin embargo 'R' no funciona adecuadamente como una explicación causal, porque no contamos con leyes psicológicas y leyes fonéticas que aseguren que cada vez que aparezcan patrones vocálicos de U's y de L's en una obra literaria, el lector se complacerá con la belleza de las frases. Sin embargo, es muy probable que la presencia de tales patrones condicione la respuesta emocional del lector. Esto se vería con mayor claridad si tratáramos de convencer a alguien de que el verso es bello invocando dichos patrones. Pero aún así, la formulación de 'N', es tan vaga que uno no podría precisar la hipótesis general asumida, aunque para los propósitos críticos sea suficiente. Por otra parte, si quisiéramos explicar todas las razones del sentimiento que provoca la belleza de una obra de arte, tendríamos que acudir a leyes neurofisiológicas y conductuales que serían irrelevantes para la crítica. De ahí se desprende que la función descriptiva de 'R' y 'N', aunque sea vaga e impura, aunque apele a hipótesis inductivas imprecisas, debe ser tomada en consideración.

La función normativa de 'R' y 'N' se expresa a través de 'V' y se halla estrechamente vinculada con la función descriptiva. Su interrelación es tan estrecha que constantemente genera confusiones. Estas confusiones surgen principalmente a partir de dos hechos:

- (a) La ambigüedad de la pregunta ¿"por qué te gusta esta obra"? , ambigüedad que pide por un lado una explicación causal, y por otro, una justificación del veredicto.
- (b) El hecho de que algunas afirmaciones acerca del objeto figurarán al mismo tiempo en la explicación causal y en la justificación normativa.

Así, si la explicación y la justificación comparten elementos comunes, no será difícil confundir ambos procesos epistemológicos. En suma, la ambigüedad de la pregunta, y la presencia común de elementos podrán ser origen y fuente de confusiones; por lo tanto, es necesario mantener con toda claridad la distinción



entre los procesos descriptivos y los procesos normativos de la labor crítica. Pero ¿a qué se debe que la labor crítica encierre este doble proceso explicativo normativo, ¿a qué se debe esta mezcla oscura de valoración y descripción?

A estas alturas ya podemos señalar con mayor precisión las diferencias entre Margaret Macdonald y Arnold Isemberg. Para Margaret, como se ha visto, el juicio de valor es puramente normativo, mientras que para Isemberg, encierra un doble proceso normativo y descriptivo (explicativo). También hemos podido observar cómo cada investigador se ha ido alejando del otro, cómo cada desarrollo fue tomando caminos diferentes. En adelante, Margaret se dirigirá a la caracterización del arte en cuanto tal. Isemberg se inclinará por el análisis semántico del lenguaje crítico. Margaret procurará fundamentar el criterio de justificación de los juicios en el criterio de distinción entre arte y no-arte, mientras que Isemberg tratará de hacerlo en las características semánticas del lenguaje del crítico. Sigamos, por lo tanto, con Arnold Isemberg.

Para Isemberg, el hecho de que la función crítica encierre un

doble proceso descriptivo-normativo se debe a las características epistemológico-semánticas del lenguaje del crítico. En principio todo lenguaje pretende lograr una comunicación. Esta comunicación se transmite a través de símbolos, que a su vez, encierran uno o varios significados. Pues bien, la comunicación ordinaria es diferente de la comunicación crítica.

El factor principal que diferencia la comunicación crítica de la comunicación ordinaria consiste en la relación más o menos estrecha de los contenidos semánticos de dichos lenguajes, con la percepción sensorial. En la comunicación ordinaria, los símbolos tienden a adquirir una base relativamente independiente de la percepción sensorial, mientras que en la comunicación crítica las interpretaciones de los símbolos están muy imbuidas de la percepción de varios factores del contexto circunstancial; por ejemplo, en las ciencias formales o empíricas, las connotaciones de los términos son relativamente fijas, pues no dependemos de la experiencia en cada ocasión para entender el significado de estos símbolos: simplemente los entendemos. La información se transmite a través de formas que casi no alteran los significados de los términos. En



cambio, los significados de los términos del lenguaje crítico no son fijos, cambian en cada ocasión. Cada uso de un término crítico tendrá diferente significado de acuerdo a los factores de percepción referidos. Si varían dichos factores, variará el significado. Los símbolos del lenguaje crítico poseen mayor número de contenidos sensoriales, mayor número de factores de percepción que los símbolos del lenguaje ordinario. Por ejemplo: en la comunicación ordinaria, palabras como "correr", "dolor", "comer", "silla", pueden ser usadas para transmitir una información relativamente fija, mientras que en la comunicación crítica, palabras como "sutileza", "variedad", "complejidad", e "intensidad", son de hecho usadas para transmitir una información que cambia con el contexto perceptivo de la obra de arte; y estas palabras, que en el lenguaje crítico pueden resultar muy útiles, en el lenguaje ordinario resultan extremadamente vagas y poco informativas. Por el contrario, muchas expresiones que poseen un significado claro e independiente en el lenguaje ordinario, se vuelven vagas y confusas cuando se las relaciona con el contenido de una obra de arte. En síntesis, lo que diferencia la comunicación ordinaria de la comuni-

cación crítica es la presencia, en esta última, de mayor número de elementos sensoriales y perceptivos de la situación referida.

Trataremos de mostrar el contenido sensorial del lenguaje crítico por medio del siguiente ejemplo que el propio Isemberg tomó de un pasaje de la crítica de Ludwig Goldscheider sobre *El entierro del conde Orgaz* de El Greco:

Como el contorno de una ola que surge y se estrella violentamente es el esquema de las cuatro figuras iluminadas en el foro: el declive hacia arriba y hacia abajo en torno al monje gris de la izquierda, en curvas mutuamente inclinadas cerca del amarillo de los dos santos, y otra vez el declive hacia arriba y hacia abajo en torno al sacerdote de la derecha. La profundidad de la ola indica el centro óptico, la doble curva de los adornos de los santos amarillos se realiza con un blanco grisáceo de la mortaja más adelante y abajo; en esta mínima profundidad descansa el gris azulado de la armadura del caballero...

Este discurso es en cierta medida descriptivo, posee un gran

contenido sensorial porque depende de la percepción. La cualidad “contorno como una ola” no es simple, es compleja, no se encuentra en cualquier trazo curvo de cualquier pizarrón. Al utilizar esta frase, el crítico está buscando transmitirnos un contenido perceptivo, está procurando mostrar una cualidad estética sensorial que se halla en ese cuadro particular, y no una cualidad común a cualquier contorno; así el significado del lenguaje crítico se redondea, se completa por el acto de percepción. Con tal descripción, el crítico intenta hacernos ver lo que no es muy evidente, es decir, procura hacernos “entender” mejor el cuadro; a través de su lenguaje el crítico nos está ofreciendo medios de percepción, está dirigiendo nuestra atención hacia aspectos relevantes de la obra. Esta característica especial del lenguaje crítico —su mayor número de contenidos perceptivo-sensoriales— es la que hace posible el funcionamiento del doble proceso antes mencionado: el proceso descriptivo-normativo; y son los contenidos perceptivo-sensoriales los que participan tanto en la explicación como en la evaluación de una obra de arte.

Sin embargo, aún quedan varios problemas sin resolver: ¿cómo vamos a justificar las valoraciones de los críticos? ¿con qué criterio podremos distinguir las buenas críticas de las charlatanerías? ¿En qué va a consistir este criterio?

Habíamos interrumpido el análisis de Margaret Macdonald en este punto; veamos ahora cómo formula este criterio y cómo lo fundamenta en la distinción entre arte y no-arte:

Se ha dicho que nosotros distinguimos ordinariamente una obra de arte, de un objeto físico. Imaginemos un diálogo entre A y B. ‘A’ exclama triunfalmente señalando a ‘B’ su nuevo lienzo adquirido. —Esta es una gran pintura. A lo que replica mordazmente ‘B’: —Yo no lo llamaría una pintura, sino algo como un bote de pintura arrojado a la cara de un público crédulo o ingenuo.,

Es fácil advertir que ambos han localizado el mismo objeto físico, pero sólo uno lo ve como una obra de arte. No sería muy útil rogar a ‘B’ que mirara más de cerca y con más cuidado el cuadro para encontrar la obra de arte oculta en la pintura. El podría mirarlo tan concienzudamente como se lo pidiéramos, pero no tendría éxito en su búsqueda, porque no habría “algo más” que buscar. Lo que faltaría a ‘B’ no sería observación sino aquello que ‘A’ le debería suministrar como crítico de arte para poder sostener su juicio: su instrucción y su interpretación.

Antes de formular su propio criterio de distinción entre arte y no-arte, Margaret Macdonald analiza tres criterios ya conocidos que se pueden resumir de la siguiente manera:

- 1) El arte es una imagen mental o un conjunto de actividades mentales.
- 2) El arte es una entidad misteriosa.
- 3) El arte es una manera de hablar.

La primera versión fue sostenida por Croce y Collingwood para quienes una obra de arte es una imagen mental, un objeto imaginario o ideal cuyas expresiones físicas en palabras, pintura, piedras o sonidos, son un mero vehículo, un estímulo que reproduce la “obra real” en un espíritu observador.

La segunda versión fue formulada por Alexander y por Sartre. El primero afirma que la obra de arte “es una cosa material mágicamente cubierta de vida misteriosa por el artista, convertida en una ilusión, una bella ilusión”. Sartre afirma que la obra de arte es algo irreal, para la cual el artista construye un material análogo en el mundo exterior.

Obviamente es muy tentadora la idea de considerar la obra de arte como una entidad misteriosa, algo así como un genio en su botella física. Pero suponer que la obra de arte no es un objeto físico, no da derecho a derivar de ahí que sea un estado mental o un fantasma. No es necesario partir del supuesto de que el arte es un “objeto” real o irreal. Esta falsa necesidad surge de una errónea concepción del lenguaje: considerar que a cada sustantivo debe corresponder un objeto denotado; así, al sustantivo “arte”, le correspondería una entidad física o mental. La palabra “arte” y sus derivados pueden ser usados correctamente sin la necesidad de recurrir a entidades especiales, como sucede con tantas otras palabras que no denotan un objeto particular.

La tercera versión, sostenida por algunos radicales de la semántica, afirma que el arte es sólo una manera de hablar, una manera de usar ciertos términos. Como consecuencia, la Estética se ocupará de investigar cómo se usan ciertas palabras, y no —como comúnmente se cree— de averiguar qué clase de objetos existen. Margaret Macdonald simpatiza con esta última versión, aunque no la toma demasiado en serio porque piensa que puede resultar engañosa, sólo la considera útil como instrumento de análisis, pero no como hipótesis definitiva. En realidad, las tres versiones le parecen insatisfactorias.

A lo largo de la historia —escribe Margaret Macdonald— siempre han existido reevaluaciones y reinterpretaciones de las obras de arte ya establecidas, olvidadas y resurgidas; y esta labor parece ser una de las actividades favoritas de los críticos. Pensemos en la procesión de críticos de Shakespeare: muchos de ellos, desde Johnson hasta el último nombre, aún pueden ser leídos con provecho. ¿A qué se debe esta cantidad de críticos? ¿Se deberá al hecho de que los rasgos de las obras de Shakespeare son tan inexhaustivos e inagotables que impiden la elaboración de una lista final como base adecuada para los juicios de valor, ¿o se debe al hecho de que las obras de arte no son objetos tan simples como

para presentar rasgos que puedan ser enlistados? Suponer que sí lo son es volver a malinterpretar los métodos de la ciencia.

Ahora bien, todas las obras de arte son evaluadas e interpretadas en cada época y en cada siglo. El material de discurso no lo proporcionan las obras mismas, sino las interpretaciones que de éstas hacen los críticos. De ahí desprende Margaret Macdonald que una obra de arte no es más que el conjunto de sus interpretaciones. Supongamos que dos actores representan el carácter de Hamlet. Cada interpretación será muy particular y no habrá ninguna identidad entre ambas a pesar de que los dos actores interpreten el mismo texto y hablen exactamente las mismas palabras. ¿En qué consistiría el carácter de Hamlet tomado aparte sus interpretaciones? ¿Acaso cada actor encuentra en Hamlet algo descuidado por el resto de actores? ¿No será más bien que el carácter de Hamlet es una construcción de esta serie de interpretaciones?

La música y sus ejecutantes son otro ejemplo de interpretaciones que constituyen obras de arte. La composición musical no existe aparte de alguna de sus ejecuciones. La composición musical es una construcción de estas realizaciones. El arte es el conjunto de sus propias interpretaciones — sostiene Margaret Macdonald. Cada lector o interlocutor realiza su propia interpretación, y es esta interpretación lo que constituye la obra de arte.

Formulado concretamente, el criterio de la autora es como sigue:

Lo que distingue al arte de un objeto físico es la interpretación que se hace de dicho objeto. La interpretación es la que contiene los elementos estéticos y no, como podría pensarse, el objeto físico. La obra de arte no es otra cosa que el conjunto de interpretaciones del "objeto físico artístico": las notas de una composición musical, las letras de una obra de teatro, los colores de una pintura, etcétera.

Desde esta perspectiva habrá que preguntarse ahora en qué consiste la labor del crítico. La señora Macdonald contesta que el crítico debe interpretar las obras de arte, debe recrear y evaluar la interpretación, mostrar las cualidades estéticas de la obra a través de su propia interpretación. La labor del crítico es análoga a la del artista, ha de mostrar los contenidos sensoriales y, además, dirigir la atención del interlocutor hacia los aspectos más importantes de la obra. Como el arte es el conjunto de sus interpretaciones, el crítico es casi un artista; al interpretar, crea; y al crear, juzga, es juez de su propia obra; lo que lo distingue del artista o del ejecutante es su función evaluadora. Juzgar una obra de arte es ofrecer un veredicto sobre algo en el que el mismo juicio ha contribuido. Esto es lo que justifica el veredicto, o sea, que el juicio de valor se justifica en la recreación misma. La interpretación del crítico avala su propio juicio. El veredicto se apoya en la tarea crítica. El criterio de justificación se traslada ahora al

proceso mismo de evaluación. La actividad de mostrar cualidades estéticas es la justificación del veredicto emitido. El crítico recrea y juzga; la recreación es su propia justificación. Pero si esto es así, si los juicios se justifican con el proceso mismo de recreación: ¿Cómo podemos distinguir los juicios de valor apropiados de los inapropiados?

Lo que nos permite hacer esta distinción son las características personales del crítico: su capacidad, su cultura, y su sensibilidad, su habilidad para interpretar y para mostrar los contenidos estéticos de la obra de arte. Los juicios emitidos por un crítico erudito, equilibrado y experto, tendrán más valor que los emitidos por cualquier crítico de segunda. Mientras más rico y profundo sea el discurso crítico, más justificados quedarán los veredictos; por el contrario, mientras más pobre sea su discurso, tendrá menos posibilidades de justificación. El criterio de justificación se halla en las habilidades personales del crítico.

Margaret Macdonald desemboca en esta conclusión a través de la filosofía del arte, de una caracterización de la crítica como una interpretación justificada por la capacidad personal del crítico.

Arnold Isemberg, a su vez, llega a la misma conclusión a partir de su análisis epistemológico de la función crítica. Habíamos dicho que el lenguaje del crítico es diferente del lenguaje ordinario. La comunicación crítica posee mayor número de contenidos perceptivos. Como el crítico busca comunicar estos contenidos sensoriales a través de su lenguaje, su función también consiste en un proceso de recreación. El crítico procura hacernos ver las cualidades estéticas de la obra. Es como un maestro que debe proporcionar nuevas percepciones, y con ellas, nuevos valores.

Para Isemberg la comunicación crítica también tiene un propósito evaluativo. El crítico muestra, y al mismo tiempo, evalúa la experiencia mostrada. Ocurre a menudo que una obra de arte tiene cualidades que no son percibidas ni ignoradas, sino sentidas o sufridas. Supóngase que al leer una obra literaria, experimentamos sólo un sentimiento de monotonía o de débil opresión, que proviene del estilo del escritor. Entonces el crítico se referirá a sus cláusulas cortadas, sus oraciones incompletas y su dicción repetitiva. Esta referencia encuadra el foco de nuestra atención y muestra ciertas cualidades que habían quedado ensombrecidas y descuidadas. De ahí se desprende que el crítico dota al interlocutor de medios perceptivos más refinados; como por ejemplo, cuando después de escuchar a Debussy, estudiamos los acordes que pueden ser formados en la escala de tonos. Si volvemos a Debussy, tendremos nuevos sentimientos que aparecerán guardando cierta semejanza con los anteriores. Entonces podremos decir que "entendimos" la obra. Este es el fruto de la crítica. Al mismo tiempo, el crítico emite su veredicto y completa así su labor. Sus juicios de valor se justifican en su empleo del lenguaje y en los logros de su comunicación. El crítico que utilice mayor número de elementos

Antioch

26-II-71.

#1



sensoriales en su lenguaje justificará mejor sus juicios y viceversa, el que carezca de medios de comunicación no logrará justificar sus evaluaciones.

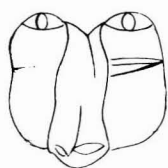
El criterio de justificación se basa en las capacidades comunicativas del crítico y en las características comunicativas de su lenguaje.

En esta forma, como se señaló desde un principio, Margaret Macdonald y Arnold Isemberg llegan a las mismas conclusiones después de haber recorrido diferentes caminos. La primera, utilizó la tesis del arte como conjunto de sus interpretaciones para desembocar en la labor comunicativa y evaluadora del crítico. El segundo utilizó procedimientos epistemológicos para obtener el mismo resultado. Ambos partieron de las mismas preguntas y llegaron a las mismas respuestas.

Por último, sólo quisiera aclarar un punto oscuro de la exposición de Margaret Macdonald que parecería obligarla a incurrir en una inconsistencia. En un principio, ella negó toda función descriptiva a los juicios de valor y posteriormente afirmó que la labor

crítica consistía en mostrar las cualidades estéticas de la obra de arte. ¿A través de qué medios, si no es a través de elementos descriptivos, podrá mostrar el crítico las cualidades estéticas de la obra? Por mi parte, creo que Margaret no incurre en ninguna inconsistencia. La dificultad surge de la falta de análisis epistemológico de la función crítica, que Isemberg sí realiza. Creo que la autora puede escapar a esta contradicción argumentando que la labor crítica no describe cualidades simples de la obra, sino que explicita los contenidos sensoriales de la interpretación de la obra realizada por el crítico y no de la obra misma. Los argumentos del crítico son hermenéuticos y no descriptivos.

Sin embargo los aspectos más discutibles de las investigaciones de Margaret Macdonald y Arnold Isemberg están sujetos, desde luego, a ulteriores controversias. Esperamos que en el futuro sigan surgiendo puntos aclaratorios y nuevos descubrimientos que contribuyan a hacer desaparecer el viciado clima de incertidumbre y escepticismo que tanto rodea a los medios artísticos de la actualidad.



UN NUEVO CINE CRITICO

TOMAS PEREZ TURRENT

La crítica, la reflexión sobre el cine, han estado dominadas en la última década por la teoría del "cine de autor" que consiste, a grandes rasgos, en proponer un cine nutrido por la subjetividad del realizador-autor, a la cual da una sustancia real gracias a la encarnación de esa sustancia en las formas cinematográficas. Inseparable de la noción del autor, está la de la "puesta en escena" que sería el único paso en el proceso de la producción de un film capaz de dar significación al material cinematográfico —sin que nunca se haya aclarado de qué se compone exactamente esta "puesta en escena".

Esta teoría supone al autor todopoderoso, al cineasta-demiurgo, al Artista-Dios, que se conduce como un verdadero *patron de sens*, que hace de la obra la expresión de su "universo personal". No es difícil ver en ello una reacción, una reivindicación del Artista en un modo de expresión con características colectivas y dependiente de una serie de imperativos industriales. Hay por otro lado una necesidad económica: ante el constante ascenso de los costos de producción es urgente encontrar una fórmula que permita reducirlos. Esto se logra con los primeros films de la llamada "nouvelle vague"; los primeros films de Chabrol, Godard, Truffaut, son realizados con presupuestos muy bajos y obtienen buenos rendimientos en la taquilla. Desde esta perspectiva el "cine de autor" será mucho tiempo sinónimo de cine barato.

Pero el verdadero campo de la teoría y la "política de los autores" es la crítica, cuya operación consiste en descubrir o poner en evidencia la calidad de autor de tal o cual cineasta (sobre todo de los cineastas norteamericanos, Hawks, Hitchcock, Minelli, Preminger, Tourneur, Walsh, etcétera, lo cual parece una contradicción pues es precisamente el cine norteamericano el que posee las más sólidas estructuras industriales y por lo tanto es aquél en el que el aspecto colectivo está más desarrollado), al extraer de los films de esos cineastas considerados autores las formas —o los temas vistos formalmente— constantes y recurrentes que servían de soporte a una "visión del mundo". De esta manera todo "estilo" remite a una "visión del mundo".

No es necesario decir que esta "política de los autores" se ha prestado a los peores abusos. La operación no era —y no es— en la mayoría de los casos más que el fruto de una abstracción mistificadora que llegaba al delirio de interpretación. Consagrados los "grandes autores", todo crítico se puso a descubrir "su" autor entre los cineastas más ínfimos del cine industrial: viejos artesanos hollywoodenses o europeos, jóvenes cineastas que a la primera o segunda película eran proclamados "autores". La fiebre llega naturalmente a México aunque con algunos años de retardo en lo que respecta a nuestro propio cine y así hemos podido asistir en los últimos dos años a las patéticas piruetas para consagrar autores de la talla de Mariscal, Zacarías, Ramón Peón, René Cardona y demás.

Hay que reconocer que la teoría del "autor cinematográfico" hizo avanzar a la crítica cinematográfica obligándola a salir de la crítica escolar del guión, los temas, los personajes, la construcción dramática, de la crítica intencionalista y otras cosas.

La crítica cinematográfica ha estado basada en los últimos diez años en la dicotomía "cine de autor" —"cine-mercancía", hasta que en los últimos dos años aparece la noción de la "desconstrucción". Quienes se acogen a este criterio proclaman un cine que destruya la "impresión de realidad" que el cine trae consigo, es decir, el cine produce una ideología específica y se trata de desconstruir el efecto ideológico. Esta "desconstrucción" se puede operar en dos niveles, el primero esencial, ligado a la "naturaleza" del cine, el segundo, ligado a sus formas de representación. En ambos casos el cine debe denunciar, reflejar, poner en evidencia su propio proceso de fabricación, su elaboración de sentidos y significaciones. No es nuestra intención extendernos sobre estas nociones cuyo análisis, así fuera superficial, sobrepasaría con mucho los marcos de este artículo. Si las hemos mencionado es para señalar la existencia de una nueva dicotomía: "cine-desconstructor" (de autor o no) y "cine-público" (de autor o no), vehículo de la ideología dominante, reflejo, espectáculo, etcétera.

En el intermedio, en el periodo de tiempo que va más o menos de 1966 a nuestros días, las vanguardias críticas, las publicaciones especializadas, se pronuncian por un cine que tiene algunas características del llamado "de autor" y del actualmente definido como "desconstructor". Se trata siempre de proponer y enfrentar una forma de cine como lenguaje, más o menos personal y que plantea ciertos problemas estéticos, sociológicos, políticos y otros, un cine que los comerciantes llamarían "difícil", al cine como pura diversión.

Pero esta vez, en lugar de poner el acento en los autores individuales, se pone en los movimientos, en los grupos: las cinematografías nacionales, a veces pequeñas o nacientes; los fenómenos llamados de "nuevo cine", desarrollados en el seno o paralelamente a cinematografías importantes y sólidamente constituidas. Así han nacido a la estima y a la consagración en los festivales cinematográficos el "cine novo" brasileño, el nuevo cine checoslovaco (ahora desaparecido por razones obvias), el cine húngaro, el yugoslavo, el canadiense, el de algunos países del Africa negra, y demás. Aquí también caben todas las exageraciones producidas por el deseo de lanzar y descubrir, pero naturalmente en menor medida que en el caso del "autor".

Una de esas cinematografías es la suiza, que es sin embargo una de las que menos han dado que hablar. Nada a priori hace interesante un país como Suiza: país neutral, por no decir neutro, de capitalismo relojero, fabricante de relojes, quesos y paisajes nevados, país que sirve de banco y caja de seguridad a todos los millonarios del mundo, país sin guerras y aparentemente sin



pugnas ni conflictos. Los jóvenes cineastas suizos no podían plantearse, como los brasileños, una “estética de la violencia y el hambre” o cualquier otro cebo atrayente del estilo. No obstante el cine suizo existe y con una fuerza y una calidad poco comunes.

El cine en Suiza se produce esporádicamente y en pequeño número desde la época muda. Toda su historia se puede reducir a una decena de películas realizadas entre 1938 y 1950 por el cineasta austriaco Leopold Lintberg que gozó de cierto prestigio en esos años, algunas otras debidas a realizadores y productores europeos refugiados ahí durante la guerra (un promedio de diez films anuales entre 1941 y 1945) y otras cuantas poco ambiciosas hechas exclusivamente para el público local. Apenas lo suficiente para merecer una página en la *Historia del cine* de Georges Sadoul, tan preocupado por consignar hasta la más mínima manifestación cinematográfica. Hay que decir que las tres lenguas y varios dialectos hablados por los seis millones de habitantes del país, son un hecho que favorece muy poco a la creación de un cine nacional.

Ninguna tradición cinematográfica, carencia de una industria organizada, dificultades para hacerse una formación profesional, ausencia de un público, son los datos de donde deben partir quienes pretendan dedicarse al cine sin tener que emigrar al extranjero como en el caso de algunas “celebridades” en el mundo del cine de origen helvético, Jean-Luc Godard, Michel Simon, Maria Schell, Miximilien Schell, Ursula Andress, etcétera. Los jóvenes aspirantes a cineastas no tienen más que un precursor llamado Jean-Luc Godard quien en 1954 invierte su salario de obrero en la construcción de una presa para realizar en 16 mm *Operation béton*, práctica poco común entre los miembros de un pueblo satisfecho de sí mismo y preocupado ante todo por las comodidades y las satisfacciones materiales.

Aquí es donde entra el papel importante jugado por la televisión, que ofrece por un lado un campo de preparación, con un centro de búsquedas y un presupuesto dedicado a ellas y, por otro lado una salida en la propia televisión, así como un sistema de coproducciones que permite a las obras realizadas dentro de él una exhibición simultánea en salas cinematográficas y en las pantallas de televisión. La televisión es por lo tanto causa fundamental en el magnífico embrión del cine suizo actual.

Así pues el cine existe gracias a la televisión, pero sigue siendo un cine limitado desde el punto de vista económico. Las proyecciones en la pantalla chica y la salida en los circuitos reducidos llamados “de arte y ensayo” no dan muchas posibilidades de superar esta limitación. El cine suizo es un cine pobre en un país rico. Al mismo tiempo, esta limitación es también una ventaja: la falta de intereses mercantiles, la falta de una industria organizada dedicada al provecho y que tiene como fin la recuperación a como

dé lugar, asegura a los cineastas una libertad artística que raramente encontraremos en otros lugares.

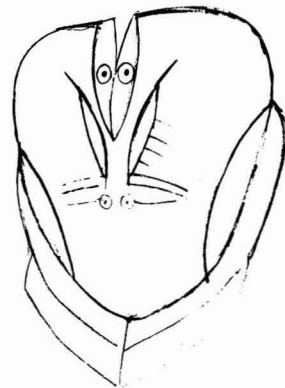
Los dos centros cinematográficos son, en la Suiza alemana, Zurich y, en la Suiza francesa, Ginebra. En la Suiza alemana parecen dominar los métodos del "cinéma-verité" y se distinguen dos cineastas, Walter Marti, autor de varios cortometrajes pedagógicos y de un largometraje, *Ursula und das Unwerte Leben* (1967), sobre una niña sordomunda, ciega y débil mental, filmado sin ninguna complacencia. El otro es Alexander Seiler, autor de varios cortometrajes turísticos —de una inteligencia rara en el género— y de un largometraje, *Siamo italiani*, encuesta y testimonio sobre la condición de los trabajadores italianos en Suiza.

Pero el verdadero florecimiento es el de la Suiza francesa: una quincena de largometrajes en los últimos cuatro años, de una alta calidad; un cine que ha sabido ir al corazón de las realidades nacionales, culturales, políticas, económicas, sociales, encontrando su propia verdad; un cine de la autenticidad que ha sabido bucear en las verdades cotidianas para hacer estallar las apariencias gracias a una doble postulación lírica y crítica.

En este florecimiento tienen mucho que ver los cineastas de Ginebra que forman el "grupo de los cinco": Jean Louis Roy, Michel Soutter, Alain Tanner, Claude Goretta y Jean Jacques Lagrange (quien hasta ahora realiza su primera película, habiéndose concretado anteriormente a colaborar en las de sus compañeros). Es este grupo quien define el plan de coproducción con la televisión, con magníficos resultados hasta ahora. A los nombres de los componentes del "grupo de los cinco" se pueden añadir los de Henry Brandt, Claude Champion, Francis Reusser, Jacques Sandoz e Yves Yersin. Champion, Reusser, Sandoz y Yersin, realizan en 1967 una película compuesta por cuatro episodios, *Quatre d'entre elles*, sobre la condición de la mujer en Suiza. Cada uno de los cuatro episodios está dedicado a un tipo diferente de mujer y en diferente edad y dejan ver un temperamento particular de cineasta. Champion y Yersin se acogen a los métodos del "cinéma-verité" con *Sylvie* y *Angèle* respectivamente, el primero muestra una inclinación sociológica, filmando con gran simplicidad y confiando en la espontaneidad de sus actores no profesionales, el segundo penetra con una justeza atroz en el universo de la vejez, evitando las trampas inversas de la distancia y la complacencia para llegar siempre a lo esencial. Reusser y Sandoz recurren a la ficción, el primero de una manera panfletaria y provocadora, con *Patricia* el segundo perdiéndose entre la convención y las ambiciones exageradas.

En sus trabajos posteriores, Champion con *Yvon-Yvonne* confirma la vía sociológica y testimonial, Yersin pierde un poco de sus cualidades de penetración con la ambiciosa *Swiss made*, considerada en el contexto del cine suizo como la primera "superproducción". Reusser realiza en 1968 *Vive la mort* (Viva la muerte),





en la cual lanza a una joven pareja por los paisajes de la Suiza pintoresca para hacer estallar los clisés turísticos y publicitarios de la moral mercantil.

Del “grupo de los cinco”, Jean Louis Roy, formado en la televisión (algunas de sus emisiones han sido premiadas en los festivales europeos de televisión), realizó en 1967 *L'inconnu de Shandigor* (El desconocido de Shandigor), una historia de espionaje que desemboca en la ciencia-ficción. Roy utiliza esta mitología moderna del superespía como un puro pretexto coreográfico. Otro de los elementos tomados por Roy es el de la tira cómica no sólo en cuanto a la concepción de los personajes sino en cuanto a la narración fragmentada y a la estilización de los trazos. El film es un mosaico de intrigas en las cuales el realizador rechaza el juego del *suspense*, pulveriza los lugares comunes del género y se instala en el corazón de la verdadera poesía cinematográfica.

El film por sus propias características provocó una gran cantidad de malentendidos —parte de la crítica presente en el festival de Cannes de 1967, la más inclinada a quedarse en las apariencias, reaccionó negativamente ante lo que consideraban un simple epígono de James Bond bajamente comercial— y quizá su mayor defecto fue la ambición manifiesta de tocar al mismo tiempo dos tipos de público, el simple espectador y el cinéfilo, quedándose finalmente a medio camino entre la concesión y el rigor. De todas maneras, *El desconocido de Shandigor* es el primer film suizo capaz de salir sin demérito de las fronteras helvéticas y es algo así como la señal esperada que iba a desencadenar el movimiento. Roy realiza en 1970 su segunda película, *Black-Out*, de la cual existen las mejores referencias.

El desconocido de Shandigor fue el primer film que sugirió la existencia de un posible cine suizo (definición que hasta ese momento sólo se prestaba a una sonrisa condescendiente), pero fue dos años después con *Charles mort ou vif* (Charles vivo o muerto), de Alain Tanner, cuando ya no cupo ninguna duda. Presentada en la “Semana de la crítica” del festival de Cannes de 1969, la película fue la gran revelación, el *coup d'éclat* del imprevisible cine suizo.

Tanner fue marino antes de dedicarse al cine, es decir que eligió dos actividades poco normales: marino en un país sin costas aunque con una “marina mercante” y cineasta en un lugar donde el cine simplemente no existía. Ante esto no había más solución que el exilio y Tanner elige Inglaterra donde trabaja para la BBC como productor y realizador de televisión; en 1957 realiza con el grupo del *Free Cinema*, apoyado por Lindsay Anderson y en colaboración con otro suizo exilado, Claude Goretta, *Nice Time*, que ganará el primer premio del corto experimental en el festival de Venecia de 1957. Después pasa a Francia donde trabaja tres años como oscuro asistente de dirección y por fin no le queda más remedio que regresar a la fría y lechera Suiza; cortometrajes

sociológicos, sobre el arte y la arquitectura, muy apreciados, films y reportajes para la televisión suiza y por fin el arreglo de coproducción que le permite hacer *Charles vivo o muerto*, la cual escribe, coproduce y realiza. Durante todo ese tiempo también es picado por la crítica y la teoría, colaborando ocasionalmente en las revistas *Sight and Sound*, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 58*, *Cinema novo* y por tres años hace la crítica regular de un semanario suizo. Para terminar, en 1962 había fundado la asociación suiza de realizadores de films.

Charles vivo o muerto es una obra admirable, singular, profundamente arraigada en nuestra época. Es un “pequeño fresco histórico”, nos advierten los créditos, con lo cual el realizador indica que no nos debemos quedar en la anécdota. Es uno de los pocos films verdaderamente nacidos de los hechos que sacudieron a la Europa francófona y a casi toda Europa occidental en 1968, sin ninguna referencia explícita a lo que se llama, con un pudor encantador, “los acontecimientos”. Esto no quiere decir que se trate de una de esas bajas operaciones comerciales recuperativas, con su bien dosificada mezcla de “política” —erotismo-violencia, sus jóvenes de cabellos largos y todo el folclor.

Tanner ha concebido su film como una fábula destinada a provocar al espectador. Su primer rasgo de inteligencia es invertir los términos en cuanto a lo que se podía esperar: es el padre, principal protagonista, dueño de una pequeña y próspera industria fundada por su abuelo —fabricación de piezas para relojes, ¡naturalmente! — quien cuestiona, niega, y en consecuencia tiene una nueva mirada sobre el mundo en que vive, mientras que el hijo es el reaccionario, el conservador, quien se apeg a la defensa de su propiedad y su patrimonio. Charles, a los 50 años, se quita los lentes, en sentido propio y figurado, deja su posición, para iniciar una segunda existencia. Un reportaje de televisión sobre su empresa, el discurso de un joven obrero durante la celebración del centenario de la fábrica de la que es el patrón respetado y respetuoso y sobre todo una entrevista que concede a la televisión en una serie llamada “Retrato televisado”, en la cual habla de sus antecedentes, su existencia, en donde se abandona a la palabra liberadora, son para Charles Dé un revelador: rompe con su vida habitual y se decide a buscar su libertad. En ello es ayudado por una pareja medio bohemia, semiartistas, semiartesanos, con quienes Charles se instala, cambiando hasta su nombre: ahora es Carlo. De esta manera, mientras Charles Dé se pierde para su familia, para su sociedad, Carlo, su otro yo, se despierta poco a poco de un sueño; vive a su guisa, comparte las tareas con su nueva “familia”, mantiene un nuevo tipo de relaciones auténticas. El cansancio, la angustia de Charles Dé, dejan lugar a una especie de alegría de vivir de Carlo, una reconciliación consigo mismo. Pero la huida es transitoria, pronto su familia, su mundo, movilizan contra él a sus “perros de presa”, un abogado, un detective y por último, los

VI A LA BELLEZA

Vi a la belleza, mi amiga,
encerrada en una torre.
Complacióme a la Virgen María
que yo fuese su señor.
Y se hizo la puesta del sol,
y cuando el día ya brillaba
yo, belleza, os tenía
por amor entre mis brazos.

Refrán:

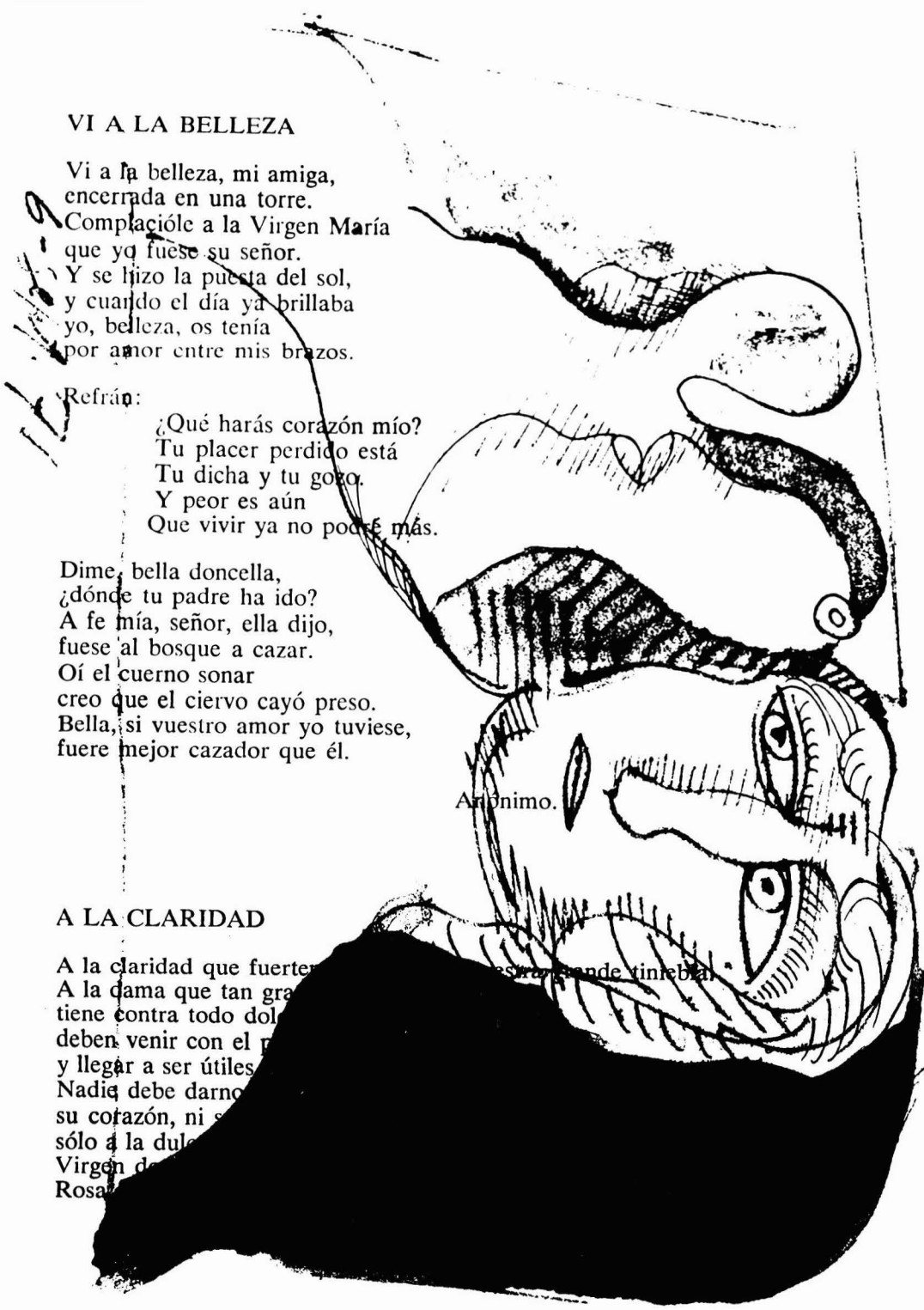
¿Qué harás corazón mío?
Tu placer perdido está
Tu dicha y tu gozo.
Y peor es aún
Que vivir ya no podré más.

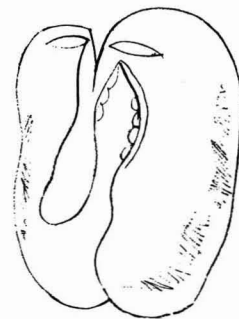
Dime, bella doncella,
¿dónde tu padre ha ido?
A fe mía, señor, ella dijo,
fuese al bosque a cazar.
Oí el cuerno sonar
creo que el ciervo cayó preso.
Bella, si vuestro amor yo tuviese,
fuere mejor cazador que él.

Anónimo.

A LA CLARIDAD

A la claridad que fueren
A la dama que tan grande
tiene contra todo dolor
deben venir con el
y llegar a ser útiles
Nadie debe darnos
su corazón, ni
sólo a la dulce
Virgen de
Rosa





enfermeros encargados de llevarlo a una clínica psiquiátrica para curar su "anormalidad" o por lo menos hacerlo callar.

Una de las grandes cualidades del film es la lucidez del comportamiento de Charles-Carlo, a través del cual Tanner aborda con agudeza el "mal de vivre" de nuestra época. El film se desarrolla en Suiza, uno de los más altos ejemplos de democracia burguesa y el "statu quo ambiente" (como lo llama Tanner) no hace sino agudizar la realidad del problema. La principal carta de esta lucidez es el humor, humor vengativo, cáustico, amargo, que ayuda a mantener una distancia crítica con respecto a los personajes y a las situaciones, una distancia que impide la identificación fácil, que permite al "héroe" Charles-Carlo la ironía respecto a sí mismo, que pone en evidencia los límites de su experiencia, así como los de los sentimientos pequeñoburgueses de los otros personajes "simpáticos", Paul y Adeline, la pareja que acoge al viejo.

El film es una fábula que tiene como fin encontrar la realidad y enfrentarnos a ella. Ante el problema expuesto no hay manera de hacerse ilusiones tranquilizadoras, tanto más que Tanner evita las soluciones falsas. La experiencia de Charles es limitada, pero su verdad es el rechazo a colaborar con la mentira, llevar a sus últimas consecuencias su ruptura. Charles paga su osadía encerrado en un asilo psiquiátrico, nadie puede desafiar impunemente las normas de una sociedad, pero como dice el proverbio que cierra el film, "quien ríe al último, ríe mejor".

En su siguiente film, *La salamandra* (1971), Tanner matiza al mismo tiempo que radicaliza los propósitos de su primero. El film trata de una película en proceso de creación: dos guionistas trabajan una historia a partir de un mínimo acontecimiento de la página roja teniendo como centro a la verdadera protagonista. El proceso de creación significa una progresiva toma de conciencia de la heroína, quien a medida que adquiere lucidez escapa a sus "autores", paralelamente, éstos descubren su impotencia para aprehender la verdad sobre un hecho y una protagonista que se les escapa y renuncian a inmovilizarla en la ficción. Pero la experiencia, otra vez limitada, es positiva en cuanto que los tres personajes descubren la naturaleza de sus enajenaciones y se liberan parcialmente. Con el mismo humor que en *Charles vivo o muerto*, Tanner plantea una vez más lo utópico de la libertad total en el cuadro de una sociedad dada.

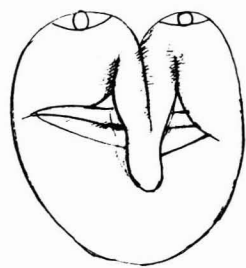
"*La salamandra* es cine de país pobre —dice Tanner en la presentación escrita del film—. Esto no tiene mayor importancia, en la medida en que el dinero en el cine es a menudo la glicerina que hace pasar el supositorio y lo que obliga a plegarse al viento de la moda. Pero ¿cómo filmar un país como Suiza? En primer grado, imposible. Hay que apartar las diez cortinas que esconden la realidad. Nada de psicología. Nada de *travelings* que vayan al interior de las cosas verdaderas, porque se cae en el vacío. Pero,

justamente, el cine es el arte de lo real, lo que no quiere decir que el arte sea la vida. Al contrario, mientras más verdad sea el cine es más falso y por lo tanto mientras más falso es más verdad. La solución es mezclar lo verdadero y lo falso, los géneros, las tonalidades; tener como armas la ironía y lo incongruente. Pero la ironía marca también los límites de nuestro poder. Hay que intentar trascenderla, y puesto que la especificidad del cine (la única) es el Tiempo que pasa, es decir de una manera u otra la narración, lo que hago es poner a tres personajes que serán al final del film diferentes de lo que eran al principio. Tres personajes que buscan un poco de su libertad, es decir, de la libertad del otro."

Claude Goretta en su primer largometraje, *Le fou* (1970), toma un personaje que tiene muchos puntos comunes con el de *Charles vivo o muerto*, interpretado además por el excelente François Simon (el mismo intérprete del film de Tanner). *El loco* pone en escena a un cincuentón jubilado por su edad que pierde las economías de toda su vida en una mala inversión. Entonces, para vengarse y para recuperar el dinero perdido se dedica a asaltar mansiones ricas y solas, hasta que después de romper el aparador de una joyería (máximo gesto de protesta) se enfrenta a la policía con un revólver de juguete y es abatido. Goretta borda el tema de la destrucción del individuo en un tipo determinado de sociedad con una gran justeza y nos da a través de una verdadera escritura cinematográfica la atmósfera sofocante del espíritu pequeñoburgués. El héroe paga con su silencio y sus úlceras el confort suizo, hasta que un hecho injusto lo hace revelarse, sin que esta rebelión llegue a ser conciencia de su situación.

Michel Soutter es el más prolífico de los nuevos realizadores suizos: un largometraje anual de 1967 a 1970, lo que es mucho teniendo en cuenta la debilidad cuantitativa del cine suizo. Los tres primeros, *La Lune avec les dents* (La luna con los dientes), 1967, *Haschich*, 1968 y *La Pomme*, 1969 están realizados con presupuestos muy bajos y en 16 mm, amplificados posteriormente a 35 mm. En ellos Soutter se revela como un poeta irónico de la mentalidad calvinista; sus personajes sufren de un malestar indefinible que se traduce en el deseo declarado de abandonar un país y una forma de vida mediocre y blanda, para encontrar, bajo otros cielos, la pasión que falta a sus vidas. Pero, en definitiva, son sólo seres veleidosos que se contentan con deambular por unos parajes a los cuales se encuentran profundamente arraigados.

Ya con estas tres películas Soutter se coloca, junto con Tanner, como el más interesante de los cineastas suizos de la nueva generación. En 1970 realiza una de las obras más originales y audaces del nuevo cine de todo el mundo, *James ou pas* (James o no). En esta ocasión Soutter retoma los temas de las anteriores, pero despojándolos hasta dejarlos en lo esencial. Esto ya sería suficiente, pero donde la obra adquiere sus verdaderas dimensiones es en su riqueza estructural. En este nivel el film es una serie de



anomalías, de desviaciones que acaban por cuestionar directamente la “normalidad” instituida del discurso cinematográfico. El film se distingue por su diferencia transgresiva, que desplaza y subvierte los automatismos de la narración dominante. Ahora bien, esta “diferencia” remite necesariamente a la identidad, a la anterioridad de las formas, es decir, que la lectura de *James ou pas* sólo puede tener efecto con referencia a las categorías dominantes del discurso fílmico, a un orden narrativo establecido. A partir de ahí, el film opera la mencionada “destrucción”, transgrede la axiomática de la narración clásica. *James ou pas* altera una “normalidad” actuando directamente sobre el significante, aboliendo radicalmente el significado (coherencia-verosimilitud). Gracias a esta combinación dialéctica el film toma conciencia de sí mismo y de su propio trabajo productor de sentidos. Para ello utiliza dos prácticas operatorias: por una parte la negación (subversión), por otra, la reflexión sobre esta misma negación (reflexión en el sentido de reflejo).

La subversión se articula en dos tiempos: negación de la unidad negación de la causalidad. En el primer tiempo, el film se esfuerza en dispersar, fragmentar, pluralizar los enunciados dramáticos. Paralelamente, multiplica las pistas y las direcciones, acumula digresiones y redundancias, para ahogar un hipotético hilo conductor. De una manera más precisa, el film plantea las premisas de una proposición dramática (enigma policiaco, enigma sentimental), pero a cada instante difiere el momento de una exposición lineal, la revelación de un sentido. *James ou pas* comienza con un disparo y termina con el descubrimiento de un cadáver. Entre estos dos extremos, se instala una larga digresión; otras historias se esbozan. El procedimiento consiste en fijar una “historia”, abandonarla, plantear otras y regresar a la original después de una serie de migraciones insólitas. En definitiva, el film no trata ninguna “historia”, ningún asunto y en última instancia no produce ningún sentido. Con ello, va a la abolición de toda unidad (dramática, temática) y a la negación de toda linealidad (significante, significado).

En el segundo tiempo, el film intenta borrar toda relación lógica entre los enunciados, romper sobre todo con la lógica determinista de un discurso que supone todo enunciado narrativo como el efecto de una causa unívoca. Ningún enunciado está motivado por alguna determinación (dramática o psicológica). No sirve a ninguna demostración, ni verifica ningún sentido; no participa de ninguna problemática, simplemente se yuxtapone a otros enunciados. De tal manera, el film tiende a la irracionalidad global. Sin embargo, para garantizar la “legibilidad”, el film se suscribe a un orden. Pero este orden no tiene como fin producir un sentido, su papel es homogeneizar los enunciados: la temporalidad. Todos los elementos del discurso se colocan en la simultaneidad temporal, en una sucesión cronológica. El film no explica

San Salvador
15-II-71.



una sucesión de enunciados, pero los sitúa en un cuerpo temporal unitario.

Al eliminar todo efecto de causalidad, *James ou pas* opta por un discurso literal y factual que muestra pero no demuestra; opta por una escritura neutra en la que el significado está siempre ausente, la explicación, invisible, la causa, siempre faltante, una escritura en la que el acontecimiento queda reducido al estado de pura emergencia, de pura gratuidad, inmotivado, injustificado, no significado. En consecuencia, hay una abolición del discurso demostrativo que subordina la escritura a la exposición de un sentido. El film no demuestra, no lleva a cabo ningún análisis, no conlleva ninguna problemática y para terminar rechaza la determinación económica, en cuanto que al renunciar a la idea de utilidad y necesidad de las partes en relación con el todo, está dejando de lado la exigencia de "eficacia", uno de los principales valores de cambio del cine. Por último, *James ou pas* suprime el discurso *referencial*, que a través del sentido trata de implicar una realidad o la apariencia de una realidad. En este caso, el film no trata de hacer creer en su propia ficción, en su propia afabulación, sino al contrario, contraría sistemáticamente todo efecto de realidad, haciendo intervenir, entre otras cosas, el sin sentido o el absurdo.

Es aquí donde interviene la segunda práctica, el film deviene un sistema cerrado que no remite a ningún sentido, a ninguna exterioridad (referente); el film no implica más que su propia literalidad, su propia materialidad. Liberado del sentido, se plantea como escritura tautológica, reflexiona continuamente su propia práctica sobre los signos. Liberada del significado, suprimido el referente, la escritura se reconoce en tanto que tal, el film toma conciencia de sí mismo, de su carácter de ficción.

El último film de Soutter es pues una de las obras más audaces de estos últimos tiempos, al mismo tiempo que va al encuentro de algunas de las preocupaciones teóricas actuales que hasta ahora han carecido de ejemplos concretos. Lo mejor es que no parece ser un caso aislado, *La salamandra* de Tanner, a la cual me he referido anteriormente, parte parcialmente de la experiencia de Soutter en *James ou pas*, en cuanto que refleja su propia producción de sentidos y se reconoce como ficción.

El cine suizo, a través de sus mejores ejemplos, se coloca dentro de las preocupaciones del cine europeo más avanzado. De esta manera, si bien concierne inmediatamente al país helvético, concierne también a Francia, Inglaterra, Alemania, etcétera, todos los países cuya vida es determinada por un tipo concreto de relaciones sociales. Pero esto tiene una aplicación muy característica, muy nacional, una verdadera "explicación suiza".

Esta explicación, esta perspectiva, esta óptica en el enfoque de problemas políticos, estéticos, socioantropológicos, comunes a buena parte del mundo actual, dan como resultado la unidad del cine suizo por encima de los diversos estilos y concepciones



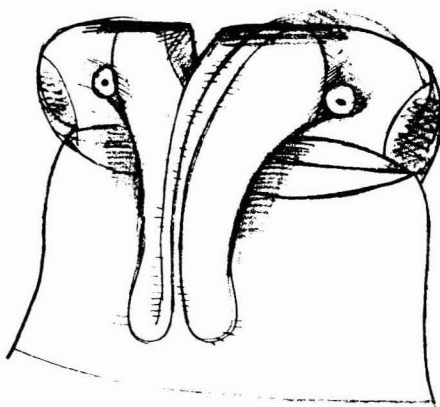
particulares, que se traduce en una escritura cinematográfica con rasgos propios y en este sentido se puede decir que el cine suizo, o por lo menos cierto cine suizo, es siempre el mismo film.

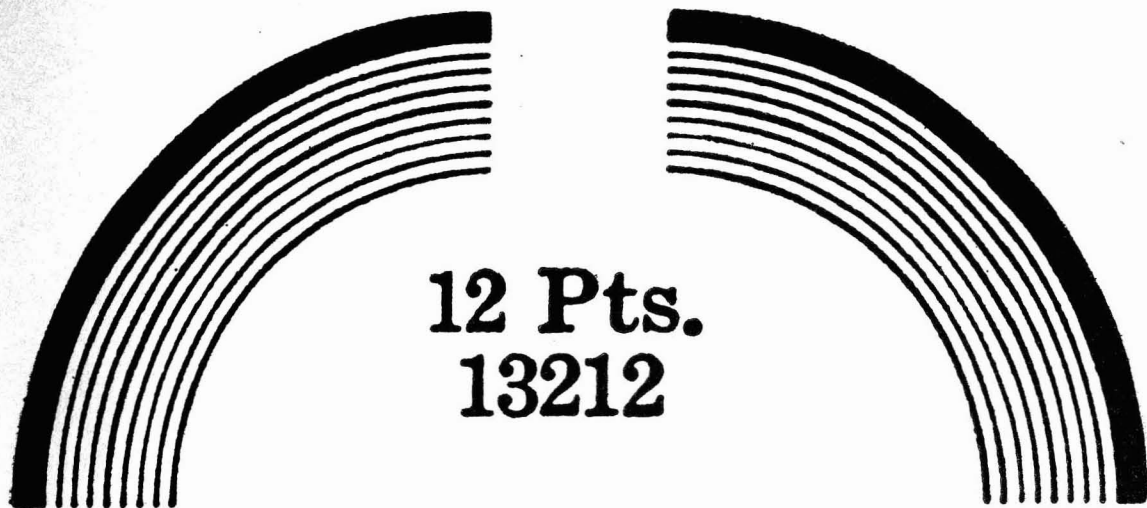
Una de sus características el tema constante *arraigo-desarraigo* (aun en los casos en que no está tratado anecdóticamente), señalado pertinentemente por el productor Freddy Landry en una entrevista aparecida en el mensual especializado francés *Cinéma 70*: "Son los films de nuestra, de mi generación, de aquellos que dejamos la adolescencia al final de la segunda guerra mundial, sin haber participado en ella, pero con la idea de que era necesario hacer algo. ¿Qué es lo que hicimos efectivamente? Aceptar una cierta concepción y ciertas condiciones de la dicha individual. Los personajes de Soutter siempre quieren irse de Suiza y acaban quedándose; los de Reusser, al contrario, aceptan deliberadamente quedarse, nunca tienen la veleidad de la partida. Unos y otros son personajes arraigados en las cosas que nos son propias, a partir del paisaje, arraigados también en una cierta pasión por la posibilidad de las relaciones humanas, aunque la conclusión sea precisamente la imposibilidad de relaciones humanas."

Siguiendo esta óptica nos encontramos que si bien hay un arraigo en las cosas propias, hay un desarraigo violento y profundo en la sociedad, llevado a sus últimas consecuencias por Alain Tanner en *Charles vivo o muerto*. "Creo —continúa Landry— que hay aquí una actitud original. Un arraigo verdadero porque amamos la tierra, el paisaje, la gente del país. Un desarraigo profundo en la manera como esto se organiza, en la sociedad."

Este arraigo-desarraigo está presente en todos los films suizos en cuestión, pero va aún más allá, explica un aspecto que quizá se nos escapaba de Jean-Luc Godard, su aspecto "vaudois", es decir, la importancia que tiene en su obra el origen suizo.

Queda el posible paralelo entre el cine suizo (el de la Suiza romanda, en francés, que como hemos visto es el que cuenta) y el cine quebequense. Superficialmente se puede establecer el paralelo en cuanto que ambos cines se expresan en una lengua que coexiste con otra (s) en el país. Pero las diferencias son notorias. En ambos el cine se hace casi exclusivamente en 16 mm, pero para los cineastas suizos el recurso a este formato es una opción económica, mientras que para los francocanadienses es una necesidad. El cine quebequense, como Quebec mismo, se arraiga en el lenguaje, es ahí donde se afirma una identidad nacional, en la lengua, en el acento particular que es la base de su propia cultura. En Suiza hay una integración cultural en la que coexisten las diversas lenguas, no se trata pues de llegar a la afirmación nacional a través de la palabra, de la lengua, sino de las situaciones, de los comportamientos. En el cine quebequense, el 16 mm con sonido sincrónico y directo es el que mejor sirve para proclamar su diferencia y su identidad cultural a través de la lengua: filmar en 16 mm con sonido directo y sincrónico es una ideología. Los cineastas suizos, en cuanto que su fin no es servir a la palabra, utilizan el formato, como una pura necesidad económica, sin mayores consecuencias estéticas, con la técnica, el estilo (y la "ideología") del 35 mm.



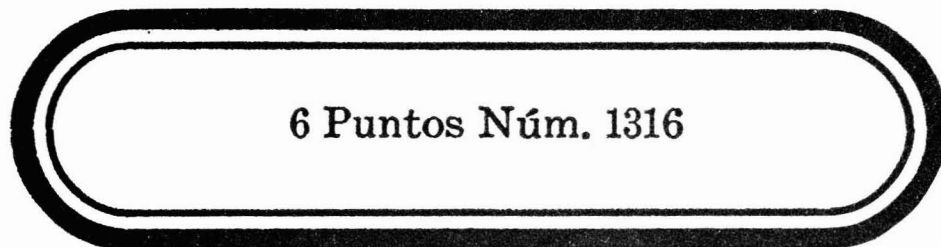


**12 Pts.
13212**

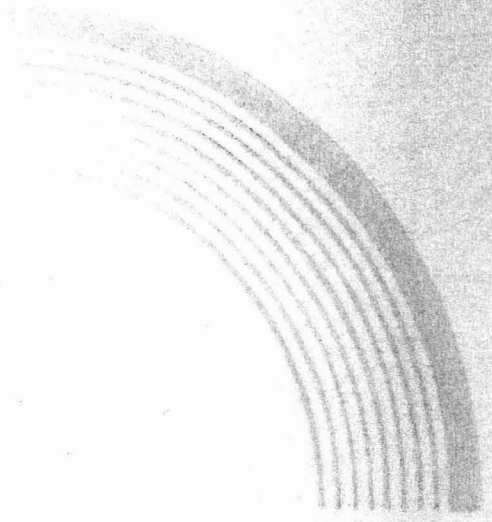
TOQUES

Breves fragmentos entresacados
de los cantos de Ezra Pound

(Selección y traducción de José Coronel Urtecho)



6 Puntos Núm. 1316





**12 Pts.
12612**

La seca perla profesoral . .

(VII)



**E difficile,
a Firenze difficile viver ricco
senza aver lo stato.**

**(Es difícil,
en Florencia es difícil ser rico
sin tener el gobierno.)**

(XXI)



**Multiplicación de empleos y sueldos para
tener partidarios.**

(John Adams)

(XXXIII)



. . . mantener vigilado el tesoro y el sistema bancario . . .

(XXXIII)

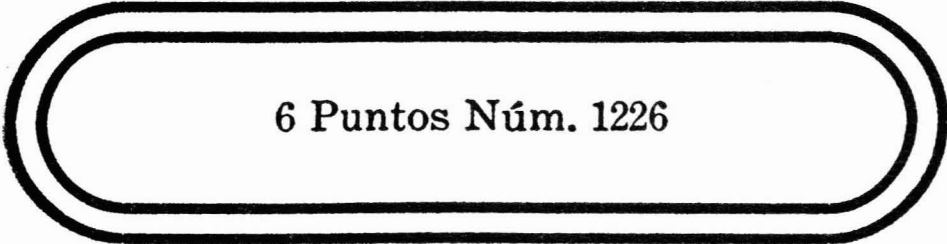


**150 millones
al año, solamente en descuentos usurarios.**

(XXXIII)



**. . . que las consideraciones morales
raras veces parecen pesar gran cosa**



6 Puntos Núm. 1226



18 Pts.
13118

en la mente de los políticos
salvo que tengan relación son las pasiones populares . . .
(XXXIV)



. . . semieducados, como casi todos los hombres prominentes
de este país.
(XXXIV)



Una fábrica
tiene otro aspecto, que es el llamado aspecto financiero
Da a los trabajadores el poder de comprar (salarios,
dividendos
que significan poder de comprar) pero es también la
causa de los precios
o valores, financieros, quiero decir valores financieros.
Paga los trabajadores y *también* paga las materias primas.
Lo que paga en salarios y dividendos
es lo que queda fluido, como poder de comprar, y este
poder es menos
per forza, damn blast your intelex, es menos
que los pagos totales efectuados por la fábrica
(como salarios, dividendos y *PAGOS* de materias primas
intereses bancarios, etcétera)
y todo, es decir la totalidad, es decir el total
de éstos se suma al total de los precios
causados por esa fábrica, cualquier jodida fábrica
y hay y tiene que haber por lo tanto un pegón
y el poder de comprar no puede nunca
(en el sistema actual) alcanzar el nivel de
los precios en general . . .

(XXXVIII)



6 Puntos Núm. 1216



18 Pts.
13418

La casa de piedra labrada que puede verse desde lejos
(XXXIX)



No embargarás, Florencia 1766, no embargarás
por deudas un arado
ni un buey ni
a un campesino que ara con ellos.

Pietro Leopoldo.
(XLIV)



“La fundación, en Siena, ha sido para frenar la usura”
Nicolo Piccolomini, Proveditore.
(XLIV)



En sus almas usura y en sus pechos cobardía
En sus mentes fetidez y corrupción
(L)



Y de la verdadera base del crédito, o sea
la abundancia de la naturaleza
con todo el pueblo respaldándola.
(LII)



IGNORANCIA, pura ignorancia de la naturaleza del dinero
pura ignorancia del crédito y la circulación
(LII)



6 Puntos Núm. 1326



**10 Pts.
13410**

(Tching-cuang)

... diciendo ésta es mi voluntad, mi última voluntad

Conserven la paz

Conserven la paz, ocúpense del pueblo.

Diez líneas nada más su testamento.

(LIII)



“Un príncipe que desea cumplir su deber, tiene cuidado
a ce que l'argent circule

que el dinero circule entre el pueblo.”

(LIII)



Usurpación, rivalidades, impuestos

Codicia, asesinatos, rivalidades, impuestos, aduanas.

(LIII)



Yo-Y redujo el servicio militar y los impuestos corvéas

(LIII)



“... tasas no, hasta que el pueblo pueda pagarlas”

(LIV)



HAN MING

no dio puestos a familiares de las princesas

(LIV)



6 Puntos Núm. 1236



18 Pts.
13518

Y Lieou dijo al Emperador:

“La diferencia, milor, es que Huon y Ling Ti
lo sacaban y lo metían en el tesoro público
mientras Su Majestad lo mete en el suyo particular”.

(LIV)



Dijo Chuang, tártaro:

¿no son todos sus protegidos aduladores?

(LIV)



Hochang consideraba sólo su propio bienestar

(LIV)



“Yo me crié con el pueblo” dijo Fai Tsong

“m’hijo fue criado en el palacio”.

(LV)



Y en ese tiempo murió Ouei-Kao, el justo en los impuestos
que estableció pensiones para las viudas.

(LV)



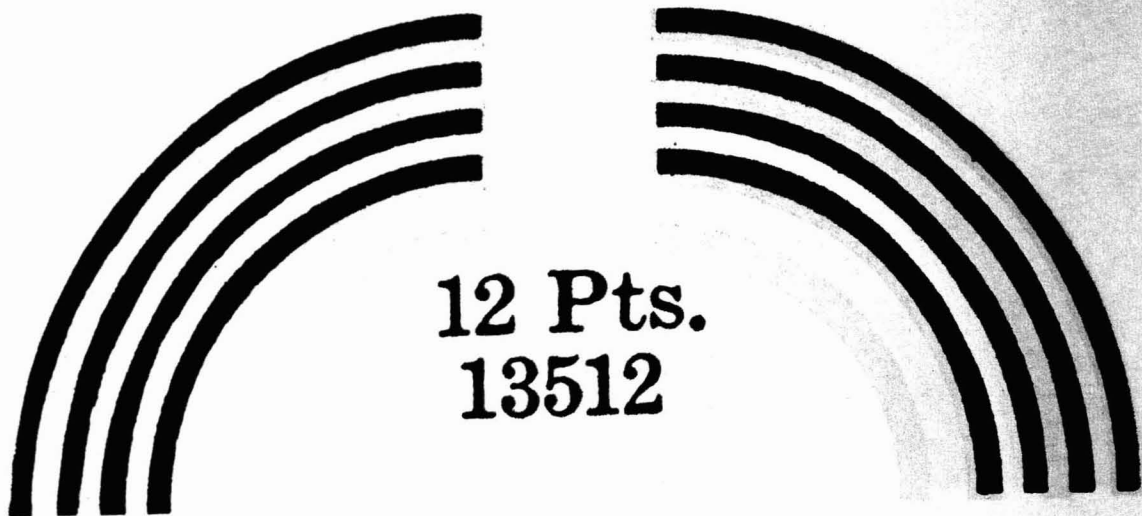
...Yelly Hugo

el tártaro, un khitán, libró al pueblo de impuestos
y estableció la pensión de vejez.

(LV)



6 Puntos Núm. 1266



12 Pts.
13512

...CHING-TSONG vivió

sabiamente

sin boato en la mesa o la ropa

y en este tiempo empezó Ngan

(o con mayor exactitud Ouang-Ngán-ché) a reclamar el restablecimiento
de los tribunales de los mercados

poniendo diario aviso de lo que se vendía con el precio correcto

de cada cosa

como se hacía en tiempos de los emperadores Tcheou

y que un impuesto para el emperador se cobrara por eso

de ese modo aliviando a los pobres de toda aduana

proporcionándoles mercado fácil para su mercancía

y activando el comercio

por la circulación de la abundancia de todo el territorio.

y dijo que él sabía iba a ser muy difícil hallar personal

para encargarse de ello, igual que cuando YAO nombró a Koen

y éste no pudo, y luego YU, el que drenó las

aguas de la inundación

y tales cambios molestaron en grande a los burócratas

a quienes él mandó a *confino*

es decir a los más obstinados

y puso gente joven en su lugar.

(LV)



ZinKwá dijo que el oro es incombible

Almacenó el trigo contra el hambre

dijo que el jade es incombible

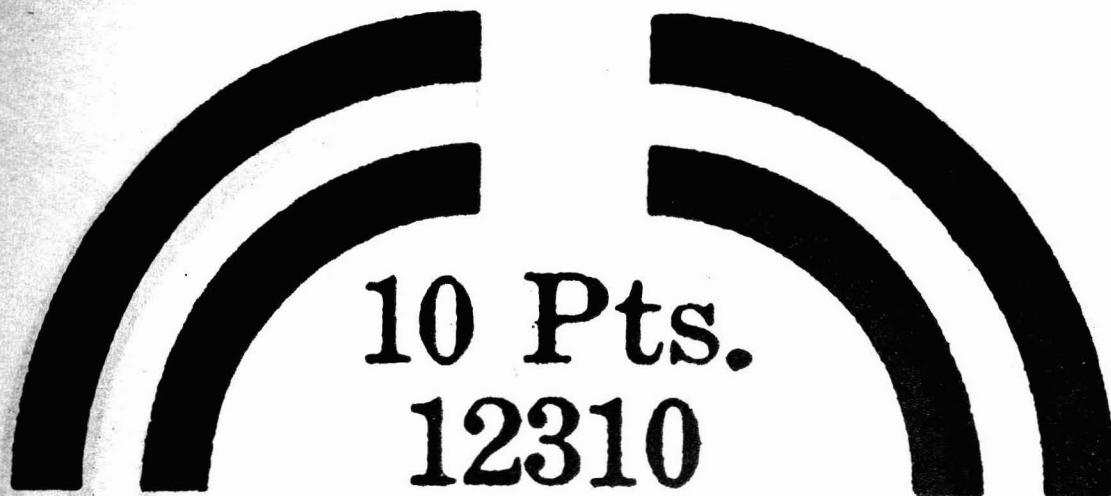
(LVI)



y procrearon a Yeliú, pero su herencia

fueron 13 flautas, su laúd y su biblioteca

6 Puntos Núm. 1276



**10 Pts.
12310**

como refutación del cargo de peculado

(LVI)



Yeliú restableció el colegio imperial, congregando a los sabios

(LVI)



pero los *gangsters* continuaron

(LVI)



hombre pagado de sí

(LVII)



**Ninguna casa es duradera
Edificada sobre las ruinas de la de tu vecino**

(LXI)



La mala ley es la peor tiranía . . .

(LXII)

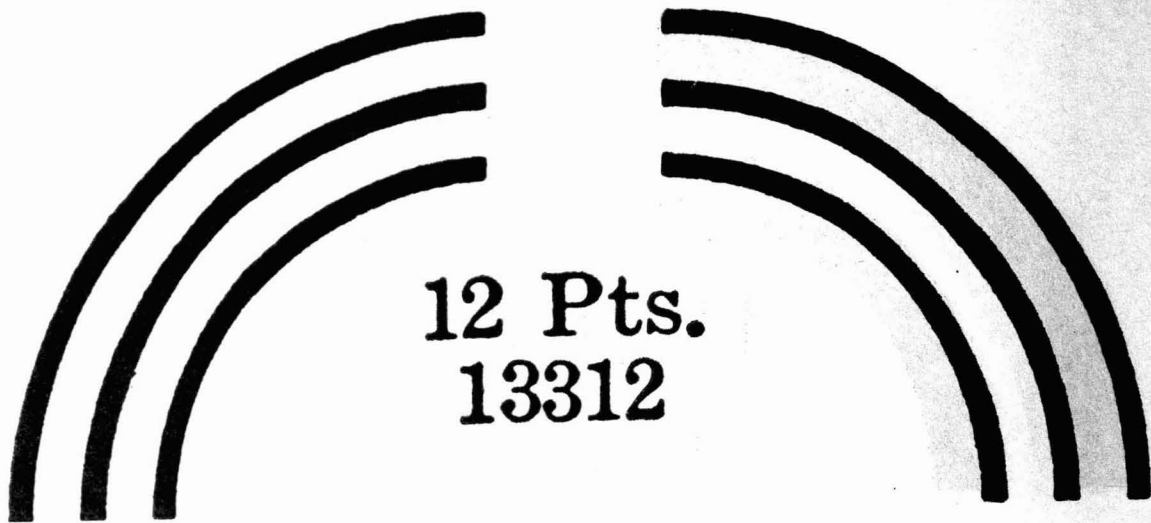


**¿pero dónde encontrar hombres aptos y honrados para llenar los
cargos?**

(LXII)



6 Puntos Núm. 1356



**12 Pts.
13312**

**Partido de la riqueza y el poder
a costa
de la libertad del país.**
(LXIV)



**El rico, rara vez notable por su modestia, inteligencia o
humanidad**
(LXIV)



avariento, ambicioso, vengativo
(LXIV)



**La agricultura y las manufacturas
no se pueden perder pero el comercio es precario...**
(LXV)



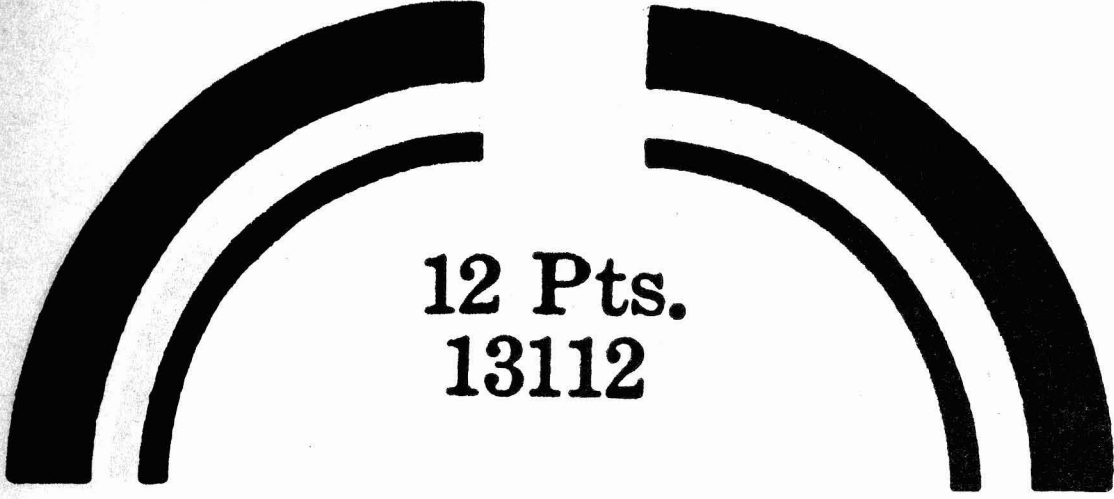
**¿Cómo comercio? ¿en qué transportes? granjas,
manufacturas
hasta aquí como dinero**
(LXV)



cada colonia debiera hacer este comercio y no los individuos
(LXV)



6 Puntos Núm. 1246



**12 Pts.
13112**

vuestra debilidad carcomida por la simulación

(LXVI)



Todo banco de descuento es pura corrupción

(LXXI)



**nunca en su propio país para elevar el standard de vida
Siempre en el exterior para ganancia de los usureros**

(LXXIV)



**y la venta de cañones trae más venta de cañones
no se atiborra el mercado de cañones
no hay saturación**

(LXXIV)



un régimen que descansa sobre el robo en gran escala

(LXXIV)



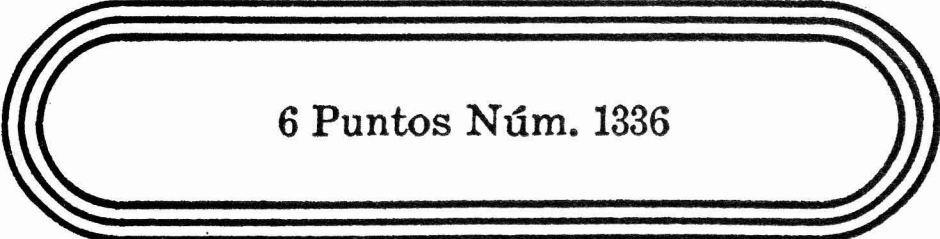
**todo banco de descuento es pura iniquidad
robar al público por lucro individual**

(LXXIV)



y si el robo es el primer principio de gobierno

(LXXVI)



6 Puntos Núm. 1336



**12 Pts.
12312**

**ay de aquellos que dominan con ejércitos
y cuya sola ley es su poder**

(LXXVI)



**carente del tesoro de la honradez
que es el tesoro de los estados**

(LXXVII)



nada cuenta sino la calidad del afecto

(LXXVII)



**no
hay
guerras
justas**

(LXXVIII)



**“Come pan, niño”
eso era en una era, y el pan de España
era hecho de trigo en esa era**

(LXXX)



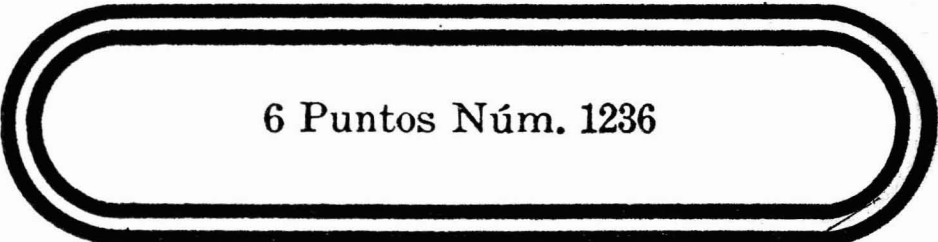
**y cuando el mal gobierno prevalecía, como flecha
la neblina subía del pantano**

(LXXX)

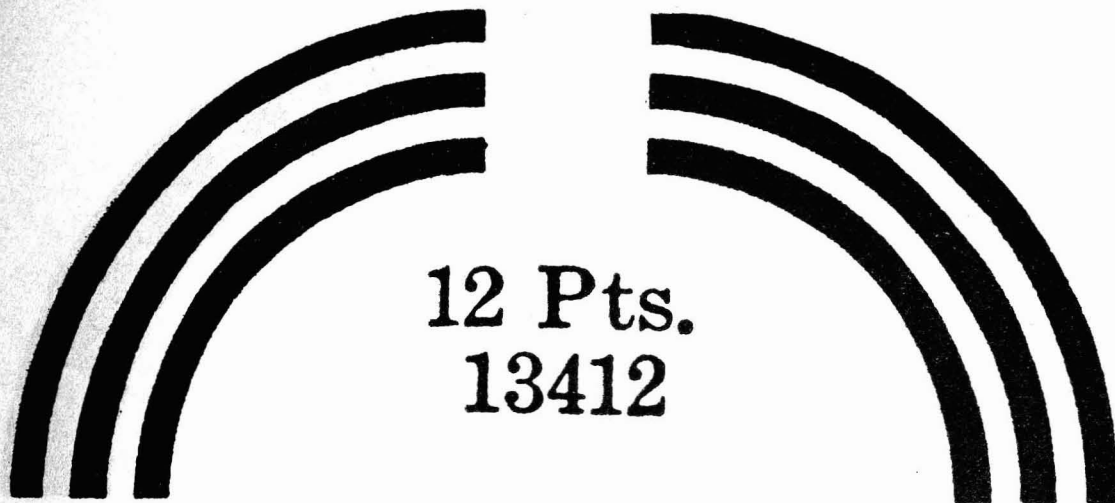


lo que amas de verdad, eso es tu herencia verdadera

(LXXXI)



6 Puntos Núm. 1236



**12 Pts.
13412**

... las leyes como instrumento de opresión
(LXXXV)



Que no todo provenga de un solo hombre
(LXXXV)



**Y la española que decía:
"Para nada servimos, los de arriba,
pero mataron al panadero y al zapatero."**
(LXXXVI)



Los hombres sin honor caen en servidumbre
(LXXXVIII)



¿Responsable o gobierno irresponsable?
(LXXXVIII)



(función distributiva del dinero)
(LXXXVIII)



**Antonino prestó al cuatro por ciento (anual)
Fue el más alto interés del Imperio
(Romano)**
(LXXXVIII)



"Todo eso (el Banco) lo crea de la nada"
(LXXXIX)



6 Puntos Núm. 1306



12 Pts.
12712

“Dos males:

**usura en los bancos
y robo en les soc/ anonimes.”**

(XCII)



Y contra usura

y la degradación de los sacramentos

Por 40 años he visto esto,

ya fuera de madre como el Yang Tsé

y desensibilización

2500 años, desensibilización

2000 años, desensibilización

Después de Apolonio, desensibilización

sólo un poco de luz desde los bordes:

Erigena,

Avicena, Richardus.

(XCII)



la enorme cobardía organizada

(XCV)



Anthar, maravilloso reino, ni violencia ni pasaportes

(XCVI)



Auriperto se hundió, auro gravatus, porque llevaba oro

(XCVI)



a los vendedores de dinero

pecuniarium venditoribus . . .

(XCVI)



6 Puntos Núm. 1346



**8 Pts.
1348**

y unas pocas palabras sobre acaparamiento
(XCVI)



el hedor del motivo de lucro ha impregnado sus nombres
(XCVI)



Que un dólar de petróleo se vende a 5 dólares.
(CI)



**“Es una especie de ignorancia”, dijo en el tren a Yeats el viejo
cura
“lo que se imparte a diario en las escuelas”.**
(CI)



“echa a perder el arte” (hablando del sistema bancario)
(CIII)



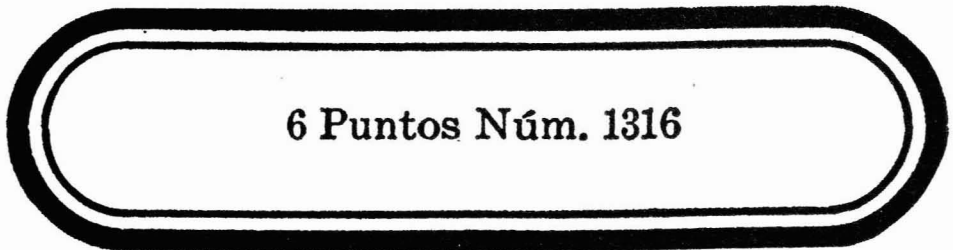
“ya no les queda más que la usura”
(CIII)



**Pero hay una ceguera que viene de dentro—
y tratan de explicarse desde su nulidad.**
(CIV)



No usan su matemática para pensar. . .
(CV)



6 Puntos Núm. 1316



12 Pts.
12412

Orage decía que lo básico es la piedad
compassione,

Amor

(CXI)



Que la verdad se encuentra en la bondad
(CXIV)



Cuando nuestros amigos se odian entre sí
¿cómo puede haber paz en el mundo?

(CXV)



La voz del hambre no es oída

(CXVI)



Ser hombres no destructores.

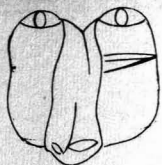
(CXVII)



“Lástima que los poetas hayan usado símbolo y metáfora
y nadie haya aprendido nada de ellos
por hablar en figuras.”

(Adendum C)

6 Puntos Núm. 1286



UN ESBOZO DE CRITICA DE LA CRITICA LITERARIA

JAIME LABASTIDA

La crítica literaria forma parte de un fenómeno cultural más amplio que, a su vez, está inmerso en una complejidad aún mayor. La crítica literaria se ejerce sobre un objeto: la literatura misma, y ambos forman parte de un proceso social que expresan y que, de un modo u otro, contribuyen a desarrollar. Repárese en esto: el objeto de la crítica literaria no siempre es algo dado de antemano; quiero decir, no sólo es la literatura objetivada y ya plasmada en obras, no sólo es un trabajo pretérito y coagulado: en ocasiones, fundamentalmente en el caso de los grandes críticos, se trata de una creación en el sentido riguroso del término, creación que implica por necesidad la generación de un objeto nuevo. Ejercicio específico de la crítica literaria: crear un nuevo gusto, revolucionar criterios estéticos, abrir el cauce a formas más completas de expresión. La crítica no es un oficio que mecánicamente persiga dar razón de las obras de los creadores; aunque ésta es una de sus funciones, no se limita a ella. La forma más alta de la crítica literaria es aquella que se ejerce en nombre de un nuevo credo estético, que el crítico mismo contribuye a crear en unidad indisoluble con los autores mismos: con ellos forma un todo.

El hecho de que la crítica (o lo que pasa por crítica) literaria en nuestro país sea otra cosa, que no crítica, obliga a que nos preguntemos en qué reside el que esta sociedad impida o, por lo menos, no propicie el ejercicio de la crítica aun en el terreno de la literatura. Desgraciadamente, en el campo de la cultura se refleja mucho de la podredumbre política oficial y de las estructuras mentales que nos traban. Infinidad de intelectuales hacen "carrera literaria" apoyados en un silencio cómplice. Muchos de los que hacen "carrera literaria" imitan a los arribistas políticos: se acercan a quienes detentan, si no el monopolio, por lo menos sí algunos de los órganos de resonancia de la cultura; aprenden, así, a entonar las alabanzas de determinados autores, a silenciar las críticas que contra ellos puedan enderezarse; por supuesto, no intentan someter a examen crítico la obra de algún autor que ocupe un alto puesto en el escalafón, llamémoslo así, de nuestra cultura.

Se trata de una crisis profunda que refleja, en el fondo, una crisis social más honda. *Slogans* y propaganda, elogios de proposiciones francamente comerciales sustituyen lo que debiera ser análisis, análisis basado en el examen profundo de textos, con apoyo en criterios teóricos que permitan una comprensión cabal de los problemas examinados. Además, en multitud de casos el sucedáneo de la verdadera crítica literaria es un *impresionismo* subjetivo, el gusto personal, notas individuales de lectura que no se apoyan en criterios de objetividad suficiente.

Generalmente, el acercamiento que a la literatura se intenta es un acercamiento torpe y grosero. No se practican ni el examen "intrínseco" ni el examen "extrínseco" de las obras literarias. Observaciones casuales sustituyen al análisis profundo. Ciertamente que la literatura es un fenómeno que mantiene su relativa autonomía

frente a las causas que lo generaron; cierto que el coágulo que es la obra no puede ser reducido a su causa, pero es conveniente advertir que el acercamiento "extrínseco" al fenómeno literario proporciona elementos de apreciación que pueden ayudar a iluminar de modo más cabal el objeto que se pretende analizar.

En México, el examen de las obras literarias fue, durante mucho tiempo, un análisis "extrínseco", religioso, a lo largo de la Colonia: la censura se apoyaba en criterios extraños a la literatura misma. Pero, fundamentalmente a fines del siglo XIX y en buena parte de éste, la crítica tuvo magníficos representantes en personas de sólida formación académica, que realizaron críticas fundamentalmente apoyadas en criterios formales. Problemas estilísticos, análisis de ritmos, metros, símbolos, metáforas, conexión de ciertas obras con la historia literaria de nuestro país y el establecimiento de coordenadas con literatura de otras naciones fueron brillantemente examinados por investigadores y críticos de primera línea: el dominicano Henríquez Ureña ejerció una labor aún no superada; pero también Reyes y Méndez Plancarte, también Garibay y Jiménez Rueda aportaron en distintos niveles, críticas válidas: quizá lo que deba reprochárseles sea, tan sólo, el que su crítica la hayan ejercido sobre la literatura pretérita, en lo fundamental, más que sobre la literatura viva.

Cabe, de este modo, que nos preguntemos por qué no hemos aún podido producir críticos de la talla de un Menéndez Pidal, de los Alonso, de Auerbach, de George Thomson. En México se ha perdido la tradición lingüística; consecuencia del positivismo fue la supresión de la enseñanza de las lenguas clásicas. Hay una crisis que se da en el terreno estrictamente lingüístico, aun más que en el literario. El lenguaje es la realidad inmediata del pensamiento; si manejamos de un modo corrosivo el lenguaje, aprenderemos a pensar. Si lenguaje y pensamiento se encuentran íntimamente enlazados, si nos expresamos en palabras, es necesario dominar el instrumento lingüístico que nos construye. La falta de dominio del lenguaje, en casi todos los niveles de nuestra sociedad, es uno de los más graves efectos de la crisis general de nuestra cultura. Y esta consecuencia parece haber sido deliberadamente perseguida por quienes han tenido en sus manos la organización de la enseñanza. En la secundaria y la preparatoria se ofrecen demasiadas cosas disfrazadas de mala ciencia; se llena al alumno de un exceso de conocimientos memorísticos que no puede asimilar; pero no se le dota de un método de pensar, sino que se le amputa, de un modo tan torpe y sistemático que da la impresión de ser conscientemente buscado, de su capacidad específicamente demoníaca: la del uso del instrumento de razonar.

Si el lenguaje es la realidad inmediata del pensamiento, como señala Hegel, todo cuanto contribuya a que lo conozcamos mejor, a que lo dominemos en vez de ser por él dominados, contribuirá a



hacernos libres, a que nos expresemos con independencia, audacia y libertad.

El hecho de que se desdeñe tan apasionadamente, desde la educación elemental hasta la universitaria, el manejo del idioma en que pensamos, contribuye a que la literatura y la crítica que sobre ella se practica no alcance en general un nivel elevado, aunque sí sea elevado el nivel que tienen individuos aislados, que han podido desarrollarse al margen y aun en oposición a ciertas tendencias, que son las generales. Se maneja sí, por algunos individuos de excepción el lenguaje; pero no es el conjunto del pueblo el que lo hace. Este asunto ya había sido bien visto por el sofista Protágoras que exigía una educación general para la ciudad.

Esto mismo también fue señalado por el gran autor de la *Enciclopedia*. "En los países protestantes —escribía Diderot por 1775, en un Plan de una Unversidad para el Gobierno de Rusia, hecho por encargo de Catalina II— no existe ningún pueblo, por pequeño que sea, que no tenga su maestro de escuela; y ningún aldeano, de cualquier clase que sea, que no sepa leer, escribir y un poco de contar." Claro, añadía Diderot, la nobleza reniega de esta situación porque "un campesino que sabe leer y escribir se oprime con más dificultad que otro más ignorante".

Desgraciadamente, estamos aún demasiado lejos de llegar en México a una situación como la descrita por Diderot con respecto a los países protestantes de hace dos siglos. De continuo nos

proponemos reformas y hasta "revoluciones" educativas, en todos los niveles, porque no hemos logrado todavía incorporar a las grandes masas de la población a la educación y a la cultura, y porque sigue en ellas dormido el principio de la creación intelectual en su más alto grado.

Si Diderot veía, con meridiana claridad, que la educación dada al campesino contribuía a que la nobleza pudiera explotarlo en menor grado, ¿no podríamos decir otro tanto de la situación actual? ¿Qué se enseña en nuestras escuelas? ¿Qué método se preconiza en ellas? Es obvio que, desde la primaria hasta la educación superior, en nuestras escuelas se procura, simplemente, *informar* al individuo, "enseñarle", *transmitirle* conocimientos; pero jamás se intenta *formarlo*, pertrecharlo de un método revolucionario de análisis, porque esto, de nueva cuenta, es peligroso. Es cierto que las clases dominantes han advertido que la educación contribuye al desarrollo de las fuerzas productivas, que los obreros y técnicos calificados sirven, mejor que los analfabetos, al sistema de producción; pero hasta cierto límite tan sólo. Rebasado éste, el obrero que no ha sido domesticado puede rebelarse, el estudiante que no ha sido corrompido, puede poner en duda lo que se le enseña y rechazar la programación a que ha sido sujeto. ¿Por qué ahora insistimos tanto en el aspecto crítico de la conciencia, en su capacidad para negar las situaciones prevaletientes? Porque, en definitiva, partimos del concepto antropológico de que el hombre es lucha, transformación, apertura, disposición al cambio. Nuestro lema favorito debiera ser la frase latina: *dudar de todo*. En ninguna otra se puede encontrar la misma decisión para la lucha. Y esto es lo que está ausente en la crítica literaria que en nuestro país se practica. Lo que sucede en las escuelas parece prolongarse más allá de ellas, hasta los fenómenos más elevados y complejos de la cultura.

Empero, no puede negarse que, en un determinado nivel, la crítica literaria existe y ha existido en México. Tampoco cabe duda de que en tiempos recientes se ha desarrollado una crítica literaria, académica, que tiene por objeto el examen, edición en algunos casos, valoración en muy pocos, de las obras de nuestros escritores (generalmente los ya fallecidos). Esta forma de crítica, ya ejercida por investigadores como Méndez Plancarte y Henríquez Ureña en el pasado inmediato, está ahora ligada directamente a instituciones que, como la Universidad Nacional en su Centro de Estudios Literarios y El Colegio de México, propician esta investigación. Sin embargo, no debemos confundir las cosas: se trata de actividades esencialmente diferentes. No es lo mismo la investigación literaria ocupada en la edición de obras (en muchos casos completas) de autores como Azuela y Sor Juana, Tablada y González Martínez, que la crítica y valoración de los mismos. Y, sobre todo, el fenómeno que ahora nos preocupa es el de determinar por qué no existe una crítica literaria comprometida



con el proceso de la creación literaria actual.

Es más: el hecho de que Alfonso Reyes, Méndez Plancarte o Henríquez Ureña hayan realizado en el pasado, con criterios estéticos que en la actualidad no son los nuestros, un examen (más o menos profundo según le caso) de ciertos autores mexicanos que podemos considerar "clásicos", no impide el que debamos emprender esta tarea ahora, de nueva cuenta. "Cada generación —señala T. S. Eliot— debe efectuar una valoración nueva de la poesía del pasado a la luz de sus contemporáneos y de sus predecesores inmediatos." Esta función de pensar nuevamente, de valorar una vez más aquello que esté vivo en los autores anteriores es una de las funciones de la crítica que más se han soslayado en nuestro país.

Pensar de nuevo a los autores que nos han precedido implica una valoración de su obra que permita su comprensión moderna; pero también su asimilación profunda, el hacerlos partícipes de nuestra renovación literaria. La asimilación creadora, por ejemplo, de la poesía de Sor Juana, gracias a las ediciones de Méndez Plancarte; la influencia que ya ejerce la poesía náhuatl gracias a las traducciones de Garibay, muestran el tipo de problema que pretendemos ventilar.

Pero, aun cuando se necesiten, por supuesto, ediciones científicas de nuestros principales escritores, ello no es más que una parte, ciertamente importante, pero sólo una parte de la función de la

investigación y la crítica literarias. La verdadera crítica entraña valoración y no sólo mostración de obras determinadas. Es verdad que la sola edición de un poeta contribuye en definitiva a consolidar o, por el contrario, a destruir el prestigio de que gozaba. Por ejemplo, la gloria de Tablada ha sido verdaderamente efímera: juzgado adecuadamente por sus contemporáneos, criticado justamente por los investigadores, fue momentáneamente revivido por Octavio Paz ("Prólogo" a *Poesía en movimiento*). La reciente edición de sus *Obras Completas* (Tomo I, 1971, UNAM) lo ha vuelto a poner en el verdadero lugar que le corresponde en la historia literaria de nuestro país. Esta edición, necesaria como lo es, ha terminado por matar a Tablada; ha permitido que se contemple en su aterradora pobreza el conjunto poético de un hombre preocupado en exceso por trivialidades y juegos pirotécnicos, más que por la creación poética fundamental. Aportaciones externas e intrascendentes caracterizan a Tablada.

Ahora bien, si existe una crítica literaria en este nivel (el de la investigación de autores pretéritos), pese a sus limitaciones, no podemos decir que exista en otros niveles. El crítico mexicano tiene que dedicarse a otros menesteres. El carácter profesional de su obra no se reconoce y, además, no se recompensa: ni económica ni socialmente. La única vía que posee para salvaguardar su existencia es la de vivir dedicado a otros asuntos y ocasionalmente utilizar las páginas cedidas por alguna publicación para, en ella, decir lo que piensa (si la publicación se lo permite, si los que la hacen no están comprometidos, de algún modo, con el autor criticado).

Pero, además, lo que prolifera es el juicio barato y ciego que intenta disfrazarse de crítica: el enunciado "definitivo", la condena de una obra sin ulterior examen. De la misma manera que se endiosa, por motivos no siempre honestos, a un determinado autor, se intenta hundir a otros. Los prestigios literarios van y vienen, comercialmente hablando, gracias a los despliegues publicitarios que se hacen en las cajas de resonancia de la cultura. Y, adviértase bien, no siempre fenómeno tal está ligado a los intereses directos de las compañías editoriales que, generalmente, no están interesadas en el manejo masivo de la publicidad o carecen de recursos suficientes para hacerlo. En cambio, los autores mismos y sus respectivos amigos pueden, si lo desean y cuentan con los medios para hacerlo, fabricar un "poeta genial" en poco tiempo, un "novelista extraordinario" en semanas.

El verdadero problema quizá resida en otro lugar. El crítico es un autor especializado, un creador en cierto modo. Y el crítico del más alto nivel ejerce una perdurable influencia no sólo sobre el público que lo lee. Lo que es más importante: puede contribuir a la obra de los mismos creadores. Puede influir en la generación de una corriente literaria completa, y éste es el caso de los grandes críticos.

La relación entre público, creador y crítico es compleja. En otras situaciones, cuando la función crítica la ejercía de manera directa el público, el diálogo entre éste y el autor determinaba el juicio.

En nuestra época, la época de la venalidad universal, la época en que todo ha sido llevado al mercado para ser tasado en un precio, la actividad crítica tiene también un precio. Las recompensas económicas a los escritores en tanto que tales, y la profesión misma de escritor, desligado de los marcos y las exigencias corporativas, pese a que tiene antecedentes significativos en el Renacimiento, en un Petrarca por ejemplo, sólo se da plenamente en el siglo XIX. La historia de la literatura occidental, del Renacimiento para acá, "es la transición del apoyo prestado por protectores, nobles o no, al prestado por editores que actúan de intérpretes del público lector", señalan Wellek y Warren (*Teoría literaria*, Gredos, Madrid, p. 118). El nacimiento de revistas especializadas, la exigencia del público (o los públicos) obligan a la aparición de críticos que funcionan como importantes intermediarios. No se trata, por supuesto, de que el autor o el crítico obedezcan pasivamente las instrucciones del público al que se dirigen. Por el contrario, y esto es cada vez más evidente en la moderna literatura occidental, el autor y el crítico generan un público que tiene que aprender a gustar de lo nuevo, que ellos crean: todo escritor nuevo, todo escritor revolucionario ha de crear, al mismo tiempo que su obra, el público que sea capaz de apreciarla. En tal contexto, el crítico juega un papel de primera magnitud. Toda palabra, lo sepamos o no, ha escrito Merleau-Ponty, es una palabra dirigida a alguien. El autor que ahora no conoce directamente a su público, el escritor que se dirige a un lector hipotético, tiene en mente, por decirlo así, un lector ideal, que considera el necesario y al que dirige su obra. Para él escribe, lo sepa o no. El crítico contribuye a moldear ese público, a hacer aceptable la obra de un determinado autor, a preparar el terreno sobre el que un autor determinado avanza.

La crítica, así, puede ser la expresión de una corriente literaria que conjugue las aspiraciones revolucionarias de un grupo nuevo y que contribuya a romper las trabas mentales, los prejuicios existentes en el público lector. Uno de los aspectos más importantes de su labor es suprimir obstáculos, abrir cauces a las nuevas corrientes de expresión. Valorar la nueva literatura; pero valorar también la antigua literatura desde el punto de vista de los requerimientos de esta nueva literatura es la función de la crítica más audaz.

En México, los ejemplos de esta simbiosis entre creador y crítico son elocuentes: en algunos casos son inseparables de la persona; en otros, se dan estrechamente unidos en un grupo. Gutiérrez Nájera fue, al propio tiempo, el creador y el crítico, el que exigió un nuevo gusto por su literatura, el que rompió los



moldes de la poesía tradicional y abrió el terreno a la renovación; pero no sólo con su obra poética, también con su obra crítica y con su labor de difusión de la nueva literatura. La *Revista Moderna* continuó esa labor y los miembros del Ateneo desarrollaron su propio credo estético: la obra de Torri, como crítico, es inseparable de su obra como cuentista; la obra de Reyes y Henríquez Ureña ejerció gran influencia sobre los mejores escritores de su generación. Es la especial manera de captar determinadas relaciones incluso verbales, lo que genera una corriente literaria. Dentro del mal llamado "grupo" de *Contemporáneos* se desarrolló también una especial estética; es cierto que estaban más o menos separados por sus respectivos credos personales, pero no es menos cierto que quisieron hacer una poesía enfrentada al fácil "maquinismo", "modernismo" y "vanguardismo" de los estridentistas. Cuesta y Villaurrutia, Ortiz de Montellano y Torres Bodet ejercieron influencia los unos sobre los otros, contribuyeron a crear un determinado gusto literario, a escribir incluso conforme a ese nuevo canon poético.

Ahora la situación es distinta. Fuera de Octavio Paz, cuyas opiniones sobre literatura han ejercido una vasta influencia ligada a su propio prestigio de poeta, no existe la necesaria simbiosis entre creador y crítico. No quiero decir que la posición de Paz sea, en cuanto contenido, aceptable; al contrario, debe ser combatida, ha generado una corriente irracional, en últimas fechas vacía, caduca,

huera. Pero no es menos cierto que muchos jóvenes comparten con él el irracionalismo que lo caracteriza.

Hacen falta, definitivamente, críticos que sean capaces de valorar la obra nueva; es más, que contribuyan a crearla, que influyan en los creadores o que los creadores mismos sean críticos. Los ejemplos de Goethe y los de Schlegel, de T. S. Eliot y la "lost generation" acuden por necesidad a la memoria.

Pero quizá el problema tenga aún raíces más profundas. No se trata de achacar la causa de todos los problemas a la estructura económica y social del país, pero en este caso es evidente que hay una causa implícita en el sistema. De la escuela primaria a la universidad se tiende a matar el libre desarrollo de la conciencia crítica; se busca que el estudiante, en general, obtenga una *información*, pero no se le da una sólida formación, no se le permite salir de las aulas con una mentalidad propia, independiente y libre. La educación al uso concibe al estudiante como un ser pasivo que recibe instrucción y no se ve en él al ser activo que debe empezar por poner en duda cuanto se le pretenda "transmitir".

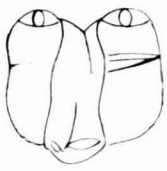
Esto, que aparentemente es una digresión que no viene al caso, reviste a mi juicio una importancia decisiva. Lo que sucede en el terreno educativo sucede también en otras esferas de la vida nacional. Todo ello se refleja en la no existencia de la crítica literaria en nuestro país. En muchos casos irrita, en verdad, la falta de honestidad, la ausencia de la verdadera actitud intelectual, que es autocrítica. Mientras ciertas revistas se dediquen a ensalzar acríticamente un círculo estrecho de amigos, mientras sustituyan el análisis, la polémica, la discusión racional por el panegírico, no podrá desarrollarse la crítica. Romper tales estructuras mentales no es fácil. Quienes ejercen la crítica literaria saben que están expuestos también a la crítica. Y en muchos casos, en actitud oportunista, se autocensuran y autolimitan. Dos escritores me dijeron en ocasiones distintas que deliberadamente no habían externado su verdadera opinión al criticar dos libros de autores de prestigio: uno elogió un libro de Isidro Fabela a sabiendas de que era malo; el otro elogió *La feria* de Juan José Arreola, pese a que en lo personal le disgustaba. A ambos reproché su actitud, pero me dijeron que no querían crearse problemas. O sea, que se entiende, obviamente que la crítica literaria es crítica *ad hominem*, cuando en rigor debiera ser crítica objetiva, que no fuera enturbiada (ni para bien ni para mal) por la personalidad del criticado.

Quisiera terminar este breve esbozo de crítica a la crítica literaria reseñando un hecho que está en directa oposición a lo que he criticado. En un libro que se dedica al examen de ciertos parajes de las cordilleras americanas, lo mismo que de códices prehispánicos y otros aspectos de la cultura precolombina, y que lleva por título *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, Alejandro de Humboldt da muestras de la



audacia y el valor intelectuales que deben caracterizar a todo servidor de la cultura. Humboldt dedica el libro a Ennius Quirinus Visconti. Este le agradece la dedicatoria enviándole una carta crítica en la que, al mismo tiempo que reconoce aquellos puntos en los que el sabio alemán, hace a su juicio, aportaciones decisivas, no para mientes en señalar sus errores. Bello ejemplo de honestidad intelectual el de los dos amigos: uno, Visconti, hubiera podido agradecer el elogio, es decir, la dedicatoria del libro, quedándose callado ante aquello que no estaba de acuerdo con su criterio; pero no lo hizo, y qué bien. El otro, Humboldt, hubiera podido silenciar la crítica del amigo, pero tampoco lo hizo, al contrario, publicó, al final del volumen y con grandes muestras de respeto, la carta de Visconti.

Esta actitud, tan apartada de la servidumbre cortesana, es la que debiera ser nuestra norma intelectual. Desgraciadamente, en México estos casos no sólo son "poco frecuentes", sino inexistentes. Si esto hubiera sucedido con algún intelectual mexicano, habría interpretado a la crítica de Visconti como una manifestación de "descortesía", "desprecio" o "malagradecimiento", cuando en verdad no es otra cosa que la mejor manera de hacer patente el verdadero aprecio por la obra del compañero. La crítica en México, ¿podrá algún día adoptar una actitud en la que la amistad no ciegue, en que la pasión no enturbie el juicio, ni siquiera al juzgar a los enemigos?



BARUJ SPINOZA O DEL ENTUSIASMO RACIONAL

RAMON XIRAU

“Después de que la experiencia me enseñara que todos los medios habituales de la vida social son vanos y fútiles, al ver que ninguno de los objetos de mis temores contenía en sí nada de bueno o de malo excepto en cuanto afectaba a mi espíritu, me resolví por fin a investigar... si podría existir algo cuyo descubrimiento y consecución me permitiese gozar de una felicidad continua, suprema y eterna (*Reforma del entendimiento*)

“El fin del Estado no consiste en transformar a los hombres, seres racionales, en animales o autómatas, sino más bien en hacer que su espíritu y su cuerpo puedan desarrollar sus fuerzas sin trabas, para que usen libremente de su razón y para que no se combatan con cólera, odio o astucia, ni se sientan enemigos entre sí. El fin del Estado es, en realidad, la libertad” (Tratado teológico-político)

I
Efectivamente, el pensamiento de Spinoza constituye un método, un camino hacia la Felicidad que él quiere y desea “continua, suprema y eterna”. Este camino o método solamente adquiere sentido dentro del marco de una doble libertad: la que puede garantizarnos el Estado —la que a Spinoza le garantizó de hecho el Estado holandés— y la que nos garantiza, sobre todo, nuestra propia búsqueda esforzada, difícil y dura de la liberación.

La obra de Spinoza se inscribe en una triple tradición. Es bien sabido que Spinoza, de origen lejanamente español y cercanamente portugués —su padre, Miguel, había nacido en el pueblo portugués de Vidigueira— pertenece a aquella comunidad judía que, expulsada de España y Portugal, encontró refugio y ambiente para desarrollar actividades y pensamientos en Holanda. La comunidad judía de Amsterdam estaba profundamente escindida. Por una parte, el grupo tradicionalista que, con Morteira, “quiere ‘aschkenasizar’ a la comunidad portuguesa en su fe y en sus costumbres”.¹ Por otra, la tradición crítica, racionalista y liberal que representan tanto el escepticismo de Uriel da Costa, como el humanismo de Menashé ben Israel o Juan de Prado, quien “acepta un naturalismo puro en cuanto niega la verdad de la Escritura y del Dios en ella revelado, para sustituirlo con un Dios-Naturaleza que se manifiesta en las leyes naturales”.² Las ideas-clave del pensamiento de Spinoza se encuentran ya esbozadas en las que expuso antes que él Juan de Prado. Esbozadas están también en la instrucción religiosa que recibió Spinoza cuando, destinado al

rabinato, estudió en la recién fundada escuela de “El Arbol de la Vida”. Ha hecho notar P. H. Nidditch: “Los cuatro puntos cardinales del compás teológico judío son la existencia de Dios, su unidad e infinitud, su causación y regulación de la naturaleza y su asignación al hombre de la felicidad o la miseria de acuerdo con la plenitud o el fracaso del amor del hombre hacia Dios”.³ Sin duda, Spinoza habrá de reaccionar contra la tradición mística y a veces supersticiosa de la religión que le enseñaron. Con todo, la existencia y unidad de Dios así como la necesidad de amar a Dios seguirán siendo fundamentales en su filosofía racionalista y racionalizada.

El 27 de julio de 1656, la comunidad judía de Amsterdam decide excomulgar a Spinoza. Las palabras del texto de excomunión son duras. Dicen, en conclusión, así:

“Por la decisión de los ángeles y el juicio de los santos, excomulgamos, expulsamos, execramos y maldecimos a Baruj de Espinoza, con la aprobación del Sto. Dios de esta Sta. comunidad, ante los Stos. libros de la Ley con sus 613 prescripciones, con la excomunión con que Josué excomulgó a Jericó, con la maldición con que Eliseo maldijo a sus hijos y con todas las execraciones escritas en la Ley. Maldito sea de día y maldito sea de noche; maldito sea cuando se acuesta y maldito sea cuando se levanta; maldito sea cuando sale y maldito sea cuando regresa. Que el Señor no lo perdone. Que la cólera y el enojo del Señor se desaten contra este hombre y arrojen sobre él todas las maldiciones escritas en el Libro de la Ley. El Señor borrará su nombre bajo los cielos y lo expulsará de todas las tribus de Israel abandonándolo al Maligno con todas las maldiciones del cielo escritas en el Libro de la Ley. Pero vosotros, que sois fieles al Señor, vivid en paz. Ordenamos que nadie mantenga con él comunicación oral o escrita, que nadie le preste ningún favor, que nadie permanezca con él bajo el mismo techo o a menos de cuatro yardas, que nadie lea nada escrito o transcripto por él.”⁴

A este documento condenatorio se debe en buena medida la leyenda según la cual Spinoza fue un solitario. La soledad de Spinoza es, en parte un mito. Ciertamente, Spinoza quedó aislado de la comunidad judía. Pero encontró una recepción amistosa y duradera en el Círculo de los Colegiantes, círculo intelectual y tolerante en materias de religión y fe. “La ruptura con el judaísmo, proceso que debió durar varios años, significa para Spinoza la incorporación a Holanda, a la cultura holandesa y al Estado holandés.”⁵

1 Carl Gebhardt: *Spinoza*, Buenos Aires, Losada, 1940. p. 22.

2 *Ibidem*, p. 21.

3 P. H. Nidditch: “Spinoza”, en D. J. O'Connor (ed.): *A Critical History of Western Philosophy*, Nueva York, The Free Press, 1964.

4 Citado *in extenso* por C. Gebhardt: *op. cit.*, pp. 38-40.

5 C. Gebhardt: *op. cit.*, p. 45. El libro de Gebhardt, dentro de su

Holanda, país de comerciantes. Holanda, también, país de grandes pintores y artistas y poetas. No debemos olvidarlo: Spinoza pertenece al mismo mundo misterioso y preciso de Vermeer de Delft, al mundo barroco y contrastado —luces amarillas, vivísimas, fondos oscuros, casi negros— de Rembrandt, al mundo de este gran dramaturgo tan injustamente desconocido entre nosotros que lleva por nombre Joost van den Vondel.³ Pero si Spinoza se integra a la cultura holandesa de su tiempo no se integra menos en la vida política de Holanda. Su teoría política expresada en el *Tractatus Theologico-Politicus* y en el *Tratado político*, no es menos pesimista que la de Hobbes en cuanto al origen de la sociedad humana. A diferencia de Hobbes, sin embargo, Spinoza ve en el Estado la garantía de las libertades individuales y su pensamiento queda así íntimamente ligado a las ideas políticas de los liberales holandeses y, especialmente, de Juan de Witt.

Judío, holandés y tolerante, Spinoza escribía en una carta a Isaac de Orobio: “Por lo que se refiere a los turcos y otras naciones no cristianas, creo que si adoran a Dios mediante la práctica de la justicia y de la caridad hacia su prójimo, poseen el espíritu de Cristo, y están en estado de salvación” (La Haya, 1671).

Spinoza, este “hombre ebrio de Dios” como habría de decir Novalis, fue influido tanto por el medio judaico de su infancia y primera adolescencia como por el ambiente de su Holanda contemporánea. No fue menos influido por una doble tradición filosófica. Por una parte, el pensamiento de Spinoza recuerda —habremos de verlo en algunos casos— a Parménides, a Platón, a los neoplatónicos y a los neoplatónicos judíos del siglo XVI como León Hebreo. ¿No podrían ser de Spinoza estas palabras del filósofo y místico italo-judío-español: “... el amor se encuentra en primer lugar y esencialmente en el mundo inteligible y de allí descende al mundo de los cuerpos”. Por otra parte, la mayor influencia filosófica recibida por Spinoza fue la de Descartes. A Descartes dedicó Spinoza los *Principios de la filosofía cartesiana*. En otras palabras, la historia del racionalismo europeo, que va de Descartes a Leibniz pasando por Malebranche, sería inconcebible si no tuviéramos en cuenta las dos obras medulares de Spinoza: la *Reforma del entendimiento*, tratado incompleto, autobiográfico y, según Alain “un modelo, como no lo hay otro en el mundo tan perfecto, de análisis filosófico” y la *Ética*.

brevedad, deberá consultarse tanto para los datos biográficos como por las explicaciones muy precisas del pensamiento spinoziano.

6 La edición más asequible de las obras de Vondel (1587-1679) es: *Cinq Tragédies*, París, 1969. Collection UNESCO d'Oeuvres Représentatives, Didier.



Spinoza en busca de la felicidad continua, suprema, eterna; Spinoza, en busca de la libertad. Tales son los dos temas centrales del presente ensayo y comentario. Sin embargo, para poder esclarecer el significado de felicidad y libertad en la obra vivida de Spinoza, es indispensable recordar y comentar algunos aspectos muy precisos de su filosofía:

1) La idea del conocimiento tal como se presenta en *La reforma del entendimiento* y en el Libro II de la *Ética*;

2) La teoría de la Sustancia, Dios, la Naturaleza, el Infinito, definidas axiomáticamente en el Libro I de la *Ética*;

3) La doctrina de las emociones y las pasiones humanas (libros III y IV de la *Ética*);

4) La idea de una libertad a la vez amorosa e intelectual (*Ética*, V) que habrá de regresarnos —principio y fin de una meditación sobre la vida— a las ideas ya esbozadas en la *Reforma del entendimiento* y en los comienzos y principios de la *Ética*.

II

Del conocimiento

La Reforma del entendimiento constituye una teoría del conocimiento. Teoría, sin embargo, que es también y fundamentalmente, práctica. Sería inútil y falaz buscar en el método de Spinoza una mera técnica para pensar. Hay que buscar en ella una teoría acerca del conocimiento que nos permita vivir y alcanzar la sabiduría necesaria para que la vida que vivimos sea, en el sentido que Spinoza da a estas palabras, feliz y libre.

Para alcanzar la sabiduría es necesario conocer el sentido de la naturaleza humana y saberla parte de la Naturaleza en general; tratar de entender el sentido y la estructura del mundo en que vivimos; ver y percibir hasta qué punto nuestra naturaleza puede modificarse y perfeccionarse para alcanzar a saber hasta qué punto el hombre puede alcanzar a conocerse mediante el dominio de sus pasiones.

No pretende Spinoza alcanzar un conocimiento vago o aproximado. De hecho quiere alcanzar un conocimiento totalmente exacto, tan exacto como el que nos ofrecen, "more geometrico", las deducciones de los matemáticos. Para entender en qué consiste la exactitud de nuestro pensamiento es necesario, a modo de crítica previa, deslindar aquellos tipos de conocimiento que no llevan a exactitud y precisión. No son conocimiento o percepción verdadera ni los datos que nos llegan "de oídas", ni el conocimiento empírico, ni aun ciertas formas de inferencia.

El conocimiento "de oídas" —el que recibimos bajo la especie del "se dice", del "me dicen"— nos proporciona, sin duda, informes e informaciones; pero se trata de informaciones e informes murmuradamente inciertos. El conocimiento empírico es dudoso, porque los datos de los sentidos solamente nos ofrecen "propiedades accidentales". En cuanto a ciertas formas del conocimiento por inferencia, "nos permite llegar a conclusiones sin riesgo de error; pero no es, por sí mismo suficiente para que poseamos la perfección que queremos obtener" (así como en el caso del conocimiento de una causa por su efecto, cuando trato de deducir, a partir de la sensación, la unión del alma y del cuerpo).

Queda una cuarta forma de percepción —sinónimo aquí de conocimiento—. Spinoza lo define en estos términos: "el modo de aprehender la esencia adecuada de una cosa sin peligro de error" (*Reforma del entendimiento*). Este conocimiento, que parte de las causas para llegar a los efectos y, en grado supremo, se presenta como intuición racional, implica un método y un objeto de este método. A diferencia del método cartesiano, el método de Spinoza empieza donde empiezan las ideas. En cuanto al objeto de este método habremos de ver que se trata, nada más, nada menos, que del conocimiento de Dios.

Método, camino, instrumento: cuando empleamos un martillo para trabajar el hierro podríamos pensar que el martillo que



utilizamos ha sido hecho por otro martillo, hecho a su vez por otro martillo lo cual nos llevaría a argüir la existencia inútil —también imposible— de un número infinito de martillos previos al que ahora utilizamos. Evitemos razonamientos demasiado abstractos. De hecho, los hombres no empezaron por utilizar martillos; usaron instrumentos naturales que, poco a poco, se convirtieron en lo que hemos dado en llamar "martillo". Escribe Spinoza: "Así, de la misma manera, por su fuerza nativa, el intelecto construye instrumentos intelectuales, mediante los cuales adquiere fuerzas que le permiten llevar a cabo otras operaciones intelectuales... y así procede gradualmente hasta alcanzar la cumbre de la sabiduría" (*Reforma del entendimiento*).

Claramente influido por Descartes, Spinoza cree que pensar correctamente consiste en empezar por analizar las ideas más sencillas hasta obtener, gradualmente, conocimiento de las más complejas. A triple diferencia de Descartes, Spinoza no cree que a)

estas ideas deban ser ideas abstractas —para Spinoza nada habrá de más concreto que la idea de Dios—; b) que sea necesaria una duda hipotética previa al conocimiento mismo; c) que el método sea previo a las ideas. De hecho, el método de Spinoza se funda en lo que llama “idea verdadera”. ¿Qué es una idea verdadera? Hay que distinguirla, en primer lugar, de cualquier tipo de idea ficticia, tanto si la ficción que la idea entraña se refiere a realidades posibles —cuando pienso que Juan puede estar aquí y de hecho está en otra parte—, como principalmente, si se refiere a realidades imposibles —si, por ejemplo, y a sabiendas de lo que es un cuerpo quiero pensar en una mosca infinita—. En segundo lugar hay que deslindar la idea falsa de la idea verdadera y definir la idea falsa como una idea ficticia que “implica un asentimiento mental” (*Reforma del entendimiento*). Hay que ver, por fin, que una idea verdadera nunca puede ser una idea dudosa.

Así, la idea verdadera es la que se presenta con una certidumbre total. Se trata de un tipo de idea que es clara, distinta y adecuada y, sobre todo, que es “inteligible en sí”.⁷

¿Cuál es el objeto de las ideas claras? La respuesta es muy precisa: el objeto de las ideas claras es Dios.

III

Dios o Naturaleza

No es Spinoza el primer pensador monista aun cuando sea el más claramente panteísta de los pensadores clásicos de Occidente. En realidad, el monismo de Spinoza es de doble raíz. Nace, por una parte, de aquella tradición helénica que ya con Parménides identifica el Ser y el Pensar para decirnos que el Ser, objeto de nuestro pensamiento verdadero, es Uno y único. Dentro de la misma tradición helénica, el monismo de Spinoza se aproxima muy claramente del sistema de Plotino que Spinoza pudo conocer a través de los filósofos judíos que estudió en su juventud. En efecto, Spinoza, como Plotino, afirmará la existencia de un mundo único en el cual la Unidad contiene en sí las esencias inteligibles de las cosas, si bien Spinoza se aleja de Plotino en cuanto no quiere ser, como el filósofo de Alejandría, filósofo místico.

Por otra parte —ya lo apunté más arriba—, Spinoza procede de una tradición judaica que, opuesta al Cristianismo trinitario, afirma, (de Filón de Alejandría a Maimónides), la unicidad radical y absoluta de Dios.

La originalidad de Spinoza consiste, sin embargo, en construir un panteísmo que lleva a sus últimas consecuencias la unidad entre Dios y la Naturaleza (*Deus sive Natura*). Si el panteísmo significa

que el Universo está constituido por una sola Sustancia, que Dios y Naturaleza se unifican y que Dios, Naturaleza y Sustancia son infinitos, la única realidad verdadera será precisamente la de esta única Sustancia.

Es sabido que la filosofía de Descartes había conducido a lo que se ha dado en llamar un dualismo de las sustancias. Para Descartes, existían dos Sustancias: el Pensamiento —Dios, el alma— y la extensión. Es igualmente sabido que este dualismo conducía a separar cuerpo y alma de tal manera que resultaba difícil, para el mismo Descartes, mostrar cómo alma y cuerpo se relacionan entre sí. En parte, y solamente en parte, el pensamiento metafísico de Spinoza es una respuesta al dualismo cartesiano. En efecto de existir una sola sustancia, la extensión y el pensamiento son atributos —es decir modos esenciales de referirnos a la Sustancia— y si no existe separación entre alma y cuerpo, extensión y pensamiento. Y escribo “en parte” es porque el monismo de Spinoza no es solamente una respuesta al dualismo cartesiano sino una afirmación radical de este monismo que Spinoza heredó tanto de los griegos como del pensamiento hebraico.

¿Cómo define Spinoza a la Sustancia? En términos muy precisos: como aquello “que es en sí y se concibe por sí. En otras palabras, y ya a partir de la tercera definición del primer Libro de la *Ética*, Spinoza postula que existe una sola sustancia única. Esta sustancia es Dios, “ser absolutamente infinito”. Importa señalar que Spinoza no se limita a afirmar que Dios es infinito sino que lo es “absolutamente”. La distinción que Spinoza introduce y que Hegel volverá a precisar es esencial. Podemos pensar, en efecto, en el infinito infinitamente divisible de las matemáticas. Una línea, un espacio, son infinitamente divisibles. Ya los griegos habían concebido este tipo de infinito que Spinoza llama “infinito en su género” y tal concepción había conducido a extrañas y memorables paradojas. En efecto cuando Zenón de Elea imagina una carrera hipotética entre Aquiles y la tortuga y demuestra que Aquiles nunca podrá alcanzar a la tortuga porque el camino que ambos tienen que recorrer es infinitamente divisible, está pensando precisamente en este infinito que Spinoza llama infinito en su género. Pero Spinoza —quien seguramente tiene en mente las paradojas de Zenón— afirma, con toda claridad, que el argumento de la tortuga y Aquiles es falso porque *de hecho* no existen líneas ni puntos en la naturaleza. Ideas y puntos son conceptos de nuestra mente y cualquier carrera entre la tortuga y Aquiles resulta meramente un juego del intelecto. En cambio Dios, ser absolutamente infinito, es, por su plenitud misma, aquel Ser al cual nada puede añadirse. Dios es la totalidad del mundo; los hombres —seres finitos y limitados— solamente pueden tener una visión limitada de la Totalidad (Dios o Naturaleza). La Sustancia posee una infinidad de atributos. El hombre, hecho de alma y cuerpo, puede conocer dos atributos de la Sustancia: el pensamiento y la extensión. Pero

⁷ Recordemos que para Spinoza, aun cuando la idea se refiera a un objeto, es en cierta medida independiente del objeto a que la idea se refiere. El pensamiento de un círculo no es circular.

si el hombre es finito es también un ser libre capaz de percibir la unidad y unicidad del Universo. Así, su visión de Dios es a la vez parcial y total: parcial en cuanto el hombre carece de los infinitos atributos de Dios; total en cuanto por el amor y el intelecto, él puede alcanzar el conocimiento de Dios mismo.

Habremos de referirnos a la capacidad del hombre por conocer a Dios. Parecen necesarias aquí tres observaciones en cuanto al sistema de Spinoza. Un sistema cerradamente panteísta como el suyo no acaba de explicar la existencia de los individuos. En la filosofía de Spinoza, como en la de Parménides, parecería lógico que el individuo se volviera solamente una parte indiferenciada del todo. Tal vez en este sentido Carl Gebhart ha podido ver relaciones bastante precisas entre el spinozismo y el budismo. Por otra parte, al atribuir materialidad a Dios, la filosofía de Spinoza conduce y de hecho llegó a conducir a forma de un pensamiento materialista que Spinoza no sospechaba ni deseaba. En efecto, quienes más tarde supriman la idea de Dios y se queden con un universo físico y único serán radicalmente materialistas, materialistas que no podrán comprender a este hombre "ebrio de Dios" que Spinoza llegó a ser. Finalmente, y reiteradamente, la filosofía de Spinoza se funda sobre todo en una experiencia cuasimística de la unidad. Spinoza no quiso ser místico porque pensó ser ante todo racional y aun racionalista. Con todo, es clara su influencia en los místicos románticos del siglo XVIII alemán. Nadie como el mismo Spinoza ha explicado esta experiencia de un mundo unitario. La ha explicado, en términos no siempre fáciles, en la *Ética*. La ha explicado, gráficamente, en la siguiente parábola biológica narrada en la carta que dirigió en 1665 a su amigo Oldenburg. Escribía Spinoza:

"Imaginemos, con su permiso, un gusanillo que viviera en la sangre y fuese capaz, por la mirada, de distinguir entre la sangre, la linfa, etcétera, y reflexionara sobre la manera en que cada partícula, al encontrarse con la otra partícula, o bien se ve repelida por ella o bien le comunica una parte de su propio movimiento. Este gusanillo viviría en la sangre de la misma manera en que nosotros vivimos en una parte del universo y consideraría cada parte de la sangre no como una parte sino como un todo. Pero como en realidad existen muchas causas que, de una manera dada, modifican la naturaleza de la sangre y, que a su vez, están modificadas por ella, se sigue que otros movimientos y otras relaciones se presentan en la sangre, nacidas no sólo de las relaciones mutuas de sus partes sino de las relaciones mutuas entre la sangre como un todo y las causas externas. Así la sangre llega a ser considerada como una parte y no como un todo. Nada más me queda por decir acerca del todo y de las partes."

Filósofo de la Totalidad, Spinoza es, sobre todo, el filósofo racionalmente enamorado de la Totalidad, de la Sustancia, del Infinito: en dos palabras únicas, de esta Naturaleza que es Dios.



IV

Afectividad. Pasividad

El hombre, ser finito puede, como el gusanillo, no querer ver la totalidad y tomar la parte por el todo. Siempre que así proceda, el hombre será esclavo. Pero el hombre puede querer alcanzar y de hecho llegar a alcanzar la visión racional de Dios. Siempre que así proceda, el hombre será libre.

¿Qué significa la palabra esclavitud? ¿Qué significa aquí la palabra libertad?

Los hombres, seres racionales, son también seres emotivos, seres afectivos. A semejanza de los estoicos, Spinoza sostiene que nuestras afecciones pueden llegar a determinarnos. Pero, a diferencia de ellos, Spinoza piensa que existen afecciones positivas. Las primeras, que podemos llamar pasiones en el clásico sentido de "pasividades", nos hacen esclavos; las segundas, sin hacernos todavía libres —ya que la libertad es para Spinoza de orden

racional— constituyen ya una vía hacia una vida mejor y, aun cuando sea en el campo de lo contingente, una vida más feliz.

Escribe Spinoza en una de sus Propositiones más célebres: “Todo, en cuanto es en sí, se esfuerza por persistir en su ser” (*Ética*, III, *Proposición* VI). Este esfuerzo, este *conatus*, constituye la esencia misma de los seres vivos y si nos queremos referir a la naturaleza humana, sabremos con Spinoza que nuestro esfuerzo por permanecer y persistir en nuestro ser tiene un doble sentido complementario: si se trata de un esfuerzo corporal se llamará apetito (y se llamará deseo cuando este apetito sea consciente de ser apetito); si se trata de un esfuerzo del alma humana, este esfuerzo o conato se llamará voluntad, siempre que por su voluntad entendamos una actividad intelectual.

Las pasiones, las pasividades que la naturaleza nos impone o nos imponemos a nosotros mismos, están constituidas por todas aquellas fuerzas contrarias a nuestro desarrollo vital e intelectual; por todas aquellas fuerzas que vienen a sofrenar nuestro esfuerzo por persistir en nuestro ser. Son estas pasiones las que nos hacen esclavos; pasiones todas ellas nacidas de la Tristeza —*Tristitia* que es melancolía— y de su compañero el Odio.

Pero si existen afecciones negativas, existen también afecciones que contribuyen a que nuestra vida se dirija hacia una mayor felicidad precisamente en cuanto contribuyen al desarrollo de nuestra naturaleza afectiva, en cuanto ayudan a que persistamos y queramos persistir en nuestro ser. Estas afecciones sanas proceden del Placer, de la Alegría y de su hijo, el Amor.

No nos dejemos llevar, con todo, por simplificaciones excesivas. Repitamos la pregunta: ¿en qué consiste la esclavitud humana? Spinoza la define, lapidariamente, en estos términos: “la debilidad humana en moderar y frenar las afecciones” (*Ética*, IV, *Prefacio*). Esta definición es importante porque de ella se sigue que cualquier objeto puede ser causa de emociones, pasivas o no; es importante, además, porque implica también que las afecciones negativas —las que llamamos pasiones— pueden variar de una persona a otra.

Ciertamente, Spinoza analiza algunas afecciones que considera negativas. Todas ellas, en mayor o menor grado, dependen de la tristeza (*Tristitia*, melancolía) y del Odio. Pero Spinoza no piensa haber descrito todas las pasiones ni piensa que todas ellas nos afecten en la misma medida y grado.

En otras palabras, y a pesar del criterio general que nos proporcionan los términos Placer-Dolor, Amor-Odio, Tristeza-Alegría, las emociones siguen siendo subjetivas, personales e indefinibles. Esta ausencia de un criterio total y objetivo, procede, naturalmente, del carácter subjetivo de la vida de las emociones. Procede, sobre todo, de que en una filosofía como la de Spinoza es imposible e inútil tratar de aplicar las palabras “bien” y “mal”. De hecho en el *Prefacio* a la cuarta parte de la *Ética* escribe Spinoza:

“Por lo que se refiere a los términos ‘bueno’ y ‘malo’, no indican ninguna cualidad positiva en las cosas vistas en sí mismas, y son tan sólo modos de pensamiento, o nociones que formamos al comparar unas cosas con otras. Así, una misma cosa puede ser al mismo tiempo buena, mala o indiferente. Por ejemplo, la música es buena para quien está melancólico, mala para quien se duele; para el sordo no es buena ni es mala.”

Como el gusanillo que se limitaba a ver la sangre en lugar de tratar de ver el todo, el hombre, al hablar de Bien y de Mal, no tiene en cuenta la totalidad, sino tan sólo una región limitada de su ser y del ser del mundo.

Todo esto proviene de un hecho sencillo: la metafísica de Spinoza está necesariamente más allá del bien y del mal. En efecto, si el mundo entero es Dios y si por otra parte Dios es infinito y es perfecto con una perfección que no podemos alcanzar a definir, no pueden existir ni el Bien ni el Mal. Así, el Dios de Spinoza, el mundo de Spinoza —Dios es mundo— parecen estar, a pesar de su cercanía, supremamente alejados de los hombres.

Tal carencia de un criterio preciso no va sin peligros. Filósofos posteriores habrán de anular el Dios de Spinoza, habrán de anular toda idea de lo sagrado, y habrán de quedarse —nacimiento de un immoralismo que Spinoza ni quiso ni deseó nunca— más allá de toda norma para deslindar el bien y el mal tanto en el universo como en la conducta humana más concreta.

Regresemos a Spinoza. Aun cuando Bien y Mal no sean para él términos absolutos, son términos útiles. Será bueno, o será llamado bueno “aquello que sabemos con certidumbre ser un medio para aproximarnos más de cerca al tipo de la naturaleza humana. . .; ‘mal’, aquello que sepamos con certeza constituir un obstáculo para acercarnos a este tipo” (*Ética*, *Prefacio*, IV).

Renovadamente: bien será todo aquello que contribuya a desarrollar nuestro esfuerzo por persistir en nuestro ser; mal, todo lo que trate de impedirlo.

V

Libertad. Divinidad

Escribe Spinoza en la tercera Proposición del libro IV de la *Ética*: “Una afección que es una pasión deja de ser una pasión en cuanto nos formamos de ella una idea clara y distinta.”

Efectivamente: aun cuando los hombres sigan la vía de la Alegría, la Vía del Placer medido, no son todavía libres. El hombre es libre por su capacidad de usar de la razón que lo define.

¿Qué significa aquí libertad?

Tanto en el *Tractatus Theologico-Politicus* como en el *Tratado político*, Spinoza defendió con precisión la libertad de elección, la libertad de conciencia, la libertad de palabra y la libertad de escritura. De hecho, no veía en ninguna de estas formas de la



libertad peligro para el Estado. Pero en su metafísica, en la metafísica de la *Ética*, Spinoza no puede hablar ya de libertad de elección. Y no puede hacerlo porque el mundo, todo él deificado, está constantemente determinado por este Dios que el mundo es.

Ciertamente, al comienzo de la *Ética* Spinoza define la libertad en los siguientes términos: "Una cosa es llamada libre cuando existe tan sólo por la necesidad de su naturaleza" (*Ética*, I, *Definición VII*). Pero debemos recordar que la primera parte de la *Ética* se refiere única y exclusivamente a la naturaleza divina. Y así, el único ser que puede llamarse libre y existente "tan sólo por la necesidad de su naturaleza" es Dios mismo. No así el hombre. Todo en él está determinado y predeterminado. ¿En qué puede consistir su libertad? No en una libertad de elección que Spinoza cree solamente aparente; sino en una libertad de adhesión.

Ser libre, para Spinoza, consiste en conocerse y, al conocerse,

liberarse de las pasiones que limitan y frenan. Ser libre equivale a ser consciente y, para Spinoza, ser consciente es poseer aquella idea racional que es "inteligible en sí".

Por estas razones y motivos la libertad en que piensa Spinoza es una libertad que habría que llamar vital. Spinoza escribe:

"Un hombre libre no piensa en absoluto en la muerte; y su sabiduría es una meditación no sobre la muerte sino sobre la vida" (*Ética*, IV, *LXVII*).

Pero meditar sobre la vida es meditar por nuestra razón amorosa —lo que Spinoza llama amor intelectual de Dios—, acerca de la divinidad del mundo.

Escribe Spinoza, ya al final de la *Ética*, en un lenguaje matemático que es más y más lenguaje sagrado y versicular:

"Nuestro espíritu, en cuanto se conoce a sí mismo y conoce al cuerpo bajo la forma de la eternidad obtiene necesariamente un conocimiento de Dios, y sabe que está en Dios, y que está concebido por Dios" (*Ética*, V, *Proposición XXX*).

Y añade Spinoza:

"Dios se ama a sí mismo con un infinito amor intelectual" (*Ética*, V, *Proposición XXXV*).

Y dice Spinoza:

"El amor intelectual del alma hacia Dios es el mismo amor con el cual Dios se ama a sí mismo. . . En otras palabras, el amor intelectual del alma hacia Dios es parte del amor infinito por el cual Dios se ama a sí mismo" (*Ética*, V, *Proposición XXXVI*).

El final de la *Ética* nos regresa al principio de esta meditación matemático-religiosa que es esa obra: de Dios a Dios. No podía ser de otro modo si se piensa, como pensó Spinoza, que todo es Dios y que todas las partes del mundo son partes de Dios.

El año de 1677 —mes de febrero— muere Spinoza recién cumplidos los cincuenta y cinco años de edad. Su enfermedad no hacía esperar una muerte tan pronta. El último día de su vida, el casero fue a misa con su mujer. Dejaron a Spinoza tomándose un caldo. Cuando regresaron, Baruj Spinoza había muerto. Fue enterrado en la Iglesia Nueva, la Nieuwe Kerk, de su Amsterdam natal. Su reflexión racional, y tal vez en última instancia más mística que racional, fue una reflexión sobre la vida y la beatitud de la vida. De esta beatitud nos hablan los dos últimos párrafos de la *Ética*:

"El hombre sabio, en cuanto es visto como tal, no puede ser inquietado en su espíritu sino que, al ser consciente de sí y de Dios y de las cosas, por una especie de necesidad eterna, nunca deja de ser y poseer siempre el verdadero consentimiento de su espíritu."

"Si el camino que he señalado para llevar a este resultado parece extremadamente difícil, puede, con todo, ser descubierto. Y debe ser difícil ya que se encuentra tan pocas veces. . . Pero todas las cosas excelentes son tan difíciles como son escasas" (*Ética*, *Nota final*).

CRITICA

SUMARIO

Poesía

Un cantar de la más alta poesía,
por Carlos Henderson / 38

Novela

Respuesta al catálogo de Manja-
rez, por Juan Manuel Molina /
38

Teatro

El juicio y el caso de Aarón
Hernán, por Malkah Rabell / 39

Danza

El clown de Dios de Béjart, por
Artemisa de Gortari / 40

Entrevista

Luis Fandiño: intérprete y co-
reógrafo, por Alberto Dallal /
41

Artes Plásticas

La otra cara de México, por
Julio C. Schara / 43

Climent, por Zita Garst / 44

Cine

Mictlán ¿sueño o pesadilla? por
David Ramón / 45

Poemas

Tres poemas de Federico Gor-
bea / 46

5. mayo 71.

auto-retrato



Poesía



Un cantar de la más alta poesía

Por Carlos Henderson

Mario Benedetti es uno de los escritores uruguayos más leídos en su país, y uno de los más representativos de América Latina. Ha incursionado con solidez y holgura por todos los géneros. Bien, pero esto no dice de su particularidad. Es uno de los escritores que está trabajando para que nos formemos una imagen nueva del intelectual orgánico que se ha impuesto decir los niveles de una realidad viva. Y su proceso como escritor está inscrito en la vida misma de su país, en su problemática, en sus tensiones; se ha enfrentado a él sin aislamientos, sin justificaciones que puedan dar oportunidad a oscuros sentimientos de frustración. Más bien como el instigador de su contorno, "con la correspondiente cuota de imaginación".

Es cierto que la poesía ha tomado prestados elementos narrativos, el lenguaje de expresiones coloquiales, el fraseo escueto del diálogo. Y ello lo asume el poeta por la única válida experiencia: comunicarse. Y no lo hace para obtener el favor de los estudiosos ni de los críticos sino para ser recibido por su pueblo. En lo anterior creemos cifradas las claves y motivaciones de Mario Benedetti al escribir *El cumpleaños de Juan Angel*.*

Benedetti en reportaje publicado en la revista *Casa de las Américas* (marzo-junio 1971), ha declarado con respecto a *El cumpleaños de Juan Angel*: "lo había concebido como una novela, bastante tradicional en su forma, con una estructura un poco fantástica, pero había algo que no funcionaba en la relación tema-género, porque la espina dorsal de la presunta novela era una idea poética". Y lo comprobamos. Los terrenos fijos de los géneros literarios se resquebrajan, abren las ventanas y se airean para ser algo más y abarcar otras fiestas. La fiesta del verso, ya no digamos medido y escanciado, rompe sus magros encuadres para convertirse en crónica, en testimonio novelado, en una canción de gesta. Y todo esto es *El cumpleaños de Juan Angel*. Es un libro de la más alta poesía popular.

En el mismo reportaje que aludíamos, nos dice del tema de este su último libro publicado: "Se trata de un cumpleaños pero cuando empieza el relato el protago-

nista cumple ocho años, y a medida que pasa el día va cumpliendo otras edades. Todo lo que pasa es muy normal sólo que enmarcado en esa estructura fantástica. A medianoche el protagonista tiene unos treinticinco años, ha cambiado de nombre y vive la actualidad del país." Mario Benedetti en poesía ha dado el salto del testimonio personal —autor de *Poemas de la oficina*— al testimonio de sus días, de su tiempo en un contexto definido. Ha superado una etapa ética para cantar una línea de acción revolucionaria. ¿Y de qué manera? Escribiendo de la forma más alta, más limpia, más universal: siendo contemporáneo de su pueblo. Siendo contemporáneo de la vida de su pueblo. Asistiendo con claridad a la claridad. Devolviendo vitalidad a lo ganado en el contorno. La venida a menos realidad de las circunstancias no solamente se la ha nombrado entre líneas sino en párrafos íntegros.

En América Latina tenemos que nombrar aún, esto se dice entre los hombres de letras. Pero jamás se menciona qué debemos nombrar o las más de las veces se mencionan escapismos, el desarraigo. En cambio no se nos dice como Benedetti, en este libro, que la poesía puede ser hecha por todos. Y ya no como un sueño maldito.

Novela



Respuesta al catálogo de Manjarrez

Por Juan Manuel Molina

Como al mismo Manjarrez le ha sucedido en ocasiones con sus reseñas, antes de escribir una nota acerca de su novela es imposible detenerse un buen rato y dudar. Sobre todo porque uno está convencido de que puede ser superfluo referirse a una novela a la que a fin de cuentas se considera un acto fallido. Sin embargo, el intento de Manjarrez es lo suficientemente interesado y valioso como para que su fracaso final merezca, y requiera, una respuesta más decidida que la del simple silencio.

Casi al final del libro,* Manjarrez se mete consigo mismo —después de haberse metido con "Los Críticos Que no Me Van a Entender", y posiblemente también con los que no lo van a gustar— y escribe: "Es claro que la novela o catálogo no es autobiográfica. ¿Pero deja por ello de ser, quizá, el espejo en que se refleja el titubeo de un joven?"

Catálogo o novela. Sin duda, mucho más

catálogo que novela. Y sin duda también, y aunque suene patético, el espejo de los titubeos de un joven. Porque en este *Lapsus*, como en el antiguo *Acto propiciatorio*, no puede uno dejar de advertir lo mismo la extraordinaria habilidad con que Manjarrez sabe crear situaciones, que el desmoronamiento final de sus planteamientos. Y eso por culpa del titubeo, porque en algún momento Manjarrez afloja, no se decide a sudar sangre y en vez de darnos un mundo nos da simple escritura.

En *Acto propiciatorio*, un volumen de cuentos que apareció en 1970, sólo "Johnny" era plenamente satisfactorio: hubo ahí la cristalización feliz de elementos nuevos, un tono distinto, un aire fresco que tejía con humor al borde del lugar común para después dar el salto y desembocar en un perfecto reverso. Por encima de todo eso, hubo un relato que "revelaba", que hacía saltar la realidad nombrada, que no trataba de decir sino que decía bien claro, que no quería parecerse sino que era idéntico a sí mismo.

Pero los otros dos relatos del volumen no eran sino novelas abortadas o cuentos desintegrados por un desmesurado crecimiento canceroso. Esta tendencia hacia las formas mayores, aparte del talento agradablemente desparpajado del autor, hizo que muchos nos pusiéramos a esperar con interés la novela prometida. Actualmente la situación es básicamente la misma: Manjarrez tiene algo que decir, pero todavía no lo dice.

Como los relatos fallidos de *Acto propiciatorio*, *Lapsus* no es *Lapsus* sino algo que se le parece, y de lejecitos.

Humberto Haltter y Humberto Heggó son los héroes aparentes del libro. El primero de poco más de veinte años, el otro cuarentón. Los dos se encuentran volando de México a París, como quien va de Cuautitlán a Jauja. Parece que Manjarrez nos va a contar la historia de México abroad, del descubrimiento de los otros mundos posibles. Pero no sucede. Después del primer capítulo, y en cada uno de los restantes, la escritura empieza a trabajar en contra de sí misma. Ya sabemos que todo discurso intenta anularse y que en la panza de toda palabra espera agazapado el silencio, planeando su venganza. Pero aquí el desfile de palabras es todavía más precario: antes de callar la palabra se desdice, la palabra de este momento dice que la anterior no es cierta, o rompe con ella, la desdeña y empieza a tirar por su lado.

El resultado es inevitable: *Lapsus* se convierte en una masa aglutinada de comienzos que no terminan nunca, en un emparedado de historias y caracteres cuyas coincidencias casuales y de mera superficie —como un nombre, un lugar o una esquizofrenia que se repiten— no son suficientemente sólidos como para darles unidad.

Es cierto que Manjarrez es excesivamente consciente de sí mismo y que a cada rato intenta curarse en salud, pero son falsas las hipótesis que desliza para justificar el acto fallido, principalmente porque ni *Lapsus* ni ningún otro escrito podrían demostrar "que ya no se puede escribir novela".

* Mario Benedetti: *El cumpleaños de Juan Angel*, México, Siglo XXI Editores, 1971.

* Héctor Manjarrez: *Lapsus. (Algunos actos fallidos)*, México Joaquín Mortiz, 1971. 283 pp.

La verdad es que hay algo innegable: la novela que empezó sin trama no pudo, como pretendía, terminar sin trauma. Es notorio que hay momentos magníficos, en los que uno sabe que el ácido del autor está llegando limpiamente al blanco, pero también es cierto que las caídas son fuertes y que por ahí se cuelan bastantes páginas que no son nada más que escritura fácil. Y así sucede que dentro de la novela aparece tal cantidad de elementos dispares y gratuitos, que a fin de cuentas es imposible que el queso cuaje, aun si aceptamos que el queso que se intentaba hacer era el de la incoherencia, el de la negación, el del *stream of consciousness*.

Otra hipótesis que Manjarrez parece blandir es la de que en su novela todo es símbolo. Nos pregunta, por ejemplo, que nos expliquemos cuál es el significado de la diferencia de edades entre Haltter y Heggo. La verdad es que no hay tal significado. Por la simple razón de que no hay tal Haltter ni tal Heggo, así como no hay tal Céline, ni tal Nelson, ni tal Jouffroy, ni todos juntos. Y por la misma razón no hay símbolos.

Con esto llegamos a uno de los escollos más gruesos con que Manjarrez se ha encontrado en esta novela: el hecho indudable de que sus personajes no existen. Son humo, meros embriones, pura literatura, bosquejos brillantes pero al fin de cuentas bosquejos.

Es indudable que Héctor Manjarrez es uno de los escritores jóvenes mejor dotados de México. Es también de los más ambiciosos: sus intentos, aunque fallidos, resultan de alguna manera más interesantes y valiosos que muchos otros intentos y logros de los más recientes escritores.

Casi al final de *Lapsus*, Manjarrez pone un cuestionario sobre su propia obra, para que el lector, si se atreve, ponga cruz en las respuestas acertadas. Nosotros no pretendimos responder el cuestionario, pero sí reaccionar de algún modo a la totalidad de *Lapsus*, en cuya cubierta se dice que el autor prepara una nueva novela, *Introitus*. Ahora nos toca a nosotros interrogar a Manjarrez: ¿será novela, será catálogo?

Teatro



“El juicio y el caso de Aarón Hernán

Por Malkah Rabell

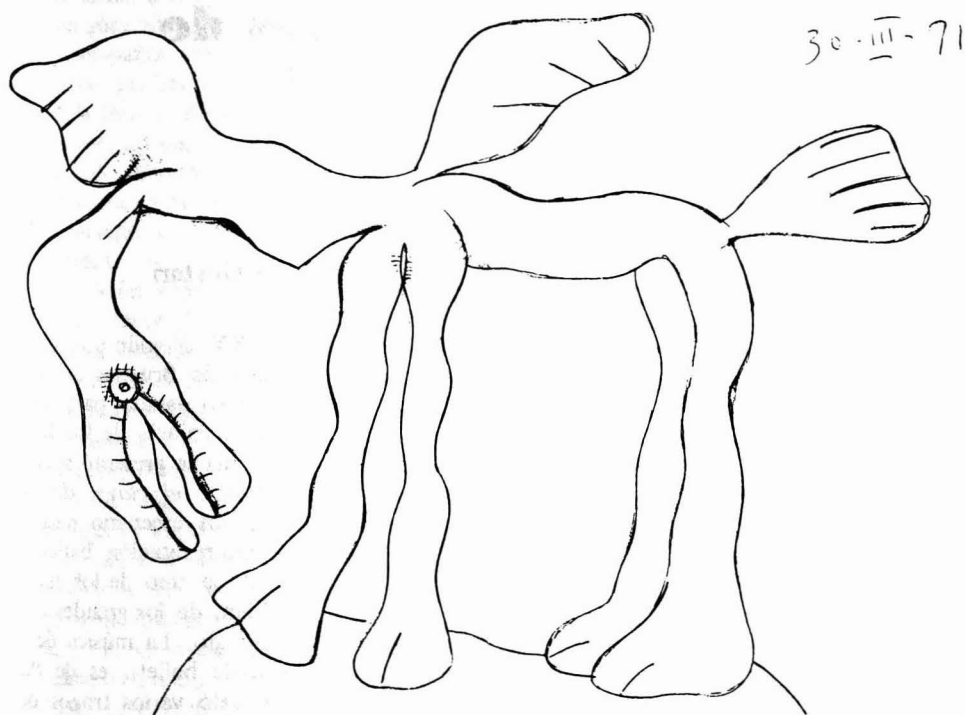
Son numerosas las obras que han creado la fama del actor. *Cyrano de Bergerac* lanzó a Coquelin, y *La dama de las camelias* popularizó el nombre de Sarah Bernard y el de Leonora Duse. Mucho menos frecuentes son los casos en que un actor hace la obra, cuando ante la sorpresa del mismo autor, su protagonista se cubre de una carne más densa, por sus venas empieza a circular una sangre singular y de pronto adquiere una insospechada dimensión. Tal fue la sorpresa que esperó a Vicente Leñero cuando el telón se alzó sobre un *Juicio*, dramatización del proceso de la madre Conchita y de José de León Toral. Sí, a la vez que creaba la existencia del matador del presidente general Alvaro Obregón, inesperadamente Leñero daba vida a una extraordinaria personalidad de actor: Aarón Hernán.

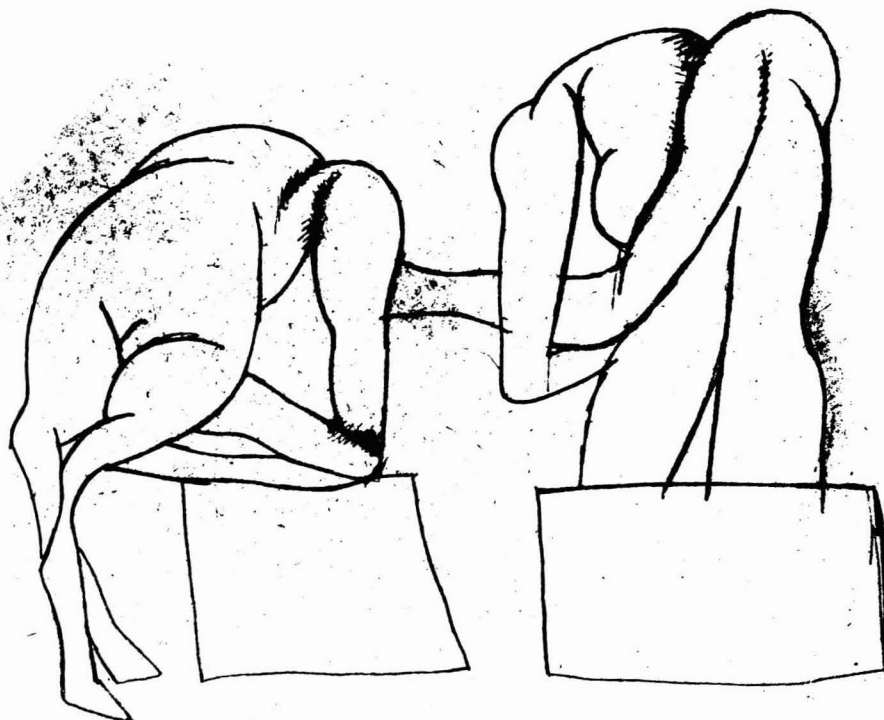
¿Historia de un personaje o historia del actor que le dio vida? Casi resulta imposible dilucidarlo. ¿Fue Leñero, con su instinto por las profundidades psicológicas, quien creó esa figura dostoyevskiana, en la tradición de los Hermanos Karamazoff, uno de esos santones, semi-místicos y semi-dementes, que vagan y divagan por los caminos de la inmensa y santa Rusia, y que los pueblos eslavos suelen acoger con piedad y veneración? ¿Fue Leñero quien lo vió con ojos dostoyevkianos, o fue Aarón Hernán,

este enamorado de Savonarola y del profesor Rubio, de *Las manos sucias* y de *Los poseídos*, quien, por instinto, tal vez sin pensarlo, creó esa máscara dolorosa y vaga, con los ojos perdidos en el ensueño y el alma entregada a Dios, dispuesto a matar en nombre de ese Dios todo luz y bondad?

¿Por dónde empezar? ¿Por dónde iniciar la tentativa de llegar a las entrañas de una obra que llega, que puede llegar, a las entrañas? ¡No lo sé! ¿Política? ¿Religión? ¿Psicología? ¿Qué difícil se hace encontrar la punta del hilo para ir desenvolviendo lógicamente el ovillo! ¿Lógica? ¡Qué absurdo hablar de lógica ante el arte, ante el dolor, ante la muerte! ¿Política? Los hay que buscan en el arte el panfleto, el cartel o el mitin. Los “delirantes”, blancos o rojos, que fueron a buscar el mitin, el mensaje pro o contra la madre Conchita en la obra de Vicente Leñero, no los encontraron. Los “delirantes” de cualquier tendencia, que sólo comprenden el maniqueísmo, que todo lo distorsiona en blanco o negro, quedarán chasqueados, descontentos y probablemente indignados. Sin duda, Leñero es un católico, más aún, un católico militante. Pero un católico profundamente liberal y profundamente honesto. Hacia los personajes de este drama nacional, hacia los protagonistas del bando que se sienta en el banquillo de los acusados, lo inclina la simpatía de sus convicciones religiosas. Pero, más allá de la ideología, más allá de sus simpatías políticas y de fe, está el artista, apasionado por los misterios del alma humana, por el misterio que pone en acción el mecanismo anímico. Fue esta pasión, esta dolorosa curiosidad por el Hombre simplemente Hombre, que lo hizo inclinarse sobre el drama del Che Guevara con no menos comprensión que la que le hace reconstituir la personalidad tan caótica de José de León Toral. Y tal vez, para Leñero, ambas figuras son como un reflejo una de la otra, como un mutuo espejismo. Y Toral es una especie de Che Guevara católico. Dos personajes en busca del autosacrificio por una causa, que en definitiva tal vez no sea más que un pretexto.

Sin duda, para quienes vivieron de cerca el drama de aquel asesinato, donde cayó una de las más notables figuras de la revolución mexicana, y la vivieron al lado oficial, difícil, si no imposible, se les hace admitir la humanización del homicida. Tal como para los demócratas actuales imposible se les haría admitir el embellecimiento del homicida de John o Robert Kennedy, o del asesino de Luther King. Tal es el peligro de llevar a escena hechos aún demasiado cercanos, historia que aún se antoja noticia de prensa y aún se presta a excesivas interpretaciones pasionales, más de hoy que de ayer. En momentos en que vivimos este renuevo de los “extremismos infantiles” —como lo llamaba Lenin—, cuando las violencias, los raptos, las bombas y los asesinatos se consideran válidos en nombre de causas políticas, y la multitud, sobre todo la juvenil, se inclina a admitirlos como expresiones románticas de la lucha; y cuando se juzga de *mal gusto* llamarlos simplemente delitos, esta dramatización de un hecho de sangre con su giro político, se





puede aplicar, con demasiada claridad a dramas de actualidad que trastornan toda América. Y quienes esgriman contra Leñero motivos de censura, tendrán sus razones de peso, y quienes tachen su obra de llamado a la violencia tal vez no se equivoquen demasiado. ¿Lo es? ¿No lo es? No lo sé. Sólo puedo explicarme que el auténtico artista ve una realidad mucho más allá de la que recoge la historia, y cuando los ecos de la historia ya se tornan turbios y vagos, la verdad del creador aún sigue viva. La verdad que Leñero trata de entregar al público, él no la quiere ni blanca ni negra. Tal vez, desesperadamente, trata de mantenerla objetiva y neutral, para que la juzguen los espectadores según sus propias pasiones. Su realidad, la fue a abreviar en las versiones taquigráficas oficiales del proceso llevado a cabo contra el homicida y su cómplice, o la que se consideraba como tal: la madre Conchita. Pero, más allá de todos los "objetivismos" deseados, de todas las "neutralidades" supuestas, bajo las pulsaciones temperamentales del autor, del dramaturgo, esos documentos oficiales, esas versiones recogidas por algún burócrata indiferente, adquieren una dramática tan apasionada, tan convincente, como ninguna otra de las obras de Leñero.

Quizá ningún otro drama del mismo autor logró redondear sus ángulos, limar sus asperezas, acoplar sus diversos aspectos en una sola y densa unidad, como *El juicio*. Es quizá la obra más redondeada, más dramática y técnicamente lograda de Leñero. Fue la tragedia de Pepe de León Toral, que se antoja dostoyevskiana, que dio a Leñero la oportunidad de crear una figura mística, caótica, desgarrada entre la fe y la demencia; una figura más allá del verdadero José

de León Toral, cuyas honduras anímicas al fin de cuentas desconocemos. Más allá de las pasiones políticas y religiosas que puede despertar este documento —realizado y deseado como documento—, surge el personaje creado por el dramaturgo, con esta libertad creativa que nadie, ni el mismo actor, puede coartar; un personaje que se vuelve clásico y como tal penetra por la puerta ancha en la literatura mexicana para siempre. Que se llame José de León Toral, es sólo un azar. En ese *Juicio* de Leñero, el protagonista ha dejado de ser un reflejo histórico, para transformarse en la más dramática, la más personal, la más apasionante creación del autor.

Como documento de historia aún cercana, *El juicio* despierta demasiados intereses creados, demasiadas pasiones ajenas al hecho creativo. Mas, por otra parte, presenta ese interés premeditado, actual, del documento, del teatro político, de las pasiones vivas y militantes. Teatro que, lamentablemente, aún no tiene su público habitual en México, que aún no logra despertar el interés del espectador mexicano, demasiado desviado por las frivolidades y el brillo de los nombres en las carteleras. Entre esas dos actitudes: la pasión limitativa del documento, y la pasión interesada por la actualidad militante, dos actitudes que chocan entre sí, Vicente Leñero se alza como el dramaturgo solitario, el único que entre nosotros emprende la tarea ingrata y a menudo peligrosa de traer la historia viva a la escena. Y después de *El pueblo rechaza*, dramatización de la aventura vivida por el padre Lemercier, aventura encerrada en la estrechez de un convento cuando un prior se enfrenta a la Iglesia en doloroso soliloquio con Dios; *Compañero* fue un

documento basado en el diario del Che Guevara, *El juicio* lo es del proceso de León Toral, y el grupo de Ignacio Retes, bajo la dirección del mismo Retes, ya está ensayando esa historia antropológica de la miseria: *Los hijos de Sánchez*.

Y otra vez vuelvo al principio. ¿Cómo explicar la intensa emoción, el temblor interno, el desgarramiento anímico que produce Aarón Hernán en su interpretación del personaje estelar, en esa figura de José de León Toral? Fue un actor que se transformó en su personaje hasta la raíz de los cabellos. Fue el trastornado místico en la voz y en la mirada, esa mirada perdida que buscaba a Dios en torno. Fue el tímido y el fanático, el introvertido y el neurótico, el hombre que espera la muerte y cuando oye su condena, una vena, imperceptiblemente, empieza a latir, a palpar en su cuello, mientras su rostro y todo él, quedan inmóviles, al parecer indiferentes. Leñero al crear a su protagonista no se imaginó seguramente cuán extraordinario intérprete alzaría a dimensiones insospechadas a su personaje. Y sin saberlo, a la vez que creaba el caso de José de León Toral, creaba el caso de Aarón Hernán, un actor que la televisión decidió, no se sabe muy bien por qué, encerrar en el estrecho círculo de las interpretaciones tipificadas, las de los villanos, pero quien, ya en numerosas oportunidades, al subir al escenario y apoderarse de las almas atormentadas de los héroes de *Manos sucias* o *El gesticulador*, de *Quién le teme a Virginia Woolf* o de *La tierra es redonda*, dio una muestra de lo que puede un actor desgarrado por sus verdades. Mas, fue al izarse el telón sobre *El juicio*, cuando nacía el verdadero Aarón Hernán, un actor extraordinario. Con *El juicio* se iniciaba, pues el "caso Aarón Hernán".

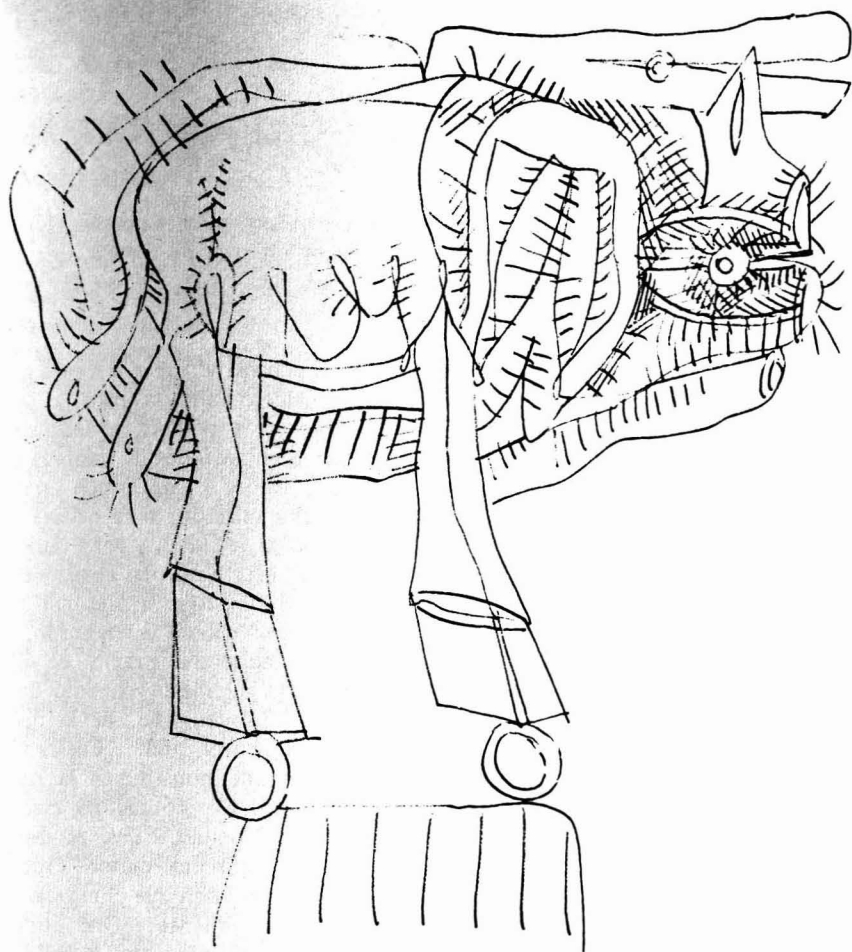
Danza



El Clown de Dios de Béjart

Por Artemisa de Gortari

El Ballet del Siglo XX, dirigido por Maurice Béjart, estuvo fuera de Bruselas del 13 de enero al 13 de febrero pasado, para ofrecer una temporada en el Palacio de los Deportes de París, en la cual se presentó solamente una obra: *Nijinski, el clown de Dios*. Para su retorno a los escenarios parisinos, Béjart hizo una interpretación balletística de la personalidad de uno de los mejores bailarines y, también, de los grandes coreógrafos de nuestro siglo. La música de este ballet —con tema de ballet— es de Pierre Henry, quien intercaló varios trozos de la



Sinfonía Patética de Chaikovski. También incluye una selección de fragmentos del diario de Nijinski, que fueron recitados por la voz del actor Laurent Terzieff. La realización de la escenografía, al parecer, no dejó de estar influida por el carácter deportivo del local, la temporada invernal y los juegos olímpicos.

El nuevo ballet de Béjart consta de dos partes, que corresponden bien a los dos periodos tan contrastados de la vida del genial bailarín. En la primera parte se muestra la Bella Epoca, constituida por los cinco años de sus luminosas actuaciones como bailarín estelar de los Ballets Rusos dirigidos por Serge Diaghilev. A la segunda parte corresponden, en cambio, los duros años de lucha, soledad y meditación que se iniciaron para Nijinski a raíz de su despido de la compañía de Diaghilev y que lo condujeron paulatinamente hasta las sombras de la locura. Béjart concibió al Vaslav Nijinski de su ballet como un personaje representado simultáneamente por cinco bailarines que, a través de sus actuaciones, van integrando su compleja y atormentada personalidad.

Jorge Dönn representó el pensamiento de Nijinski, Paolo Bortoluzzi caracterizó El Espectro de la Rosa, Jörg Länner el Fauno, Daniel Lommel el Esclavo de Oro de Scherezade y Micha Van Hoecke el Petrushka. De esta manera, el pensamiento del bailarín ruso precede, coincide y sucede a la interpretación de los cuatro grandes papeles estelares que lo inmortalizaron en la escena. Además, cada uno de esos cinco personajes representativos de Nijinski tiene asociado otro bailarín, que actúa como payaso para expresar, así, la ingenuidad y la poesía de cada caracterización. Por otra parte, la mujer está representada también por cinco

caracterizaciones, entre las cuales sobresalió la figura de la joven danzada por Suzanne Farrell. El papel de Diaghilev fue encarnado por Pierre Dobrievich con propiedad.

En la primera parte del ballet se incluyen con acierto evocaciones de los ballets que marcaron una etapa brillantísima en la historia de la danza, como *Las Sílides*, *La siesta de un fauno*, *Scherezade*, *Petrushka* y *El espectro de la rosa*. Tanto el vestuario, como los pasos y las actitudes de los bailarines sugieren vivamente todo el ambiente de la época. Así, el espectador es transportado a la atmósfera mágica de los Ballets Rusos. La coreografía de Béjart parte fundamentalmente de la búsqueda de las poses que plasmó Nijinski y que acabaron por convertirlo en un personaje casi mitológico de la danza. Y, justamente, uno de los más grandes aciertos del coreógrafo francés en este ballet, está constituido por las series de variaciones que ha logrado desarrollar tomando como motivo varias de esas poses. A esta primera parte pertenece también el adagio del matrimonio, en donde la inventiva de Béjart se desborda hasta alcanzar trazos magistrales, dibujados con los cuerpos en movimiento de Jorge Dönn y Suzanne Farrell, esta última poseedora de la más pura línea balanchiniana.

En la segunda parte, en cambio, Béjart rompe el encanto y la magia producidos en la parte primera. Entonces imprime al ballet una especie de sello de contraste, echando mano de figuras que se asemejan a los monigotes carnalescos y que impregnan de un carácter grotesco al resto del espectáculo.

La acción del ballet se desarrolla en varios niveles y en diferentes cortes verticales. En primer lugar, hay un plano suavemente ascendente que lleva hasta una altura

desde la cual se domina por entero la inmensa sala. Otro plano central se encuentra colocado en un nivel medio. En fin, como salientes de ese plano, varias rampas segmentan el escenario en cuatro partes reales y otras tantas figuradas solamente con pintura negra. Esta distribución permitió un mayor lucimiento del vestuario y de las evoluciones de los bailarines. Y, al mismo tiempo, contribuyó a la tarea de hacer participar al público en el espectáculo, envolviéndolo con el efecto de esas cintas en movimiento.

Resumiendo, el resultado de la temporada de Maurice Béjart en París fue un éxito estruendoso, con el Palacio de los Deportes lleno completamente desde la primera hasta la última función. En esta temporada se puso de manifiesto, una vez más, el sobresaliente nivel técnico de la compañía y el talento indiscutible de Béjart en el manejo artístico de grandes conjuntos humanos. Para finalizar, cabe hacer mención de la actuación extraordinaria, en verdad por encima de cualquier elogio, de Jorge Dönn, S Suzanne Farrell y Paolo Bortoluzzi, quienes mostraron ampliamente el dominio magistral que han alcanzado de sus cuerpos, convirtiéndolos en instrumentos expresivos de una actuación de la que, ciertamente, el público conservará en su memoria muchos momentos.

Entrevista



Luis Fandiño: intérprete y coreógrafo*

Por Alberto Dallal

AD El bailarín necesita de un adiestramiento fundamental y después, durante toda su carrera, tiene que estar recibiendo clases, "haciendo clase". ¿Qué tipo de ejercicios haces tú? ¿Con quién tomas clases? ¿Todavía con Xavier Francis?

LF No. Yo tomo clases solo.

AD Tú solo, en el estudio.

LF Sí, solo, desde que entré a Ballet Nacional. Creo que desde 1965 o 66. Sí, desde que se acabó el Nuevo Teatro de la Danza: fue en 63. Desde 64 yo he entrenado solo. Asistí al curso de Yúrico, como una excepción.

AD ¿Es la única maestra que te ha dado clase después de que terminó el Nuevo Teatro de la Danza?

LF También tomé clases en Ballet Nacional, con algunos de los muchachos, pero no

se puede decir que me entrené con ellos o que eso sirvió de base para que yo sea lo que soy.

AD Y dime entonces, ¿cuál es tu horario, tu disciplina? Tu entrenamiento se realiza diariamente, una vez al día. ¿Tienes un horario fijo?

LF Más o menos; una vez al día o dos. Si preparamos alguna presentación, un calentamiento antes del ensayo. Si hay función, como ahora, hago clase en la tarde y luego me ejercito antes de la función.

AD ¿Y siempre haces tus ejercicios solo?

LF Sí.

AD ¿No hay nadie que vaya a tomar clase contigo? ¿No podrías compartirla o es que nadie se interesa? Si, por ejemplo, algún bailarín de Ballet Nacional te dijera: yo quiero hacer los ejercicios contigo, ¿qué le dirías? ¿Ha sucedido eso?

LF No, no. Ellos quieren hacer su clase de Graham.

AD Pero tú has dialogado con Guillermina Bravo acerca de esto.

LF Naturalmente.

AD ¿Con respecto a tu preparación y a tu entrenamiento?

LF Sí.

AD Y teóricamente, ¿están de acuerdo con respecto a esa disciplina, a la preparación?

LF En muy pocas cosas estamos en desacuerdo. Ella dice y acepta que yo llegué a lo mismo a lo que ellos están llegando o llegaron o llegarán. O bien dice que yo llegaré por otro camino. Llegué por otro lado. Ella alega que soy diferente en mis cosas. Todavía ayer me lo dijeron: 'es que tú eres diferente, yo no entiendo eso, tú eres diferente'. Yo tengo los mismos músculos que todos y tal vez menos facultades físicas que algunos, pero lo que pasa es que yo siempre, desde que empecé a trabajar, apliqué un esfuerzo mental y físico muy fuerte. Creo que eso me ha sostenido durante muchos años. Porque yo sí creo en la...

AD En la disciplina.

LF Sí, en una disciplina que debes forjar y poseer desde que empiezas. Cuando empiezas no te puedes dar el lujo de ser flojo y después de algunos años querer recuperar lo no alcanzado. Va a ser muy difícil. Vas a recuperar muy poco. En cambio, puedes tener cierta libertad: no trabajar tan fuerte después de haber trabajado mucho tiempo.

AD Es decir: aplicar en mayor medida el esfuerzo racional y empezar a descubrir en tu propio cuerpo y en tu propio movimiento lo que quieres expresar. Así detectas nuevos objetivos en base a lo anteriormente logrado.

LF Claro. Creo que mi base es buena. No porque yo lo haya hecho, sino porque creo que quien me la enseñó me la enseñó bien. Entonces, mis fallas no son muy fuertes, son mínimas. Lo que me enseñaron me ha sostenido ahora. La base que tuve fue buena, la aprendí bien. Pude hacerme de músculos correctamente desarrollados, fuertes, músculos que ahora todavía resultan aptos.

AD Supongo que también hiciste algún estudio especial, ya en el plano del conocimiento, con respecto a los músculos del cuerpo humano. El bailarín, para familiarizarse con sus músculos, aparte del ejercicio y de la disciplina, ¿necesita estudiar anatomía? ¿Necesitaste tú indagar teóricamente lo que se refiere a la configuración de los músculos o es algo que fuiste sintiendo?

LF Yo no estudié eso. Aunque ¡sí! : lo estudié muy superficialmente cuanto tomé clases de dibujo. Bueno, eso se refería a la construcción del cuerpo, pero no al músculo como motor. Yo me familiaricé con el músculo como forma. El bailarín tendría que estudiar el músculo como motor. Cómo se mueve, cómo puede moverlo. Pero me imagino que muchos descubren esto por medios autodidactas. Uno mismo descubre cómo se mueve, cómo trabaja, cómo debe ser trabajado, qué es lo que le hace bien a un músculo, qué es lo que le hace mal y qué no debe hacerse para no deteriorarlo. Le decía yo a Guillermina que yo he cambiado, transformado mis pies porque he hecho ejercicios que me los han cambiado. Ahora los tengo mejor, son más precisos, más firmes, diferentes. Es decir, a base de ejercicios que uno practica, deduce o conoce... A base de...

AD Instinto, incluso.

LF Instinto. Dicen que el instinto también existe y se desarrolla gracias al conocimiento.

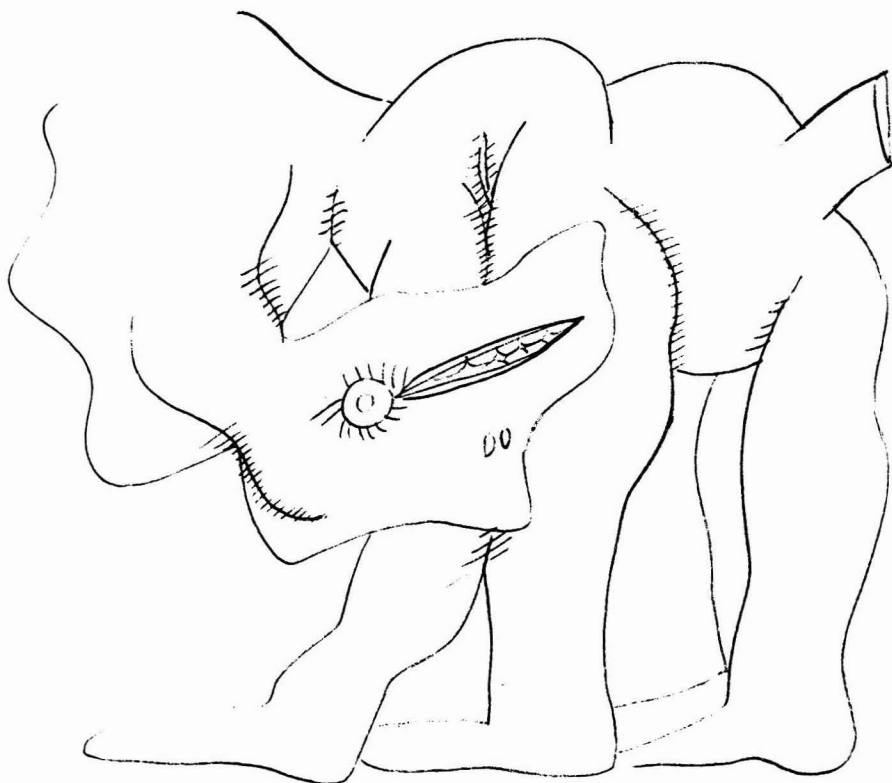
AD Sí. En el caso del arte yo estoy convencido de eso.

LF Por eso mismo puedes cambiar tu cuerpo: si tienes un plan de trabajo, una conciencia muscular, que así se le puede llamar.

AD Bueno, y hablando más o menos de lo mismo: considero que la materia prima para escribir es la palabra, el lenguaje, y además las combinaciones de palabras y de imaginación. Ahora bien, cuando escribes, sobreviene una relación, si tú quieres muy subjetiva, con la realidad, y sobreviene una relación muy directa con las emociones. Es decir, yo no escribo lo mismo cuando estoy en un estado emocional determinado, aunque lo que resulte me guste y en última instancia exista un cierto dominio de mis emociones y del lenguaje, de la materia prima que estoy utilizando. ¿Cuáles serían los elementos que constituyen la materia prima del bailarín? Porque no creo que sean nada más los músculos, es decir, el cuerpo como músculo motor. Creo que Mary Wigman afirmaba que el espacio interviene fundamentalmente. ¿Qué otros elementos funcionan para que el bailarín se utilice a sí mismo como bailarín? Es decir: está el cuerpo y está el movimiento del cuerpo y se establece una relación con el espacio. Eso es lo máximo que yo he podido pensar al respecto. ¿Consideras que con esos elementos ya se crea la danza?

LF Sí, de base sí, pero debe haber más cosas. Creo que hay más cosas.

AD Intervendrían todos los aspectos subjetivos para crear la expresión. Pero, ¿consi-



deras que ya es danza el simple hecho de que una persona camine en determinada forma, con determinada carga voluntaria en cuanto a lo estético? Por ejemplo, una modelo cuando exhibe ropa. ¿Puede pensarse que una modelo está danzando, realmente haciendo danza?

LF Para mí la danza no es nada más moverse. Eso no es danza. Danza es el movimiento con una descarga que se proyecta hacia el espacio, hacia un espectador. Y si no tienes esa descarga hacia ese objeto no es danza. Por eso se habla de los fríos y de los que no lo son al bailar. Creo que es eso. Una modelo puede tener conciencia de lo que ella está diciendo a esas gentes, y entonces puede convertir su acto en danza.

AD ¿Y qué me puedes decir de la inmovilidad? Existe un estado de inmovilidad, aunque sea instantáneo, en casi todas las coreografías; es decir, nunca existe el movimiento constante, total. ¿No crees que temporal y espacialmente la inmovilidad tendría que ser un elemento a manipular en la danza?

LF Sí, es como el silencio en la música.

AD La pausa en la literatura y la poesía.

LF La coma. Sí, para mí es muy importante lo estático de la danza.

AD Esto te lo pregunto porque de pronto siento, tal vez porque es evidente, que en tus coreografías hay ciertos momentos en los cuales sobreviene la inmovilidad de los cuerpos en determinadas posiciones, en instantes específicos, al arreglarse determinadas composiciones escénicas. Asimismo, he sentido algo más al ver tus coreografías: que el elemento público está pesando. En tres de tus danzas los bailarines muy frecuentemente se quedan inmóviles y miran hacia el público. ¿Existe alguna razón concreta que explique este fenómeno?

LF Mira, yo lo propicio. No sé si tú estabas en esa sesión de *Danza-debate* en la que me preguntaron qué sistema de trabajo aplicaba yo. Cuando me pongo a inventar movimientos o cuando los pongo a las gentes, lo hago por necesidad y me olvido de que alguien los va a ver.

AD Es decir, te olvidas de que va haber un público.

LF Exacto. Ya que estoy convencido de que tengo dominada la forma, ésa, la que tú dices, de quietud o de movimiento, de grupo, ya que la tengo asida, ya que estoy convencido de que me funciona, entonces ya pienso en hacerla espectáculo.

AD Esa es la conciencia del director de escena de que el público no está cuando empieza a montar la obra, en este caso la danza. Pero sabe que estará más tarde, que los ojos de los espectadores estarán allí, a un lado, arriba, abajo, no sé. Pero si existieran un teatro y un escenario ideales, idealmente concebidos en términos de teatro círculo, ¿manejarías de otra manera el

espacio escénico? Ese manejo ¿no estaría supeditado al desarrollo de una concepción concreta, distinta, a partir de la idea original?

LF Yo tendría que pensar exclusivamente en que iba a ser un círculo.

AD ¿No te gustaría experimentarlo?

LF Sí, pero jamás habría pensado en esa posibilidad. Tendría que ser dueño de la necesidad de crear algo en esa forma; entonces ya podría pensar si es conveniente, si podría yo resolver una danza en ese plan de círculo.

* Luis Fandiño nació en la Ciudad de México en 1931. Es autor de las siguientes coreografías: *Dulcinea, Tenía que ocurrir, Caleidoscopio, Acertijo, Metrópoli y Serpentina*.

Artes Plásticas



La otra cara de México

Por Julio C. Schara

Cuando uno llega de cualquier parte del mundo, la primera sensación que se experimenta, al pisar tierra mexicana, es que estamos frente a un fenómeno original, diferente, y por demás único. Como puede ser la Ile de St. Louis, o los extensos campos floreados de Amsterdam, o los laberintos de Londres, los callejones romanos, las cataratas del Niágara, o los atardeceres en San Francisco.

La ciudad de México es única, y su bullicio, su español suave y de doble filo, impresionan desde la llegada al aeropuerto. Por motivos de los cambios constantes que sufre la ciudad, se nos muestra diferente; siempre es diferente, siempre en cambio. En su parte humana cuesta mucho trabajo entender su estética, su desarrollo, sus móviles políticos o económicos. Todo se renueva. O por lo menos todo cambia con miras a renovarse.

Aún no visito ninguna exposición. Caminar en las calles de la ciudad después de la lluvia vespertina es un verdadero goce por la claridad con que se puede percibir su atmósfera. Yo todas las tardes, o casi todas, las he dedicado a caminar, a desandar sus calles, para encontrarme en alguna esquina, con mujeres ataviadas con ropas de colores, y collares rojos en el cuello, vendiendo las frutas del verano, siempre dispuestas sobre el pavimento de la calle en forma muy peculiar. Formas y colores no cotidianos. Por lo menos para mí, tan encerrado en mis libros y en mi manía por los viajes.

Descubro las extensiones de árboles en

el Bosque de Chapultepec. Uno de los paseos urbanos más grandes del mundo. Además de las carteleras del Museo de Arte Moderno, anunciando las obras de Quintero, el grabador, que ilustró nuestros libros de escuela primaria con temas de historia o personajes de la revolución, obviamente es de la escuela del Taller de la Gráfica Popular, que fundara Leopoldo Méndez, tanpreciado en el mundo entero.

Aquí me pregunto: ¿Qué es el arte moderno? ¿O, qué se considera, en un país como el nuestro, *arte moderno*? La pregunta ilustrada con la exposición de Quintero es difícil de resolver, porque en estos días México se enfrenta a otra clase de problemas, con preocupaciones eminentemente modernas, actuales, de nuestro tiempo. Pensando encontrar un camino al desarrollo del arte moderno en México, he consultado las páginas del libro *El surrealismo y el arte fantástico de México*, que redactara tan brillantemente Ida Rodríguez Prampolini, para la Universidad Nacional Autónoma de México.* El libro señala un momento muy preciso del arte mexicano, que va del 1870-1907, con Julio Ruelas, a los días del ruidoso joven José Luis Cuevas.

Ida Rodríguez aclara términos, los dilucida, dando muestras de una erudición pasmosa. Su obra recorre los principales caminos del Surrealismo y los agota en todos sus antecedentes que parten desde el manierismo, "que comprendería, según el propio Curtius, a todas las tendencias artísticas y literarias, opuestas a lo clásico, sean anteriores, posteriores, coetáneas a cualquier género de clasicidad". Así que las fechas de referencia se inician en 350 a. C.

Ida Rodríguez recorre el famoso *Cabaret Voltaire*, donde se encontraron los amigos dadaístas y organizaron sus actos desoladores.

Y, ¿Qué es el DADA? "Nombre encontrado por Hugo Ball y Richard Huelsenbeck al azar en un diccionario, Si Si en rumano, balbuceo de un niño, etc."

Así, "Tzara, lleva de Zürich a París el movimiento DADA en lo que marca una cadena ininterrumpida de actividades típicamente dadaístas en las que reinaba el desorden, el juego humorístico, el espectáculo exhibicionista".

Es admirable cómo logra el libro llevarnos de la mano por todo lo que fue el *boom* de principios de siglo en Europa; y lo que los dadaístas, y posteriormente los surrealistas, harían del arte moderno. Este grupo de artistas fueron terribles críticos de su época y sus postulados estéticos alcanzaban los actos más nimios de la vida cotidiana que derrumbaba todo valor formal, todo criterio ya construido. "La literatura de Stendhal, Barrès, Proust, no es sino el análisis de sentimientos expresados a través de personajes que nacen ya muertos, asfixiados por la persecución racional que preside a su invención."

Ida Rodríguez, nos plantea el problema, nos traduce los documentos, escoge su método y nos da su punto de vista: "El surrealismo es la paradoja de la sinrazón, y, si nos viéramos forzados a incluirlo dentro de una de esas jaulas dentro de las cuales pretende encerrarse a los artistas, creo que



su lugar estaría, por lo tanto, dentro de la prisión clasicista y no al lado de los barrocos-manieristas. Lo que caracteriza a éstos es justo lo contrario. La falta total de método y finalidad, el eterno baile en la cuerda floja. El surrealismo sería un clasicismo heterodoxo en última instancia”.

Se recorren las galerías del arte moderno. Se pasa de Arp a Giacometti, de Brancusi a Tanguy, en una gala de juicios bien ordenados y esquematizados para ubicar al lector siempre dentro de la referencia de lo que es el surrealismo, con un criterio bastante lúcido de lo que constituyen las esencias del arte moderno.

Los orígenes del surrealismo mexicano, la señora Rodríguez los busca en Julio Ruelas, Posada, Montenegro, Julio Castellanos, Best Maugard, Jesús Reyes Ferreira, etcétera. Esto, además de todos sus lazos que tiene con el arte popular, el cual maravilla a Breton, en su primera visita a México en 1938: “Pero este México no es un mito, es un México que está vibrante de verdad, no solamente para el oído del poeta, sino para el de todos los hombres que tienen cuidado de distinguir la condición social de la condición humana, y se esfuerzan, como se hace aquí, en determinar los medios colectivos para asegurar su compatibilidad.”

La exposición internacional del surrealismo se llevó a cabo, en esta capital, el 17 de enero de 1940, en las galerías de Arte

Mexicano, dirigidas por Inés Amor. Y participaron en la muestra los mexicanos: Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz, Manuel Álvarez Bravo, Guillermo Meza, Xavier Villaurrutia y José Moreno Villa.

Este acontecimiento es la puerta de entrada al exterior de la pintura mexicana. Se congrega en nuestro país una generación de artistas extranjeros que dan nuevos temas y descubren nuevos caminos de la plástica nacional. México llega a su expresión universal, sus postulados dentro del marco de la plástica surrealista son valorados y, más que nada, entra de lleno a formar parte de las búsquedas por un mundo diferente, exasperando su forma actual, y desde luego, tomando en cuenta nuestras propias características; como apunta Ida Rodríguez: “El Muralismo de México es uno de los grandes momentos de la historia del arte del siglo XX, porque es una vuelta a la comunicación, al mensaje, al servicio, tiene pretensiones de gran arte porque se liga a los intereses espirituales de la comunidad. Su primer motor no es la forma ni la belleza plástica; es el beneficio, el provecho de las masas a las que instruye...”

“La mayoría de los pintores traicionaron los principios, volvieron al cuadro de caballete, que habían proscrito en su primer gran *Manifiesto* y produjeron obras para el consumo de las clases acomodadas”.

Habrà que enfrentarse con más de veinte

artistas que se incluyen en la obra y que pertenecen por diferentes motivos a lo que es el arte moderno mexicano. Tal vez sea necesario también, “enjaularlos”, será necesario definir sus búsquedas, sus pretensiones estéticas y sociales. Y desde luego, hay que crear un criterio en que se defina qué es el arte moderno, cuál es su función, cómo ha devenido histórica y comercialmente.

Este será el primer paso para otorgarle a esta gran nación una verdadera expresión, que nos rescate del tiempo perdido, de la improvisación, de las *vedettes* de los salones anuales que entienden por internacional un intercambio entre artistas menores, de acción mezquina, frívola y mediocre.

Que nos salve de la soledad de estas altas montañas que tienen diferentes nombres y diferentes actitudes fácilmente identificables con la mala fe y el demonio, que, como diría Sartre, sí existe. Del provincianismo, y no del virtuoso, de la más baja inferioridad que no se merece este valle tan alto, tan fresco, de clima tan elegante, por mesurado, de un pueblo de gente joven que busca a la par del arte, resolver los problemas de la educación, la salubridad, el progreso, de un país que es múltiple y diverso. En fin, México reclama sus propias formas de expresión, y no será un grupo de pequeños enemigos de la *intelligentzia* los que podrán oponerse a su desarrollo en sus diferentes medios y campos.

Ida Rodríguez termina el libro refiriéndose a Cuevas: “En ningún otro artista como éste se cumple con tal autenticidad la máxima de Rimbaud: *Yo soy otro*”. En México siempre habrá otro, el cual hay que denunciar, que callar, tal vez también que inmolar. Siempre habrá otra máscara para los millones de seres que habitan esta nación con tan diferentes lenguajes y diferentes costumbres y diferentes creencias. Hay un otro México. De nosotros depende descubrirlo y rescatarlo.

Artes plásticas



Climent

Por Zita Garst

“Este perrito,” dijo Climent cuando entramos a su casa de Las Águilas, “pues es de todas las razas y de ninguna,” al preguntárselo Ikerne. “No sé; es como nosotros, que somos parte árabes, fenicios, judíos, griegos y romanos, y quién sabe qué otras cosas más.”

Nos hizo sentar junto a una gran ventana que permitía ver toda la ciudad y nos sirvió café aromático cuya receta provenía de un amigo suyo árabe, en unas hermosas tazas color ámbar de Acámbaro.

Climent es un hombre tostado por el sol, de cabello y bigote blancos, muy erguido, de mirada aguileña y un gozar de la vida mediterráneo y solar y los cuarenta batiks y el óleo que vi en el Salón de la Plástica Mexicana al terminar el año dan la misma impresión de fuerza en su estructura armónica y de un refinamiento gozoso en las formas y el color, matizado al infinito. Los azules juegan en insospechados acordes con la púrpura y los verdes glaucos, de curvas moriscas y largas líneas verticales que recuerdan Egipto y la Grecia arcaica. Los tonos de tierra —sepia, ocre, tierra de Umbria— se conjugan con verdes plateados, como de olivos, y la bizarría de formas y la búsqueda apasionada del matiz se salvan del rebuscamiento por una visión total, orgánica y jupiteriana, un fundirse en un todo hecho de muchas partes distintas.

“El batik”, dice Climent, “lo vi primero en blanco y negro en una exposición de arte oriental en el Palacio de Bellas Artes. Se lo debo a un joven pintor japonés que muy amablemente me permitió aprender su técnica que yo apliqué al color. En cuanto a otras técnicas nuevas, no, no pienso estudiarlas; me basta con el óleo que debería escribirse con letras mayúsculas, porque no es suficiente toda una vida para aprenderlo, ya no digamos dominarlo. La mayoría de mis cuadros no me satisfacen, pero los expongo y los vendo porque, en fin, no son peores que muchos otros que se ven, y hay que vivir. Soy muy exigente con los demás, porque soy muy exigente conmigo mismo”.

“¿El paisaje mexicano? No creo que exista una nacionalidad en el paisaje. Las Mil Cumbres, las puede usted ver cerca de mi casa de Altea. Pero eso sí, yo vine a México porque quise conocerlo. Me llamó mucho la atención. Hubiera podido quedarme en París, pero no quise. Y José María Velasco es un pintor que cree que ni los mexicanos lo aprecian como se debe. Sí, Velasco, y hubo Vermeer. . . El arte griego clásico me parece muy aburrido, pero el arcaico es maravilloso, y lo bizantino me atrae también sobre todas las cosas.”

En las abstracciones de Climent —abstracciones de objetos reales, cuyas esencias plásticas y cromáticas abstrae y pinta el artista —bodegones de cafeteras, jarras de formas esbeltas y redondeadas—, en los paisajes como *Iglesia blanca*, *Rito negro* o *Casas de Ibiza* se ve el afán a llegar a la estructura básica, a lo fundamental de la imagen, pero nunca cae en una simplificación propagandística, porque siempre existe el goce, la jocosidad junto con el rigor.

“A veces tengo que hacer un esfuerzo,” dice Climent, “para no dejarme llevar por la alegría que me produce preparar las herramientas para pintar. Sí, hay que ser un buen artesano antes que nada, pero se necesita también mucha disciplina, para pintar y para todo en la vida.”

Nos despedimos del pintor y de su esposa ya anochecido, cuando un océano de luces cubría el Valle de México, pensando en la amplitud de su visión, para la cual América y Europa, México y España no son más que puntos geográficos, dos lugares en los cuales le ha sido dado vivir, gozar y recrear la belleza del mundo.

Cine



Mictlán ¿Sueño o pesadilla?

Por David Ramón

Por principio dos aclaraciones: 1) asistí a la exhibición de *Mictlán** sin el menor propósito de escribir sobre ella; 2) con el máximo deseo de encontrar lo bueno que tuviera. A pesar de que todo lo visto y exhibido este año, de que todas las muestras del llamado “Cine Nuevo Mexicano Independiente” hasta ahora son sólo (si exceptuamos a Gámez y Cazals) absolutos fracasos; pensé optimistamente que “tal vez ahora sí”, que ésta tendría que ser una buena película, ya que se había preparado (supuestamente) con gran cuidado, se contaba con buenos elementos y se había trabajado en forma independiente, sin cortapisas, sin apresuramientos; y bien, ¿entonces? ¿Qué encontramos? ¿Qué vimos? ¿Qué presenciamos?

A manera de preámbulo unos personajes “indígenas” esotéricos en un ritual idem, quienes se supone preparan a un muerto para su viaje al más allá, a Mictlán, la mansión de los muertos. De inmediato se advierte que a pesar de ser sólo unos pocos los personajes y de que la cámara los fotografía sucesivamente (o, mejor dicho, se ponen frente a la cámara uno por uno), se ve como una

especie de amontonamiento, de abigarramiento. También a pesar de estar en un escenario natural, los movimientos de los actores y de la cámara son tales, que existe siempre una gran pesadez. Es más, tenemos siempre una imagen como de teatro filmado en escenario de cartón. Después de esto vienen los créditos e inmediatamente vemos una casa en ruinas, y oímos (bueno oímos es mucho decir porque no sé si debido al pésimo sonido del Auditorio de Humanidades, o porque deliberadamente está grabada así para darle un tono “poético”, o porque el proyccionista se compadeció de nosotros y quiso ahorrarnos una serie de textos que ateniéndonos a los demás no valía la pena haber oído nunca) oímos, repito, unos como poemas. Luego aparece el rostro de Sergio Kleiner con una extraña, pero evidente ambigüedad y muy obviamente “fotografiado o captado al estilo Visconti” (aunque mal, claro). Después, él mismo y más o menos confusamente, como todo en esta película va, pero va marchando, aunque primero lo creíamos en una caminata normal, y parece que va de huida; y después parece que de pillaje sobre unos campos estériles y por fin llega a una aldea miserable. Todo esto en muy pocos minutos, pero todo mal fotografiado, mal ambientado y si no totalmente mal actuado, sí en forma contradictoria (saque de onda, dirían los jóvenes de la idem). Pasa lo siguiente: los actores tienen en sus movimientos y gestos un tono más o menos naturalista, mas sus voces, sus tonos son siempre altamente recitativos y solemnes como ellos creen o cree el director que debe decirse la poesía náhuatl y/o sus ideas filosóficas. Los actores que representan a los personajes indígenas agregan a todo esto el que dichos personajes representan símbolos (símbolos, sí, aunque obvios y baratos). De entre todos ellos el personaje que sale mejor librado es el de María (Silvia Li), debido a que casi no habla. Por otro lado el personaje



de Sergio Kleiner (Santiago) es tan absurdo e inverosímil que nos importa muy poco lo que le pase o deje de pasarle, por ejemplo que los indígenas (quienes por cierto están vestidos en todos los estilos de todas las épocas posibles) sorprendan a los restos de su tropa o lo que sea y hieran o maten a todos, incluyéndolo a él naturalmente; por lo que nosotros y todos los espectadores que hasta ese momento nos estamos aburriendo bastante, pensamos que aquí terminaría la película y nos alegramos muchísimo; pero no, el señor sólo está herido y todavía nos falta ver su agonía en la que recuerda toda su vida.

Resulta que era un pobre criollo más o menos enamorado de una muchacha india con quien hacía el amor en una forma rarísima (o por lo menos incómoda), y con quien vivía “un romance tipo película mexicana que trata de copiar a Visconti”, sin lograrlo, porque entre otras cosas para esto debe tener la cámara cierta agilidad; y por supuesto implica todo un trabajo, un plan previo cuidadoso, y no basta con mover la cámara sin ton ni son unas veces y otras dejarla estática por ratos larguísimos mientras se paran frente a ella los intérpretes. Pues bien, hasta aquí me estaba aburriendo, cuando llegamos a una escena en que el dicho Santiago expulsado por su padre busca, sueña o delira en un jardín: ni más ni menos que el jardín del Edén con unas hurfes de pacotilla, como de carpa o a lo más del teatro Blanquita; esto ya verdaderamente me irritó y fue cuando decidí escribir sobre la película, porque si hasta aquí había sido algo absurdo, ridículo y aburrido, ahora se sumaba además la pretensión, y sin embargo todavía nos faltaba “lo mejor”. Ya casi para finalizar y para que veamos que todo, aunque aparentemente muy confuso no lo es tanto, y que el director sabe muy bien por dónde lleva la historia y que maneja perfectamente sus elementos, nos pone, y nos vuelve a poner, y nos repite, y nos vuelve a poner ciertas escenas (la expulsión de la casa paterna, el recibir las órdenes para su campaña militar, su romance, etcétera, o sea el *flashback* en el *flashback*, en el *flashback* como en *El manuscrito de Zaragoza*, sólo que aquí ¡oh decepción! pésimo. Aunque no se crea, esto no podía ser todo: ya para final absoluto dejó unas secuencias en que la película está bien en negativo, bien con otros mal logrados efectos de laboratorio, incluso con tomas del reciente eclipse de sol, todo en colores o tonos psicodélicos, pero horribles, que verdaderamente lastiman la vista (y ya no digamos un elemental sentido del buen gusto). Todo porque lo que ocurre es que se ha querido ilustrar en forma “poética”, haciendo una película de hora y media, la paupérrima y muy obvia idea ya por todos sabida (incluso por el PRI) de que somos mestizos; y porque se ha creído además, que la “magia” y la “poesía” son una serie de confusiones, disparates, arbitrariedades y falta absoluta de todo.

* *Mictlán*, 1969, Dirección: Raúl Kamfer. Fotografía: Alexis Grivas, Pablo García, Tony Kuhn. Intérpretes: Sergio Kleiner, Silvia Li, Lilia Aragón, Rocio Sagaón. Música: Guillermo Noriega, Luisa Durón.

3 poemas



Autorretrato

La manía por las profundidades y el augurio de un silencio seguro alejan, incrustan esa expresión.

Igual, a veces rosada penumbra, en la que observarse es estar justo en el centro.

Tu vida se esparce allí.

Hombre de la creación

Es aquí donde clamas por un goce sin par, ese minucioso instante en que te oyes respirar lo que pasa más de una vez pues si así no fuera ninguna sangre, ninguna lengua alcanzaría el tono de tus frases.

Tu hora es ésta y aquélla que no viviste. Este tu sueño y el sueño despierto y hablado por otros labios.

Nombrándote, en cualquier lado encuentras expectación y rebeldía y sobre todo un enorme derredor impacientemente mostrado.

Para saber y para esconder en vano la cabeza al fin te lanzas a esa altura donde todo es placer: la complacencia de lo incensante en ser presa y dilatación de tu espacio carnal.

¿Y esa confianza qué es?

Partir ha sido un éxito y volver todavía un camino, donde entre hormigones y auroras narras la historia de tus pies en marcha.

Edipo

Con claridad escuchas a la boca que acabas de besar y que ha puesto en tus ojos una visión donde la vida se aísla.

Entre tantos nombres, usas el que será elegido por el deseo de los otros. Y así saldada tu deuda, pasas de la tragedia a la incomprensión.

Penetrar, ser poseído, no tiene relación con el destino. Sí con el Origen, que hace del amante esa polución precisa donde se aclara su sangre.



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

ALEXANDER VON HUMBOLDT

Atlas geográfico y físico del reino de la Nueva España

• Por primera vez en español, en lujosa edición del FONDO DE CULTURA ECONOMICA, el *Atlas de México* del barón de Humboldt, incluye la introducción geográfica al *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, además de 8 láminas adicionales relativas a México, tomadas de otras publicaciones del autor. He aquí por fin, en su integridad, el incomparable material geográfico de Humboldt sobre los actuales Estados Unidos Mexicanos.

• Una verdadera joya bibliográfica, perfecta en la reproducción facsimilar del material cartográfico, y notable por sus textos seleccionados y presentados por los distinguidos especialistas Hanon Peck y Wilhelm Bonacker. La edición, muy reducida, indudablemente se agotará en breve tiempo.

• DE VENTA EN EL FONDO DE CULTURA ECONOMICA, AVENIDA UNIVERSIDAD 975 O REFORMA Y HAVRE, MEXICO, D. F.

• LLAME A LOS TELEFONOS 524-49-24 o 528-53-98



siglo
veintiuno
editores
sa

NOVEDADES

G. SADOUL

Historia del cine mundial

840 pp. 112 fotografías \$ 140.00

VARIOS AUTORES

Discusiones sobre programación monetario-financiera

TEXTO DEL I.L.P.E.S., 408 pp. 55.00

O. C. HERFINDAHL

Los recursos naturales en

el desarrollo económico

TEXTO DEL I.L.P.E.S., 300 pp. 34.00

J. SCHICKEL

Gran muralla, gran método

(acercamiento a China)

512 pp. 50.00

VARIOS AUTORES

El perfil de México en 1980

Vol. III, 632 pp. 88.00

J. P. MIRANDA

Marx en México

144 pp. 18.00

H. JACOBY

La burocratización del mundo

336 pp. 42.00

A. EMMANUEL

El intercambio desigual

480 pp. 95.00

De venta en todas las buenas librerías o en:
Siglo XXI Editores, S. A. — Gabriel Mancera 65
México 12, D. F. — Tel.: 5-43-93-92



JOAQUIN MORTIZ libros recientes



CARLOS FUENTES
tiempo mexicano

(3a. edición) \$ 30.00

LUIS SPOTA
la plaza

(3a. edición) \$ 50.00

VICENTE LENERO
el juicio

\$ 20.00

ELSA CROSS
la dama de la torre

\$ 25.00

FERNANDO CESARMAN
ecocidio: la destrucción del medio ambiente
\$ 15.00

ARI KIEV
curanderismo

\$ 30.00

OBRAS DE JUAN JOSE ARREOLA
confabulario / palindroma / varia invención / la feria
\$ 25.00 cada volumen

MAX AUB
la gallina ciega (diario español)

\$ 50.00

JOSE FUENTES MARES
la revolución mexicana (memorias de un espectador)
(2a. edición) \$ 35.00



en todas las librerías o en Tabasco 106
distribuidores exclusivos: AVANDARO, S. A.
Ayuntamiento 162-b tel. 513-17-14



Libros Académicos

CILA



Ernest Mandel en Ediciones Era

Colección El hombre y su tiempo

■ **TRATADO DE ECONOMIA MARXISTA**
Dos tomos/814 pp. / 2a. edición
\$120.00

■ **ENSAYOS SOBRE EL NEOCAPITALISMO**
263 pp.
\$40.00

Serie Popular Era

■ **LA TEORIA LENINISTA DE LA ORGANIZACION**
85 pp.
\$11.00

De venta en todas las librerías o en
Ediciones Era, S.A.

Avenida 102 / México 13, D. F. ☎ 582-03-44

DISCOS DE RECIENTE APARICION:

Serie Voz Viva:

MAX AUB — “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”.
Prólogo: Henrique González Casanova
Voz del autor.

Serie Literatura Mexicana:

JOSÉ JUAN TABLADA — poesía.
Prólogo: Salvador Elizondo
Voces: Sergio de Alba y Aurora Molina

Serie Folklore:

Álbum de dos discos con el grupo “Los Folkloristas”.
Música de México / Música andina / Música criolla / Música tropical
Prólogo: René Villanueva

Serie Voz Viva de América Latina:

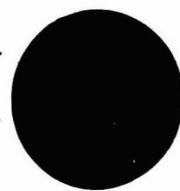
DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO — *Facundo* (fragmentos)
Selección, prólogo y voz de Carlos H. Magis

SIMÓN BOLÍVAR — Discursos y documentos

Selección y prólogo: José Luis Salcedo-Bastardo

Voz de Fernando Gómez

UNAM / DIFUSION CULTURAL



DESLINDE

CUADERNOS DE
CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

1 ■ Jean-Paul Sartre. INSTRUCCION EX-CATHEDRA Y DIFUSION DE LA CRISIS DEL SABER UNIVERSITARIO Y EL DESCONTENTO ESTUDIANTIL; 2 ■ Dr. Luis Villoro. EL REGIMEN LEGAL Y LA IDEA DE LA UNIVERSIDAD; 3 ■ Maurice Duverger. LA REVUELTA DE LA UNIVERSIDAD; 4 ■ Leopoldo Zea. LA UNIVERSIDAD AQUI Y AHORA; 5 ■ Herbert Marcuse. UNA APRECIACION: EL MOVIMIENTO EN UNA NUEVA ERA DE REPRESION; 6 ■ Glaucio Ary Dillon Soares y Mireya S. de Soares. LA FUGA DE LOS INTELLECTUALES; 7 ■ Paul Ricoeur. PERSPECTIVAS DE LA UNIVERSIDAD CONTEMPORANEA PARA 1980; 8 ■ Lic. José Luis Hoyo. EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL: ALCANCES Y LIMITACIONES; 9 ■ Raúl Olmedo. LA REFORMA UNIVERSITARIA EN FRANCIA; 10 ■ Jean Labbens. TRADICION Y MODERNISMO: LA UNIVERSIDAD EN CHILE; 11 ■ Darcy Ribeiro Heron, de Alencar y otros. UNIVERSIDAD DE PLANIFICACION SOCIAL, LAS CIENCIAS HUMANAS Y LA DINAMICA DE LA EDUCACION Y DEL DESARROLLO; 12 ■ Josefina Vázquez de Knauth. LA UNIVERSIDAD NORTEAMERICANA, PERSECUCION DE LA VERDAD O DESHUMANIZACION; 13 ■ Aldo E. Solari. LOS MOVIMIENTOS ESTUDIANTILES UNIVERSITARIOS EN AMERICA LATINA; 14 ■ Rodney Arismendi. UNIVERSIDAD Y LUCHA DE CLASES; 15 ■ Henrique González Casanova. LA UNIVERSIDAD: PRESENTE Y FUTURO

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
UNAM



CUEVAS

...es indudable que algunos aspectos de la fealdad (una fealdad a la que quizás calificaríamos mejor como ausencia de belleza, en el sentido de formas vacías, formas de las que se ha ausentado el espíritu) del mundo contemporáneo ha actuado de una manera directa sobre la sensibilidad de Cuevas. De ahí su predilección por lo monstruoso, lo deforme y antinatural. No se trata de una elección gratuita, ni tampoco de la voluntaria celebración de lo deforme. Las prostitutas, los locos, los monstruos que pueblan el mundo de Cuevas aparecen como símbolos de la realidad general, denuncian con su ausencia de espíritu la ausencia del espíritu en ella. Al identificarse con ellos, el artista trata de no celebrarlos ni justificarlos, sino de hacer posible la supervivencia del espíritu convirtiendo la fealdad de sus figuras en belleza. Al hacerlo, subraya el carácter paradójico de la creación en el mundo moderno y al mismo tiempo se afirma a sí mismo, transformando su radical pesimismo, su desesperanzado testimonio, en realización personal, desahogo de su sensibilidad como artista.

Juan García Ponce: *Cuevas por Cuevas*, prólogo.

