

# FILOSOFIA Y LETRAS

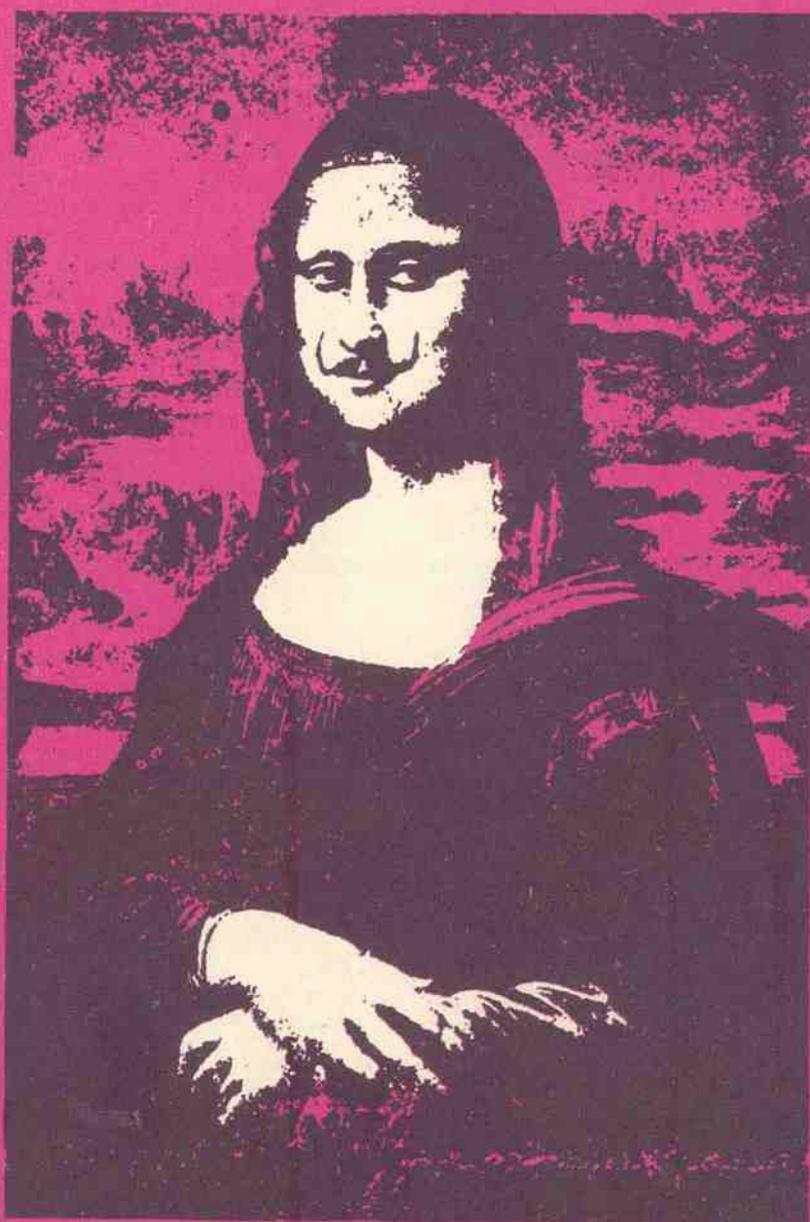


UNAM

BOLETIN DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

AÑO III ■ SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 1977 ■ NUMERO 5

BLEAU DADA par MARCEL DUCHAMP



L H O O Q

Manifeste DADA

# LA FILOSOFIA DE ANTONIO CASO

DEL LIBRO DE ROSA KRAUZE DE KOLTENIUK

## ESTETICA

Dos años después de *El concepto de la historia universal*, apareció por primera vez *Principios de estética*. Caso la escribió por encargo de la Universidad y siguiendo los lineamientos del curso que desde 1913 había iniciado en la Escuela de Altos Estudios.

Según reseña aparecida en *Vida Moderna* (diciembre de 1914), Caso dividió el curso de la siguiente manera: 1. Puntos relativos a la filosofía general. 2. Clasificación de los problemas filosóficos: ¿qué es el ser?, ¿qué vale el ser? 3. Teoría de la intuición estética de Bergson. 4. El porqué de la diversidad de las artes y clasificación de ellas según Hegel y Lessing. 5. Exposición de las ideas de Benedetto Croce acerca de la expresión estética. 6. Factores que concurren en la elaboración de la obra de arte. 7. Discusión de las ideas de Taine y Carlyle. 8. Conceptos nietzscheanos sobre la inspiración. 9. Estudio sobre la colaboración y no totalización de las bellas artes en la tragedia griega y en el poema sinfónico de Wagner. 10. De lo que debe entenderse por genio y talento. 11. Discusión de las ideas llamadas esteticismo y moralismo en el arte. 12. Sobre la imposibilidad absoluta de progreso en el arte. 13. Lo que es y cómo debe hacerse la crítica de arte, y razones para desechar las llamadas críticas retórica y científica. 14. Lo que debe entenderse por belleza y sublimidad en el arte. 15. Historia de la Estética.

En la reseña que antecede se advierte claramente que desde 1913, Caso ya había precisado los principales problemas estéticos de su tiempo. Y no sólo, sino que fue el primero, según testimonio de Ramos, que introdujo en México el estudio de la estética. "Antes de Caso —escribe Ramos— puede decirse que la Estética no existía en México, y quienes tenían noticia de ella no le concedían la categoría que merece dentro del conjunto de las disciplinas filosóficas. Las otras partes de la filosofía de más renombre, como la Lógica, la Ética, etcétera, figuraron en nuestros estudios desde la época colonial. Por lo que concierne a la Estética, puede afirmarse que Caso es de un modo absoluto el iniciador de su estudio en la historia de la filosofía en México."<sup>1</sup>

Sus clases tenían un atractivo especial. El propio Ramos recuerda que las ilustraba con las más famosas obras de todos los géneros; en pintura, en música, en literatura, siempre ejemplificaba y enlazaba el ejemplo con los temas fundamentales del curso.

Nadie ignoraba su cultura artística. Si tuvo gran inclinación por la historia, no la tuvo menos por el arte, y puede decirse que fue en el arte donde halló refugio su temperamento. La música le parecía "el arte del sentimiento humano", porque "nos relaciona expresivamente

con lo más íntimo de nuestro ser moral", porque "si la palabra y el pincel enmudecen de impotencia, la música habla".<sup>2</sup> Caso había aprendido a hablar un poco ese lenguaje y lo ejecutaba al piano; escribió sobre Bach, Beethoven, Wagner, Verdi, Debussy, Gounoud, Berlioz, Schuman... Vio en Bach al "patriarca" de la música alemana; su estilo fugado tenía "la acrisolada limpidez del diamante". Bach era "profundidad", Mozart, "armonía" y Beethoven "fuerza". Bach resumía "la evolución melódica, la sabiduría de la modulación, el sentido del ritmo y la gracia de la modulación". Beethoven habló al sentimiento con sus nueve sinfonías. "El heroísmo se expresó en la tercera. El amor en la cuarta; en la quinta —como en la tragedia clásica—, quedó el genio por encima de la tragedia. En la sexta se expresó la naturaleza como sentimiento puro.<sup>3</sup> En la séptima y en la octava —como Shakespeare en *Las alegres comadres de Windsor*— hizo gala del

<sup>2</sup> "La Sinfonía Pastoral." En *Principios de estética*, Porrúa, 1944, p. 221.

<sup>3</sup> "La Sinfonía Pastoral." *Idem*, p. 222. "La sinfonía pastoral no es un poema sinfónico, 'musique a programme', sino música pura, pura expresión del sentimiento, de la emoción del alma ante la naturaleza... El primer tiempo de los cinco que forman la estupenda creación, es absolutamente clásico. Su armonización se logra con sólo los tres grados principales de la escala. Parece un tiempo de una sinfonía de Haydn... ¿Habéis llegado al campo y sentisteis de lleno la acogida cordial de la naturaleza, su amor maternal, la pureza de su intención?... Este propio sentimiento expresa el bellísimo 'allegro ma non troppo'. Todo es en él fácil, puro, sereno, diáfano. El hombre y el mundo se enlazan en una comunión involuntaria. Se diría que son una misma naturaleza, un mismo ser... El segundo tiempo, el divino 'andante molto motto', es genuinamente romántico. Corre y corre el agua del riachuelo; corre y corre el agua. El espíritu la acompaña; pero no corre, vuela. Va en pos de sí mismo; persigue su quimera, luego, por momentos, abandónase al encanto de volar sin sentido; corre como el agua del arroyo, casi inconscientemente. Puro, inefable es su sentimiento. El alma se siente amiga de la vida. Se le ha metido adentro el murmullo del río. ¡Qué suave se desliza sobre sí misma! ¡Cómo se pone profunda y clara el alma! Al final los pájaros trinan. Son ruiseñores del alma de Beethoven, trinos de su propio corazón. Beethoven era sordo. Recordar sin poder olvidar es ser romántico... Luego la 'escena campesina'. El genio flamenco de Rubens, hecho música, sentimiento. Ludwig van Beethoven, prusiano de nación, tuvo sangre flamenca. Su abuelo fue de Flandes a Prusia. Y el 'scherzo' jocundo vuelve en sí mismo, terciamente, con la testardez peculiar de los bailes campesinos. De pronto un pensamiento sombrío se inicia; pero no vencerá. La alegría lo sofoca, la franca alegría triunfante lo domina. Al final del tiempo, rómpele simplemente la cadencia musical, y se anuncia con bíblica simplicidad, el chubasco... Al comenzar el 'allegro' tempestuoso, una serie de notas picadas, parece simular las primeras gruesas gotas de lluvia. Crece después el ímpetu del aguacero. Chocan cinco notas de los violonchelos con cuatro solamente de los bajos. Rásgase el cielo, nerviosamente. Sube y baja el viento, por sobre genuinas escalas cromáticas, y la Sinfonía alcanza su punto sublime: 'el firmamento entero se derrumbó en un rayo, como un inmenso techo de hierro y de cristal'... Cesa, por fin, la borrasca. Ya escampa. Cantan los pastores." *Idem*, p. 222.

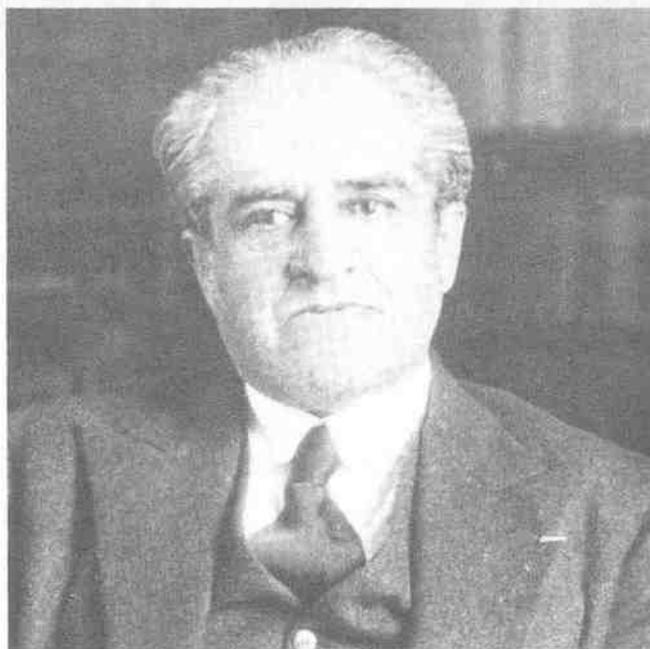
<sup>1</sup> "La Estética de Antonio Caso." En *Homenaje a Caso*, op. cit., p. 268. Sin embargo, parece que en 1905, Diego Baz dio un curso sobre estética.

'humor' inacabable de Falstaf; y en la novena, el dolor humano huyó para siempre ante la alegría dionisiaca más metafísicamente invencible."

La poesía seguía en el orden de sus preferencias. Era la otra "hermana gemela" de la música; unidas creaban el drama musical. Caso admiraba a Mozart, Gluck, Weber y Wagner porque ensayaron "la amistad indiscutible del drama y la música", amistad que halló sobre todo en Debussy; sólo él había logrado que "el *Dramma per musica* autónomo, si no independiente del verbo, siguiera no obstante los más sutiles movimientos dramáticos y manifestara su libre sumisión, no a la poesía misma, sino al designio de la amistad de las artes".<sup>4</sup>

Pero independientemente de esa amistad, Caso tenía inclinación por la poesía misma. Su lenguaje tampoco le era desconocido. Una de sus primeras apariciones en público, según anotamos, fue cuando la lectura de su "Canto a Juárez". Este remoto poema ya delataba, más que una tendencia a la poesía lírica, una preocupación filosófica. En sus libros de versos: *Crisopeya* y *El poético de los días del mar* —a los que sería difícil encontrarle verdadero valor poético— Caso tampoco pudo desprenderse de esta preocupación. Sin embargo, sus ensayos sobre Fray Luis de León, Dante, Cervantes, Shakespeare y Goethe, revelan hasta qué punto se sintió atraído por el mundo de la poesía. Fray Luis de León lo conmovía "más hondamente que los puros arrebatos místicos de Juan de la Cruz"; la "Oda a Francisco Salinas" le hablaba de "infinito y perfección". Dante abrigaba "una preocupación sobrehumana: encerrar en un poema cíclico la existencia universal". Cervantes era "dueño del sentido de la tierra"; se había sumergido "en la realidad de la historia castellana". "Dante realizó lo ideal; Cervantes idealizó lo real." Shakespeare "sugiere mejor que cualquier otro poeta, las vicisitudes de una humanidad más vigorosa que la nuestra, más humana e inhumana a un tiempo, monstruosa siempre por exceso o defecto, lo mismo para el bien que para el mal; y "el símbolo que Shakespeare creó en *La tempestad*, reencarna en la obra de Goethe: Próspero es Fausto y Ariel Mefistófeles"; "lo fáustico es la esencia misma del espíritu humano: osar siempre, no repetirse jamás, prolongarse en una perspectiva azarosa, que implica un constante milagro".<sup>5</sup>

<sup>4</sup> "Debussy realizó la idea leibniziana de la armonía preestablecida. El cuerpo y el alma, la poesía y la música, como los relojes de la célebre hipótesis, marcarían la misma hora, pero no porque se identificaran sus organismos, sino porque el propio pensamiento las haría trazar un ciclo eterno y proveería el milagro de la concordancia de cada segundo. Debussy no analiza los movimientos del alma, los funde en el tono del paisaje... mejor que nadie supo comentar la cambiante música del Iris... su arte es azul... como el verso hermético de Mallarmé. Jamás se contrae el artista a los estados sustantivos del espíritu. Interpreta lo que James llamó 'movimientos transitivos del alma'; fugaces movimientos que irremediamente escapan al común de las conciencias... No describe, siente; no piensa, esculpe, sueña. Abandónase el individuo a la vida universal; piérdese la conciencia en la inconciencia; fúndese la voluntad en los móviles del albedrío. El gran todo es la sola realidad que se percibe. Colores, notas, almas, son momentos fugaces de una melodía temblorosa y profunda, milagrosamente exacta, que se repite a veces con desoladora insistencia, y luego vuela sin obstáculos, deslizándose de toda realidad concreta y viviente, o se desmaya al fin para anonadarse en su propia infinita aspiración. Parece decirnos: 'Ya no es dios Pan; lo divino es la armonía de su flauta.'" *Principios de estética*, p. 274.



Antonio Caso

No hay que olvidar, según también lo observó Ramos, la influencia que ejercieron sobre Caso los demás miembros del Ateneo. Muchos eran poetas, pintores, humanistas; sus discusiones sobre arte no desmerecían frente a sus discusiones filosóficas. Caso reveló ahí su temperamento artístico y su entusiasmo por la estética y las bellas artes.

Esta inclinación también se prolongó durante toda su vida. Aunque desde un principio había tomado partido por Schopenhauer, Croce y Bergson, siguió escribiendo sobre estética hasta poco antes de su muerte.

### LOS PRIMEROS CURSOS DE ESTÉTICA Y "LA EXISTENCIA..."

Entre los primeros cursos de estética y la aparición de *Principios de estética*, ya se advierten notables diferencias. Se les interpone *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*.

<sup>5</sup> "Poetas como Dante o Goethe, son fermento de actividad estética. Boito quiso reencarnar musicalmente al primero y el segundo Fausto; Gounod (el maestro suave cuya melodía reviste contornos de cándida pureza) eligió simplemente la historia, el cuento de amor del primer Fausto; Berlioz condenó a Fausto. ¡Condenar a Fausto! ... Esto es medieval, no moderno. Fausto debe salvarse, con él se salva nuestro anhelo; con su exaltación final ascendemos a la suprema afirmación de Dios. Si Fausto rodara al infierno anatematizado por sus culpas, al infierno también rodaría lo que hay de mejor en el mundo contemporáneo: nuestra impiedad que quiere creer, nuestra fe que no deja de dudar... Schumann se acerca mejor que ningún otro músico, a la entraña pavorosa de Fausto... sabe insinuarse hasta el fondo del arduo pensamiento de Goethe... Lo fáustico es música y filosofía; experiencia vital siempre renovada y nunca satisfecha." *Nuevos discursos a la nación mexicana*, Lib. Robredo, 1934, pp. 122, 134, 138, 143. Caso reprodujo en esta obra su ensayo sobre "Los cuatro poetas modernos: Dante, Cervantes, Shakespeare y Goethe" y "La trascendencia musical de Fausto de Goethe". Sus ensayos sobre Debussy, Beethoven, Wagner y Verdi, están recogidos en *Dramma per musica* que reprodujo en *Principios de estética*.

No queremos decir con esto que en *Principios de estética* Caso haya cambiado sus ideas; nos referimos al matiz, a la insistencia en el aspecto desinteresado del arte, previsto desde sus primeros cursos, pero acentuado rigurosamente a partir de la tesis citada. Todos los ensayos que escribió entre 1916 y 1918, y que formaron parte del capítulo dedicado al desinterés artístico de la segunda edición de *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*, pasaron íntegros a *Principios de estética*. Esta apareció en 1925, y además de contener la mayor parte de los temas estudiados en los primeros cursos, y del capítulo "El arte como desinterés" de *La existencia...*, incluía artículos publicados entre 1923 y 1924, como por ejemplo, el "Ensayo sobre la caricatura" (*Revista de Revistas*, 30 de septiembre de 1923), "Artistas y Moralistas" (11 de noviembre de 1923), "La crítica como obra de arte" (10 de julio de 1924) y "Los sentidos artísticos" (27 de agosto de 1924). Caso también añadió a *Principios de estética* tres estudios recientes: su teoría de la intuición poética, la teoría de la *empföhlung* de Teodoro Lips, y el estudio sobre la psicología del placer estético de Fechner.

En 1944 *Principios de estética* fue editada nuevamente; esta vez con *Dramma per musica*. Como en otras ocasiones, no se trató de una simple reedición. Caso le incluyó nuevos capítulos formados con otros tantos ensayos, publicados en *El Universal*, como "Axiología y trascendencia", "Esquematismo y civilización" (18 de junio de 1943), "Esquema y símbolo" (2 de julio de 1943), "El arte tecnocrático" (9 de julio de 1943), "Hoy" (16 de julio de 1943), "Arte y geometría" (21 de enero de 1944). Estos ensayos fueron dedicados a valorar el arte contemporáneo.

Es de extrañar, sin embargo, que el maestro no haya incluido en la segunda edición de *Principios de estética* una serie de ensayos escritos entre 1936 y 1942, los que, en cambio, aparecieron resumidos en la tercera edición de *La existencia...*: "Estética de la forma" (*El Universal*, 9 de octubre de 1936), "Sentimiento y esencia de lo trágico" (*El Universal*, 4 de diciembre de 1936), "Teoría simbólica del arte" (*El Universal*, 11 de diciembre de 1936), "Sentimiento y esencia de la gracia" (*El Universal*, 18 de diciembre de 1936), "La esencia de lo cómico" (*El Universal*, 19 de mayo de 1939), "La belleza" (*El Universal*, 3 de enero de 1941), "El Arte" (*El Universal*, 10 de octubre de 1941). El 16 de marzo de 1945, Caso escribió su último ensayo sobre cuestiones estéticas: "El arte y la religión."

## PRINCIPIOS DE ESTETICA Y EL ARTE COMO DESINTERES

Sería imposible negar que las primeras convicciones estéticas de Caso influyeron en la elaboración de *La existencia...*, bastaría citar a Schopenhauer, al que Caso expuso desde los primeros cursos, para hallar el germen del "Arte como desinterés". Pero si es verdad que esta convicción aparece germinalmente en los primeros cursos, no es menos cierto que a partir de *La existencia...*, fue ésta la que proporcionó la pauta. Y es así que *Principios de estética* ya no se inicia en la misma forma que los

primeros cursos. Ahí ya no se estudia la estética desde un panorama filosófico general, sino que se la relaciona directamente con los problemas de la existencia; es decir, *Principios de estética* aparece unida desde sus raíces a una problemática predeterminada, y se desenvuelve como parte importantísima de *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*.

Desde las primeras páginas, *Principios de estética* revela su origen. Para recordarlo, Caso vuelve a insistir en la sobreabundancia o *surplus* de energía vital sin la cual sería imposible el arte. Equipara de nuevo al arte con el juego y muestra el carácter desinteresado del primero en relación con el interés biológico del segundo. Advierte que el desinterés no significa precisamente despreocupación por lo artístico, sino al contrario, desinterés por todo lo que no sea contemplación de lo bello. Otra vez concibe al arte como el primer triunfo sobre el egoísmo, triunfo que sólo alcanza el hombre que cesa de mirar a los objetos con fines prácticos; insiste entonces en el carácter cognoscitivo de la intuición estética y repite que el egoísmo nos impide conocer las cosas en su individualidad; la intuición desinteresada, en cambio, nos acerca a lo característico, a lo singular, y a diferencia de las abstracciones intelectuales, nos ofrece un conocimiento nuevo y diferente. Kant, Schopenhauer y Bergson, aparecen otra vez; Kant, como el iniciador del antiintelectualismo estético, Schopenhauer y Bergson como sus continuadores. Caso vio en *La crítica del juicio* el principio de la diferenciación entre la estética y la lógica, y escribió que "sólo faltaba romper los moldes de la crítica del juicio para realizarla plenamente". Esta obra la llevó al cabo Schopenhauer "cobijado bajo la augusta sombra de Platón", y posteriormente Henri Bergson, que desechando "el mito platónico, realizó la apotheosis de la intuición estética desligada de todo formalismo lógico". En esta forma el idealismo y el realismo en el arte pudieron "pactar su paz perpetua", porque "sólo apartándonos de la vida trivial llegamos a la vida verdadera".<sup>6</sup>

Insistiendo en sus mismos argumentos, Caso concluyó: 1o. que el arte rompe la ley biológica de la existencia; no se puede explicar con los principios de la biología. 2o. el arte no es de índole racional; tampoco se explica con las teorías intelectualistas o positivistas. 3o. los procedimientos del artista son intuitivos; el artista nos ofrece su visión de lo característico y singular; de ahí su importancia para la metafísica, que sólo de este modo puede llegar al conocimiento de lo individual concreto. 4o. el arte es fundamentalmente desinteresado; en este sentido liberta al hombre de su egoísmo y lo eleva hacia fines más personales y nobles.

## TEORIA DE LA PROYECCION SENTIMENTAL

Caso comprendió que tales conclusiones eran insuficientes para definir y caracterizar una teoría del arte. La intuición desinteresada no explicaba todo el movimiento interno del artista, movimiento que empieza con la contemplación, y culmina con la expresión o la creación de la obra de arte. En *Principios de estética*, emprendió el estudio de esta última fase.

<sup>6</sup> *Principios de estética*, *idem*, p. 63.

Entre la simple contemplación y la creación artística, introdujo la teoría de la *einfihlung* de Teodoro Lips. Había advertido que el arte no era una actitud pasiva del espíritu, y que además de sus condiciones primarias: el excedente de energías y la intuición desinteresada, tenía una tercera cualidad: la proyección del propio sentimiento sobre el objeto contemplado. De esta manera el movimiento artístico podía explicarse más ampliamente. Se trataba, en primer lugar, de una recepción, de un conocimiento obtenido a base de una intuición desinteresada, y en segundo lugar, de una proyección sentimental, de una fuga del alma hacia las cosas que se intuyen o se admiran. Interpretando a Lips, Caso describe la *einfihlung* de la siguiente manera: "cuando un árbol, un sauce inclina su follaje sobre la lámina de un lago, el alma del poeta se fuga de sí mismo, se unifica con el follaje lánguido del sauce y llora con él sobre el lago en silencio. Es que ha infundido simpáticamente su dolor en el árbol que se inclina. Si el ciprés apunta al cielo, la intuición poética sube al ramaje que asciende y hace del árbol erecto un episodio de su anhelo infinito".<sup>7</sup>

Lips ya había afirmado que el mundo y el yo se unifican por simpatía en todo acto de la *einfihlung*; que en este acto, además, se encuentra la propia personalidad, lo positivamente humano, de ahí que la *einfihlung* revista una significación moral. A pesar de la crítica de Croce, Caso se adhirió a las declaraciones de Lips, y sostuvo a su vez que era imposible despojar a la *einfihlung* de su significación moral; el valor de la personalidad —dijo— es un valor ético; en la *einfihlung* se vuelca toda la personalidad, y aunque la *einfihlung* sea estética, no puede menos de trascender a la moral. Así por ejemplo "el monólogo de Hamlet, o mejor dicho los monólogos de Hamlet en la tragedia shakesperiana, son puras obras de arte, admirables efusiones del alma y desbordamiento de la personalidad humana sobre el mundo; pero revisten un significado moral, no por deliberado propósito (entonces no serían estéticas), pero sí por su trascendencia, sí por la exultación de la persona humana, que interesará siempre a la ética. Don Quijote de la Mancha, con su locura sublime de destruir encantamientos y maldades, es otra genial proyección del alma sobre los elementos que le ofrece la vida. Y *El Quijote* cobra un sentido moral, no obstante que su concepción es puramente estética. Si fuese un panegírico del bien y no la vida de alucinación de un personaje poético, anularía, a la vez, su significación ética y su valor artístico".<sup>8</sup>

Pero todavía faltaba saber si la *einfihlung* es un proceso psicológico original e irreductible, o si es un complejo psicológico reductible a otras formas o aspectos más elementales. Caso sostuvo lo primero. Sin dejar de reconocer la importancia de las teorías asociacionistas, declaró que "es imposible explicar un hecho psicológico por asociación o evolución aisladas o combinadas"; hacerlo, sería tanto como concebir a la conciencia como un epifenómeno y olvidar que, por el contrario, es ésta la condición de toda actividad psicológica.

La conciencia no se forma por asociación ni por evolución; son la asociación y la evolución las que están subordinadas a la síntesis primitiva de la conciencia.

Para apoyar sus conclusiones, Caso recurrió a Kant y halló en la apercepción trascendental el mejor argumento contra todo asociacionismo y evolucionismo psicológico. En la apercepción trascendental, que es la pura conciencia de sí mismo, se halla la base del entendimiento; ahí no sólo se integra el sujeto del conocimiento, sino que se hace posible la unidad en la diversidad cualitativa del objeto. La apercepción trascendental no puede ser explicada por asociación porque es la síntesis primitiva, subjetiva, en el sentido kantiano del vocablo, aunque sea la condición indispensable de lo objetivo. La asociación y la evolución aparecen frente a ella como fenómenos secundarios.

Caso unió la apercepción trascendental de Kant a la teoría de la *einfihlung* de Lips, y sostuvo que en el fondo de toda vida espiritual está la síntesis del sujeto y el objeto, síntesis que se ha logrado a través de una proyección. La lógica no hubiera sido posible sin la proyección del yo puro en el objeto de conocimiento. La estética a su vez, no hubiera sido posible sin la proyección del yo empírico sobre el mundo. En el primer caso se trata de una proyección lógica, proyección del yo puro que Caso identifica con la apercepción trascendental; en el segundo, de una proyección del yo empírico. En este sentido, la apercepción trascendental o proyección lógica, como la llamó Caso, deja de tener el carácter de universalidad kantiana. Para Caso, el principio más universal no es la apercepción trascendental, sino la proyección empírica o proyección sentimental "de la cual es una parte la creación del objeto por el 'yo pienso'"; creación motivada, como la estética, por algo exterior impenetrable, la cosa en sí. Por eso afirmó que "la lógica nació de estabilizar y seleccionar el acto primitivo de la proyección del yo empírico", y que el mundo del hombre primitivo fue probablemente un mundo "plena-mente estético, como el de los niños, sin preceptos, sin leyes ni imperativos de conducta".<sup>9</sup> La *einfihlung* aparece entonces como un acto primario e irreductible.

Pero al identificar la apercepción trascendental con la proyección lógica de la conciencia, Caso se vio en la necesidad de afirmar expresamente que no toda *einfihlung* es estética; la apercepción trascendental, se ha visto, no lo es; Caso añade que la efusión del alma en el mito religioso, tampoco.

Observó, en efecto, que la diferencia entre el arte y el misticismo sólo "es de grado, no de esencia"; que en ambas interviene la misma actitud psicológica porque las dos parten de "vehementes fugas del alma hacia las cosas que se adoran o se cantan". Así, por ejemplo, "el hombre primitivo que admira en su ingenuidad los atributos de las bestias feroces o los astros rutilantes de la noche, hace del lucero una prolongación de su persona, y otra de la fiera, lanzando sobre las estrellas su alma estupefacta".<sup>10</sup>

Como consecuencia, Caso acabó por admitir tres clases de *einfihlung*: 1) la apercepción trascendental, 2) la *einfihlung* religiosa, y 3) la *einfihlung* estética propiamente dicha. En la primera halló el fundamento de la lógica y de la lingüística. La segunda explicaba, en parte, la religión. La tercera, unida a la intuición desinteresada, proporcionaba las bases de la estética.

<sup>7</sup> Principios de estética, op. cit., p. 94.

<sup>8</sup> Op. cit., p. 72.

<sup>9</sup> Op. cit., p. 92.

<sup>10</sup> Idem., p. 84.



## TEORIA DE LA INTUICION POETICA

A través de la intuición desinteresada y la *emfühlung*, Caso inició el estudio de la expresión artística; ésta le ofreció un problema de solución muy delicada, tan importante quizá como las relaciones entre el espíritu y el cuerpo o el lenguaje con el pensamiento. Así como halló imposible separar el pensamiento del lenguaje, creyó imposible separar la intuición de la expresión. Croce ya había escrito que "la intuición es la expresión", que "sólo obrando, formando, expresando, intuye el espíritu". Caso dijo a su vez que la expresión sigue necesariamente a la intuición en la misma forma que todo movimiento tiende al acto.

Pero si toda idea es conativa de la expresión, no todas son iguales ni se expresan de la misma manera. Aquellas que sirven únicamente para asegurar nuestra acción en el mundo, se exteriorizan en los actos vulgares de la vida e "implican una estilización práctica de la realidad", seleccionan el mundo, lo geometrizan, lo mecanizan, porque la exteriorización espiritual ha obedecido a fines utilitarios y quizá desaparecería si estos fines también desaparecieran.

La expresión artística es bien diferente. Volviendo a insistir en la idea del desinterés, Caso afirmó que la proyección sentimental, así como la intuición desinteresada, siempre encuentran un obstáculo a su paso. Como no sirven a fines prácticos, chocan con los demás actos de la vida vulgar, porque la vida vulgar no admite la pura contemplación ni la proyección sentimental; pero ellos deben exteriorizarse; como todo movimiento espiritual, tienden al acto, y ante la imposibilidad de cuajar en los actos vulgares de la vida, se vuelven creadoras y "forjan su mundo, su región, su universo, que parece duplicar la vida ordinaria y el mundo habitual"; y así "surgen las estatuas en su reino broncíneo; las sonatas y las sinfonías en su región hermética, sonora y llena de misterio; la arquitectura, la pintura y la poesía, en su respectivo territorio teatral".<sup>11</sup>

Caso llamó a la expresión de la empatía y la intuición desinteresada, "intuición poética", tomando el sentido etimológico de la palabra poeta (creador) y la definió como "la resultante de dos direcciones, no ciertamente excluyentes, pero sí opuestas: el movimiento conativo de las ideas, y el obstáculo que, para la proyección sentimental del yo empírico, opone siempre la experiencia ordinaria de la vida".<sup>12</sup>

La primera parte de esta tesis es de procedencia francamente croceana, y así como el propio Croce, Caso se anticipó a sus críticos y advirtió dos objeciones de importancia: 1) Si todo conocimiento intuitivo fuese siempre expresivo, todos seríamos artistas. 2) Si toda intuición implicara su expresión, los artistas nunca sentirían la angustia de su creación.

A la primera objeción, Croce ya había contestado que, en efecto, todos en mayor o menor grado somos capaces de expresar al intuir; si no fuera así, ni siquiera podríamos entender las creaciones de los genios; nos deleitan o nos conmueven porque podemos llegar, por un camino inverso, a la intuición del artista creador, y hacernos copartícipes de la intuición poética que la engendró. Existen además pequeñas intuiciones pasajeras que sólo se expresan con una sola palabra o una interjección, y desaparecen junto con la palabra pronunciada. No es pues sino distancia la que media, por ejemplo, entre la pequeña interjección y una sinfonía; es diferencia cuantitativa, no cualitativa.

A la segunda objeción, Caso observó que la angustia de la creación artística no obedece a una inadaptación entre la intuición y su expresión; no es que la intuición deje de adaptarse a su expresión justa; es la dificultad de manejar los elementos expresivos para fines artísticos. Estos elementos se nos han dado para los actos utilitarios de la vida, no para el arte; hacerlos concordar con la intuición poética es lo que provoca la angustia del artista; por eso es necesario el adiestramiento prolongado, la técnica, el ejercicio paciente.

## LA INDIVIDUALIDAD CREADORA

A pesar de haber afirmado que la intuición artística nos ofrece el conocimiento real e individual de las cosas, de sostener, por otra parte, que ese conocimiento, o mejor dicho, que esta intuición unida a la proyección sentimental se vuelve creadora al tropezar con los obstáculos que le ofrece la vida, Caso no sostuvo que el arte sea una imitación de la naturaleza; tampoco su "necesaria repudiación". Lo concibió como "un mundo puramente humano en que colaboran como excitantes las fuerzas exteriores", y escribió que el artista "crea expresiones insólitas que la naturaleza no hizo sino sugerir".<sup>13</sup>

En este sentido, dio gran importancia a la individualidad creadora, y declaró que si bien la intuición desinteresada proporciona el conocimiento de lo singular, de lo concreto, no es indispensable que se exprese o se trasmita en igual forma por todos los artistas. Entre la intuición y la expresión está el genio personal; por eso las obras de arte son todas diferentes. La intuición, y el conocimiento

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 95.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 96.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 97.

que esta intuición ofrece, sólo sugieren formas de expresión estética; todas las intuiciones se expresan, pero la expresión ya no depende del objeto intuido, sino del sujeto que en mayor o menor grado le ha infundido su propio sentimiento y que expresa de acuerdo con su técnica y su estilo.

Caso cita en su apoyo a Juan Pablo Richter y relata el episodio ya conocido de los cuatro camaradas que se propusieron pintar un mismo trozo de paisaje con el propósito de no separarse en lo más mínimo de la naturaleza. A pesar de tener como base una misma intuición, los cuatro cuadros resultaron distintos.

Sin embargo, no dejó de reconocer la influencia que el medio, la raza y el momento histórico, pueden ejercer en toda individualidad creadora. Entre Carlyle y Taine, como era su costumbre, se colocó en una posición intermedia, y afirmó que los factores analizados por Taine son hasta cierto punto determinantes; un artista, efectivamente, es un hombre de su época, de su raza y de su momento histórico; los objetos sobre los que dirige su proyección sentimental, varían con el tiempo, al punto de que por ejemplo, ya sería imposible una nueva *Ilíada* en la época contemporánea. Afirmó, por otra parte, que en toda creación artística siempre se refleja, hasta cierto punto, una escuela. Bach, por ejemplo, creó la sonata, que a su vez, tenía antecedentes en los clásicos italianos. Mozart, Haydn y Beethoven, la desarrollaron y crearon la sinfonía. Beethoven le incluyó los coros, y Wagner transformó la sinfonía dramática en el drama musical. "La evolución de la sinfonía es, pues, un hecho individual y colectivo, indisolublemente colectivo e individual. Pero lo colectivo ha surgido de convertir un modelo individual, en ley social del gusto artístico de un siglo."<sup>14</sup> El verdadero impulso viene del genio, del artista excepcional; lo demás, aunque importante, tiene valor secundario.

## EL SIMBOLO Y LA FORMA<sup>15</sup>

En toda obra de arte no sólo interviene el elemento subjetivo. Se necesita también el elemento material como medio de expresión artística; este elemento varía en las diferentes artes aun cuando "el soplo estético sea el mismo". Por eso, emulando a Hegel, Caso concibió el arte como "una síntesis de espiritualidad y materialidad". Hegel lo había escrito: "El arte expresa sensiblemente las ideas, a diferencia de la filosofía que se refiere al puro elemento abstracto del pensamiento."

En la música, en la pintura, en la arquitectura, en la poesía, en todas las artes, Caso halló esa síntesis de espiritualidad y materialidad, es decir, la expresión de lo incorpóreo e invisible, por medio de algo corpóreo y visible: el mármol, la piedra o el bronce, el aceite, el metal de los tubos, las cuerdas del violín, la interna disposición y estructura material de la garganta humana. Y si todo arte necesita de un elemento sensible, todo arte

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 170.

<sup>15</sup> Aunque sus consideraciones sobre el símbolo y la forma no aparecen en *Principios de estética*, sino en la tercera edición de *La existencia...*, hemos creído prudente intercalarlos aquí, porque continúan la línea de las ideas que hasta este momento hemos venido glosando.

es simbólico porque sólo simbólicamente se puede expresar en forma sensible la idea; el artista no puede emplear exclusivamente los razonamientos; si lo hiciera, ya no haría arte puro; necesita del símbolo estético que "declara la potencia y la limitación artísticas" aunque nunca llegue a simbolizarlo todo, porque la materia jamás podrá expresar con plenitud lo ideal.

Así, por ejemplo, Caso declaró que "es un símbolo la arquitectura clásica erigida para que los dioses del Olimpo la habiten". La escultura griega, como diría Hegel, nos da en la regularidad y armonía de sus figuras, "la forma inmanente del espíritu"; pero no logra su materialidad declarar el desenvolvimiento de la idea. "La pintura reduce, entonces, las dimensiones materiales al símbolo del plano, el claroscuro, y el colorido, que acercan el mundo físico a lo inespacial del espíritu; la música suprime con la melodía, la armonía y el ritmo, su relación con la luz; nos hunde simbólicamente en el tiempo puro; y la palabra, al fin, ya impregnada de pensamiento, es el órgano del simbolismo poético."<sup>16</sup>

El artista debe cuidar de no extremar el elemento sensible o el espiritual. La palabra excesiva se convierte en retórica y se aleja de la idea o del sentimiento que se pretendió expresar. Si en caso contrario, se subordina la expresión a la lógica pura, el arte deja de serlo para convertirse en metafísica o dialéctica. El arte desaparece y se sustituye la fantasía con el razonamiento, porque el símbolo es como el hombre, "un alma en un cuerpo".

Aunque en menor escala, Caso también vio en la forma un elemento estético de gran importancia, y añadió que la predilección por determinadas formas artísticas y su empleo a través del tiempo, ha dado origen a creaciones imponderables. La preferencia por la pirámide y la columna en la arquitectura, del soneto en la poesía, de la sonata en música, por ejemplo, ha procreado otras tantas formas estéticas que nos revelan en toda su magnitud al genio.

Las formas estéticas contemporáneas no fueron del agrado de Caso. En la última edición de *Principios de estética*, afirmó que en el arte contemporáneo hay mayor tendencia hacia la geometría que hacia el arte; mayor preferencia por el esquema que por el símbolo, en suma, que el arte contemporáneo es el reflejo de nuestra civilización decadente; el pintor cubista o surrealista, por ejemplo, emplea actualmente la escuadra y el compás, y sustituye las flores, los rostros y los frutos con círculos, triángulos y espirales. Las demás artes revelan una abstracción conceptualista y mecánica, y como nuestra civilización, todo en ellas es tecnocrático, irreligioso y de tendencia social. No obstante, reconoció dos cualidades al arte contemporáneo: la fuerza y la elegancia.

## LOS VALORES ESTETICOS

Antes de tomar partido por una teoría general de los valores, Caso ya había iniciado el estudio de los valores estéticos. Desde sus primeros cursos habló de lo bello y lo sublime y los analizó con más detalle en *Principios de estética*. En la tercera edición de *La existencia...*, incluyó artículos escritos en 1936 donde estudió el sentimiento y esencia de la gracia, de lo trágico y de lo cómico.

<sup>16</sup> *La Existencia como economía, como desinterés y como caridad*, 3a. edición, p. 117.

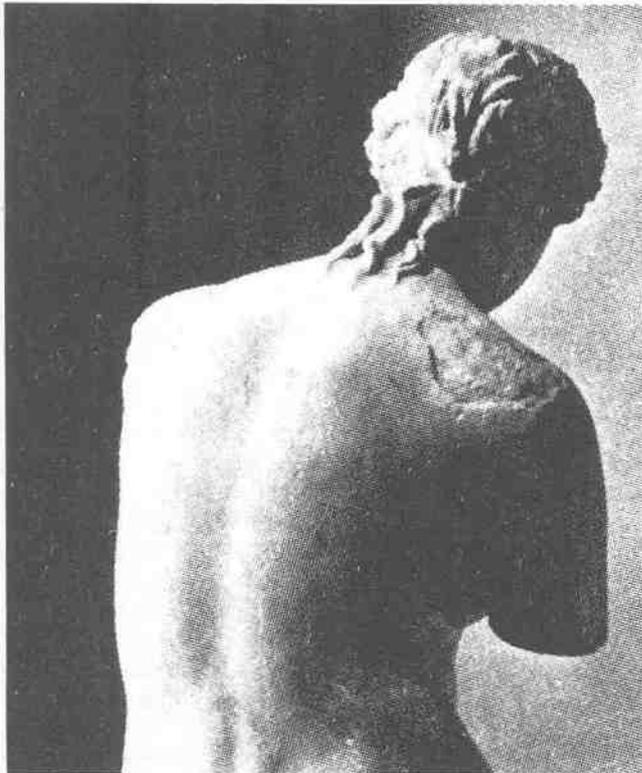
## LA BELLEZA

La belleza fue para Caso, como para Kant, el valor estético por antonomasia, y la concibió como el punto intermedio entre la vida y el bien. Si en el mundo vital todo es conquista y en el mundo moral todo es dádiva, en la órbita de la belleza todo es paz y desinterés; "ella es el divino punto neutro de la existencia", por eso todo lo ve desinteresadamente y todo lo refleja desde otro plano, un plano de apaciguamiento, donde se diría que "el bien y el mal se miran entre sí".

Frente a la belleza pura no existe otro interés que la contemplación, "no se busca más allá que aquello que se contempla", ni mueve a otro sentimiento que la fruición estética. Por eso la obra de arte es incapaz de contaminarse con el mal. Una obra artística verdaderamente bella puede exhibir la maldad sin mover al crimen, o reflejar el incesto sin que nadie trate de emular, por ejemplo, la pasión de Edipo. Estas obras, por el contrario, son catárticas de la pasión y a veces nos apartan del mal. La inmoralidad no se encuentra en la obra de arte. El hombre es el inmoral, el que puede sentir deseos vergonzosos frente a la Venus de Milo sólo porque exhibe la desnudez femenina en toda su belleza. Si una obra es inmoral ya no es artística, porque el verdadero artista nunca refleja las cosas en relación con nuestros deseos sino en sí mismas, y la belleza sólo provoca un sentimiento puro y desinteresado de placer estético.

Caso estudió con cierto detalle la psicología de este placer. Desde la primera edición de *Principios de estética*, analizó las ideas de Fechner y concibió a la fruición estética como un sentimiento complejo que podría compararse hasta cierto punto con el placer del jugador.

Venus de Milo



La estética empírica o "estética desde abajo", como la llamó el propio Fechner en oposición a la "estética desde arriba", exponía las leyes fundamentales del agrado estético. Caso vio en ellas una importante contribución para la filosofía del arte, y afirmó que era necesario tomar en cuenta los resultados de la experimentación. El análisis del umbral estético así como las otras cinco leyes estudiadas por Fechner, ayudaban a esclarecer la psicología de la fruición estética. No obstante, Caso advirtió el peligro de convertir a la estética en una parte de la psicología, y como partidario de la "estética desde arriba", sólo creyó necesario complementarla con la estética experimental.

Caso abrigaba grandes esperanzas en la "estética desde abajo", y escribió que su principal contribución sería la de proporcionar, además del estudio sobre la fruición estética, un estudio sobre el elemento objetivo de la belleza. Si la experimentación llegara a comprobar cuáles son los ritmos, las formas y los colores universalmente gustados durante la historia, si se descubriera "un consenso unánime, esto universalmente gustado constituiría la belleza objetiva de la realidad".<sup>17</sup> Tal esperanza concordaba con las aspiraciones del propio Caso que nunca se adhirió al objetivismo ni al subjetivismo axiológico, sino al objetivismo social a la manera de Durkheim y la escuela sociológica francesa.

## LA GRACIA Y LO CÓMICO

Pero el arte no se contrae únicamente a la belleza. "Lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo bello, lo feo, lo horrible, lo ridículo, caben dentro de la extensa representación artística. Los valores y contravalores son expresados estéticamente." Caso estudió estos valores en la tercera edición de *La existencia...*, y excepto el análisis de lo bello y lo sublime, no aparecen en ninguna de las dos ediciones de la estética.

La gracia no depende de la belleza pura. Hay seres hermosos que "carecen de la fascinación de la gracia" y hay otros que, sin ser precisamente bellos, son graciosos. Pero si un mismo ser reúne la gracia y la belleza, no sólo nos impresiona cada uno de estos valores, sino que nos recreamos con su síntesis.

Caso calificó de grácil la actividad espontánea, airosa, "el gentilísimo desembarazo como diría Angel Ganivet, que supone facilidad pero añade perfección".<sup>18</sup> En este sentido, lo cómico sería la negación de la gracia. "Si el acróbata, por ejemplo, vacila en sus cabriolas, o el pianista titubea en su ejecución, si el danzarín tropieza en su danza, mueve *ipso facto* a risa; lo grácil se sustituye con lo cómico",<sup>19</sup> la contemplación con la reflexión y la sonrisa con la risa.

Caso sostuvo que en las situaciones cómicas pueden intervenir tres elementos: la reflexión, el elemento social, y la sustitución de la actitud orgánica por la mecánica; afirmó que la reflexión es tan esencial para lo cómico, como la intuición para lo bello, porque si lo bello es intuitivo, lo cómico es intelectual; es decir, el hombre ríe

<sup>17</sup> *Principios de estética*, p. 164.

<sup>18</sup> *La existencia...*, 3a. edición, p. 130.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 130.

después de recibir la impresión del objeto y de aplicar su inteligencia a la situación cómica que tiene por delante.

La sociedad no sólo es necesaria, sino que es la esencia de lo cómico. Bastaría citar las comedias más famosas de Aristófanes o Molière para observar que en muchos casos movieron a risa por su ironía y sus alusiones a la vida social de aquellos días. Por eso algunos famosos versos satíricos de determinada época literaria, ya no conmueven en la actualidad. En otras ocasiones el chiste se expresa en un lenguaje esotérico sólo entendido por los iniciados.

El tercer elemento, o sea la sustitución de lo mecánico a lo orgánico y lo psíquico, siempre mueve a risa, como por ejemplo, cuando un individuo elegantemente vestido da un traspies. Lo cómico, además, tiene diversos grados: desde el humor que unifica la risa y el llanto, hasta la carcajada.

## LO TRAGICO

Así como la alegría, el dolor es contagioso. La palabra compasión indica justamente que la pasión de otro se convierte en nuestra propia pasión en el momento de la proyección sentimental. Hay tanta compasión para lo cómico como para lo trágico. Es la vivencia de otro que se convierte en nuestra propia vivencia.

La compasión se hace aún más viva mientras es mayor el sufrimiento o el valor que concedemos a la persona que lo experimenta; mientras más injusto sea el dolor, más honda será nuestra compasión, como sucede precisamente ante la tragedia. La ruina de algo sublime, la caída irremisible del héroe, produce la tragedia, y esa caída puede ser provocada por la propia culpa o por causas ajenas a la voluntad. La dicha más completa puede anonadarse, como sucedió según la Escritura, con Job.

La tragedia refleja mucho mayor dignidad espiritual que la alegría. La alegría es banal, el dolor, algo íntimo; en las obras de arte abundan más las escenas dolorosas y sombrías, los trances difíciles, que la representación artística del placer. El arte "puede evocar y provocar el sentimiento trágico de la vida", de ahí que la tragedia sea una de las manifestaciones más profundas del arte.

## LO SUBLIME

Si en la belleza "juega la fantasía libremente dentro de la armonía del objeto" y la gracia produce un "sentimiento de pura facilidad", lo sublime provoca "una vivencia de pequeñez y de humillación", de "exaltación" y de "abnegación", es decir, una síntesis de dolor y placer.

Desde *La existencia como economía, como desinterés y como caridad* y más tarde en *Principios de estética*, Caso se preocupó por definir el sentimiento y la esencia de lo sublime. Primero con argumentos schopenhauerianos, después con Kant, y afirmó que lo bello, lo gracioso y lo sublime difieren cualitativamente, no cuantitativamente. Sostuvo que lo gracioso, por más que se intensifique, jamás se volverá bello, y la hermosura, a pesar de su perfección, nunca provocará el sentimiento de lo sublime. Este último, como dijo Kant, hace referencia a "lo

absolutamente grande y supera toda representación y medida de los sentidos".

Kant ya había dividido lo sublime en sublime matemático y sublime dinámico; Schopenhauer le añadió un sabor trágico de oposición entre la intuición estética y la voluntad; los estéticos de la *einführung* basaron el sentimiento de lo sublime en la proyección de la fuerza de voluntad y de acción, y le dieron carácter sinérgico. Caso, a su vez, escribió que "lo bello crea su mundo en el puro deleite de la contemplación. Lo sublime es la contemplación de la brega, de la pugna de las energías cósmicas, psicológicas y morales. El mundo entero es lucha, conflicto, sinérgica; así es sublime; pero también es movimiento fácil, ritmo cadencioso, giro amable y seductor, así es bello".<sup>20</sup>

Pero precisamente por su magnitud, lo sublime no puede ser expresado fácilmente. Si toda obra de arte debe contar con un elemento sensible, es difícil expresar en forma sensible "lo que es más grande que cualquier cantidad, lo infinito, lo eterno". Esto se consigue con la síntesis de los elementos sensibles y el símbolo. Todas las obras de arte sublime simbolizan lo absoluto en "la cópula de ambos mundos, el espiritual y el material, el ideal y el sensible". Sólo así se simboliza ese sentimiento que surge frente a la eternidad, la inmensidad o la omnipotencia. También lo sublime moral se simboliza; sus símbolos son el héroe y el santo.

## CLASIFICACION DE LAS ARTES

Finalmente, Caso ofreció una nueva clasificación de las artes. En primer lugar, las dividió en artes puras y artes impuras, y sostuvo que las artes puras no deben clasificarse a la manera tradicional. Hegel, por ejemplo, había dividido jerárquicamente a las artes en relación con nuestros sentidos. Caso observó que tal clasificación es falsa; primero, porque las artes no pueden clasificarse con el solo dato de los sentidos, y segundo, porque entre las artes no existen jerarquías.

En efecto, si Hegel dividió a las artes en artes de la vista y artes del oído, Caso, sumándose a Croce, afirmó que Hegel excluyó arbitrariamente el tacto, el olfato y el gusto, porque no les concedió función o actividad estética. Croce sostuvo que todos los sentidos intervienen en la expresión artística, que "la suavidad de una mejilla, el calor de un cuerpo joven, la delicadeza y fragancia de un fruto, el filo de una espada", etcétera, son también impresiones que recibimos, por ejemplo, de una pintura. Caso afirmó por su parte, que no se pueden dividir los sentidos en sentidos estéticos y no estéticos; que todos los sentidos primordialmente están supuestos en la acción de vivir y sólo por excepción se prestan a fines estéticos. No hay un sentido humano que deje de servir para el éxito de la vida; sólo cuando este éxito se ha conseguido y la demasia vital se ha acumulado, los sentidos comienzan a recrearse con la pura intuición desinteresada. Lo único cierto es que la vista y el oído se prestan más para la fruición estética que los otros sentidos. El tacto y el gusto difícilmente "se libertan del yugo ordinario" porque "el

<sup>20</sup> *Principios de estética, op. cit., p. 128.*

gusto se refiere a la nutrición misma, y el olfato, finísimo en el perro, es su principal instrumento en la defensa y el amor". La vista y el oído son "el mirador para asomarnos al infinito".<sup>21</sup> La clasificación de las artes basada en el único dato de los sentidos privilegiados, no pudo menos de ser, para Caso, una clasificación falsa.

Por otra parte, tenía que rechazar la jerarquía entre las artes. Ya había dicho que no hay progreso artístico y que la obra maestra es igual a la obra maestra. No hay un arte superior a otro. La poesía es tan absoluta como la música, y ésta como la pintura, la escultura, etcétera.

Para ser consecuente con sus ideas, se vio en la necesidad de hallar una nueva clasificación de las artes. Esta no debía partir únicamente del dato de los sentidos sino del principio estético de la intuición poética; tenía que ser una clasificación objetiva, y además, debía de poner las artes en estado de igualdad para evitar las jerarquías. Alfonso Caso le proporcionó la clasificación deseada.

Aprovechando las tesis de Bergson, Alfonso Caso dividió las artes de la siguiente manera:<sup>22</sup>

1. Artes de la vista (representan "el ser que se ha movido"): arquitectura, ornamentación.
2. (O bien representan "el ser que se mueve"): escultura, pintura.
3. Artes del oído (representan "el movimiento del ser"): poesía, música.
4. Artes de ambos sentidos: vista y oído (representan "el ser y su movimiento"): danza, drama.

Antonio Caso trató de completar la clasificación de su hermano agregando las artes impuras, como la poesía didascálica, la oratoria, la historia, la crítica y la caricatura. Ellas también son expresiones de una intuición desinteresada, pero son artes impuras porque llevan implícito un fin intelectual.

## LAS ARTES IMPURAS

### LA CARICATURA

El artista no reflexiona sobre la vida, sólo la refleja; el caricaturista, en cambio, opina sobre lo que mira; añade lo que piensa, a su propia intuición, por eso provoca el deseo de reír. La caricatura agranda los defectos del modelo y disminuye las dimensiones de los rasgos pequeños. En la pintura, en la literatura y aun en la música, existen obras de arte caricaturescas, porque "el arte resulta más humano con caricaturas que sin ellas".

### LA ORATORIA

Si el poeta es un espectador de la vida, el orador es un actor. El orador siempre trata de invitar a la acción, de persuadir, y en un momento dado, salva o corrompe. El

<sup>21</sup> *Principios de estética, op. cit.*, p. 133.

<sup>22</sup> Esta clasificación se encuentra en el "Ensayo de una nueva clasificación de las Artes" de Alfonso Caso. Se reproduce en *Principios de estética*, p. 145.



Kant

Bergson



poeta no corrompe ni salva porque el arte no es moral ni inmoral. Sin embargo, el éxito del orador es efímero; el del poeta "como que se eterniza", porque el orador habla en presente, el poeta en futuro. A nadie, por ejemplo, conmueve ahora Castelar, Gambetta o Macaulay a pesar de que su elocuencia había logrado conquistar a las gentes. Cicerón, en cambio, "vive y vivirá entre los amigos de las letras humanas", no precisamente por su oratoria, sino por "su ondulante filosofía y su estilo terso y puro que reflejó las más ricas preseas del genio latino; el orador, ya no arrojaría hoy a Catilina del capitolio".

### LA HISTORIA

Caso concibió la historia como un arte impuro, y la definió como "el esfuerzo orgánico, estético de reconstrucción del pasado": Su relación con el arte es absoluta ya que esta reconstrucción, según dijo en *El concepto de la historia universal*, requiere un esfuerzo esencialmente artístico. "Sólo por intuición se alcanza, sólo por el genio poético se cumple."

### LA CRITICA

La crítica de arte también es un arte impuro. Su fin no es la contemplación o la expresión desinteresada de la belleza; ella "invade con la razón la esfera de la intuición estética, pero refleja el humanismo como fruto de la tradición y la historia y constituye el exponente de la vida cultural".

Caso observó que hay personas que prefieren incluso la crítica al recreo de la obra de arte y lo explicó por "el apresuramiento en que vivimos, por la falta de sentido estético, o por el deseo muy natural de entender lo que el arte significa: porque el crítico hace lo que el físico: relacionar entre sí los objetos de su mundo; lo que el biólogo: concordar el ambiente con la vida; lo que el historiador, que olvida al personaje para fijarse en cómo se engendran sus acciones con las acciones de los hombres". El artista, en cambio, lo mira todo independientemente de cualquier fin utilitario, no tiene jamás finalidad demostrativa o práctica; su finalidad es sin fin, como dice Kant, y no trasciende de la obra de arte misma "sino por razones extrínsecas, sociales o morales".<sup>23</sup>

A pesar de eso Caso no se adhirió a la tesis del arte por el arte, tesis que consideró llena de "falsa generosidad romántica". "Procurar el arte por el arte es falso —escribió— pero no hay artista que haya dejado de efectuar su labor más allá del bien y del mal."<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Sus reflexiones sobre la crítica sólo aparecieron en la primera edición de *Principios de estética*, 1925, p. 187.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 181.

# CONSEJO TECNICO DE HUMANIDADES

# información básica 1977\*

*Presidente:* Lic. Jorge Carpizo, Coordinador de Humanidades.

*Consejeros:* Dr. Jaime Litvak King, Director del Instituto de Investigaciones Antropológicas. Lic. Ernesto de la Torre Villar, Director del Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Lic. Arturo Bonilla Sánchez, Director del Instituto de Investigaciones Económicas. Mtro. Jorge Alberto Manrique, Director del Instituto de Investigaciones Estéticas. Dr. Rubén Bonifaz Nuño, Director del Instituto de Investigaciones Filológicas. Dr. Fernando Salmerón, Director del Instituto de Investigaciones Filosóficas. Dr. Jorge Gurría Lacroix, Director del Instituto de Investigaciones Históricas. Dr. Héctor Fix Zamudio, Director del Instituto de Investigaciones Jurídicas. Lic. Julio Labastida Martín del Campo, Director del Instituto de Investigaciones Sociales. Dr. Ricardo Guerra, Director de la Facultad de Filosofía y Letras. Lic. Elena Jeannetti, Directora del Centro de Estudios sobre la Universidad e invitada permanente del Consejo. Lic. José Manuel Favila, Secretario del Consejo.

\* La información corresponde a mayo de 1977.



Torre Uno de Humanidades

## INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLOGICAS

*Fecha de creación:* 1973.

*Objetivos del Instituto:* a) La investigación del hombre como ser biológico que produce cultura y vive en sociedad rodeado e interactuando con el medio ambiente, que a su vez es físico, biológico y social. b) La investigación no sólo del hombre actual, sino en toda la historia biológica y cultural del género humano. c) La divulgación de los conocimientos adquiridos, lo que hace a través de sus libros y publicaciones periódicas: *Anales de Antropología, Notas Antropológicas, Reimpreso y Tlalocan.*

*Personal Académico:* Investigadores de tiempo completo: 25. Ayudantes de investigador: 16. Técnicos académicos: 3. Investigador emérito: 1. Total del personal académico: 45.

*Áreas de Investigación:* Arqueología, Antropología Física, Etnología, Antropología Social y Lingüística.

*Número de proyectos de Investigación:* 51. Proyectos individuales: 46. Proyectos de grupo: 5.

*Publicaciones:* *Anales de Antropología, Notas Antropológicas, Reimpresos y Tlalocan.*

Principales títulos editados: *Panorama de las artesanías otomíes del Valle de Mezquital* de Andrés Medina y Noemí Quezada; *Manual de Antropología Física* de Juan Comas; *La cerámica arqueológica de Mesoamérica* de Eduardo Noguera; *Data antropométrica de algunas poblaciones indígenas mexicanas* de María Teresa Jean, Carlos Serrano y Juan Comas; *Los elementos de la lengua tarahumara* de Andrés Lionnet; *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística* de Paul L. Garvin y Yolanda Lastra; *Yagul, el palacio de los seis patios* de Ignacio Bernal; *Cien años de Congresos Internacionales de Americanistas* de Juan Comas; *In Memoriam Pedro Bosch Gimpera* por varios autores; *Cihuatlán y Tepecoacuilco* de Jaime Litvak.

*Biblioteca:* Número aproximado de libros que integran el acervo: 7 000. Cabe destacar que el Instituto de Investigaciones Antropológicas tiene un programa de difusión integrado por el Museo Universitario de Antropología y el Cine Antropológico. Edita además un boletín semanal de actividades y un boletín de biblioteca, también semanal. La biblioteca se encuentra abierta al público y da servicio de elaboración de microfilms con fines didácticos para instituciones de investigación y enseñanza.

## INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRAFICAS

*Fecha de creación:* 1967.

*Objetivos del Instituto:* a) Organizar, conservar y difundir la producción bibliográfica nacional, tanto la retrospectiva como la actual a través de sus dependencias, la Biblioteca y Hemeroteca Nacionales. b) Servir de centro coordinador y difusor de la investigación bibliográfica y bibliotecológica en todos los aspectos y niveles, con miras a resolver las necesidades de comunicación cultural, científica y técnica de México, de la UNAM y sus dependencias, así como de otras instituciones culturales nacionales y extranjeras, y de los investigadores en particular. c) Elaborar y publicar los inventarios, guías y obras de consulta bibliográfica indispensables de acuerdo con un programa que contemple las necesidades del país y posibilidades de la propia institución.

*Personal Académico:* Investigadores de tiempo completo: 9. Investigadores de medio tiempo: 7. Ayudantes de investigador: 3. Investigadores a contraro: 16. Técnicos académicos: 4. Total del personal académico: 39.

*Áreas de Investigación:* Investigación bibliográfica que comprende teoría bibliográfica y la elaboración de la *Bibliografía Mexicana*, e investigación bibliotecológica.

*Número de proyectos de Investigación:* 40. Proyectos individuales: 30. Proyectos de grupo: 10.

*Publicaciones:* Libros editados durante 1976: 12. Publicaciones periódicas: *Anuario de Bibliografía*, *Bibliografía Mexicana* y el *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*.

Biblioteca Nacional



Principales títulos editados: *Bibliografía general de Don Justo Sierra* de José Ignacio Mantecón; *Repertorio Bibliográfico de Alfonso Reyes* de James W. Robb; *Catálogo de incunables de la Biblioteca Nacional* de Jesús Ihmoff; *Catálogo de la Colección Lafragua 1821-1853* de Lucina Moreno Valle; *Guía del Archivo Franciscano* de Ignacio del Río; *Catálogo de obras manuscritas en latín* de Jesús Ihmoff; *Manual de Metodología y técnica bibliográfica* de Gloria Escamilla; *Índice de nombres latinos de ciudades con imprenta* de José Ignacio Mantecón; *Guía de encabezamiento de materias* de Gloria Escamilla; *El libro en México* de Ernesto de la Torre y Gómez y *Guía de documentos para la Historia de México en Archivos Ingleses* de Gloria Grajales.

*Biblioteca:* Número aproximado de libros que integran el acervo: La biblioteca que usa el Instituto es la Nacional que cuenta con más de dos millones de obras y las amplias colecciones de periódicos de la Hemeroteca Nacional.

Cabe observar que el Instituto tiene como dependencias a la Biblioteca y Hemeroteca Nacionales. La Biblioteca tiene una sección de obras raras y una sección de manuscritos. Cuenta con un departamento para inventidos con equipo especial. Un taller de restauración de libros y documentos y un departamento audiovisual, así como talleres de reproducción y fotografía.

## INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ECONOMICAS

*Fecha de creación:* 1940.

*Objetivos del Instituto:* a) Realizar investigaciones teóricas y aplicadas de interés científico y académico nacional en el campo de la Economía Política. De preferencia sobre las causas principales del subdesarrollo y la problemática del desarrollo socioeconómico de México con referencia especial a América Latina, en el marco general del llamado "Tercer Mundo". b) Analizar la dinámica de dichos procesos desde sus orígenes históricos, con una perspectiva de conjunto, con atención a las interrelaciones de la problemática económica y los fenómenos sociopolíticos.

*Personal Académico:* Investigadores de tiempo completo: 40. Investigadores de medio tiempo: 1. Ayudantes de investigador: 12. Técnicos académicos: 16. Total del personal académico: 69.

*Áreas de Investigación:* Teoría del Desarrollo, Estudios regionales, Estudios agrícolas y agrarios, Investigaciones económicas y financieras del sector externo, Área de estudios de aspectos sociales y políticos del desarrollo y Área de economía pública.

*Número de Proyectos de Investigación:* 44. Proyectos individuales: 40. Proyectos de grupo: 4.

*Publicaciones:* Libros editados durante 1976: 6. Publicaciones periódicas: *Problemas del Desarrollo*, *Revista Latinoamericana de Economía*, *Boletín de Noticias Periodísticas Seleccionadas* y *Boletín de la Biblioteca-Hemeroteca*.

Principales títulos editados: *En torno al capitalismo latinoamericano* por varios autores; *Capitalismo, atraso y dependencia en América Latina* por varios autores; *El gobierno de Allende y la lucha por el socialismo en Chile* por varios autores; *Política mexicana sobre inversiones extranjeras* por varios autores; *Impacto de las empresas multinacionales en el empleo y los ingresos. El caso de México* de Víctor M. Bernal S.; *El imperialismo fresa* de Ernest Feder; *Aspectos estructurales de la economía pública* de Benjamín Retchkiman; *Empresas multinacionales de Alma Chapoy y Política educativa mexicana en el proceso posrevolucionario (1935-1970)* de María Remedios Hernández.

*Biblioteca:* Número aproximado de libros que integran el acervo: 8 309.

## INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

*Fecha de creación:* 1935.

*Objetivos del Instituto:* El Instituto tiene como objetivo el realizar investigaciones en la historia del arte, la teoría del arte y la estética; la difusión del conocimiento de esas materias; velar por la conservación del patrimonio artístico nacional y dar asesoría y opiniones en materia de su incumbencia.

*Personal Académico:* Investigadores de tiempo completo: 16. Investigadores de medio tiempo: 6. Ayudantes de investigador: 4. Técnicos Académicos: 5. Total del personal académico: 31.

*Áreas de Investigación:* Arte Prehispánico, Arte Colonial, Arte Moderno, Arte Contemporáneo y Música.

*Número de Proyectos de Investigación:* 30. Proyectos individuales: 25. Proyectos de grupo: 5.

*Publicaciones:* Libros editados durante 1976: 2. Publicaciones periódicas: *Anales de Estética*.

Principales títulos editados: *El Arte Colonial en México* de Manuel Toussaint; *El surrealismo y el arte fantástico de México* de Ida Rodríguez; *Estética del arte mexicano* de Justino Fernández; *Arte precolombino de México y de la América Central* de Salvador Toscano; *La iglesia de Santa Prisca de Taxco* de Eduardo Báez; *La escultura de Palenque* de Beatriz de la Fuente; *El pintor Martín de Vos en México*, de Francisco de la Maza; *La canción mexicana* de Vicente T. Mendoza, y *Trajes civiles, militares y religiosos de México* de Claudio Linati.

*Biblioteca:* Número aproximado de libros que integran el acervo: 8 294. Debe señalarse que el Instituto cuenta con una fototeca con 80 000 diapositivas.

## INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLOGICAS

*Fecha de creación:* 1973.

*Objetivos del Instituto:* Los objetivos generales del Instituto son el conocimiento y comprensión de nuestra cultura e historia por medio del estudio de las lenguas y literaturas grecolatinas, hispánicas e indígenas de México, así como de la tradición latinomexicana.

*Personal Académico:* Investigadores de tiempo completo: 33. Investigadores de medio tiempo: 5. Investigadores a contrato: 43. Ayudantes de investigador: 7. Técnicos Académicos: 1. Total del personal académico: 89.

*Áreas de Investigación:* El Instituto se divide en cuatro centros y un seminario de estudio. Los centros son: el Centro de Estudios Clásicos que tiene una sección griega, una latina y otra latinomexicana, el Centro de Estudios Literarios, el Centro de Estudios Mayas, el Centro de Lingüística Hispánica y el Seminario de Estudios sobre el Lenguaje Poético.

*Número de Proyectos de Investigación:* 92. Proyectos Individuales: 83. Proyectos de grupo: 9.

*Publicaciones:* Libros editados durante 1976: 19. Publicaciones periódicas: *Anuario de Letras y Estudios de Cultura Maya*.

Principales títulos editados: *La Eneida* de Virgilio, estudio introductorio, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño; *Epístolas* de Horacio, traducción y notas de Tarcisio Herrera; *En defensa de Celio* de Cicerón, estudio introductorio, traducción y notas de Amparo Gaos Schmidt; *Menón* de Platón, estudio introductorio, traducción y notas de Ute Schmidt; *Costumbres funerarias de los antiguos mayas* de Alberto Ruz Lhuillier; *Descripción estructural del maya de Chilam Balam de Chumayel* de Ma. Cristina Alvarez; *El habla culta de la ciudad de México* por varios autores; *Obras dramáticas* de Cayetano J. de Cabrera, edición crítica, introducción y notas de Claudia Parodi; *Diccionario de escritores mexicanos* de Aurora M. Ocampo y Ernesto Prado Velázquez.

*Biblioteca:* Número aproximado de libros que integran el acervo: 36 000.

## INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSOFICAS

*Fecha de creación:* 1945.

*Objetivos del Instituto:* El Instituto es un órgano dedicado a la investigación de las diferentes disciplinas filosóficas. Fomenta también las relaciones y la colaboración entre los cultivadores de la filosofía en México y sostiene intercambio con otros centros culturales tanto mexicanos como extranjeros.

*Personal Académico:* Investigadores de tiempo completo: 13. Investigadores de medio tiempo: 5. Investigadores eméritos: 1. Técnicos Académicos: 3. Total del personal académico: 22.

*Áreas de Investigación:* Lógica y Semántica, Ética y Filosofía del Derecho, Filosofía de la Ciencia e Historia de la Filosofía.

*Número de proyectos de Investigación:* 60. Proyectos individuales: 54. Proyectos de grupo: 6.

*Publicaciones:* Libros editados durante 1976: 6. Publicaciones periódicas: *Crítica*, *Diánoia* y *Bibliografía Filosófica Mexicana*.

Principales títulos editados: *La teoría de Platón sobre las formas, las relaciones y los particulares en el "Fedón" de Héctor-Neri Castañeda*; *Los principios de la filosofía lingüística* de F. Waisman; *Conceptografía, Los fundamentos de la aritmética y otros estudios filosóficos* de G. Frege; *Un ensayo de lógica deóntica y teoría general de la acción* de G.H. Von Wright; *El desarrollo de la teoría de la cuantificación* de J. van Heijenoort; *Doctrina aristotélica de la justicia* de E. García Máynez; *El desarrollo fichteano del idealismo trascendental de Kant* de B. Navarro.

*Biblioteca:* Número aproximado de libros que integran el acervo: 15 500.

## INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

*Fecha de creación:* 1945.

*Objetivos del Instituto:* a) Realizar investigaciones históricas, preferentemente sobre Historia de México, sin excluir trabajos sobre los ámbitos americano y universal. b) Difundir el resultado de sus investigaciones a través de publicaciones, cursos, conferencias, etc. c) Actuar como centro de estudio y discusión de temas históricos. d) Auxiliar el trabajo docente universitario poniendo a disposición de profesores y alumnos los estudios realizados por el Instituto, así como la biblioteca del mismo.

*Personal Académico:* Investigadores de tiempo completo: 14. Investigadores de medio tiempo: 6. Investigadores a contrato: 2. Técnicos académicos: 3. Total del personal académico: 25.

*Áreas de Investigación:* Historia de México Prehispánico, Historia de México Virreinal e Historia de México Moderno y Contemporáneo.

*Número de proyectos de Investigación:* 39. Proyectos individuales: 39.

*Publicaciones:* Libros editados durante 1976: 9. Publicaciones periódicas: *Estudios de Cultura Náhuatl*, *Estudios de Historia Novohispana* y *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*.

Principales títulos editados: *Obras Históricas* de Fernando de Alva Ixtlixóchtli, ed. de Edmundo O'Gorman; *Crónica mexicáyotl* de Fernando Alvarado Tezozómoc, introd. de Adrián León; *Tratado curioso y docto de las grandezas de Nueva España*, ed. de Víctor Manuel Castillo Farreras y Josefina García; *Historiografía sobre la muerte de Cuauhtémoc* de Jorge Gurriá Lacroix; *Trece poetas del mundo azteca* de Miguel León-Portilla; *Textos de medicina náhuatl* de Alfredo López Austin; *Lorenzo Boturini y el pensamiento histórico* de Vico de Alvaro Matute; *La idea del descubrimiento de América* de Edmundo O'Gorman; *Compendio de la gramática náhuatl* de Thelma Sullivan, pref. de Miguel León-Portilla y *Monarquía Indiana* de Fray Juan de Torquemada.

*Biblioteca:* Número aproximado de libros que integran el acervo: 11 000.

## INSTITUTO DE INVESTIGACIONES JURÍDICAS

*Fecha de creación:* 1940.

*Objetivos del Instituto:* a) Usar del conocimiento del derecho extranjero para el desarrollo del derecho nacional, tanto en la reforma de su legislación como en el progreso de su jurisprudencia. b) Reunir el material jurídico indispensable para la determinación de la ley aplicable en caso de conflicto internacional de leyes. c) Investigar comparativamente los diversos sistemas jurídicos vigentes, especial-

Torre Dos de Humanidades



mente los iberoamericanos, con vistas a preparar eventuales formas positivas de unificación interna e internacional.

**Personal Académico:** Investigadores de tiempo completo: 24. Investigadores de medio tiempo: 2. Técnicos Académicos: 5. Total del personal académico: 31.

**Áreas de Investigación:** Derecho Constitucional, Derecho Administrativo, Derecho Fiscal, Derecho Laboral, Derecho Procesal, Derecho Internacional, Derecho Civil, Derecho Mercantil, Teoría del Derecho e Historia del Derecho.

**Número de proyectos de Investigación:** 27. Proyectos individuales: 27.

**Publicaciones:** Libros editados durante 1976: 10. Publicaciones periódicas: *Gaceta Informativa de Legislación y Jurisprudencia*, *Boletín Mexicano de Derecho Comparado y Anuario Jurídico*.

Principales títulos editados: *Proceso, autocomposición y autodefensa* de Niceto Alcalá Zamora; *Estudios de Teoría General e Historia del Proceso de 1945-1972* de Niceto Alcalá Zamora; *Lineamientos constitucionales de la Commonwealth* de Jorge Carpizo; *Veinticinco años de evolución de la justicia constitucional 1940-1965* de Héctor Fix Zamudio; *Constitución y proceso civil en Latinoamérica* de Héctor Fix Zamudio; *Reformas y tendencias constitucionales recientes de América Latina (1945-1956)* de José Miranda González; *El derecho de los Estados Unidos de América, Instituciones judiciales, fuentes y técnicas* de André y Suzanne Tunc; *Panorama del Derecho Mexicano* por varios autores; *Legal protection of the environment in developing countries* por varios autores; *La jurisdicción constitucional de la Libertad* de Mauro Cappelletti.

**Biblioteca:** Número aproximado de libros que integran el acervo: 10 000.

## INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES

**Fecha de creación:** 1933.

**Objetivos del Instituto:** El estudio de la realidad social del país y la finalidad de aportar soluciones prácticas a problemas nacionales; se está dando énfasis a la sociología aplicada, sin desvincularse de los estudios básicos de tipo teórico.

**Personal Académico:** Investigadores de tiempo completo: 46. Investigadores de medio tiempo: 1. Ayudantes de investigador: 25. Técnicos académicos: 7. Total del personal académico: 79.

**Áreas de Investigación:** Movimientos y clases sociales, Sociología Política, Sociología de la población, Demografía y urbanización, Sociología de la cultura, la ciencia y la educación y Sociología Agraria.

**Número de proyectos de Investigación:** 57. Número de proyectos individuales: 57.

**Publicaciones:** Libros editados durante 1976: 8. Publicaciones periódicas: *Revista Mexicana de Sociología*.

Principales títulos editados: *Sociología del Imperialismo* de A. Abdel-Malek; *El perfil de México* por varios autores; *Las clases sociales en América Latina, problemas de conceptualización* por varios autores; *Seminario Latinoamericano sobre reforma agraria y colonización* ed. por Jorge Martínez Ríos; *El proletariado industrial en México* de Jorge Basurto; *Las categorías del desarrollo económico y la investigación en ciencias sociales* de Pablo González Casanova; *Sociología del Poder* de Lucio Mendieta y Núñez; *Seminario sobre regiones y desarrollo en México* por varios autores; *Caciquismo y poder político en el México rural* de Roger Bartra; *La ideología de la Revolución Mexicana* de Arnaldo Córdoba.

**Biblioteca:** Número aproximado de libros que integran el acervo: 15 700.

## CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD

**Fecha de creación:** 1976.

**Objetivos del Centro:** El objetivo determinado para el Centro es impulsar la realización de estudios acerca de la Universidad Nacional Autónoma de México. Estos estudios incluirán aspectos históricos, legislativos, académicos, administrativos, laborales, y en general todos los que constituyen la experiencia universitaria, con el fin de analizarlos con criterios propios de la Universidad, estableciendo su debido registro.

**Personal Académico:** Investigadores de tiempo completo: 8. Investigadores a contrato: 5. Técnicos Académicos: 7. Total del personal académico: 20.

**Número de proyectos de Investigación:** 5. Proyectos individuales: 3. Proyectos en grupo: 2.

**Publicaciones:** Libros editados en 1976: 9. Publicaciones periódicas: *Deslinde y Pensamiento Universitario*.

Principales títulos editados: *La Universidad Nacional Autónoma de México. Formación, estructura y funciones* de Diego Valadés; *La Autonomía Universitaria, antología* comp. por Jorge Pinto Mazal; *Estudio Histórico Jurídico de la Universidad Nacional (1881-1929)* de Alfonso de María y Campos; *Universidad, dependencia científica y tecnológica en América Latina* de Jorge Witker; *La Universidad Nacional de Eugenio Hurtado; Algunas consideraciones acerca de la Reforma Universitaria en la Universidad Nacional Autónoma de México* de Leonel Pereznieta; *El personal académico en la Legislación Universitaria* de Ignacio Carrillo P.; *Reformas Legislativas en la Universidad Nacional Autónoma de México: 1973-1977* de Jorge Carpizo; *Interpretación de la Legislación de la Universidad Nacional Autónoma de México 1973-1976* ed. UNAM.

Por acuerdo del Rector, el Coordinador de Humanidades es el Presidente de la Comisión Editorial de la UNAM y con él acuerda el Director General de Publicaciones.

# HUIDOBRO Y EL SURREALISMO

Le Surréalisme se définit par ceux qu'il défend et par ceux qui l'attaquent. — Aragon

Desde el nacimiento oficial del Surrealismo en 1924 han pasado cincuenta años; en este medio siglo han aparecido muchos libros sobre el movimiento en Francia pero pocos y poco precisos sobre su repercusión en los países hispánicos. A pesar de los meritorios, pero contradictorios, esfuerzos de Bodini, Ilie, Morris y Baciú para documentar su presencia en la literatura de España e Hispanoamérica, carecemos todavía de una idea clara de lo que es, o era, el Surrealismo. Parte del problema estriba en que se trata de un movimiento literario, fenómeno que, por su propia naturaleza, no admite el encasillamiento fácil de las escuelas poéticas con sus maestros, discípulos, y códigos fijos. Los movimientos literarios no son estáticos; cambian, evolucionan y se transforman con el tiempo. Por lo tanto, en el caso de un movimiento de tan larga duración como el Surrealismo, es posible tener de él, como tenemos, imágenes diferentes. En la primera década de su existencia tres etapas distintas se perfilan: la de *Les Champs magnétiques* de 1920, la del primer *Manifeste du Surréalisme*, de 1924, y la del *Second Manifeste du Surréalisme*, de 1930. Además, con la publicación del primer manifiesto en octubre de 1924 el Surrealismo se convierte en un movimiento muy polémico. Sus defensores ahora son muchos; sus opositores, antes legión, ahora son pocos: últimamente se ha puesto de moda defender el Surrealismo no con un criterio literario, sino filosófico, como "a way of life", un modo de vida. Concepto curioso quizá, pero poco informativo.

Por eso, quisiera aprovechar esta ocasión para examinar el arranque del movimiento lanzado por Breton, relacionándolo con sus antecedentes más inmediatos: el Cubismo y Dada. Así será posible apreciar la singularidad del Surrealismo en el momento de su aparición. Para realizar esta tarea no voy a hacer una lectura más del primer manifiesto. Este ha sido reinterpretado con frecuencia y generalmente, si no siempre, para adecuarlo a los sucesivos cambios de gusto y criterio críticos, con lo que ha terminado siendo uno de los documentos más ambiguos de la historia literaria. No; lo que pretendo hacer es informar de manera concreta, exponer cómo entendió el Surrealismo, en 1924, un vanguardista contemporáneo de André Breton: el poeta creacionista Vicente Huidobro.

Parece increíble, pero fuerza es decirlo: los críticos del Surrealismo español e hispanoamericano han pasado por alto el hecho de que Vicente Huidobro, integrante de la vanguardia parisina y alto exponente de la hispánica, no fuera surrealista y que, con motivo de la publicación del primer *Manifeste du Surréalisme*, hiciera editar en París, en 1925, una colección de ensayos, críticos en su mayoría, del ideario de Breton. Huidobro, cuya evolución estética personal durante tantos años corre paralela al desenvolvimiento de las nuevas tendencias literarias y en



Vicente Huidobro

quien las vanguardias francesa e hispánica tenían su más lúcido defensor, reaccionó de manera insólita a la publicación del manifiesto bretoniano. Declaró entonces su rotunda oposición a las ideas allí expuestas:

Moi personnellement, je n'admets pas le Surréalisme parce que je trouve qu'il abaisse la poésie en voulant la mettre à la portée de tout le monde comme un simple jeu de famille après le diner.<sup>1</sup>

La decidida oposición del poeta creacionista fue algo inesperado ya que él y Breton habían coincidido en aprobar la "evolución lógica" de la vanguardia.<sup>2</sup> De hecho, ambos se formaron en la estética del simbolismo postrero. Breton cruzó el umbral de la vanguardia en *Nord-Sud*, la revista cubista que abrió sus páginas a Huidobro cuando éste llegó a París en 1917. Posteriormente, y hasta 1924, Breton y Huidobro colaboraron con frecuencia en las mismas publicaciones del Cubismo y Dada. Cuando Breton abandonó el rigor y la disciplina del cubismo literario, alrededor de 1919, para experimentar con el elemento azar como posibilidad creativa ofrecida por Dada, Huidobro también se distanció de *Nord-Sud* para encontrar su lugar en la revista de Tristan Tzara. Pero en el caso de Breton su evolución estética le condujo más lejos, y es sabido que su primer manifiesto surrealista no solamente formalizó su ruptura con Dada sino que anunció una nueva zona de experiencia estética. Huido-

<sup>1</sup> "Je trouve", *Manifestes* (París: Revue Mondiale, 1925), p. 53.

<sup>2</sup> Para Huidobro ver mi "Del modernismo a la vanguardia: el Creacionismo pre-polémico", *Hispanic Review*, xliii, 3 (Verano 1975); para Breton ver su "Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe", *Les pas perdus* (París: Gallimard, 1924).

bro, tras el fracaso del Congreso de París en 1922, también revisó su actitud hacia el movimiento Dada; se mantenía abierto a otras tendencias en su revista *Création* (1921-1924), pero cuando Breton presentó su alternativa, el poeta chileno la rechazó. Y no fue el único. Otros vanguardistas también frenaron su evolución literaria frente al Surrealismo. Con todo, el hecho realmente extraño es que el ideario surrealista fuera tan rotundamente rechazado en este momento por la vanguardia misma, por amigos y compañeros literarios de Breton: poetas como Huidobro, Tzara, Dermée, Ribemont-Dessaignes y Picabia, hombres en cuya evolución estética se podía trazar la trayectoria de la vanguardia hasta el momento. El fenómeno exige una explicación. ¿Qué era el Surrealismo entonces? ¿Por qué fue rechazado tan rotundamente? Respuesta a estas preguntas se encuentra en los escritos de Huidobro contenidos en el libro de ensayos críticos, injustamente olvidado, que publicó en París en 1925. El libro se tituló *Manifestes*.

Antes de comentar la oposición de Huidobro al Surrealismo es urgente dejar en claro que Breton, al publicar su primer manifiesto, no abandonó el principio de evolución; hasta precisó entonces los vínculos que el movimiento tenía con la mejor literatura del pasado. Inclusive citó como antecedente importante la sucinta definición que Reverdy dio de la imagen poética en *Nord-Sud*, marzo de 1918:

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte. . .

La definición de Reverdy sintetiza magistralmente la estética del grupo *Nord-Sud* y es fundamental para entender el cubismo literario. Huidobro la incorporó a su conferencia de 1921 en el Ateneo de Madrid. Expresó allí con una dicción esencialmente modernista el mismo concepto vanguardista:

El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables. Hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, los agrupa y los obliga a marchar en su rebaño por rebeldes que sean, descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior, las entreteje en su discurso, en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio.<sup>3</sup>

Se habrá notado que la formulación de Huidobro añade un elemento nuevo a la técnica cubista de la yuxtaposición: lo arbitrario. Breton, gracias a Dada, estaba muy consciente de lo fecundo del elemento azar para la composición poética. Hasta elogia a Picabia por haber sido el primero en comprender que "tous les rapprochements de mots sans exception étaient licites et que leur

vertu poétique était d'autant plus grande qu'ils apparaissent plus gratuits ou plus irritants à première vue".<sup>4</sup> Al azar, a lo imprevisible, el Surrealismo añadió el automatismo, "l'écriture automatique".

Aquí, hay que precisar que la oposición más vigorosa al Surrealismo en su momento inicial no fue ocasionada por sus obvios puntos de contacto con Dada y el Cubismo sino por su diferencia radical. Aunque algunos escritores vanguardistas coetáneos, como Paul Dermée, afirmaron que Breton no presentó nada nuevo,<sup>5</sup> y algunos críticos más recientes, contemporáneos nuestros, como Michel Sanouillet, mantienen que el Surrealismo no es otra cosa que la versión francesa de Dada,<sup>6</sup> hay que reconocer que la originalidad del manifiesto nunca ha sido puesta seriamente en duda. La crítica de Huidobro, por ejemplo, se centró casi exclusivamente en la importancia dada por Breton a la escritura automática —y a las consecuencias de ella. Esto puede parecer sorprendente hoy, cuando las reinterpretaciones del Surrealismo han tendido a restar importancia a este aspecto de la doctrina para, en cambio, destacar más su carácter de filosofía de la vida. Tan es así, que la definición oficial que Breton dio del Surrealismo en 1924 parece inoperante hoy:

*Surréalisme*, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.<sup>7</sup>

Sin embargo fue esta idea y la insistencia en exigir una creación artística no mediatizada lo que tanto excitó a los contemporáneos de Breton, impulsándolos a adhesiones y a repulsas apasionadas. Huidobro figuró entre los negadores y fue, acaso, el más enérgico. Para él, el automatismo era una práctica censurable porque minoraba la función creadora del poeta. Punto central de su crítica es la antinomia entre lo voluntario y lo involuntario, entre la estética activa de la vanguardia y el papel pasivo en que se confinaba al poeta surrealista. En su libro de 1925 reitera que "la poésie doit être créée par le poète, avec toute la force de ses sens plus éveillés que jamais et le poète tient son rôle actif et non passif dans le rassemblement et l'engrenage du poème."<sup>8</sup> Breton mantenía exactamente lo contrario, insistiendo en que el poeta no era el inventor del poema, sino más bien su receptor: un "appareil enregistreur" del fluir psíquico. Hacia 1925 éste era el mayor punto de divergencia entre el Surrealismo y las otras tendencias vanguardistas: el automatismo y la importancia atribuida al aspecto inconsciente de la creación literaria. El Cubismo había definido la imagen como el resultado de la aproximación voluntaria de dos realidades "distantes"; si para Dada, la aproximación podía ser

<sup>4</sup> Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1939; París: Pauvert, 1973), p. 305.

<sup>5</sup> Ver Dermée, "Pour en finir avec le Surréalisme", *Le Mouvement Accélééré* (noviembre, 1924).

<sup>6</sup> Sanouillet, *Dada à Paris* (París: Pauvert, 1965), especialmente p. 420.

<sup>7</sup> *Manifeste du Surréalisme* (París: Kra, 1924), p. 42.

<sup>8</sup> *Manifestes*, p. 13.

<sup>3</sup> "La poesía", en *Obras completas de Vicente Huidobro* (Santiago: Zig-Zag, 1964), t. 1, p. 655.

arbitraria, para el Surrealismo tenía que ser involuntaria, "en l'absence de tout contrôle exercé par la raison". Según Breton, solamente así sería posible crear una imagen realmente nueva:

La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or, il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes. Le principe d'association des idées, tel qu'il nous apparaît, s'y oppose. Ou bien faudrait-il en revenir à un art elliptique, que Reverdy condamne comme moi. Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit *en vue* de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux.<sup>9</sup>

Advertiendo la importancia del pensamiento no articulado —"la pensée parlée"— y el poder del subconsciente para asociar realidades lejanas, Breton sintió la necesidad de captar esas imágenes insólitas. De ahí el automatismo, la escritura automática. Al instaurarla, Breton rompe con la tradición, una tradición que es "otra", a la vez que la continúa. Prosiguió la búsqueda de los artistas de la vanguardia: la de nuevas formas de expresión poética.

Al condenar enérgicamente las teorías de André Breton, Vicente Huidobro puso el acto creador consciente por encima de la escritura automática, y a la subconsciencia de que hablaba aquél opuso lo que él llamaba "superconsciencia":

Suivant vos théories nous tomberons dans l'art des improvisateurs. Tous les improvisateurs font selon vos principes. Ils ne sont pas les maîtres, mais les esclaves de leur imagerie mentale. Ils se laissent aller à une dictée interne et le résultat est un chapelet de feux follets qui ne touche que notre sensibilité de peau, les plus externes de nos sens. Non vraiment, c'est trop facile, c'est trop banal. La poésie est quelque chose de bien plus grave, de bien plus formidable et elle jaillit de notre superconscience.<sup>10</sup>

Ahora resulta evidente que a Huidobro le preocupó sobre todo el papel secundario atribuido por el Surrealismo al acto creativo. La imagen poética parecía tener menos importancia que el estado mental que la produce. La escritura automática contenía un implícito desafío al papel del poeta como creador, y Huidobro, como cubista, o, más bien, creacionista, era particularmente sensible a esa negación de lo que constituía el eje de su doctrina. Por otra parte, durante más de una década, y especialmente desde el advenimiento del Cubismo, todos los artistas habían proclamado con fervor la autonomía del objeto estético, el poema como artefacto. Y si el poema

es verdaderamente un artefacto, un objeto autónomo que goza de una existencia independiente de su creador, el poeta puede, quizá, ser menos importante que su creación.

Dada puso en tela de juicio la noción misma de creación al introducir el elemento azar como desencadenante de ella. Como consecuencia, era necesario reconocer que el objeto artístico no es siempre "creado" por el artista; a veces es meramente descubierto por él. Duchamp ilustró dramáticamente el principio de "l'object trouvé" y no inventado al presentar como obra de arte un inodoro. El arte está en el ojo del contemplador, o más bien en el del artista que, arbitrariamente, puede designar cualquier cosa como "arte". El artefacto fue en verdad autónomo.

El problema planteado por el Surrealismo es que distanció demasiado la obra del creador. El arte era automático; el automatismo era arte. Mientras que Dada sustituyó la creación por el descubrimiento, el Surrealismo diluía al artista en la obra. Pues, en el momento inicial del Surrealismo, para Breton el artista ni es creador ni descubridor es simplemente un medio: el estado onírico produce el poema. Para muchos tal conclusión era inaceptable. He aquí la condenación de Huidobro:

Supposons même que vous puissiez produire cet automatisme psychique pur, que vous puissiez dissocier la conscience à volonté, qui vous prouvera que votre oeuvre est supérieure, qu'elle y gagne au lieu de perdre? A quoi bon donner une telle importance à cette demipersonnalité... et ne pas la donner à notre personnalité pleine et véritable? Croyez-vous qu'un homme endormi est plus un homme ou qu'il est plus intéressant qu'un homme éveillé?<sup>11</sup>

Lenguaje claro y racional, pues la oposición de Huidobro no era arbitraria; se centraba en las consecuencias del automatismo psíquico para el artista y no condenó la estructura de la imagen surrealista sino su origen. Como creacionista y como auténtico creador, no podía reaccionar de otra manera; y lo mismo les ocurrió a Neruda y a Vallejo.<sup>12</sup> El Surrealismo en su esencia pura, "el automatismo psíquico puro", no cundió en los países hispánicos. Y tampoco en Francia cundió fuera del círculo inmediato de Breton.

A manera de nota final, quisiera agregar que después de revisar Breton su actitud en cuanto al automatismo, algunos escritores de Dada y el Cubismo dejaron de considerar su movimiento con hostilidad: Tzara, por ejemplo, apoyó el segundo manifiesto surrealista en 1930. Por otra parte, en lo que se refiere a Huidobro, el mismo Breton, en 1932, hizo publicar un libro de aquél: *Gilles de Rais*. Pero entonces el Surrealismo era ya muy otra cosa.

■ DR. RENE DE COSTA  
Universidad de Chicago

<sup>9</sup> *Manifeste du Surréalisme*, p. 59.

<sup>10</sup> *Manifestes*, p. 13.

<sup>11</sup> *Manifestes*, pp. 10-11.

<sup>12</sup> Ver mi "Pablo Neruda's *Tentativa del hombre infinito*: Notes for a Reappraisal", *Modern Philology*, LXIII, 2 (noviembre, 1975); Vallejo, "Autopsia del Surrealismo" (1930).

# el movimiento surrealista

## I. ANTECEDENTES

### DADA

Palabras de Lenin a un joven dadaísta:

Yo no sé cuán radical es usted, ni cuán radical soy yo. Seguramente yo no soy suficientemente radical. Nunca se puede ser suficientemente radical; es decir, uno debe ser siempre tan radical como la realidad misma.

Estamos en 1916, ante una juventud física y moralmente destruida por la guerra. Juventud que está no solamente horrorizada ante la inútil matanza, sino también ante la hipocresía de la propaganda nacionalista. El nihilismo del movimiento Dada fue una respuesta a la sangre y al terror.

No más pintores, no más escritores, no más músicos, no más escultores, no más religiones, no más republicanos, no más monárquicos, no más imperialistas, no más anarquistas, no más socialistas, no más bolcheviques, no más políticos, no más proletarios, no más demócratas, no más ejércitos, no más policía, no más naciones, no más de esas idioteces, no más, no más NADA, NADA, NADA.—Aragon.

Los dadaístas niegan cualquier tipo de norma estética, inventan un juego libre de formas y colores. Los poetas dan a conocer un lenguaje incoherente que se destruye a sí mismo. Todo está permitido. Nada es lógico. Las palabras del lenguaje racional sólo han servido para cretinizar los cerebros. Dada es un movimiento antiliterario y antipoético sin precedentes.

Su primera expresión: la insolencia. ¿Un ejemplo? Arthur Cravan, poeta, crítico de arte y especialista en el insulto. Viajó por toda Europa sin problemas con un pasaporte falso en lo peor de la Primera Guerra Mundial. Se enfrentó en boxeo al campeón de peso completo Jack Johnson y fue eliminado en el primer asalto. Cuando lo invitaron a hablar en la exposición de Pintores Independientes de Nueva York, en 1917, apareció borracho, como de costumbre, y procedió a lanzar eructos y blasfemias al público de damas de la Quinta Avenida; empezó a quitarse la ropa hasta quedar totalmente desnudo y terminó siendo arrastrado fuera del lugar por la policía. A propósito del incidente Marcel Duchamp comenta: "¡Qué conferencia tan maravillosa!" Desapareció finalmente en el Golfo de México a bordo de una embarcación menor: presunto suicidio.

Tristan Tzara inventa un nuevo tipo de diálogo sin relación con la realidad, totalmente gratuito, basado en repeticiones exasperantes de una misma frase, método empleado más tarde por Ionesco y el Teatro del Absurdo. Es la abstracción total, es una voluntad de escándalo que representa simplemente un universo congelado: abierto a

toda posibilidad de interpretación. La ruptura del diálogo en el nivel lógico y sintáctico es un intento por romper en el público los mecanismos automáticos de respuesta, en busca de un automatismo distinto tendiente a suscitar una reacción de tipo puramente físico. Este procedimiento será desarrollado más tarde por Artaud en su teatro de la crueldad. "Por la piel deberemos hacer entrar la metafísica en los espíritus."

El arte de hacer sonar extrañas las cosas de cada día lo tuvo Dada. Y también el de enojar al público con frases no tan usuales. Las obras de teatro solían alcanzar dos o tres representaciones. O una.

El día del estreno de *Le coeur à gaz* de Tzara (1921), el público se marchó antes de que la función principiara, en seguida de la presentación que de su propia obra hizo Tzara. Los personajes eran: Oreja, Nariz, Ojo y Ceja. En el diálogo podíamos leer:

"—Mandarina y blanco de España.

—Me mato, Magdalena, me mato."

Georges Ribemont-Dessaignes dedica su obra *L'empereur de Chine* a "Mi antepasado Núm. Serpiente".

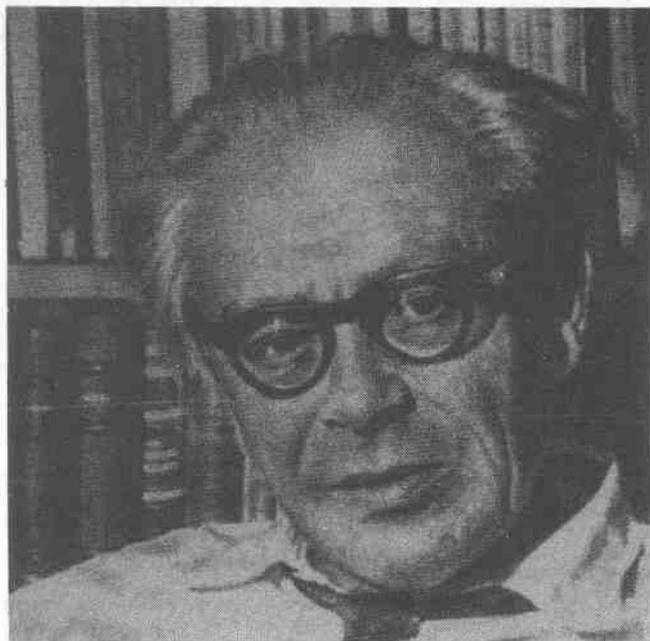
En la obra de André Breton y Philippe Soupault *Vous m'oubliez* (1920), los diálogos se desarrollan entre una máquina de coser, un batín y un paraguas. (Recordemos la metáfora de Lautréamont.)

En 1928, interrumpe Artaud la representación de *El sueño* de Strindberg, para decirle al público: "Strindberg es un rebelde al igual que Jarry, que Lautréamont, que Breton y que yo. Representamos la obra como vómito sobre la sociedad."

Roger Vitrac escribe un drama sin palabras: *Venin*. Obra en la que uno de los personajes hace un agujero en la pared del escenario, mete por él la mano y saca una cuerda de la que empieza a tirar. "Parece —dice Vitrac— que en la punta de la

Tristan Tzara sobre Hans Arp y Hans Richter (1917)





Tristan Tzara

cuenda hay un objeto ligero, però la pared se derrumba y de ella sale un buque que va avanzando hacia el escenario. Una lámpara eléctrica colocada en la proa hace señales de alarma.”

En el estreno de la obra de Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*, Jacques Vaché amenaza al público con un revólver cargado.

En *Le jet de sang* de Artaud, “sale de las faldas de la nodriza un nido de escorpiones que pululan por su sexo; éste se hincha, se raja, se cristaliza y espejea como un sol”.

Tristan Tzara, Francis Picabia, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Robemont-Dessaignes, Philippe Soupault, Roger Vitrac, Antonin Artaud, Marcel Duchamp, Hans Arp, Max Ernst, André Breton: hombres especialistas en el insulto, en la denuncia, en la insolencia.

“Nosotros queremos, nosotros queremos, nosotros queremos mear a colores... necesidad severa sin disciplina ni moral y escupimos sobre la humanidad.”—Tzara.

Un grupo que prestó su voz a aquellos para quienes la desesperación no era una alternativa, sino un destino. Todos los movimientos de vanguardia presuponen la destrucción de los valores tradicionales. Pero a diferencia de Dada los demás no lo dicen tan fuerte. Y esto no por razones de cobardía ni de buen gusto, sino de supervivencia práctica. Dada terminó por ser una lógica de la caricatura, por ser anti-él-mismo.

Dada fue conscientemente un callejón sin salida. Llegó un momento en el que agotó necesariamente sus posibilidades. Murió como tantos otros dadaístas por mano propia.

Los brutales excesos y el rechazo total de los valores frente a la realidad de la guerra, hicieron de Dada el ejemplo del suicidio como vocación. Cuando el arte se vuelve contra sí mismo, destructor y contraproducente, el suicidio se transforma inevitablemente en algo normal. Y esto es doblemente cierto dado que, cuando el arte se confunde con el gesto y con la vida, la conducta del artista es su obra. Para el dadaísta puro el suicidio era inevitable, era casi un deber: la extrema obra de arte.

El ejemplo más cercano: Jacques Vaché, el drácula *semper vivens*, exquisito y excéntrico. En la calle nunca



Francis Picabia

conocía a sus mejores amigos, nunca contestaba sus cartas, nunca saludaba o se despedía. Era un dandy que cultivaba una especie de estupidez violenta y destructiva. Probablemente la persona más cercana a él fue Breton. Autor de *L'Umour* (sin h), Vaché adoptó una actitud extremista, donde el humor era una manera de negar las convenciones interiores, una manera de defender una superficie hueca y sin sentido, donde la indiferencia estaba muy próxima a la desesperación.

“Me opongo a morir en la guerra”, había escrito desde el frente. “...moriré cuando yo quiera morir, y entonces moriré con alguien. Morir solo es aburrido; preferiría morir con uno de mis mejores amigos.” Y eso fue exactamente lo que hizo. En 1919, a la edad de 23 años, tomó una dosis excesiva de opio; administró al mismo tiempo la misma dosis letal a uno de sus amigos quien sólo buscaba una experiencia sin intención de suicidarse. Era la última broma, el supremo gesto dadaísta: suicidio y asesinato.

Las realizaciones dadaístas pueden ser menores en cuanto a la obra, pero en cuanto a la liberación artística fueron grandes. Su nihilismo ayudó a descubrir nuevas posibilidades para el arte en general. Su mérito innegable es el de haber sido la negación que precede y engendra la afirmación. Destruyó para crear, para volver a nacer.

“Hoy todo vuelve a empezar —escribe Breton—, es fabuloso. Renuncien a todo, renuncien a Dada. Renuncien a la esposa. Renuncien a la amante. Renuncien a la esperanza y al miedo. Renuncien a la presa a cambio de su sobra...”

#### Nace el surrealismo.

Nota: Dada niega toda tradición estética y moral; el surrealismo redescubre una tradición irracional. Y en efecto, Dada fue de una importancia capital en cuanto a su ruptura radical con los valores anteriores, pero para el surrealismo las dos grandes líneas de influencia fueron Freud y el romanticismo. Se inspiran casi siempre de los escritores malditos: Sade, Nerval, Baudelaire, Novalis, Hölderlin, Achim von Arnim (recordemos sus *Contes bizarres*). Algunos más cercanos y definitivos: Rimbaud y Lautréamont. Más cercanos aún: Alfred Jarry, Mallarmé y por supuesto Apollinaire, quien será el inventor de la palabra surrealismo.

## II. CONCEPCIÓN DEL HOMBRE Y DEL MUNDO

### 1. EL HOMBRE

El punto de partida del surrealismo es una toma de conciencia y un rechazo de los límites que definen la condición humana. Un rechazo de la evidencia absurda del escándalo de ser y de ser limitado sin conocimiento de sí. André Breton afirma que lo que llamamos la vida de un hombre se define por "la manera como parece haber aceptado la inaceptable condición humana".

En este sentido el surrealismo retoma los principios fundamentales del romanticismo aunque muchas veces los invierte. Expresa la nostalgia y el deseo de un estado casi perfecto del ser. La conciencia surrealista es una conciencia herida, es la dolorosa contradicción entre la evidente grandeza de la vocación humana y la realidad de su condición limitada. Cuando Rimbaud decía: "La verdadera vida está en otra parte. No estamos en el mundo" se unía a las lamentaciones románticas acerca de la inadecuación de la realidad al deseo y al sueño; sin embargo, se operaba ya en él un giro que los surrealistas habrían de acentuar. El camino que nos lleva al surrealismo va del idealismo de un Baudelaire a la rebelión de un Lautréamont y a la 'voyance' de un Rimbaud. Su diferencia esencial con el romanticismo sería, esquemáticamente, que éste se define por un huir siempre hacia un pasado fabuloso en un movimiento de involución que niega lo real y rechaza la acción. Y es también, paralelamente, un replegarse de la conciencia sobre sí misma, sobre sus angustias más personales y secretas. El surrealismo en cambio es un movimiento de esperanza y de deseo, una nostalgia prospectiva, un desarrollo de la conciencia, un acercamiento a lo universal y a lo Otro, una tentativa por volver a poblar el espacio:

Nuestro espíritu sólo encuentra el vacío mientras que el espacio está lleno. — Artaud.

El romanticismo es una "depresión" del alma, el surrealismo por el contrario es una "tensión", un dinamismo. Nunca evasión o resignación. El surrealismo inventa.

No hemos nacido aún,  
No estamos aún en el mundo,  
Las cosas no están hechas  
No se ha encontrado la razón de ser. . .

— Artaud

Esta razón de ser, es el hombre mismo el que habrá de descubrirla. "Reconstruiré al hombre que soy" —dice el propio Artaud. Si el hombre vive en la nostalgia del paraíso perdido es porque no ha agotado el campo de lo posible. Existe algo más allá en su naturaleza, algo que no cabe en los límites de la estrecha condición que él mismo se ha impuesto. La actitud del surrealismo es "prometeica": trata de poner en el hombre todo el poder que éste ha sido capaz de darle a Dios. "No hay paraíso de ninguna especie" —dice Aragon. Y sin embargo Breton afirma: "No todo paraíso está perdido."

"Cambiar la vida" —decía Rimbaud. Y el lema fundamental del surrealismo será la idea de una vida más rica, más bella y más profunda de la que viven la mayoría de los hombres. Hay en el hombre dominios inexplorados, nuevas fuentes aún por descubrir. Apollinaire hablaba de

"esperar la aventura por doquier". El surrealista es el "rodeur des confins", el que juega con la sombra para ver la realidad, el que se acerca demasiado a los límites arriesgando su racionalidad y muchas veces hasta su propia vida.

La ambición surrealista, dice Eluard, es construir un mundo "a la medida inmensa del hombre". El surrealismo es una reacción violenta contra la idea de una medida humana heredada de la cultura greco-cristiana. El odio de Aragon a Anatole France, que encarna "todo lo mediocre del hombre, el limitado, miedoso. . . rosal que piensa"; el de Breton a los "defensores del orden"; el horror de Dalí frente a "la simplicidad bajo todas sus formas" y el de Bataille frente al "amor tibio"; todo esto traduce el rechazo de una visión del mundo organizado, sujeto a reglas, que asegura un confort intelectual en una zona intermedia de la conciencia, que no altera ni la inquietud ni el entusiasmo. Las nociones de límite, de ley, de naturaleza humana, las ideas de división entre el bien y el mal, entre el alma y el cuerpo, son rechazadas por el surrealismo como tantos otros lastres del intelecto que le impiden ir más allá de lo posible.

El surrealismo es lo contrario de la sabiduría. Pone los valores de intensidad por encima de los valores de equilibrio; prefiere la violencia a la paz, la inquietud al reposo, el silencio o el grito al simple enunciado. Como si a través del exceso se pudieran romper las paredes que delimitan nuestra condición.

La mayor parte de las acciones surrealistas, desde el delirio verbal hasta la pasión erótica, tienden a ensanchar el dominio del hombre y a enriquecer su universo. Lo que Breton llama el "furor", en Artaud se traduce por la crueldad. Los héroes surrealistas de Heliogábalo a Sade, de Hölderlin a Jacques Vaché, son místicos, homosexuales, poetas, travestistas, suicidas, asesinos. . . hombres que han tendido desesperadamente a un límite o, a veces, hombres en los que los surrealistas proyectan su afán de una condición sin límites. La existencia media, la existencia normal, lo que llamamos (con todo el acento de la mediocridad) "vida cotidiana", es lo que el surrealismo rechaza. Artaud la define diciendo: "Vivimos. . . como si el nacer apestara ya a muerte."

André Breton



El surrealismo nace de un asco del mundo, a la vez próximo y diferente del aburrimiento romántico y de la náusea existencialista. No es una filosofía en el sentido escolar o sistemático de la palabra. No demuestra tesis alguna en base a un razonamiento abstracto. El surrealismo quiere sumergirse en la vida y no en la zona de las abstracciones. Y sin embargo, es una filosofía en el sentido más amplio de la palabra (¿filosofía del exceso?), ya que expresa una nueva concepción del mundo y del hombre frente al universo de lo posible. El surrealismo no es un capricho intelectual. Nace de una angustia desesperada ante la condición humillada del hombre sobre la tierra. Nace también de una esperanza sin límites y de una gran fe en la posible transformación del hombre.

## 2. TRASCENDER LA REALIDAD

La pasión por la destrucción es también una pasión creativa.

—Miguel Bakunin

### A. El suicidio

Ante la "inaceptable condición humana" la actitud fundamental del surrealismo fue el rechazo. Y la forma más evidente y más radical de este rechazo fue el suicidio. La revista *La Révolution surréaliste* publicó en 1925 una encuesta sobre la siguiente pregunta: ¿Es el suicidio una solución? Recordemos la respuesta de René Crevel:

Se dice que uno se suicida por amor, por miedo, por enfermedad. No es cierto. Todo el mundo ama, cree amar, todo el mundo tiene miedo, todos estamos más o menos sifilíticos. El suicidio es una forma de selección. Se suicidan los que no tienen la casi universal cobardía de luchar contra una cierta sensación del alma, tan intensa que hay que tomarla, hasta nueva orden, por una sensación de verdad...

La respuesta expresa una actitud extrema que caracteriza en gran medida al movimiento surrealista. El mismo René Crevel describe la muerte perfecta en su libro *Détours*: "Una tetera sobre el hornillo de gas, la ventana bien cerrada, abro el gas; olvido encender la llama. La reputación a salvo y tiempo para rezar el *Confiteor*..." Once años después se suicidó exactamente en esa forma.

Breton y su grupo recordarán con admiración a numerosos de sus amigos que buscaron en el suicidio una solución. Figuran, entre otros, Jacques Vaché, Kurt Seligmann, Jacques Rigaud y Jean-Pierre Duprey.

Pero hay, sin embargo, en casi todos los surrealistas una cierta salud moral, un gusto por la vida. Breton condena "los daños de un cierto nihilismo intelectual". La pregunta por el suicidio le parece "general y vana". La condición del hombre es inaceptable en la medida en que está limitada y humillada por las normas que le imponen la civilización científica, el pensamiento lógico, la moral cristiana, la organización de la sociedad capitalista, las costumbres burguesas, etcétera.

La revolución surrealista quiso ser una revolución social, moral, política y estética sin precedentes. El suicidio se presentaba, en última instancia, como una huida. El surrealismo fue un combate, fue una lucha que buscó, paradójicamente, un equilibrio entre la rebeldía y la desesperación.

Si alguna vez me suicido no será para destruirme sino para crearme. El suicidio sólo será un medio de reconquistarme a mí mismo violentamente, de invadir brutalmente mi propio ser, de anticipar las imprevisibles jugadas de Dios. Por medio del suicidio volveré a introducir mi designio en la naturaleza y por primera vez daré a las cosas la forma de mi voluntad. Me liberaré de los reflejos condicionados de mis órganos, que tan mal se ajustan a mi ser interior y la vida dejará de ser un accidente absurdo por el cual pienso lo que me dicen que piense. En ese momento escogeré mi pensamiento y la dirección de mis facultades, mis tendencias, mi realidad. Me colocaré entre lo bello y lo repugnante, entre lo bueno y lo malo. Me colocaré en suspensión, sin propensiones innatas, neutral, en un estado de equilibrio entre las sollicitaciones del bien y las del mal. — Antonin Artaud.

### B. El humor negro

Otra manera de escapar a la opresión y a la mediocridad de lo cotidiano es el humor. Y en los surrealistas el humor se convertirá en humor negro. La risa se negará a sí misma en el absurdo.

El juego es inocente por definición. Y la forma más consciente del humor negro es cuando se convierte en el arma de los presos, en la venganza del espíritu contra la materia, del deseo contra el poder. A través de él el hombre alienado recupera su lucidez.

El prólogo de la *Anthologie de l'Humour Noir* de André Breton se titula: "Pararrayos", quiere decir que el "rayo espiritual", siguiendo la metáfora de Breton, que suele presentarse al hombre bajo la forma de la angustia o de la cólera se transforma en humor. La ironía es en este caso la única manera de aceptar la condición humana. El mismo Breton cita en el prólogo una frase de Pierre Piobb:

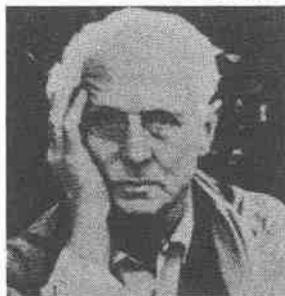
No existe algo que un humor inteligente no pueda resolver en una carcajada, ni siquiera la nada... La risa, en tanto que una de las más fastuosas prodigalidades del hombre, incluso en el libertinaje, está al borde de la nada, nos da la nada dentro de la nada.

La idea del humor negro encuentra su tradición en Swift, Grabbe, Lewis Carrol y Alfred Jarry. Influyen también Freud y el ejemplo de Jacques Vaché. Los surrealistas toman de Freud la idea de que el humor es un método de defensa del Yo. Breton recuerda el ejemplo que da Freud del condenado a la horca al que vienen a buscar en la mañana y dice: "He aquí una semana que empieza bien." Recuerda también la explicación de Freud donde

el secreto de la actitud humorística reposaría sobre la extrema posibilidad para ciertos seres de retirar, en caso de alerta grave, el acento psíquico de su yo para referirlo a su Superyó, este último siendo genéticamente concebido como el heredero de la instancia parental.

"El humor es una tentativa para quitar a los grandes sentimientos su estupidez", y la actitud de los surrealistas fue un ejemplo constante de esta afirmación.

Max Ernst



Antonin Artaud



### 3. UNIDAD Y PARTICIPACION

La poesía debe ser hecha por todos y no por uno. —Lautréamont.

El surrealismo intentó restablecer la unidad del hombre con el mundo. Vivió la nostalgia de un estado anterior donde la conciencia no estaba ni fragmentada ni escindida. La tradición humanista y cristiana es particularmente responsable de esta separación entre el espíritu y la experiencia, situación que caracteriza fundamentalmente al hombre occidental. En la literatura de hoy, lo que une el erotismo de D. H. Lawrence o de Henry Miller al misticismo de René Guénon o a la intelectualidad de Fernando Pessoa,<sup>1</sup> por citar algunos ejemplos significativos, es el rechazo de una conciencia dividida.



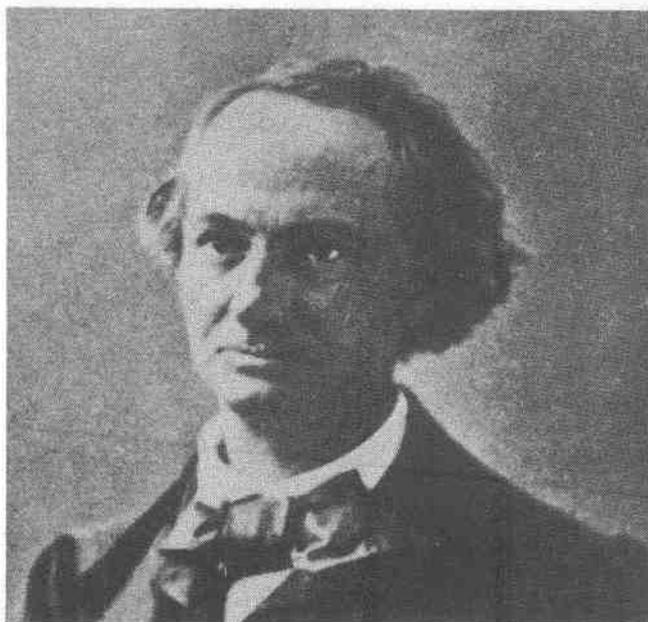
Fernando Pessoa

Los surrealistas pretendieron descubrir al hombre como totalidad: totalidad inacabada y sin embargo capaz de comprenderse como Una. La ambición surrealista no era elaborar una teoría filosófica de la unidad del hombre o proyectar esta idea en personajes y situaciones ficticios sino vivirla. Se trata de crear ciertas condiciones necesarias que hagan posible la vivencia del "instante privilegiado".

La "falta de ser" o la "dificultad de ser" en los surrealistas no es de orden ontológico sino más bien de orden cultural o existencial. Lo que le falta al hombre no es la vida en sí misma sino el profundizar, el hacer buen uso de ella (que es justamente lo contrario de lo que la tradición y las buenas costumbres consideran que es el buen uso). Recordemos una vez más la frase de Henri Thomas retomada por Antonin Artaud: "Nuestro espíritu sólo encuentra el vacío mientras el espacio está lleno."

<sup>1</sup> Siempre una cosa enfrente de la otra,  
Siempre una cosa tan inútil como la otra,  
Siempre lo imposible tan estúpido como lo real,  
Siempre el misterio del fondo tan cierto como el sueño de misterio de la superficie,  
Siempre esto o siempre otra cosa o ni una cosa ni otra.

— Fernando Pessoa, del poema: *Tabaquería*.



Baudelaire

No estamos muy lejos de la idea panteísta del mundo según la cual todo pertenece a un sistema de correspondencias. La naturaleza es el Verbo. Sólo la imaginación comprende el arquetipo de la analogía universal. Todo rima y se contradice al igual que en el poema de Baudelaire, *Correspondances*:

Como largos ecos que de lejos se confunden  
En una tenebrosa y profunda unidad,  
Vasta como la noche y como la claridad,  
Los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Esta experiencia casi mística de la totalidad es por definición una experiencia excepcional reservada a una elite de iniciados. La originalidad del surrealismo consiste en afirmar que puede ser accesible a todo el mundo. "La poesía debe ser hecha por todos y no por uno" —decía Lautréamont. En los escritos teóricos se repiten las palabras: "Nosotros los surrealistas", subrayando así su afán de universalidad.

La experiencia surrealista es ante todo una experiencia comunitaria. En las reuniones se practica el psicodrama, la escritura automática; algunos hablan mientras duermen, se juega, se comparten las experiencias, las visitas interiores, los cadáveres exquisitos... El surrealismo se pretende al alcance de todo subconsciente. Prueba también de la interdependencia de las interioridades es la redacción de textos y libros entre dos o más personas. Breton escribe junto con Soupault: *Les champs magnétiques* y junto con Eluard: *L'immaculée conception*, por citar algunos ejemplos significativos.

Se ha insistido mucho en el carácter esotérico del surrealismo, en la idea de un grupo cerrado, etc. Cuando pensemos en los surrealistas como en una elite privilegiada, recordemos también que fueron ante todo hombres solitarios a los que muy pocos escucharon en su tiempo. Y cuando alguien se atrevió a reconocer su genio no fue sin antes insistir en el desequilibrio de su razón. Recordemos que no fue para protegerse contra el delirio que pusieron en común sus experiencias sino para encontrar la verdad primera: la esencia de la poesía.



Octavio Paz

El hombre —dice Octavio Paz— ha perdido la llave maestra del cosmos y de sí mismo; desgarrado en su interior, separado de la naturaleza, sometido al tormento del tiempo y del trabajo, esclavo de sí mismo y de los otros, rey destronado, perdido en un laberinto que parece no tener salida, el hombre da vueltas alrededor de sí mismo incansablemente. A veces, por un instante duramente arrebatado al tiempo, cesa la pesadilla.

Es entonces cuando se alcanza el lugar descrito en el *Second Manifeste*, lugar donde:

La vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejarán de ser percibidos contradictoriamente.

---

#### 4. LOS SUEÑOS

---

Querida imaginación, lo que me gusta sobre todo de ti es que no perdonas. —André Breton.

---

Los surrealistas, y principalmente André Breton, estuvieron profundamente influenciados por Freud y el psicoanálisis. Sin embargo, la idea de que los surrealistas tienen del inconsciente y el papel que le atribuyen a la vida física están lejos de la concepción psicoanalítica. Para Freud el psicoanálisis es una terapia y los sueños datos clínicos.

La “gran inconsciencia viva y sonora” a la que Breton se entrega en *Nadja*, es una prodigiosa reserva de poder mental. Y cuando en el *Manifeste surréaliste* expresa su voluntad de darle al sueño un índice de certeza más elevado que a la realidad misma no se trata de una simple interpretación de las situaciones reales a través del subconsciente, sino de un lenguaje soberano que plasma la riqueza del ser del hombre. Breton llega incluso a afirmar la existencia de una conciencia soñadora, autónoma y clarividente más profundamente comprometida que la conciencia diurna.

Estamos más cerca de la idea romántica del sueño que del dato clínico: medio de conocimiento freudiano. El surrealismo osciló siempre entre una concepción psíquica y una concepción mágica del sueño sin pronunciarse jamás por una u otra.

El libro de Aragon *La vague des rêves*, ilustra lo que el surrealismo quiso hacer: abrir las puertas que separan la actividad mental inconsciente, es decir los sueños, de la actividad diurna. Y esto de tal manera que todas las imágenes lleguen a la conciencia convertidas (como lo quería Rimbaud) en “opéra fabuleux”. Por otra parte, Roger Gilbert-Lecomte afirmaba que en el sueño aprendemos

la gran ley mágica y anímica de la participación. Todo en el sueño es animación, vida y desco... el hombre en el mundo es un centro de fuerzas del que emanan poderes mágicos y recibe flujos benéficos o maléficos de todos los seres y de todas las cosas.

En suma, lo que interesa en realidad del sueño no es su significación lógica ni su contenido ni su sabiduría ni su poder, sino más bien lo que ofrece a través de su lenguaje: su decorado, su juego, sus peligros y sus trampas, sus imágenes y la manera como las elabora. Los surrealistas analizan los sueños para maravillarse ante el flujo de la interioridad. Extraen del sueño el elemento maravilloso del que carece el mundo tal y como la conciencia lo entiende.

Lectura del sueño, lectura del mundo a través de un nuevo lenguaje siempre inventado y por ello sorprendente e imprevisible.



Aragon

---

#### 5. EL DINTEL PROHIBIDO

---

El infranqueable núcleo de la noche. —André Breton

---

La imaginación surrealista penetra lo desconocido y se convierte en teatro de apariciones y metamorfosis, espejismos y tinieblas: caídas abismales. El mensaje automático, el sueño, el azar objetivo, confirman la existencia de dominios irreductibles a la explicación racional. Las sesiones de hipnotismo, como las que relata Breton en *Entrée de médiums*, o las alucinaciones visuales y auditivas, no son más que manifestaciones burdas de esta disponibilidad para ir más allá del campo de la lógica. Podríamos decir que los poemas y las pinturas surrealistas

son una puerta abierta a lo desconocido, a un mundo inaccesible para el entendimiento y para los sentidos. Es el dintel prohibido,<sup>2</sup> mundo de límites, grietas y márgenes en blanco. Breton lo llama relacionándolo con el universo erótico: "El infranqueable núcleo de la noche."

Victor Hugo decía que "todo hombre lleva en sí mismo sus Patmos. Es libre de ir o no ir a ese aterrador promontorio del pensamiento desde donde se perciben las tinieblas". Los surrealistas conocen este Patmos, promontorio interior, donde San Juan escribió su *Apocalipsis*.

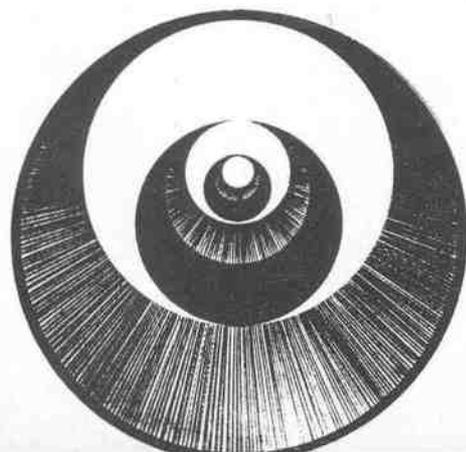
"Espejo de tinieblas" (Breton), "ciudad de cavernas" (Artaud), "subterráneo donde la luz es apenas sugerida" (Eluard), "gran palacio de corredores nebulosos" (Gracq): cualquiera que sea la imagen escogida traduce la emoción del hombre ante lo inexplicable.

"La emoción más antigua y más fuerte sentida por el ser humano es el miedo. Y la forma más poderosa de este miedo es el Miedo a lo Desconocido." Con esta afirmación define Lovecraft la literatura fantástica, literatura que expresa la angustia atávica del hombre frente a lo posible que afirma su imaginación.

A las preguntas que planteaba el medio ambiente, el hombre primitivo encontró las primeras respuestas en sus instintos y su emotividad. Fue creando así un sistema de impresiones contradictorias que implicaba una cierta personificación o una cierta interpretación del miedo. Miedo que se gesta en un pueblo cuyas ideas de la vida eran escasas y simples, en una palabra, limitadas. Lo desconocido, relacionado con lo imprevisible, se convertía para nuestros ancestros primitivos en una terrible fuente de catástrofes. Con la ayuda de la imaginación y del sueño construían una explicación perfectamente lógica del mundo externo en el seno de su irracionalidad. Los siglos fueron constituyendo una infinita reserva de inexplicables explicaciones relativas al cosmos circundante. Lo oscuro, lo maléfico, lo diabólico o lo satánico, forman parte de la fascinación que ejerce lo inexplicable. Ante las realidades irreales, la imaginación provocadora, las fantasmagorías, los universos paralelos, las vidas misteriosas que palpitan probablemente más allá de las estrellas, ante todas estas manifestaciones que nos conducen al caos y a la muerte, el hombre busca y buscará una respuesta que sosiegue y calme su miedo a lo desconocido.

Lo desconocido puede convertirse en promesa: "lo maravilloso", o en amenaza: "lo fantástico negativo". Se trata de una distinción burda y esquemática. Lo que he llamado "lo fantástico negativo" es el reverso de la medalla, la otra cara de "lo maravilloso". Basta un pequeño cambio en los signos y el hombre pasa de la luz a la noche, de la esperanza al horror.

<sup>2</sup> El título del libro de Georges Hénéin *El dintel prohibido* resume la idea surrealista del límite encontrado por el deseo.



Duchamp, Rotorelief

## A. Lo maravilloso

Sólo lo maravilloso es bello. —André Breton.

Breton titula uno de sus ensayos: *Le merveilleux contre le mystère*. Distingue lo maravilloso, que nace del sentimiento de una presencia adivinada y deseada, del misterio que, por el contrario, nace de un sentimiento de ausencia. En *Arcane 17* afirma que lo maravilloso puede llegar a ser más fuerte que el dolor y la muerte.<sup>3</sup>

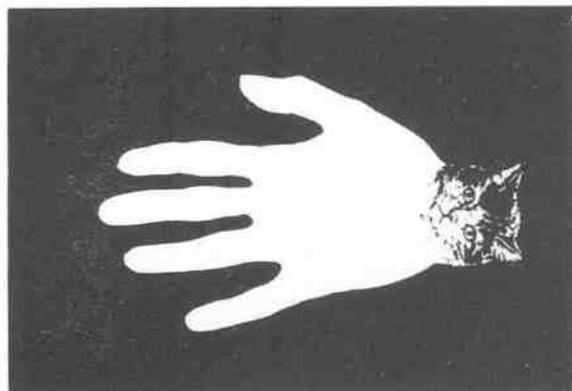
Podemos decir que el lenguaje surrealista no expresa lo maravilloso sino que lo crea. Los genios, las hadas, los duendes y otros personajes del universo de lo maravilloso son bastante raros en la literatura surrealista. Están mucho más presentes en la poesía simbolista por ejemplo. En el surrealismo han sido reemplazados por figuras que nacen de la aproximación de términos opuestos, de imágenes contrarias, de asociaciones extremas. Los "caballeros del huracán" de Aragon, el pájaro que en Eluard "se confunde con el viento", la "viuda vestida de novia" de Desnos, son algunos ejemplos de esas imágenes. Podemos citar igualmente en pintura el cuadro de Max Ernst: *El león de Belfort* o el de Joan Miró: *Cifras y constelaciones enamoradas de una mujer*, donde podemos ver entre una multitud de puntos y líneas un rostro femenino.

En suma, lo maravilloso surrealista se encuentra casi siempre expresado por la metáfora. Es decir, por el paso del sentido de un objeto a otro. Es, como decíamos anteriormente, una cierta manera de ver el mundo y de expresarlo a través de un nuevo lenguaje.

Dinámico, el surrealismo niega toda explicación definitiva. Fijarlo es traicionarlo. El concepto no puede explicar la complejidad de la vida. La verdad es múltiple. Lo que es válido en un momento y en un contexto deja de serlo porque los signos se transforman, se contradicen. Son ecos y correspondencias, son también silencio y abismo. Lo indecible, lo inencontrable (como diría Beckett) se traduce en metáforas y música. El sentido de las imágenes cambia pero permanece la unidad a través del ritmo.

El árbol es a un tiempo leña y ceniza. La nube retiene su destino de lluvia. La luz es otra luz en la noche, en el recuerdo o en el cuerpo. Los signos cambian y lo maravilloso fantástico se convierte en lo fantástico negativo. Un ligero cambio es suficiente y el hombre pasa de la promesa al terror.

<sup>3</sup> Recordemos también la admiración de Breton a Lewis Carroll y su *Wonderland*.



Mesens

## B. Lo fantástico negativo

El sueño de la razón engendra monstruos. —Goya

Lo fantástico surrealista exige un movimiento de ruptura original, vuelca al hombre en la incertidumbre y en la inquietud, de tal modo que parece encontrarse proyectado fuera de sí: se le ha privado de las costumbres mentales que lesservían como punto de apoyo y de referencia para relacionarse con la realidad. Dice Breton en *La Clé des Champs*:

Sólo al acercarse a lo fantástico la razón humana pierde su control... tiene todas las posibilidades de traducirse como la emoción más profunda del ser, emoción... que no tiene otra alternativa más que la de responder al eterno llamado de los símbolos y de los mitos.

La admiración de los surrealistas a la literatura fantástica, su predilección por sus temas y personajes: vampiros, brujas, mandrágoras, etc.,<sup>4</sup> no implica una verdadera creencia. Al igual que el sueño es una manera de trascender el mundo de lo real. Los motivos de la novela de terror: castillos, túneles, espectros, cadenas y gemidos (existe mucho humor en lo fantástico surrealista), no son utilizados para crear una verdadera atmósfera de horror sino para sugerir una prolongación de lo real en lo imaginario, propósito constante del surrealismo.

Hemos definido lo maravilloso y lo fantástico como un acercarse a presencias prohibidas. Pero en el surrealismo como en la mística esta presencia no se da a quien la busca y sin embargo se vive por y para ella. La poesía surrealista es magia, pero una magia sin esperanza, un rezo a la ausencia. Suscita un ansia de "esperanza-sin-esperanza". El ser busca su plenitud pero ésta se revela imposible a medida que su realización se aproxima. El surrealista persigue un objeto que nunca alcanza.

A la idea griega cristiana de un destino cerrado (por la necesidad o por la providencia) y racional (con respecto a los dioses), el romanticismo opone un destino que se descubre frente al misterio. La esencia de lo poético se abre al destino y a la muerte. Comprendemos ahora la importancia de la noche para los surrealistas: es apertura infinita a un mundo invisible. El dintel prohibido desafía lo desconocido. Expresa la tentación de lo imposible. Está estrechamente ligado a los temas de la revelación, del secreto, de la iniciación y del ocultismo, temas que llevan hacia dos tipos de interpretación del mundo: uno mágico y otro místico.

Los surrealistas no "creen" evidentemente en la magia. Su magia es poética y su alquimia una interpretación del mundo.<sup>5</sup> La magia es, por definición, una actividad secreta. El surrealismo se presenta también como una comunidad cerrada de carácter iniciático donde los participantes se entregan a una serie de experiencias peligrosas para la mayoría de los mortales.<sup>6</sup> Decíamos que la poesía

<sup>4</sup> Recordemos que a propósito de Achim von Arnim, Breton insiste en la diferencia que hay entre sus personajes y los "diablos de pacotilla" de Hoffmann.

<sup>5</sup> El tema es tratado ampliamente en el libro *Le miroir de la magie* del pintor surrealista Kurt Seligmann, quien habrá de suicidarse en 1962.

<sup>6</sup> Philippe Audoin los compara con los caballeros de la Mesa Redonda.

tenía que ser hecha por todos y no por uno; sin embargo, el mismo Breton recuerda las palabras de Lautréamont dirigidas al lector en *Les chants de Maldoror*:

Las emanaciones mortales de este libro impregnarán tu alma como al agua el azúcar... sólo algunos gustarán de este fruto amargo sin peligro...

Mientras que el mago y el chamán son venerados, los brujos son odiados y los poseídos despreciados. Unos y otros inspiran un sentimiento de angustia y de terror porque han dado un paso más allá en el terreno de lo desconocido. El surrealismo proyecta ese sentimiento al mundo de la creación artística. El tema del poeta maldito, heredado del romanticismo y del simbolismo, no se refiere solamente al estatuto social del artista sino a su situación metafísica. El poeta no es maldito por haber rechazado el grupo social sino por haberse entregado a lo imposible que lo consume por dentro. "Forzadores de límites", "merodeadores de confines", los surrealistas encuentran en la magia una norma de conducta ejemplar.

Marcel Duchamp



## 6. ARTE Y POLITICA

"Transformar el mundo" dijo Marx, "Cambiar la vida" dijo Rimbaud. Ambas afirmaciones son para nosotros una sola. (Del *Diccionario abreviado del surrealismo*, 1938.)

Las relaciones entre el arte y la sociedad, el arte y la política han sido objeto de múltiples polémicas a partir de la revolución socialista. Con Marx se tomó conciencia de que los cambios referentes a la infraestructura económica implicaban necesariamente modificaciones de la superestructura ideológica.

¿Cuál es y debe ser la participación del arte y de la literatura en la revolución? La pregunta implicaba una polarización. Y empezaron los críticos a teorizar estableciendo diferencias entre arte puro y arte comprometido.

La polémica que plantea Lukács, por ejemplo, entre un arte burgués y un arte socialista parece totalmente superada. Platón, Borges y Ezra Pound son indefendibles políticamente y, sin embargo, algunos socialistas de corazón y de vocación no dejan de ser unos mediocres. Lukács se mueve en una falsa problemática al enfrentar el "realismo socialista" con la "vanguardia decadente". No tiene sentido defender a Thomas Mann o a Alberto Moravia frente a James Joyce, Kafka o Musil. A propósito de este último, en su libro *Significación actual del realismo crítico*, Lukács cita (como ejemplo de aberración) la extraordinaria respuesta de Ulrich en *El hombre sin cualidades*, al ser interrogado sobre lo que haría si en sus manos estuviera el dominio del mundo, contesta: "No me quedaría más que abolir la realidad."<sup>7</sup>

Revolucionar la pintura o pintar la revolución. ¿Es éste un falso problema? Cezanne revolucionó la pintura y sin embargo se mantuvo políticamente neutro. Si creación es sinónimo de libertad y si el artista renuncia a su autonomía para obedecer y aceptar consignas exteriores, entonces el arte se niega a sí mismo y renuncia a su libertad de invención. La función militante no puede ejercerse a costa de la función crítica. La objeción esencial es a la tendencia a hacer del arte un discurso alienante sometido al contenido del mensaje.

### El surrealismo al servicio de la revolución

El surrealismo se pretendía una empresa revolucionaria que aspiraba a transformar la realidad. No pudo sustraerse a las preocupaciones políticas. ¿Liberación del espíritu o liberación de la condición social? ¿Cuál fue la reacción surrealista frente a esta problemática? ¿Cuál fue su propia respuesta?

Por una parte la verdad es que los surrealistas no supieron o no quisieron someterse a la disciplina del Partido. Por otra parte su posición revolucionaria nunca

<sup>7</sup> Lukács niega la validez de las técnicas del monólogo interior y del flujo de asociaciones libres como medios narrativos, porque llevan a "una subjetividad abstracta, (que) trae siempre consigo el profundo desvanecimiento de los contornos de su personalidad... A este desvanecimiento de la personalidad corresponde la pérdida del mundo para la literatura... la indiferenciación entre posibilidad abstracta y posibilidad concreta en el hombre presupone la inexplicabilidad de la realidad objetiva del mundo."

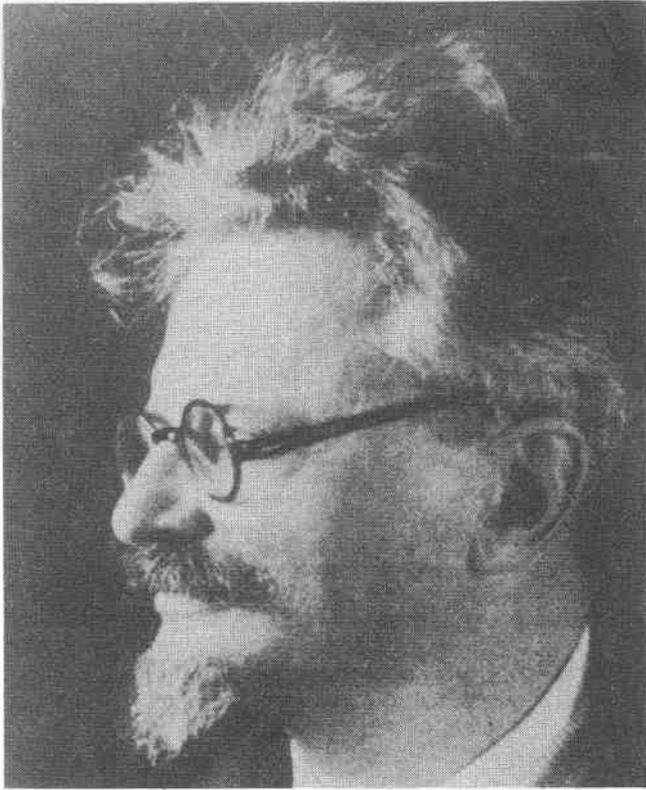
fue admitida sin restricciones por los marxistas. Los valores morales, la pureza del espíritu, la verdad interior... el vocabulario del surrealismo era de esencia cristiana.

En *Legitime défense* Breton afirma su adhesión a los principios comunistas y al programa del Partido diciendo "que se trata para nosotros de un programa mínimo". Y en efecto los surrealistas deciden adherirse a las posiciones de la Tercera Internacional. La revista *La révolution surréaliste* se convierte en *Le surréalisme au service de la révolution*. Desgraciadamente la síntesis resultó imposible. Algunos surrealistas demasiado independientes terminaron por rechazar la estructura del Partido. El carácter autoritario del comunismo, el dogmatismo de Stalin, la represión (recordemos los procesos de Moscú), provocaron rupturas definitivas. Demasiadas cosas separaban a los surrealistas de la acción política, aunque el movimiento siguió simpatizando durante años con las tesis del marxismo.

Las divergencias morales e ideológicas se resumen en la escisión definitiva provocada por la aparición del *Second Manifeste* en 1929. Philippe Soupault es el primero en ser excluido acusado de oportunismo literario. Le sigue Roger Vitrac al negarse a tomar parte activa en la acción revolucionaria. En su ensayo *A la grande nuit eu le bluff surréaliste*, Antonin Artaud rompe definitivamente con el movimiento. Se separa del grupo asumiendo una posición individualista y humanitaria: "Qué me importa a mí la revolución del mundo si sé permanecer eternamente doloroso y miserable en el seno de mi propio infierno." Y más adelante afirma: "Las fuerzas revolucionarias de cualquier movimiento son aquellas capaces de descentrar la realidad." Piensa que el surrealismo no dejó de ser un movimiento idealista: "La idea de la revolución no será para ellos más que una idea sin que esta idea al madurar adquiera algo de eficacia."

En la URSS Lenin ha muerto y Stalin toma el poder. Hay confusión. Los conflictos internos del Partido Comunista son poco conocidos y mal interpretados. El surrealismo se ve escindido entre el frente de acción social y la profundización de los problemas del sueño, del amor, de la religión; dividido entre la alquimia del Verbo y el socialismo científico.





Trotsky

En 1931 Aragon y Sadoul, tras asistir al Segundo Congreso de Escritores Revolucionarios, están convencidos de que no existe acción política posible fuera de la Tercera Internacional. Bataille rompe igualmente con el movimiento acusándolo de idealista. Años más tarde Paul Eluard se separa también de Breton.

Finalmente, en 1938, Breton conoce a Trotsky en México; ambos redactan el famoso manifiesto: *Por un arte revolucionario independiente*. A partir de entonces, la acción revolucionaria de los surrealistas se desarrolla en sentido opuesto a la Tercera Internacional. Denuncian la idea de patria, desarrollada por los comunistas a raíz del pacto franco-soviético firmado por Laval. Se niegan a utilizar el arte y la literatura para fines propagandísticos. Su ambición será la de conciliar.

El surrealismo como modo de creación de un mito colectivo es un movimiento mucho más general que tiende, primero, a la modificación fundamental de la forma burguesa de propiedad.

Sin embargo, la gran derrota surrealista se inscribe en la lucha política. En su conferencia sobre el surrealismo (publicada en *Las peras del olmo*) Octavio Paz dice: "La imposibilidad de participar directamente en la lucha social fue, y es, una herida para el surrealismo." Y más adelante cita a Breton:

La historia dirá si esos que reivindican hoy el monopolio de la transformación social del mundo trabajan por la liberación del hombre o lo entregan a una esclavitud peor. El surrealismo, como movimiento definido y organizado en vista de una voluntad de emancipación más amplia, no pudo encontrar un punto de inserción en su sistema. . .

El surrealismo sostiene que la libertad del hombre debe ser Total. No podía renunciar a la aventura interior.

### III. EROS Y POESIA

No hay solución fuera del amor. —André Breton.

#### 1. LA VICTORIA DEL DESEO

La "fuerza subversiva de Eros" fue una de las afirmaciones más constantes de la revolución surrealista. El Eros surrealista choca, destruye, pisotea los valores más sagrados, cambia las significaciones generalmente aceptadas: mezcla, invierte. La voluntad de escándalo es total. La estructura social era evidentemente un obstáculo para la realización de la sexualidad. Y lo que los surrealistas intentaron fue precisamente cambiar esa estructura. Los surrealistas insisten en mostrar el importantísimo lugar que tiene el problema sexual y lo consideran como uno de los primeros motores de la revolución social. Dice Breton en el *Second Manifeste*: "El problema de la mujer es en el mundo todo lo que hay de maravilloso y de turbio."

La diferencia entre los revolucionarios marxistas y los surrealistas es una diferencia de acercamiento: Para los surrealistas podríamos decir que, parafraseando a Breton, la revolución será sexual o no será. La revolución sexual es primera y última. La verdadera revolución es, para ellos, la victoria del deseo. Victoria que puede determinar en sí misma la revolución social. En este sentido los surrealistas estarían más cerca de los utopistas franceses que de Marx. *El Catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo* concede gran importancia a Charles Fourier. Este último sostenía que si las mujeres dispusieran de sí mismas "sería un escándalo y un arma capaz de destruir los fundamentos de la sociedad".

El enfoque marxista es radicalmente opuesto: el problema sexual está subordinado a la revolución social. Las causas de explotación del sexo femenino son causas económicas. La libertad sexual se realizará cuando llegue la revolución. El problema sexual se considera como un caso particular de la lucha de clases. La liberación sexual se subordina a la emancipación del proletariado. Dice Marx en los *Manuscritos del 44*: "La prostitución no es más que una expresión particular de la prostitución general del obrero."

Los surrealistas están definitivamente más cerca de Marcuse en *Eros y civilización*:

En un mundo de alienación, la liberación de Eros operaría inevitablemente como una fuerza destructora, fatal, como la negación total del principio que gobierna la realidad represiva.

Esta analogía entre la teoría marxista y los surrealistas no debe ser tomada al pie de la letra. Debe ser entendida como un ejemplo que nos ayude a situar el Eros surrealista en su propio contexto. Esquemáticamente podríamos concluir que existe una diferencia de nivel: el marxismo se refiere al plano político-social, mientras que el surrealismo profundiza en la moral individual para llegar a la universalización de sus tesis.

La liberación de la mujer en los surrealistas está igualmente alejada de la tradicional reivindicación "feminista" que daría a las mujeres los mismos derechos cívicos y políticos que a los hombres. Esto traería como consecuencia, en el mejor de los casos, que las mujeres



Sade por Man Ray



adoptaran los esquemas, los mitos y los fantasmas masculinos sin ponerlos en cuestión. Es decir, que en ese caso tampoco encontrarían las mujeres su verdadera libertad. Los surrealistas siempre navegaron con la bandera de la libertad total. Quizás, en ese sentido, quien está más cerca de ellos sea Rimbaud al decir:

Quando se rompa la infinita esclavitud de la mujer, cuando viva para ella y por ella... será poeta ella también; ¡la mujer encontrará lo desconocido! ¿Serán sus mundos diferentes a los nuestros? Encontrará cosas extrañas, insondables, repulsivas, deliciosas, nosotros las tomaremos, las entenderemos.

De acuerdo con la idea de Georges Bataille, según la cual a través del erotismo el hombre intenta salir de sus límites, ir más allá de sí mismo, el surrealismo convirtió el sexo en el primer exceso y en la causa de todos los excesos. Lo importante era el escándalo erótico bajo todas sus formas. Y el grito fue: "ovario toda la noche". El tema fálico amenaza detrás del objeto más cotidiano y usual. En el interior mismo de la moral burguesa nace la perversión. Los surrealistas afirman con Freud el carácter sexual de los actos, de las situaciones, de los objetos mismos.

Si pensamos —escribe Breton en *Les vases communicants*— en la fuerza extraordinaria que puede cobrar en la mente del lector la célebre frase de Lautréamont: "Bello como un encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas", (...) y si queremos referirnos a la clave de los símbolos sexuales más simples, no tardaremos en convenir que esta fuerza viene de que el paraguas no puede más que representar al hombre, la máquina de coser a la mujer (...) y la mesa de disección la cama, como medida en sí misma de la vida y de la muerte.

Los objetos surrealistas se acarician, se abrazan, hacen el amor. El sillón donde reposa Paulina Borghese se rebela enérgicamente y la viola. El espejo se rompe y se convierte en una enorme vagina. Una hostia se convulsiona de placer al ser introducida en el sexo de una mujer que se agita. La bicicleta se transforma en una técnica perfeccionada para la masturbación. El esperma fluye producto de orgía y se convierte en pretexto de orgía: sube por los muebles, los penetra y los fecunda...

¿El escándalo? Es el amor en sí mismo, amor loco, donde el deseo es el único rigor que debe conocer el hombre.

## 2. EL MARQUES DE SADE

Toda la felicidad de los hombres está en su imaginación. —Sade.

La perversión, el exceso y su relación con la destrucción de la sociedad, nos acercan a uno de los grandes héroes de los surrealistas: el Marqués de Sade. La función específicamente orgánica de la mujer (la de ser madre, reproductora, etc.) es negada. Sade convierte a la mujer en objeto de deseo y la desvía de su verdadero papel: se la utiliza, se la sodomiza, se la flagela... Muy pocas veces la unión sexual se efectúa de manera "normal". Aun los casos de violación son raros. Las heroínas pueden ser lesbianas y los héroes pederastas activos o pasivos. En *La philosophie dans le boudoir* un personaje masculino declara:

Es tan dulce cambiar de sexo, tan delicioso disfrazarse de puta, entregarse a un hombre que nos trate como a una mujer, llamar a ese hombre nuestro amante, ¡declararse su querida! ¡Ah! amigas, ¡qué voluptuosidad!

Este afán por desviar las funciones naturales se inscribe fácilmente en el contexto surrealista. La técnica, por ejemplo, de los "ready-made" consiste en desviar a los objetos de sus funciones usuales. Recordemos sobre todo a Marcel Duchamp.<sup>8</sup> De la misma manera que estos objetos se convierten en obras de arte, o de anti-arte, de la misma manera se sustrae a la mujer de su función principal. La mujer debe ser accesible a las permutaciones y a las promesas algebraicas, susceptible de aceptar los caprichos transubstancialistas que traerán la metamorfosis de su cuerpo. Sólo entonces nos ilustrará definitivamente sobre la anatomía del deseo. En *Anatomie de l'amour* Hans Bellmer escribe:

En el momento en que me inmovilice bajo la falda plisada, hecha de todos tus dedos (...), entonces soplarás dentro de mí tu perfume y tu fiebre para que en plena luz del interior de tu sexo salga el mío.

<sup>8</sup> El surrealismo quiso sacar el arte de los museos. Duchamp decía que la mejor utilidad que se le podía dar a un Rembrandt era como mesa para planchar. Las exposiciones internacionales se rodeaban de una puesta en escena, llenaban las salas de objetos y ruidos siempre con la intención de motivar, de despertar al público y llevarlo a participar activamente en el espectáculo.

En Bellmer, como en Sade, como más tarde en Monique Wittig,<sup>9</sup> el propio cuerpo se pierde, se transforma en una metamorfosis violenta y dolorosa. En uno de sus últimos libros, *Le corps lesbien*, Monique Wittig escribe:

Descubro que tu piel puede ser arrancada delicadamente pedazo por pedazo, jalo, se levanta, se enrolla por encima de tus rodillas, jalo a partir de las ninfas, resbala por sobre tu vientre, fina, extremadamente transparente, jalo a partir de los riñones, la piel descubre los músculos redondos y los trapecios de la espalda, se levanta hasta la nuca, luego debajo de tus cabellos, mis dedos atraviesan su masa, todo tu cráneo, lo sostengo con todos mis dedos, lo presiono, luego a la piel del conjunto del cráneo, arranco brutalmente la piel debajo de tus cabellos, descubro la belleza del hueso brillante, surcado de vasos sanguíneos, mis dos manos trituran la bóveda y el occipucio, mis dedos se hunden ahora en las circunvoluciones cerebrales, atravieso las meninges, el líquido raquídeo se derrama por todas partes, mis manos se hunden en los hemisferios blandos, busco el bulbo raquídeo y el cerebelo encerrados en alguna parte abajo, te tengo ahora enteramente muda, inmovilizada, todos tus gritos suspendidos en tu garganta, tus últimos pensamientos detenidos en mis manos detrás de tus ojos, el día no es más puro que el fondo de mi corazón, mi muy querida.

### 3. ARTAUD Y HELIOGABALO

El surrealismo quiso la muerte del arte inofensivo y agradable. Intencionalmente provocativo Antonin Artaud declara: "Todo escrito es una inmundicia." Niega su condición de poeta y de escritor:

Lo que han tomado por mis obras no eran más que los desechos de mí mismo, esas raspaduras del alma que el hombre normal no acepta.

Artaud sitúa en el plano corporal el más profundo grito revolucionario. Carne, fornicación, placer: el cuerpo humano es el centro mismo de la revolución. Revolución que puede hacerse

a condición de que el hombre no se piense revolucionario sólo en el plano social sino que crea y deba serlo sobre todo en el plano físico, fisiológico, anatómico, funcional, circulatorio, respiratorio, dinámico, atómico y eléctrico. (Cartas a André Breton.)

El arte se sumerge entonces en un torbellino de violencia, se autodestruye, desaparece, llega a la anarquía y al terror:

De pronto, me di cuenta que ya no era hora de reunir a la gente en el teatro para decirles verdades y que con la sociedad y el público no existe otro lenguaje más que el de las bombas, las ametralladoras, las barricadas y todo lo que les sigue. (Cartas a Breton.)

El teatro está hecho para cambiar nuestra percepción del mundo. No es un simple recreo. Se va al teatro como se va al dentista.

"Si el teatro, como los sueños, es sanguinario e inhumano, es para manifestar y fijar inolvidablemente en nosotros la idea de un conflicto perpetuo y de un espasmo donde la vida ha sido interrumpida a cada minuto." "Ni el Humor, ni la Poesía, ni la Imaginación quieren decir algo si por medio de un prodigioso vuelo de formas que serán todo el espectáculo no logran poner orgánicamente en cuestión al hombre."

<sup>9</sup> Monique Wittig es sin duda actualmente una de las grandes herederas del surrealismo. Sus libros más conocidos son: *L'Opopanax*, *Les Guerrillères* y *Le corps lesbien*.

Artaud



El más impresionante testimonio de violencia, del poder sexual, del poder político y de la cruel realidad del arte es el *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* de Artaud. Nacido en cuna de esperma, en medio de un río de estupro y de infamias, Heliogábalo es hijo de dos famosas ciudadanas romanas, a la vez emperatrices y prostitutas, mujeres de sexo y de espíritu, mujeres-hombres de combate. Producto de esta "virilidad", Heliogábalo es de un "femenino desbordante". Vestido con ropa de mujer, cubierto de joyas y de piedras preciosas, se vende por cuarenta centavos a los marinos, a los prisioneros y a los asesinos. Gustaba representar la leyenda de París en la que al igual que Venus

dejaba caer sus ropas, enteramente desnudo, una mano sobre el seno, la otra sobre sus partes genitales, se arrodillaba y elevando la parte posterior la presentaba a los compañeros de libertinaje.

Reemplaza a los hombres del Senado por mujeres:

Para los romanos es anarquía, pero para la religión de las menstruaciones, que fundó la púrpura "tiria", representa un simple restablecimiento del equilibrio, un retorno razonado a la ley pues ya que fue la mujer la primera en nacer, la primera en venir al orden cósmico, a ella corresponde hacer las leyes.

Símbolo de "barbarie metafísica", Heliogábalo representa la homosexualidad y la anarquía, el hombre es mujer y la mujer es hombre, la crueldad es poesía, la miseria es lujo, el desorden rigor, "la debilidad es la espuma de la fuerza".

La fuerza del surrealismo radica en haber inscrito en las premisas del arte como revolución la violencia de la dolorosa metamorfosis del cuerpo.

Aunque pertenece sólo parcialmente al surrealismo (con el cual rompe en su escrito *A la grande nuit ou le bluff surréaliste*), Artaud se identificó ampliamente con el movimiento. Supo ver en el teatro una expresión revolucionaria contra la sociedad limitadora. El teatro de la crueldad no será ni un pasatiempo ni una representación, será

"un chorro ensangrentado de imágenes en la cabeza del poeta y en la del espectador", "la violencia y la sangre puestas al servicio del pensamiento".

La vida de Artaud fue peligrosa por definición y por principio;<sup>10</sup> intentó reconquistar lo Absoluto. Su existencia fue la denuncia de los límites de la racionalidad y de la moral vigente. Locura, sufrimiento y poesía fueron una única voluntad.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Artaud muere en el asilo psiquiátrico de Rodez en 1948.

<sup>11</sup> "Hay que hacer del teatro una suerte de sugestión colectiva", dice Artaud. La vanguardia actual no intenta otra cosa. La idea de un espectáculo total y orgánico será retomada por Julian Beck y Judith Malina en el Living Theatre, por Jean-Louis Barrault, Peter Brook, Arrabal y el teatro pánico, Grotowsky, los happenings y el teatro "Off Broadway" en general.

#### 4. LA MUJER: POSIBILIDAD DE CONOCIMIENTO SUPERIOR

La unidad humana no es uno sino dos. . . — Brecht

Platón evoca en el *Banquete*, por boca de Aristófanes, el mito del andrógino primordial. En el principio de los tiempos existían seres humanos completos, diferenciados en tres especies: el hombre doble, la mujer doble y el hombre-mujer o andrógino. Eran de forma circular, tenían cuatro brazos, cuatro piernas y dos rostros en una misma cabeza. Vigorosos y audaces trataron de subir al cielo para enfrentarse a los dioses. Entonces Zeus, para castigar su soberbia, los partió por la mitad, "como se corta un huevo con un cabello". Ordenó a Apolo que volteara sus rostros del lado de la herida, con el fin de que al ver el corte el hombre fuera más modesto.

Apolo volteó pues el rostro y, recogiendo la piel sobre lo que hoy llamamos el vientre. . . , no dejó más que un orificio y ató la piel en medio del vientre, es lo que hoy llamamos ombligo.

A partir de entonces cada mitad buscó su otra mitad. Cuando se encontraban se abrazaban con tal ardor y deseo que se dejaban morir en ese abrazo por hambre e inacción. Para evitar que se extinguiera la raza, Zeus puso por delante los órganos de reproducción que se habían quedado en la parte de atrás. De esa manera los hombres pudieron saciar sus deseos y tener hijos. Así el Amor pudo restablecer la Unidad anterior.

Cada uno de nosotros busca su propia mitad. Los que provienen de los andróginos aman al sexo opuesto; las mujeres que provienen de la doble mujer aman a las mujeres y los que provienen de la división del hombre doble aman a los hombres. Cuando cada mitad ha encontrado a su otra mitad, el Amor los invade de una manera tan maravillosa que no quisieran separarse nunca más: intentan recrear la Unidad primitiva.

Recordemos las obsesiones surrealistas por el "doble". "Yo soy el otro" decía Nerval, y Rimbaud: "Yo es otro." ¿Coincidencia? Es difícil pensarlo. Apollinaire se espera a sí mismo en numerosos poemas. Breton, en *L'amour fou*, concibe el universo erótico como un sistema de espejos:

El amor recíproco, tal y como lo entiendo, es un dispositivo de espejos que me remiten, a través de los mil ángulos que puede tener para mí lo desconocido, a la imagen fiel de aquella que amo, siempre más sorprendente al adivinar mi propio deseo y más dorada que la vida.

El "azar objetivo" en Breton se define como el encuentro maravilloso y único con una mujer singular que le está "destinada". El hombre descubrirá, reconocerá a su mitad perdida, a la que ha amado siempre y amará hasta la eternidad. El poema *Clair de terre* habla del encuentro del hombre y de la mujer en los siguientes términos: "Esa precipitación del uno hacia el otro de dos sistemas entendidos individualmente como subjetivos." La mujer aparece como la luz: embellece y transforma. Es la aparición, el milagro, la metamorfosis. Dice Breton en *Arcane 17*:

antes de conocerte, me había encontrado con la desdicha, la desesperación. Antes de conocerte. . . esas palabras no tienen sentido. Sabes bien que al verte por primera vez te he reconocido sin la menor duda.

El "azar objetivo" se convierte en deseo y en deseo del azar. Todo es súbito evidente y recíproco. Estamos una vez más en el universo unitario de las correspondencias. La fusión es total. Hombre y mujer no se distinguen ya. Eluárd:

Y ya no sé de tanto que te amo  
Cúal de nosotros dos es el ausente.

En *Une leçon de morale* (poema *Ombres*) leemos:

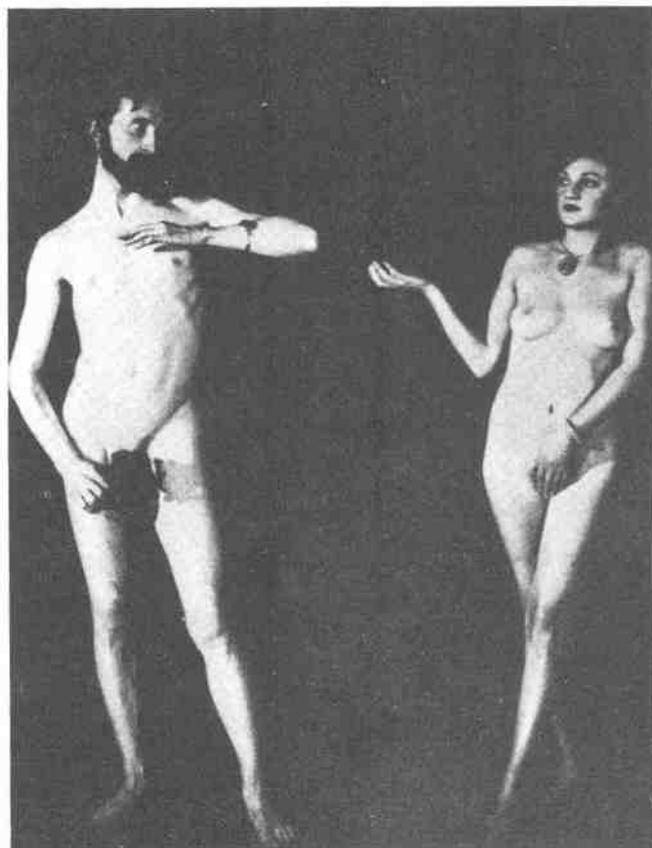
En el dolor y en la alegría no éramos más que uno  
Mismo color y mismo olor mismo sabor  
Mismas pasiones mismos reposos mismo equilibrio (. . .)  
Yo te besaba tú me besabas yo me besaba  
Tú te besabas sin saber quiénes éramos.

El Otro se ha convertido en el Mismo.

La mujer es la única capaz de trascender la nada. Iniciación, ritos, misterios: se la descubre gracias a una búsqueda interior siempre difícil. Es, en última instancia, una posibilidad de conocimiento superior:

Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo. Siébrame entre los fusilados. Naceré del ojo del capitán. Lluéveme, asoléame. Mi cuerpo arado por el tuyo ha de volverse un campo donde se siembra uno y cosecha ciento. Espérame al otro lado del año: me encontrarás como un relámpago tendido a la orilla del otoño. Toca mis pechos de yerba. Besa mi vientre, piedra de sacrificios. En mi ombligo el remolino se aquieta: yo soy el centro fijo que mueve la danza. Arde, cae en mí: soy la fosa de cal viva que cura los huesos de su pesadumbre. Muere en mis labios. Nace en mis ojos. De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer. Yo soy la herida que no cicatriza, la pequeña piedra solar: si me rozas, el mundo se incendia.

"Adán y Eva", de Marcel Duchamp





Paul Eluard

Toma mi collar de lágrimas. Te espero en ese lado del tiempo en donde la luz inaugura un reinado dichoso: el pacto de los gemelos enemigos, el agua que escapa entre los dedos y el hielo, petrificado como un rey en su orgullo. Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino.

(Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, poema *Mariposa de Obsidiana*.)

La mujer se convierte en la madre universal: absoluta, totalizadora. Soberana reina de todos los mitos y de todos los nombres. Verbo y acción. Se multiplica, encarna a cada momento nuevas figuras: la mujer-naturaleza, la mujer-flor: virgen, niña, la mujer-fruta: objeto de consumo, la mujer-tierra: madre, musa, la mujer-astro: criatura celeste y divina, la aragnida de "vagina dentata", la mujer inaccesible, la predicadora, la vidente, la prostituta, la bruja, la lesbiana, la masoquista. . .

La feminización del universo es total. Las personificaciones son múltiples:

La cima de la montaña cobra realmente forma divina en la bruma de tu mirada, en el ala del águila dorada rozando tus cabellos. —Breton.

. . . el satín de las páginas de los libros crea una mujer tan bella que cuando no leemos, contemplamos a esa mujer con tristeza Sin atrevernos a hablarle sin atrevernos a decirle que es tan Que lo que vamos a saber no tiene precio. —Breton. [bella

Digamos: una mujer maravillosa, imprevisible, tierna, enigmática, provocadora (. . .) la veo, con todos sus cabellos al viento, avanza, se aleja con su vestido de humo. Es evidente que viene del otro lado del espejo, que son los poderes de la noche que me la han entregado al retirarse. —Breton.

El amor es para los surrealistas libre elección de la necesidad. El compromiso amoroso es la forma más alta de la libertad. Dice Breton en *L'amour fou*:

La recreación, la recoloración perpetua del mundo en un solo ser, iluminan con mil rayos la marcha de la tierra. Cada vez que un hombre ama compromete la sensibilidad de todos los hombres. Para no desmerecerlo, debe comprometerse a fondo.

Eros se reconoce en la palabra que lo expresa. El poema es la realización del deseo:

La poesía se hace en el lecho como el amor  
Sus sábanas deshechas son aurora de las cosas  
La poesía se hace en los bosques (. . .)  
El abrazo poético como el abrazo carnal  
Mientras duran  
Prohíben caer en la miseria del mundo.

—Breton

El amor es finalmente el instante privilegiado donde el hombre se conoce, se reconoce. Dice Octavio Paz en *Las peras del olmo*:

Todo el ser participa en el encuentro erótico, bañado de su luz cegadora. Y cuando la tensión desaparece y la ola nos deposita en la orilla de lo cotidiano, esa luz aún brilla y nos entreabre la cortina de nuestra condición. Entonces nos reconocemos y recordamos lo que realmente somos.

## 5. PAUL ELUARD

Te llamaré visual y multiplicaré tu imagen. —Paul Eluard.

La poesía amorosa de Paul Eluard une la palabra erótica con la idea panteísta de las correspondencias y con la idea de la mujer universal. Es por eso que hemos escogido a Eluard como ejemplo y profundización de otras aproximaciones al Eros surrealista.

En una célebre encuesta (número 12 de la revista: *La Révolution Surréaliste*), le formulan a Eluard las siguientes preguntas:

— ¿Cuál es su esperanza en el amor?

Eluard: — La esperanza de amar siempre sin importar lo que le pase al ser amado.

— ¿Cómo comprende usted el paso de la Idea del amor al hecho de amar? ¿Sacrificaría usted al amor su propia libertad? ¿Lo ha hecho ya? ¿Qué pensaría usted de un hombre que traiciona sus convicciones para atraer a la mujer amada? ¿Puede pedirse, puede obtenerse un trato así?

Eluard: — La idea del amor está para mí demasiado ligada al hecho de amar como para que yo distinga entre una y otra. He amado desde mi juventud. Durante mucho tiempo creí hacer al amor el más doloroso sacrificio de mi libertad, pero ahora todo ha cambiado: la mujer que amo ya no es inquieta ni celosa, me deja libre y tengo el valor de serlo. Un trato, en esas circunstancias, no puede sino destruir el amor de un hombre honrado o llevarlo a la muerte.

— ¿Cree usted en la victoria del amor admirable sobre la vida sórdida o de la vida sórdida sobre el amor admirable?

Eluard — El amor admirable mata.

El amor para Eluard envuelve, rodea, es la vida entera. Amor sin condiciones, alejado e independiente de cualquier accidente. Todas sus consecuencias deben ser aceptadas, sin restricción alguna, porque forman parte de él. Y esto incluye, evidentemente, la muerte. En este universo sin límites, hombre y mujer ejercen su libertad, hombre y mujer viven su libertad. Esta concepción absoluta, total del amor, es también una concepción mística y erótica. Erotismo que es franqueza, comunicación, deseo y libertad. Ante Eluard está la frente de donde parece venir el pensamiento, los ojos que más tarde habrá de distraer, la garganta donde se estancarán los sonidos, están los senos y el fondo de la boca. Ante él están los pliegues inguinales, las piernas que corrían, el vapor que baja de las velas, está el placer de la nieve que cae detrás de la ventana. La lengua dibuja los labios, junta los ojos, yergue los senos: abre la ventana; la boca atrae con fuerza al cuerpo y muere en un beso sin rumbo, en la fusión del día y de la noche. Los brazos y las caderas del hombre se entrelazan con los brazos y las caderas de la mujer, el viento se mezcla con el humo, las manos siguen las huellas del deseo.

Eluard proclama su fe en el amor siempre con la misma certeza, la misma seguridad:

Hablen, las palabras de amor son fecundas caricias. Las otras palabras existen sólo por comodidad. Amor es la única razón de vivir. Y la razón de la razón, la razón de la felicidad. . . Los poemas de amor son una prueba de que poco importa el tiempo en la vida de un hombre con tal de que haya sabido expresar su amor, porque el amor es la única victoria, la que hace vivir la esperanza. El hombre revive y sobrevive por amor. Su corazón y su rostro envejecen, pero la imagen de los besos se reproduce siempre la misma, electrificada, electrizante, dejando abiertas las puertas de un intercambio común, puertas por las que se apresuran las promesas del mañana, la certidumbre de la eternidad.

El amor posee una fuerza oscura y una potencia onírica pero busca, sin embargo, un principio de razón, una forma que le imponga un cierto orden. Esta forma es la palabra que lo expresa. De ahí que amor y poesía se confundan. Eluard ama sucesivamente a tres mujeres. Gala, su primera esposa, le inspira los primeros poemas de amor. Ambos son muy jóvenes y se deja ver una gran ingenuidad en la actitud y en la emoción. Amar y ser amado: mundo de felicidad ingenua. Amor esencialmente egoísta, amor conyugal: Gala es su mujer pero no la mujer. Poco a poco se enriquece la personalidad de Gala, al mismo tiempo que Eluard pasa de un amor efusivo-sentimental a un amor consciente de la realidad concreta e irracional. Un amor que es también un trastorno total del ser ante un rostro, una mirada, una sonrisa, un cuerpo. Y éste es precisamente el mensaje de su poema: *La enamorada* (ver *infra*).

Si nos adentramos más aún en el periodo surrealista, encontramos, sobre todo en *Capitale de la douleur*, la búsqueda sistemática de la imagen insólita. La mujer se confunde con la naturaleza:

"Tu cabellera de naranjas en el vacío del mundo. . ."  
 "Tu boca con labios de oro no está en mí para sonreír. . ."  
 "La curva de tus ojos da la vuelta a mi corazón. . ."  
 "La naturaleza cayó en las redes de tu vida.  
 El árbol, tu sombra, muestra su piel desnuda: el cielo.  
 Están la voz de la arena, los gestos del viento  
 Y todo lo que dices se mueve a tus espaldas".

Entra después en la vida de Eluard, Nusch. Su amor por ella será una profundización de la experiencia y una larga reflexión. Deja a un lado aquel amor egoísta de su juventud y se entrega al amor comunicativo, al amor generoso. Por primera vez en su vida, Eluard comparte, rompe las barreras de su soledad. El "yo soy" se trasciende en un "nosotros somos". (Ver poema *Quiero que sea reina*, *infra*.)

Al morir Nusch, en 1946, Eluard vive los momentos más difíciles de su vida. Un gran vacío se apodera de él. La crisis es profunda. "Mi desierto contradice el espacio", y esto equivale a decir: la noche contradice al día, la muerte contradice al tiempo. Decide no volver a escribir y piensa en el suicidio.

*Une leçon de morale* relata su tentativa por vencer el vacío de la ausencia, la soledad; tentativa por defender la belleza, la verdad, la realidad del mundo contra la muerte. (Ver poema *Voluntad de claridad*, *infra*.) Aparece finalmente el libro *Le phénix*, amor que renace de sus cenizas, amor reencontrado en la persona de Dominique, a quien conoce en un viaje a México. Amor de la madurez, de la sabiduría y de la experiencia. Ambos tienen un pasado, ambos llevan el peso de la soledad y la marca del dolor. El amor de Eluard se convierte en un amor universal, fuerte, seguro de sí mismo. (Ver poema *Nosotros*, *infra*.)

Existe una constante que impera en la poesía amorosa de Eluard, la idea de que el espacio del amor es, ante todo, un espacio de intercambio, de comunicación. Que se trate de Gala, Nusch o Dominique el acto de amar se confunde siempre con el acto de ver. En el primero como en el segundo, las miradas se cruzan. Universo de espejos donde el conocimiento inmediato, implica la necesaria reciprocidad. (Ver poema *Certeza*, *infra*.)

La poesía de Eluard parece decirnos siempre: he aquí. Nos habla de frutas, de hojas, de flores. Nos muestra todo

lo simple, todo lo inmediato de la naturaleza, de la vida y del corazón del hombre. Es la lógica de la evidencia. Pero la fruta que Eluard nos muestra es una naranja azul, una piedra viva o un vientre de mujer. Eluard habla y los objetos se ramifican, vibran, tiemblan llenos de una vida nueva, de una existencia que hasta entonces desconocían. No busca jamás el lucimiento de la palabra, de la forma o del ritmo. La inteligencia de Eluard está lejos del intelecto. Los poemas de Eluard tienen siempre márgenes en blanco, márgenes de silencio donde se consume, ardiente, la memoria, para volver a crear un delirio sin pasado. Eluard gusta del silencio y de la pausa. Su poesía no se suma al desorden y a la agitación del mundo, al contrario, calla todo eso. Su mensaje tiene la misma inteligibilidad muda e inmediata del lienzo del pintor. Nada le es más ajeno que la retórica.

Fiel al surrealismo, su poesía se convierte en una enumeración, en un inventario de imágenes, en un libre encuentro de sonidos y sentidos, en un "collage" de formas y de aspectos automáticos de la expresión. Poesía libre de toda regla gramatical que, sin embargo, respeta las palabras en su sentido más profundo, las descubre en formas infinitamente secretas y sutiles. Poesía llena de sordas rupturas, de invisibles voces y de silencio, que mantiene en todo momento la cadencia y el ritmo. Donde el equilibrio, la precisión y la delicadeza son casi matemáticos.

Lejos de toda retórica, artificio o juego, su poesía es un largo viaje por las tierras del amor, de la fraternidad, de la vida instintiva, del trabajo y de los días compartidos. Lucha Eluard contra la soledad, el egoísmo, la prudencia y la introversión. La aventura tiene que ser colectiva o no ser. Colectiva y universal, aun en aquellos momentos en los que el amor personal se convierte en la experiencia más secreta y más íntima. Aun dentro de ese universo subjetivo y circunstancial, se establece el intercambio. Hay comunicación. Es el encuentro de dos miradas, es el espejo que multiplica, es la dialéctica misma de la vida, es la afirmación de la revolución social.

Al transformar la palabra, crea un lenguaje nuevo en el que expresa las cosas más comunes, las cosas más concretas, los colores, las formas, las imágenes de agua, de aire, de fuego y de tierra, los gestos de amor. El surrealismo se encargó del resto: convirtió su felicidad en violencia, su placer en vértigo y su libertad en rebeldía.

Dalí y Gala

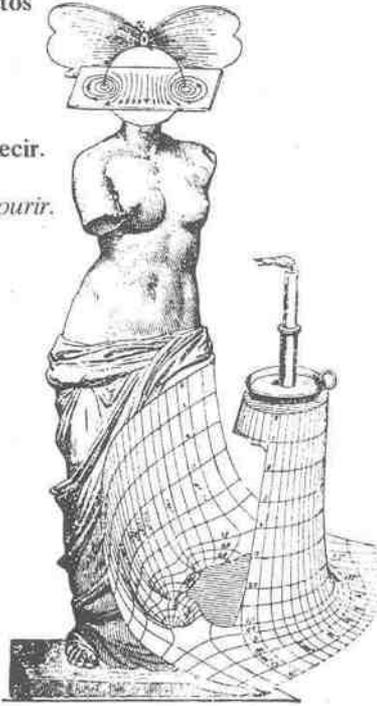


## 6. POEMAS DE PAUL ELUARD

### LA ENAMORADA

De pie sobre mis párpados,  
Sus cabellos en los míos,  
Tiene la forma de mis manos,  
Tiene el color de mis ojos.  
Desaparece en su sombra  
Como piedra en el cielo.  
Tiene los ojos siempre abiertos  
Y no me deja dormir.  
Sus sueños llenos de luz  
Desintegran los soles,  
Me hacen reír, llorar y reír  
Hablar sin tener nada que decir.

Eluard, *Mourir de ne pas mourir.*



Max Ernst, *Paramythe*

### QUIERO QUE SEA REINA

En la calle  
De un hombre se hacen dos  
Y de todas las mujeres se desprende la única.  
A quien hablo yo  
A ti escucha yo contesto  
A todas las palabras a las primeras a las últimas  
A los murmullos a los gritos al manantial a la cima  
Te contesto mi amor sin límites.  
Un pueblo una ciudad y el eco de tu voz  
Cortando los pueblos compartiendo las ciudades.  
La gran regla  
Lo que es digno de ser amado  
Contra lo que se autoaniquila  
Sin pensar en otros soles  
Sino el que brilla entre mis brazos  
Sin llamarte por otro nombre  
Que el de nuestro amor  
Vivo y reino entre los muros  
Vivo y reino fuera de los muros  
Sobre el bosque sobre el mar sobre los campos sobre  
los montes  
Y sobre los ojos y las voces que los repiten.

Eluard, *Le Livre Ouvert I.*

### VOLUNTAD DE CLARIDAD

*Al mal:*

Mi discurso es oscuro porque estoy solo  
Es de día  
terriblemente  
Probablemente para siempre

Sin embargo la puerta se cierra  
Sobre un sueño de luz  
Sobre el sol y sobre la hierba  
Sobre un rostro feliz de ser comprendido  
De ser aceptado

Sin embargo la puerta se cierra  
Sobre la felicidad que he querido que he creado  
Y hablo de la noche a pesar del día ruidoso  
Olvido el día soñado me cubro de tierra

Mi nombre es nada  
Y tomaste mi nombre al unirme a mí  
En la noche hablo de muerte sólo creo en la tierra  
Sí todo existirá lo peor y lo mejor  
Pero no habré estado aquí.

Eluard, *Une leçon de morale.*

### NOSOTROS

Tú y yo, de la mano,  
Podemos habitar en todas partes:  
Bajo el árbol, bajo el negro cielo,  
Bajo todos los techos, junto al fuego.  
En la calle vacía llena de sol,  
En los ojos vagabundos de la gente.  
Con los sabios y con los locos,  
Entre niños y entre adultos.  
El amor no es misterioso,  
Somos la evidencia misma,  
Los enamorados habitan en nosotros.

Eluard, *Le phénix.*

### CERTEZA

Hablo, es para oírte,  
Te escucho, siempre comprendo.

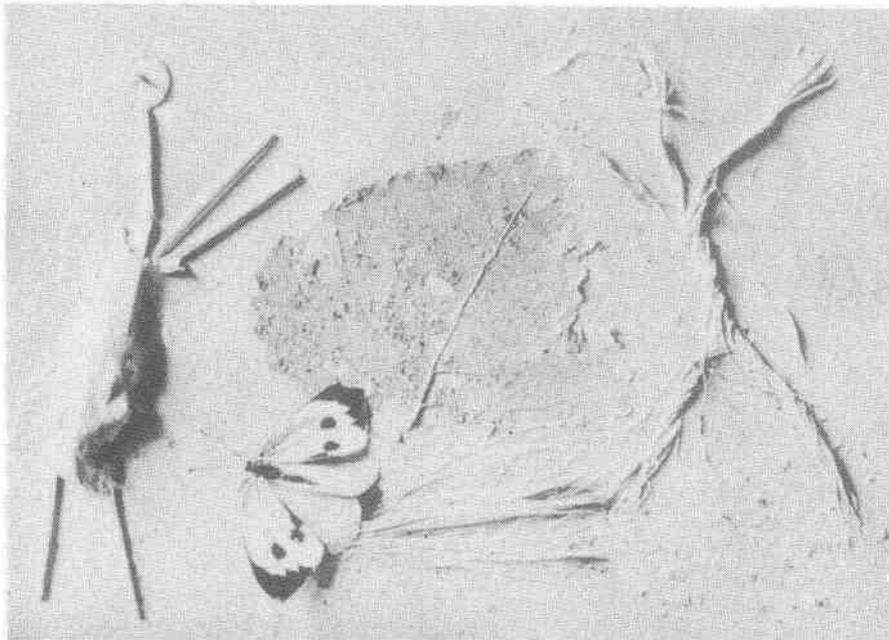
Sonríes, es para invadirme,  
Tu sonrisa es el mundo entero.

Te abrazo para prolongarme,  
Si vivimos, todo será placer.

Si te abandono, recordaremos,  
Separándonos, nos encontraremos.

Eluard, *Le phénix.*

(Traducciones de Adriana Yáñez)



Picasso, *Composition*, 1934.

#### IV. CONCLUSION

Dios creó todo de la nada y la nada nos traspasa. —Paul Valéry.

El surrealismo fue un movimiento que no pudo salir de los confines de la literatura, de una estética incapaz de crear nuevos valores susceptibles de transformar el mundo. Fracasó en su impotencia por hacer verdadera la frase de Lautréamont: "La poesía debe ser hecha por todos y no por uno." Fracasó también al no poder convertir la poesía en una acción del hombre común y al no poder ascender a una militancia social revolucionaria dirigida a la destrucción del mundo capitalista. "Sólo fracasa en grande quien piensa en grande" (Heidegger). En el fondo el surrealismo pensó que la verdadera revolución sólo existía en el plano del espíritu. Sin embargo fue un método de conocimiento y de investigación, un medio de exploración de los sueños, de lo maravilloso, de lo mágico, etc., una conquista para ser añadida a la vida real. Si bien no logró transformar el mundo, su poder de sensibilización tuvo un alcance universal. Falló en sus métodos, pero cambió la literatura.

No existe una significación universal para la vida. Los que buscan una respuesta total al sentido de la vida la encontrarán ilógica, dogmática o sin sentido. No existe un significado cósmico y único para todo. Existe solamente el sentido que cada uno de nosotros le da a su propia vida, un sentido individual, como un poema individual. Ya Hölderlin decía: "Es poéticamente como el hombre habita esta tierra." Sólo ahondando en la propia existencia se puede llegar a lo Uno universal. De la ética individual, de la moral concreta y de su profundización nacerá, como nació para los surrealistas, la poesía primera, de creación colectiva y de alcance universal. Porque los surrealistas, considerados no ya individualmente sino como movimiento, abrieron las puertas de la esencia de la poesía, la misma que encontramos en los grandes mitos, la que cantan los grandes poetas.

Los surrealistas buscaban a través de todas sus experiencias la poesía. Para Heidegger, Hölderlin representa e inaugura de nuevo la esencia de la poesía, determinando

así un tiempo nuevo: "El de los dioses que han huido y el del dios que vendrá." En la elegía *Pan y vino* dice:

Pero ¡amigo! venimos demasiado tarde.  
 En verdad viven los dioses  
 pero sobre nuestra cabeza, arriba en otro mundo  
 trabajan eternamente y parecen preocuparse poco  
 de si vivimos. Tanto se cuidan los celestes de no herirnos.  
 Pues nunca pudiera contenerlos una débil vasija,  
 sólo a veces soporta el hombre la plenitud divina.  
 La vida es un sueño de ellos.  
 Pero el error nos ayuda como un adormecimiento.  
 Y nos hacen fuertes la necesidad y la noche.  
 Hasta que los héroes crecidos en cuna de bronce,  
 como en otro tiempo sus corazones son parecidos en  
 fuerza a los celestes.  
 Ellos vienen entre truenos.  
 Me parece a veces mejor dormir, que estar sin compañero  
 Al esperar así, qué hacer o decir no lo sé.  
 Y ¿para qué poetas en tiempos aciagos?  
 Pero, son, dices tú, como los sacerdotes sagrados del  
 Dios del vino  
 que erraban de tierra en tierra, en la noche sagrada.

Errantes los surrealistas se entregaron a la aventura interior. "El círculo de sombras se cerraba entre gritos de hombres y aullidos de fieras. Sin embargo, somos de los que dicen no a las sombras." (Breton.) La única forma de escapar al abismo era contemplarlo y descender a él. El surrealismo descendió con luz propia. La soledad era absoluta. El horizonte: ahogado en cenizas. Los ojos vacíos encontraron el horror. Y el grito fue: ¡no me conozco!, porque la soledad es extrañeza, porque decir tu cuerpo es decir lo no dicho. Vino la descripción del infierno, de la nada, del silencio. La imaginación enferma cantó dolores de inconsciencia a alguna divinidad oscura. Proyectó el delirio su perfil definitivo en imágenes de ausencia, imágenes que son el idioma ciego del planeta. A tientas el sol conoció la noche. Y el Verbo poético nos fue revelado en una poesía cruel, dolorosa, interior. Escrita con sangre y escrita con luz, donde el poeta fue naufrago y la palabra abismo, por dentro.

# ENTREVISTA A ERNESTO SABATO

Ernesto Sábato estuvo dando clases en el Mills College en East Oakland, California, desde el 15 de septiembre de 1976 hasta enero de 1977. Yo asistí a todas las clases de septiembre a noviembre; eran de hora y media, dos veces a la semana. Sábato no quería que los estudiantes escribieran ni usaran grabadora, sino que escucharan. Después de las clases yo apuntaba lo que él había explicado. Casi ninguno de los estudiantes, unos quince, entendía todo lo que dijo Sábato, porque eran norteamericanos que apenas estaban aprendiendo español.

Fui a la clase, como oyente, con un amigo de la Universidad de Berkeley, y tenía que mentir porque no permitían oyentes. Una profesora argentina me preguntaba todos los días: "¿Estás segura que eres de Berkeley?" Sólo los estudiantes del Departamento de Español podían ir a las clases. Era un programa de intercambio de Mills College y Berkeley. Sábato estaba siempre interesado en conocer los pensamientos de los estudiantes.

Mills College es un paraíso, es como un bosque silvestre. Hay pocos edificios y éstos son viejos y muy bellos. No hay muchos estudiantes, porque es una universidad para gente rica. Lo más irónico: una universidad para ricos en un barrio de negros pobres. Algunos negros asistían, pero solamente de la clase media.

Yo llegaba temprano y veía a Sábato paseando por los jardines de la universidad. A veces caminaba solo y a veces lo acompañaba su esposa. Parecía muy tranquilo, pero su cara mostraba las angustias vividas. No se traslucían en él los hombres violentos que son los personajes de sus novelas. Se mostraba muy atento y tierno con los estudiantes. Cuando me veía, se acercaba y me hablaba.

La entrevista que presento es una recopilación de preguntas que hice a Sábato, y también preguntas de otros estudiantes.

■ - *¿Qué lo movió a venir a Mills College, en California?*

- Esto es como un asilo. Casi nadie me conoce. Vivo aquí con mi esposa en un dormitorio de mujeres de la universidad. Después de haber vivido en Buenos Aires, necesito un descanso.

■ - *¿Piensa que un autor debe adoptar una ideología en su obra de arte?*

- No hay ideología en la literatura sino verdad. La ideología es otra cosa.

■ - *Pero las obras de Mario Vargas Llosa y García Márquez tienen que ver con una ideología...*

- Sí, de acuerdo, y sus obras son buenas. Pero Mario Vargas Llosa y García Márquez escriben sobre su ideología en París o España. Yo vivo en Buenos Aires, todos los días con el miedo de que un día vayan a sacarme a mí o a mis hijos de la casa. Es un temor espantoso. Pero escojo vivir en mi país por malo que sea.

■ - *Pero este país, donde está usted ahora, es culpable de muchos de los problemas de los países latinoamericanos.*

- Sí, pero es el gobierno y no toda la gente norteamericana. La gente del pueblo norteamericano ha reconocido sus errores, como en Vietnam.



Sábato

■ - *Tomando en cuenta su personaje Juan Pablo Castel, de la novela El túnel, podría decirse que no le gusta a usted encontrarse en grupos grandes, y ahora está enseñando a un grupo bastante grande.*

- No tengo que ser igual a todos los personajes de mis novelas. Tengo un rasgo de un personaje y otro rasgo de otro personaje, y así sucesivamente. En mi novela *Sobre héroes y tumbas*, muchos críticos piensan que yo estoy representado por Bruno. Eso es cierto en parte, pero para mí Alejandra es el personaje que más me representa.

■ - *¿Qué piensa de los críticos de arte?*

- Por principio no estoy de acuerdo con la crítica de las obras de arte. En realidad es una labor parásita. La crítica es como tratar de poner una camisa de fuerza a la obra. Si un crítico es de la escuela estructuralista, trata de amoldar la obra a esa forma; el resultado es una evasión de la verdad de la obra. Debemos recordar a los críticos franceses... un crítico escribe sobre una obra, después otro crítico escribe sobre el crítico que escribió sobre la obra, y después otro crítico escribe sobre el otro crítico que escribió sobre el otro crítico que escribió sobre la obra... En realidad es una enfermedad.

■ - *El otro día en clase, comentando algo sobre el estilo literario, escogió usted un pasaje de Homero muy sangriento y lo mismo hizo cuando habló de Sartre. En sus novelas El túnel y Sobre héroes y tumbas siempre hay homicidios. ¿Usted tiene que ser un hombre violento!*

- En clase, el otro día, dije que algunos autores en vez de volverse locos, escriben. A veces, la inspiración viene de los sueños o de la locura. Coleridge escribió su famoso poema *Kubla Khan* después de haber fumado opio. La escritura es como una liberación de esos pensamientos conscientes e inconscientes. La locura y los sueños componen mis obras.

■ - *¿Qué relación existe entre el arte, la locura y el sueño?*

- El arte es sumersión y expresión. O sea que el poeta se sumerge y penetra en un mundo de pesadilla y visiones.

Luego emerge y viene el segundo momento, el de la creación literaria, el de la expresión, esto es, según el término, presión-hacia-afuera. De ahí el efecto liberador y catártico que se produce en el artista. El loco, por el contrario, va a la locura (se sumerge), pero no vuelve para contarla. El que sueña no se libera, por lo general, a menos que sea artista, de las represiones que producen los sueños.

■ — *¿Existe el estilo en una obra de arte o es solamente una fuerza, una intuición?*

— Definitivamente existe el estilo. Yo trabajo todas mis palabras como una persona trabaja el hierro con la lima. A veces pienso cosas muy profundas, pero lo que sale es basura. Tengo que escoger las experiencias más importantes porque siempre hay experiencias triviales. Tengo que escoger las palabras más precisas. La manera en que el autor arregla, combina o escoge las palabras es muy importante en el estilo. Hay lenguaje simple y lenguaje artístico. El artista puede usar lenguaje simple y su obra puede ser grande. Pero el lenguaje simple no es el que usan los periodistas. Ellos resecan el lenguaje y usan clichés de lenguaje muerto.

■ — *¿Qué lenguaje debe usar un escritor moderno?*

— No hay razón para usar un lenguaje rimbombante. La novela corriente tiene que usar un lenguaje llano y sencillo.

■ — *¿Qué problemas técnicos y estilísticos ha encontrado al escribir sus novelas?*

— Para mí *Sobre héroes y tumbas* es una sinfonía compuesta de cuatro partes. Cuando escribía, pensaba que estaba escribiendo música. Encontré un dilema al final de la novela con Lavalle y Martín. No sabía cómo terminar la obra: con la marcha de Lavalle al norte o el viaje de Martín hacia Patagonia. La marcha de Lavalle era un contrapunto en la sinfonía. En vez de escoger un final lírico, escogí un final prosaico. Las obras antiguas siempre pintaban la grandeza histórica de la marcha de Lavalle. A los ojos del mundo, el niño Martín no tenía grandeza, pero para mí sí. Su grandeza venía de su lucha cotidiana en la vida.

■ — *¿Cómo caracteriza a sus personajes?*

— Yo describo a mis personajes por lo que hacen y dicen; y también por lo que no dicen, por medio de sus reticencias. Quique en *Sobre héroes y tumbas* aparece como un hombre de chistes y bromas todo el tiempo, pero cuando Martín abre la puerta de la tienda y lo ve sin que éste lo advierta, Martín se da cuenta que Quique es un gran solitario.

■ — *¿En qué género representa mejor su pensamiento, en el ensayo o en la novela?*

— Estoy mejor representado en la novela que en el ensayo, porque la novela presenta la vida diurna y la vida nocturna, las dos caras de la realidad del hombre.

■ — *¿Qué obra considera como su obra maestra?*

— Pienso que la obra maestra de un novelista viene en su vejez, mientras la obra maestra de un poeta se da en su juventud. El novelista tiene una intuición desde su juventud que él realiza y que da frutos después. Como con las obras de Goethe, él escribió *Las cuitas del joven Werther* en su juventud; pero su obra maestra viene después en *Fausto*.

■ — *¿Qué relación existe entre la obra de arte y la vida del autor?*

— El autor ha vivido íntimamente las cosas que están en su novela. La novela es su explicación de la vida.

■ — *¿En todas sus novelas los personajes son seres aislados? Parece que usted se siente igual...*

— Las ciudades grandes como Buenos Aires y Nueva York no tienen mitos ni antecedentes. México, Guatemala, Perú, tienen sus antecedentes, los mayas y los incas. Buenos Aires no es como ninguna otra ciudad latinoamericana. No tiene los caracteres de una ciudad latinoamericana. Venimos de la nada. Buenos Aires está en las pampas, donde no existe nada. Un hombre que viene de eso siente esta soledad. En las ciudades grandes cuando un hombre quiere suicidarse, puede hacer una llamada por teléfono para que alguien lo aconseje. El oye una voz fría en vez de ver una persona humana. Eso es un símbolo de la deshumanización de los hombres. Existe mucha *comunicación* en nuestra edad, pero menos *comuniòn*.

■ — *¿Qué relación tienen las pinturas que estaba mostrando de la Edad Media y el Renacimiento con el hombre de hoy?*

— El hombre ha pagado muy caro por el Renacimiento, porque el hombre se ha cosificado. Antes no medía el tiempo ni el espacio. La jerarquía y lo divino ocupaban los pensamientos del hombre. Hoy todo tiene que tener una clasificación y exactitud. Ahora el hombre ha perdido su humanidad. Por esa razón el hombre vive muy atormentado hoy.

■ — *La novela, a su juicio, ¿puede contribuir a la recuperación del hombre alienado?*

— Después que escribí *El túnel*, tenía miedo de morir sin escribir otra novela. No quería mostrar la vida de un hombre con tanto pesimismo y tan negativamente como mostré la vida de Juan Pablo Castel. La gran novela no sólo contribuye al conocimiento del hombre, sino también a su salvación. También tuve miedo de morir cuando terminé la tercera parte de *Sobre héroes y tumbas*. En la tercera parte mostré un hombre muy enfermo mentalmente, pero sin respuesta ante nada. Pero en la cuarta parte un joven, en vez de suicidarse, sigue trabajando y haciendo frente a la vida... así termina la obra.

■ SUSAN DI RAIMO  
Letras Hispánicas

## SEMINARIO SOBRE LA OBRA DE FICCIÓN\*

1. *Introducción:* Pensamiento mágico y pensamiento lógico. Cómo surge la Razón en Occidente y comienza la paulatina (y catastrófica) proscripción de lo mágico. El Renacimiento y la ciencia positiva, la cuantificación del universo. La Ilustración y el rechazo del mito. La reacción de los románticos y existencialistas.

2. *El misterio de la ficción:* Actividad diurna y actividad nocturna del hombre. Vínculos entre la ficción y el sueño, entre la ficción y el mito. Personajes y máscaras.

\* Estos fueron el temario y el cuestionario que Sábado nos dio durante su curso.

La ficción como disfraz y como revelación. El arte y la locura, similitudes y diferencias. El arte como liberación y como búsqueda de lo absoluto.

3. *Los problemas de la creación:* El proceso creativo según el testimonio de los grandes escritores. Inspiración y trabajo. Los materiales de la experiencia vivida, los personajes de la ficción y los de la realidad cotidiana, los retratos y los pseudo-retratos. La forma y el fondo, falacia de este falso dilema. El falso problema del lenguaje artístico frente al lenguaje simple. Qué es o qué puede ser el estilo. Los peligros de la espontaneidad y los peligros de la hiper-corrección. Los problemas de la traducción: posibilidad e imposibilidad. El genio de cada lengua, los valores intrasferibles, los inevitables localismos, el idiolecto de todo creador. El escritor frente a las costumbres literarias, a las modas, a las novedades en boga, a la crítica. Dialéctica de la soledad y la comunidad.

4. *El escritor en la crisis de nuestro tiempo:* Retorno al problema inicial. La crisis de nuestra época y sus manifestaciones humanas, filosóficas y artísticas. ¿Crisis de la novela o novela de la crisis? No se debe juzgar la narrativa actual con el criterio del siglo pasado. La rebelión romántica y existencialista, la rebelión subjetivista contra la objetividad de la ciencia, del Eso al Yo. El existencialismo y el personalismo de ahora no es mero subjetivismo: del Yo al Nosotros. La intersubjetividad y el descubrimiento del Otro. Los nuevos temas de la literatura a la luz de este planteo: el inconsciente y el lenguaje correlativo de la ilogicidad; nuevas técnicas impuestas por nuevas regiones a explorar; el Otro y la intersubjetividad de la narración; el Otro está encarnado en un cuerpo, y el cuerpo pasa a tener importancia metafísica, y con eso el amor sexual; la búsqueda de lo absoluto; el problema del sentido de la existencia y de la muerte.

El arte y la libertad, el arte y el totalitarismo, el compromiso y la verdadera misión del arte. La literatura de nuestro tiempo como rebelión, como expresión de la crisis y como tentativa de rescate del hombre alienado.

## CUESTIONARIO

Les ruego responder —en castellano o en inglés— al siguiente cuestionario. Las respuestas pueden tener la longitud que les parezca mejor; pero, desde luego, debe dar razones que las justifiquen, aunque sea brevemente.

1. ¿A qué llamaría pensamiento mágico y a qué llamaría pensamiento lógico?
2. ¿En qué parte de la vida el hombre es más propenso al pensamiento mágico? ¿En la infancia o en la mayoría de edad? Y ¿por qué, a su juicio?
3. ¿Qué vínculo encuentra entre los salvajes y los niños?
4. ¿Cuáles son las dos fases de la existencia diaria del hombre y qué relación tiene cada una de ellas con esas dos clases de pensamiento?
5. ¿En qué época de la historia comienza el dominio del pensamiento lógico? Hay más tarde otro momento de la historia en que ese dominio se fortifica. ¿Cuál es? ¿Ese dominio se obtiene sin lucha?
6. ¿Desaparece el pensamiento mágico en la vida del hombre mayor? Si no desaparece, ¿en qué actividades se



Sábato

manifiesta? ¿Y en qué actividades se manifiesta el pensamiento lógico?

7. ¿Qué relación existe entre el arte y el sueño? ¿Y qué diferencias hay? ¿Es el arte únicamente una reacción emocional y mágica frente a la ciencia y al pensamiento puro?
8. ¿Existe alguna diferencia entre la literatura de ficción y las artes en sentido más estricto? ¿Cuál es?
9. ¿El hombre total ha sido dividido y alienado por la civilización? ¿En qué forma? ¿Por cuáles motivos? ¿Presenta la civilización moderna alguna particularidad especial que agrava ese proceso de alienación?
10. ¿Qué puede entenderse por novela total? ¿Qué clase de atributos o condiciones diferencia por ejemplo una novela como *Crimen y Castigo* de un simple relato de aventuras en la selva? ¿En qué sentido y por qué una de esas novelas totales es más representativa de la condición humana que una simple narración? ¿Por qué, a su juicio, la novela total de nuestro tiempo puede contribuir a la recuperación del hombre alienado?

■ ERNESTO SABATO

# COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

A partir del mes de agosto de 1977, por acuerdo del Consejo Técnico, que atendió una petición de alumnos y maestros, se creó en la Facultad el Colegio de Estudios Latinoamericanos. Este nuevo Colegio surge del Centro de Estudios Latinoamericanos, poco después del décimo aniversario de su fundación, y conserva la estructura interdisciplinaria y los planes de estudio que el Centro ya tenía. La creación del Colegio cumple meramente con un requisito formal que permitirá atender el nivel de la licenciatura de idéntica manera que el resto de los Colegios. Por otra parte, el Centro de Estudios Latinoamericanos no desaparece: su función docente queda destinada a los estudios de maestría y doctorado; antes atendía también los de licenciatura, que ahora quedan en manos del nuevo Colegio. El Centro continuará además desarrollando sus otras actividades: la publicación del anuario *Latinoamérica*, organización de cursos especiales, conferencias, servicio de biblioteca, etc.

El Centro de Estudios Latinoamericanos fue creado por el Dr. Leopoldo Zea en la Facultad de Filosofía y Letras en 1966, época en que era director de la Facultad. Su objetivo era convertirse en un instrumento para la orientación y coordinación de los estudios relacionados con la cultura latinoamericana. En la reforma académica de 1967 fueron aprobadas sus carreras teniendo tres áreas de especialización: Filosofía, Historia y Literatura. El Dr. Zea quedó como director del Centro y la Mtra. María Elena R. de Magis como secretaria académica. En 1976 se reformó el plan de estudios de la licenciatura con el propósito de definir con mayor claridad una estructura que posibilitara un conocimiento más interdisciplinario. Esta reforma trajo como consecuencias un aumento en el personal académico, en las asignaturas y en la población estudiantil, que antes de la inscripción en 1977, sumaba 129 alumnos inscritos, más otros elaborando su tesis.

El Centro de Estudios Latinoamericanos cuenta con maestría y doctorado en la División de Estudios Superiores. A partir de 1970 se amplió el programa y se reformaron los planes de estudio. Ha organizado muchos cursos especiales y conferencias. En 1972 hubo un seminario sobre *Argentina* con la participación de varios especialistas invitados especialmente: José Luis Romero, Arturo Roig, Gregorio Weimberg y Adolfo Ruiz Díaz. Cada uno impartió un curso de un mes de duración. Han dado conferencias distinguidos intelectuales latinoamericanos y europeos, como Octavio Ianni (Sao Paulo, Brasil, en

1973), Darcy Ribeiro (Brasil) y Charles Minguet (Universidad de París-Nanterre) en 1976 y Francisco Miró Quesada (Universidad de San Marcos), en 1977. Asimismo, el Centro ha hecho posible que algunos de sus profesores hayan viajado al extranjero a dictar cursos y conferencias; y muchos de sus mejores alumnos han obtenido becas nacionales y al extranjero, para concluir estudios o hacer especializaciones de post-grado.

Otra actividad importante del Centro han sido las publicaciones. A partir de 1968 se ha publicado el anuario *Latinoamérica*, del que han aparecido puntualmente 10 tomos. Este anuario publica los resultados de las investigaciones realizadas en el Centro y cuenta también con trabajos de profesores de otros Colegios de la Facultad y de universidades e institutos extranjeros; también colaboran en él los estudiantes del Centro. Se difunde gratuitamente en América, Asia y Estados Unidos a otras instituciones de estudios latinoamericanos. En 1972 el Centro publicó dos libros: *Las ideologías en la historia contemporánea de Colombia* de Javier Ocampo López y *América como conciencia* de Leopoldo Zea. En colaboración con otras editoriales ha publicado numerosas investigaciones.

El Centro de Estudios Latinoamericanos ha participado en muchas reuniones y congresos internacionales. En 1974 asistió en Caracas a la fundación del Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos" que nombró al Dr. Leopoldo Zea fundador y asesor. En el pasado mes de marzo, en la reunión de la UNESCO en París, donde se propuso la creación de centros de estudios latinoamericanos en los diversos institutos de estudios superiores de América Latina, el Centro de Estudios Latinoamericanos de nuestra Facultad quedó como institución piloto para la formación de personal docente y de investigación, para dichos centros que lleguen a crearse.

El Centro cuenta con una biblioteca sobre distintos aspectos latinoamericanos aproximadamente de 4 mil volúmenes, que está a disposición de sus profesores y alumnos, así como de estudiantes de la Facultad interesados en estudios acerca de América Latina. Además de libros básicos, la biblioteca cuenta con revistas y material de diversas instituciones educativas tanto latinoamericanas como estadounidenses y europeas. A cargo de la biblioteca está Adalberto Santana, pasante y técnico académico.

Correspondió al Centro, durante muchos años, la organización de los Cursos de Invierno impartidos en la Facultad.

# ENTREVISTA CON EL DOCTOR LEOPOLDO ZEA

■ — *¿Qué lo impulsó a crear el Centro de Estudios Latinoamericanos?*

— El Centro es una vieja idea que surgió en 1945, cuando me fui en un viaje por toda América Latina para escribir el libro que hoy lleva el título de *El pensamiento latinoamericano*. En esta ocasión tuve la oportunidad de conocer a varios pensadores y filósofos con las mismas inquietudes: Francisco Miró Quesada, José Luis Romero, Cruz Costa, Arturo Ardao y otros, con los cuales se formó una especie de equipo para trabajar en estos temas, que dura hasta la fecha. A mi regreso, en 1946, pedí al entonces director de la Facultad, Samuel Ramos, me permitiese crear un Seminario de Historia de las Ideas en América Latina, lo que aceptó con mucho gusto. En 1947 el Dr. Silvio Zavala, de la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, me preguntó por qué no proponía a este Instituto la creación de un comité de Historia de las Ideas en América Latina, que me permitiese coordinar las relaciones que yo había encontrado en los países latinoamericanos y el Seminario que ya se ofrecía en la Facultad. Desde esos días se intentó coordinar los diversos cursos que se daban aquí sobre América Latina en el campo de la historia, la filosofía y la literatura. Sin embargo, lo permanente fue el Seminario a mi cargo, que me permitió ir formando tanto estudiantes mexicanos como de Estados Unidos y de América Latina, interesados en estos temas.

“Fue en 1966, y como director de la Facultad de Filosofía y Letras que propuse, primero al rector Ignacio Chávez y luego al rector Javier Barros Sierra, la creación del Centro de Estudios Latinoamericanos como una carrera completa. Tanto el uno como el otro apoyaron esta propuesta, resultando así este Centro que, creado en 1966, empezó a trabajar en 1967.

■ — *¿Quiénes participaron en la fundación del Centro?*

— En este trabajo colaboraron profesores que ya trabajaban en estas materias en la Facultad, y otros que ya habían participado en cursos sobre América Latina, como el Dr. Abelardo Villegas y la Mtra. María Elena Rodríguez de Magis, así como muchos otros profesores que daban materias de literatura latinoamericana, como Carlos Solórzano, Carlos Magis, Ernesto Mejía Sánchez, o materias sobre historia de Latinoamérica. Poco a poco se fue cubriendo el *currículum* de la carrera, aumentando su profesorado.

■ — *¿Cuáles fueron los primeros frutos del Centro?*

— Los frutos se están dando ya y han sido la formación de especialistas en América Latina. Se han recibido varios doctores y maestros y empiezan a recibirse también varios licenciados. La primera licenciado en Estudios Latinoamericanos fue María Esther Schumacher, y en este año que ocurre esperamos que un buen grupo de jóvenes que hicieron la carrera completa empiecen ya a recibirse. A Estudios Superiores nos llegan estudiantes de toda América Latina, de Estados Unidos, de Europa e inclusive de Asia. Entre estos estudiantes que se han recibido recuerdo dos israelitas, una belga, dos brasileños, cuatro paname-



Dr. Leopoldo Zea

ños, dos colombianos, un costarricense y otros muchos más. Estas personas que se han recibido en este campo están ya formando los primeros núcleos de estudios latinoamericanos en sus respectivos países. En total, se han recibido como 30 estudiantes en Estudios Superiores y Licenciatura. Actualmente hay casi doscientos alumnos.

■ — *A diez años de distancia, ¿en qué medida el Centro ha cumplido con sus expectativas?*

— Este es el primer Centro de Estudios Latinoamericanos que hay en América Latina, mientras que en Estados Unidos hay doscientos centros de estudios latinoamericanos, agrupados en la LASA. Para nosotros es el primero, y tiene ya su vástago que es el Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos” que se formó en Caracas en 1974 y ha crecido y tiene, actualmente, más elementos que nosotros mismos. Junto con éste se ha formado en la Universidad Simón Bolívar de Caracas un nuevo Instituto de Estudios Superiores sobre América Latina. El interés que se ha mostrado ya por este tipo de estudios se hace patente en varias demandas hechas, por ejemplo, por la Reunión de Expertos en Estudios de la Cultura Latinoamericana, en Caracas, que pidió tanto a la UNESCO como a la OEA solicitasen de todos los gobiernos latinoamericanos se hiciese obligatoria la enseñanza de la historia, cultura y pensamiento latinoamericanos en todos los niveles de la educación, tal y como es obligatoria la enseñanza de la llamada cultura universal y de la cultura nacional; y para el mejor cumplimiento de esta propuesta, la creación de centros o institutos de estudios latinoamericanos en las universidades o instituciones de educación superior, que se encarguen de formar personal adecuado para llevar a cabo la

primera propuesta. Se propuso igualmente tomar en cuenta las experiencias del Centro de Estudios Latinoamericanos de esta Facultad. Esta misma propuesta fue aprobada y reforzada por la Reunión de Expertos en Estudios de Historia de las Ideas en América Latina, donde se pidió algo semejante. La UDUAL (Unión de Universidades de América Latina), presidida actualmente por el rector de la UNAM, Dr. Guillermo Soberón, tomando en cuenta las propuestas hechas en Caracas, hizo suyas las mismas, proponiendo a las Universidades de América Latina la creación de centros de estudios latinoamericanos y ofreciendo las experiencias de lo que ya se realiza en este terreno en la UNAM, como es este Centro a mi cargo y el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Ciencias Políticas y lo que en este campo se hace en la Facultad de Economía.

“La UNESCO, atendiendo el llamado que se le hiciera en Caracas, en la Reunión de Expertos sobre América Latina celebrada en París en mayo del presente año, acordó poner en la agenda de trabajo de la próxima Reunión de Ministros de Educación y Cultura, en Bogotá, en enero de 1978, las propuestas para hacer obligatoria la enseñanza de América Latina en todos los niveles educativos, así como crear las instituciones que permitan la formación del personal adecuado para esta enseñanza. Se propuso igualmente tomar en cuenta la experiencia de este Centro que podría ser la institución piloto de la formación del personal con que han de ser creados los centros de estudios latinoamericanos. En el Noveno Congreso Interamericano de Filosofía celebrado en el pasado junio en la ciudad de Caracas, se volvió a insistir en la misma demanda y en esta ocasión la OEA acordó dar su apoyo para la creación de estos centros en Latinoamérica y hacer obligatoria su enseñanza. Para empezar, dará apoyo a la creación del Centro de Estudios Latinoamericanos del Perú, cuyo orientador es el Dr. Francisco Miró Quesada, y piensa igualmente en dar su apoyo a la creación de un centro semejante en Ecuador, en donde ya se encuentra el Mtro. Arturo Andrés Roig. También se propuso que se tomaran en cuenta las experiencias de este Centro a mi cargo, del de Ciencias Políticas, así como del Rómulo Gallegos y del de la Universidad Simón Bolívar de Caracas.

■ — *¿En qué se diferencia el Centro de aquí del Centro Rómulo Gallegos y del de la Universidad Simón Bolívar?*

— El Centro Rómulo Gallegos es una institución libre, no da títulos ni grados, pero ha atraído mucha gente y

puede dar la base para la creación en universidades de centros de estudios latinoamericanos. En la Universidad Simón Bolívar el Centro correspondiente da cursos de estudios superiores.

■ — *¿Qué representa para usted la creación del Colegio de Estudios Latinoamericanos?*

— El Colegio es el mejor reconocimiento del éxito que han alcanzado estos estudios y permitirá ahora que su personal esté representado, como el resto de los Colegios, en el Consejo Técnico y en el Consejo Universitario, y participe como tal en los acuerdos que se tomen. Los profesores del Colegio podrán tener su propia comisión dictaminadora para que evalúe sus estudios, incorpore nuevos profesores o ascienda a los que vayan mereciéndolo. Como los estudios son interdisciplinarios, siempre se dependía de otras comisiones, pero ahora esto se simplificará.

■ — *¿Habrá algún cambio en la estructura de las carreras?*

— La licenciatura acaba de ser reorganizada y Estudios Superiores posiblemente necesite revisar sus estudios a medida que se acrecienta la demanda de alumnos, tomando en consideración este crecimiento y la necesidad de incorporar nuevos conocimientos sobre América Latina.

■ — *Aunque hay tres grandes ramas de especialización, ¿existe alguna orientación que predomine sobre las otras y sirva como guía o establezca un enfoque a lo largo de la carrera?*

— La organización de la carrera nos da precisamente el propio modo de sentir lo que es América Latina. Se trata de que las disciplinas estén relacionadas entre sí. El especialista en literatura, sabrá necesariamente de la historia y la filosofía. Todo está pensado como una gran unidad.

■ — *¿Cómo ve usted a las nuevas generaciones de estudiosos sobre la materia?*

— Creo que el joven (en la medida en que el éxito de estos estudios nos lo indica) quiere tener un conocimiento concreto sobre la realidad que vive, la realidad nacional y como parte de ello, la realidad de América Latina en la cual está inscrita la realidad de nuestro país. Pensamos que el conocimiento de América Latina es la mejor forma de integración latinoamericana. Se pretende lograrla a través de una educación que haga consciente al mexicano, argentino, brasileño, que forman parte de una realidad común, que juntos tienen problemas y que juntos los pueden solucionar.



Dr. Ignacio Chávez



Ing. Javier Barros Sierra



Dr. Pablo González Casanova



Dr. Guillermo Soberón



Mira Ma. Elena R. de Magis,  
Secretario Académico



Dr. Abelardo Villegas



Dr. Carlos Solórzano



Dra. Rosa Krauze



Dr. Manuel Fernández de Velasco



Dr. Mario Miranda Pacheco



Mtra. Norma de los Ríos



Lic. Mario Contreras



Mtro. Ignacio Díaz Ruiz



Mtra. Lucía Salas de Tourón

## PLAN DE ESTUDIOS PARA LA LICENCIATURA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

### I Año: 1o. y 2o. Semestres

1. *Geografía Física, Económica y Humana de América Latina* (3 hrs./6 créditos), Mtra. Ana García.
2. *Historia de los Pueblos Precolombinos* (2 hrs./4 créditos), Mtro. Roberto Gallegos.
3. *Historia de Latinoamérica Colonial* (3 hrs./6 créditos), Mtra. Guadalupe Muriel.
4. *Materialismo Histórico*, Lic. Mario Contreras, o (materia equivalente) *Metodología de las Ciencias Sociales* (3 hrs./6 créditos), Lic. Felipe Campuzano.
5. *Introducción a la Filosofía* (2 hrs./4 créditos), Lic. Gabriel Vargas.
6. *Literatura y Sociedad* (2 hrs./4 créditos), Lic. Françoise Perus.

### II Año: 3o. y 4o. Semestres

1. *Historia de Latinoamérica en el siglo XIX* (3 hrs./6 créditos), Mtra. Lucía Salas de Tourón.
2. *Historia de Latinoamérica en el siglo XX* (3 hrs./6 créditos), Mtra. María Elena Rodríguez de Magis.
3. *Introducción a la Teoría Económica* (3 hrs./6 créditos), Mtro. Nilton Kosminsky.
4. *Subdesarrollo y Dependencia* (3 hrs./6 créditos), Mtra. Ma. Teresa Gutiérrez Haces.
5. Optativa por área (Filosofía, 2 hrs./4 créditos) (*Vide infra*).
6. Optativa por área (Literatura, 3 hrs./6 créditos) (*Vide infra*).

### III Año: 5o. y 6o. Semestres

6 optativas por área (créditos según las materias cursadas).

### IV Año: 7o. y 8o. Semestres

5 optativas por área (créditos según materias cursadas).  
1 seminario.

### V Año: 9o. Semestre

4 optativas generales.  
1 seminario de tesis.

Las distintas áreas entre las cuales el alumno debe elegir sus materias optativas son Historia de México, Historia Socio-económica de América Latina, Filosofía, Literatura, Generales de América y Arte Latinoamericano. La mayoría de las materias de Historia de México, Filosofía y Literatura son impartidas por profesores de los Colegios correspondientes.

En el área de *Historia de México* el alumno debe tomar un mínimo de 4 materias-semestre (16 créditos) entre materias que abarcan la historia del México Antiguo, la época colonial, el siglo XIX y el siglo XX. Todas esas materias pertenecen al Colegio de Historia. En esta área el alumno puede escoger también materias relacionadas con el tema que se impartan en otras Facultades. De Ciencias Políticas, por ejemplo, se pueden elegir materias como: *Sociedad y Política del México Actual*, *Desarrollo Económico y Social de México*, *El Sistema Político Mexicano*, *El Movimiento Laboral en México*, etcétera.

## MAESTROS DE MEDIO TIEMPO

El área de *Historia Socio-económica de América Latina* exige un mínimo de 6 materias semestre (36 créditos) que debe cursar en total el alumno. Los profesores que imparten estas materias pertenecen al Colegio de Estudios Latinoamericanos.

1. *Historia Socio-Económica del Area Andina (Colombia y Ecuador)*, Mtra. Francie Chassen.
2. *Historia Socio-Económica del Area Andina (Perú y Bolivia)*, Dr. Mario Miranda Pacheco.
3. *Historia Socio-Económica del Cono Sur (Argentina y Uruguay)*, Mtra. Lucía Salas de Tourón.
4. *Historia Socio-Económica del Cono Sur (Chile y Paraguay)*, Mtro. Alvaro Briones.
5. *Historia Socio-Económica del Caribe (Venezuela y las Guayanas)* (no se impartirá el próximo semestre).
6. *Historia Socio-Económica del Caribe (Las Antillas)*, Lic. María Emilia Paz.
7. *Historia Socio-Económica de América Central*, Mtra. María Teresa Gutiérrez Haces.
- 8 y 9. *Historia Socio-Económica del Brasil (Epoca Colonial)* *Historia Socio-Económica del Brasil (Epoca Independiente)*, Lic. Mario Contreras.

Dentro del área de *Filosofía* hay un total de 6 materias semestre (24 créditos totales) que se deben presentar. En esta área hay varios profesores del nuevo Colegio que imparten materias, entre ellos el Dr. Leopoldo Zea, quien dicta *Filosofía de la Historia*, y el Dr. Abelardo Villegas, que da *Filosofía Latinoamericana*. Otras materias que se pueden estudiar son *Filosofía en México*, *Historia de las Ideas en Latinoamérica* (Colonia, siglo XIX y siglo XX), *Filosofía Política*, *Estética*, etcétera.

Al área de *Literatura* corresponden 4 materias semestre (24 créditos en total). De esta área es el Mtro. Ignacio Díaz Ruiz, quien da *Literatura Iberoamericana (II)*, y hay además 2 cursos de *Literatura Brasileña*. Hay también cursos de *Novela Hispanoamericana*, *Literatura Mexicana*, *Corrientes Generales de la Literatura Hispánica*, etcétera, pertenecientes al Colegio de Letras Hispánicas.

La siguiente área, *Generales de América*, depende en su totalidad del Colegio de Estudios Latinoamericanos. Esta área exige un mínimo de 6 materias y 24 créditos totales.

1. *Descubrimiento y Conquista de América*, Mtro. Alfonso García Ruiz.
2. *Antecedentes Españoles de la Historia de América*, Mtra. Beatriz Ruiz Gaitán.
3. *Historia de la Cultura Latinoamericana*, Dr. Manuel Fernández de Velasco.
4. *Historia de la Educación en Latinoamérica*, Mtro. Edgar Llinás.
5. *Revoluciones en el siglo XX*, Lic. Enrique Suárez Gaona.
6. *Dictaduras en América Latina*, Lic. María Esther Schumacher.
7. *Liberalismo en Latinoamérica*, Mtra. Norma de los Ríos

Esta área también permite al alumno llevar materias sobre el mismo tema que se impartan en otras Facultades. A esta área corresponden igualmente las materias de Arte Latinoamericano que abarcan las épocas Prehispánica, Colonial y Contemporánea.

Hay también las materias llamadas *Optativas Generales*



Lic. Enrique Suárez Gaona



Mtro. José Antonio Matesanz



Mtra. Beatriz Ruiz Gaytán



Mtra. Guadalupe Muriel



Mtra. Margarita Vera Cuspinera



Mtra. Carmen Ramos



Mtra. Francie Chassen



Mtro. Fernando García García



Mtro. Ernesto Mejía Sánchez



Dr. Carlos Magis

ASIGNATURA

## MAESTROS DE ASIGNATURA



Dr. Carlos Bosch



Dra. Beatriz de la Fuente



Mtro. Gerard Pierre Charles



Arq. Manuel Glez. Galván



Mtro. Marco Antonio Díaz Ruiz



Dra. Susy Castor



Dr. Enrique Dussel



Lic. Ma. Esther Schumacher



Mtro. Rafael Moreno



Dr. Edgar Linás

que el alumno podrá cursar si así lo exige su curriculum. Estas materias pueden elegirse entre todas las que se ofrecen en el Plan del Colegio, en la Facultad de Filosofía o en otras Facultades, y el alumno puede tomar hasta 4 materias semestre como optativas generales.

Finalmente están los *Seminarios*. El alumno debe asistir por lo menos a tres y obtener un total de 24 créditos. Los que se imparten del Colegio son:

1. *Seminario sobre el Estudio Interdisciplinario*, Dr. Mario Miranda Pacheco.
2. *Seminario de Historiografía de América*, Mtra. Carmen Ramos.
3. *Seminario sobre el Ensayo en América Latina*, Lic. Enrique Fierro.
4. *Seminario de Ideologías Políticas en América Latina*, Dr. Abelardo Villegas.
5. *Seminario sobre la Novela en América Latina*, Mtro. Ignacio Díaz Ruiz.

El Colegio de Estudios Latinoamericanos imparte también un seminario, único en la Facultad, que no tiene valor en créditos ni horas y está destinado únicamente a la asesoría de tesis. Este seminario está a cargo de la Mtra. Lucía Salas de Tourón.

## MAESTRIA Y DOCTORADO

Los dos niveles conservan el carácter interdisciplinario que tiene la licenciatura y cuentan con las mismas áreas de especialización: Filosofía, Historia y Literatura. En la Maestría el plan de estudios consta de tres semestres:

*Primer semestre:* Un seminario monográfico. Dos cursos monográficos. *Segundo semestre:* Un seminario de investigación y tesis. Un seminario monográfico. Dos cursos monográficos. *Tercer semestre:* Un seminario de investigación y tesis. Dos seminarios monográficos.

En el Doctorado el plan de estudios exige cuatro semestres en los cuales se imparten ocho asignaturas. De éstas, cuatro son los seminarios de tesis obligatorios y cuatro son seminarios o cursos monográficos.

## SEMINARIOS DE INVESTIGACION Y TESIS

*Seminario de Historia de las Ideas en Latinoamérica*, Dr. Leopoldo Zea, Mtra. Ma. Elena Rodríguez de Magis, Adj. Mtro. Ignacio Sosa, Ayud. Lic. Ma. Esther Schumacher. *Seminario de Análisis Literario: Textos Latinoamericanos*, Dr. Carlos Magis. *Seminario de Poesía Iberoamericana*, Dr. José Pascual Buxó.

## SEMINARIOS MONOGRAFICOS

*Seminario de Poesía Iberoamericana*, Mtro. Ernesto Mejía Sánchez. *Seminario de Teoría y Crítica Literaria*, Dra. Margo Glantz. *Seminario de Filosofía Latinoamericana*, Dr. Abelardo Villegas. *Categorías Interpretativas para una Filosofía Política Latinoamericana*, Dr. Enrique Dussel.

*Seminario de Historia de la Filosofía en México*, Mtra. Rosa Krauze, Mtro. Rafael Moreno.

*Los Problemas de la Historia Latinoamericana (El siglo XIX y el logro de la visión general)*, Dr. Carlos Bosch García.

*Seminario de Historia de las Ideas en Latinoamérica en el siglo XX*, Mtro. José Antonio Matesanz.

*Seminario de Historia de las Ideas en el Caribe*, Dra. Susy Castor.

*Seminario de Nacionalismo en el Área Andina*, Dr. Mario Miranda Pacheco.

*España y América (Época contemporánea)*, Mtro. José Antonio Matesanz.

*Seminario de las Antillas y Centroamérica*, Dr. Manuel Fernández de Velasco.

*Seminario de Ideología de las Clases Sociales y Partidos Políticos en América Latina*, Mtra. Norma de los Ríos.

*Análisis Estructural y América Latina*, Lic. Enrique Suárez Gaona.

*Seminario: La Ilustración en el Mundo Ibérico*, Mtra. Guadalupe Muriel.

*Seminario de Arte Latinoamericano Contemporáneo*, Mtra. Rita Eder.

*Seminario de Nacionalismo y Obrerismo en América Latina (Brasil)*, Mtra. Carmen Ramos.

## CURSOS MONOGRAFICOS

*Historia de las Ideas en Latinoamérica en el siglo XX*, Mtra. María Elena Rodríguez de Magis, Mtro. José Antonio Matesanz.

*Historia del Brasil (Militarismo Contemporáneo)*, Lic. Mario Contreras.

*Revoluciones en el siglo XX*, Lic. Enrique Suárez Gaona.

*Historia de la Educación en Latinoamérica*, Dr. Edgar Llinás.

*Latinoamérica y el Tercer Mundo*, Mtra. Susana González del Solar.

*Ideas Políticas en Chile en el siglo XX*, Mtro. Ignacio Sosa.

*Problemas Concretos del Desarrollo y el Subdesarrollo en América Latina*, Mtra. Ma. Teresa Gutiérrez Haces.

*Imperialismo y América Latina*, Mtra. Francie Chassen.

*Filosofía en México*, Mtra. Margarita Vera.

*América Latina y su Literatura: La Novela Social*, Mtro. Ignacio Díaz Ruiz.

*Narrativa Brasileña Contemporánea*, Lic. Valquiria Wey.

*Arte Latinoamericano I (Prehispánico)*, Mtra. Beatriz de la Fuente.

*Arte Latinoamericano II (Colonial)*, Mtro. Manuel González Galván.

*Arte Latinoamericano III (siglos XIX y XX)*, Mtro. Marco Antonio Díaz Ruiz.

Tanto en la Maestría como en el Doctorado el 90% de los seminarios corresponde exclusivamente a los estudios de post-grado. El promedio de alumnos inscritos en Maestría es de 39 y en Doctorado de 4, y hay 11 tesis de Maestría y 10 de Doctorado en preparación. El total de los alumnos de Estudios Latinoamericanos es de 194, y se cuenta con 44 profesores.



Mtro. Alvaro Briones



Mtra. Rita Eder



Mtra. Ma. Teresa Gutiérrez Haces



Mtra. Ma. Emilia Paz



Mtro. Ignacio Sosa



Mtra. Valquiria Wey



Lic. Ana García



Mtra. Susana González del Solar



Lic. Concepción Christlieb



Lic. Enrique Fierro

## MOVIMIENTO OBRERO EN AMERICA LATINA

### —CONFERENCIAS DE LOS BECARIOS DEL CELA—

Con motivo del décimo aniversario de la fundación del Centro de Estudios Latinoamericanos, los becarios del Programa de Formación de Profesores han organizado un ciclo de conferencias sobre el Movimiento Obrero en América Latina, en el que se analizarán las características de los movimientos obreros más importantes y se intentará dar una visión de conjunto que permita ubicar cada movimiento en su contexto nacional y latinoamericano.

El CELA cuenta con Licenciatura, Maestría y Doctorado en las áreas de Historia, Literatura y Filosofía, y persigue en los tres niveles la interdisciplinariedad señalada en sus objetivos. Otro de sus fines es el de crear vínculos solidarios entre las diversas regiones del área latinoamericana a través de la búsqueda histórica de nexos políticos, culturales, económicos y sociales que sirvan para establecer un proyecto histórico común que propicie la integración a diversos niveles.

Para lograr estos objetivos el CELA ha buscado integrar un grupo de maestros de varias naciones latinoamericanas (Bolivia, Chile, Haití, Argentina, Guatemala, Uruguay, Puerto Rico y otras) para que, en esta *sui generis* empresa multinacional, los alumnos reciban una visión que cubra un amplio espectro de la experiencia latinoamericana.

Cabe a este Centro el honor de haber sido el primero en América Latina y el haber realizado una labor de irradiación a nivel regional. Actualmente dos distinguidos miembros de nuestro CELA, José Briceño y Samuel Aponte, dirigen respectivamente el Centro de Estudios Latinoamericanos "Dr. Leopoldo Zea" en la Universidad de los Andes en Venezuela, y la Maestría en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Autónoma del Estado de México.

El CELA también ha tenido activa participación en la creación del Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", dependiente del Consejo Nacional de Cultura de la República de Venezuela y del Instituto de Altos Estudios Latinoamericanos de la Universidad Simón Bolívar de ese país.

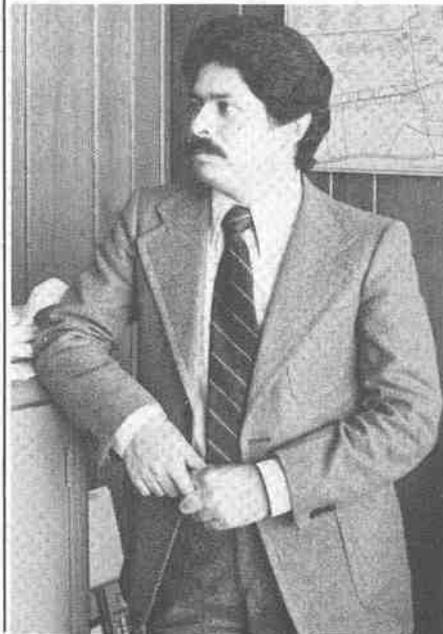
Actualmente el CELA presta su colaboración al proyecto de un Centro de Estudios Latinoamericanos patrocinado por la OEA y el gobierno peruano, que tendrá su sede en Lima.

En estos diez años el Centro ha estado preparando una generación de estudiosos latinoamericanos que han venido a México, de Brasil, Argentina, Chile, Perú, Colombia, Venezuela, Ecuador, Panamá, Puerto Rico, Honduras, Guatemala, Costa Rica y de estudiosos de otras partes del mundo como son: Israel, Bélgica y los Estados Unidos, los cuales hoy se encuentran colaborando en las universidades de sus países de origen.

Con respecto a la formación de profesores, el CELA ha propiciado la especialización en el extranjero de Mario Contreras en el Brasil, de Teresina Gutiérrez Haces en Bélgica, de Carmen Ramos en los Estados Unidos. Por otra parte, el maestro Ignacio Díaz Ruiz ha colaborado como Profesor Invitado a la Cátedra de Estudios Ibéricos de la Universidad de Varsovia en el periodo escolar 1976-1977.

Varias de las investigaciones realizadas por los alumnos de este Centro han sido publicadas. Mencionamos los casos de Tzvi Medin, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas* (Siglo XXI). Ma. Esther Schumacher, *El Perú contemporáneo* (SepSetentas). Francie Robin Chassen de López, *Lombardo Toledano y el movimiento obrero mexicano (1917-1940)* (Extemporáneos). Angel Gutiérrez *Los tupamaros en la década de los años sesenta* (Extemporáneos). Actualmente están en prensa los trabajos de Margarita Vera *El pensamiento filosófico de José Vasconcelos* y de Werner Altmann *El populismo peronista*. Con excepción de los compañeros Medin y Altmann, todos han realizado sus investigaciones como becarios de la UNAM.

El CELA publica desde su fundación el *Anuario Latinoamérica* que, obvio es decirlo, lleva publicados diez números en los que se han visto publicados varios trabajos de Latinoamericanistas ilustres. El editor del Anuario es la maestra María Elena Rodríguez de Magis.



**COORDINADOR  
DEL COLEGIO  
DE ESTUDIOS  
LATINOAMERICANOS**

En la reunión del Consejo Técnico que tuvo lugar el 28 de octubre, se anunció el nombramiento del maestro Ignacio Díaz Ruiz, como primer coordinador del nuevo Colegio de Estudios Latinoamericanos. El Dr. Leopoldo Zea seguirá como director del Centro de Estudios Latinoamericanos y estará a cargo de la Maestría y el Doctorado.

El Mtro. Díaz Ruiz, que en 1971 obtuvo su licenciatura en Lengua y Literatura Españolas y en 1974 la maestría en Estudios Latinoamericanos, área de Letras, con una tesis sobre *Tres tristes tigres: Creación y crítica de una realidad cubana*, la novela de Cabrera Infante, ha escrito diversos ensayos, artículos y prólogos, y de 1976 a 1977 dictó cursos sobre literatura latinoamericana y mexicana en la Cátedra de Estudios Ibéricos en la Universidad de Varsovia, Polonia.

## MODIFICACIONES AL PLAN DE ESTUDIOS DE PEDAGOGIA

Bajo la política de actualización de los programas del Colegio de Pedagogía, éste ha realizado varias modificaciones, no sólo con el propósito de actualización permanente, sino también con el interés de abrir nuevas áreas de investigación.

Las modificaciones han sido realizadas en los últimos semestres de la carrera y consisten en la apertura de las siguientes materias:

Bajo el título general de *Taller de Investigación* se impartirá:

- Taller de Investigación con especialidad en Desarrollo de la Comunidad.
- Taller de Investigación con el programa Análisis Cuantitativo del Plan Nacional de Educación.
- Taller de Investigación con el programa Teoría de Sistemas y Cibernética.
- Taller de Investigación enfocado al Diseño de Proyectos de Investigación en el Area Sociopedagógica.

También se impartirá un Taller de Didáctica relacionado con la Capacidad y Desarrollo de personal, un Taller de Comunicación y Desarrollo de personal, un Taller de Comunicación con la especialidad en Televisión Educativa, un Taller de Orientación Educativa dedicado al estudio de la UNAM, y un Seminario de Filosofía.

Todas estas materias serán impartidas por profesores altamente capacitados, y la duración será de uno o dos semestres dependiendo del desarrollo de las mismas.

El Mtro. Carlos Marquis será quien imparta el Taller de Investigación enfocado al área de Desarrollo de la Comunidad, siendo su objetivo general la profundización de conocimientos ya adquiridos en dicha área.

El Arq. Alvaro Sánchez impartirá el Taller de Investigación dedicado al Análisis Cuantitativo del Plan Nacional de Educación. En este taller se estudiará la composición cuantitativa de la población urbana y rural, su estructura por grupos de edades, su relación con los distintos grados de escolaridad procurando encontrar la concordancia entre demanda poten-

cial y su satisfacción a través de la capacidad de matrícula de las escuelas existentes. Además se procurará establecer correlaciones de otros elementos como costos, construcciones, mantenimiento, con el fin de estimar el monto de las inversiones necesarias en cada nivel del sistema educativo.

Como complemento se establecerán hipótesis de la planeación cualitativa en cada nivel, considerando los objetivos declarados del plan, asignando coeficientes numéricos al probable cumplimiento de cada una de las metas establecidas.

Se continuará impartiendo el Taller de Investigación dedicado a la Teoría de Sistemas y Cibernética, en el cual se ha planteado la utilización de la teoría general de los sistemas y la cibernética como disciplinas auxiliares en el análisis sistemático de los procesos pedagógicos. Para este propósito se manejó en el taller información de diversos niveles, hasta llegar a diseñar procesos educativos no sólo en base al modelo cibernético, sino a otros modelos vistos durante el curso, de tal modo que se han desarrollado trabajos de gran interés y con enfoques que hoy nos resultan novedosos.

En el Seminario de Filosofía se pretenderá la revisión, el análisis y la evaluación de temas relevantes de la filosofía educativa actual; dicho seminario será impartido por el Mtro. Virgilio Cozzi, que al mismo tiempo impartirá el Taller de Didáctica relacionado con la capacitación y desarrollo de personal.

La Mtra. Cecilia Haupt quedará a cargo del Taller de Comunicación, con la especialidad en Televisión Educativa, que intentará introducir a los estudiantes en procesos tales como la elaboración de guiones y la producción de programas de televisión con finalidades pedagógicas.

El Mtro. Fernando Jiménez, en el Taller de Orientación Educativa, abarcará el tema Introducción al Estudio de la UNAM, en el que se pretende estudiar la trayectoria de la educación superior mexicana, dando un especial énfasis al análisis de la Universidad como elemento crítico para el cambio de la sociedad actual.

■ LAURA ROJO



O'Higgins

### ORGANIZACION DE LOS ESTADOS AMERICANOS

Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura

### CONCURSO SOBRE O'HIGGINS

**PREMIO:** US\$ 5000 más la edición de la obra premiada.

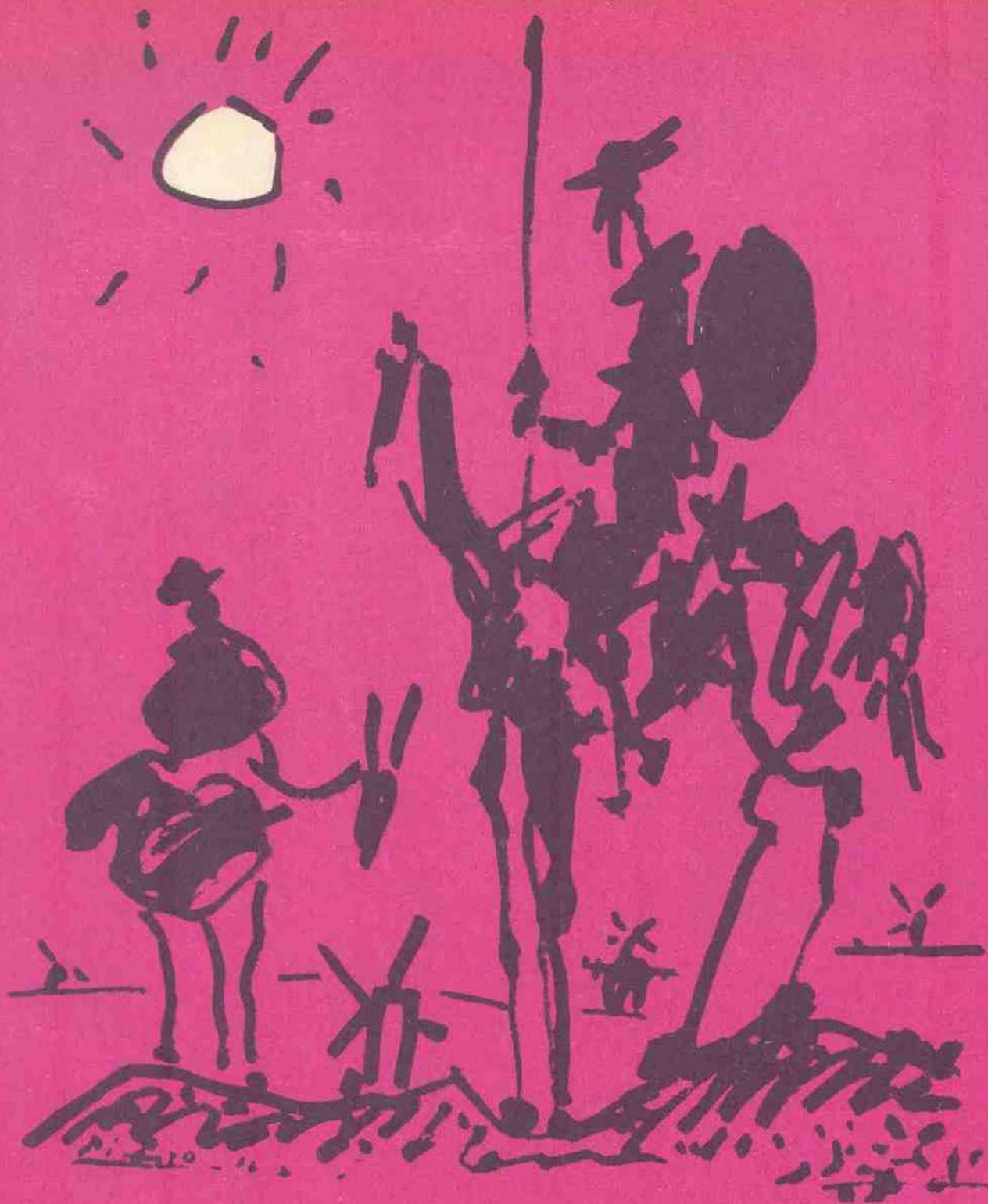
**TEMA:** Trabajo original sobre "La vida y la obra de Bernardo O'Higgins y su papel en la independencia de Chile y de Hispanoamérica" (mínimo de 300 y máximo de 500 páginas mecanografiadas a doble espacio).

**IDIOMAS:** Español, inglés, portugués o francés.

**QUIENES PUEDEN PARTICIPAR:** Ciudadanos de cualquier país del mundo.

**CLAUSURA:** 31 de diciembre de 1977.

**PARA MAYOR INFORMACION DIRIGIRSE A:** Unidad Técnica de Estudios e Investigaciones, Departamento de Asuntos Culturales, Organización de los Estados Americanos, Washington, D.C. 20006, USA.



BOLETÍN DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNAM

Dr. Ricardo Guerra  
*Director de la Facultad*

Mtro. Enrique Moreno de los Arcos  
*Secretario General*

Dr. Luis Rius  
*Jefe de la División de Estudios Superiores*

Dr. Oscar Zorrilla  
*Jefe del Sistema Universidad Abierta*

Mtro. José Luis Balcárcel  
*Secretario del Profesorado*

Lto. Enrique Salcedo  
*Secretario de Asuntos Escolares*

Profr. Jorge A. Inulán  
*Secretario Administrativo*

Mtro. Huberto Batís  
*Secretario de Extensión Académica*

El Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México se publica bimestralmente. Toda correspondencia debe enviarse a la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Frangüica postal por Acuerdo presidencial del 8 de mayo de 1940.



Imprenta Moderna, S. A.