

THESIS

NUEVA REVISTA DE
FILOSOFIA Y LETRAS

FRANCISCO MIRÓ QUESADA

IRIS MURDOCH

SARA BOLAÑO

ANGELINA MUÑIZ

JUAN CORONADO

LUIS G. RAMOS

ELSA CROSS

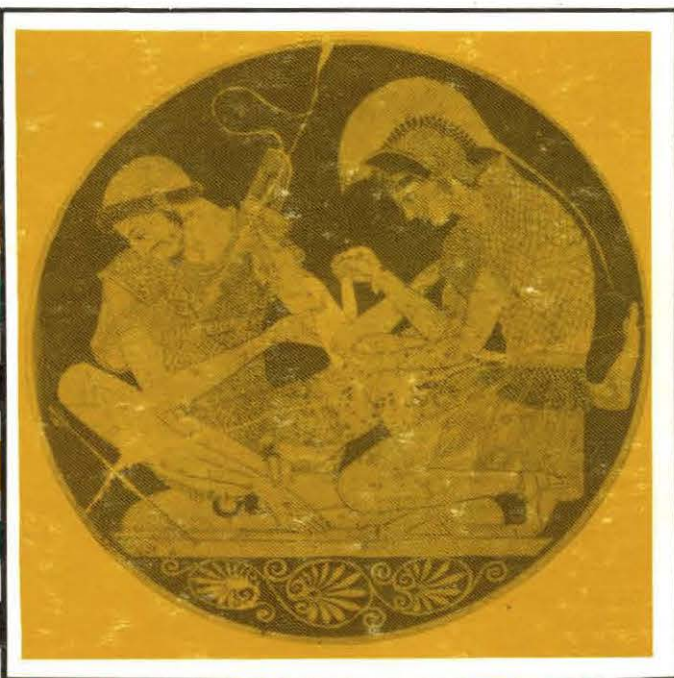


ANTONIO CASTRO LEAL

ALBERTO CONSTANTE

MAURICIO BEUCHOT

ANTONIO ZIRIÓN QUIJANO



40.00 pesos

Abril / 1981

THESIS

**Nueva Revista de Filosofía y Letras.
Año III, Número 9
Abril / 1981**





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector:

Dr. Octavio Rivero Serrano

Secretario General:

Lic. Raúl Béjar Navarro

Secretario General Administrativo:

C.P. Rodolfo Coeto Mota

Abogado General:

Lic. Federico Anaya Sánchez

**THESIS. NUEVA REVISTA
DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Publicación Trimestral de la
Facultad de Filosofía y Letras



Director: Abelardo Villegas

Editor: Benjamín Villanueva

Consejo de Redacción: José Pascual Buxó
Juliana González, Benjamín Villanueva

Secretaría de Redacción: Elsa Cross

Índice

- FRANCISCO MIRÓ QUESADA** 4
Filosofía científica y filosofía de la ciencia en América Latina
- ANGELINA MUÑIZ** 10
En el nombre del Nombre
- IRIS MURDOCH**
Contra la aridez (un bosquejo polémico) 12
Trad. Hernán Lara y Judith Sabines
- ANTONIO ZIRIÓN QUIJANO** 17
Dos celosos cartesianos (fábula filosófica)
- JUAN CORONADO** 29
Los nombres del barroco
- ELSA CROSS** 33
Atrio (poema)
- ALBERTO CONSTANTE** 34
Heidegger y los "trovadores del ser"
- LUIS G. RAMOS** 37
Antioquía, ápice de la gloria de Oriente
- MAURICIO BEUCHOT** 47
La filosofía del lenguaje entre los griegos
- SARA BOLAÑO** 54
La importancia de la lengua en el proceso educativo
- La tradición presente:*
- ANTONIO CASTRO LEAL** 63
Juan Ruiz de Alarcón y la moral
-  **Notas y Reseñas** 
- Enrique Hülsz: Habermas y la idea de la acción comunicativa** 66
- César González: La separación de los amantes, de Igor Caruso** 71
- Gustavo Escobar: El pensamiento filosófico de José Vasconcelos, de Margarita Vera y Cuspinera** 73
- Vera Valdés Lakowsky: La modernidad del Japón, de Lothar Knauth** 76
- Índice del volumen II de Thesis** 78

Juan Ruiz de Alarcón y la moral

¿Alarcón un dramaturgo moralista? Se ha dicho mucho que *La verdad sospechosa* condena la mentira, que *Las paredes oyen* es una invectiva contra la maledicencia, que *Mudarse por mejorarse* "ataca la inconstancia en el amor", que *La industria y la suerte* "muestra cómo el engaño no puede oponerse a los decretos del destino", que *Quien mal anda en mal acaba* defiende la moral "indicada por su título" y que *La prueba de las promesas* "pone al desnudo el vicio de la ingratitude". Y, con la misma razón, se podría agregar que *El tejedor de Segovia* condena la traición, *La amistad castigada* la deslealtad y *La cueva de Salamanca* la travesura; que *La manganilla de Melilla* censura a los guerreros que no creen en el verdadero Dios, *El examen de maridos* a la mujer que no toma en cuenta su corazón y *El dueño de las estrellas* a los sabios que tienen la debilidad de casarse... Y así podríamos seguir con cada una de las demás comedias de Alarcón. El mismo método se puede aplicar a Shakespeare: *Hamlet* condena la indecisión, *Romeo y Julieta* la falta de prudencia en el amor, *El rey Lear* la ingratitude de los hijos, *Otelo* el arrebató injustificado de los maridos... Pero todas estas fórmulas no tienen ningún valor. Quien guste de esta clase de entretenimiento podrá reducir todas las obras literarias que conozca a una serie de alegatos morales, que no harán más que alejarlo de ellas.

En todas esas consecuencias sentenciosas hay un común denominador que no habrá escapado al lector: se condena, se ataca, se censura. El autor se ha erigido en juez y dicta sentencias contra los vicios o las inclinaciones viciosas de los personajes que ha creado. Pero ¿será esto verdad? ¿Alarcón se erige realmente en juez y dicta sentencias morales? Quien lea sin prejuicio sus obras encontrará que el caso es más complicado, no sólo por que la sustancia de una obra literaria no puede ser resumida en una moraleja, sino porque las consecuencias éticas que se podrían desprender de las comedias de Alarcón no son tan evidentes como se suele creer. ¿Cómo ha nacido esta fórmula de Alarcón dramaturgo moralista? ¿Por qué es tan general?

Alarcón inaugura en la Europa continental la comedia de caracteres. El carácter nace de una determinada relación de causalidad entre motivos de acción y las acciones mismas. Motivos iguales provocan acciones iguales, aunque, cuando se deja atrás esta primera relación ele-

mental, la complejidad aumenta: los motivos se entrecruzan y se funden, se refuerzan o se neutralizan, y un juego de influencias recíprocas suele cambiar el valor y hasta el sentido de los motivos y de las acciones. Toda pintura de caracteres supone una selección de acciones que singularizan y un sistema particular de valoración de motivos. El carácter tiene, así, dos fases y se puede llegar a él por el camino del moralista, que parte de un tipo ideal en el que se encarna y organiza ese sistema de motivos, y por el camino del artista, que parte de un cuadro libre y variado de acciones singulares. El estudio de las virtudes y los vicios, de los tipos morales, llevó a Teofastro a la creación de una galería de caracteres, así como el estudio de las acciones humanas llevó a Eurípides a una vigorosa psicología monumental. Estos dos caminos, que parten de puntos opuestos, tienden a encontrarse. Podría decirse, por ejemplo, que la "comedia nueva" en Grecia, que representa principalmente Menandro, es como una plaza, no muy espaciosa, que ve por un lado hacia los caracteres de Teofastro y, por el otro, hacia los ejemplares humanos de Eurípides. Es una tendencia natural, muy difícil de corregir, la de considerar el carácter nada más como el reflejo de un paisaje moral en las aguas más o menos tranquilas de la conducta.

Es también una tendencia natural, que sólo corrige una educación estética, la de apreciar un cuadro en función de las líneas y las tonalidades del original o de lo que se cree que es el original. Cuántas veces hemos oído decir frente a la tela de un paisajista: "No hay crepúsculos de ese color". Algo semejante sucede en la pintura de caracteres. Las acciones de un personaje no se ven en sí mismas, sino en función de cierto modelo moral sugerido por el personaje. Y el lector exclama entonces, por ejemplo: "No hay mentirosos de ese color". Y hasta es posible que, deseoso de perfeccionar la obra del artista, proponga algunos cambios para que el personaje pueda ajustarse al modelo genérico en el que nunca ha dejado de pensar. Lo cierto es que si hay crepúsculos y mentirosos de ese color: los creados por el pintor y por el poeta.

Pero para poder ajustar el tipo creado por el artista a ese modelo genérico que aquél le ha sugerido, el lector se ve obligado a desdeñar todo lo que diferencia a uno de otro. Y cada vez es mayor su atrevimiento. Su primera objeción lo ha ido llevando insensiblemente a otras, y llega un momento en que está convencido de que ha deli-



nado al personaje mejor que el artista. Y dice entonces: "Ahí está el mentiroso: se le puede reconocer a pesar de que el poeta no le dió ni el color ni el gesto apropiados". Después de esto considerará que todo lo que acontece al personaje le acontece por mentiroso, y si algún acto o incidente no encaja bien, lo desdeña por inadecuado o lo interpreta según le conviene. Cuando el personaje sufre o fracasa en sus intentos, verá en ello un castigo por el delito de haber mentido, y finalmente descubrirá, con el placer de quien cierra un círculo, que al autor que tan justicieramente condena el personaje lo mueven intenciones morales. Así creo que, en sus grandes líneas, se puede describir el proceso por el que se ha llegado a generalizar la idea de que Alarcón es un dramaturgo moralista.

Hay, además, dos motivos especiales para que el lector no perdiera de vista ese tipo moral genérico que oponía a las creaciones del poeta: las intenciones, realizadas o no, del mismo autor, y lo elemental de ciertos caracteres. Durante la elaboración de algunas de sus comedias Alarcón pudo haber pensado en la conveniencia de apegarse totalmente al modelo moral con el que tenía tantos rasgos comunes su personaje, y por más que, según lo creo firmemente, renunció a tal pensamiento, pueden haber quedado en su obra, más o menos perceptibles, huellas de esa abandonada intención. Por otra parte, los caracteres elementales se prestan a ser ajustados, sin grandes deformaciones, dentro de un marco ético. El Don García de *La verdad sospechosa* cabe bien en el tipo del mentiroso, pero ¿en qué tipo habría que clasificar a Don Domingo de Don Blas? Una creciente complejidad de los caracteres va haciendo cada vez más difícil encontrar ejemplares morales que oponerles como paradigmas. Esto lo entenderá mejor quien recuerde el camino recorrido por la novela francesa en los últimos tiempos. En Balzac, por ejemplo, todavía es fácil referir algunos personajes a los tipos de una galería ética; pero en Proust los caracteres son tan ricos y complicados que resulta imposible tal empeño.

Hay que agregar que a la difusión de la idea de que Alarcón es un dramaturgo moralista ha contribuido en gran parte Francia. Para ésta Alarcón es principalmente el autor de una comedia en la que concurren algunas de las virtudes literarias que más admira: *La verdad sospechosa*. Antes de que fuera, más que adaptada, nacionalizada por Corneille, se podría haber predicho que de todo el teatro clásico español ningún autor halagaría más que Alarcón el gusto francés. Poseedor de todas aquellas cualidades que entusiasmaban a La Bruyère en Terencio ("Quelle pureté, quelle exactitude, quelle politesse, quelle élégance, quels caractères!"), estaba muy cerca del espíritu de Francia, como Calderón del de Alemania y Lope y Tirso del de Inglaterra. Sus comedias —dice Etienne Vauthier, sin querer, evidentemente, referirse a toda la obra del poeta— "son del tipo de las que el siglo XVII francés nos ha hecho familiares", y celebra en ellas, con cierta complacencia, una nota "que armonizó con los temas dominantes del genio clásico francés". Pero esta visión, que no ha dejado de influir en la crítica de la lengua española, no sólo reduce la magnitud de la obra

alarconiana, sino que exagera, con el placer de quien elogia indirectamente cualidades propias, la intención moral de ella. Pero el autor de *La verdad sospechosa* y de *Las paredes oyen* que es casi el único que conoce Francia, es también, afortunadamente, el autor de *El tejedor de Segovia* y de *No hay mal que por bien no venga*. Y estas dos comedias que, una por su libre aliento romántico y la otra por su realismo irónico, están más cerca del espíritu de Alemania y de Inglaterra, al mismo tiempo que reintegran a Alarcón su verdadera grandeza, desvirtúan la fórmula que lo clasifica como dramaturgo moralista.

Pero hay un modo bien sencillo de poner a prueba esta fórmula: leer atentamente y sin prejuicios las comedias de Alarcón. Y entonces, situados en la obra misma y no dispuestos a desdeñar ninguno de los rasgos particulares de los personajes, podremos ir destruyendo, casi sin esfuerzo, todo paralelismo con tipos ideales. Quien haga esto no podrá menos que sorprenderse de la diferencia entre el Alarcón moralista, tan caro a la crítica escolar, y el verdadero Alarcón. Don Marcelino Menéndez Pelayo, que rara vez se equivocaba sobre el tema en que ponía su atención, solía equivocarse cuando, desde el campo de su estudio principal, se volvía de prisa hacia perspectivas que sólo le interesaban para completar el fondo de su cuadro. Cuando, por ejemplo, tiene los ojos puestos en Calderón, se le escapan algunos juicios ligeros sobre nuestro poeta. Nos dice que presentaba "la lección moral didácticamente y como tesis" y que sus concepciones morales eran "un tanto pedagógicas y didácticas". Pero cuando fija su mirada en Alarcón, su juicio es muy distinto: afirma que éste "nunca amenguó los derechos de la imaginación en aras de un dogmatismo ético". La extraordinaria visión crítica del ilustre polígrafo español le permitió comprender, mejor que nadie hasta ahora, la verdadera grandeza de nuestro poeta. "Fácil es —decía— hacer un hipócrita o un avaro, acumulando los rasgos de la avaricia o de la hipocresía; pero hacer un egoísta generoso como el Don Domingo de Don Blas, casar dos cualidades tan contrapuestas, de la manera que lo hace Alarcón en *No hay mal que por bien no venga*, es empresa har- to más arriesgada, y no conozco nada de Molière que pueda compararse a esto".





II

Angel Valbuena Prat, que tan finamente ha estudiado el teatro clásico español, nos dice, citando un trozo de Max Scheler, que la moral de Alarcón está fundada en el resentimiento. Ve en el poeta mexicano una “propensión a la inferioridad” provocada por su constitución física, y, en cuanto a su labor literaria, algo así como un sentimiento de impotencia ante la fecundidad pasmosa de Lope. Encuentra, asimismo, que en la obra alarconiana la “razón fría y agriada” censura aquellos defectos que el poeta, atraído subconscientemente por envidiadas opulencias vitales, se complacía en pintar con “tintes de vivacidad y gracia”.

La teoría es brillante y, a primera vista, convincente, sobre todo porque parte de ella descansa en una observación exacta que escapa con frecuencia a la crítica alarconiana: la simpatía del poeta hacia esos personajes cuyos defectos, según una opinión muy generalizada, pretende condenar el moralista. Creemos, a pesar de todo, que la teoría es, en el fondo, falsa. Y tanto por esto cuanto por la autoridad que le presta el nombre del crítico español, debemos detenernos en ella.

¿Qué es el resentimiento? Para responder a esta pregunta nada mejor que ocurrir al propio Max Scheler, que ha estudiado admirablemente la cuestión en su precioso libro *El resentimiento en la moral*. Un sentimiento de impotencia, nos dice el filósofo alemán, provoca la represión de ciertas emociones y afectos que “son en sí normales y pertenecen al fondo de la naturaleza humana”. Esa represión encona el alma y acaba por formar un “foco de infección” que fluye como por sí mismo, *al menor descuido de la conciencia superior*. Y así, en la sombra de la subconciencia y cada vez más al centro de la personalidad humana, va destilando su veneno el resentimiento. “El resentimiento es una autointoxicación psíquica”. El sentimiento de inferioridad que crea esa impotencia original falsa, invierte los valores y, sin darse cuenta de ello, el resentido calumnia la existencia y el mundo. Ese cambio de signo de los valores determina, al conjugarse con la actitud psíquica formada por el resentimiento, una atracción

subconsciente, *mágica*, hacia aquello mismo que la conciencia rebaja o calumnia: la vista se vuelve, sin querer, hacia las uvas más altas y en ese mismo momento la razón *descubre* que están verdes.

Pero aquellos impulsos reprimidos no siempre generan resentimiento. La naturaleza humana se libra de ellos buscándoles un escape en la acción o impidiendo que se desvien hacia esa encerrada oscuridad de la subconciencia, que es su campo natural de germinación. La conciencia los emplaza, y al salir a la luz *se descomponen*, como ciertas sustancias químicas al sol. La resignación los neutraliza, o la conciencia superior los vence. El resentimiento no llega entonces a formarse, por más que haya estado *a punto de formarse*. Esa victoria moral modifica la calidad de los elementos que iban a envenenar el alma, y los valores se salvan, no cambian de signo: se puede ya no apetecer las uvas más altas, pero no necesitamos denigrarlas diciendo que están verdes.

Es innegable que en Alarcón concurrían motivos para elaborar un rico fondo de resentimiento: su deformidad física, su pobreza y aun su no bien reconocida calidad de hidalgo. Pero me parece igualmente innegable que logró neutralizar, con un examen consciente y viril, todas aquellas fuerzas que podrían haberlo envenenado. Alarcón ofrecía un campo singularmente propicio al resentimiento, pero éste no llegó a germinar en él. Sacó el poeta a la luz de su conciencia todos aquellos impulsos oscuros, luchó con ellos y ¿cómo dudar que obtuvo una victoria moral? Decir que prefirió la sabiduría a la riqueza porque era pobre; las virtudes del alma a las vanidades del cuerpo porque era deforme; la dignidad humana a los triunfos cortesanos porque carecía de influencia social, sería extremar el argumento más allá de lo demostrable. Todo lo que podemos decir es que su temperamento reflexivo, en cuya formación intervinieron todas las circunstancias particulares de su vida, recogió la sustancia de sus experiencias en una filosofía que les daba sentido y razón. Su moral lo salvó del resentimiento.

Su moral es la moral de los estoicos, especialmente la de Séneca. Cree en la virtud como en el mayor de los bienes, en la disciplina del alma y el imperio de la razón, en el dominio de sí mismo, en la templanza, en la tolerancia y en el perdón de las injurias, todo ello con esa resignación melancólica que distingue al estoicismo romano. La huella de Séneca es particularmente visible en sus ideas sobre el amor, la amistad, la mujer, la clemencia, la igualdad humana, y también sobre su estilo, terso y epigramático y lleno de esas *minutissimae sententiae*, como el del filósofo de Córdoba. De éste puede haber aprendido también, si daba al texto latino el sentido que le da ahora Waltz, que el resentimiento nace de la mezquinidad de alma (*De Constantia sapientis*, X, 2). Esta moral de matices tan humanos se prestaba admirablemente para formar una consoladora tabla de valores que, además de dar una noble significación a su vida, recogía, completándolas y otorgándoles autoridad filosófica, todas aquellas repetidas reflexiones que deben de haberle inspirado las circunstancias un tanto melancólicas de su existencia.