

Filosofía y Letras

año 3, número 12

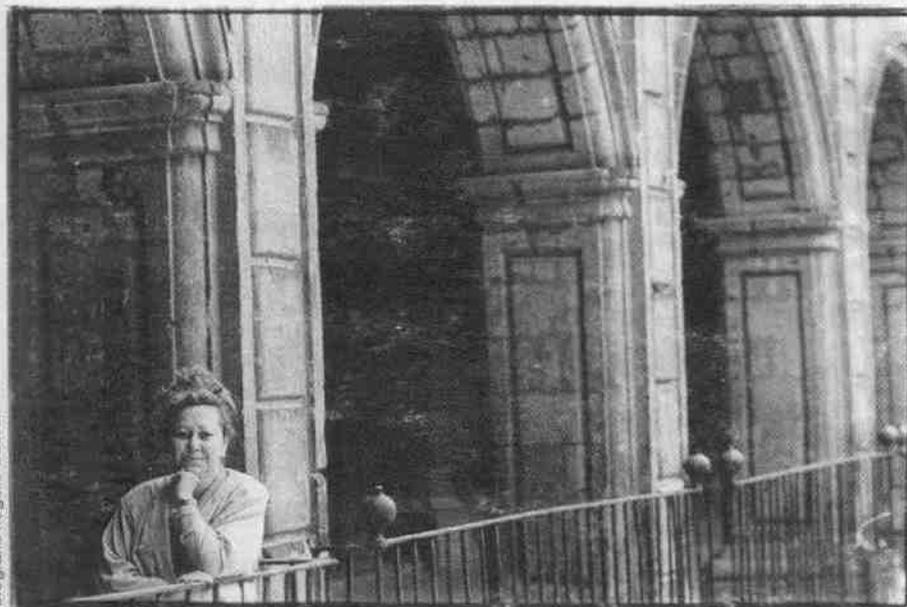
BOLETÍN

febrero/marzo 1997

HEMEROTECA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
U. N. A. M.

Entrevista a
Margarita Peña

La última
pregunta: Las
ideas y los días
por Eduardo
Nicol



Fotografía Rogelio Cuellar

El Consejo Académico
del Área de las
Humanidades y las Artes
por Juliana González

El Colegio de Historia
reunido en Oaxtepec,
Morelos





Sumario

Al pie de la letra:

- Consejo Académico del Área de las Humanidades y las Artes 3
_____ *Juliana González*
- El Colegio de Historia reunido en Oaxtepec 5
_____ *Evelia Trejo*
- De las cuestiones estéticas en Sánchez Vázquez 10
_____ *Jorge Alberto Manrique*

- En el nombre de Eleguá 14
_____ *Jaime-Erasto Cortés*
- Nuevo encuentro con Mascarones 17
_____ *Boris Berenzon*
- La crítica teatral en México. ¿Un vacío? 19
_____ *Nestor López Aldeco*
- Giorgio Vasari hoy 22
_____ *Teresa del Conde*
- Literatura francófona: I Europa 25
_____ *Marie Paule Simon Leroy*

Entrevista:

- Entrevista a Margarita Peña 28
_____ *Boris Berenzon*

Caja de tipos:

- Jano: Letras comunicantes 34
- Novedades 38

Del Archivo:

- Filosofía y ciencia en Eduardo Nicol 40
_____ *Teresa Rodríguez de Lecea*
- La última pregunta: Las ideas y los días 42
_____ *Eduardo Nicol*



Consejo Académico del Área de las Humanidades y las Artes*

JULIANA GONZÁLEZ

Casi 7 años después de haber participado, dentro del Congreso Universitario, en el proceso de creación de los Consejos Académicos por Áreas (CAA), y no sin haber estado consciente de sus diversos avatares a lo largo de estos años, e incluso de algunas dudas, inquietudes y críticas que ellos han suscitado, sigo convencida de que estos Consejos tienen una verdadera *razón de ser* dentro de nuestra Universidad; convencida de que sus potencialidades y virtudes los constituyen en valiosos e insustituibles órganos colegiados, cuyo desarrollo requiere ser favorecido. (Convencimiento que, por fortuna, compartimos con el nuevo rector de la Universidad.)

Los principales valores de los CAA derivan en principio de su propia definición: del hecho de ser precisamente consejos *de área*, de reunir y conjuntar en ellos mismos las diversas instancias universitarias que cultivan un campo *común* de conocimiento, de estudio, de creación.

Esta agrupación por área hace posible, por un lado, definir el perfil y la significación misma del mundo cultural en ella comprendido, su propia especificidad.

Y por el otro, ella permite responder a una de las máximas necesidades de una Universidad de la complejidad de la nuestra: *la vinculación horizontal* entre las distintas dependencias que configuran dicha área general.

Es en los CAA, ciertamente, donde confluyen, las distintas vertientes universitarias de Facultades, Escuelas, Institutos y Centros, donde los intereses tanto de la docencia, como de la investigación, y también de la difusión, se relacionan y articulan entre sí de forma natural; donde se cohesiona y agrupa toda esa diversidad de instancias universitarias vinculadas por algo que tienen en común.

Pero además, si algo tienen los CAA de valioso y distintivo es su carácter *colegiado* y, a la vez, *académico*.

Son justamente los órganos colegiados el espacio esencial, privilegiado, que tiene la Universidad para la comunicación plural, diversificada —al mismo tiempo que unificada por intereses compartidos— de sus

académicos; el espacio propicio para la genuina discusión de las ideas y la búsqueda racional de los consensos y los acuerdos. Con más razón si se trata de la comunicación en el orden de la vida *académica* y de las cuestiones que competen a *la Academia* como tal. La diversidad aquí, la contrastación de experiencias, de juicios, de posiciones, es permanentemente enriquecedora, clave para el avance real de la vida universitaria.

Y éste es, muy señaladamente el caso de los CAA. Ellos son en efecto, el espacio colegiado donde reina la representación plural de profesores, investigadores, directores, estudiantes, todos ellos agrupados en torno al mundo académico de cada una de las grandes áreas de conocimiento que se cultivan en nuestra Universidad. Han sido diseñados para llevar a cabo la más amplia, libre y concentrada discusión de los temas académicos, y desde ella dar cumplimiento a las decisivas funciones que les ha encomendado el Consejo Universitario.

Y tratándose, en especial, del Consejo Académico de las Humanidades y las Artes considero necesario resaltar algunos aspectos suyos:

Primero, el significativo acercamiento que se da aquí entre las humanidades y las artes para constituir una área común. Sin duda, los vínculos entre unas y otras son realmente profundos, emanan del núcleo

Juliana González es profesora de la Facultad de Filosofía y Letras, de la que actualmente es su directora. Entre sus publicaciones se encuentran *Ética y libertad*; *El héroe en el alma, tres ensayos sobre Nietzsche y Eibos, destino del hombre*.

* Texto leído en la toma de posesión del Consejo Académico del Área de las Humanidades y las Artes, el 6 de febrero de 1997, ante el rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, doctor Francisco Barnés de Castro.



De izquierda a derecha: Mtro. Gonzalo Celorio, Dr. Bolívar Zapata, Dr. Francisco Ramos, Dra. Juliana González, Dr. Francisco Barnés de Castro, Mtro. Xavier Cortés Rocha, Dr. Salvador Malo, Mtro. Gonzalo Moezuma, Dr. Humberto Muñoz.

mismo de ambas. Lo cual no quiere decir que, en especial las humanidades, no tengan relaciones básicas con las ciencias sociales y con las ciencias en general, como las tienen también las artes.

En segundo término se hace necesario destacar que la *especificidad* del área tiene particular relevancia, tratándose sobre todo las humanidades, debido a la necesidad que éstas tienen de salvaguardar la irreductibilidad de sus criterios y sus valores propios, realmente específicos, fundamentalmente cualitativos, aunque no por ello ajenos, sino al contrario, a los rigores y exigencias de la academia, poseedores de sus propias modalidades de productividad, o más bien de creatividad, de sus propios parámetros de excelencia. Por la necesidad, en suma, de hacer expresas la significación y trascendencia de las humanidades en el ámbito de la civilización. De revertir las tendencias a su desvalorización o desplazamiento en unos tiempos regidos por valores meramente pragmáticos e instrumentales.

Las humanidades y las artes tienen —y han tenido históricamente— una evidente importancia —por todos reconocida— en la cultura nacional. Y en especial ellas han sido ejemplarmente cultivadas en el seno de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde a lo largo de toda su historia han jugado un papel de señalada trascendencia.

Nuestra Universidad participa y ha de participar de manera decisiva en los procesos de transformación científica y tecnológica del país; su tarea educativa y creativa en este orden es imprescindible para la vida de la nación.

Pero la Universidad participa y ha de participar, asimismo, en la misión esencial de la conservación viva del legado universal de la

cultura, así como en las transformaciones históricas de las disciplinas humanísticas y las creaciones artísticas. Las humanidades y las artes, en todo caso, se hallan comprometidas de manera esencial, en la construcción del presente y del porvenir de la civilización humana, que ya se anuncia para el nuevo siglo y el nuevo milenio.

Las humanidades y las artes se hallan ciertamente en el centro mismo de lo que es y representa una Universidad como tal, universidad. Su misión formativa y literalmente "humanizante" irradia en todas direcciones, dentro y fuera de su propia área, dentro y fuera de la propia Universidad.

Expandir la conciencia de esta significación de las humanidades y las artes, intensificar su presencia en el ámbito universitario y nacional, propiciar conjuntamente su más fecundo cultivo, son

tareas fundamentales que competen de manera esencial a este Consejo Académico.

En esta nueva etapa que hoy inician, los CAA tendrán —como lo ha señalado el rector— nuevas características que les permitirán cumplir más adecuadamente con sus propósitos sustanciales y superar problemas que pudieran haber entorpecido su óptimo desarrollo.

Liberados de tareas de orden secundario (las más de las veces de carácter administrativo), los Consejos podrán atender a los aspectos básicos e intrínsecos de sus principales funciones, delegadas por el Consejo Universitario. Podrán concentrarse más selectivamente, en efecto, en las cuestiones académicas de mayor trascendencia para el área.

Asimismo, dentro de esta nueva modalidad, podrán atender a un reclamo de primera importancia: la vinculación de los CAA con el Consejo Universitario, por un lado y con los Consejos Técnicos, por el otro; y también vincular los distintos CAA entre sí, es ciertamente uno de los objetivos fundamentales en esta nueva etapa —como lo ha destacado el rector.

Agradezco así al doctor Barnés su confianza para darme esta responsabilidad como coordinadora (no de tiempo completo) de este Consejo Académico, que me permite permanecer en mi cargo como Directora de la Facultad de Filosofía y Letras y a la vez poner el máximo posible de mi atención en el Consejo Académico del área.

Confío en poder cumplir con este encargo, que me honra y asumo no sin entusiasmo, confiando asimismo en que conjunta, colegiadamente, podremos colaborar en el engrandecimiento del área universitaria de las humanidades y las artes. X

El Colegio de Historia reunido en Oaxtepec

EVELIA TREJO

En un clima que no podría haber sido más propicio, ni más metafórico, —hubo momentos fríos, pero prevalecieron los cálidos y frescos—, las instalaciones de Oaxtepec, Morelos, como en otros tiempos, dieron abrigo del 14 al 17 de enero a un grupo nutrido de historiadores, esta vez miembros todos del Colegio de Historia de nuestra Facultad, que acudieron a una cita concertada unas cuantas semanas antes de terminar 1996. El arribo al hotel Tepozteco de un contingente en su mayoría proveniente de la Ciudad Universitaria, sitio del encuentro tempranero, se dio alrededor de las diez de la mañana del martes 14. Sin duda predominaba entre los asistentes, maestros y alumnos, una actitud expectante. Todos los que quisimos o pudimos acudir, lo hicimos seguros de que las jornadas de trabajo que nos aguardaban tendrían importancia para cada uno de nosotros. Se trataba pues, de un encuentro anhelado. El motivo que nos congregaba, giraba en derredor de un tema singular, el Plan de Estudios de la Licenciatura. Esa convocatoria efectiva, daba lugar a la mejor disposición para llevar adelante las tareas propuestas.

Aún antes de instalarnos en las habitaciones de cada cual, nos reunimos en el aula asignada. Con las bancas viendo al frente, sentados de dos en dos, de tres en tres o de cuatro en cuatro, escuchamos el discurso de la doctora Juliana González, directora de la Facultad, quien, además de sugerir la idea de la reunión, pudo acompañarnos en muchos momentos como una asistente interesada en la suerte del encuentro. Su primera misión fue darnos la bienvenida, flanqueada de los doctores Lothar Knauth, representante de la Comisión Revisora del Plan de Estudios, y Rosa del Carmen Martínez Ascobere, coordinadora del Colegio. Lo hizo con las debidas llamadas de atención sobre las ventajas del ejercicio de comunicación que se iniciaba, la riqueza que podría desprenderse de aceptar nuestras diferencias, los señalamientos que desde los espacios destinados a vigilar el curso de la Universidad en su conjunto marcaban parámetros para nuestro quehacer, y en fin, con una lista de buenos augurios y uno que otro comprensible temor, que en todo caso no hacían sino recordar que nadie estaba allí para salir perdiendo, y que la ganancia posible, resultaría en beneficio del Colegio de Historia.

Evelia Trejo es doctora en historia por la Facultad de Filosofía y Letras y profesora de tiempo completo de la misma. Ha enfocado sus estudios e investigaciones a los campos de historia de la historiografía e historia de las ideas.

Una vez dado el banderazo, con todos los recesos indispensables, y cada una de las tres comidas servidas ágilmente y animadas por conversaciones que permiten rebasar los saludos fugaces en los pasillos de la Facultad, tuvo lugar, a lo largo de tres días, un intercambio de ideas de excelente nivel. Con las bancas acomodadas en un gran rectángulo, de manera que nos permitían mirarnos frente a frente, seguimos las líneas trazadas para llegar a la meta. Durante del curso de esos días, se sucedieron paso a paso episodios que, como en las buenas novelas, se tramaron en un planteamiento, un nudo y un desenlace.

El punto de partida, desde la primera sesión, fue el Plan de Estudios de la Licenciatura en Historia sometido a examen durante los cinco últimos años y modificado tras un trabajo arduo y fructífero de la Comisión encargada de revisarlo. Ésta, reestructurada el año pasado, puso a consideración de los asistentes los argumentos para sostener su Proyecto, ya presentado a los profesores en noviembre de 1995.

Acto seguido, vino el contrapunto, el auditorio tuvo oportunidad de conocer otra posibilidad, un Proyecto Alternativo formulado por un grupo de maestros que, al igual que otros miembros del Colegio, había objetado algunos de los planteamientos del Proyecto original.

La discusión en torno a las coincidencias y divergencias entre ambas propuestas fue la tónica tanto de la primera tarde, como de la mañana siguiente. Como cabe suponer, el primer Proyecto presentado, había contemplado ya, a partir de

una consulta amplia, muchos de los aspectos fundamentales de la formación de los historiadores, que no se prestaban a mayores controversias. Las dos versiones para un plan de estudios renovado coincidían en la importancia de aumentar en un semestre los cursos de *Historiografía General Contemporánea* y *Contemporánea de México*; en las dos se conservaba el sitio dentro de los primeros semestres de dos cursos de *Comentario de Textos*, y dentro de los dos últimos años, para un par de semestres de *Enseñanza de la Historia*; las *Técnicas de Investigación Histórica*, aunque con una variante significativa respecto a su función dentro del currículum de materias, reflejada en el título que le asignaba el Proyecto Alternativo, aparecían también como una materia imprescindible de primero y segundo semestres; igualmente en ambos proyectos se ubicaban como obligatorios dos semestres de *Teoría de la Historia*. En suma, éstos constituyen los mejores ejemplos de un acuerdo compartido por los dos equipos de trabajo.

A la vista de las dos proyectos, sin embargo, se apreciaba un desacuerdo relevante. En el primero de los presentados se

planteaba la obligatoriedad de cursar materias de contenido histórico que dieran a los alumnos una idea general del proceso de la historia, dividido para su estudio en Mundial, de México, de América y del Arte. Puede afirmarse que éste era el centro sobre el que gravitaba la inconformidad de quienes sustentaban el Proyecto Alternativo y la de quienes de manera manifiesta simpatizaban con él. Y a su vez este centro remitía a una divergencia fundamental respecto al grado de libertad con que cada sector pretendía que llevaran a cabo su formación los futuros estudiantes de historia.

Junto a tal divergencia, destacaba una llamada de atención dentro del Proyecto Alternativo que quería dar lugar, en una secuencia estructurada, tanto a la forma-



ción teórica de los estudiantes, como a la posibilidad de ejercitarse en las expresiones que la investigación histórica y su difusión por diversas vías exige del historiador de hoy. Para la formación teórica se contemplaba la incorporación de una materia de *Introducción a la Historia*, así como la recuperación de dos semestres de *Filosofía de la Historia*, antecedendo y sucediendo a la *Teoría de la Historia*. Mientras que para la formación práctica se proponía el establecimiento de *Talleres Generales* y *Talleres Libres* como continuación de los cursos de *Iniciación a la Investigación Histórica*.

El primer punto de las diferencias citadas dio lugar al pronunciamiento de un buen número de profesores, ya en favor, ya en contra, de la obligatoriedad propuesta. Sin duda alguna fue el elemento que hizo subir de tono las discusiones y enarbolar los argumentos más controvertidos. Huelga decir que resultaron muy oportunos los tiempos destinados a escuchar las ponencias de algunos maestros entusiastas que quizás sin desearlo, proporcionaron una tregua, un bien merecido

intervalo, a quienes a toda costa pretendían zanjar en esa reunión colegiada diferencias de profundidad indiscutible.

De modo que, el conjunto de las ponencias llevadas al congreso, aunque de contenido muy distinto, dio oportunidad tanto de abundar en los argumentos de las dos posturas en un momento contendientes, como de explorar horizontes que reclaman atención.

Para el primer caso es de destacar el buen juicio de quienes se abstuvieron de dar lectura a sus ponencias por considerar que, frente a los avances de la discusión, no tenía mayor sentido reiterar desacuerdos o abundar en discursos—como fueron los casos de Renato González Mello y Alicia Mayer, dos de los tres firmantes del Proyecto Alternativo—; al igual que es digno del mayor encomio el esfuerzo de quienes hicieron presente en pocas líneas la contundencia de sus posiciones en torno a "La historia como disciplina", "La formación del historiador", "Las ciencias sociales en la historia", o bien "La historia del arte en la Facultad de Filosofía y Letras";—tales los casos de Lothar Knauth, Rubén Romero, María Alba Pastor, y Clara Bargellini—, y particularmente el de Federico Navarrete, el tercer firmante, quien precisó sus argumentos en un trabajo titulado: "Contra la historia mundial o por qué no se debe enseñar lo que no se conoce".

Para el segundo, vale la pena consignar el reclamo de un espacio para los estudios de África y Afroiberamérica, las reflexiones sobre el discurso poético en la didáctica de la historia del arte, la interrogante de si se puede enseñar a investigar las ciencias sociales, las dificultades para llevar adelante los cursos de arte prehispánico en Mesoamérica, así como una nota muy pertinente sobre la riqueza de recursos con que cuenta la Universidad que debieran ser puestos al servicio de una enseñanza de la historia mejor preparada para la difusión. A cargo de Luz María Martínez Montiel y



Elia Espinosa, los dos primeros temas, y de Carlos Ruiz Sánchez, Blas Román Castellón y Silvia González Marín, los tres últimos, su presentación permitió comenzar a aflojar el nudo de la reunión.

Una subcomisión encargada de dirimir las principales diferencias, y de dar lugar a una propuesta conciliadora, integrada por los maestros Renato González Mello, Jorge Alberto Manrique, Ernesto Schettino, y los alumnos Daniela Andrade y Nahuatzen Ávila, y que fuera del recinto de trabajo del Colegio, se dio a esa importante tarea, fue la vía que preparó el desenlace positivo del encuentro.

Así, tras una jornada en que subió la temperatura y a la vez hubo tiempo para el amable refresco de las ponencias aludidas, comenzaron a acomodarse las piezas. El tercer día de trabajos se inició con la lectura del documento conciliador, a lo largo de la mañana se ajustaron los términos de los nuevos acuerdos que daban satisfacción tanto a los abogados de la libertad para cursar materias de contenido histórico, como a quienes pugnan por la obligación de hacerlo dentro de ciertas áreas espacio-temporales del pasado.

De la misma manera, se pudieron revisar y aprobar las propuestas en torno a la estructura de un área de teoría, e

Acuerdos

TOMADOS POR EL COLEGIO DE HISTORIA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, EN RELACIÓN CON EL PLAN DE ESTUDIOS DE LA LICENCIATURA, CUYA LECTURA SE HIZO EL VIERNES 17 DE ENERO DE 1997, EN OAXTEPEC, MORELOS.

La Reunión del Colegio de Historia para la revisión del Plan de Estudios de la Licenciatura, tomó los siguientes ACUERDOS durante las sesiones celebradas el 16 de enero de 1997:

1. Serán optativas todas las materias de contenido histórico, tanto las generales como las monográficas.

2. Estas materias de contenido histórico son susceptibles de dividirse en cuatro áreas, cuyas denominaciones provisionales serán las siguientes:

- Área de Historia del México Antiguo y Colonial
- Área de Historia del México de los siglos XIX, XX y XXI
- Área de Historia Universal Antigua y Medieval
- Área de Historia Universal Moderna y Contemporánea

3. Los alumnos deberán cursar obligatoriamente, cuatro semestres de materias consideradas dentro de cada una de las áreas; es decir, dieciséis semestres de materias optativas correspondientes a las áreas asignadas.

4. El resto de las materias optativas podrán elegirse sin restricciones.

5. Los alumnos decidirán también, el orden en que cursarán tanto las optativas de área como las optativas libres.

6. Las materias de carácter teórico constituyen asimismo un área diferenciada dentro del Plan de Estudios, que comprende tanto materias obligatorias como optativas, cuya denominación será Área de Teoría.

7. De las materias optativas del Área de Teoría, el alumno está obligado a cursar dos semestres.

8. El ordenamiento de las materias del Área de Teoría, será el siguiente:

- 1º sem. *Introducción a la Historia*
- 2º sem. *Tiempo y Espacio en la Historia*
- 3º sem. *Teoría de la Historia*
- 4º sem. *Teoría de la Historia*
- 5º sem. *Filosofía de la Historia*
- 6º sem. *Filosofía de la Historia*

De manera que estas materias obligatorias, más las dos elegidas dentro de las optativas, darían un total de ocho semestres de materias del Área de Teoría.

9. Se admite la propuesta de organizar las materias cuyo objetivo es dotar a los alumnos de los instrumentos de investigación histórica necesarios, fortalecer sus habilidades en ese campo, ayudar a que expresen de diversas maneras el conocimiento histórico, e inclusive propongan y lleven adelante la investigación de tesis, de conformidad con el siguiente esquema, que contempla tanto materias obligatorias como optativas:

De las primeras cursará:

- 1º sem. *Iniciación a la Investigación*
- 2º sem. *Iniciación a la Investigación*

inclusivo se consiguió el consenso para colocar dentro de los primeros sitios la materia *Espacio y Tiempo en la Historia*, que aparecía en el primer Proyecto como *Espacio Geográfico*.

Un cúmulo de éxitos amparados por el diálogo, que, una vez consignados con carácter de *Acuerdos*, abrió paso a lo largo de la tarde, a una pequeña arena de combate para dar la batalla triunfal en favor de los talleres de investigación, de la integración dentro del mapa curricular de esa serie de cursos apropiados para dar armas al futuro historiador, antes de lanzarlo al ejercicio de la profesión; así como a una última oleada de opiniones encontradas, acerca de la pertinencia de la materia

3° sem. *Taller General de Investigación*

4° sem. *Taller General de Investigación*

De manera obligatoria elegirá entre diversas opciones:

5° sem. *Taller de Especialización*

6° sem. *Taller de Especialización*

7° sem. *Seminario de Investigación*

8° sem. *Seminario de Investigación*

10. Se aprueba la necesidad de cursar, con carácter de obligatorios, dos cursos semestrales de *Enseñanza de la Historia*, ubicados en el mapa curricular en el 5° y 6° semestres, con un total de cuatro horas semanales, tres teóricas y una práctica.

11. Se aprueba la propuesta de que en el segundo año de estudios se acredite la traducción del idioma.

12. Se acuerda nombrar una Comisión que dará seguimiento a las puntualizaciones hechas al Plan de Estudios, integrada por las siguientes personas:

Pablo Escalante Gonzalbo

Ricardo Gamboa

Josefina MacGregor Gárate

Alicia Mayer González

Evelia Trejo Estrada

13. La Comisión nombrada se encargará de precisar si los títulos de las materias serán generales, con subtítulo, o si se mantendrán como están, de acuerdo con las posibilidades administrativas correspondientes.

Enseñanza de la Historia, que, pese a los embates, salió airosa gracias a las voces de apoyo de estudiantes y profesores.

Una sesión agotadora fue la que cerró el día de los acuerdos, los profesores más allá de las muchas diferencias cerramos filas frente a una propuesta nueva, nacida del consenso. Actores de primer orden en la lucha por llegar a la meta fueron los miembros de la Primera y Segunda Comisión Revisora, entre ellos la grandeza de espíritu de Lothar Knauth y la voluntad de conciliación de Josefina MacGregor se hicieron evidentes; asimismo dieron carácter y brillo a estos encuentros, miembros de las generaciones jóvenes de profesores, como Federico Navarrete y Renato González Mello, el contingente de maestros de historia del arte, un auténtico equipo de "arte en movimiento", dio una nota dinámica y muy oportuna a las reflexiones que a todos importaban.

En suma, una amplia representación de lo que constituye el Colegio de Historia hizo gala de experiencia, solidez, capacidad de entendimiento y entusiasmo para mirar hacia adelante. Las intervenciones de maestros como Mercedes de la Garza, Aurelio de los Reyes, Alfredo López Austin, Jorge Alberto Manrique, Álvaro Matute, Ernesto Schettino, Gloria Villegas; de discípulos suyos como Gustavo Curiel, Martha Fernández, Juana Gutiérrez Haces, Josefina MacGregor, María Alba Pastor, José Rubén Romero, y de los aún más jóvenes, Boris Berenzon, Pablo Escalante, Renato González Mello, Federico Navarrete, así como de los alumnos Daniela Andrade, Nahuatzen Ávila, Nadia Benavides e Isaac García, y sin duda de otros más que omito involuntariamente, confirman la actitud predominante. De la expectación de las primeras horas se pasó a la voluntad de limar asperezas y entrar en el terreno de los acuerdos.

Éstos, tal como se dieron a conocer en la sesión de clausura, el viernes 17 de enero, forman parte ya de la historia de esta revisión del Plan de Estudios destinada a presentar, lo más pronto posible, el Proyecto definitivo. Para llevarlos a la práctica hace falta recorrer varios tramos, en ello estarán empeñados los esfuerzos de la nueva Comisión, nombrada en el seno de la reunión de Oaxtepec, el 16 de enero, y constituida por los profesores Pablo Escalante, Ricardo Gamboa, Josefina MacGregor, Alicia Mayer y Evelia Trejo, y un número igual de alumnos, cuya ratificación o elección quedó pendiente de la celebración de una próxima asamblea estudiantil.

La tarea se anuncia difícil, pero tiene como respaldo un efectivo ejercicio de comunicación que como todos los presentes en ella recordamos se dio bajo el cielo azul de Oaxtepec, a partir de los buenos auspicios de una reflexión proveniente de la filosofía que tan buenos servicios presta al quehacer de la historia, y con el concurso de profesores y alumnos que estuvieron dispuestos a contar con el pasado para dar cabida al futuro. X

De las cuestiones estéticas en Sánchez Vázquez*

JORGE ALBERTO MANRIQUE

La personalidad académica del doctor Adolfo Sánchez Vázquez es tan ampliamente conocida y reconocida, sobre todo en esta Facultad, a la que ha entregado, en el magisterio, buena parte de su vida, y de la que es profesor emérito, que resulta espacioso referirse a ella *in extenso*.

Su aportación intelectual para establecer los lineamientos de una *estética marxista* no sólo se ha visto a través de su cátedra, principalmente en esta escuela, sino en sus importantes libros, los artículos en revistas especializadas, las ponencias en simposios y congresos. Ha formado numerosas generaciones de estudiosos de la estética. Su obra abundosa plantea problemas de la estética y del marxismo que ocupan un sitio teórico, reconocido tanto por su rigor como por su apertura, al grado que puede tenerse como un punto importante de referencia. Así lo ha sido no sólo en México y no sólo en los países que hablan español.

El suyo, desde los trabajos tempranos como *Las ideas estéticas de Marx* (Era, 1965) es un pensamiento estético marxista. Entendiendo por eso una idea de la estética que tiene como sustento general el marxismo y que recoge y glosa las poco numerosas y no sistemáticas ideas de los padres de esa filosofía acerca del arte y la estética. Sin embargo no es un pensamiento "ortodoxo" —en el mal sentido de la palabra—, esto es, en tanto que no se atiene a interpretaciones simplistas de los textos ni a lecturas planas de lo que Marx o Engels dijeron acerca de las obras de arte, ni menos a las verdades preten-

didamente inobjektables, mantenidas un tiempo por los partidos comunistas. Desde siempre el pensamiento de Sánchez Vázquez se ha construido sobre dos pivotes fundamentales, a saber: su profundo sentido crítico, desprejuiciado, y su ineluctable rigor. Él entiende —así lo entiendo yo— que los textos marxistas requieren de una lectura abierta, para todo, pero, para el caso, en lo que se refiere a las ideas estéticas. Esa lectura abierta es, en su posición, la más fiel que pueda hacerse de textos que sólo una obnubilación sectaria pretende considerar palabra sagradas, con una sola interpretación posible.

Es el suyo un pensamiento que tiene su apoyo inevitable en Marx y en Engels. Que acepta de partida que el marxismo proporciona la base inevitable para alcanzar un conocimiento científico de la sociedad, de la historia de ésta y de las superestructuras que la conforman. En ese punto fundamental ha sido un ortodoxo (en el buen sentido de la palabra). Pero su sentido crítico evita que se nuble su capacidad de entender las ideas estéticas del propio Carlos Marx como ideas históricas ni que, por otra parte, constituyan un *corpus* sistemático. Son el punto de arranque necesario de una posible estética marxista, naturalmente, pero al fin y al cabo son inevitablemente hijas de un tiempo, del momento en que fueron producidas y por lo mismo referidas al universo de lo artístico que tenía una vigencia, hace ahora más de un siglo. Ni

Jorge Alberto Manrique, desde 1965, es profesor del Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras e investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas desde 1968, del cual fue su director de 1974 a 1980. Asimismo ha tenido a su cargo la dirección de otras dependencias como el Museo Nacional de Arte (del cual fue fundador) y el Museo de Arte Moderno. Sus trabajos de investigación y de divulgación han sido muy importantes para la conformación del pensamiento de las generaciones más recientes de historiadores e historiadores del arte. Debido a su larga trayectoria académica ha acumulado grandes merecimientos, tanto nacionales como extranjeros, y en 1992 mereció el Premio Universidad Nacional en el área de Docencia en Humanidades.

* Texto leído en la presentación del libro de Adolfo Sánchez Vázquez, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 292 pp., en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras, el 6 de febrero de 1997.

Marx ni Engels podían prever que varias décadas después de sus escritos la escultura africana, el arte prehispánico de América, las revoluciones artísticas europeas desde el posimpresionismo, el arte popular —por poner sólo algunos ejemplos— entrarán al ámbito de la artisticidad.

Casi podría yo decir que la empresa gigantesca que se ha propuesto Sánchez Vázquez es precisamente el hacer compatibles las ideas matrices de los fundadores del marxismo y de otros, como Lenin, con el desarrollo del arte; más bien dicho, con el proceso artístico en tanto invención nueva y en tanto ampliación del concepto de artisticidad a ámbitos ajenos al europeo. Su premisa sería: si el marxismo es el instrumento fundamental para el conocimiento científico de la realidad social e histórica, inevitablemente debe ser el instrumento para conocer, también científicamente, los cómo y los por qué de las obras de arte y de los procesos artísticos en ese universo ampliado que es el que caracteriza, con todas sus limitaciones y sus prejuicios, nuestro siglo ahora moribundo. A condición de que los mismos textos fundamentales sean vistos histórica y críticamente y a condición de que se aplique a ellos una lectura abierta y rigurosa. Ni siquiera se trataría de una estética marxista, sino de las posibilidades de una estética cuyos fundamentos estuvieran en el marxismo.

El libro que ahora comentamos, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, recién editado por el Fondo de Cultura Económica, recoge textos dispersos —y uno inédito— que se escalonan entre 1972 (fecha de "Socialización de la creación o muerte del arte") a 1996 (fecha del hasta ahora inédito "La estética semántica de Galvano della Volpe"). Estamos, pues, frente a escritos que produjo el autor en 25 años. Un cuarto de siglo es suficiente tiempo para que una mente activa, como la de Sánchez Vázquez, vaya



modificándose. Más todavía, en esos 25 años el mundo cambió tan radicalmente que el ámbito del socialismo real (como se ha llamado) europeo, punto de referencia inevitable, para bien o para mal, de todo pensador marxista, se derrumbara y pusiera en crisis la idea misma de revolución que está en su base.

Es de señalar la coherencia del pensamiento del filósofo, que mantiene, frente a los cambios en el pensamiento marxista y no marxista de este cuarto de siglo, y frente a los cambios históricos tan definitivos (e, inevitablemente, influyentes en el pensamiento), una consecuencia reconocible y, diría yo, de alto valor ético. Uno de los textos del libro "Trayectoria de mi pensamiento estético" (*Casa de las Américas*, La Habana, 1991) no es muy explícito respecto a, precisamente, esa trayectoria; se ocupa más bien de sus relaciones de entusiasmo y estímulo con la Revolución cubana y no de cómo han caminado sus ideas ni de qué autores en el campo de la filosofía, y específicamente de la estética, han influido sobre él. Sin embargo, ahí mismo da cuenta de que algunos temas por él tratados en la recopilación habanera, como el de la naturaleza del arte, las relaciones entre arte y trabajo, arte y realidad y arte e ideología, y del destino del arte bajo el capitalismo, no tienen ahora tanta vigencia como en el momento en que fueron escritos.

Ante la imposibilidad de referirme aquí a la totalidad de los escritos de Sánchez Vázquez, en el libro que comentamos, me limito a hacer algunas consideraciones sobre unos pocos de ellos. Sí diré de entrada que no me resulta totalmente convincente la división en sus dos partes: "Cuestiones estéticas" y "Cuestiones artísticas". Ésta supondría en principio una división entre sus escritos específicos de teoría, por una parte, y sus escritos de enfrentamientos personales a los fenómenos artísti-



cos. No siempre es así, y algunos textos, *verbi gracia* "Trotsky: arte y revolución", o "Lunacharsky y las aporías del arte y la revolución" parecerían encajar mejor en el apartado teórico. Pecata minuta.

Los textos del libro abarcan un abanico muy amplio de temas: de Trotsky a Sartre y Lotman, de Lenin a Lunacharsky, de Diego Rivera a José Revueltas y a la obra de Lam, del realismo al posmodernismo... etcétera. Aquí me referiré apenas, ejemplificando, a tres ensayos.

En "Socialización de la creación o muerte del arte" el más viejo de los escritos recogidos (1972)—y advierto que no sigo el orden de los textos en el libro—, Sánchez Vázquez se ocupa de un problema que en los años sesenta parecía capital: el de la muerte del arte, anunciado desde el dadaísmo de los años veinte, retomado en los cuarenta (segunda mitad) y cincuenta con el neodadaísmo y el arte pop. En el fondo impulsado por la "pulsión de novedad" a que llevaron las carreras de la vanguardia, obligada a presentar algo siempre nuevo y siempre inédito y al apoyo recibido por parte de museos y galerías.

La carrera llevó del *pop art* al *op art*, al *herth art*, al terrible *body art* y de hecho al arte conceptual. Ante la absurda necesidad de constante reconovación se iba cada vez más allá, hasta lo imposible. El nefasto concepto de vanguardia conducía indefectiblemente a un imposible seguir hacia adelante. Cuando un artista se corta un huevo frente a los espectadores ¿qué más puede hacerse? —me parece espantoso e innecesario, pero éticamente respetable. Frente al desencanto de actitudes que se presentaban como las únicas y legítimas substitutas de lo artístico, Sánchez Vázquez reacciona de modo quizá un poco arcaico. Él es un amante de la forma —como lo soy yo, y no me da pena decirlo—, apela al concepto de "creatividad" (yo

preferiría quizá un concepto como "conciencia"). Reconoce el factor de mercado que pudre una buena parte el quehacer artístico, pero no rechaza, de entrada, la posibilidad del hecho artístico en una situación como la de 1972, en donde la actitud comercial desfigura la creación, pero en donde los grandes artistas son, a pesar de todo, grandes artistas, aunque trabajen en una sociedad podrida. Creo que éste es uno de los puntos claves de Sánchez. Mantiene la idea de que la "creación" (repito que para mí, quizá por mi desconocimiento más a fondo de la obra de Sánchez Vázquez, el concepto me sigue pareciendo vago), puede darse incluso en el medio capitalista y enemigo de ella. Es —para él— la única manera de reconocer la ineludible artisticidad de —digamos— Picasso y Tamayo. Dice Sánchez Vázquez al final de ese texto, como buen amante del arte, de Giotto a Francisco Toledo:

... de lo que se trata, en definitiva, tanto para [el arte] como para las fuerzas sociales revolucionarias a las que está vinculado, no es salvar el arte tradicional de élite, es decir, de creadores y de contempladores privilegiados, sino contribuir como arte a instaurar y forjar una nueva sociedad en la que la abolición de ese arte dé paso, en la ciudad, en la calle, a una ampliación del universo estético y, con ella, a una socialización de la creación...

Y, digo yo, ¿no se acerca esa posición a lo que proponía el manifiesto mexicano de 1923, redactado por Siqueiros, según Orozco? Todo está muy bien, pero —por lo menos en este texto— Sánchez Vázquez no da mayores pistas sobre cómo podría presentarse ese fenómeno. Y diré que un estudioso de la estética, por inevitable compromiso, no puede hablar sino de las formas reales que existen y han existido en el universo de lo que, cada vez con mayor trabajo, seguimos llamando "obras de arte". No vemos a futuros. Eso es cuestión de los artistas visionarios, y en

todo caso de "La Paca". Ningún manifiesto artístico tiene validez si no está apoyado por creaciones artísticas de importancia.

De 1980 es el ensayo "La estética libertaria y comprometida de Sartre". En éste, como en muchos otros ensayos, Sánchez Vázquez se atiene a un esquema riguroso: justificación del problema, deslinde de los elementos que lo constituyen, desarrollo lógico de la secuencia del estudio del que se ocupa, y crítica final de él. Se atiene, de entrada, al problema planteado por Jean-Paul Sartre: esto es, el de la libertad. Para Sartre en *El ser y la nada* la libertad es la condición primigenia del hombre. El hombre verdadero no tiene más limitación a su libertad que renunciar a ella. El arte, en consecuencia, no tiene más limitación que esa "no renuncia a la libertad".

El ser y la nada fue escrito durante la derrota francesa ante la ocupación nazi. Sánchez Vázquez señala —diría yo que historicísticamente— ese fenómeno. En la posguerra, la época de mayor influencia de Sartre, el filósofo acota su idea de libertad.

En principio libertad implica responsabilidad, y responsabilidad implica conciencia. El Sartre de la posguerra modifica su enfoque. Entra en el gran debate del "arte comprometido". El arte debería cumplir una función social. "Mi libertad no es libre de sustraerme al compromiso". Para Sartre, en los textos citados por Sánchez Vázquez, el compromiso con la necesidad de un cambio social es ineluctable. Pero Sartre no especifica cómo podría ser aquello. Y Sánchez Vázquez tampoco adelanta más en ese sentido.

El último en tiempo (—y primero de los textos de *Cuestiones estéticas y artísticas...*) es un comentario a Galvano della Volpe (1996). Della Volpe maneja, en



Oscar Rabin. "Violin and cemetery", 1969

su *Crítica del gusto* (1966), un doble lenguaje. El del marxismo y el de la semántica. Esto resulta altamente gratificante. Ya Engels, citado por Sánchez Vázquez —en un texto que es epígrafe de Della Volpe—, se preocupaba de que había atendido excesivamente al contenido de las obras y había descuidado la forma. Della Volpe, apoyado de entrada en Saussure, después en Hjelmslev y en otros teóricos de la semiótica, se preocupa por la estructura del objeto "artístico". A Sánchez Vázquez le atrae del italiano su posición en contra de una estética sentimental, "romántica", intuicionista. Della Volpe examina con el formidable doble espectro de la semiótica y del marxismo los objetos que llamamos artísticos. Su comentario está plagado de una idea obsesiva de Sánchez Vázquez, a saber, el rechazo del arte como reflejo o espejo de la realidad. La idea del arte como "espejo" de la realidad es particularmente molesta a Sánchez Vázquez. Cree en la calidad de la forma. Cree en la autonomía de la creación artística. Cree que ésta es posible aun en la sociedad capitalista enemiga de ella, en un mundo tan corrupto y desquiciado como el nuestro.

Un hombre como Adolfo Sánchez Vázquez lanza desprejuiciadamente sus antenas al pasado y al futuro. Su diálogo sobre las teorías de lo artístico y sobre la misma creatividad es siempre estimulante y enriquecedor. X

En nombre de Eleguá*

JAIME-ERASTO CORTÉS

Son alados los pies de Margarita Peña y natural su inclinación por visitar otras tierras. Su permanente periplo la ha llevado a los confines que los ecuménicos archivos le han señalado ya en Bloomington, Chicago, Nueva York, Madrid, Sevilla, ya en alguna ciudad alemana hospedada en una casa cuya propietaria hablaba al revés.

Pero sin un pie posa en el extranjero, el otro se halla firmemente sujeto en México, porque desde el presente externo tiende un puente emotivo y sentimental con sus orígenes, lo que hace, según leemos en "Los árboles", segundo texto de *En nombre de Eleguá*, "con nostalgia, añoranza y, a veces dolor de corazón". Y en el primero, "Repaso de vida", la mirada melancólica queda expresada en imágenes como ésta:

Largarse, irse con Roberto, con Ana María, en flash-back de vuelta a los 60. Al Bar Ríguz, el de Insurgentes, frente al Parque Hundido, perdidos ellos y yo, los tres entre bloques de humo, "Medias de Seda", y toneladas de amor. Al son del tambor, las percusiones de "El hombre del brazo de oro". Irse con ellos, con los descarnados, con los que ya no son. "Every time you go..." llora la voz lejana. Aullido, ulular del alma, feroz mordida en el silencio. Jadeo de respiraciones y caderas insomnes en el escaso tiempo de la noche serena.

Ese tambor y percusiones, propiedad musical de Tino Contreras, sostenidos para el bajo de Víctor Ruiz Pasos, con quien, en otro sitio y en otros tiempos Margarita se tropieza y también con el recuerdo.

El parentesco norteño ocupa las páginas de "Familia Lejana" y "Desde el Paso Texas. Escasa identidad, frágil idioma", y en una de ellas, leemos como epílogo de la anécdota:

Me vonda la imagen de tía Avelina, de la prima Beatriz, de la tía abuela Luciana que regaló a mamá aquel primoroso escritorio palo de rosa, del primo César y el tío Juan; hombres y mujeres de la familia materna. Emigraron desde Chihuahua, desde el rancho de San Buenaventura, hacia el norte... y aquí vivieron y murieron. Busco en el directorio telefónico el apellido Chacón. Leo Chacón Brothers, Chacón Furniture, Danny Chacón, Hortencia Chacón, Chacón Tile Company. No me atrevo a marcar el teléfono en busca de mis fantasmas.

Con "Presencia de Tepeaca en un día de invierno", Margarita inquieta a mis propios fantasmas, habitantes de esa población poblana, dueña de un espléndido convento-fortaleza franciscano, de la casa de Cortés, del Rollo, majestuosa torre, de una magnífica plaza; propietaria del nacimiento de mi abuelo Reinaldo, mi abuela Soledad, mi padre Erasto.

Y otro vibrante salto a los sesenta, el de "Detrás de la ventana":

Estar aquí con uno misma, disponerse, en flash-back, a la vida que ya pasó: minifalda, medias de malla, corte de pelo a la beatle, vestidos talla 12. Yesterday, Yellow Submarine, Strawberry Fields for ever... En la cabaña de Contreras, en el tequila a go-go, Chez Selma. Bailar, sangolotearse, enredarse en inextricables nudos, espesas tarántulas con Luis Prieto, Héctor y Luis González de Alba, y Paz. Y la gente de El Colegio, y la que se reunía los sábados por la noche en El Tirol, o en el Perro Andaluz, de la Zona Rosa. En la propia casa, bailando sobre los venerables muebles de la sala (en ausencia de los solemnes padres), al son del corazón [...]

Jaime-Erasto Cortés es profesor de carrera en los Colegios de Letras Hispánicas del SUA y del sistema escolarizado. Su interés por la narrativa mexicana contemporánea, particularmente del cuento, se ha concretado en antologías, selecciones, ensayos, artículos, reseñas, diccionarios biocríticos y coordinación de colecciones.

* El presente texto fue leído en la presentación del libro del mismo nombre, el 6 de marzo de 1996, en la Facultad de Filosofía y Letras.



El título de este texto es ilustrativo de la ubicación de Margarita en el mundo: desde habitaciones, desde nuevas o viejas casas, reconstruye, rememora, reinventa, vuelve a nombrar, ya que con sus propias palabras, "la vida no es más que eso; una amplia, insomne e inescrutable ventana oscura". Sin embargo, Margarita ha sabido poner sus cinco sentidos, no en balde así se titula una de sus crónicas, al servicio del registro de sus horas y de sus días, aunque la vista es la que ejerce con mayor plenitud, pues pintores y pinturas la arrebatan en verdad: Van Gogh, Goya y su Maja y los Fusilamientos, Warhol, los flamencos primitivos, Rembrandt, Monet ("contemplarlo en una mañana de domingo es como comulgar"), los nocturnos de Whistler. Tal sensibilidad visual encuentra cauce y expresión en "Joaquín Sorolla Bastida o el misterio de la claridad" y "Pintar por encargo".

Además de la pintura, el cine, la música, la literatura, el tarot, los libros, los documentos, los signos astrales, son otras ventanas que nuestra escritora abre para aspirar a la posesión de un conocimiento lúcido.

Adviértase que a Bloomington no me he referido, pues el campus universitario y las circunstancias locales han sido reproducidas, según era obligado, atendiendo las características limitaciones. Así, la autora no deseó relatar una y otra peripecia cultural y académica, tal como lo hicieron Jorge

Ibargüengoitia y José Agustín. El primero, con jocosos desenfadado, escribió de sus experiencias gringas, como aquella oportunidad en que contó del mal trato que le dio el invierno a tal punto que la mucosidad que salía de su helada nariz, inmediatamente se convertía en estalactitas. El segundo, en *Ciudades desiertas*, refiere los infortunios amorosos y literarios por los que atraviesa una pareja mexicana que viaja a Estados Unidos. Ambos, acerbos críticos de los modos de existencia de ese país.

Margarita ni juzga ni se acongoja, se va "a Bear's a eso de las siete de la noche, a ver películas, beber scotch con soda, o cerveza Budweiser, devorar sandwiches de salami y arrepentirse, por enésima vez, de romper la dieta."

Bloomington se diluye y se difumina en la que yo llamaría la segunda parte, que se inicia con el texto titulado "Nueva York, verano de 1989. Francisco de Goya en el Met".

Aquí, contrastantemente, las grandes urbes aparecen; la nombrada Nueva York y Chicago; aquí las líneas históricas son firmes y eruditas; aquí la crónica cede ante el ensayo; aquí lo memorístico se convierte en una relación detallada; aquí, como plano opuesto, surge el humor; "en la búsqueda de las herbolarias, botánicas o depósitos de santería", Frances y Margarita, "islas en la gran isla de Manhattan, en medio del mar oscuro y ondulado de Harlem", se hallan abandonadas, apartadas de su destino, por lo que no queda más que lanzar una oración:

Eleguá, abre caminos por favor, no nos juegues malas pasadas, mándanos un taxi; Olokún, rescátanos de las profundidades de la ciudad ignota;

En nombre de Eleguá



Oshosi, protégenos de Oyá; Oyá, señora de los panteones, te pongo cuernos para que te alejes; Changó, danos fuerza para seguir caminando; Santa Bárbara doncella, líbranos del rayo y de la centella; Orula, San Francisco, concédenos sabiduría para no volver a maternos en camisa de once varas, despeja la vía de nuestro destino inmediato.

Aquí, la escritura se afianza, se fortalece, se sostiene por medio de la vívida descripción y la íntima conclusión:

Te quieres disparar, huir al lado esto, hacia el lago Michigan, olvidarte de la biblioteca; tan señorial ella, tan apretada ella, tan rebuscada, toda eres neorromántica y enredaderas verdes, tan semejante al Museo del Chopo (porque quiere parece antigua), o al otro, al que está frente al Quiosco Morisco, en Santa María (por pesada y solemne). Tan tu papá, tan la iglesia protestante de la infancia, tan jodidamente asfixiante. Sientes la noche que cae sobre la ciudad y sus mitos, sobre tu cuerpo, tu pulso, tu pasión, tu presente. Sobre ti, en ti, contigo, con todo esto y más —mucho más— a tus espaldas.

En nombre de Eleguá es un libro de huellas familiares, sentimentales, culturales, vivenciales; es un testimonio fincado en un calendario acotado por el presente, pero libre dentro del pretérito vivido; es un cuaderno de viaje por el exterior de seres y cosas, al tiempo que cala en la razón de su existencia.

Concluyo con una súplica: por favor, Margarita, encomiéndate al Santo Niño de Atocha para que andes "de la ceca a la meca, tomando aviones, transitando por aeropuertos, haciendo y deshaciendo maletas, protegida y velada como mereces". X

Nuevo encuentro con Mascarones*

BORIS BERENZON

A JULIANA GONZÁLEZ



Hace cuarenta y dos años la pequeña comunidad que entonces integraba la Facultad de Filosofía y Letras marchaba al hermoso *campus* universitario sanangelino. El barrio estudiantil —que lo había sido desde los tiempos coloniales— quedaba atrás. Entonces, se anunciaba un futuro promisorio, como el que hoy se abre para el diálogo entre las humanidades al inaugurarse el sistema de videoconferencias.

Boris Berenzon Gorn ha cursado sus estudios de licenciatura y maestría en historia en la Facultad de Filosofía y Letras. Actualmente es profesor de tiempo completo de esta Facultad en el Colegio de Historia. Entre sus publicaciones principales se encuentran: *A dos tintas. In Tilli In Tlapalli: Antropología en debate*; *Los señores del papel. Escritura, papel y códices en Mesoamérica*; la antología *Filosofía de la Historia 1* para el SUAFYL y de próxima aparición *Espejismos históricos la otra mirada de la historia* dedicado a la historiografía cultural. Actualmente es coordinador del Centro de Educación Continua de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y director del *Boletín Filosofía y Letras*.

Nuestra comunidad retorna simbólicamente, con este acto, al recinto en donde se fraguó la tradición humanística más importante del México de este siglo y lo recupera para destinarlo a la difusión y recreación de su quehacer, una de las funciones que siempre le ha sido propia y natural.

Pero ¿se puede recuperar lo que nunca se ha perdido? Porque en realidad Mascarones fue una vivencia que nunca dejó de pertenecernos. Aquí se definió nuestro indisputable perfil plural, nuestra jánica voluntad de ser al mismo tiempo tradición y modernidad. Mascarones simboliza un espíritu que se ha re-creado y re-vivido a lo largo de las últimas cuatro décadas en el espacio físico actual

* Texto leído en la Casa de los Mascarones, primer edificio de la Facultad de Filosofía y Letras, el pasado 10 de diciembre de 1996, en la inauguración del Sistema de Videoconferencias de la misma Facultad, en comunicación simultánea con Washington D.C. El acto fue presidido por el doctor José Sarukhán, entonces rector de la Universidad Nacional Autónoma de México.

de Filosofía y Letras, pero en la misma atmósfera de estos muros y patios que testificaron afamadas polémicas, debates vehementes y hallazgos intelectuales.

Y es justamente, el hecho de que en el añoso edificio de San Cosme hayan cobrado plena conciencia de sí mismas las humanidades, lo que convierte a la antigua Casa de los Mascarones en un recinto fundacional.

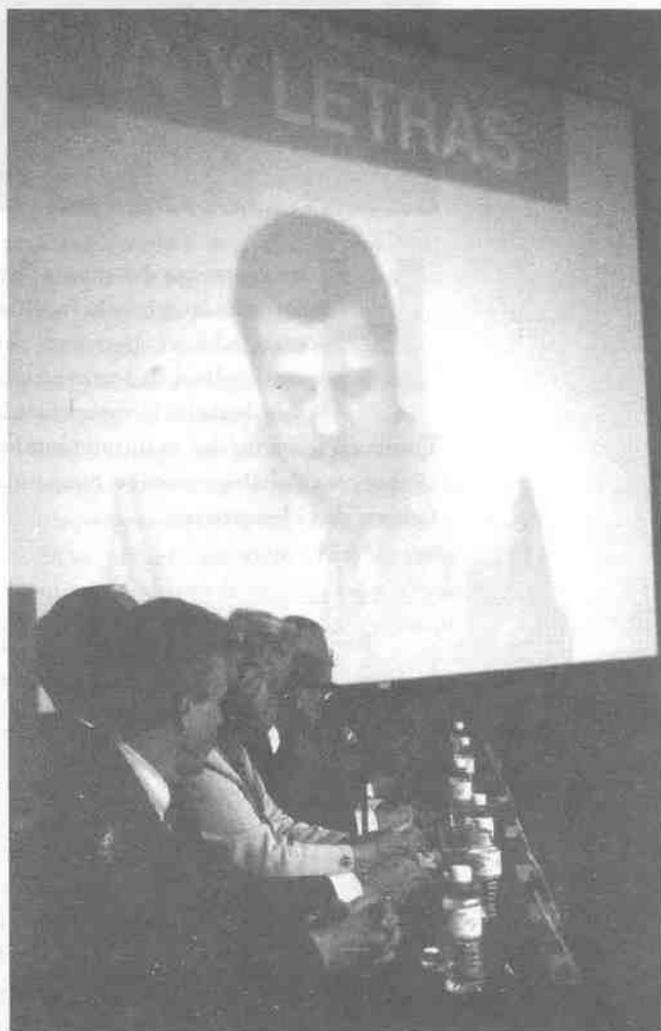
Las circunstancias en las que se consuma la re-uni6n del *campus* universitario y del simb6lico edificio son hilos que contribuyen a tejer la met6fora de la esencia que posee esta comunidad, porque si Filosofía y Letras ha podido debatir con el pasado de la filosofía, de la historia, de



la literatura, de la pedagogía, de la geografía, del teatro, es porque siempre ha mirado hacia el porvenir. Y si ha podido hacer filosofía, historia, literatura, pedagogía, geografía y teatro actuales y proyectarlas, es porque cuenta con una tradición propia, a la vez que universal.

Acostumbrada al ir y venir del pasado al presente, e imaginar los azarosos vientos epistemológicos del futuro y de éste regresar al ayer, en todas las dimensiones del hombre, hoy Filosofía y Letras reinicia su presencia en Mascarones, gracias a la sensibilidad de las autoridades universitarias quienes comprendieron que, simb6licamente, nunca nos habíamos ido.

Los recuerdos de Adolfo Sánchez Vázquez, Sergio Fernández, Luis Villoro, Edmundo O'Gorman, Leopoldo Zea, Margo Glantz, Fernando Salmer6n, Ernesto de la Torre, Eduardo Nicol, Salvador Elizondo, por mencionar algunos, caminaban a la par del conocimiento que nos fue legado. X



La crítica teatral en México. ¿Un vacío?*

NESTOR LÓPEZ ALDECO

Por ningún motivo quiero hablar de la crítica literaria, ni de la censura, que, en cierta forma, es crítica.

Mi finalidad es hablar mal de la crítica que se hace en los periódicos, en los diarios y revistas, así como, de los críticos de teatro. Pero antes de proseguir, daré lectura a un diálogo entre: Xantos, Agnostos y Esopo, en la obra "La zorra y las uvas" de Guilherme Figueiredo, que tanto nos apasionó a muchos jóvenes, cuando estudiábamos.

Xantos (A Esopo): Sirve otro plato. (Esopo sirve) ¿Qué traes, ahora?

Esopo: Lengua

Xantos: ¿Más lengua?... ¿No te he dicho que traieras para mi huésped lo mejor que hubiera? ¿Por qué has traído sólo lengua? ¿Quieres ponerme en ridículo?

Esopo: ¿Qué hay mejor que la lengua?... La lengua es lo que nos une a todos cuando hablamos. Sin la lengua, nada podríamos expresar. La lengua es la clave de las ciencias, el órgano de la verdad y de la razón. Gracias a la lengua decimos nuestro amor. Con la lengua se enseña, se persuade, se instruye, se ora, se explica, se canta, se describe, se demuestra, se afirma. Con la lengua dices: "madre" y "querida", y "Dios". Con la lengua decimos "sí". La lengua ordena a los ejércitos la victoria, la lengua desgrana los versos de Homero. La lengua crea el mundo de Esquilo, la palabra de Demóstenes. Toda Grecia, Xantos, desde las columnas del Partenón a las estatuas de Fidias, desde los dioses del Olimpo a la gloria de Troya, desde la onda del poeta a las enseñanzas del filósofo, toda Grecia fue hecha con la lengua, la lengua de los griegos bellos y claros, hablando para la eternidad.

Xantos (levantándose medio borracho, entusiasmado): ¡Bravo, Esopo! Es verdad... Nos has traído lo mejor que hay. (Sacándose otra bolsa del cinto y tirándose a Esopo) Vuelve al mercado y tráenos lo peor que haya... ¡Quiero conocer tu sabiduría! (Esopo recoge la bolsa de monedas y sale por el fondo. Xantos se vuelve hacia Agnostos) Dime... ¿No es útil y agradable tener un esclavo como éste?

Agnostos (con la boca llena): Hum

Xantos (a Cleia): Bebe tú también, mujer... que hoy somos felices. ¡Bebe! (Hace un ademán a Melita para que le sirva vino a Cleia. La esclava obedece) ¡Bebe!... (A Agnostos) A mí, caro colega, que soy precisamente lo contrario que tú... a mí, me

gusta disfrutar de las riquezas, sean un esclavo, una mujer, o este vino que bebemos... ¡Más vino! (Melita sirve) ¡Hoy sería capaz de beberme un tonel de vino! (Bebiendo) ¿Me acompañarías, filósofo?

Agnostos: Hum

Entra esopo trayendo una fuente cubierta con un lienzo.

Xantos: Ahora que ya sabemos qué es lo mejor que hay en la tierra, veámos qué es lo peor, en opinión de este horrendo esclavo. (Levantando el lienzo que cubre la fuente) ¿Lengua?... ¿No has dicho, mostrenco, que la lengua es lo mejor que había?... ¿Quieres ser azotado?

Nestor López Aldeco realizó sus estudios en la UNAM, donde fue alumno de destacadas personalidades del teatro en México como Fernando Wagner, Enrique Ruelas, Luisa Josefina Hernández y Francisco de la Maza, entre otros. Ha dirigido una gran cantidad de puestas en escena, tanto en el teatro universitario como comercial; además de colaborar en proyectos culturales en diferentes zonas arqueológicas, como Chichen Itza. Destaca en su labor la fundación del Seminario del Teatro Helénico de México y el Taller de Teatro Político de la UNAM. Actualmente es coordinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras.

* Ponencia presentada en la Mesa de "Crítica teatral en México", en la Facultad de Filosofía y Letras, en marzo de 1996.

Esopo: La lengua, señor, es lo peor que hay en el mundo. Es la fuente de todas las intrigas, el principio de todos los procesos, la madre de todas las discusiones. Usan la lengua los malos poetas que nos fatigan en las plazas; usan la lengua los filósofos que no saben pensar. La lengua miente, esconde, tergiversa, blasfema, insulta, se acobarda, mendiga, impreca, babosea, destruye, calumnia, vende, seduce, delata, corrompe. Con la lengua decimos "muere", y "canalla", y "Plebe". Con la lengua decimos "no". Aquiles expresó su cólera con la lengua; con la lengua tramaba Ulises sus ardides. Grecia va a agitar con la lengua los pobres cerebros humanos para toda la eternidad. ¡Abí tienes, Xantos, por qué la lengua es la peor de todas las cosas!

Tiene como objetivo la lectura de este diálogo, destacar las bondades y maleficios, de lo que se dice, de lo que se habla, de lo que significa un pronunciamento que tiene como instrumento "la lengua". La lengua es desde luego el instrumento del crítico, del que escribe, a veces, con un compromiso constructivo o las más, infortunadamente, negativo. No estoy seguro del tema a tratar en esta Mesa sobre Crítica Teatral en México. Pero por otro lado, no quise dejar ir esta oportunidad, para hablar mal; denunciar la invalidez, de los actuales, llamados, "críticos de teatro" y desde luego de su dichosa "crítica". Unos dirán frente a otros: "No todos somos iguales".

Es posible, casi probable, que existan, uno o dos, casos de excepción. No me atrevo a decir estos conceptos, porque a esta altura de la vida, no me importan los sucedáneos...

Sabemos muy bien, la gente de teatro, lo que pasa; de que manera se inclina la balanza en relación a: las puestas en escena, remontajes, actores, escenógrafos, dramaturgos, etcétera, etcétera, gracias a los arreglos que los "críticos" tienen con ciertos grupos de interés, en diferentes rangos: personales, institucionales y comerciales.

La llamada crítica teatral ha descendido para convertirse en una crónica "mal hecha", de estrenos de obras, que, ellos, "los críticos", con una extraña receta mágica, nivelan con una sola fórmula dicho sea: Teatro para niños; puestas en escena de grandes búsquedas experimentales; Teatro musical; universitario; comercial; etcétera, etcétera.

¿Qué estará afectando a los editores de periódicos para permitir esta corrupción? ¿Cómo es posible que se haya llegado a calificar a la más alta manifestación de cultura, que es el teatro, con estrellitas?

No recuerdo del todo bien, pero, más o menos en un diario las calificaciones van de: una estrellita, igual a, mala; dos, regular; tres, quiere decir, recomendable; cuatro, buena; cinco, máxima calificación, excelente.

Sabido es que las personas que detectan, supuestamente el oficio de la crítica, carecen de estudios, preparación, rigor, capacidad adecuada para el fin de la misma. Algunos han

saltado del empleo de un banco o de la mesa de recepción de alguna oficina a la reseña teatral. Esto, a veces, sin terminar la enseñanza elemental. En años, ya lejanos, la crítica estaba avalada por personalidades que respaldaban su opinión, algunas veces, con ciertos prejuicios, en una formación congruente, es decir, con estudios apropiados, participación activa en el teatro, etcétera. Como fueron: Francisco Monterde, Salvador Novo, Carlos Solórzano, Armando Partida, Marcela del Río, María Luisa ("La China") Mendoza, Armando de María y Campos, Garcidueñas, Antonio Magaña Esquivel (por miedo a su certera crítica le decíamos "Piraña Esquivel"), entre muchos otros, valiosos críticos.

El desnivel para los que hemos vivido tanto —en el teatro, aclaro— es terrible, en relación a los hacedores de la "crítica actual", porque de alguna manera, la lectura de sus críticas nos dio la certidumbre del teatro; de lo que este compromiso —hacer teatro— representa. En aquellos años nos quejábamos de los críticos, auténticos críticos de teatro, que nos daban una formación. Nunca pensamos, lo que pasaría con la crítica teatral. No existe, actualmente, en realidad una crítica teatral, no tiene una función social, ni estética. No establecen, los actuales críticos, los parámetros necesarios para la formación de un "público de teatro", como el que existe para la música, la pintura, el cine y otras disciplinas artísticas, gracias a la crítica especializada. Recuerdo lo que decía Marcela del Río en 1961 en relación a lo que debe ser un crítico de teatro:

... Yo espero que mis colegas, los críticos, no se molesten si doy mi versión muy personal de cómo sería a mi juicio el crítico ideal, pues por muy cerca que estén de la perfección, siempre pondrán estar más.

Partamos pues, de un crítico "in puribus", o sea al desnudo, y comencemos a vestirlo.

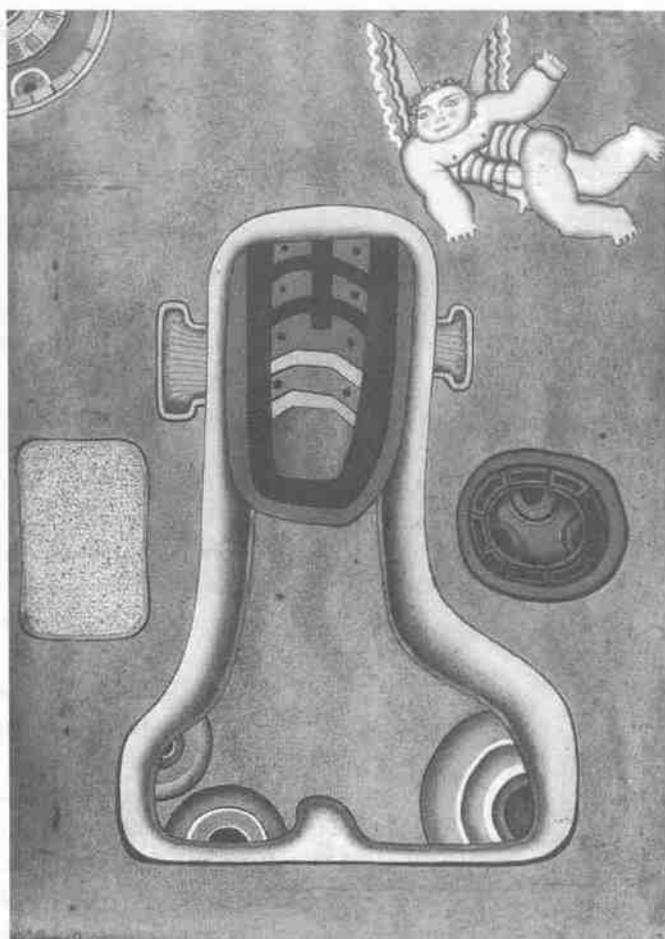
¿Cómo debería ser la formación del crítico ideal? Por supuesto se supone que pasaría por una instrucción universitaria que resistiera después el peso de la responsabilidad de ser crítico. Si bien es verdad que está demostrado que también la ausencia total de base cultural resiste el peso de la responsabilidad: pues con los críticos sucede como con los héroes: hagamos un repaso de la historia y veremos que muchos héroes lo fueron no por conocer el peligro, sino por ignorarlo. Pero este caso no es el ideal en lo que se refiere al crítico.

Esa instrucción universitaria, ya fuera en grado cualquiera en letras, o una carrera especializada en esa disciplina teatral, debería abarcar por supuesto una serie de estudios relativos al teatro que diera a nuestro estudioso crítico un conocimiento teórico y práctico de las distintas tareas que se efectúan sobre un escenario. Quien desea saber cómo es una rosa y se limita a estudiar las descripciones que aparecen en los libros, por científico que sea su aprendizaje, sólo tendrá una idea parcial de lo que es la rosa. Habrá de necesitar por fuerza mirarla de cerca, tocarla, y olerla para completar su conocimiento. Se concibe a un musicólogo ¿qué ignore el solfeo? Pues siendo el teatro una conjugación de elementos de diverso género: conceptuales y plásticos, relativos al espacio, al tiempo, al sonido, al volumen, al color, etc... el crítico ideal debe estar iniciado en cada uno de los oficios teatrales: literatura, composición dramática, dirección, actuación, escenografía, luminotécnica e inclusive debería tener nociones de música, danza, etcétera... debería en suma tener una formación de "hombre de teatro" que después le otorgara una capacidad de juicio de cada una de esas ramas del teatro que constituyen un solo cuerpo".¹

¿Qué entenderíamos pues, como crítica teatral periodística? Aunque, muchas personas, intelectuales, han declarado que no son amigos de definiciones, yo creo que es muy conveniente definir, no con el deseo de encarcelar. La libertad es principio inmanente del hombre. Definir con el propósito de entrar a un sistema, que nos conduzca a entender lo que nos rodea. Cuantas veces, por un afán mal entendido de libertad, nos perdemos en laberintos de especulaciones que nos llevan a comprender equivocadamente un concepto. En sentido lato se entendería como crítica teatral, aquella disciplina que juzga las puestas en escena, fundándose en los principios o la ruptura de éstos, en cuanto a su estructura de montaje. Es decir, todo lo que está relacionado con su comportamiento: originalidad, verdad, fuerza expresiva, técnicas, métodos, tratamiento genérico, tono, estilo, etcétera.

Indudablemente en la crítica queda implícita una responsabilidad.

Recuerdo, cuando hago mención a este postulado, a "Las Ranas" de Aristófanes, en aquella escena en que Esquilo pregunta: "¿Qué es lo que se admira de un hombre que escribe?":



—“Los hábiles consejos que hacen mejores a los ciudadanos”, y complementa: “Nuestra obligación es enseñar, todo, bien”.

Esa sería la función de la crítica: vincular el espectáculo teatral. Abrir la compuerta de la lectura del drama, así como, de la escena. Enseñar a leer todos y cada uno de los aspectos, valorativos, que conforman el fenómeno estético y social que constituyen al teatro. Actualmente, la crítica, no cumple su cometido, no sabe su función. No existe. ✕

NOTAS:

¹ Publicado por la UNAM en *Tres conceptos de crítica teatral*, Conferencias que se leyeron en el Teatro de la UNAM, 1961.

Giorgio Vasari hoy *

TERESA DEL CONDE

Sobre esta compacta y bien seleccionada edición de *Le Vite* puede de entrada decirse lo siguiente: La que preparó la Editorial Iberia en los años cincuenta tardíos, en tres volúmenes, no está ya en circulación. Varios especialistas y no pocos estudiantes la buscan inútilmente. Es pues una gran ventaja que la colección "Nuestros Clásicos" de la Universidad, la ponga al alcance de quienes desean leer o releer al maestro aretino. Y no sólo eso: muchas bibliotecas públicas especializadas en arte carecen de su Vasari. Viene pues a cumplir una función imprescindible.

Está basada en una edición "canónica": la de Felice Le Monnier, revisada para la edición de italiana de Gaetano Milanesi, publicada en 1906 en Florencia por Sansoni. De ella proviene la excelente traducción al español de Guillermo Fernández.

No estoy de acuerdo en que esta selección de *Le Vite*, carezca de un prólogo escrito en 1996. Pareciera que existe desconocimiento respecto a quienes no sólo siguen acudiendo, sino que conocen bien a Vasari en nuestro país y sobre todo al estado que guarda hoy en día la historia y la teoría del arte en relación con el multifacético artista y escritor manierista. Me temo que hay poca información respecto al método y la usanzas que los profesores e investigadores de hoy hacemos de Vasari en todas latitudes. Tal vez no se sabe que en esta misma facultad (Colegio de Filosofía) se realizó una tesis sobre Vasari que mereció mención honorífica (Margarita Aguilera, profesora hoy día del ITAM), o bien que algunos investigadores somos especialistas en lo que Julius Von Schlosser denominó "La literatura artística", y no sólo eso: hemos participado en los círculos de estudios vasarianos, donde tomamos contacto, por ejemplo, con el historiador alemán Hans Belting, a quien se debe una valiosísima aportación vasariana publicada en su libro *The End of the History of Art?*

Teresa del Conde es profesora del Colegio de Historia de nuestra Facultad e investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas. Es asimismo articulista del diario *La Jornada* y de la revista *Vuelta*; ensayista y autora de varios libros entre los que se encuentran: *Siete pintores, otra cara de la escuela mexicana*; *Frida Kahlo, la pintora y el mito* e *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, entre otros muchos. Desde 1990 a la fecha dirige el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

En ese sentido me sumo al desconcierto del maestro Jorge Alberto Manrique, persona indicadísima para haber escrito el prólogo actual, puesto que ha dedicado cursos enteros en esta misma Facultad al tema de Vasari.

Pecando de inmodestia más no de insinceridad, diré que otra buena opción era yo. Poseo la edición en 11 volúmenes realizada en 1794 en Siena por M. Guglielmo dalla Valle, que viene acompañada de grabados de todos los artistas a quienes el biógrafo comenta y conozco asimismo ediciones en francés, inglés y español. Nunca supimos que se estaba preparando esta edición, hasta que la vimos muy dignamente impresa. Ojalá su pronto consumo, que en mucho depende de la promoción que se le haga, hiciera necesaria una reimpresión que contuviese la introducción faltante.

Vasari narra un proceso. Es cierto que la edición de 1568 de sus *Vidas*, adolece naturalmente de inexactitudes, de hipérboles y de excesos narrativos que la hacen a veces pesada. Pero igualmente cierto es que tiene una idea, de la cual parte, y se aboca a desarrollarla a lo largo de su inmenso trabajo. Podríamos prescindir, tal vez, del Vasari pintor y escultor. Podemos prescindir un poco menos del Vasari arquitecto. No podemos prescindir de Vasari como ejemplo de una incipiente teoría del arte que se da justamente cuando la idea que tenemos de "arte" alcanza su perfil definitivo, si bien no será hasta el siglo XVIII cuando Winckelmann, a través de Vasari, se propone hacer "historia del arte" en un sentido moderno.

* Texto leído en la presentación del libro *Le Vite* en la Facultad de Filosofía y Letras, en noviembre de 1996.

No solo eso. Vasari hace comparaciones, y a pesar de su tendencia a la apología, manifiesta en sus propios prólogos a las dos ediciones de *Le Vite*, ejerce función crítica al opinar basándose no sólo en sus ideas, sino en lo que le provocan las obras que ve *in situ*.

Pero al respecto hay que aclarar que no todo lo que él comenta estuvo a la vista de sus ojos aún y cuando desde joven, dice, tomaba anotaciones de todo lo que veía. Le interesaba el quehacer de los pintores, escultores y arquitectos aún antes de haberse convertido en uno de éstos. Fue el precursor de todas las academias modernas, incluida la de los Zuccari en Roma (La Academia de San Lucas), al haber formulado en Florencia los principios de lo que él llamó "La Academia del Diseño", todavía bajo la sombra protectora de Miguel Ángel. Esto ocurría en 1563.

Su modo de abordar los temas tiene raíz antigua. Sus modelos son rastreables en las biografías de hombres famosos de Plutarco, en las descripciones tipo *ekphrasis* de Filóstrato, en el tratado de Xenócrates que Plinio recuperó y en el modelo retórico implantado por Cicerón, quien además de acérrimo corresponsal y escritor, era coleccionista, al igual que Vasari, en el sentido moderno que damos al término.

Se vale además de lo que tiene a la mano durante su tiempo. Recordemos que Giovanni Sanzio, el padre de Rafael, escribió unas incipientes vidas de artistas. Reunió datos sobre unos 300 artífices. *Il Riposo* de Borghini también le sirvió de fuente informativa, así como por supuesto lo que escribieron Ghiberti y Giovanni Battista Alberti hacia la mitad del siglo xv. Los *Comentarii* de Ghiberti incluyen traducciones al italiano de Plinio y Vitruvio, además de biografías de todos los artistas de su tiempo y de algunos que lo antecedieron. Ya antes que él, Giovanni Villani había realizado biografías, las cuales Ghiberti recuperó y complementó. Todo esto es posterior al tratado de Cennino Cennini (siglo xiv), tan certero y práctico que los muralistas mexicanos empezaron a leerlo con avidez (existen innumerables reediciones en todos idiomas) desde que abandonaron la encáustica en 1922 y se pronunciaron por el fresco. José Clemente Orozco menciona el hecho en su *Autobiografía*. Y lo curioso es que también menciona a Vasari. No sólo él. Diego Rivera y Siqueiros estaban igualmente familiarizados con *Le Vite*. Un artista relativamente joven: Manuel Marín, cuya exhibición *Horizontes cuadrados* ha causado impacto en el Museo de Arte Moderno, me comentaba recientemente acerca de "las enormes maravillas que Vasari nos dejó en sus equivocaciones". Al hablar de equivocaciones, Marín se refiere, por ejemplo, al hecho de que Vasari haya considerado a Miguel Ángel como paradigma del clasicismo, cuando que es él quien plantea primero, a partir de sí mismo, una radical ruptura con el clasicismo del Alto Renacimiento. A la sumaria relación de documentos que Vasari utilizó hay que añadir dos autores más:



León Battista Alberti y Leonardo, por más que el Tratado de la pintura de este último circuló sólo entre los muy entendidos. Vasari era uno de éstos.

Como digo, Vasari parte de un supuesto básico que conjuga la idea de *Rinascita* vinculada a la de progreso. Después de resaltar que en la antigüedad hubo pintores excelentes, se lanza a lo que será su tarea: demostrar que el desarrollo temprano de la pintura en Florencia con Cimabue y Giotto, al correr del tiempo redundó en la configuración de un canon perfecto, ejemplificado por Leonardo y sobre todo por Miguel Ángel. Este paradigma fue el que, según Manrique, puso en crisis la idea de perfección perseguida en las obras, con fe inquebrantable, durante siglos. Y si bien Vasari no pudo ser consciente de este problema teórico, de algún modo lo atisbó al escribir sobre los grandes venecianos, Giorgone y Tiziano, quienes pintaban, sin embargo, según su propia expresión, "su filosofía". Vasari erigió algo así como un monumento literario al arte florentino, del que el arte de las demás ciudades italianas (con todo y Venecia) resulta deudor.

Por supuesto rechaza el arte de lo que hoy llamamos "La Edad Media". El gótico y el bizantino están fuera del ciclo que describe y la "maniera tedesca" es comentada, pero denostada, porque "no habla el lenguaje formal de la antigüedad". Lo

maravilloso es que con todo y el culto a Vitrubio, con todo y las piezas recuperadas en las excavaciones y la sempiterna presencia de los vestigios romanos, el renacimiento no habló el lenguaje formal de la Antigüedad. No podría haberlo hablado debido a ese fenómeno que tan atinadamente George Kubler llamó *The shape of time*. Tenemos entonces que la "gramática" de Vasari está armada por él a través de la introyección de cinco parámetros que le sirven de eje y que según su parecer, privaban en el arte antiguo. Los enumero aquí: regla, orden, armonía, dibujo y estilo. Es absolutamente lógico que pare mientes sobre todo en el estilo, puesto que Vasari es ultramanierista y en dos palabras cabe definir al manierismo como "estilo estilizado". De paso me permito recordar que en México, quien mayores aportaciones ha realizado, sea en la cátedra que en publicaciones, a esclarecer las paradojas manieristas, es el ya mencionado Jorge Alberto Manrique.

Parte del esfuerzo vasariano consiste en distinguir "aquello que siendo bueno, ha sido superado, destacando dentro de esto, aquello que es óptimo". No está lejos de practicar la ley de la selección de las especies, pero bajo su propio canon, que es, lógicamente, manierista. Esto se detecta no sólo en *Le vite* sino en su obra pictórica, estudiada a fondo por mi tocaya italiana, la doctora Conte.

Para Vasari el "arte" tiene un doble significado: es una actividad que puede enseñarse y aprenderse: *techné* y a la vez es una ciencia objetiva. No por ello deja de considerar que el concepto "arte" es distinto al de ciencia, tanto que lo deja abierto para futura elaboración.

Es importante tener en cuenta que para su tiempo la idea del arte como espejo de la naturaleza ha resultado obsoleta se trata de una idea que proporciona fundamento endeble para definir lo que es arte. Vasari como maniersita prototípico se encuentra dentro, del proceso que narra, participando del mismo campo que comenta. Pero a la vez es parte de la misma tradición que incorpora a sus *Vite*. De allí el interés renovado que hoy en día suscita su lectura entre los críticos de arte. Ahora nos encontramos viviendo un tiempo extrañamente similar desde la expansión de la actitud postmoderna descrita por Habermas y Lyotard. El tiempo de Vasari, como el nuestro, con sus obvias diferencias, es subversivo. Miguel Ángel y sus contemporáneos "rompieron el velo de las dificultades" según Vasari. El manierismo es complicado. Hay dificultad implícita en adorar la antigüedad, mantener la vigencia del neoplatonismo, dentro del mismo momento en que se inicia el Concilio de Trento, principal órgano de la llamada "Contrareforma" (que es más bien "Reforma"), a tiempo que se creaban nuevos modelos sin dejar de citar los antiguos.

Vasari no se atreve del todo a desdecir a Leonado. Admite a medias que el arte "es espejo de la naturaleza". Pero propaga a diestra y siniestra que la mejor manera de hacer arte es

imitando a "los maestros". Aquí está precisamente su novedad teórica. Otra es su idea de la perfección en el arte. Xenócrates imaginó en Grecia una línea progresiva que a través de tanteos conducía a la perfección, encarnada en Lisipo y Apeles. Vasari trazó la suya con Miguel Ángel como héroe, casi como Dios. Las demás figuras de sus artistas, a excepción tal vez de Rafael (que de todas maneras "mejoró en su arte" cuando conoció a Miguel Ángel) y de Leonardo, "divinísimo artífice" que "ofendió a Dios y a los hombres por no haberle dado al arte todo lo que convenía", van en línea progresiva. Por cierto: así como en la biografía de Leonardo, Vasari proporciona datos sobre sus seguidores, por ejemplo Boltraffio, igual aprovecha otras biografías para dar cuenta de artistas a quienes no dedica un apartado específico, pero cuyas obras conoce. Tenemos así que Durero aparece tanto en el apartado dedicado a Rafael, como en el de Portorno y que París Bordone "es quien más y mejor ha imitado a Tiziano".

La selección de biografías contenidas en esta edición me parece muy acertada. No todos los artistas que historió Vasari sobrevivieron a su momento. Pueden citarse a varios de ellos como ejemplo. Antonio Brambilla, escultor, Brucciasorci, pintor de Verona, Gherardo, el miniaturista florentino incluido en esta edición, cosa que me parece muy acertada, el pintor Maturino, contemporáneo de Polidoro de Caravaggio. Sin embargo es notable su selección. Tal vez no mucha gente conozca al Francabigio o al manierista Jacopino del Conte. Pero los que por razones del destino estudiamos en Italia y nos apasionamos del periodo que cubre Vasari sí conocemos obras de estos artistas y de otros que también comenta, aunque no sean tan notables ni tan aportadores como los recogidos en esta edición.

Sólo lamento que la escultora boloñesa Properzia de' Roffi (a quien yo conozco sólo y únicamente a través de Vasari) esté ausente de esta raccolta. Su biografía viene antecedida por un "elogio delle donne virtuose". Properzia no llegó a ser tan famosa debido a que Amico Aspertino, otro boloñés, le tenía envidia por ser mujer de gran fuerza física. Es curioso que Vasari no le haya dedicado biografía a la única pintora medio célebre del momento: Sofonisba Anguisciola, que hasta fue invitada a España por el Duque de Alba y fue pintora de corte. Sólo la menciona en la biografía de Properzia.

Otra cosa que lamento es que no se haya incluido la autobiografía de Vasari, que empieza con un tomo muy humilde y luego sube, sube y sube de tono. Sobre todo durante el episodio en que, después de ascender al Trono Pontificio, León X visita Florencia, como Papa Medici. Esta biografía tiene un epílogo curiosísimo. Resulta que fue complementada por un discípulo de Vasari, quien lo critica abiertamente como artista, no como biógrafo. El complemento obviamente no aparece en la edición 1568 de *Le Vite*, pero sí en ediciones posteriores. ✕

Literatura francófona: 1 Europa*

MARIE PAULE SIMON LEROY

En 1991, la doctora Laura López Morales publicó una antología en la cual esparció frente a los ojos de sus lectores lo que ella misma llamó un "mosaico de realidades". Por su contenido, por su mismo nombre, la antología de Laura, *Decir la diferencia* atestigua la originalidad, la sensibilidad y la diversidad de unas literaturas de expresión francesa que, a pesar de compartir con Francia el mismo código lingüístico, fueron consideradas durante largo tiempo, como marginales porque fueron producidas fuera de las fronteras francesas.

Siguiendo esta tarea de rescatar y revalorizar la literatura de expresión francesa alrededor del mundo, Laura acaba de publicar la primera antología de una trilogía, consagrada a las literaturas belgas y suizas de expresión francesa.

El título mismo de la obra: *Literatura francófona: 1 Europa*,¹ cuyo contenido excluye la literatura propia de Francia, ha suscitado por esa razón reacciones diversas. Hay que recordar que en su origen, el término *francofonía*, inventado por un geógrafo al final del siglo XIX, designaba el conjunto de los espacios donde se hablaba la lengua francesa. Más de un siglo después, el sentido del término "francofonía" cambió radicalmente. Ya no remite a la visión cultural del poeta Senghor de los años sesenta (y que acompañó el movimiento de descolonización), sino a una necesidad mucho más política y económica frente al bloque angloamericano. La lengua francesa sigue siendo un vehículo de expresión y de comunicación entre diversos pueblos, pero eso ya no implica, como lo dice Laura en *Decir la diferencia*, "que todo lo que se expresa (en francés) pertenezca en su esencia al universo cultural francés."²

En realidad, no se acostumbra oír hablar de una literatura nacional belga: la producción literaria de este pequeño país limítrofe con Francia ha sido más bien clasificada por muchos medios intelectuales como "Las letras francesas de Bélgica" (lo que de por sí implica una dependencia tendenciosa del dominio literario de Francia). A diferencia de los francófonos de Canadá por ejemplo, el gran público belga de expresión francesa ignora que existe una literatura autóctona; la producción literaria del país se considera como extensión de la francesa.

Los escritores franceses y belgas se confunden desde siempre en las mismas antologías, enciclopedias, diccionarios y colecciones editoriales. Al incluir en sus obras numerosos escritores belgas, las historias literarias publicadas en Francia, en su afán de ilustrar la universalidad de la lengua francesa, se dicen autorizadas para borrar los orígenes geográficos de escritores de la talla de Henri Michaux, Dominique Rolin, George Simenon, Françoise Mallet-Joris, acaso Marguerite Yourcenar, todos nacidos en Bélgica, dándoles, es verdad, un lugar merecido en la literatura francesa.

La falta de una lengua que sea verdaderamente suya, las particularidades de la historia belga que se edificó sobre los campos de batalla de las grandes naciones y por medio de bodas reales, los problemas lingüísticos entre la parte sur de habla francesa y el norte flamenco, y la casi imposibilidad para un escritor de alcanzar reconocimiento tanto nacional

Marie Paule Simon Leroy es catedrática de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras. Tiene una licenciatura en letras francesas y estudios de posgrado en literatura mexicana en la propia Facultad. Especialista en la literatura francesa contemporánea de los últimos 50 años, ha centrado sus investigaciones sobre todo en autores de la llamada "nueva novela" y en autores de la novela de la era posmoderna, tales como Tournier, Le Clezio, Modiano, etcétera. Actualmente es coordinadora del Colegio de Letras Modernas.

* Texto leído en la presentación del libro de Laura López Morales, el 9 de octubre de 1995, en la Facultad de Filosofía y Letras.

como internacional fuera de París, debido al monopolio que en el campo editorial ejerce la capital francesa, han afectado profundamente la vida literaria belga llevando a muchos de los mejores literatos a la búsqueda de la legitimidad francesa y, por ende, al exilio.

Hace unos años, el director de la revista cultural *Le Magazine littéraire* dijo en broma: "En France aujourd'hui, un écrivain français sur deux est belge."³

Jean Luc Outers, escritor y crítico belga contemporáneo, en la "Introducción" a un catálogo de los escritores belgas de lengua francesa, aún cuando la finalidad de su trabajo es recuperar y dar a conocer el patrimonio literario del país, admite que "lo que hace una literatura es la lengua que se impone al escritor desde la infancia como el lugar donde se nombran las cosas, donde el mundo toma su sentido". Agrega "que la identidad literaria, hay que buscarla del lado de la lengua, y no del lado de la nación, el Estado o el territorio."⁴

Sin embargo, aunque algunos críticos afirman que las letras belgas forman parte del patrimonio cultural francés por su pertenencia al mismo espacio lingüístico y a menudo a sus mismos esquemas mentales, es cierto que los escritores belgas tienen su manera particular de pensar y escribir, que proviene de su inserción en una realidad específica. Existe una producción literaria extensa que tiene sus características y que ha tomado conciencia de sus propias raíces.

Y citaré libremente a Jean Louis Joubert, autor de un libro consagrado a las literaturas francófonas fuera de Francia:

Para que las literaturas francófonas recuperen su autonomía legítima, se necesita un cambio total de mentalidad, dejar de considerarlas en una relación exclusiva (y por ende una dependencia) con la literatura francesa. Es necesario dejar de valorizarlas desde el punto de vista del centro francés para apreciarlas desde la periferia, abandonar la referencia a un modelo y a una norma única y parisina. Es necesario romper con la bulimia natural de la institución francesa, siempre lista para tragar todos los cuerpos extranjeros, de Rousseau a Simenon, de Verbaeren a Cendrars. Se necesita una descolonización literaria.⁵



Es en esta perspectiva que el libro de Laura López Morales tiene su valor. Proclamando la existencia de un numeroso grupo de escritores que surgieron desde aproximadamente 150 años al norte de las fronteras francesas, la autora no hace más que seguir la nueva actitud que empieza a prevalecer en Bélgica y que implica la recuperación de la identidad literaria a través de la afirmación de las diferencias, es decir la toma de conciencia de una originalidad propia.

Por otro lado, el libro rescata a escritores tal vez menos conocidos por el público, no porque tengan menor valor literario, sino porque fueron marginali-

zados por la editorial francesa, debido a la exaltación de temas nacionales o regionales, y a una escritura que busca reflejar otra realidad cultural.

La antología de Laura López Morales presenta a sus lectores una veintena de autores belgas y otros tantos escritores suizos, en el orden cronológico de su nacimiento, orden que podría contestarse, pero que permite, en el caso de las letras belgas, entender mejor las influencias y los cambios de mentalidades en relación con el mundo literario.

Esta colección de textos en prosa —prosa narrativa, prosa poética, prosa ensayística— traducidos y anotados por la autora, ofrece a través de los fragmentos escogidos una gran diversidad de voces que abrirán, para sus lectores, nuevos horizontes.

En efecto, una antología es un acercamiento a la literatura de una región, de un país; es descubrir escritores a través de un fragmento de su obra, es la puerta de entrada hacia una escritura nueva, desconocida, que sorprende, desconcierta, y a veces fascina. Una antología es un libro cuya finalidad es suscitar el deseo de ir más allá, es decir, a la obra completa, de seguir la lectura y descubrir las grandes corrientes de pensamiento de una época, de una nación.

Eso es la valiosa aportación de Laura López Morales a sus lectores. ✕

NOTAS:

1. Laura López Morales, *Literatura francófona: I, Europa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 (Col. Tierra Firme).
2. Laura López Morales, *Decir la diferencia: La francofonía a través de su prosa*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, p. 16.
3. Hoy en Francia, uno de dos escritores francés es belga.
4. Jean-Luc Outers, *Les écrivains belges de langue française*, Librairies francophones de Belgique, 1992, p. 1.
5. Jean-Louis Joubert, "Sur l'enseignement des littératures francophones", *Dialogues et cultures*, 1980, pp. 267-270.



Entrevista a Margarita Peña

•POR BORIS BERENZON

1 . ¿Qué es para Margarita Peña, para su generación, 1968 en la literatura?

El 68 para mi generación fue cardinal, fue de hecho un parteaguas, un antes y un después. Mira, los sesenta fueron los "dorados sesenta", los *golden sixties* para la gente que, como yo, estábamos haciendo estudios de posgrado, o algunos hacían estudios de licenciatura, en ese momento. Vivíamos una especie de adolescencia prolongada y feliz. Yo estaba entonces en El Colegio de México cursando el doctorado en literatura y lingüística, estudiábamos muchísimo, trabajábamos en serio, pero también nos divertíamos en serio. Teníamos grandes maestros como Manuel Alvar, Fritz Schalk, Maxime Chevalier, Juan Lope Blanch, Antonio Alatorre, Eugenio Coseriu. Eramos un grupo muy compacto del que han salido buenos investigadores como Luis Fernando Lara Ramos, un excelente lingüista; Carmen Delia Valadés, Elizabeth Velázquez, Jorge Aguilar Mora, y todos éramos jóvenes, éramos estudiosos, conscientes de que en México las cosas no iban bien en el aspecto político, pero éramos simples espectadores, como se suele ser en general. ¿Qué pasó con el 68? El 68 nos hizo volver en nosotros mismos de un sueño de felicidad utópica. De estudiar y de bailar mucho, y de amar a los Beatles, pasamos a empuñar la pluma, a cobrar dura conciencia de que vivíamos una realidad de varias caras, de la cual nada más veíamos una, la cara feliz. Debó decirte que en mi grupo prácticamente todos los que lo integrábamos —me estoy refiriendo al grupo de esa generación de El Colegio de México— nos concientizamos, estuvimos en el 68. En las manifestaciones, en la plaza de Tlatelolco el 2 de octubre, y algunos incluso fueron detenidos. Pero ¿qué pasó? Después del impacto inmediato, de la caída, de la fractura, vino la convalecencia; fue una toma lenta de conciencia de que ya éramos adultos, no adolescentes; tuvimos que dejar nuestros reductos de tranquilidad, proporcionada casi siempre por la familia, y enfrentarnos a un mundo con lo que ese mundo tenía de bueno y malo, a nuestro México, y punto. Nada fue igual después; se acabó la..., que diría yo, la alegría inconsciente; se acabó el estudio por el estudio en sí mismo y como que nos volvimos responsables. Las gentes se casaron; tuvimos hijos, empezamos a buscar trabajo en serio y obviamente, el sueño se había roto. Fue doloroso pero, no sé, quizá también necesario. Para mí el 68 es un parteaguas como considero que el temblor de 1985, de alguna otra manera, es también un parteaguas en la historia de México y concretamente, en este caso, en la historia de la ciudad.

2. ¿Y esto cómo afectó a la literatura?

Bueno, tú sabes que a partir del 68 nació "la literatura del 68" con muestras espléndidas como *La noche de Tlatelolco*, y de ahí derivó toda una serie de novelas que cuentan la experiencia

personal de los que participaron. La Facultad de Filosofía y Letras organizó una celebración cuando los 25 años y yo estuve presente, fui convidada por la doctora Juliana González a participar, y ahí cada quien soltó su "cuarto a espadas" sobre lo que había sido el 68.

No sé, de algún modo originó una literatura, dio lugar a nuevas actitudes, a una nueva novelística, no te voy a decir una nueva escuela, pero sí a una nueva tendencia: "la novela del 68": Poniatowska, González de Alba... Pero ¿en qué nos afectó en la investigación? En lo personal creo que esto no tuvo que ver conmigo, con lo que yo pretendo hacer en el terreno de la investigación.

Poco después del 68, en el año de 1969, ingresé a la Facultad de Filosofía y Letras, justamente sustituyendo a nuestro amigo José Luis González (que acaba de morir), quien iba a hacer un lectorado en Francia y me pidió que me quedara con su curso de Corrientes Generales de la Literatura, y así entré a la Universidad. Empecé a investigar al mismo tiempo en el Centro de Estudios Literarios con una beca; tenía ya los estudios de doctorado concluidos, y la beca me fue concedida porque Ernesto Mejía Sánchez me pidió que investigara un tema que a él le era muy querido: la poesía española en Nueva España en el siglo XVI. Todo esto se dio de un modo muy chistoso y, te digo, no sé si el 68 tuvo que ver con eso o no, pero la cosa es que yo me inicié como profesora de esta Facultad y como investigadora formalmente en el 69. Un día me dice Ernesto Mejía Sánchez en el estacionamiento de la Facultad (en donde todos los encuentros eran posibles y hasta se dirigían tesis): —"Margarita, tengo una cosa para usted" y saca de su faltriquera, porque recordarás que Ernesto era una especie de personaje de novela española del Siglo de Oro... y saca de su faltriquera un microfilm, me lo da, lo tomo ingenuamente y me dice: — "quiero que usted investigue esto". Yo le digo: —"¿Qué es, maestro?" —"Es un cancionero del siglo XVI: Flores de varia poesía". Me lo dijo como si yo supiera del asunto. —"Vaya usted con Carmen Millán y con Rubén Bonifaz Nuño y dígales que quiero que le den una beca para que se ponga a investigar esto". Así, de modo al mismo tiempo cordial y perentorio, me puso esa especie como de bombita de tiempo en la mano, y yo la tomé. Entonces, obedeciendo (porque nosotros solíamos ser alumnos muy obedientes, cosa que ya no sucede ahora con los estudiantes: dóciles, obedientes y muy respetuosos; casi, casi venerábamos a los maestros, y yo sigo admirando a algunos de ellos, la verdad...).

¿A cuál o cuáles?

A Sergio Fernández, porque merece esa admiración; también, a Antonio Alatorre... Y más atrás a Rosario Castellanos, Agustín Yáñez, al propio Mejía Sánchez; a Julio Torri y don Francisco Monterde.



Fotografía Rogelio Cuellar

Entonces, como te decía, me dirigí a esas personas, les expuse cuál era la voluntad (o sugerencia, digamos) de Ernesto Mejía Sánchez, y me acogieron en el Centro de Estudios Literarios; debo decirte que yo entré ya con un doctorado concluido y con una beca de ¡1,200 pesos de entonces! Pero bueno, ahí íbamos, y no me arrepiento. Le dediqué cinco años, trabajando tiempo completo, a la edición crítica del cancionero bajo la asesoría de Ernesto. El cancionero era realmente un repositorio apasionante en sí mismo; un acervo de poesía italianizante como no se ha encontrado otro en Nueva España. Y a la vez pude acoger en esta investigación a un joven que me llegó tiempo después como becario: Humberto Maldonado. Desafortunadamente, lo perdimos hace poco, y estamos esperando la publicación de un diccionario de poetas novohispanos que, según tengo entendido, él había concluido, y que será de gran utilidad para quienes se interesan en el tema.

3. Si pudieras elegir a unos cuantos autores que te hubieran marcado en la literatura a ¿quiénes elegirías? y ¿por qué?

Uy! ¿A lo largo de mi vida? Es una pregunta difícil. Bueno, te puedo decir, no sé, de los españoles... Calderón de la Barca, Cervantes, aunque Cervantes se me ha venido dando tardíamente, aún cuando leíamos *El Quijote* y las *Novelas Ejemplares*. Cervantes es uno de esos autores que les va uno descubriendo el meollo, encontrando el sabor, cuando uno ya ha vivido, cuando uno ya vivió; para mí Cervantes ha sido una lectura de madurez. Yo leía mucha literatura francesa, porque siempre he sido muy *fan* de Francia y de su literatura, su arte y su cultura.

Leía a Claudel; leía *El diálogo de las carmelitas*, de Bernini para mí fue una experiencia básica; también a Colette, a Georges Duhamel: la literatura francesa para mí ha sido muy importante.

La primera vez que fui a Francia, con un apoyo del gobierno francés, tomé un curso en La Sorbona de literatura moderna, leí mucho en esa época a Camus; fue uno de los autores que me marcaron, y luego pude encontrar a lo largo de mis estudios curiosas vinculaciones entre el teatro, la literatura atea de Camus, de Sartre y de Bécquer, y el teatro existencialista cristiano de Calderón de la Barca.

Yo, de niña, leía muchísimo, era una devoradora de libros bastante amenazadora para el presupuesto de mi mamá, porque ella me compraba un libro en las calles de Génova, tomábamos un camión que nos dejaba en la colonia Del Valle, y yo casi había terminado de leer el libro cuando llegábamos a mi casa, porque me iba en el camión clavada en el libro. Leí mucho de muy joven, también porque mi madre era una excelente lectora y me pasaba sus libros; leí, quizás prematuramente, a los rusos: Dostoievsky y Tolstoi. Los tomaba del librero de ella: *Resurrección*, *Ana Karenina*, y luego, posteriormente, compartiendo esta afición por los rusos con Eugenia Revueltas, después de conversaciones con ella, leí *Humillados y ofendidos*. Como título se presta para colgarlo como marbete de todo lo que nos pasa a los ciudadanos de este país tan humillado y ofendido, y de veras es una especie de expresión que de pronto va "checando" con la forma en que tú como ciudadano te sientes, en un momento de gran crisis social y de gran crisis política, que es lo que estamos viviendo: humillados y ofendidos - cual personajes de Dostoievsky.

4. Frente a la posición de los investigadores y de profesores en la Universidad que suelen dedicarse exclusivamente a su área, tú eres un ejemplo de lo que debería ser un académico que da difusión, hace investigación y realiza docencia. Por qué no nos platicas de esta posibilidad por la que has transitado.

Claro que sí, para allá voy. Pero antes quiero decirte que también se me vienen a la memoria otras presencias literarias, como Charles Dickens y las hermanas Brontë; y otro autor que me impresionó muchísimo y de alguna manera, ese sí me marcó para escribir como yo lo hago, dentro del género que manejo, la crónica, es John Dos Passos. La literatura norteamericana ha sido para mí muy importante. John Dos Passos con su *Manhattan Transfer*; Carson McCullers con su *Balada del café triste* y *El corazón es un cazador solitario*, y Scott Fitzgerald con su *Great Gatsby*. Bueno la literatura norteamericana es bella; y qué te diré, después, de un Fuentes con *Los días enmascarados*, *La región*



más transparente, *Las buenas conciencias* y *La muerte de Artemio Cruz*. Yo considero que esas fueron lecturas básicas para mí.

Bueno, vamos a tu pregunta, quién te manda andar destapando cajitas de Pandora que luego no las puedes cerrar. Mira, a mí se me han dado las tres cosas de un modo, diría yo, casual; yo no me he propuesto, hacer difusión, hacer investigación y hacer docencia. Pienso que esto tiene que ver con la personalidad de cada quien; empecé con la docencia y la investigación en el año de 1969, ¿ahora, qué sucedió? Que soy inquieta, esto debe tener alguna explicación zodiacal. Pero ¿qué sucede...? que, a mí la palabra escrita me fascina, y creo que la palabra hablada más. Entonces, se me ocurrió un día que podía hacer algún programa de radio; me dieron la oportunidad en Radio Universidad, el doctor Fernando Curiel. Empecé con mi programa, "Academia poética", que ha sido uno de los hitos en mi vida en cuanto a que era un reto trabajar realizando entrevistas a escritores y, por otro lado, una gran satisfacción. Entrevisté a muchísima gente: Tito Monterroso, Illescas, Louis Panabière, Hugo Gutiérrez Vega, Silvia Molina, Ethel Krauze, etcétera, etcétera, lo hice a lo largo de ocho años, de 1980 a 1988, cuando me fui a Estados Unidos a la Universidad de Indiana en Bloomington como profesora invitada, y cuando regresé, ya la verdad no tenía fuerzas para recuperar el programa. Las había gastado en los cursos, las tardes pasadas en la Biblioteca de Lilly, y las fiestas de fin de semana...!

Luego, también practiqué el periodismo cultural. ¿Por qué? Porque toda mi generación en los sesenta, lo hacía. Mira, era una manera de conseguirte unos centavitos más para tu presupuesto; nunca se ha vivido del periodismo cultural, pero en la

época en la que yo empecé pues sí me caía bien que me pagaran 250 pesos de entonces, que por lo menos me servían para la gasolina de mi coche. Por ahí fui desarrollando esa relación, esa vinculación con los suplementos culturales que también ha sido muy enriquecedora. Mira, empecé trabajando, en este renglón, en el suplemento *Artes, Letras y Ciencias* del periódico *Ovaciones*. Regresé de un viaje a Europa, un viaje de trabajo y también de maduración existencial (más que nada eso fue), en el 63. Había estado becada un año en Francia, y este viaje fue algo muy importante en mi vida, un viaje de conocimiento de mí misma y conocimiento de la otredad, los otros, el mundo, la convivencia en una especie de comuna estudiantil que era la Casa de México en París. Salir del útero materno para caer en el mundo, a veces de pie, y a veces no. Entonces, al regreso se me ocurrió a ir a buscar trabajo con Emmanuel Carballo, en el Fondo de Cultura Económica. Le dije: —“Emmanuel necesito que me des trabajo de correctora, traductora, o lo que sea” y me dice: —“Mejor que eso, estamos formando un suplemento cultural para el periódico *Ovaciones*, es un proyecto muy bonito”. Pues ahí voy: me recibieron y me pidieron que entregara semanalmente una entrevista, y también que fuera a trabajar de planta para hacer traducciones y correcciones de estilo. Pasaba todas las mañanas en las oficinas del suplemento, Paseo de la Reforma, frente a Sanborn's Lafragua, y a las tres de la tarde me venía a la Facultad. Y la verdad, fue también muy formativo, porque a veces me decían: —“Para mañana tienes que tener traducidos a estos poetas yugoslavos”. —“¿Cómo que yugoslavos? —“Sí, pero del francés”. Y me aventaba una traducción de poetas yugoslavos del francés en dos días; o me decían: —“Está en México Henri Cartier-Bresson, el gran fotógrafo, y necesitamos que le vayas a hacer una entrevista”. Y yo tenía que ver qué le preguntaba, pues sabía nada de

fotografía. Recuerdo que pasé un día a recogerlo para hacerle la entrevista, y me dijo: —“Me va entrevistar usted, pero sobre la marcha”. Nos trepamos en un taxi, y nos fuimos hasta la Candelaria de los Patos, y ahí estaba yo, anotando todo lo que me decía mientras tomaba fotos; todo lo que comentaba con el chofer, todo lo que me contestaba, y fue algo sensacional, fue una experiencia muy interesante. Desde luego, entrevisté también a escritores como Natalie Sarraute, una señora muy curiosa, hospedada en el Hotel Regis: era como un ama de casa francesa, traía un suetercito, las manos metidas en las bolsitas del suéter, con un aire así, como de gran timidez, y nadie diría que era una de las creadoras del Nouveau Roman. Nos fuimos a un restaurant del Hotel del Prado, y ahí nos sentamos a tomar una taza de café y empezó la charla. También entrevisté en aquella época a Marcel Camus, el director de *Orfeo Negro* que era una de las películas que estaban causando furor entre la juventud cinéfila de entonces, a José Luis Martínez, Juan Goytisolo, Elena de la Senchére... Te estoy hablando de los años 63 a 67, 68. Dos o tres años un poco antes de 1960 habíamos fundado, Carmen Rosenzweig, Beatriz Espejo, Elsa de Llarena, Telma Nava, una revista literaria: *El Reblote...*, nos apadrinaban, de alguna manera, Arreola y Rulfo.

Después, con el doctorado en El Colegio de México, no podía dedicarle tiempo al periodismo cultural. Posteriormente, luego de concluir los estudios de doctorado, comencé a escribir en otras publicaciones. Ya en los setenta, me uní al grupo que fundó la revista *FEM*: Margarita García Flores, Alaide Foppa, E. Urrutia, Poniatowska, etcétera. Colaboré durante los dos primeros años de vida de *FEM* con artículos y presencia diversa.

Y luego, bueno, seguí escribiendo aquí y allá, en la *Revista Universidad de México*, la *Revista de Bellas Artes...* Y un buen día me llama Carlos Payán, que estaba formando el *UnomásUno*. Para entonces me había metido bastante en el feminismo que se estaba haciendo en México desde principios de los años setenta. Y como por ahí del 78, Rodolfo Rojas Zea me habla de parte de Carlos Payán para decirme que querían que colaborase escribiendo artículos sobre feminismo, y pues yo dije, inmediatamente, que sí, era lo mío, y mi primer artículo, sobre los personajes femeninos en *La Luciérnaga* de Mariano Azuela, se publicó una semana después de que apareció el *UnomásUno*, que salió a la luz el 20 de noviembre de 1978, si mal no recuerdo.

Desde entonces he continuado colaborando en el periódico, hasta la fecha. En el suplemento *Sábado*, del cual Huberto Batis es director y animador, he publicado aproximadamente siete cuentos (historias de amor con ribetes eróticos), además de ensayos, poemas, crónicas. En este renglón, inicié recientemente una serie con el título de “El viaje”. Se trata del viaje

interior, alrededor de uno mismo. En la línea de crónicas anteriores como *Vivir de nuevo* (1980), o *En nombre de Eleguá* (1994).

5. *Sin que nos des un balance final, sino simplemente como una inquietud, ¿hacia dónde crees que van las letras hispánicas en nuestra Facultad?, ¿qué pasa?, ¿qué perspectivas le ves a los estudiantes?, ¿qué posibilidades?*

Mira, yo tengo muy buenos estudiantes en la carrera de letras hispánicas. Este año cumpla 28 años de dar clases en el Colegio. He impartido materias básicas, materias relacionadas con los Siglos de Oro, con la literatura de la Colonia, y ahora en posgrado estoy dando un curso relacionado con la literatura dramática mexicana, además del seminario de Colonial. Y debo decirte que el estudiante en general, es un estudiante interesado, receptivo, aunque a veces me parece poco competitivo, un tanto indolente..., pero creo que también eso depende mucho de lo que se le pida o se le exija.

Yo pienso que el Colegio de Letras Hispánicas, el cual coordiné entre 1978 y 1982, es un colegio fundamental, la Facultad es Filosofía y Letras y es por tanto un colegio cardinal, sin que eso quiera decir que los otros no sean colegios importantes, es uno de los que dieron su nombre a la institución. Y Letras Hispánicas, ha sido un Colegio con gente muy prominente. Pienso que los maestros que lo componen actualmente, son académicos sobresalientes, dedicados, con obra. Lo que creo que tenemos que hacer todos los que pertenecemos al Colegio de Letras Hispánicas es sugerir, ir a la Coordinación y platicar con el coordinador, o con quien esté a cargo, plantearle a la directora nuestras inquietudes; proponer nombres para que vengan a dar conferencias; proponer ciclos, congresos, coloquios... De alguna manera somos cuerpo colegiado y, justamente ahora, a partir de que se integraron estos consejos asesores académicos de cada colegio, pienso que es el momento de traer nuestra experiencia, nuestras vivencias en el extranjero, en otras universidades y entregarlas como aportación a nuestra Facultad.

El maestro debe tener más injerencia en lo que es el foro constituido por su respectivo Colegio. Es decir, acercarnos de manera espontánea, no recluarnos en nuestra clase, en nuestro horario cotidiano. Porque de alguna manera, esta casa es la casa de todos nosotros; para mí la Facultad de Filosofía y Letras es hogar académico, y debo decirte que ahora que acabo de regresar de un sabático (será por eso, que estoy renovada), he sentido una gran emoción el primer día de clases, al sentarme en la cafetería y ver la gran cantidad de gente que circulaba por el pasillo, que entraba, que se sentaba, que se paraba y decir: —"Conozco a Fulano, conozco a Mengano, y ahí va el maestro tal y el historiador tal, y ahí va el filósofo tal..." Y yo sentía que estaba, de alguna manera en el epicentro de lo que ha sido mi

vida, no sólo mi vida familiar y doméstica, sino mi vida en términos generales a lo largo de estos 28 años. Si a ellos le sumo los de la carrera... y los dos que hice antes, de Leyes, en la Facultad de Derecho, pues ya resulta que estoy aquí casi desde la lactancia... Entonces, esto es nuestro mundo, y esto es nuestro hogar. Hay que tratar de aportarle y de darle, y devolver un poco lo que nos ha dado.

6. *Yo te quería preguntar dos cosas. Primero: ¿cómo se hace para no perder lo lúdico siendo académico y no volverse un académico acartonado? y segundo una cosa que sé que para ti es fundamental: ¿qué es la amistad para Margarita Peña?*

Bueno mira, la amistad para mí es tan importante como comer, como dormir, la amistad es algo que se renueva; porque también hay que aceptar que las amistades envejecen; pero la amistad es la confrontación permanente de ti con el otro, y en tanto que es una relación especular tú no puedes prescindir de ella, tú no puedes prescindir de los espejos, por ejemplo. Entonces la amistad es algo imperioso, algo bello, algo imprescindible. Yo quisiera que hubiera más relación amistosa con los colegas; te lo digo no porque exista lo contrario, sino porque a veces, no tenemos tiempo de frecuentarnos. Tú has hablado de algo lúdico; pienso que nuestra vida era mucho más lúdica en años pasados, cuando no teníamos que estar angustiados o presionados por acumular puntos para los famosos "estímulos" y nos reuníamos simplemente a comer, a departir y a platicar "lúdicamente".

Ahora, ¿cómo se le hace para seguir siendo lúdico? Pues mira, encontrar temas estimulantes de trabajo e investigación. Yo por ejemplo, dedico parte de mi investigación, de mi tiempo, a buscar literatura censurada por la Inquisición y encuentro cosas de lo más increíble; desde una biografía de monja posesa, hasta un oráculo, o un tratado de quiromancia. Acaba de recibirse una alumna Gloria Martínez S. con el proceso de Pedro García de Arías, del siglo xvii, que yo descubrí en el Archivo General de la Nación. Una tesis de aportaciones en lo tocante al discurso heterodoxo en la Nueva España. En mi caso, he dado con estas vertientes de los documentos que van quizás de acuerdo con mi temperamento "lúdico", por llamarle de alguna manera, porque yo, de veras, disfruto mucho investigando. Y esto es importante: concebir la investigación como acto placentero, no como disciplina abrumadora; la transcripción paleográfica, la edición crítica como una labor seria, que se tiene que hacer con todo rigor, pero que, al fin y al cabo, es un juego apasionante del intelecto y no un castigo con látigo perfeccionista. Debo decirte que yo aprendí de mis maestros de El Colegio de México a ser rigurosa y a ser perfeccionista, y luego, este rigor y este afán de perfección en el desarrollo de la investigación y en la exposición de los resultados se me contamina de gusto y amor por mis materia-

les, y creo que es la única forma de poder hacer las cosas bien: combinando lo útil y lo dulce. Si te quedas con lo útil nada más, te vuelves solemne y aburrido y, a lo mejor acabas botando la investigación; pero si le pones el ingrediente de lo dulce, pues ya la hiciste. Ahora, no creas que esto se logra nada más buscando enigmas, oráculos y literatura de mera "ficción y entretenimiento". Lo mismo se puede lograr trabajando con literatura de convento; con procesos inquisitoriales contra alumbrados quizá, no sé, editando sermones del siglo XVIII, o teatro novohispano. Pienso que el gusto por el juego intelectual es algo que está dentro del investigador, y que en la medida en que el investigador es feliz al investigar, juega; un entretenimiento que depara hallazgos: el hallazgo del documento inédito, del documento raro y curioso que, finalmente, le depara también la recompensa final de la publicación: ediciones críticas, bibliografías anoradas, historias de la literatura. Por cierto, qué falta está haciendo una historia de la literatura novohispana diseñada y coordinada por los especialistas de esta Facultad, que actualice a nuestros Jimenez Rueda, González Peña, Millán. Nuestra área de novohispana es fuerte la reorganizamos en los ochenta: de ahí debe salir esa historia..., de ese cuerpo colegiado universitario que conoce a fondo el tema.

7. ¿Quisieras agregar algo más?

Quisiera agregar algo respecto a lo que estoy trabajando ahorita, respecto a los títulos de los libros que he venido cocinando, "perpetrando" durante años; el juicio sobre los libros queda para la posteridad, con eso no me meto... Son conocidos algunos títulos: *Flores de varia poesta*, que fue la iniciación en la literatura colonial, en la cual he estado trabajando todo el tiempo que tengo en la Universidad, casi 28 años; paralelamente a ella, la literatura de los Siglos de Oro, una no se puede explicar sin la otra. Nada más cito algunos títulos porque si abundo en uno de ellos no acabamos: *Flores de varia poesía*, que lleva dos ediciones; *Alegoría y Auto Sacramental*, que son calas sobre cuatro autos sacramentales de Calderón de la Barca; *Entrelíneas*, un conjunto de ensayos que, por cierto, ya se agotó, y editó Difusión Cultural. El *Mofarandel de los oráculos de Apolo*, con dos ediciones, también literatura "lúdica" colonial; la antología del *Descubrimiento y Conquista de Indias*, que ha sido útil, no porque la haya hecho yo, sino porque las antologías deben proliferar; son muy necesarias como elementos de apoyo (luego sucede que hasta te las piden en otros países, en donde se mueren porque les lleven libros que los ayuden a dar los cursos. En los departamentos de español de las universidades de Estados Unidos, por ejemplo). Está *Literatura entre dos mundos*, ensayos sobre literatura colonial y peninsular, editada por la UNAM y El Equilibrista. Trabajo actualmente literatura de convento y tengo sobre eso varios artículos largos y el

"Prólogo" al *Paraiso Occidental* de Carlos de Sigüenza y Góngora editado por CONACULTA. Sor Juana se nos impuso a todos en su bendito aniversario y qué bueno, porque esto fue un pretexto para volver sobre ella. *Los Cuadernos de Sor Juana* es un libro que coordiné y que también disfruté mucho; disfruté y padecí, porque sacar un libro de esos en nueve meses, como un niño, fue realmente un récord. Y bueno, sigo con Juan Ruiz de Alarcón, y una vez terminada la *Bibliografía*, tendré que iniciar la recopilación del material, del que ya tengo mucho reunido; más bien, la ordenación del material para un catálogo de las comedias de Alarcón editadas en forma de "seltas" en los siglos XVII y XVIII. Aquí se plantea una pregunta de fondo: ¿porqué no existen comedias de Alarcón en forma de "seltas" en las bibliotecas públicas mexicanas? ¿Porqué Alarcón no llegó a México editado de esta manera, en comedias sueltas que pasaron de mano en mano en Europa durante el siglo XVIII y XIX? En mi rebusca no he encontrado nada en México; si alguien esta leyendo estas líneas, y por ahí a lo mejor, encontró alguna, se le agradecerá lo comunique, y se le dará el reconocimiento obligado. Pero, por lo pronto esta investigación (todas las investigaciones) es como el laberinto en el que hay que cuidarnos para no darnos de topes con el Minotauro, y me ha llevado, precisamente a un laberinto de bibliotecas y de documentos, de impresos antiguos.

Aprovecho esta ocasión para agradecer el apoyo que la Facultad me ha brindado en el proceso de recolección de los materiales en acervos del extranjero. Y añado tan sólo, para que no se piense que Alarcón me volvió solemne, que he reunido varios cuentos en un volumen, el cual, como personaje de Pirandello, anda en busca de editor. Y también, Boris, que agradezco tu amistosa paciencia en esta entrevista a la que por tí fui convocada. X



Jano

LETRAS COMUNICANTES

Marlene Rall y Dieter Rall proponen: El diálogo que establecen los libros es capaz de superar fronteras temporales, espaciales y lingüísticas. Integrarse en el círculo de libros, escritores y lectores, tanto aficionados como profesionales, para activar y participar en este diálogo inagotable, es una tarea gratificante y enriquecedora. La literatura comparada se dedica a indagar las relaciones que existen entre literaturas de países vecinos o distantes; es notable cómo han crecido el interés y el alcance de esta disciplina en las últimas décadas.

La literatura comparada, en mayor grado que otras áreas afines, se aboca al estudio de los nexos literarios internacionales, buscando, desde sus inicios en el siglo XIX, una visión del hecho literario más amplia que la que ofrecían las diferentes historias nacionales de la literatura. De esta curiosidad original de investigar los lazos existentes entre escritores y literaturas a nivel mundial, nació una disciplina atractiva para todos aquellos que juzgamos necesario y provechoso el superar las fronteras lingüísticas, culturales, nacionales y continentales.

En el libro que aquí presentamos¹ se estudian varios aspectos de las relaciones literarias entre Alemania, Austria, Suiza y América Latina, una de las muchas constelaciones dignas de investigación basada en los métodos de la literatura comparada. *Letras comunicantes* refleja un testimonio del creciente interés de la crítica literaria por la literatura de los países latinoamericanos. Desde hace unas décadas, la comparatística —preocupada en sus principios por los contactos entre las literaturas europeas y la norteamericana— se ha ido afincando en todas las literaturas de América Latina del siglo XX. Ahora, a finales de este siglo, parece concretarse el tantas veces citado concepto de *Weltliteratur* (literatura universal) de Goethe, que sirvió a muchos comparatistas como punto de partida de sus estudios y fue siempre motivo de nuevas elucidaciones. Más aún: en las ciencias literarias parece imponerse la convicción de que la comparación, y en consecuencia, la comparatística son imprescindibles (*die Unvermeidlichkeit der Komparatistik*) U. Schulze-Buschhaus, citado por Zima 1992:2). *Letras comunicantes* es un trabajo de equipo motivado por la convicción de que el intercambio cultural favorece el flujo de ideas y propicia el diálogo entre las comunidades literarias participantes.

Como ya dijimos, la comunicación entre las letras alemanas y latinoamericanas se ha ido intensificando en la segunda mitad del siglo XX, al igual que en otros campos culturales. La presente compilación da fe de esta tendencia prometedora, al

Margarita Palacios opina: *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*, editado por Marlene Rall y Dieter Rall y publicado recientemente por la Universidad Nacional Autónoma de México, en la colección "Textos de Difusión Cultural-Serie El Estudio", incluye once artículos productos del análisis literario de las cercanías distantes entre Alemania, Austria, Suiza y América Latina.

Estos trabajos son una aportación que concretiza el concepto de Goethe sobre la literatura universal (*Weltliteratur*) y el principio de los universales lingüísticos de Chomsky. Su hilo conductor descubre, en la permanencia de los mitos, las relaciones de parentesco. El diálogo se convierte así en el espacio de las interacciones lingüísticas donde se neutralizan las oposiciones y las fronteras dejan de ser límites para convertirse en variables múltiples.

La lengua materializa las relaciones sociales con la interacción de la lengua y sus hablantes. La persona que produce se coloca en un lugar y en un tiempo, pero también sitúa en un lugar al otro y le concede su tiempo. En este proceso reconocemos la ubicación de las cosas en el mundo. La producción lingüística y su creación literaria recuperan los indicadores del tiempo, el espacio de los actores y sus referencias con el mundo. El estudio de estos indicios activa el diálogo intercultural. Por eso, el trabajo de *Letras comunicantes* con sus estudios comparativos enriquece la comprensión e interpretación de dos culturas distintas (alemanas y latinoamericanas) y encuentra los espacios cercanos donde se integran:

La selección de los temas de investigación se discutió bajo varios criterios. Por un lado, nos interesó aplicar en lo posible los diferentes métodos de la literatura comparada; por el otro, nos pareció importante enfocar los géneros poesía, drama y prosa (novela, cuento, diario...) en su relación con otras artes o textos científicos. Asimismo, buscamos abarcar una gama representativa de las literaturas en diálogo: Alemania, Austria, Suiza, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Perú y Venezuela, aunque no nos fuera posible incluir obras originarias de todos los países iberoamericanos. (p. 16)

El resultado son once estudios cuyo hilo conductor transita en los espacios de la intertextualidad, desde la activa participación cultural chiapaneca hasta la observación pasiva del viajero extraño y extranjero.

Dieter Rall, ¿de qué manera relaciona las coincidencias temporales y espaciales del indio, como tema literario, con los acontecimientos actuales de la vida nacional en México?

Uno no puede imaginar la literatura latinoamericana sin el tema del indio, y de igual manera, los indios son un tema central —con muchas variaciones—, para autores de otras literaturas nacionales, entre ellos los de lengua alemana, que han escrito sobre Latinoamérica. El término mismo de "indigenismo" ha sido discutido y criticado durante las últimas

mismo tiempo que hace entender que quedan muchos espacios abiertos a la investigación. Nuestro propósito ha sido ofrecer una contribución original al vasto campo de la comparatística, y proporcionar un instrumento de trabajo a los que se dedican a la investigación o se inician en el estudio de las diferentes áreas de la literatura comparada. Entre éstas cuentan, tradicionalmente, la tematología, la imagología, la historia de las ideas, la literatura universal, los géneros, las teorías literarias, la traducción literaria, los diferentes tipos de influencia y recepción, la relación entre literatura y otras artes y campos del conocimiento humano. De este último enfoque, acuñado por Oskar Walzel, en 1917, bajo el término de *Wechselseitige Erkennung der Künste* (esclarecimiento recíproco de las artes), no sólo nos interesa el planteamiento teórico y metodológico para la literatura comparada, sino también la pregunta que gira alrededor de la comprensión e interpretación de culturas distantes desde otros puntos de vista. El enriquecimiento de los estudios comparatísticos a través de los planteamientos del enfoque intercultural se puede observar desde hace más de 20 años. La perspectiva de la alteridad (*Fremdperspektive*), indispensable cuando se observa otra cultura, conlleva al mismo tiempo la necesidad de aceptar el punto de vista ajeno.

La literatura comparada es reconocida desde hace décadas como una corriente propia de las letras, lo cual se manifiesta en el establecimiento de institutos, cátedras, posgrados y la publicación de revistas y libros especializados. La literatura comparada —al igual que la lingüística contrastiva o la pedagogía, la sociología y las ciencias políticas comparadas— está predestinada a tender puentes, a fomentar la comprensión mutua de sociedades y culturas. Por lo tanto, la enseñanza de la literatura universal, la lectura de obras de autores extranjeros, la didáctica de la literatura en general, ocupan una posición clave en los sistemas educativos porque “los textos literarios (de manera semejante como los periódicos, revistas y películas) transmiten determinadas imágenes de pueblos y culturas ajenos, que tienen un efecto inmediato en la educación de niños y adolescentes. Por esa razón, la literatura y la pedagogía comparada dependen una de otra, sobre todo porque el comparatista no sólo quiere saber, en su calidad de imagólogo, cómo se presentan las culturas ajenas en una literatura x; también busca una respuesta acerca de cómo la literatura actúa sobre la conciencia colectiva, en el marco de determinadas instituciones (escuela, universidad)” (Zima 1992:10). [...]

[...] En prácticamente todas las introducciones “clásicas” a la literatura comparada, y también en las más recientes (Weisstein 1975, Dysserinck 1977, Schmeling 1981, Chevrel 1989, Brunel/Chevrel 1989, Zima 1992) se encuentran capí-

décadas, pero con mayor insistencia en la actualidad, ya que se trata de una categoría colonial y de un concepto populista y autoritario en un sistema excluyente... Independientemente de la interpretación del concepto de indigenismo y literatura indigenista, su presencia en la conciencia literaria e intelectual de las Américas es un hecho. De manera que la inclusión del tema de los indígenas en un volumen representativo sobre las relaciones literarias entre Alemania y Latinoamérica no necesita ninguna justificación. (p. 23)

En este sentido las definiciones sobre literatura indianista o indigenista y los trabajos de filósofos, antropólogos, sociólogos e historiadores por delimitar al indio son, al mismo tiempo, significados eternos y pasajeros. Su carácter eterno explica su presencia, su carácter pasajero justifica su actualidad.

Un texto literario no reproduce objetos, ni crea objetos en el sentido estricto; lo que hace en el mejor de los casos, es describir la representación de reacciones ante los objetos. Por eso cuando el texto tiene como contenido reacciones ante los objetos nos puede ofrecer opiniones sobre el mundo constituido por él. No existe un significado eterno de la palabra, sino una correlación. En esta re-visión Dieter Rall encuentra significados literarios que retoman los temas de las diferencias sociales y significados políticos con cualidades literarias, a través de textos de Mediz Bolio, Abreu Gómez, Rosario Castellanos, Carlo Antonio Castro, Ricardo Pozas, Francisco Rojas González, Ramón Rubín, Eraclio Zepeda y Bruno Traven entre otros.

¿Dónde encontraste, Sabine Möller-Zeidler, el vértice temático en el que convergen la literatura y los sistemas totalitarios?

En términos políticos, el siglo XX se destaca por la consolidación de instituciones democráticas. No obstante esto, también se caracteriza por el surgimiento de sistemas autoritarios que, en general se instalan durante una fase de crisis económico-social a través de golpes de Estado... Todos estos sistemas tienen en común una estructura monista, un triple monopolio sobre armas, economía y medios de información y una ideología oficial cuya imposición se produce con la ayuda de un servicio secreto que controla a los individuos. En el ámbito de la cultura, se instalan amplios aparatos de censura. (pp. 83-84)

Por eso el campo de tu investigación es el de la literatura producida en sistemas totalitarios con condicionantes parecidas en Alemania y América. El objetivo del estudio es descubrir “las diferentes técnicas de codificación utilizadas en la literatura producida independientemente, en términos de espacio y tiempo, pero bajo condiciones análogas”, (p.86) limitando el campo de investigación al género lírico. Los procedimientos literarios sustituyen la palabra precisa por una figurada en una continua emigración interna del poeta donde “tormenta” es “asalto militar”, “campo”, “campana militar”, “perro”, “infame”, y todo lo verdadero es silencioso, son vacíos, puntos indeterminados del texto.

Horst Nischack seleccionó de la literatura alemana novelas como *Peter Comenzina la rueda*, *Domian* de Herman Hesse; el cuento largo de Musil, *Las Tribulaciones del joven Torless*; y la

tulos dedicados a la relación entre literatura comparada y la ciencia literaria general, los métodos de investigación, la historia de la literatura comparada, las escuelas y corrientes, los campos de investigación, etcétera. La literatura comparada del siglo xx se ha preocupado por justificar su razón de ser, buscando una fundamentación propia y poniendo en tela de juicio si se trata realmente de un área autónoma o si forma parte de la ciencia literaria entre muchos otros enfoques. La literatura comparada refleja la evolución de los paradigmas metodológicos de la investigación literaria, y por consiguiente se enfrenta asimismo a un cuestionamiento constante de su quehacer científico; se ve en la necesidad de definir su relación con las ciencias humanas: con la filosofía, especialmente la estética, la psicología, las ciencias sociales y las bellas artes.

En la historia de la literatura comparada suele rendirse tributo a las aportaciones de los precursores y fundadores de la disciplina (Goethe, Mme. de Staël, H. M. Posnett, Louis-Paul Betz, Ferdinand Brunetiere, Joseph Texte, Fernand Baldensperger, Paul van Tieghem) y de los autores que la consolidaron en el siglo xx (Jean-Marie Carré, René Etiemble, René Wellek, Henry Remak, Ulrich Weisstein, Werner Krauss, Horst Rüdiger, H. R. Jauss, Claudio Guillén, para citar sólo unos cuantos). En esta enumeración se reflejan algunas de las escuelas de la comparatística tradicional que establecieron los métodos y enfoques de investigación; la francesa y su tradición positivista, con trabajos importantes en la historia literaria, la imagología, la tematología y las relaciones entre autores clásicos; la inglesa, de índole científicista, con sus contribuciones fundamentales sobre la literatura y las ciencias; la norteamericana, antipositivista y antinacionalista, empeñada en comprobar la autonomía estética del texto literario e interesada en una nueva fundamentación teórica de la literatura comparada. A su vez, la escuela alemana se distinguió por sus reflexiones acerca de la historia de las ideas, la relación entre ciencias naturales y humanas, la crítica marxista, la hermenéutica y la teoría de la recepción.

¿Dónde se ubican, en este somero panorama, la literatura comparada latinoamericana y, en relación con el presente volumen, los estudios comparatísticos sobre Alemania y América Latina? La comparatística latinoamericana toma vuelo en la segunda mitad de este siglo, aunque hubo importantes iniciativas en Argentina ya desde los años veinte, e inclusive antes (cf. Dornheim 1992). Nicolás Dornheim (1974:294) llamó a los que estudian y enseñan literatura en América Latina "comparatistas natos". Esto se hizo parente, por ejemplo, en las ponencias presentadas en la sección de "Literatura y Literatura comparada" del VIII Congreso Latinoamericano de Estudios

novela *América* de Kafka; y de la literatura latinoamericana *Pedro Páramo* (Juan Rulfo), *Los ríos profundos* (José María Arguedas), *Las buenas conciencias* (Carlos Fuentes), *Sobre héroes y tumbas* (Ernesto Sábato), *La ciudad y los perros* (Mario Vargas Llosa), para encontrar sus coincidencias a partir de un protagonista adolescente. ¿Qué tienen estas novelas en común además de compartir la adolescencia?...

El estudio de Ute Seydel a través de brujas, curanderas, pitonisas femeninas que se resisten a ser actrices de papeles tradicionales en las sociedades latinoamericanas y alemanas, encuentra coincidencias que afirman su condición femenina como algo inmodificable, estático, en la que el hombre la convierte en instrumento para condenarla a no ser ella misma. "Él es el Sujeto; él es lo Absoluto; ella es el Otro". (p. 153) ¿Cómo lograste integrar el tema de la dictadura del cuerpo femenino con las represiones políticas?

La exploración del propio cuerpo y de la "autonomía rechazada-machacada-mutilada" es otro aspecto importante en la recuperación de una imagen propia de la multiplicidad de ser mujer... En la literatura femenina latinoamericana se asocia frecuentemente la descripción de la experiencia sexual femenina al tema de la dictadura, revolución o la conquista... Algunas escritoras de habla alemana establecen una relación entre la experiencia y el fascismo o una figura paterna o fraterna autoritaria... [Además todas] luchan en contra del silencio que ha sido típico para la mujer durante siglos. (pp. 155, 208)

Clemens Franken en una labor detectivesca busca la verdad-realidad, en cuatro novelas con esquema policial tradicional, en un intento por encontrar el éxito de la investigación. El laboratorio se convierte en un laberinto cuyo Minotauro es la antinovela policial que culmina con el fracaso del detective que no aclara el asesinato. ¿Cómo explicarías esta novedosa manera de relacionar la verdad con la realidad?

Jorge Luis Borges, antes que todos los escritores mencionados, ya había invertido unos cuentos policiales, dejando fracasar al detective en su esfuerzo por descifrar la realidad y encontrar la verdad... porque la fuerza creadora para la construcción del mundo poético... incluye... también... el sueño en su concepto de realidad objetiva... Sin embargo, la razón más poderosa para la afirmación de que la literatura no refleja la realidad objetiva consiste en su convicción... el lenguaje no es capaz de captar la realidad en forma objetiva. (pp. 252-258)

Borges es un intratexto e intertexto que viaja entre lo particular y lo universal. ¿Cómo explicarías, Eckhard Volker-Schmahl la recepción europeizante de Borges?

No es sencillamente "argentino" ni "europeo" sino, el productor de una multitud de síntesis de los elementos culturales más diversos, síntesis que giran en infinitas variaciones en torno a un pequeño número de ideas y motivos predilectos. Borges se asemeja a una de sus figuras preferidas como Proteo, cambia tan a menudo su forma que dicho cambio se convierte casi en su rasgo identificador. (p. 318)

Kathrin Sartingen crea un interesante estudio a partir de la recepción productiva de la obra de Bertolt Brecht en Brasil. Esta recepción se concretiza en la recepción imitativa de varias

Germanísticos (México 1994), así como en congresos anteriores de la ALEG y de la AALC. [...]

[...] En lo que a Latinoamérica se refiere, existen muchas investigaciones interesantes, pero más o menos aisladas, sobre la recepción de autores extranjeros en Latinoamérica; sobre la imagen de otros países, de su gente, su naturaleza y su cultura; sobre autores del exilio; sobre la historia de los estudios comparatísticos a nivel nacional y el destino de la lengua y literatura alemanas, por ejemplo, en los diferentes países.

Es de suponerse que las futuras tendencias avanzarán en el desarrollo de proyectos más amplios y con bases teóricas más explícitas. Éstas pueden buscarse en los estudios interculturales, la hermenéutica, la teoría de la recepción, la crítica ideológica, la historia "descolonizada" de las literaturas latinoamericanas y en el seguimiento históricos de las relaciones culturales entre los continentes... X

obras de Brecht de las que se hacen adaptaciones independientes, orientadas con los colores y valores locales y en las que, finalmente, el enfoque germano de la obra alemana original es sustituido temática y formalmente por las manifestaciones culturales y condiciones sociopolíticas del Brasil.

Con acierto Michael von Engelhardt analiza la recepción del mito fáustico en América considerando que el mito es la liquidación de realidades poderosas, en él se cuentan historias para expulsar el tiempo, el dolor o el miedo. Por eso el lenguaje del mito se reduce a imágenes que se repiten y se repiten para confirmar su expulsión.

Sigrid Gruschka se interna en el problemático mundo de la traducción tratando de deslindar los límites entre la reproducción de lo idéntico y la producción de lo original. En este ámbito usó dos textos relacionados de la literatura latinoamericana y la alemana, *Muestra de infancia* de la autora alemana Christa Wolf y *Mexikanischer Tango* de la autora mexicana Angeles Mastretta. Los examinó buscando las características externas al texto (relaciones autor-lector-texto) y las características internas (recursos estético formales) para hacer un análisis contrastivo-descriptivo de la traducción. ¿Cuáles serían los resultados de tu análisis?

...aquellos valientes que leyeron Muestra de infancia (por ejemplo algunos de mis estudiantes) no tuvieron empresa fácil. La traducción es responsable en parte de esta dificultad... La traducción reduce el texto a un reportaje innecesariamente complicado sobre una niñez en El Tercer Reich... De lo último (el realismo mágico) no hay ni huella en la novela de Mastretta, pero tratándose de mujeres, machismo y política, se involucra fuertemente la simpatía humana... Gracias a la coordinación de los contenidos de Mastretta y el dominio de la lengua que ostenta López, la traductora, el Mexikanischer Tango adquiere un colorido que corresponde cabalmente a las expectativas del público alemán respecto de la literatura latinoamericana. (pp. 405-412)

Marlene Rall investiga la otredad, lo ajeno, a través de la recepción de diarios de viaje. Extranjeros que se enfrentan a imágenes y situaciones contextos nuevos y distantes. Estos diarios siempre serán la visión de lo extraño que implica "la otra lectura" y por lo mismo son una confrontación con la propia identidad del que los produce y del que los recibe. A esto obedecen las múltiples reacciones que pueden producir en su lector. El corpus del estudio está integrado con diálogos interculturales que analizan la recepción de diarios de viajes escritos por autores alemanes que tienen una visión crítica sobre México. Esta imagen del otro, como tú afirmas "nunca refleja la realidad tal cual, sino que fija una visión parcial de la realidad, resultado de la percepción selectiva, ya que la realidad total no es aprehensible".

Leer la otredad de estos trabajos impulsa a invitar, a los otros, a participar, como lectores, en los riesgos del texto para descubrir, con procedimientos conocidos y experiencias nuevas, horizontes enriquecidos, cambiantes, y corregidos que juegan en el espacio próximo o distante. X

¹ Marlene Rall y Dieter Rall (eds.), *Letras comunitarias. Estudios de literatura comparada*. Coordinación de Difusión Cultural-Facultad de Filosofía y Letras-Dirección General de Asuntos del Personal Académico, UNAM, México, 1996, 492 pp.



JANUS, DOS ROSTROS PARA DOS PERSPECTIVAS: LA DEL COMIENZO Y LA DEL FINAL, DE LOS SERES Y DE LAS COSAS. DEIDAD QUE TAMBIÉN FUE SÍMBOLO DE LOS PROYECTOS, DE TODO LO QUE SE EMPRENDE.

Novedades

América sin americanismos

Rosa Beltrán, *América sin americanismos. El lugar del estilo en la épica*, Coordinación de Humanidades-Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1996, 164 pp.

América, dicen sus escritores, es el mundo de las utopías. Por su imaginario desfilan sirenas, amazonas, buenos y malos salvajes, pero también indios piel roja, vaqueros, superhéroes y desencantadas estrellas de cine. Su épica conforma un discurso oscilante: de un lado, el nuevo Adán y la visión maravillada del mundo y, de otro, la retórica del enfrentamiento y el desencanto. A esta herencia debemos el "realismo mágico" y el crudo realismo de sus *outsiders*, las narrativas de buenos contra malos y la visión exotizada del trópico. Este libro es un recorrido por cinco momentos clave de la literatura del continente. Un primer paso hacia el descubrimiento de un verdadero Mundo Nuevo: el de la herencia retórica e imagística que une las literaturas de Norte y Latinoamérica.

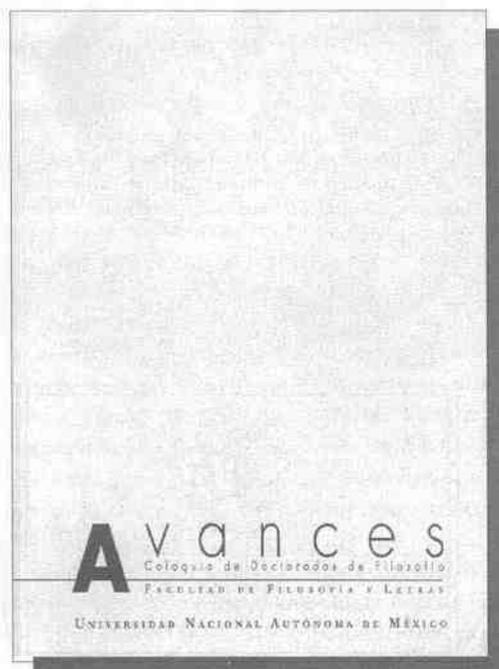


Avances. Coloquio de doctorados de filosofía

Avances. Coloquio de doctorados de filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1996, 160 pp.

La publicación de este libro se debe a varios motivos: el primero es ofrecer al lector una idea, una muestra, de la diversidad de temas que actualmente se están trabajando en el doctorado en filosofía con el reciente *Sistema tutorial*, el cual tiene ya cinco años de haberse implantado. El segundo, es brindar apoyo a los alumnos del sistema, publicando los avances de su investigación.

Los trabajos aquí reunidos fueron previamente presentados en el "Coloquio de Doctorandos de Filosofía", en febrero de 1996. Este encuentro es anual y es una de las obligaciones de los doctorandos después del primer año de ingreso en el sistema. Las áreas de investigación que trabajan los doctorandos son tan amplias que podríamos decir, abarcan todos los temas fundamentales de la filosofía, a saber: filosofía de la mente, filosofía política, filosofía e historia de la ciencia, historia de la filosofía, filosofía de género, ética, lógica y metafísica, por mencionar aquellas que más claramente se pueden definir.



Poligrafías, Revista de Literatura Comparada

Poligrafías, Revista de Literatura Comparada, número 1, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 1996, 292 pp.

Muchos y variados son los temas que nos muestra la revista *Poligrafías*, de reciente aparición. De entre los interesantes artículos que contiene, podemos mencionar, entre otros a: Mario J. Valdés con "A Hermeneutic Model for Comparative Literary History"; M. Pierrette Malcuzyński, "Bajtín, literatura comparada y sociocrítica feminista"; Daniel Chamberlain, "Un enfoque hermenéutico fenomenológico sobre la perspectiva narrativa"; Luz Aurora Pimentel, "Configuraciones descriptivas: articulaciones simbólicas e ideológicas en la narrativa de ficción"; Jorge Alcázar con "La figura emblemática de la melancolía en *El sueño* de Sor Juana"; María Teresa Zubiaurre con "Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia.", y Silvia D. Iankova: "La question de l'imprésentable: réflexion sur une lecture."



Filosofía y ciencia en Eduardo Nicol

TERESA RODRÍGUEZ DE LECEA

Para recordar la figura y la obra de los profesores españoles exiliados en México después de la guerra española, traemos a las páginas del *Boletín Filosofía y Letras* una pequeña semblanza del profesor Eduardo Nicol. Nacido en 1907 en Barcelona y formado en la Universidad de esta ciudad, vive en ella un periodo especialmente interesante en el conjunto de la pequeña historia de la filosofía en España. Es el breve periodo de la Segunda República española, de 1931 a 1936, durante el cual la vida universitaria disfruta de un momento de brillantez extraordinaria. En Cataluña la Facultad de Filosofía logra un anhelo largo tiempo buscado: la capacidad de impartir el grado de doctor, hasta entonces exclusivo de Madrid, y la autonomía universitaria para los programas de estudios. Durante esa época Eduardo Nicol es profesor de esta Facultad.

Había realizado previamente estudios de magisterio, lo cual potenció sin duda sus grandes cualidades pedagógicas y le permitió acceder ya con madurez intelectual y humana a los estudios de filosofía, permitiéndole, aunque formado con insignes maestros como Jaime Serra Hunter y Joaquín Xirau, mantener siempre una gran independencia de criterio y autonomía personal en la construcción de su propio pensamiento.

Exiliado en México, se nacionaliza en 1940 y es profesor de la UNAM desde ese mismo año. Becado por la Fundación Guggenheim viajó a Estados Unidos y allí trabajó con Ernst Cassirer, a quien siempre reconoció una gran deuda intelectual.

La evolución de su pensamiento y la amplitud de sus intereses filosóficos se ve reflejada en los títulos de sus libros: la antropología filosófica de *La psicología de las situaciones vitales* y la primera edición de *La idea del hombre*, dan paso al análisis crítico de las corrientes en *Historicismo y existencialismo*, y más tarde a la construcción de una *Metafísica de la expresión*. Y así, hasta su libro número quince, *Filosofía y poesía*, publicado después de su muerte.

El abanico de sus intereses filosóficos es muy ambicioso desde un principio, y no se limita al desarrollo del tema que propone en cada una de sus obras. Su intención era más amplia, y va abordando por ello, sucesivamente, con el sistemático rigor y erudición que le caracterizan, los grandes temas universales de la filosofía. Porque, desde su decisión de dedicar su vida y obra a la filosofía, allá en su juventud cuando renuncia a la política para dedicarse por entero a la reflexión filosófica,

su propósito es agarrar de frente los problemas principales de la metafísica, entendiendo por tal, a la manera clásica, la ciencia desde la que pueden y deben entenderse los problemas fundamentales del hombre, la filosofía primera.

De un tal concepto de la metafísica da buena idea el artículo que aquí se transcribe. Este trabajo, publicado en el Suplemento cultural del periódico *El Comercio* de Lima el 28 de julio de 1954, y no ha sido publicado en más ocasiones. Es, por lo tanto, prácticamente inédito. En él avanza casi literalmente los planteamientos iniciales de *Los principios de la ciencia*, libro publicado por el Fondo de Cultura Económica varios años más tarde, en 1965. En sus artículos periodísticos Nicol va exponiendo con brillantez y claridad las sugerencias propias de su universo filosófico, gestando allí y ensayando algunos de los principales argumentos que más tarde, de manera pausada y rigurosa irá tratando sistemáticamente, construyendo así sus grandes tratados. Tanto el tema de la psicología como el de la ética, la filosofía hispánica o el existencialismo heideggeriano encuentran un tratamiento sencillo pero profundo, en esas notas publicadas en los diarios.

En esta ocasión, expone la crisis de la física y de la metafísica, a propósito de un libro, *Nature and the Greeks*, de Erwin Schroedinger, físico nuclear a quien el profesor Nicol había conocido personalmente en la Universidad Internacional de Verano de Santander en el año de 1934. En este libro se plantea la crisis actual de la ciencia. Nicol observa agudamente, aunque no es el tema principal que quiere abordar, que la física, la cien-

cia por antonomasia, basada en la observación directa, ha llegado a su límite y encuentra su camino en las hipótesis de trabajo o, dicho de otro modo, en la fantasía que luego necesita confirmación por la realidad. Es una palabra: el método que la ciencia criticaba a la metafísica, es empleado ahora por los propios físicos como método de investigación. Si la metafísica está en crisis, deduce Nicol, no será por el motivo que se aducía. Pero la cuestión es que los científicos no pueden dar razón de los principios de la ciencia: esa es tarea de la metafísica.

El planteamiento que aquí aparece, repleto de ironía para con las pretensiones de la ciencia, solamente encontrará un comienzo de solución, nos dice Nicol, cuando sepamos plantear adecuadamente el problema. ¿Cuáles son los principios de la ciencia que están en crisis? ¿Cuáles son los obstáculos que impiden a la ciencia, a toda ciencia, dar razón de sí misma? La razón, dice el mismo Nicol, tiene la "perturbadora propensión a ponerse en crisis con cierta frecuencia". Y eso se produce cuando no sabemos muy bien en qué se apoyan esas operaciones suyas.

La vuelta a los griegos de Schroedinger no es gratuita. El eminente físico nuclear intenta descubrir en ellos la respuesta a la "última pregunta", a los anhelos éticos, estéticos y sobre todo religiosos, que también se plantea el hombre de ciencia eminente. Y no los encuentra. Y sin embargo, agrega Nicol, podía bien haber encontrado en ellos esa solución. Él la encontrará en el recuerdo de la unidad y comunidad de lo real, es decir, rechazando la metafísica kantiana, que sólo atiende a la epistemología, y recordando que la metafísica es también ciencia del ser, ontología.

El supuesto que Schroedinger dice descubrir en los presocráticos, la "magnífica hipótesis" de que el mundo puede ser comprendido, nos dice Nicol, tiene como acompañamiento la de la existen-

cia de un principio racional en la realidad, que no podemos ignorar. Pero es ahí donde surge la palabra "Dios", que tiene tan preocupados a los científicos.

Este breve artículo deja así apenas esbozada la cuestión, aunque con unas líneas claras y definidas de por dónde van a ir las vías de respuesta que desarrollará más adelante en su libro. Analizando la naturaleza de los principios y la forma intrínseca del orden de la realidad en las construcciones que ha hecho la filosofía a lo largo de la historia, irá descubriendo que los principios de causalidad y el de no contradicción son, según Nicol, los culpables de la crisis contemporánea, porque han sido interpretados de forma excesiva o, incluso, equivocada.

En las más de 500 páginas en que se extiende el libro de *Los principios de la ciencia*, una de las obras más leídas del autor, desenvuelve pausadamente los argumentos contra el determinismo que la razón histórica había pretendido imponer a la filosofía actual.

Las ciencias, según Nicol, siguen teniendo una unidad fundamental, pero la metafísica, la ciencia primera "no ha podido demostrar en el siglo xx cuáles son las condiciones universales y necesarias del conocimiento en general" y ello ha provocado la crisis del mundo contemporáneo, con un efecto paralizante de la capacidad de pensar. El análisis de los principios y su reformulación es el requisito indispensable para poder salir de esa crisis. X



Ilustración con la que apareció el artículo del doctor Nicol en la revista *Universidad de México*.

La última pregunta: Las ideas y los días

EDUARDO NICOL

Erwin Schroedinger ha descubierto a los presocráticos, Erwin Schroedinger es un gran físico alemán... pero todo el mundo sabe quién es Schroedinger. Pór lo menos, lo saben todos aquellos que no confunden la ciencia física, que es menester de teoría, con la mera manipulación de instrumentos y aparatos más o menos gigantesco; y aunque estos lectores más advertidos fueran minoría, es preferible, antes que abrumarlos a ellos con explicaciones superfluas, adoptar con los demás la convención amable de considerarlos igualmente informados.

A Erwin Schroedinger lo conocí en la Universidad Internacional de Santander, hace ya veinte años, cuando todavía estaba fresca la fama que le dieron, en 1926, sus contribuciones a la física nuclear. Esas contribuciones eran tan fantásticas, literalmente, como la presencia y figura personal de su autor. Nada contrasta con nada en este mundo, pues alberga tantas cosas incongruentes, que ya parece que ninguna debe sorprendernos, y suponemos que ha de haber una razón suprema que las haga a todas congruentes, aunque nos escape; pero si algo pudo en aquél entonces parecernos sorprendente, fue la imagen de un sabio profesor de la Universidad de Berlín, con el largo pelo canoso alborotado, miope como un topo, y envuelto, el cuerpo, en un deslumbrante kimono japonés, que en vez de utilizar la puerta y los pasillos, como todos los demás hacíamos para salir de nuestras habitaciones, saltaba él por la ventana de la suya hacia el jardín, y cogitaba a grandes pasos sin mirar —¿sin ver?— a nadie, por entre los tiernos pinares de la Magdalena, bajo el cielo sosegado de un estío cántabro.

El Palacio de la Magdalena, tan ordenadito y británico, contrastaba con el arrebatado de esa figura humana, expresiva de un hervor interno de imaginación e inteligencia. Demasiado expresiva, tal vez. Cada cual se pone el sayo q' le gusta (sic), pero sin embargo, un cierto recato nos hace mirar con extrañeza al que adopta el uniforme de la originalidad. El filósofo, que trata desde luego con asuntos de mucho mayor calibre que los de la física, habréis notado q' prefiere, tal vez inconscientemente, adoptar para su apariencia personal un estilo que le permite pasar desapercibido, y confundirse con el común de los mortales, aunque luego su íntima arrogancia—que a veces no le falta— lo lleve a despreciar a esos mismos con quienes se

confunde exteriormente. Como quiera que sea, de la fantasía de Schroedinger no pueden caber dudas: su obra científica está hecha de puras ideas.

En efecto: no hay hecho ninguno de la experiencia inmediata, ningún dato positivo que le permita a nadie imaginar de repente que el electrón, en el núcleo del átomo, deba considerarse, no como un corpúsculo, sino como una onda, y que este cambio de imágenes haya de dar resultados matemáticos más satisfactorios. Es una ocurrencia genial, por supuesto, y sólo pudo haber ocurrido en una mente dispuesta y fecundada por la ciencia para producirla. Estamos acostumbrados a llamar fantásticas a las imágenes que no corresponden con la realidad, o a los sucesos reales que no concuerdan con el hábito de nuestras expectativas. Pero podemos llamar fantásticas igualmente a ciertas ideas, como las de Schroedinger, que son producto de la imaginación científica, por lo inesperadas y originales, aunque se encargue después de confirmarlas esa realidad que parecía desautorizarlas de antemano.

Eran fantásticas, además, las ideas de Schroedinger, en el sentido mismo en que lo son actualmente en ciencia física todas las que se llaman "hipótesis de trabajo". Pues estas hipótesis más que verdaderas representaciones de la realidad, son puros artificios simbólicos, arbitrados para un cálculo correcto, y desechados cuando no pueden ya prestar el servicio que de ellos se pedía. El físico no ve normalmente, con los ojos de la cara, las realidades que son el objeto de su ciencia. Además, no le gusta llamarlas

realidades y el término de Naturaleza que emplea con frecuencia lo deja en la mayor vaguedad posible. La fantasía, más que la observación directa, es la que ha de sugerirle las ideas directrices, sea cual sea después el rigor con las que las desarrolle matemáticamente. Pero este mismo desarrollo no lo acerca más a las cosas mismas. En el proceso de abstracción simbólica, un sistema de ecuaciones matemáticas se encuentra a distancia muy remota de lo efectivamente representado en él; y cabe representar una misma realidad con dos esquemas simbólicos distintos, e igualmente correctos formalmente: de ahí la crítica que hizo Louis de Broglie a la "hipótesis de trabajo" de Erwin Schroedinger. La matemática defiende esta peculiar timidez de la realidad que siente el científico.

Pero no es destino de las ideas de la teoría física que propuso Schroedinger lo que ahora nos ha llamado la atención, sino este hecho curioso: que la ciencia empezó criticando a la metafísica, y luego la ha desdeñado y la sigue desdeñando, porque era una falsa ciencia, que no trataba de realidades observables; que operaba sin esta firme base de sustento que es necesaria para un saber bien establecido. En suma, la metafísica era pura fantasía, en la medida en que era un artificio de la razón pura. Mayor artificio de la razón pura que la matemática no hemos conocido ninguno. Sin embargo, la ciencia física es válida; y por ello mismo, si la metafísica está hoy inválida, no será por las razones que se adujeron en su contra. Claro está: los motivos de crisis de la metafísica constituyen un problema metafísico, y el físico no tienen instrumentos conceptuales con que plantearlo y resolverlo. Por el contrario, ni siquiera los principios de la ciencia misma, es la ciencia quien ha de establecerlos. ¿Cómo puede la matemática, siendo un sistema puramente formal y abstracto, utilizarse como instrumento para la representación de la realidad? Esta cuestión siempre deja un poco perplejos a los físicos. Y es que el hombre de ciencia no trata de los problemas filosóficos de una manera científica, porque no puede abordarlos con la misma pulcritud que dedica a sus cuestiones propias. De donde esa mediocre filosofía que prospera actualmente en los linderos de la física, y que se difunde bajo la protección del prestigio que han logrado sus autores en el campo de la ciencia.

Decíamos, pues, que Schroedinger ha descubierto a los presocráticos. El descubrimiento aparece en una obra titulada *Nature and the Greeks*, publicada este año por la Cambridge University Press. ¿Qué puede haber motivado esta tendencia retrospectiva, en un científico como Schroedinger? ¿Nostalgia de un saber ajeno al propio, y que se considera fundamental? Viviendo en Irlanda, tan lejos del clima de Berlín, otras nostalgias pudieron combinarse con la anterior (aunque el científico no se siente nunca desarraigado, en tanto que científico, y puede trabajar igualmente en cualquier parte, pues la

ciencia es indiferente, y no echa raíces en un suelo y se nutre de este suelo, como la filosofía). En todo caso, el propio Schroedinger sugiere dos razones: la primera sería la fase emocional e intelectual en que ha entrado la humanidad en nuestros días; y la segunda, la situación tan crítica en que se ven envueltas desconcertantemente casi todas las ciencias fundamentales. Pero el lector que esperase de este planteamiento el desarrollo de un análisis sociológico científico (segunda razón), quedaría defraudado por partida doble. Sin embargo, entre bromas y veras —pues Schroedinger no desdeña darnos algunas muestras de su ingenio, cuando no se trata de un tema propiamente científico— confiesa casi inadvertidamente la razón verdadera: "La ciencia —dice— se basta para poner en crisis las convicciones religiosas populares, pero no para sustituirlas". El calificativo de "populares" que se aplica a las convicciones religiosas comprometidas por la ciencia considero que ha de tomarse como una concesión al pueblo, o como un paliativo cauteloso de la intención. Lo que se quiere decir en realidad es que la ciencia invalida a la religión, pero que el alma humana sigue menesterosa de algo más que la ciencia misma no puede proporcionarle. Y esta necesidad del alma humana no es la del pueblo solamente, sino que la siente también el alma privilegiada del hombre de ciencia, por lo visto. Pues, en efecto, hacia el final de la obra, Schroedinger señala, como algo que considera muy importante, el hecho de que "la representación científica del mundo no contiene en sí valores éticos ni valores estéticos, ni dice una palabra sobre nuestro último fin o destino, ni sobre Dios ¡hágame el favor! ¿De dónde procedo, a dónde voy?".

Parece que ya llegó la hora de que la ciencia adquiera alguna madurez. La ciencia es prodigiosa, pero es una novicia en la comunidad del saber; y la madurez no se la podrían proporcionar el número y el alcance de sus descubrimientos, sino precisamente la conciencia de sus propias limitaciones. Vamos, pues, por buen camino: la ciencia ya no les basta a los mismos científicos, en tanto que hombres, y confiesan que es más valioso para ellos y más inquietante lo que dejara fuera, que cuanto pueda caber dentro de ella. ¿Diremos que la ciencia es vanidad? Esperemos que deje de serlo cuando reconozca que lo fue. Esperemos que la *scientia* se vaya aproximando a la *sapientia*.

¿Busca Schroedinger la vía de la *sapientia* entre la fronda del pensamiento griego? No sé si tuvo esta intención; pero es manifiesto que, si la tuvo, no encontró lo que buscaba. Y sin embargo, pudo haberlo encontrado. No quiero decir con esto que los presocráticos contengan la respuesta decisiva a "la gran pregunta insondable", como la llama nuestro autor. Esto nos hubiese ahorrado a todos la pena de pensar, y el penar de la vida. Quiero decir que los presocráticos contienen algo más que una magnífica "hipótesis", esa que Schroedinger descubre en ellos:

"El supuesto de que el mundo puede ser comprendido". Con razón afirma que éste sigue siendo el fundamento de la ciencia. Menos razonable parece llamar hipótesis, o supuesto, a lo que en verdad es un principio, es decir, una evidencia inmediata y primera, y no un arbitrio del entendimiento. La existencia de un principio racional de la realidad es algo que la realidad misma presenta con paciencia perfecta, aun antes de que empecemos a averiguar cuál es la estructura de esa realidad, cuáles son las leyes que regulan sus fenómenos particulares. Sencillamente: el mundo es un orden. Esto es lo que dicen los presocráticos. Y se ve que es un orden: se ve con los ojos de la cara; pues, si no fuera un orden, el sol no nacería todas las mañanas, ni la primavera seguiría al invierno, ni sería verdad que la energía es igual al producto de la masa por el cuadrado de la velocidad de la luz. El mundo se sostiene, se aguanta, funciona regularmente, se mantiene; no se desintegra, no es caprichoso, no explota ni se aniquila. Esto es lo que significa afirmar que es racional: no que yo pueda comprenderlo, si no que él tiene un principio que lo mantiene y regula y lo hace inteligible en principio.

Por esto la ciencia es posible. Otra cosa es que la ciencia pueda averiguar de manera adecuada la naturaleza del principio, y la forma intrínseca del orden. Son dos cosas diferentes: el principio se ha llamado Dios, y ésta es la palabra que infunde tal temor a los científicos: la forma del orden es el sistema de las leyes naturales, cuando se trata de la naturaleza, y de todas las demás leyes, cuando se trata del espíritu, pues también éste tiene las suyas y es un orden. A Schroedinger lo tiene preocupado Dios, porque de las leyes naturales ya se ocupa su ciencia, con todo el rigor y competencia que es menester; pero las limitaciones de la ciencia no se revelan tanto en la necesidad que él siente de formular "la última pregunta", sino en la incapacidad de plantearla con el debido aseo intelectual. Porque la cuestión del principio se presenta ya en el dominio mismo de la ciencia, y a este respecto la lectura de Aristóteles resultaría instructiva. Pero no olvidemos que ya los metafísicos de la Jonia eran hombres de ciencia, y que a Tales de Mileto, el primero de ellos, se atribuye la famosa sentencia: "Dios es el pensamiento del mundo"; lo cual quiere decir que el mundo es racional o pensable, es un orden o *taxis*, como dicen Anaximandro y Aristóteles; y que Dios es el nombre que se puede dar al principio de esta racionalidad, mientras la ciencia no encuentre otro mejor.

Y es dudoso que lo encuentre, porque tiene por lo visto una peculiar cautividad. Tiene tanta, que el científico no vacila en dar el salto de su ciencia a la religión, pasando por encima del terreno de la metafísica. No advierte que el principio de la racionalidad de lo real constituye a la vez el fundamento de la

física y de la metafísica, porque es simplemente el principio de todo conocimiento. La metafísica la cree desdeñable, porque la crítica de la razón pura ha creído que demostraba de una vez por todas la ilegitimidad epistemológica del concepto de Dios; pero sin embargo, el problema con esto no ha quedado resuelto, y vuelven ahora los científicos a este problema, sin la corrección y pulcritud con que lo ha tratado tradicionalmente la metafísica, sean cuales sean sus aciertos o sus errores. El propio Schroedinger afirma todavía que se trata de dos puntos de vista diferentes, el científico y el metafísico; y ¿cómo no va a desdeñar el punto de vista metafísico, si al otro lo considera y lo llama el "estrictamente científico"?

La ciencia no encuentra en sí misma su propio fundamento. De donde ese salto hacia la religión. Pero son dos cosas diferentes, la necesidad que siente el alma humana de explicarse su origen y su destino, y la necesidad filosófica de explicar los fundamentos y principios del conocimiento. Un salto parecido al de Schroedinger lo dio Alberto Einstein, y por esto la reincidencia es significativa. En una conferencia pronunciada en Oxford, en 1933, decía lo siguiente: "A la esfera de la religión pertenece la fe en que las regulaciones válidas para el mundo real son racionales, esto es, comprensibles por la razón". Pero no: esto no es una fe, sino una evidencia; no pertenece a la esfera de la religión, sino a la esfera de la filosofía.

La fe es una creencia en el misterio, y no tiene nada que ver con los intentos de explicar racionalmente los fenómenos del universo. La racionalidad del universo es un principio filosófico que no necesita de ninguna revelación mística. Lo que no podemos hacer en ciencia y en filosofía, es decir, lo que rebasa los alcances del entendimiento humano, es la determinación y cualificación de este principio del orden universal. Sabemos a ciencia cierta que existe, pero no hay ciencia que aclare en qué consiste. El problema es científico; pero no lo es la solución.

México, D. F. 1954. X

Universidad Nacional Autónoma de México: *Dr. Francisco Barnés de Castro*, Rector; *Mtro. Xavier Cortés Rocha*, Secretario General; *Dr. Leopoldo Henri Paasch Martínez*, Secretario Administrativo; *Dr. Salvador Malo Álvarez*, Secretario de Planeación; *Mtro. Gonzalo Moctezuma Barragán*, Abogado General; *Dr. Humberto Muñoz*, Coordinador de Humanidades.

Facultad de Filosofía y Letras: *Dra. Juliana González*, Directora; *Mtro. Alfredo L. Fernández*, Secretario General; *Lic. Claudia Lucotti*, Secretaria Académica; *C.P. Iliá Parres*, Secretaria Administrativa; *Dra. Paulette Dieterlen*, Jefa de la División de Estudios de Posgrado; *Mtro. Michel Colin White*, Jefe de la División de Estudios Profesionales; *Mtra. Ofelia Escudero*, Jefa de la División del Sistema de Universidad Abierta; *Lic. Silvia Vázquez*, Secretaria Académica de Servicios Escolares; *Olivia Baltazar*, Secretaria de Información y Estadística; *Lic. Ana Segovia*, Secretaria de Extensión Académica; *Lic. Berenice Hernández*, Coordinadora General de Publicaciones; *Lic. César Augusto Ramírez*, Coordinador General de Bibliotecas; *Lic. Adriana de Teresa*, Coordinadora del Centro de Apoyo a la Docencia; *Lic. Tatiana Sule*, Coordinadora del Centro de Apoyo a la Investigación; *Lic. Boris Berenzon*, Coordinador del Centro de Educación Continua; *Mtra. Marcela Palma*, Coordinadora del Centro de Apoyo a Programas Estudiantiles; *Dra. Libertad Menéndez*, Coordinación de Planes y Programas de Estudio.

BOLETÍN FILOSOFÍA Y LETRAS: *Boris Berenzon*, director; *María Luisa Flores*, editora; *Jorge Linares y María Del Valle*, mesa de redacción; *Ada Torres y Mario Martínez*, diseño; *Guillermo H. Vera*, fotografía.

COMITÉ EDITORIAL: *Dolores Bravo, Paulette Dieterlen, Juliana González, Eduardo Ibarra, Josú Landa y Enrique Moreno y de los Arcos.*

BOLETÍN FILOSOFÍA Y LETRAS, año 3, número 12, febrero-marzo 1997, es una publicación bimestral de la Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. La opinión expresada en los artículos firmados es responsabilidad del autor. No se devuelven originales. Toda correspondencia deberá dirigirse a la Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Educación Continua, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México D.F., teléfonos: 622 1856, 622 1857, fax 622 1867, certificado de licitud de título y contenido en trámite. *Graffiti*, impresión.

