

# Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Diciembre 1986

431



SERGIO FERNÁNDEZ

*El Tentro  
lírico de*

GARCÍA  
LORCA

MARIO  
VARGAS LLOSA

*El gran  
arte de la*  
PARODIA

# La Casa Universitaria del Libro: Un espacio en la cultura impresa

La Universidad Nacional Autónoma de México tiene el compromiso, hoy más que nunca, de promover todas aquellas actividades que contribuyen a cimentar los valores culturales que la propia comunidad universitaria genera. El vehículo primordial de comunicación de dichos valores es y seguirá siendo el libro; de allí que se plantee la necesidad de consolidar e impulsar las diversas formas de expresión impresa, a través de las cuales se crea y recrea la cultura nacional.

Este proyecto de fortalecimiento de valores académicos, culturales y sociales encontrará, gracias a la generosa aportación del Centro Asturiano de México que cedió en comodato a la UNAM el inmueble ubicado en las calles de Orizaba y Puebla, un nuevo espacio de expresión: la Casa Universitaria del Libro, la cual será un foro permanente de promoción de las publicaciones de nuestra Máxima Casa de Estudios y el lugar más propicio para la organización de todo tipo de eventos encaminados a impulsar los diversos aspectos que conforman el quehacer editorial.

Algunas de las actividades que se desarrollarán en este nuevo espacio en la cultura impresa serán:

- Conferencias y mesas redondas.
- Talleres, cursos y seminarios para la formación y actualización de recursos humanos en la función editorial.
- Concursos editoriales.
- Exposiciones.
- Prestación de servicios de información bibliográfica sobre el acervo editorial de la Universidad.
- Organización y coordinación de eventos sobre diversos aspectos del quehacer editorial.
- Servicios de librería.
- Actividades de apoyo encaminadas al logro de los objetivos generales de la Dirección General de Fomento Editorial.

La Casa Universitaria del Libro, incluida dentro de la estructura orgánica de la Dirección General de Fomento Editorial de la Coordinación de Humanidades, proyectará la imagen de esta importante labor cultural más allá de los lugares donde tradicionalmente se realiza la difusión y venta de libros editados por la UNAM. ◊

Casa Universitaria del Libro  
Dirección General de Fomento Editorial  
Coordinación de Humanidades



Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Jorge Carpizo / Secretario General: José Narro Robles / Secretario General Administrativo: José Manuel Covarrubias / Secretario de Rectoría: Carlos Barros Horcasitas / Abogado General: Eduardo Andrade Sánchez / Coordinador de Humanidades: Jorge Madrazo

Universidad de México

Consejo Editorial. Presidente: Jorge Madrazo / Secretario: Horacio Labastida / Secretario Técnico: Francisco Blanco Figueroa / Miembros: Juan Bañuelos, Héctor Cuadra, Fernando Curiel, Beatriz de la Fuente, Carlos Martínez Assad, Carlos Pereyra.

Director: Horacio Labastida / Coordinador Editorial: Francisco Blanco Figueroa / Producción: Edna Rivera / Corrección: Aurora Díez-Canedo / Promoción: Leticia Santín / Administración: Eduardo San Miguel / Distribución: Bernardo Marmolejo / Suscripciones: Margarita Rossen / Asesores de la Dirección: Fernando Benítez, Fernando Danel, Natalia Henríquez Lombardo, Annunziata Rossi

Diseño: Bernardo Recamier / Fotografía Portada: Jorge Pablo de Aguinaco

Oficinas: Edificio anexo de la antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Primer Piso. Ciudad Universitaria. Apartado Postal 70288, C.P. 04510. México.  
D. F. Tel. 550-55-59 y 548-43-52

Impresión Imprenta Madero, S. A. de C. V. Avena 102. Col. Granjas Esmeralda C. P. 09810

Precio del ejemplar: \$500.00 Suscripción anual: \$5000.00 (US \$60.00 en el extranjero)

Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.



# Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Vol. XLI, número 431, diciembre 1986

## La columna del director

### El gran arte de la parodia

Por Mario Vargas Llosa

### El teatro lírico de Lorca. El asesino y su víctima

Por Sergio Fernández

### Aproximaciones a la estética de Humboldt

Por Jaime Labastida

### Entrevista con Claribel Alegria

Por Gaspar Aguilera Díaz

### Temblores y terremotos en México en el siglo XVIII

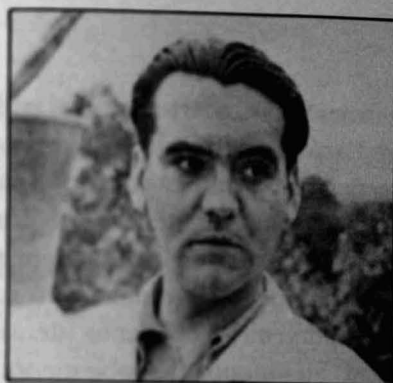
Por Ignacio González-Polo

### Tamayo grabador

Por Raquel Tibol

### El Colegio de México: una idea de casi medio siglo

Por Lorenzo Meyer



### 33 *Itálicas:* Antonio Rinaldi

### Aguila / Escorpión. Recurrencias lingüísticas en *Fuego de pobres* de Rubén

### 34 Bonifaz Nuño

Por María Andueza

## Quehacer Universitario

### 39 La biblioteca más allá de los estantes

Por Federico Ventura

### 41 Secretos Públicos: Paris Pishmish



## Escenario Crítico

### Teatro

### 42 Un nuevo capítulo en mi vida. Y seguir viviendo

Por María Muro

### Música

### 43 Entrevista con Alexandre Lagoya

Por Juan Arturo Brennan

### Cine

### 46 San Sebastián 86

Por Susana López Aranda

### Arte Escénico

### 48 Antonio López Mancera: hacedor de espectáculos

Por Alberto Dallal

### 50 Festival internacional cervantino

Por José Salvador Arronte

### Libros

### 51 Francisco Xavier Clavijero

Por Alejandro de Antuñano M.

### 54 Autognosis: el pensamiento mexicano en el siglo XX

Por Felicitas López

### Discos

### 57 El requiem de Mozart

Por Rafael Madrid

## *La columna del director*

**H**an transcurrido sólo tres meses y ya adviértese con claridad que las medidas propuestas por el rector Jorge Carpizo al Consejo Universitario en su sesión ordinaria del pasado 11 de septiembre, y aprobadas con algunas modalidades por este Alto Cuerpo, corresponden con una existencial solicitud de la nación. En las críticas situaciones en que hoy se desenvuelve el país, y que sin duda padece la Universidad, urge una concentración del talento mexicano capaz de innovar la marcha de todos hacia un mejor porvenir; y el talento identifiase en buena parte con el espíritu de la Universidad. Su autonomía, noblemente conquistada en 1929, la aísla de las muchas ambiciones del poder con la sobria garantía moral del ejercicio de la libertad académica.

No serían suficientes la investigación y la educación en las humanidades y las ciencias naturales y exactas, pues en 1910 comprometióse la Universidad a no renunciar al númen alado de la Filosofía, según los términos del célebre discurso que pronunciara Justo Sierra el 22 de septiembre de 1910, al inaugurar nuestra Institución nacional; y, poco después, con las palabras de Ezequiel A. Chávez, el claustro de la Escuela de Altos Estudios, donde cobijárase la conciencia crítica del Ateneo de la Juventud y de los muchos alumnos que incorporáronse al movimiento revolucionario mexicano.

¿Cómo la Universidad debe cumplir con su responsabilidad frente al pueblo que la inspira y guía? ¿En qué consiste en lo fundamental el trabajo universitario en nuestro país? Hállase la respuesta en el propio lema universitario: es el espíritu del mexicano y su significación universal el que habla por la academia con la ciencia, las humanidades y la filosofía, para el servicio de la patria y del hombre, pues se trata así de reactivar y movilizar en la historia sus propios supremos valores. Convocaron Miguel Hidalgo y José María Morelos y Pavón, nuestros padres heroicos, al establecimiento de la justicia y la libertad entre los mexicanos; y lo hizo así el Benemérito Juárez; y Ricardo Flores Magón, Francisco I Madero, Emiliano Zapata y Francisco Villa; y luego Salvador Alvarado, Felipe Carrillo Puerto, Francisco J. Mújica y Lázaro Cárdenas, en la tribuna de 1938; y ahora lo exige el pueblo, y su Universidad tiene que entregarle los mejores bienes de las humanidades, las ciencias y la filosofía. Crear las condiciones óptimas al hallazgo y ofrecimiento de las respuestas indispensables, es el propósito de elevar en todo lo posible los niveles académicos; y precisamente en este ánimo insértanse las sugerencias del Rector al Consejo Universitario, cuya aplicación es aplaudida sin importar los privilegios y fueros ahora purgados del espacio universitario.◊

Horacio Labastida

# EL *gran arte* DE LA PARODIA

*Por Mario Vargas Llosa*

Recuperar para la literatura de creación aquello que la subliteratura y los géneros audiovisuales le habían arrebatado es un empeño del que han resultado algunas excelentes novelas contemporáneas. La más célebre, por su repercusión en todo el mundo, es, claro está, *Il nome della rosa*, híbrido de "thriller" medieval, novela de aventuras y divertimento erudito con el que Umberto Eco demostró que la inteligencia, la cultura y el afán experimental podían congeniar perfectamente en una novela moderna con los ingredientes del folletín decimonónico: el suspenso, la proliferación anecdótica, la truculencia, las coincidencias providenciales y los espectaculares frescos históricos.

En la literatura latinoamericana quizás el caso más ilustrativo sea el de Manuel Puig. Decir que su obra está envenenada de cine —como lo están la de Cabrera Infante y, en cierta medida, la de Carlos Fuentes— es cierto pero insuficiente. Al autor de *El beso de la mujer araña*, las películas no sólo le han suministrado unos temas y una mitología inagotables, sino, sobre todo, una técnica narrativa y una atalaya para investigar las acciones humanas. En sus historias —siempre visuales y dialogadas, con rápidos saltos hacia el pasado o el futuro, igual que en un guión las imágenes cinematográficas aparecen como tales para representar la alternativa utópica, aquel mundo de fantasía en el que los seres humanos se refugian a fin de escapar a la ruindad de sus vidas.

En los años sesenta y setenta muchos novelistas parecieron resignarse a que el cine,

la televisión y la subliteratura monopolizaran las grandes pasiones, los destinos extraordinarios, la acción. Proclamaron soberbiamente que la única aventura lícita en el campo de la creación literaria era la del lenguaje y, encerrados bajo cuatro llaves, se dedicaron a inventar formas, a experimentar con el tiempo, a pulverizar la gramática. En ciertos países, como Francia, la novela de creación se convirtió, casi, en una rama menor de la lingüística o de la semiótica y corrió el riesgo, si seguía rodando por el despeñadero formalista, de quedarse sin más lectores que los heroicos asistentes a los seminarios de ensayistas como Roland Barthes o el propio Umberto Eco cuyas elucubraciones resultaban infinitamente más divertidas que los libros sobre los que teorizaban. El placer de contar historias quedó confinado a las pantallas y a la literatura de los supermercados. A falta de alternativas, los lectores empezaron a aplacar su apetito de ficción con géneros sustitutorios, como las biografías o las policiales. En Europa, críticos y lectores entronizaron súbitamente a Patricia Highsmith, hasta entonces considerada apenas una buena artesana de "thrillers", en una astuta creadora del más alto nivel.

El Premio Nóbel concedido a Claude Simon, uno de los gonfaloneros de la novela lingüística, coincide, en cierto modo, con la agonía del fenómeno. El caso de Umberto Eco, que escapa de la semiótica para escribir un delicioso melodrama macabro, no es el único. El director de la revista *Tel Quel*, en Francia, Philippe Sollers, escribe ahora novelas mundanas y eróticas y Le Clezio, que



inició su carrera literaria con unos textos densos, desdeñosos de la anécdota y embebidos de preocupaciones semánticas, publicó el año pasado una espléndida novela de aventuras en tierras exóticas –*Le chercheur d'or*– dentro de la mejor filiación conradiana. En España, la novela de más éxito en los últimos años –*Mazurca para dos muertos*, de Camilo José Cela– resucita la tradición de la narrativa picaresca del Siglo de Oro, en tanto que otro distinguido poeta y ensayista, Manuel Vázquez Montalbán, escribía una serie de excelentes novelas policiacas con un personaje común: el detective Pepe Carvalho. Que los novelistas salgan a disputarle al cine, la televisión y la subliteratura el privilegio de contar historias, que la buena literatura salga de nuevo a la calle y se replete de aventuras, es una buena cosa. El único camino, por cierto, en el que el gran público y la literatura pueden de nuevo coincidir, como en el siglo XIX, cuando los grandes narradores no tenían el menor escrúpulo en admitir que entretener fuera, también, una obligación de la novela.

El brasileño Rubem Fonseca, autor de *A grande arte* (Río de Janeiro, 1983) es uno de esos escritores contemporáneos que han salido de su biblioteca a hacer literatura de calidad con materiales y recetas hurtados a los géneros de gran consumo popular. En esta novela ha conseguido, brillantemente, justificar aquel viejo refrán español que dice: Ladrón que roba a ladrón tiene cien años de perdón.

Antes de este libro, Fonseca –nacido en 1925, abogado penalista de profesión, autor de varios guiones cinematográficos– había publicado algunas colecciones de cuentos y una novela (*O caso Morel*, 1973), también de semblante policial. Pero *A grande arte* es el primero de sus libros que ha hecho una exitosa carrera internacional, con traducciones y reconocimiento en distintos países del mundo.

Se trata de un éxito muy merecido porque su novela, además de una divertida historia policial con todos los tópicos inherentes al género y al alcance del lector más primario,

es, también, un libro elegante y sutil. Su mundillo de asesinos, traficantes, prostitutas y ominosos capitalistas resulta ser, asimismo, un irónico caleidoscopio de alusiones y paráfrasis históricas, mitológicas y literarias que dignifican la materia narrada, tornándola una propuesta cultural y una encubierta burla del propio género. Estas dos lecturas posibles de la novela no son excluyentes. El lector zahorí puede ir detectando el secreto manantial de referencias que irrigan la acción sin que, por ello, este contexto entrevisto al sesgo de la historia, atenúe o anule su interés por las peripecias de la novela. Una prueba más de que la inmemorial predisposición del género –contar historias, referir aventuras– puede muy bien consubstanciarse con las tentativas intelectuales más exigentes.

El protagonista y narrador de *A grande arte* es un abogado criminalista de Río de Janeiro, del que sólo conocemos su apodo: Mandrake. El sobrenombre le viene de las tiras cómicas; sus costumbres, de ciertas novelas y películas policiales clásicas. Es cínico, sexualmente promiscuo, amoral y simpático. Como detective resulta un absoluto fracaso pues no resuelve por sí mismo ninguno de los enigmas que se le plantean: las soluciones aterrizan en sus brazos gracias a los demás o al azar. Cuando decide vengarse, matando a cuchillo a los dos pistoleros que lo hirieron y sodomizaron a su novia, también falla; pese a haberse documentado y entrenado como un maniático en el arte del puñal –sobre el que la novela despliega una prodigiosa información técnica y erudita– ambos se le escapan y es el destino (personaje central) quien se encarga de lavar la afrenta.

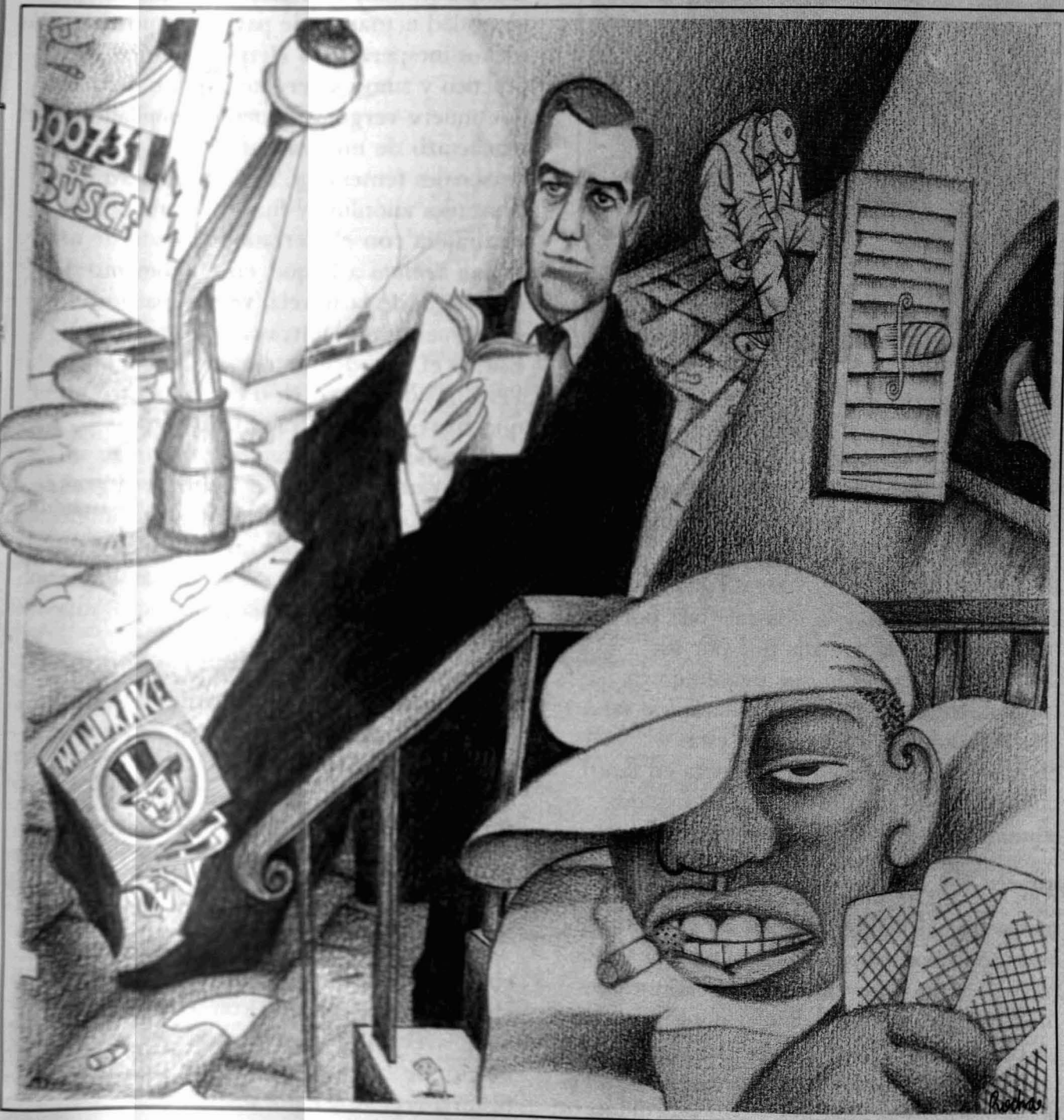
Y, sin embargo, pese a ser un hombre eficaz sólo en la cama, con su rebaño de amantes, Mandrake no nos da nunca la sensación de una nulidad, de un profesional impotente. Porque, compensatoriamente, es un habilísimo narrador. La historia de *A grande arte* está contada por él, pero Mandrake sólo habla en primera persona en los episodios de los que es testigo. En los otros, usurpa los rasgos de un narrador omnisciente y relata desde la tercera persona gramatical, aunque, de cuando en



cuando, asoma un instante, desde un paréntesis burlón, para recordar al lector que aún sigue allí. La coartada con la que justifica estas mudanzas en el punto de vista de la narración es que aquello que no vio con sus propios ojos lo conoció después, gracias a testigos o documentos que llegaron providencialmente a sus manos. Nos dice, también, que estos episodios que ha conocido de segunda mano no siempre los refiere con matemática objetividad. A veces, ha dejado que su intuición y su fantasía

llenaran los blancos y colorearan ciertos hechos...

De modo que tal vez sea la subjetividad de Mandrake la que imprima a esa sociedad de rufianes y rameras las insólitas prendas que la adornan: la propensión literaria, la costumbre de los seres humanos de lanzar latinajos para gratificar un pensamiento y la manía helenista. La pasión por la antigua Grecia se halla tan extendida que, al final de la novela, ella es la única explicación coherente de la muerte del gran malvado del libro. El





multimillonario Thales Lima Prado —hijo del incesto y el estupro y pináculo de un vasto imperio de narcotráfico— muere misteriosamente con un cuchillo clavado en la axila; al parecer programó así su suicidio para emular al Ajax de la mitología griega. Resumir la historia que cuenta *A grande arte* es empobrecerla porque ella vale más por la manera como está contada que por sus incidentes. (Y eso es lo que establece una frontera entre literatura y subliteratura: en ésta la imaginación del escritor está enteramente volcada en la anécdota en tanto que en aquella está distribuida, de manera equitativa, en lo contado y en la manera de hacerlo). El asesinato de dos prostitutas, en Río, que, en un inicio parece la obra de un maniaco sexual, abre una caja de Pandora de la que van brotando, a lo largo de una acción trepidante, las enrevesadas ramificaciones de un tenebroso conglomerado criminal en cuyo vértice se halla Thales Lima Prado (que es, también, un literato frustrado). Los escenarios de la historia son cafetines y bares sórdidos,

mansiones suntuosas de Río, aldeas de la frontera brasileño-boliviana donde la cocaína es reina y el crimen rey, y un interminable tren que cruza medio Brasil con literas que rechinan bajo el peso de las parejas fornicantes.

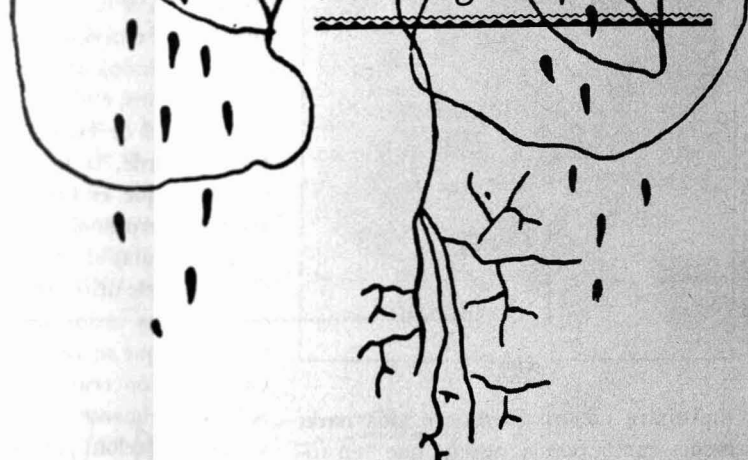
El personaje más pintoresco de la novela es un enano negro, llamado Zakkai y apodado Nariz de Hierro, que capitanea una banda de delincuentes y que, en los intervalos de su veloz ascenso, desde las cuevas de ratas de los suburbios de Río hasta las oficinas del capitalismo más respetable, camufla su identidad actuando de payaso en un circo. No menos inesperado es Hermes, teórico, práctico y sumo sacerdote del rito del puñal que muere vergonzosamente humillado por el machetazo de un amateur. Entre los personajes femeninos, se lleva el cetro una prostituta anónima y fugaz, dotada por la naturaleza con el aterrador atributo de una *vagina dentata* a la que, en el momento más surrealista de la novela, vemos masticar golosamente un churrasco a la parrilla. Este es el más delirante episodio del libro. Pero ni siquiera en él, o en aquel otro en el que aparece Lima Prado tratando patéticamente de aprender a nadar en su mansión carioca, tiene el lector de *A grande arte* la impresión de un mero juego intelectual por parte del autor, de un simple ejercicio de acrobacia retórica. La novela es también eso, desde luego: una parodia del género, una risueña caricatura de sus excesos e irrealidades, un carnaval en el que desfilan todos sus tópicos. Pero todo ello está hecho con tanta simpatía y un conocimiento tan cabal de sus secretos y un humor tan bien medido para neutralizar la ironía subyacente, que el lector nunca deja de interesarse ni de creer en lo que le cuentan, aunque, a menudo, las destrezas y picardías del narrador le inspiren más respeto que sus anécdotas. Tal vez eso sea el "gran arte" en lo que concierne a la novela: en contar una historia tan increíble y excesiva como ésta con el maquiavelismo necesario para que, en la hora mágica de la lectura, le resulte al lector una historia creíble y natural. ♦



# EL TEATRO LÍRICO DE LORCA

## EL ASESINO Y SU VÍCTIMA

Por Sergio Fernández



F. de la Y. García Lorca

Tuvo en estos cincuenta años y en los que en su vida se dedicó al arte; tuvo el poeta, digo, un éxito tan decisivo, que al menos la gente de mi generación —ya en plena fama post-mortem—, se quedó un poco desconcertada si la palabra se entiende como el terreno entre la fascinación y el rechazo.

Muchos antes de leer a otros grandes poetas del 27, o a la generación de Contemporáneos ya estaba Lorca en nuestro repertorio, convertido en mito, el que es hasta hoy: verdad y recreo de la imaginación, algo formado con letras, puñales y sangre. Posiblemente tal reconocimiento (ahora caigo en la cuenta) se debió no sólo a que el "Romancero Gitano" inundó nuestros adolescentes oídos, sino precisamente al teatro *en vivo* (multitudes de estudiantes en galería) que por aquellos años nos ofreció la Montoya: *Bernarda Alba*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera*, *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre*. ¿Qué otro dramaturgo tan aplaudido como él? Acaso, de los españoles, y en aquella época, Benavente o Casona, eclipsados con el tiempo si los comparamos al propio Lorca. El talento de la Montoya, tan parecido al grabado de Goya "Lluvia de toros", estaba como creado a propósito

para que Lorca nos quemara y así, calcinados, lograr la anhelada purificación propuesta por el teatro griego.

Años, años después, la emoción persiste, pero sin el rechazo que sobre todo a mí (amante de una poesía tan opuesta, como lo es la de Cernuda o la de Jorge Cuesta) me proporcionó en la memoria. Pero ahora, con la obligada relectura para este homenaje, Lorca me llenó de estupor no tanto por confirmar su genio sino por el descubrimiento de otros valores en un teatro distinto del citado: obras menos fuertes dramáticamente hablando y que por eso quedan rezagadas para el lector común. Esta escena, la lírica, es la que me parece excelsa de modo diferente porque dejando de lado adulterios, crímenes o suicidios, realza la metáfora y la metonimia. Tal alquimia, que a ojos vistas cambia al Lorca consuetudinario por uno diferente, es la que nos ocupará en el transcurso de este texto.

### I

Lo primero con que nos encontramos son las propuestas —llamémoslas así— que el poeta hace a su propia posteridad. Su juego con ella es paradójicamente de ver-

dad, dándose los lujos que desea. Como el Lope de *La Dorotea* —por ejemplo—, ejercita prosa con verso... siempre y cuando el tono sea diferente del que tienen las obras mencionadas. ¿Qué desea el espectador? Lorca le entrega no lo que quiere sino lo que necesita, aun cuando el público no lo entienda ni lo haya practicado en su mundo interior. Y si la necesidad suplanta al deseo, el teatro lírico de Lorca, al ser antecedente del llamado "teatro del absurdo", adelanta sus propuestas —enloqueciendo al auditorio— a cambio, claro, de entregarle también un territorio de belleza poética que ni Adamov, ni Ionesco pretenden para sí. Acaso sólo Becket tenga en cuenta, para su propia escena, un ritmo semejante.

Sea como fuere y para explicar este legado de Lorca a la posteridad, echaré mano sólo de tres obras. Quedan de lado las obras recogidas en *Teatro breve* (1928): *El paseo de Buster Keaton*; *La doncella*, *el marinero*, *el estudiante* y *Quimera*. Imposible, por el momento, hablar de todas. Para aclarar lo que aclarar deseo, las tres elegidas son, *La zapatera prodigiosa*, *Así que pasen cinco años* y *El público*. En ellas la poética teatral de Lorca se presenta de una manera enfática: se trata de



un teatro que lo es, no de uno que intenta simular la verdad. Es una escena de "mentiras", en la que (ya lo dice el autor al público en *La zapatera*) existe el miedo de que "el auditorio (no sea) generoso con la mímica de los autores y el artificio del ingenio". Es, claro, el temor que los autores tienen a la sala, por lo que —aquellos que combinan prosa con poesía— destierran a esta última, ya que "la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asusta de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una bola de humo o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces para calmar el hambre de una multitud".

Aquí, según él, separa las tierras fértiles parcela por parcela para entregarnos... una simple línea de conducta; la de una zapaterilla cualquiera que vive casada y enormemente aburrida con un hombre mayor, tanto más que ella, en un pueblucho cualquiera de España. Ella, de carácter agrio, nos recuerda —y no de lejos— *La doma de la fiera* por dos razones o por las muchas que se plantean: por ser indomable, es decir, por intentar, como la figura de Shakespeare, obtener y conservar una libertad que la sociedad le niega. También por ser, ambas obras, sátiras y, porque por su trato se convierten en una alegoría del existir. Pero ¡cuidado! pues desde el *Prólogo* —al presentarse el autor en escena con una "carta" para el público— si bien nos dice que la zapaterilla

Federico García Lorca a los 6 años

suplantará con su mediocre vida nada menos que la poesía, agrega que "en todos los sitios late y anima la criatura poética que el autor ha vestido de zapatera con un aire de refrán o de simple romancillo, y no se extrañe el público si aparece violenta o toma actitudes agrias, porque ella lucha siempre, lucha con la realidad

que la cerca y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible". He aquí planteada, a macha martillo, la poética teatral en cuestión. Pero antes de analizar este párrafo espléndido, habré de decir que la heroína —que carece de nombre— es simplemente la primera en la larga lista de figuras anónimas. Ya no hay ni habrá Bernarda, ni Rosita, ni Mariana Pineda ninguna. Así el espectador penetrará cómoda y holgadamente en el escenario a fin de apoderarse de este gesto, de tal postura, de tal o cual calidad de la vida.

El anonimato nos permite, pues, la entrada no ya al lunetario, sino a la escena misma. Por esta simple razón *ya somos teatro* y podremos apoderarnos del papel que deseemos; el de la zapatera misma, el del niño, el de las vecinas chismosas (la roja, la verde, la negra), ó... el de una mariposa que el niño desea vanamente atrapar. Pero también elegiríamos (si de elegir se trata) al zapatero, o al zapatero disfrazado de titiritero, su "otro" yo. Por eso tenemos varios: un teatro que se ve; un teatro que se vive desde donde se ve, en comunión realmente portentosa; un teatro, finalmente, al que se le abandona, caído ya el telón, para regresar a vivir el propio, el de la vida cotidiana que nos toca vivir. ¿No se le nota a Lorca la pincelada, nada incierta por cierto, de *El gran teatro del mundo* del ajejo y resplandeciente Calderón?

Y ahora caigo perogrullescamente en lo que no debo pasar por alto: algunas apostillas y alguno que otro aspecto que Lorca nos ofrece para penetrar, sin perdernos, en su laberinto. En efecto, "nadie debe exagerar". La farsa siempre exige naturalidad. El autor ya se ha encargado de dibujar el tipo y el sastre de vestirlo. Sencillez, sí, pero engarzada en un espléndido lenguaje. Sencillez que permita a la farsa ser lo que es: una burla a la inarmonía, en este caso, que representa un matrimonio convencional... como hay tantos. ¿Y qué le desespera al poeta más que la existencia cotidiana? Sencillez, repito, para decir que sólo a distancia se reconoce el ser amado pero que (arrepentimientos o no de por medio) cuando el azar o la voluntad lo convierten de nuevo en cercanía... el amor se emponzoña otra vez pues su esencia —si es que alguna existe— es cambiar permanentemente de postura, de disfraz, de deseo. Sigamos con las pistas: el zapatero —que apura el vino y que lo paladea lindamente— declara que el suyo "es un trabajo de poca apariencia y de mucha ciencia", para



agregar enfáticamente que "enseño la vida por dentro". ¿Qué quiere decir en este caso? Tal vez el eterno duelo de los sexos: la mujer como víctima social del hombre; éste como víctima individual de la mujer, de una hembra que desea serlo todo menos "esclava" pues que hacer quiere, a la española, su santa voluntad.

La farsa, contada brevemente, nos advierte que el matrimonio —o los cónyuges— no están dispuestos a soportarse más. Del viejo se dice que su hermana lo obligó a casarse. A la hermosa indomable se le adivina que si se casó fue —tal vez— por no tener nada que hacer. Absurdos si los hay, pues una mujer como ella, puede elegir, como varón, al que le de la gana. Pero, farsa al fin, no hay que reclamarle a la obra una puntilliosidad que le es adversa. El carácter agrio de la heroína, entrelazado a la debilidad de su marido, da al traste con el vínculo de modo que él, sin advertirlo... pone pies en polvorosa echándole la puerta en la nariz. Se va por allí, a "correr mundo". Pero como Ulises



Dolores La Colorina

—perro fiel encadenado a su pasado— regresa disfrazado de saltimbanqui. Disfrazado, afirmo, para probar o comprobar —ya que está enamorado— el amor de la fiera que no es, en este caso, Catalina Minola, como en Shakespeare; que es, ya lo dije, una zapatera cualquiera, sin nombre alguno. Pero lo delicioso de la farsa es

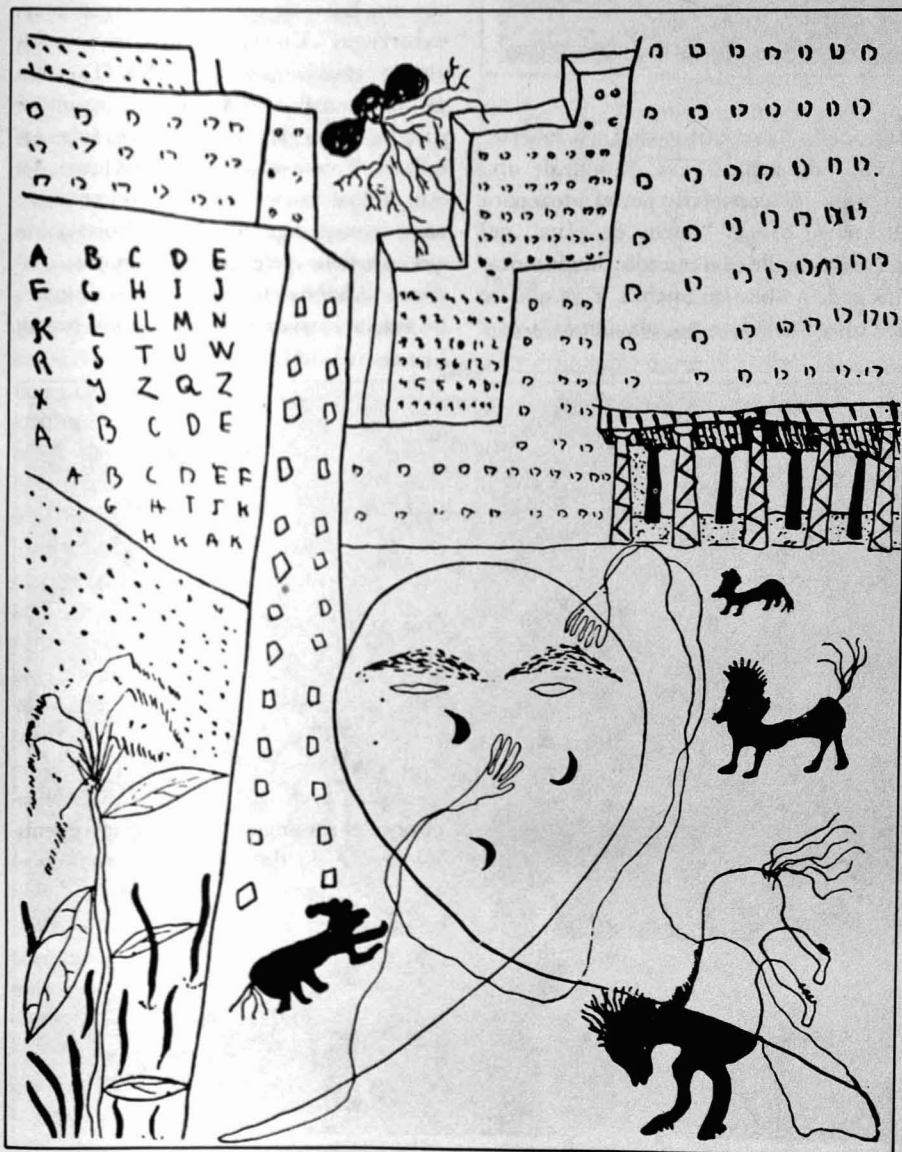
que, cuando la anagnóresis queda al descubierto, las cosas regresan, ya lo dije, al punto de partida: ella lo rechaza a gritos (a pesar de que al "otro" le ha confesado su abierta pasión por el marido fugitivo), lo cual equivale a aceptarlo no como hombre sino como su posesión. Y así, *sub specie aeternitatis*, cae el telón.

He aquí el trabajo del zapatero bien expuesto: uno "de poca apariencia y de mucha ciencia" en el que el autor se habla a gritos con la actriz; en que ambos —ciencia y ficción esta vez— son arte, es decir, invención dramática, la que ligada al espectador, nos enseña, como si fuera Graham Greene, "el revés de la trama" en donde antes de morir, nos decimos engaños: me refiero, claro, a la ilusoriedad de nuestra existencia en esta tierra.

Bien. No es necesario rastrear más para volver al párrafo en cuestión, el que desde un principio ha quedado por analizar. Lorca nos entrega una zapaterilla en lugar —nos dice— de la poesía, lo que es, contundentemente, mentira, ya que la zapatera, por ser "prodigiosa" no es de carne y hueso sino que tiene "aire de refrán o simple romancillo". Refrán o romancillo son *palabras*, ya en prosa —refrán—; ya en verso —romancillo—. Lo prodigioso de la zapatera es que, ni más ni menos, ella es imagen, es decir, poesía. Y por eso —y no por razones que no vienen al caso— "lucha con la realidad que la cerca"... "y con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible". ¿Qué es el arte sino una batalla contra la realidad, ya visible, ya oculta? Se trata —de nuevo Caldeón— de representar un papel en el teatro del mundo. Él se refiere a la existencia, claro está. Nosotros, de seguir sus lineamientos, los representamos cada quien a la medida de sus fuerzas. Hay, sin embargo, una inconformidad pues ¿por qué en el reparto no se nos dio algo de más alcurnia o de menos pesadumbre en todo caso? Lorca contesta, con la zapatera, que lo podemos elegir... en la imaginación que son las bambalinas. Pero ¿no es un remedio verdadero a la fatiga de la existencia cotidiana?

## II

De todo esto se infiere que, cuando la realidad es invisible, se acepta. ¿Será el arte, según tales premisas, realidad oculta? ¿Será la máscara de ese trozo de vida que, por subyacente, no observamos y que calladamente, sin remedio, se fuga de nosotros? El arte, en tal caso, sería la barrera que impediría ese movimiento:



Perspectiva urbana con autorretrato



un olvido irremediable que equivale, acaso, a una parálisis. Pero veamos, ahora, la segunda obra: *Así que pasen cinco años*, teatro, éste, claramente lírico si por ello se entiende que al tiempo lo sustituye el espacio; que los personajes dejan de serlo para convertirse en metáforas; que el "objeto poético" —la palabra— está entronizada pero... fuera de sitio ya que un árbol se convierte, por ejemplo, en una bola de humo; que la gestualización nos dice tanto o más que la propia sintaxis; que el mimo —referencias plausibles de la *Commedia del arte* veneciana— se halla aquí en primer término ya en el Maniquí, en Arlequín, en el Payaso, en la Máscara o en el Eco. Que, por todo lo expuesto, este teatro ha sustituido, como lo dije, a la acción dramática por un nuevo tipo de *deus ex-machina* que avasalla, contundentemente, con el teatro anterior al que presenta Lorca.

Así como la *Zapatera* nos recuerda a Shakespeare, *Cinco años* nos remite (al menos como un eje) al "Diálogo entre el Amor y un Viejo", el excelso poema atribuido a Rodrigo de Cota. La obra se basa, aparentemente, en el recuerdo; aparentemente, digo, porque no existe, jamás, pasado alguno que nos sirva de referente —o de apoyo— para vivir. Estamos solos, aislados y ya veremos —si la hay— cuál es la redención.

Existen dos momentos o dos teclas, únicas, a pulsar: uno externo y el otro interior, basados, claro, en una filosofía del movimiento: todo cambia pero "por dentro se está más vivo", sí, "están las cosas —reitera el personaje— más vivas dentro que ahí afuera expuestas al aire o a la muerte". De este modo es claro deducir que "verse por fuera es morir de inmediato", frase que balbucea un desdentado viejo, quien expresamente desea convencer al joven de su eterno error en el vivir.

Como todas las de Lorca, esta obra tiene algunos elementos reiterativos como objetos poéticos: el acero (daga, puñal, escopeta, tijeras), el color (en la naturaleza humana o fuera de ella); la sangre —derramada o vertida o en las venas, a manera de fuerza; la luna (espejo, mar, mujer, emociones versátiles). Pero también, predominantemente, el sueño. Cada uno se liga, repito, en apariencia, al tiempo ("la sangre, seca, y lo pasado, pasado") pero en verdad giran en el espacio, a manera de constelaciones, cometas, o astros.

A reserva de ahondar en ellos, por lo pronto reitero que hay un miedo explicable a lo externo —a la calle en especial, como símbolo— porque estamos expuestos



al atropello, a la contrariedad, a la muerte. ¿Cómo no asegurar que el talle de una mujer ha sido concebido por el poeta para cercenarse con el "hacha de plata" del amante? La calle es el mundo, donde moramos nada a nuestras anchas. Y ya que de símbolos hablamos no olvidemos a una

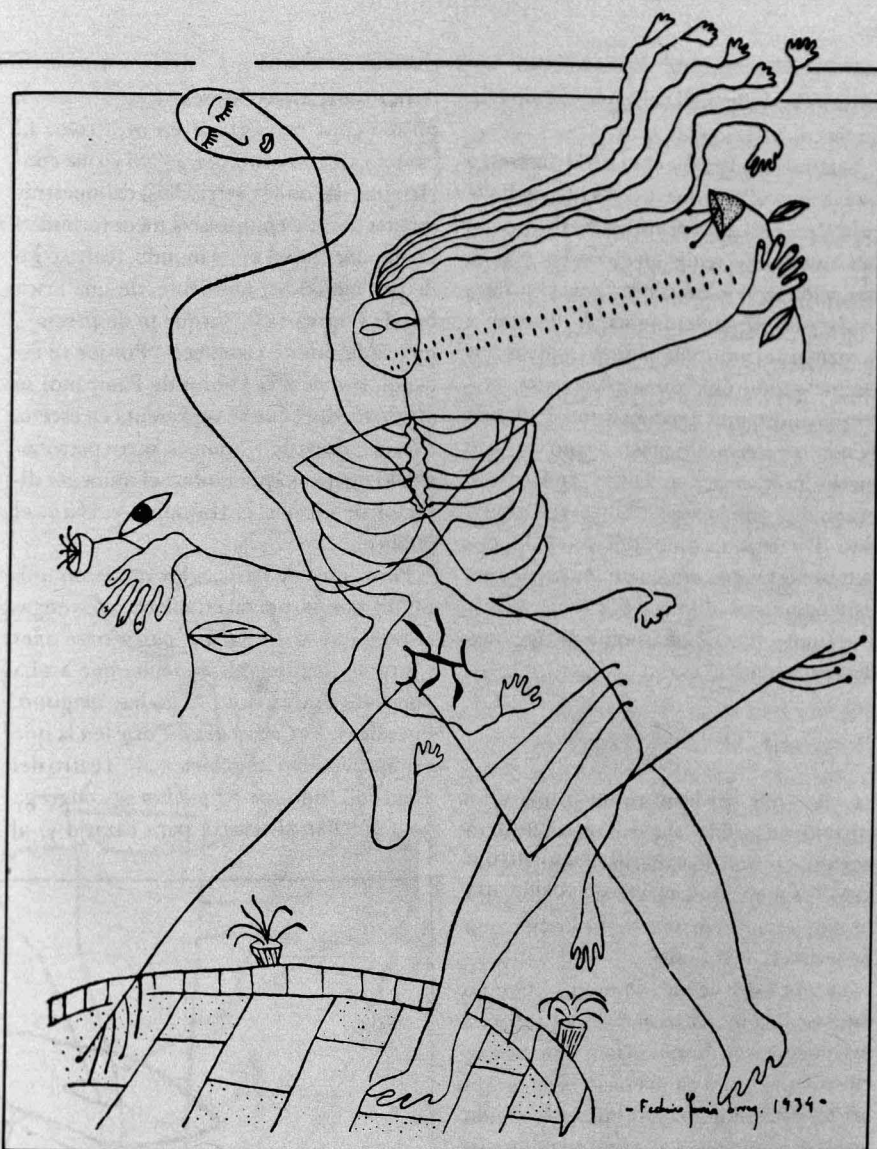
obra coetánea "La calle del amor" de Jorge Cuesta donde, semejante a Lorca, el poeta se adelanta en varias décadas a lo más actual de la escena contemporánea. Sea como fuere *Así que pasen cinco años* gravita entre Eros y Tanathos, los dos polos en que nos revolcamos dulce y amargamente día con día, alcoba tras alcoba, noche a noche. Mas lo cierto es que aquí lo lírico está en su cimera. El niño (otra constante poética) tiene por corazón a un ruiseñor. El gato es azul, pero podría ser verde o datilado. O amarillo, como la máscara que se viste ostentosamente para irrumpir, a manera de sol, los rayos de una luna pálida o enfermiza. Un muerto, o el Maniquí, se desmayan pues cruzan el mundo de los vivos con ociosidad, con oficiosidad y gracilidad también. Los ángeles (pintados o bajados de lo alto) decoran una pequeña estancia. El caballo tiene cascos dorados y asciende por una escala hacia el sol. La cara del padre de la novia es rosa. Una mirada se parte "como el ala de una mariposa". El aire "se cuaja en las bocas". El joven llega mojado por una lluvia de cinco años y tiene "tier-nas arrugas". Un viaje es frío porque en los últimos años ha nevado mucho. El vestido de novia que lleva el Maniquí se lo pondrá para las bodas "la ría grande". El sol es un milano. Veinte años son veinte lunas. En esta atmósfera campea, pues, un ente que no se da no ya digamos en la vida diaria sino que no tiene referencia dramática ninguna. Se habita en una situación singular, de vida y de muerte, como si todos fueran





el producto de un sueño o, si se desea, son entidades astrales. Se trata de esa especie de nube que emana del cuerpo humano y que denominamos, en platónica tradición occidental, el espíritu. Ciertos objetos (la daga, el alfiler, el puñal) pertenecen a lo lunar, en tanto que la sangre —o los colores cálidos— al sol, de modo que a partir de ciertas dicotomías (amor/muerte, luna/sol, vigilia/sueño, cuerpo físico/cuerpo astral) se teje una urdimbre donde *todo es todo a un tiempo*; donde todo es sí mismo pero su contrario; donde nadie es por completo de verdad ni nadie, por completo, de mentira. Es claro que por eso la Máscara, Arlequín o el Payaso (de donde Venecia y Fellini parecen surgir) tienen el mismo peso escénico que el Joven, la Mecnógrafa, la Joven o el Niño. Pero ya de hueso, ya de yeso, el grito que se escucha es delator: hay que recordar, sí, pero a "las cosas vivas, ardiendo en sangre, con todos sus perfiles intactos". Pero a su pesar, el recordatorio no es sincero pues se habita, repito, en una realidad soñada que por eso mismo no es temporal sino astral, es decir, espacial.

He aquí el lirismo en su apogeo. Y si de algo quisiéramos asirnos para hablar de esta obra no sería de una acción dramática pues, en rigor, se halla ausente. Todo sucede ilógicamente, o con una lógica poética, que es lo mismo. Por ello si al principio (lo que Lorca denomina pomposamente un primer acto) lo que ocurre es un triángulo de amor, es importante explicarlo a modo de un rompecabezas: el Joven ama a la Joven que espera no a un hombre de carne y hueso sino al amor mismo (o se encarna en ella la ilusión de amar); ilusión que a la larga se convierte en un Maniquí acaso porque la ilusión se cosifica al no encarnarse. Por otra parte la Mecnógrafa ama a su vez al Joven, quien o no la quiere o no la advierte. Si después cambia el asunto y Joven y Mecnógrafa se enamoran es porque... la vida es movimiento "y hay que ir despertando suavemente las cosas" del sueño en el que están, si ello es posible. Si no tal vez se dejen atrás, en pos de lo que más se teme pero que, al cabo, es lo único que en realidad nos pertenece: la muerte misma. "Quiero morirme siendo ayer" dice alguien porque "todo se queda quieto en el pasado" según afirma el Amigo 2. Y porque "la vida es sueño" ... a lo Calderón, estos personajes marionetas tienen gnóstico horror al sueño como si les impidiera —ese plomo en los párpados— vivir... aunque sea sobre una realidad que detestan y temen. "Aquí no se sueña. Yo quiero soñar". Pero por mucho que se declaren re-



Muerte

beldes a esta especie de mañoso e inabarcable e inagotable destino, la obra —o la vida en ella presa— desemboca en el sinsentido de los sueños. Pues a medida que se acerca el final, se acentúa lo poco férreo de la trama, o, para decirlo mejor, se presenta lo inconsútil del desenlace. Y ¿en qué termina este asunto de amor que es sueño, de vigilia que es muerte, de muerte que es verdad, de un absoluto que es lirismo, de poesía que es teatro?

Las fórmulas, inquietantes, se contradicen: pues si el tiempo se halla por encima del sueño, en otro momento, a la inversa, el sueño está por encima del tiempo. Pero ¿qué más da si tiempo y sueño "comen oscuras flores de duelo"? ¿Qué más da si envuelven a un Payaso que hace mutis llorando porque se va a representar, fuera del escenario, el papel de un niño pequeño? ¿Qué si los diálogos se tuercen enfebrecidos, para saber que es "hermoso esperar" con seguridad "el momento de ser amada"? ¿Qué si la vida es un circo y los hombres, como los peces, encuentran al amor en el mar, acaso porque Afrodita es la dueña de ese desierto de agua? Las cosas

parecen ser así en el teatro o al menos en este inquietante de Lorca. Por eso el Niño Muerto, de pronto (y sin ser esperado) entra a adueñarse, finalmente, del escenario. Por eso también la Voz o la Máscara son la madre; por eso dentro del cuerpo del Joven corre algo extraño "como una hormiguita sola dentro de una caja cerrada". Las frases, absurdas, se suceden para deleitarnos, sorprendernos o atemorizarnos:

"Te quiero demasiado para poder contemplarte"

"tuve que buscar tu amor donde no hay gente"

pues la Joven se irá con él *Así que pasen cinco años* envuelta, la pareja, en la regia "mortaja del aire".

Pero ¿dónde está la respuesta o si se quiere, la salida de este despropósito? ¿La hay? El Joven la desea. La Joven la espera. Los mimos hacen de ellos mofa. La puerta —dice uno— está a la derecha. El otro afirma que a la izquierda. Entonces, dada la ambigüedad, resta pensar o que no existe la salida o que lo que queda es el viento y la

música de violín, tal cual, en nostálgico fin de fiesta.

Sigamos adelante: como lo de "adentro está más vivo" y lo que más adentro se halla es la Voz, ésta, portadora audaz de la palabra, asienta sus reales en el Verbo, principio, nada menos, que de la Creación. Pues estas pseudo-marionetas, delicadas y atrozmente mortales poseen —¡démonos cuenta!— como único recuerdo la letra. Nosotros podríamos preguntarnos si además tienen o carecen de alma. Dicho de otro modo ¿la Máscara, el Payaso, la Mecanógrafa, son sólo imagen? ¿Son seres animados? ¿Participan, como anfíbios, de los dos sustratos? Quede en el aire esta pregunta para pasar, por último, a *El público*, la más alucinante, la más bella y tonta de las comedias revisadas.

### III

"Es horrible perderse en un teatro y no encontrar la salida". La sentencia hilvana a perfección con lo anteriormente expresado. Veamos, pues, esta farsa poética para terminar nuestro bamboleante homenaje a Federico García Lorca.

La obra del poeta —desde un "tiempo interior," como él mismo diría— termina justamente con lo que llama "escena en cinco actos", rara enumeración que no cubre los cinco. Aun cuando hubiera seguido vivo no considero, en lo personal, que su teatro hubiera rebasado una conducta estética... suicida. Más allá de *El público* no puede haber nada que no sea un no-teatro. Por eso con este texto se lanza definitivamente a un cambio, el que se experimenta al vaciar la escena de dramatismo para llenarla de poesía o, en su caso, de muerte. Y como ya en *La zapatera prodigiosa* vemos su inclinación al mito de Proteo, conviene citar de nuevo su espléndido comentario: "La poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una bola de humo o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces para calmar el hambre de una multitud". Drama poético, teatro lírico, escenas metafóricas o como quiera llamársele, aquí Lorca da rienda suelta a su Proteo.

Un Adán y una Eva "cochina" son un eje interior. Plantean la sin igual aventura del pecado original y... sus consecuencias en el siglo XX. El Paraíso, perdido sin remedio, los convierte —entrelíneadamente— en otra pareja no menos conocida, la de Romeo y Julieta. Todos, los cuatro son lunares de esta tela rota y parchada que es *El público*

donde cada quien desea dejar de ser si mismo para convertirse en otra cosa. El cambio, de raíz ontológica ("Si yo me convirtiera!" dicen los estribillos) da muestras de una obvia y compulsiva inconformidad del ser que somos en el mundo, teatro o no de por medio. Al ambiente, de una lírica honda y agresiva ("Porque te desprecio", dice la figura de Cascabel: "Porque te escupo" le dice a la Figura de Pámpano) se añade el papel que se representa en escena y en el que existen, además, otros personajes no menos inquietantes: el autor, el director de escena, el traspunte y, claro, el público.

Pero antes de pasar a los vasos comunicantes que el poeta establece, convengamos en que si en *Así que pasen cinco años* existe un argumento endeble, que acaba por desfigurarse, aquí ya no hay ninguno. Pues desde la *Commedia del arte* (en la que se improvisaban los papeles) al "Teatro del absurdo" todo, en *El público* se congrega para acechar al teatro; para cazarlo y, al

final, como veremos, asesinarlo. Por eso el papel a representar es lo de menos; por ello uno puede llevar a cabo el del otro o salir o entrar a escena cuando le dé la gana pues el sentido de la improvisación, estimulado sabiduría, racionalmente, nos remite a que lo contemplemos como si fuera de verdad. Pero estos seres no tienen vuelta de hoja: están vacíos. Da la impresión de que tienen la necesidad imperiosa del Yo; de que, mientras exista tal carencia, nada serán, por lo que nos recuerdan al Tirso que afirma, en boca de Mireno

No soy, seré

o al Federico de Lope cuando confiesa

Aunque dicen que el no ser  
es, señora, el mayor mal

Nos los recuerdan aunque aquí la carencia sea más poderosa; más, si se quiere, auténtica. Se desea ser porque la nada acecha por



Sólo el misterio nos hace vivir. Sólo el misterio



el flanco que sea, en medio, naturalmente, de la algarabía y el sinsentido:

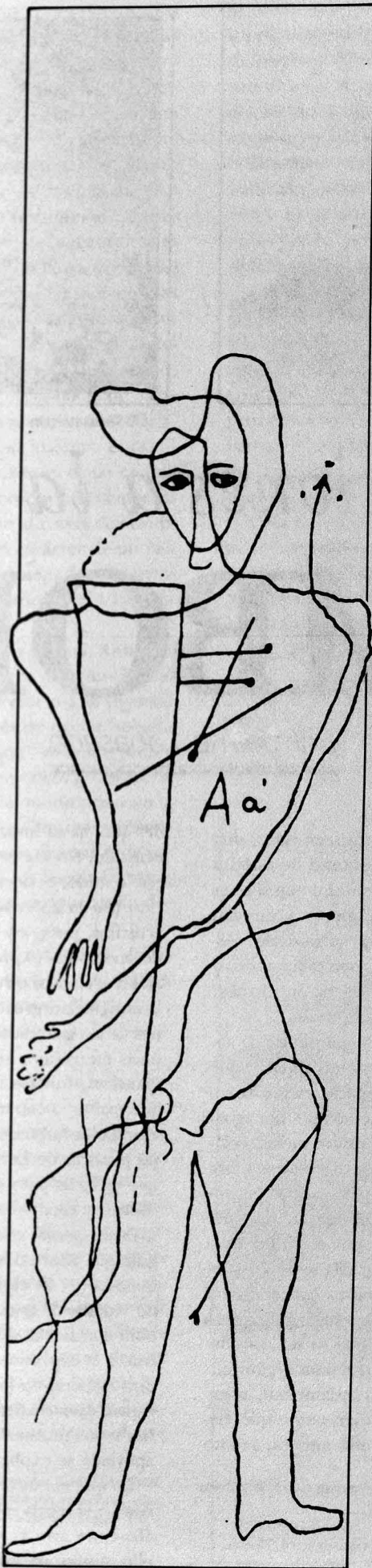
"Allí hay una vaca que guisa la comida para los soldados"

"Mi mujer es hermosa como una montaña. Pare cuatro o cinco a la vez y nunca al mediodía o por debajo de los árboles".

En medio de las metamorfosis, el drama (Proteo de por medio) es una lucha sin cuartel que se establece entre público, espectador, director, traspunte, autor y, lo que es el colmo, las personas dramáticas.

Pero como si hay público debe haber representación —la que sea— lo que habrá de escenificarse (el momento del sepulcro de Romeo y Julieta) es un eje que se advierte a retazos, como a retazos se advierte lo demás. Dos Julieta (dignas sucesoras de las dos Isoldas) se disputan la veracidad del personaje. La falsa Julieta es la que está en la superficie, en las tablas mismas. La verdadera se encuentra debajo de las sillas, amarrada y amordazada. Pero este teatro de teatro de otro teatro es, en realidad, una farsa montada sobre los esquejes nada menos que de un Auto Sacramental, el que sea, pues si Adán y Eva dan la pauta, al principio, de lo bíblico, oraciones católicas de uso común ("Santo, santo, santo"... "En tus manos encomiendo mi espíritu", etc.) lo completan recreando lo perdido de nuestra felicidad primigenia y la profunda estupidez de intentar su recuperación. Otro pespunte, éste por demás sorprendente, da, a lo Shakespeare también (*The comedy of errors*), más sabor al caldo que se representa. Pues "el director de escena evitó de manera genial que la masa de espectadores se enterase"... de que Romeo y Julieta no son lo que son. En efecto, el galán ya tiene sus treinta años en tanto que Julieta no es una doncella sino un jovencuelo de quince. Por eso, entre gritos y sombrerazos (los zapatos de la heroína no se encuentran; a un estudiante enamorado le da igual que Julieta sea hombre, mujer o cocodrilo); entre gritos y destemplanza asesina a la ejemplar pareja. Y es que "la denuncia del público fue tan eficaz", que acabó de un manotazo con el cuadro.

Pero antes —antes de analizar el final— José de Arimatea, Poncio Pilatos o el Emperador de los Romanos ponen en el banquillo de los acusados a los Autos Sacramentales, piezas muertas si no fuera por la alta poesía que de sí emanan: Calderón, Valdivieso, Sor Juana. En los Autos Lorca



Figura

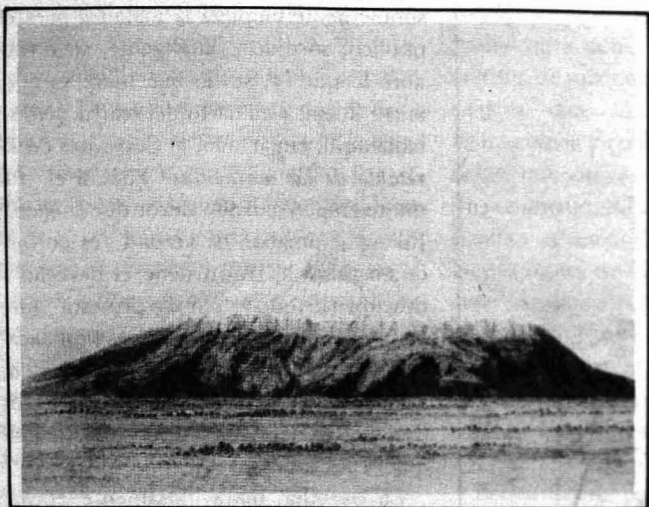
simplemente empieza la matanza pues el público, sórdido e inteligente, se revela ante lo que ve, sea lo que fuera ya que, 'entre líneas, está harto del teatro. ¿No se halla aquí, engarzado, el Cervantes de *El retablo de las maravillas*? Pues si el "tumulto empezó cuando vieron que Romeo y Julieta se amaban de verdad" es porque quien asiste al teatro tiene el derecho a descubrirlo todo y "por eso protesta" ante la falsedad que, en este caso, simbólicamente propone Shakespeare. Porque no, no se amaban. Los que se amaban eran los esqueletos, pero no las personas... ni siquiera sus trajes.

La parodia, maravillosamente eficaz, nos lleva a considerar con Lorca que todo "es una cuestión de forma, de máscara". Por eso el asesinato no es sólo el que se comete con los enamorados sino con un espectro algo más amplio. Es claro que el autor, entrometido, diga que "aquí está la gran equivocación de todos y por eso el teatro agoniza"... sí, por la mano de Lorca. Lo que ocurre, para decirlo sintéticamente, es que, con el pretexto de un género vencido (el Auto) Lorca pasa a cuchillo al teatro entero y aún más —lo cual es el colmo— también mata a la farsa, pero entonces, ya después de cometido el crimen, ¿cuál es la propuesta del sangriento asesino?

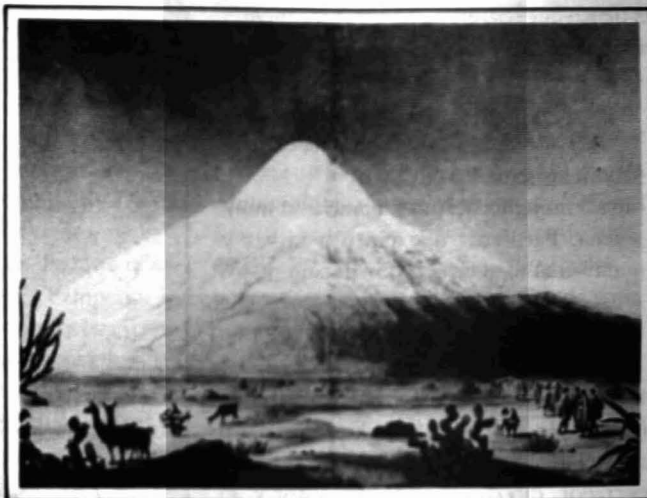
La palabra poética, como en los casos anteriores, sólo que agudizadamente. Pues "el público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio". No, no debe hacerlo. Por lo contrario, "el público se ha de dormir en la palabra, y no ha de ver a través de las columnas las ovejas que bailan y las nubes que van por el cielo."

#### IV

Para terminar quiero decir, sinceramente, que este crimen sólo lo logra el gran artista. Matarse a sí mismo es seguir adelante inventando, siempre, otras alternativas. Es el caso de Quevedo, el de Cervantes, el de Goya, el de Valle-Inclán, el de Picasso, para sólo citar a la familia. Lo patético del asunto es que este bello asesinato preludia, segundos antes, el de García Lorca. No en balde la sangre invade todo su escenario; no en balde Federico lleva por dentro como un manantial rojas gotas de inmortalidad que hoy —público por él mismo entrenado para haziarse de lo que no quiere aceptar— recogemos con el ansia con que se beben las páginas de un escritor de genio. ◇



K.F. Schinkel según bosquejo



J.T. Thibaut según un bosquejo

# Aproximaciones a la estética de HUMBOLDT\*

Por Jaime Labastida

Ignoro si cuanto habré de exponer constituya, en rigor, una estética. Más aún, si pueda hablarse de un sistema de estética y si tal sistema pueda ser considerado original. Lo que sí sé es que en la obra de Alejandro de Humboldt, tan rica y variada, tan multiforme y compleja, encontramos, a no dudarlo, elementos dispersos de una teoría del arte y, por sobre todo, y esta expresión es responsabilidad directa del barón alemán: “una manera estética de tratar las ciencias naturales”.<sup>1</sup>

Humboldt es, pues, antes que otra cosa, permítaseme tamaña obviedad, un hombre de ciencia, un científico en el que se reunían, a un mismo tiempo, las preocupaciones por la sociedad y la naturaleza. Era un hombre que atendía por igual asuntos que corresponden a las ciencias naturales y a las sociales. Así, pues, encontramos en su obra tanto ensayos sobre geología, botánica, geografía o biología, como sobre economía, política, historia, arqueología, antropología o ciencia militar. Creo, además, que su obra constituye, por el método que la informa y por la teoría científica que en ella se expresa, el punto de unión entre la concepción mecánica y la concepción dialéctica de la materia. Ya he dicho en otro lugar que, junto con las tesis de Diderot, las de Humboldt han de ser consideradas como las correspondientes a un materialista orgánico.

Ahora bien, al lado de este aspecto fundamental, estoy cierto de que en la obra de Humboldt existen rasgos que, debidamente articulados, tal vez integren una estética, asunto

del que, hasta hoy, al menos en América Latina, nadie se ha ocupado. No me refiero sólo a los aspectos más ostensibles en este sentido, es decir, a todo aquello que guarda estrecha relación con su apreciación de las obras de arte; sus preferencias artísticas, pues, en un sentido estricto. Así, por ejemplo, sus declaraciones expresas en favor de un arte claro, racional, abierto, clásico; o su admiración y entusiasmo por las obras de la antigüedad grecolatina, lo mismo que por las manifestaciones de sus grandiosos contemporáneos Goethe o Shiller. Tampoco me refiero solamente a su trato continuo con artistas (plásticos, fundamentalmente) y a la vinculación profesional que mantuvo con ellos: para publicar multitud de sus ensayos, Humboldt hubo de recurrir a los trabajos de los mejores artistas plásticos de Europa, en especial, a dibujantes y grabadores que hicieron para él planchas en metal de animales y plantas, códices y cordilleras.

Este aspecto, con ser decisivo, no es, para mí, desde el ángulo que ahora deseo examinar la obra humboldtiana, lo más importante. Es cierto que, en su conjunto, la obra americana de Humboldt es también una obra plástica, quiero decir, una obra que asocia, de modo necesario, la expresión gráfica, plástica, a la expresión por medio de la palabra escrita. Dicho de otra manera: en los 30 volúmenes que integran el *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, la plástica y la palabra se son mutuamente necesarias, no son la una sin la otra, se apoyan y se explican.

Lo que me interesa destacar aquí, pues, además de lo anterior, es la teoría estética propiamente dicha, esa relación estrecha entre arte y ciencia tan particular, y que caracteriza, por ello mismo, de un modo tan singular la obra humboldtiana.

\* Conferencia dictada en la Sociedad Mexicana de Amistad con la República Democrática Alemana el 24 de Julio de 1986.

<sup>1</sup> Alexandre de Humboldt, *Tableaux de la nature*, trad. de Ferd. Hoefler, Librairie de Firmin Didot Frères, París, 1850, Tomo I. p. 2.



Volvamos, por lo tanto, a esa expresión que transcribí un poco antes. ¿Qué significa esa "manera estética de tratar las ciencias naturales"?

Significa que en Humboldt se dan, indisolublemente ligados, el hombre de ciencia y el artista, el espíritu de indagación más riguroso con la sensibilidad y la pasión de un esteta. Ante cada fenómeno natural que Humboldt examina y estudia se produce, de modo necesario, la expresión de los sentimientos que el paisaje despierta en él. Acudo a su testimonio: "La impresión que en nosotros deja el espectáculo de la naturaleza es provocada en menor medida por la fisonomía particular del paisaje, que por la luz bajo la cual se destacan los montes y los campos, ya iluminados por el azul del cielo, ya oscurecidos por una nube flotante. De igual modo, la pintura de las escenas naturales nos impresiona con mayor o menor intensidad, siempre que esté o no en armonía con las necesidades de nuestros sentimientos. Pues el mundo físico exterior se refleja, como en un espejo, sobre el mundo moral interior. El perfil de las montañas que se dibujan en el horizonte, como en una lejanía nebulosa, el tinte sombrío de los bosques de abetos, el torrente que se precipita tumultuosamente al través de abruptos peñascos, en fin, todo cuanto forma el carácter de un paisaje, se anuda, por un antiguo lazo misterioso, a la vida sentimental del hombre. Este lazo es el que proporciona los más nobles goces de la naturaleza".<sup>2</sup>

Este texto ejemplar pertenece a una obra juvenil, *Ansichten der Natur, Tableaux de la nature, Cuadros de la naturaleza* o, mejor: *Pinturas de la naturaleza*. En el Prefacio a la segunda edición, escrito casi cincuenta años después de que se hubiera publicado la primera, Humboldt aclara que "el doble propósito de ese libro" consistía en "aumentar nuestros goces por la contemplación de la naturaleza y captar del modo más vivo la armonía de las fuerzas físicas". Para ello, era imprescindible, a su juicio, "exponer estéticamente las grandes escenas de la naturaleza", o sea, "revestir a la ciencia de una forma literaria, ocupar la imaginación al mismo tiempo que enriquecer los dominios de la inteligencia".<sup>3</sup>

De esa manera, las grandes escenas de la naturaleza, de las cuales ese libro se ocupa, son de lo más variado, casi podría decir, de lo más extremo: "estepas y desiertos", "cataratas", "selvas primitivas", "la estructura y la acción de los volcanes"...

En cualquiera de esos "cuadros" o "pinturas" de la naturaleza, Humboldt intentaba unir, en un solo tejido, tanto la descripción científica más fiel cuanto los sentimientos, insisto, que en él despertaba la contemplación, la fruición podría decirse, de esa variedad de paisajes. Uno de los textos termina así: "A lo lejos todos los objetos se hallaban dotados de un movimiento ondulatorio, efecto de un espejismo. Ni un soplo agitaba el polvo arenoso del suelo. El sol se encontraba en el cenit, y sus rayos, que se reflejaban centelleantes en la superficie ligeramente encrespada del río, hacían que resaltara mejor aún el rojo nebuloso que bordeaba el horizonte. Los bloques de piedra y los peñascos desnudos estaban cubiertos de una multitud de grandes iguanas, de gruesas escamas, lagartos geocónicos, y salamandras manchadas: inmóviles, levantada la cabeza, la boca abierta, parecía que aspiraban con delicia el aire

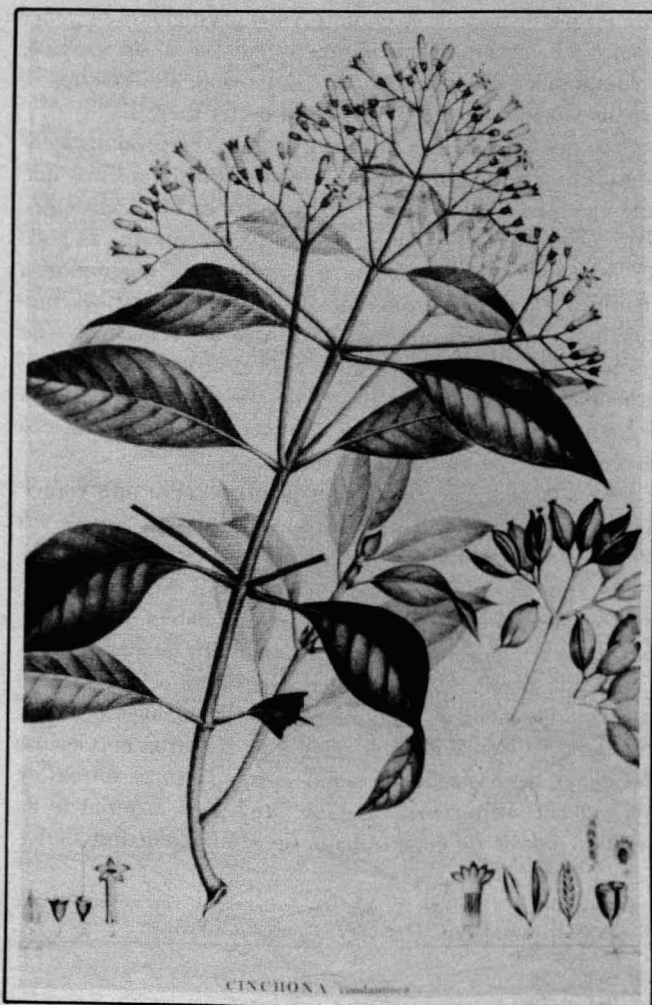
ardiente. Los grandes mamíferos se esconden en la espesura; los pájaros se anidan en el follaje de los árboles o en las grietas de las rocas. En esta calma aparente de la naturaleza, el oído, atento a los menores sonidos, percibe un ruido sordo, cerca del suelo y en las capas inferiores de la atmósfera. Ahí todo anuncia un mundo de fuerzas orgánicas en plena actividad. En cada arbusto, en la corteza agrietada del árbol, en el terrón habitado por himenópteros, por todas partes, en fin, la vida se revela en su grandeza: se diría que se trata de una de las mil voces por las cuales la naturaleza habla al alma piadosa y sensible que sabe comprenderla".<sup>4</sup>

Todo este conjunto de impresiones, al lado de los resultados generales de las mismas investigaciones, acabará por constituir, según lo aprecia Humboldt, la *Doctrina del Cosmos*. Por aquellas fechas tempranas, el ilustre investigador no hacía otra cosa que acumular experiencias y sentar las bases para una generalización suficientemente apoyada en hechos, que con el tiempo le permitiera escribir, hacia el final de su vida, su obra más ambiciosa y completa: *Cosmos*, cuyo subtítulo indica que se trata de un *Ensayo de una descripción física del mundo*.

Todavía en esta obra madura, sin embargo, pervive el mismo entusiasmo artístico, plástico, vivo, lleno de pasión, por la naturaleza, puesto que se trata de una "doctrina" que, cito, "eleva el alma hasta donde los grandes fenómenos de la naturaleza son susceptibles de ser abordados de una manera estética".<sup>5</sup> Así pues, en el *Cosmos* Humboldt recuerda este her-

4 *Ibid.*, p. 297. En *El Humboldt venezolano*, pp. 82-83. El texto pertenece al Cuadro "La vida nocturna de los animales en las selvas primitivas".

5 *Ibid.*, p. 285. En *El Humboldt venezolano*, p. 78.



Estudio de plantas

2 *Ibid.*, pp. 228-229. El texto pertenece al Cuadro llamado "Sobre las cataratas del Orinoco, cerca de Atures y Maipures". En *El Humboldt venezolano*, trad. de Jaime Labastida, ediciones del Banco Central de Venezuela, Caracas, 1977, p. 49.

3 *Ibid.*, p. 5.

moso trabajo de su juventud y reafirma los principios fundamentales que lo guiaron al redactarlo. Dice: "He intentado hacer ver en el *Cosmos*, como lo hice también en los *Cuadros de la naturaleza*, que la descripción exacta y precisa de los fenómenos no es en lo absoluto inconciliable con la pintura animada y viva de las imponentes escenas de la creación".<sup>6</sup> Así, el tratamiento estético de las ciencias naturales no fue una actitud juvenil, pasajera, que luego hubiera abandonado Humboldt en su madurez; por el contrario, constituye un principio de la investigación, lo mismo que un rasgo de su carácter, que estará presente en todas las etapas de su vida.

Aún más, desde ese ángulo, Humboldt concibe la unidad de razón y sentimiento, de ciencia y arte: "La naturaleza considerada racionalmente, es decir, sometida en su conjunto al trabajo del pensamiento, es la unidad en la diversidad de los fenómenos; la armonía entre las cosas creadas, que difieren por su forma, por su constitución propia, por las fuerzas que las animan, es el todo (MóTMV) penetrado por un soplo de vida". De esa suerte, "el resultado más importante de un estudio racional de la naturaleza es el de aprehender la unidad y la armonía en este inmenso conjunto de cosas y de fuerzas, abrazar con el mismo ardor lo que es debido a los descubrimientos de los siglos remotos y a los tiempos en que vivimos, analizar el detalle de los fenómenos sin sucumbir bajo su peso".<sup>7</sup>

Humboldt reclama para sí, como el método que lo ha guiado, el de un "empirismo razonado" que somete el conjunto de los hechos registrados por la ciencia a "las operaciones del entendimiento que compara y combina".<sup>8</sup>

A través de ese método, Humboldt concluye que "la naturaleza no pierde nada de su encanto y del prestigio de su poder mágico a medida que comenzamos a penetrar en sus secretos, a comprender el mecanismo de los movimientos celestes, a evaluar numéricamente la intensidad de las fuerzas".<sup>9</sup>

Creo que aquí, en este texto sintomático, empezamos a encontrar ya, con mayor claridad, los principios filosóficos que orientan a Humboldt. Para él, lejos de haber oposición entre sentimientos y razón, lo que existe es plena armonía. El goce de los fenómenos naturales no se produce por la ignorancia científica o la incompreensión racional. Por el contrario, a medida que se conoce científicamente la naturaleza, más se puede gozar de ella, al contemplarla: la verdad se une a la belleza, principio, pues, de una estética (y de una ontología y de una epistemología) que, sobre bases completamente distintas, nos hace recordar las tesis de un Platón.

De esa manera, pues, Humboldt se esfuerza por unir veracidad y belleza, fidelidad y exactitud en la descripción de los fenómenos con sentimientos artísticos. Las "vistas de las cordilleras", por ello mismo, responden a esta tesis. No se trata sólo de "escenas pintorescas", de "cuadros agradables"; son eso y, por supuesto, mucho más: cuadros realizados de modo científico. Cada ángulo de las cordilleras ha sido medido: "Me ha parecido que tiene un gran interés para la geología el poder comparar las formas de las montañas en las partes más lejanas del globo, del mismo modo como se comparan las formas de los vegetales bajo climas diversos. Muy poco material se ha reunido todavía para este trabajo; sin el auxilio de instrumen-

tos geodésicos por los que se midan aun los pequeños ángulos, es casi imposible determinar los contornos con la precisión debida. Al mismo tiempo que yo me ocupaba de estas medidas en el hemisferio austral, sobre la cordillera de los Andes, el señor Osterwald, ayudado por un distinguido geómetra, el señor Tralles, dibujó, siguiendo un método análogo, la cadena de los Alpes suizos, según se presenta cuando se la mira desde las márgenes del lago de Neuchâtel. Esta escena, que se acaba de publicar, es de tal exactitud que, siendo conocida la distancia de cada cima, se podría encontrar su altura relativa empleando en el cálculo la simple medida de los contornos del dibujo. El señor Tralles se ha auxiliado de un círculo repetidor. Los ángulos por los que he determinado el tamaño de las diferentes partes de una montaña han sido tomados con un sextante de Ramsden cuyo limbo indicaba con certeza de seis a ocho segundos. Al repetir este trabajo de siglo en siglo, se podría llegar a conocer los cambios accidentales que experimenta la superficie del globo".<sup>10</sup>

Esa es la causa de que Humboldt indique, con profusión de detalles, el sitio exacto desde el cual "tomó la vista" de ese paisaje. Si uno examina, entonces, los bellísimos grabados que acompañan el *Atlas pintoresco del Voyage...* advierte, con claridad extrema, que el arte se da la mano con la ciencia; que el cuadro de la naturaleza es bello, sí, pero también es verdadero. ¿Arte "realista"? ¿"Realismo artístico"? Eso quizá, pero también algo más o, mejor, otra cosa distinta: el intento de reproducir verazmente, científicamente, un paisaje, conduce de la mano a Humboldt a reproducirlo también de un modo artístico, estéticamente.

Una vez más acudo a un texto que puede ser en extremo revelador. Humboldt se dedicó a lo largo de su recorrido por tierras americanas, a realizar experimentos sobre la electricidad animal. Por el tiempo en que inicia su viaje, Galvani había desarrollado multitud de experiencias sobre la "irritabilidad" de las fibras nerviosas. Cuando Humboldt regresa a Europa, se encuentra con los definitivos avances que sobre la electricidad realiza Volta y abandona, por lo mismo, sus experimentos sobre electricidad animal. Empero, en Venezuela realiza múltiples experiencias con peces eléctricos, los gimnotos o anguilas. Para atrapar los peces en una laguna, hubo necesidad de seguir el procedimiento que a continuación, con palabras de Humboldt, se describe: "No podría sino describir imperfectamente el espectáculo que nos ofreció la lucha de las anguilas contra los caballos. Los indios, pertrechados de juncos muy largos y de arpones, se colocaron alrededor del pequeño lago; algunos de ellos treparon a los árboles, cuyas ramas se extendían hasta la superficie del agua: todos impedían, con sus gritos y sus largos juncos, que los caballos volvieran a la orilla. Las anguilas, aturdidas por el ruido de los caballos, se defendieron por la reiterada descarga de sus baterías eléctricas. Durante largo tiempo, pareció como si ellas fueran a llevarse la victoria sobre los caballos y mulos: por donde quiera se veía que estos últimos, entorpecidos por la frecuencia de la fuerza de los golpes eléctricos, desaparecían bajo el agua. Algunos caballos se rebelaron y, pese a la vigilancia activa de los indios, ganaron la orilla. Abruñados de fatiga, con los miembros entumecidos por la fuerza de las conmociones eléctricas, se tiraron cuan largo eran en tierra firme.

"Habría deseado que un hábil pintor captara el momento

<sup>6</sup> Alexandre de Humboldt, *Cosmos*, traducción de H. Faye y Ch. Galuski, edición de L. Guérin, París, 1866-1867, Tomo I, p. LVII.

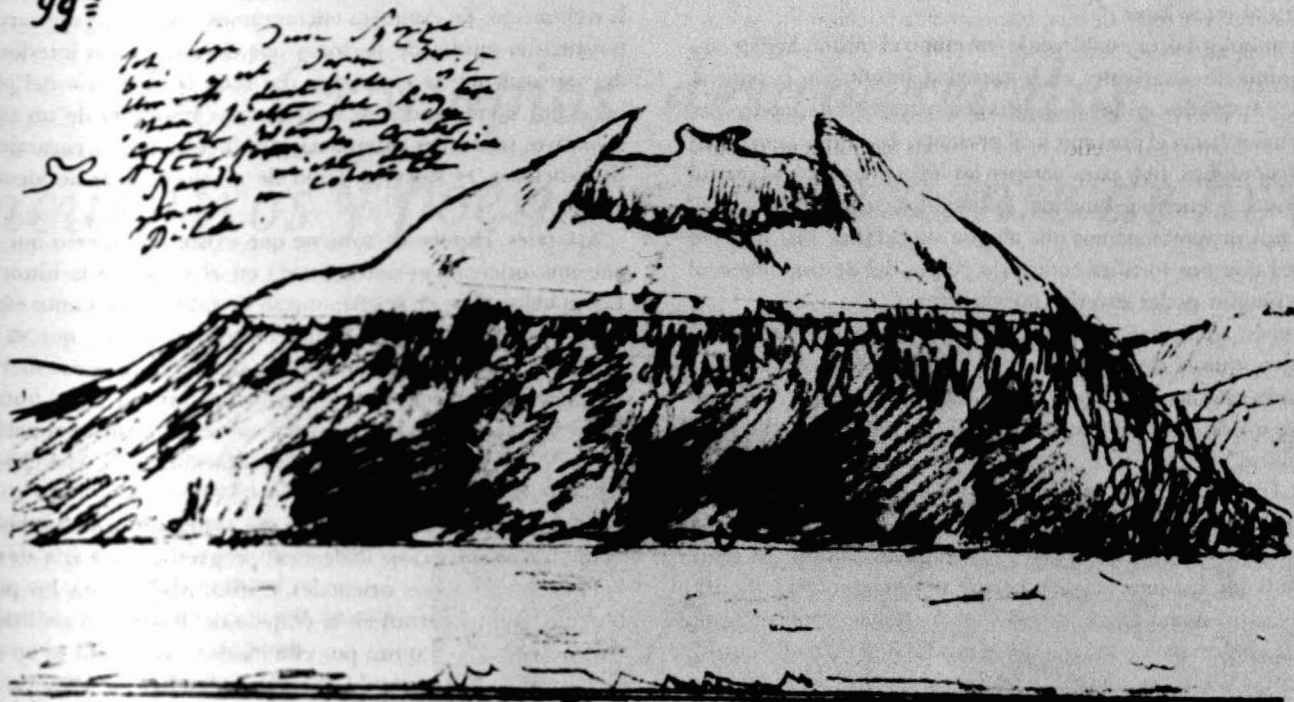
<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 3-4.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>10</sup> Alejandro de Humboldt, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, traducción de Jaime Labastida, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 1974, p. 61.



99<sup>a</sup>

El altar

en que la escena estaba en su apogeo. Los grupos de indios rodeando el estanque; los caballos, que, con la crin erizada, el espanto y el dolor en los ojos, desean huir de la calamidad que les sorprende; las anguilas, amarillas y lívidas, que, semejantes a grandes serpientes acuáticas, nadan en la superficie del agua y persiguen a sus enemigos: todo esto ofrecía, sin duda, un conjunto pictórico. Recordé el cuadro soberbio que representa a un caballo entrando en una caverna, aterrorizado ante la vista de un león: la expresión de su terror no es más fuerte que la que vimos en esta lucha desigual.

"En menos de cinco minutos, dos caballos se habían ahogado ya. La anguila, que tiene más de cinco pies de longitud, se desliza bajo el vientre del caballo o el mulo, y desde ahí hace una descarga a lo largo de todo su extenso órgano eléctrico: ataca a la vez el corazón, las vísceras y, sobre todo, el plexus de los nervios gástricos".<sup>11</sup>

He tomado casi al azar este conjunto de textos. Podría acudir a muchos otros. Pues lo mismo se ocupa de describir animales, como los monos que recoge en las orillas del Orinoco, el Casiquiare y el Río Negro, o de hacer disecciones en serpientes de cascabel, pájaros o cocodrilos; igual se trate de descripciones de plantas o de cordilleras, de códices o de situaciones políticas, Humboldt deja el testimonio de su sensibilidad, el modo como ha sido afectado su sentimiento por las investigaciones científicas mismas. Podrá levantar el plano de la Bahía de Acapulco, recoger especies vegetales en la costa, escarbar en la cordillera para encontrar las mismas capas sedimentarias en el viejo y en el Nuevo Mundo, determinar con precisión la latitud y la longitud en que se encuentra México o Veracruz mediante la observación de la bóveda celeste, subir al Chimborazo cargado de todo su instrumental científico, no importa, pues, de qué se ocupe, en todos los casos

Humboldt unirá, a la descripción pormenorizada del fenómeno natural, las impresiones que en "un alma sensible y apasionada" produce la contemplación de tal escena.

Reproduzco, por último, en este contexto, el pasaje en el que nos habla de la cuenca lacustre de México: "Ciertamente no puede darse espectáculo más rico y variado que el que presenta el valle, cuando en una hermosa mañana de verano, estando el cielo claro y con aquel azul turquí propio del aire seco y enrarecido de las altas montañas, se asoma uno por cualquiera de las torres de la catedral de México, o por lo alto de la colina de Chapultepec. Todo alrededor de esta colina se descubre la más frondosa vegetación. Antiguos troncos de ahuehuetes, de más de 15 ó 16 metros de circunferencia, levantan sus copas sin hojas por encima de las de los *schimes*, que en su porte o traza se parecen a los sauces llorones del oriente. Desde el fondo de esta soledad, esto es, desde la punta de la roca porfirítica de Chapultepec, domina la vista una extensa llanura, y campos muy bien cultivados que corren hasta el pie de montañas colosales, cubiertas de nieves perpetuas. La ciudad se presenta al espectador bañada por las aguas del lago de Tezcuco, que rodeado de pueblos y lugarcillos, le recuerda los más hermosos lagos de las montañas de la Suiza. Por todas partes conducen a la capital grandes calles de olmos y de álamos blancos: dos acueductos, contruidos sobre elevados arcos, atraviesan la llanura y presentan una perspectiva tan agradable como embelesadora".<sup>12</sup>

A todo lo hasta ahora dicho, habría que añadir todavía un rasgo más, de importancia extrema, y que cerraría el círculo de los principios humboldtianos aquí con brevedad expuestos. De la misma manera que en los grandes sistemas filosóficos, en Humboldt se da también una concepción ética. Hemos ha-

11 Alejandro de Humboldt, "Observaciones sobre la anguila eléctrica (*Gymnotus electricus*, Linn.) del Nuevo Continente", en *El Humboldt venezolano*, op. cit., p. 160.

12 Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, traducción de Vicente González Arnao, edición facsimilar de la de 1822, Instituto Cultural Helénico y Miguel Ángel Porrúa, México, 1985, Tomo I, pp. 342-343.

blado ya de la unidad entre la verdad y la belleza. A estas dos categorías habría que añadir ahora una actitud ética que lo acerca al estoicismo.

Humboldt busca establecer leyes; como él mismo lo dice, un conjunto de invariantes en la variedad infinita de la naturaleza. "Apoyados en los descubrimientos ya hechos, podremos lanzarnos hacia el porvenir y, al presentar las consecuencias de los fenómenos, fijar para siempre las leyes a las cuales la naturaleza se encuentra sometida. En medio de estas investigaciones nos proporcionamos una alegría intelectual, una libertad moral que nos fortifica contra los golpes del destino, libertad que ningún poder exterior podría lacerar".<sup>13</sup>

Puede advertirse que Humboldt se expresa aquí como un estoico, que la investigación de la naturaleza le proporciona, cuando establece leyes universales, un goce intelectual, un sentimiento de libertad que lo amuralla frente a los golpes del "destino".

Para concluir, sólo deseo hacer referencia a la actitud que guarda Humboldt frente a las expresiones artísticas, como las consideramos hoy, de los pueblos indígenas americanos. Para Humboldt, a diferencia de la perspectiva que asumimos ahora, tales expresiones tienen un carácter meramente histórico, no artístico; son muestras vivas de los grados de desarrollo que los pueblos han alcanzado en su avance hacia la civilización.

Dice Humboldt: "Los monumentos de las naciones de las que nos separa un largo espacio de siglos pueden atraer nuestro interés de dos maneras muy diferentes. Si las obras de arte que han llegado a nosotros pertenecen a pueblos en los que la civilización ha sido avanzada, es la armonía y la belleza de las formas, el genio con que fueron concebidas, lo que excita nuestra admiración. El busto de Alejandro, encontrado en los jardines de los Pisones, sería apreciado como un legado precioso de la antigüedad aun cuando la inscripción no nos indicara que se trata de los rasgos del vencedor de Arbelas. Una piedra grabada, una medalla de los hermosos tiempos de Grecia, interesan al amante de las artes por la severidad del estilo y lo acabado de la ejecución, aunque ninguna leyenda, ningún monograma relacione estos objetos con una época determinada de la historia: tal es el privilegio de lo que fue producido bajo el cielo del Asia Menor y en una porción de la Europa austral.

"Por el contrario, los monumentos de los pueblos que no han alcanzado un alto grado de cultura intelectual, o que, sea por causas religiosas y políticas, sea por la naturaleza de su organización, han parecido menos sensibles a la belleza de las formas, no pueden ser considerados sino como monumentos históricos. A esta última clase pertenecen los restos de esculturas esparcidas en las vastas regiones que se extienden desde las riberas del Eufrates hasta las costas orientales de Asia".<sup>14</sup>

Lo propio acontece, para él, con los códices o la lapidaria de los antiguos pueblos americanos. Le interesan como testimonios arqueológicos, como manifestaciones en los que se acusa la impronta de los pueblos. Claramente afirma que en ellos no encontramos ninguna "civilización avanzada", sino, más bien, rasgos que los acercan a los pueblos orientales. Al comparar las culturas americanas con las asiáticas y europeas, Humboldt señala lo siguiente: "Uno se sorprende de encontrar, hacia el fin del siglo decimoquinto y en un mundo que llamamos

nuevo, instituciones antiguas, ideas religiosas y formas de edificios que parecen remontarse, en Asia, a la primera aurora de la civilización. En América encontramos rasgos que son característicos lo mismo de naciones que de estructuras interiores de vegetales que se extienden por toda la superficie del planeta. Por dondequiera se manifiesta la impronta de un tipo primitivo, pese a las diferencias producidas por la naturaleza de los climas, el sol y la unión de muchas causas accidentales".<sup>15</sup>

Así, pues, Humboldt sostiene que existe un proceso que sigue una orientación determinada en el curso de la historia. Los pueblos, para él, se encuentran situados en un punto específico a lo largo de una línea más o menos continua, que va de la izquierda a la derecha en el curso del tiempo. De esa suerte, los pueblos indígenas americanos ocuparían un lugar homotaxialmente comparable al que a su vez ocupan los pueblos que se sitúan en la aurora de la civilización, en el Asia Oriental.

Al igual que Hegel, pongamos por caso, también Humboldt asume una concepción dialéctica, progresiva, que iría desde los pueblos llamados orientales, "primitivos", hasta los pueblos que se encuentran en la cúspide del desarrollo civilizatorio. Sin embargo y quizá por ello mismo, Humboldt es en extremo cuidadoso cuando reproduce códices o esculturas, pirámides o trajes. Procura ser fiel hasta el más mínimo detalle. Láminas enteras del *Códice Borgia* o del *Códice Dresden* fueron reproducidas por él con escrupuloso apego al dibujo y el color, pese a que, en todos los casos, señala que se trata de "expresiones monstruosas", en muchas ocasiones no cabalmente comprensibles para él. Baste recordar, para citar sólo este aspecto, que Humboldt, a la usanza occidental, "leía" los códices y los monumentos de izquierda a derecha, mientras que los indígenas americanos, al igual que los orientales, "escribían", dibujaban y esculpían siguiendo la línea "temporal" y "espacial" que va de derecha a izquierda. Por lo tanto, el orden, la sucesión de láminas y dibujos tendría que aparecer forzosamente alterada por Humboldt, hasta podría decir que en un sentido inverso.

Pero, aunque sea por omisión, una vez más encontramos aquí una clara muestra de la estética humboldtiana: aquella que valora como expresiones históricas, nunca como manifestaciones artísticas, los monumentos de los pueblos indígenas americanos, puesto que se apartan de los modelos clásicos de la Antigüedad grecolatina.

Pese a sus objeciones, Humboldt se acercó a todas esas manifestaciones con un respeto inmenso y puedo decir que con un método de tal manera sutil y complejo, un método universal de comparaciones, que pudo hacer aportaciones de primer rango. A la antropología mesoamericana, en especial, cuando se ocupó de comparar los zodíacos de los nahuas con los zodíacos de los pueblos orientales y europeos. Su estética, en este punto, es un lazo de unión con la estética ilustrada del siglo XVIII y la estética romántica de sus contemporáneos, Schiller y Goethe. Sin embargo, en un punto va más allá que ellos al anunciar las concepciones antropológicas de un Charles Darwin y un Lewis Morgan, aun las de un Vere Gordon Childe,

He aquí, pues, los rasgos fundamentales de la estética humboldtiana, esa "manera estética" de tratar las ciencias, tanto naturales como sociales. ◊

13 Alexandre de Humboldt, *Essai sur la géographie des plantes; accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales*, edición facsimilar de la de 1805, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, 1955, p. 35.

14 A. de Humboldt, *Vistas...*, op. cit., p. 17.

15 *Ibid.*, p. 5.



## CLARIBEL ALEGRÍA

*De Cronopios desaparecidos,  
encuentros y poesía nicaragüense de hoy\***Por Gaspar Aguilera Díaz*

**R**ecognido su trabajo literario y testimonial sobre Centroamérica, acaba de aparecer *Pueblo de Dios y de Mandinga*, novela corta publicada por Era; su libro *Luisa en el país de la realidad* se encuentra en imprenta, y su poesía ha sido recopilada en antologías de poesía salvadoreña y nicaragüense. En Deyá, España, convivió con el poeta recientemente desaparecido Robert Graves.

Su rostro sonriente permanece indiferente ante los bañistas (hombres y mujeres) que pasan frente a nosotros con minúsculas tangas por la arena blanca de Varadero.

**GAD:** ¿Cómo fue el inicio de tu obra poética?

**CA:** Yo empecé muy temprano a escribir poesía, durante mucho tiempo mi poesía fue más bien subjetiva. Mi maestro fue Juan Ramón Jiménez; cuando fui a Estados Unidos a estudiar tuve la suerte de encontrarme con él, quien me inició en la poesía, me hacía escribir diariamente sonetos, romances, todas las formas. Yo llegué muy pretenciosa diciendo que a mí sólo me gustaba el verso libre, el maestro Juan Ramón me dijo: "te voy a enseñar todo esto porque me interesa ayudarte"; influyó definitivamente en mi escritura, mis primeros libros demuestran esta influencia. Yo era en esa época una persona demasiado egoísta, vivía muy ocupada de lo que le pasaba a la pobrecita de Claribel (entre paréntesis: José Vasconcelos fue quien me bautizó así) mirándome un poco el ombligo, de pronto llegó la Revolución Cubana y para mí fue el gran sacudón, empecé a ver ya no sólo lo que me pasaba a mí, sino lo que pasaba alrededor de mí; me di cuenta con gran felicidad de que sí, de que era posible que un país se liberara de la opresión de E. U., del imperio.



*Claribel Alegria y Julio Cortázar*

Mi poesía empezó a cambiar y no porque me propusiera escribir una "poesía política" porque eso a mí no me gusta, era simplemente que la realidad nuestra empezaba a obsesionarme, es decir, todo lo que estaba ocurriendo en nuestros países;

me sentí llena de esa realidad y eso era lo que escribía, ahora me doy cuenta del gran peligro de escribir poemas de los que llaman "políticos" o "comprometidos", y es entonces cuando me sirve tanto lo que Juan Ramón Jiménez me enseñó del rigor que se

debe tener. Si quieres hablar de un problema con un sentido político mejor conviértelo en un panfleto o ensayo, surte un mayor efecto, en cambio, el primer deber para escribir poesía es hacerlo con rigurosidad, con la mayor disciplina, escribir el poema lo mejor que puedas; ahora que mis poemas reflejan cada vez más lo que está pasando en mi país, y no sólo en mi país sino en América Latina; cómo no me van a impresionar espantosamente las cosas que ocurren en El Salvador, por ejemplo ese poema de "La mujer del río" nació así: leí en el periódico una entrevista con una mujer que había quedado atrapada en el río que separa a El Salvador de Honduras, ella salió huyendo con su niño de 5 años... fue algo espantoso, intentaba sacarlo del río mientras los helicópteros militares volaban sobre ellos.

**GAD: ¿Cómo ha sido tu desarrollo vital y literario relacionado con tu participación política tanto en El Salvador como en Nicaragua?**

**CA:** Yo quiero una sola patria como la imaginaron Bolívar y Martí, y estoy segura de que nuestros pueblos se van a unir un día cercano. Yo soy hija de un nicaragüense y de una salvadoreña; nací en Nicaragua, mi padre era un ser maravilloso y por maravilloso perseguido cabalmente; fue muy perseguido por los norteamericanos un poquito antes de que viniera Sandino. Los norteamericanos ya ocupaban desde entonces el territorio nicaragüense, llegaron a amenazarlo con matarme a mí que entonces tenía seis meses, yo estaba en brazos de mi madre y los soldados, *por fregar* —como decimos nosotros— nos apuntaron y dispararon, claro, sin pegarme; después de eso mis padres decidieron irse a vivir a El Salvador, ahí yo crecí y me eduqué. Mi padre no pudo ver el triunfo de la Revolución Sandinista pero siempre sentíamos, vibrábamos con cada movimiento que se armaba para derrocar a Somoza. Al triunfo de la revolución nos fuimos a vivir a Nicaragua, los nicaragüenses son de una generosidad enorme, en una presentación que me hicieron dijo el compañero: "la poeta en litigio..." (suelta la carcajada), pero yo me siento de Nicaragua..., bueno, de El Salvador y de Nicaragua, así que no importa.

**GAD: En el proceso cultural que se desarrolla a partir del triunfo sandinista, es notable la participación de casi todos los sectores de la población en la creación literaria a partir de la multiplicación de talleres, ahora que son un país en el que sus dirigentes principales son escritores e intelectuales destacados como Ernesto Cardenal y Omar Cabezas, entre otros, ¿qué papel ocupa la poesía en esa nueva sociedad?**

**CA:** Yo pienso, en primer lugar, que Nicaragua y Chile son —por decirlo así— los países que cuentan con más poetas en América Latina; en Nicaragua existe un enorme fervor por la poesía, se dice que todos son poetas. Se tuvo la maravillosa idea de crear los talleres literarios que funcionan por todos los rincones del país, y todos con una participación tan numerosa que no te puedes imaginar; he ido a dar recitales a pueblecitos muy apartados como Monimbó y yo decía: ¡qué barbaridad, cómo creen que nos van a ir a escuchar a cuatro o cinco poetas!, se llena, y además hay un silencio total mientras se lleva a cabo la lectura, la gente participa, comenta, discute, por otra parte, las lecturas que se organizan para celebrar el aniversario de nuestro gran poeta Rubén Darío son impresionantes, me acuerdo que en 1980 u 81 llegamos tarde al acto, había un sol espantoso y decenas de mujeres con niños en brazos esperándonos para escuchar. Esto se debe también a que existen posibilidades reales de publicar, tanto en *Ventana* como en los nuevos diarios o revistas, siempre se está publicando a los nuevos poetas; existen además, *Cuadernos de Poesía*, dirigidos por Julio Valle-Castillo y publicados por el Ministerio de Cultura, son elaborados muy artesanalmente; se les publica a los nuevos poetas pero también se les critica rigurosamente en los talleres, de manera objetiva. En cambio en El Salvador casi todos los poetas se encuentran en el exilio, sólo dos o tres se encuentran trabajando dentro, sin embargo, ahora existe allá una cosa muy linda: en las zonas liberadas existen talleres de poesía, los muchachos están luchando con el fusil en la mano y al mismo tiempo escriben poesía; es impresionante, los que estamos fuera hemos creado desde hace casi un año el Frente Cultural Salvadoreño, en él estamos publicando una revista que se

llama *Códice* y nuestra esperanza es poder difundir allí los trabajos (con seudónimo) de estos muchachos que están combatiendo, para estimularlos.

**GAD: En el poemario *Sobrevivo*, que obtuvo el premio Casa de las Américas en 1978, el poema "Eramos tres": montan guardia mis muertos/ me hacen señas/ me asaltan por la radio/ en el periódico.../, lo dedicas a Paco Urondo y a Rodolfo Walsh recordando un invierno crudo y fraternal, un puente de piedra bajo una ciudad nevada...**

**CA:** Fue una relación muy linda... *la mirada de Claribel se abrillanta fijamente, como si el mar esmeralda le ayudara a reconstruir esos dos nombres*, nos conocimos en el avión que venía de París a la Habana —en ese tiempo necesitábamos viajar a París los que vivíamos en Europa, para poder venir aquí—, de inmediato surgió una gran simpatía, como si nos hubiéramos conocido muchos años atrás. Éramos jurados de Casa de las Américas y estuvimos casi un mes en Cuba, fue un viaje verdaderamente inolvidable, andábamos juntos en todas partes y luego regresamos los tres haciendo escala en Praga, nos quedamos en el mismo hotel y salíamos del brazo a recorrer la hermosa ciudad en pleno invierno... era febrero... visitábamos la misma taberna de la que habla Roque Dalton en su poema "Taberna", tomábamos cerveza y conversábamos cálidamente. Después —el recuerdo se vuelve triste—, nos escribíamos, hasta que pasó lo horrible, lo desgarrador, nuestras mejores gentes se nos van, hombres en la flor de su vida y su creación como Paco y Rodolfo... lo mejor de nosotros nos lo quitan estos militares asquerosos y estas guerras absurdas...

*De pronto cruza el borde de la alberca, frente a la playa, una sombra larga, desgarrada y entrañable...*

**CA:** A Julio Cortázar lo conocí en 1962 y fue algo muy profundo; él estaba de paso en Buenos Aires con su primera esposa que era una gran amiga mía, Aurora Bernárdez, una gran traductora también; surgió de inmediato —como con Paco y Rodolfo— una gran complicidad. Mi compañero y yo nos



fuiamos a vivir a París por cuatro años y ahí la amistad se profundizó, nos veíamos por lo menos una vez por semana, hacíamos viajes las dos parejas, una vez fuiamos a Londres a ver teatro: *Marat-Sade*, de Waise, dirigida por Peter Brook la vimos juntos; teníamos gustos afines y nos hicimos grandes, enormes amigos, una amistad que duró toda la vida. Recuerdo una anécdota interesante: tres días antes del derrocamiento de Somoza, Julio y su otra mujer, la Carol, que era una mujer maravillosa, insustituible, fueron a visitarnos a Mallorca y antes de su llegada mi marido me dice: -Qué tanto hablamos de Nicaragua, ¡vámonos a escribir allá lo que está ocurriendo!; entusiasmados con esa idea, en cuanto bajaron del avión Julio y la Carol fue lo primero que les dijimos, ese día nos emborrachamos festejando la caída de Somoza y acordamos que al estar nosotros en Nicaragua ellos llegarían, y así fue; tanto Julio como Carol amaron a mi país de manera entrañable. Muere Carol en el 81... tenía un encanto avasallador, hice un viaje con ella al interior del país, tomaba fotografías a los niños y todos la rodeaban, sentían el amor que ella tenía por ellos, escribió un hermoso libro -publicado en mi país- sobre los niños *nieas*; al morir, Julio queda destrozado, abatido, y, a pesar de todo, él sigue luchando por Nicaragua; quería mucho a Cuba pero Nicaragua era algo especial para él. En el 83, durante la vigilia de Bismuna en la frontera con Honduras, con sus años, enfermo y adolorido por lo de Carol, hizo la primera guardia durmiendo en el suelo, en una choza abandonada, picadísimo por los mosquitos; recuerdo que regresó a Managua -muy hinchado- a recibir la Orden Rubén Darío. Regresaban cada cinco o seis meses, yo creo que fue el escritor extranjero (en Managua no era extranjero) que más visitó nuestro país. Poco antes de morir, se realizó en Barcelona una reunión encabezada por el poeta Cardenal, Julio estaba ya en cama..., se levantó para asistir y hablar sobre Nicaragua. *Se nubla el rostro redondo de Claribel*: Cuando murió me sentí, desde entonces, un poco huérfana... él me decía de cariño *Jefa*, "como diga la jefa... lo que diga la jefa..."; tuve la dicha inmensa, el gran privilegio de que estos tres hombres -Paco, Rodolfo y Julio-, fueran queridísimos amigos míos.

**GAD: Siempre se discute la utilidad e interés de estos encuentros, en éste, aparte de las lecturas en centros fabriles, sindicatos y escuelas, se ha analizado la poesía cubana...**

**CA:** Creo que este encuentro convocado por la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba), ha sido muy enriquecedor por encontrarse uno con escritores y poetas latinoamericanos de los que había oído hablar pero no conocía, y además, por lo que se ha dicho aquí sobre la Deuda Externa; es muy importante, yo creo que no sólo los economistas se deben pronunciar sobre un problema tan

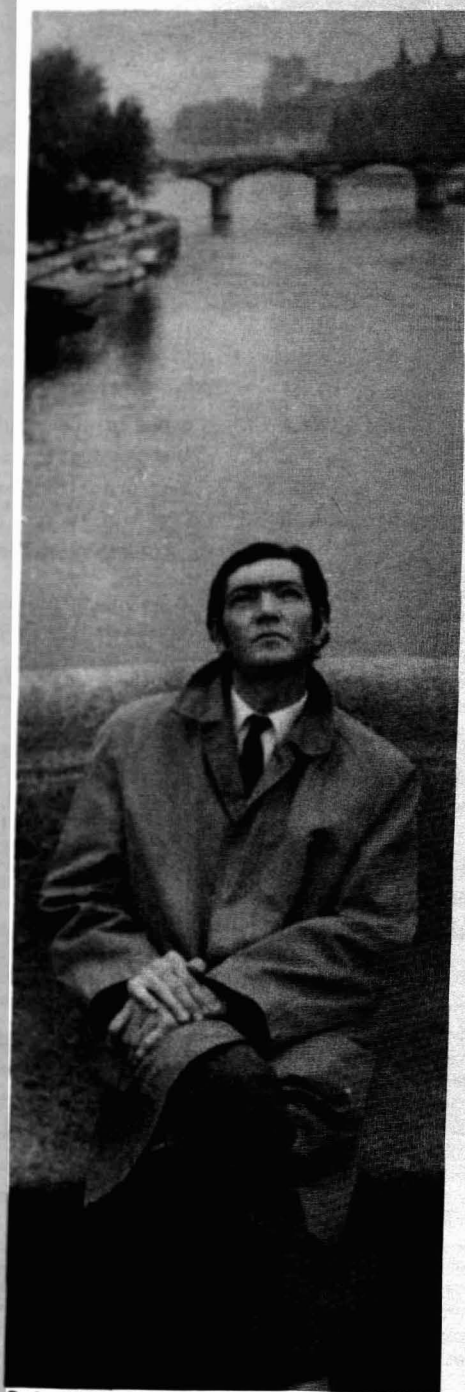
trascendente y grave para nuestros países, creo que nosotros somos parte del pueblo endeudado y tenemos la obligación de pronunciarnos en contra, en estos momentos el poeta ya no se puede quedar cómodamente en su torre de marfil, eso no puede ser más. Así es que cuando en reuniones o encuentros, se concretan cosas como éstas, definitivamente no son inútiles.

**GAD: Respecto a la poesía que actualmente se escribe en Cuba, dejando atrás la perspectiva temática que abarcaba -en la mayoría de los casos-, todo lo relacionado con el testimonio socio-histórico, y que ahora se enriquece con "valentía y desenfado" como lo señala el crítico cubano José Prats Sariol, gracias al humor, al juego, a la irreverencia, al enfrentamiento lúdico del encuentro y desencuentro amoroso manejado por poetas como Raúl Rivero, Pablo Armando Fernández, Luis Rogelio Noguera (q.p.d), Osvaldo Navarro, Soleida Navarro, Daína Chaviano, entre muchos otros, ¿podría compararse con la poesía nicaragüense de hoy?**

**CA:** Yo le decía a un poeta cubano: dichosos ustedes que ya no tienen la obsesión de la guerra, sus obsesiones son otras ahora; a nosotros los centroamericanos la circunstancia política nos hace caer en el panfletarismo, por el apresuramiento, por la prisa de las cosas que tienen que decirse *aquí y ahora*; es una poesía necesaria en estos momentos, y que es difícil de entender para quienes no están dentro de un proceso como el nuestro. La última poesía cubana que tú señalas y que yo he leído y conocido ahora, se preocupa más por la forma, es una poesía más amplia, más acabada, de una altura distinta, lograda sin que se renuncie a una tradición tan rica iniciada por Heredia y Martí, y que se renueva y continúa por los poetas de generaciones más recientes.

*Antes de terminar la frase final, el poeta costarricense Enrique Gutiérrez ha organizado un potente coro recordando que es hora del almuerzo y que no sólo de poesía vive el hombre, ni siquiera frente a un mar como éste.* ♦

\* Esta entrevista se realizó durante el Fórum de la Poesía Cubana organizado por la UNEAC, en la ciudad de La Habana, Cuba, en octubre de 1985.



París, 1968

# TEMBLORES Y TERREMOTOS

## EN MÉXICO EN EL SIGLO XVIII\*

Por Ignacio González-Polo



La enorme tragedia que padeció nuestra capital el 19 de septiembre de 1985 sumió en la desgracia más espantosa a millares de compatriotas.

Sin embargo, nuestra metrópoli ha estado sujeta a este tipo de acontecimientos que la han estremecido y la mantendrán alerta perpetuamente.

Tenemos noticias de movimientos telúricos registrados en Tenochtitlan desde 1460. En una ocasión, hubo un terremoto tan fuerte, "que se arruinaron casi todas las casas y edificios de esta ciudad, se abrió en algunas partes la tierra y se hundieron las cumbres de varios cerros".<sup>1</sup>

Tiembla y seguirá temblando en la ciudad de México, porque su terreno blando está sujeto independientemente de la repercusión del acomodamiento de placas continentales que tiene nuestro país frente a sus costas, a una alteración ecológica constante y a vicisitudes geológicas en que se halla inmerso por su proximidad con el eje volcánico central.<sup>2</sup>

La información que he reunido aquí tomada de las gacetas de México, los diarios curiosos y literarios y las efemérides del

siglo XVIII, trasciende, porque pone de manifiesto cómo quienes hemos vivido aquí, estamos en donde nunca, quizá, debimos estar.

Los primeros sismos de que tenemos noticia en aquella época, son los que consigna para nuestra metrópoli Antonio de Robles en su *Diario*:

Miércoles 30 [de junio de 1700], a las siete y media de la mañana, tembló la tierra algo recio, como dos credos.

Sábado 4 [de marzo de 1702], tembló la tierra recio por espacio de más de un credo...

Miércoles 21 [de noviembre de 1703], a las cinco y cuarto de la mañana, tembló la tierra horrorosamente como un cuarto de hora, y después repitió aunque no muy recio por otras dos veces. En el barrio del Hornillo cayó una casa y mató una mujer y dos criaturas, rajó las bóvedas de la iglesia de la Merced y de la Concepción.<sup>3</sup>

Pero hubo otro que se prolongó con sus intervalos "casi media hora y arruinó muchos edificios" el 16 de agosto de 1711, según el testimonio de Andrés Cavo.<sup>4</sup>

Y aunque es verdad que en México todos los años tiembla con cierta frecuencia, unas veces fuerte, mediano o tenue — véase Francisco Sedano, *Noticias de México*—, la *Gaceta de Sahagún* sólo registra dos de estos fenómenos en nuestra capital, uno el 16 de marzo de 1729, y otro el 31 de julio de 1737. Este último tan ligero y tan breve "que pocos los sintieron";

1. *Antigüedades de México*, 4., basadas en la recopilación de Lord Kingsborough, pról. de Agustín Yáñez y estudio e interpretación por José Corona Núñez, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964: I, 276, 278, 282, 292, 302 y 308. Cfr. Roberto Moreno, *Joaquín Velázquez de León y sus trabajos científicos sobre el valle de México (1773-1775)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1977 (Serie de Historia novohispana, 25): 272.

2. "Informe del servicio sismológico nacional sobre el sismo del 19 de septiembre de 1985", *Gaceta UNAM*, México, 8 ép., I, 45, 3 octubre 1985: 6, 28. Vid. Ismael Herrera Revilla, "Algunas explicaciones: 19 de septiembre, perspectivas geológicas", *19 de septiembre. Uno más uno*, México 2 ed., 1985: 63-67. *Información científica y tecnológica*, México, VII-VIII, 110 y 112 respectivamente, noviembre y enero 1985-1986.

3. Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, 3 v., México, Porrúa, 1946 (Escritores mexicanos, 30-32): III, 99, 208, 301.

4. Andrés Cavo, *Historia de México*, paleografiada del texto original y anotada por Ernesto J. Burrus con un pról. de Mariano Cuevas, México, Patria, 1949: 391.

\* Conferencia sustentada por el autor el 8 de mayo de 1986 en la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.



en cambio el primero fue objeto con sus réplicas de una interesante disertación a la manera culterana de la época:

A las dos de la mañana... fué la primera recia moción... (de las cuatro, o cinco, que se han experimentado en doce días), cuyas causas naturales se reducen a que como la fuerza de los rayos solares engendra en el cuerpo terrestre copiosas, y sutiles exhalaciones, de varias cualidades, según que confluyen a ellas otras causas; las que impedidas a difundirse a la externa región de la *Athmosphera*, ya de su perveniente constipación, o encarceradas, en la interioridad del globo terrestre, sin intersticios, por donde evaporen, son aptas dichas exhalaciones, a inflamarse y encender los minerales combustibles, sulphureos, oleaginosos, o vituminosos: cuyas externas fumaciones ocupan más amplio espacio, que el que apagadas contenían: por lo cual impelen con violencia los fuertes de el terreno, y en la comarcana región, prorrumpe a veces a la veneración de volcanes, y a veces a el estremecimiento; y a uno, y otro, según fuere la copia de este incendio, como sucedió en Guatimala el año de 1717. Al modo que el cuerpo humano, la afección del rigor (que vulgarmente llaman escalofrío), ardiendo interior la sangre, tiene lo externo refrigerado, de que proviene el tembor: de que clara, y fácilmente se reduce, ser la causa de los temblores el fuego, y no el aire.<sup>5</sup>

Otros movimientos sísmicos de consideración, son los que registra en su *Diario* José Manuel de Castro Santa-Anna:

1753

12 de febrero, "a la una y media del día, tembló la tierra con movimiento recio de oriente a poniente, por espacio de más de diez minutos, lo que consternó sumamente a los habitantes de esta ciudad, aunque en ella no se experimentó estrago alguno".

20 de febrero, "a poco más de las cinco de la tarde en la plaza de los toros se levantó una voz de que temblaba, siendo gran consternación la que causó a todos... no obstante esto, continuaron los toros el tercero y cuarto día sin haber habido novedad".

29 de junio, "a las seis y tres cuartos de la mañana... tembló... por espacio de siete minutos con fuertes vaivenes, y a las diez y media repitió, aunque no con tanta violencia...".

21 de julio, "la tarde... a las dos y tres cuartos tembló ligeramente, y a las tres y media de ella repitió con más recios vaivenes, aunque poco tiempo y sin causar el menor daño en los edificios de esta corte".

1754

30 de agosto, "a poco más de las tres de la mañana... tembló... con fuertes vaivenes por espacio de dos minutos, sin que se hubiese experimentado ninguna desgracia".

10 de septiembre, "a las dos de la mañana... se experimentó un fuerte y extraño terremoto por espacio de seis minutos con terribles vaivenes y raros movimientos de oriente a poniente, el que consternó de suerte a los habitantes de esta capital, que muy raro fué el que no desamparó el lecho, y muchísimos los que salieron a las calles y plazas despavoridos y absortos, pidiendo a Dios misericordia, la que se mostró con difusión por no haberse verificado en él desgracia alguna, a excepción de algunos templos que se lastimaron y cercas de algunos conventos que en parte padecieron algún quebranto... A las cuatro de la tarde de este día repitió por espacio de tres minutos otro temblor con más leves movimientos; a las siete de la noche se experimentó otro más corto, y a las once, una estremecida sola".

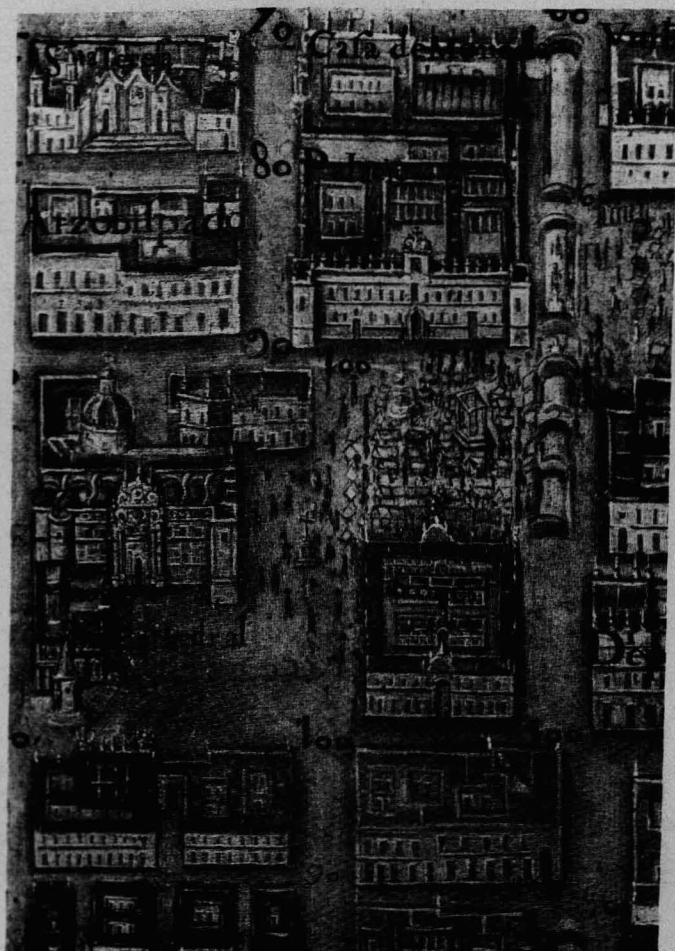
14 de noviembre, "la mañana... a las diez y media tembló... por espacio de tres minutos, no siendo los vaivenes, fuertes, pero bastantes a consternar los ánimos".

22 de noviembre, "la mañana... a las ocho y media tembló... con fuertes vaivenes por espacio de seis minutos; pero no se experimentó ninguna desgracia".

1755

30 de enero, "a las nueve y tres cuartos de la mañana tembló... con fuertes vaivenes de sur a norte por espacio de seis minutos; pero fue nuestro Señor servido que no se experimentase ningún perjuicio".

5. Juan Francisco Sahagún de Arévalo, *Gazeta de México*, núm. 16, marzo 1729: 123. *Idem*, núm. 116, julio 1737: 924.



4 de febrero, "a las doce y cuarto de la noche tembló... experimentándose sólo un vaiven fuerte, el que no hizo perjuicio alguno".

14 de febrero, "a las diez y cincuenta minutos de la noche... tembló... con fuertes vaivenes por espacio de tres minutos, sin haberse causado ningún perjuicio".

6 de marzo, "la tarde de este día a las tres tembló... por espacio de cinco minutos, con vaivenes muy fuertes que no ocasionaron ningún perjuicio".

1758

18 de abril, "a las siete tres cuartos de la noche... tembló... por un corto espacio, de suerte que no fue sentido de todos los habitantes de esta ciudad".

7 de junio, "a las dos de la noche... tembló... con alguna violencia por un corto espacio, sin que se hubiese hecho muy sensible por la modorra de la hora: no se experimentó de él ningún perjuicio".<sup>6</sup>

Pero el que dejó una huella profunda por los estragos que ocasionó, fue el que sobrevino a las seis y media de la mañana del día 4 de abril de 1768:

Los primeros movimientos fueron lentos —dice Antonio Alzate—; pero los que sucedieron, tan terribles, que no se conserva memoria de que otro igual haya acontecido en esta ciudad, lo que se manifiesta con haberse vaciado las fuentes casi hasta la mitad. El terremoto siguió en su movimiento dos direcciones contrarias, lo que se verifica con haber parado dos relojes, cuyos péndulos se movían en direcciones contrarias, la una de norte a sur, la otra de oriente a poniente. Si los movimientos hubieran sido tan solamente de norte a sur, no hubiera parado la que seguía el mismo movimiento.

Otra prueba se puede tomar, de haberse hecho pedazos unos con otros los candiles o arañas de cristales de las capillas de Nues-

6. José Manuel de Castro Santa-Anna, *Diario de sucesos notables (1752-1758)*, 3 v., en *Documentos para la historia de México* (primera serie), México, Juan R. Navarro, 1854: IV, 89, 93, 130, 140; V, 29, 31-32, 60, 64, 91, 92, 95, 98; VI, 246, 250. Vid. Joaquín Velázquez de León, "De las especies subterráneas o fósiles de este valle, de las montañas que lo rodean y del volcán y terremotos", en Roberto Moreno, *op. cit.*: 272-273.

tra Señora de Loreto de la iglesia de San Agustín, y los del convento de San Francisco en la de San Antonio. Los de la primera estaban de norte a sur, y los de la otra, de oriente a poniente. Es verdad que el mayor número de bamboleos fueron de norte a sur, lo que parece depende de la dirección de las montañas.

Otro movimiento se observó, que fue como de elevación, lo que parece dependió de la entumescencia de la tierra, causada por la acción del fuego subterráneo; y a esto se puede atribuir el haberse hendido la tierra en muchos parajes de esta ciudad.

El tiempo que duró el terremoto es difícil de asignar; pero parece pasó de siete minutos; algunos dicen tan solamente cinco; otros se extienden a un cuarto de hora, pero es exageración. A las ocho y media repitió ligeramente; y según algunos, se anunció el día treinta de marzo a las cuatro y media de la mañana, y el tres de abril a las ocho poco más de la noche.

Los efectos son más para sentidos que para referidos; no hay edificio grande o pequeño que no demuestre las señales del día cuatro de abril. Si se conoce que una de las felicidades de esta ciudad es su terreno, porque estando a lo físico, pudo haber perecido la mayor parte de sus habitantes y haberse destruido lo material.<sup>7</sup>

Ocho años transcurrieron antes que en la capital de nuevo sus moradores se estremecieran en serio.

Y si bien es cierto que hubo en 1775 dos "ligeros temblores", uno el 29 de mayo a las 7.45 de la mañana, y el otro el 23 de noviembre a las 5.30 de la tarde,<sup>8</sup> los terremotos que se sintieron en Acapulco y México en 1776, rebasaron a sus predecesores.

Estos "fueron tan formidables", según el agrimensor Felipe de Zúñiga y Ontiveros, que uno (13 de marzo), "devastó en Acapulco las casas hasta arrancar muchas de cimiento, descabezó dos cerros y hundió otro."<sup>9</sup>

Los que se sucedieron en México en abril amedrentaron a su población:

En día 21, a las 4 y 15 de la tarde tembló bien recio y duró 4 ms. A las 7 y 5 de la noche repitió como antes. A las 7 y 20 inmediato volvió a repetir tan fuerte como los anteriores.

El día 24, a las 3 de la mañana tembló, y repitió a las 3 y 35 ms. de la tarde, y estaba haciendo recio viento.

El día 25, a las 7 y 38 de la noche tembló algo recio.<sup>10</sup>

Tan impactantes resultaron éstos, dice Ontiveros, que motivaron como nunca "deprecaciones a Dios".

En suma, han salido como 20 entre procesiones y rosarios, de suerte que no se ha visto en otros conflictos las gentes más intimidadas y devotas. Las familias de más lustre de la ciudad se salieron a habitar en los contornos de ella, y hasta tiendas de campaña armaron [entre tanto al virrey instalaron un pabellón en Palacio para protegerlo].<sup>11</sup>

Pero el pánico continuó en aumento hasta el mes de mayo en que, "dos minutos antes de las 11 de la noche -del día 12-, hubo un solo movimiento de abajo para arriba, a manera de terremoto, sin moverse nada de lo colgado a el aire". E incluso, el día 30 otro, "a las 10 y 45 de la mañana", que se distinguió afortunadamente por haber sido "lento".<sup>12</sup>

A un año de estos acontecimientos, relata en su diario el alabardero José Gómez, cómo los supervivientes de la ciudad

7. José Antonio de Alzate y Ramírez, "Observaciones físicas sobre el terremoto acaecido el cuatro de abril del presente año", *Diario literario de México*, núm. 6, 26 abril 1768.

8. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, *Efemérides, 1775-1777*, cuyo texto inédito en poder del historiador Guillermo Porras Muñoz me fue brindado por éste amablemente en una copia.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

de México patentizaron en "hacimiento de gracias", la clemencia de Dios:

El día 21 [de abril]... en las más de las iglesias estuvo Su Majestad patente y hubo colgaduras en las calles y no hubo comedia, en hacimiento de gracias por hacer un año que experimentó esta ciudad los grandes terremotos, y en día 20, domingo, en Catedral, hubo una procesión en que salió Nuestra Señora de Guadalupe, San Felipe de Jesús y el señor San José, todo en recuerdo del 21 fatal del año pasado de 1776.<sup>13</sup>

La verdad es que la tranquilidad de nuestros atribulados antepasados duraba poco; tembló en las postrimerías de 1780 y en abril de 1783. La presencia de un cometa observado al sur de la ciudad el 12 de enero de 1784,<sup>14</sup> fue considerada con tal terror y de mal agüero, que por ello fue traída a la capital Nuestra Señora de los Remedios,<sup>15</sup> lo que no impidió que temblara de nuevo, ese mismo día, "como seis minutos antes de las 8 de la noche".

...diminado del centro de la ciudad para su superficie... cuya duración apenas sería la de 8 segundos; y aunque en otros lugares de más sólido suelo, como Tacubaya y los Remedios, se hizo más sensible, no hay noticia de que causara daño, como tampoco en Puebla, Tulancingo, Chautla y otros, que lo sintieron con igual lentitud a la hora misma.<sup>16</sup>

Incluso "por correo semanal se supo que en Guanajuato se habían oído el día 19 muchos truenos subterráneos", dice en su diario José Gómez.<sup>17</sup> Lo que confirma la *Gazeta de México*, dos años después:

La triste memoria y sucesos de los truenos subterráneos acaecidos en esta ciudad en los meses de enero y febrero del año pasado de 84, ha renovado religiosamente los ánimos de este común, pidiendo al Todo Poderoso por la mediación de su Santísima Madre con la advocación de Guanajuato, la felicidad en todo generalmente en públicas y devotas rogativas y plegarias de campanas.<sup>18</sup>

Pero en 1784 hubo terremotos también, que pusieron en gran cuidado a los moradores de Oaxaca los días 6 de marzo, 28 de junio y 11 de diciembre.<sup>19</sup>

Lo que vino después en 1785, originó que estudiosos como Antonio Alzate se ocuparan con preocupación de disertar profundamente sobre estos fenómenos en la capital:

En el día 26 del pasado [junio] se experimentó en esta ciudad un terremoto. El autor de este artículo prevenido para ejecutar una observación astronómica, si el cielo se despejaba, logró el suficiente para observar con toda exactitud el temblor. A las 2 hor. 35 min. 46 seg. de la mañana (tiempo verdadero), se verificó un movimiento de vibración muy fuerte: pasados como 2 segundos comenzaron los movimientos oscilatorios casi en la dirección de Norte a Sur, los que duraron por espacio de siete segundos, algunos fuertes, otros más remisos.

La dirección de movimiento de los terremotos en Nueva España, por lo regular, debe seguir la dirección expresada, porque ésta es la que tienen las cordilleras de sierras y montes.

Si en virtud de observaciones físicas se puede verter conjeturas

13. José Gómez, *Diario curioso de México, de 14 de agosto de 1776, a 26 de junio de 1798*, México, Tomás S. Gardida, 1854, en *Documentos para la historia de México*. (primera serie, VII): 20.

14. *Ibid.*: 176. Sobre este cometa existe en la Biblioteca Nacional de París un manuscrito inédito de 250 páginas, escrito por Antonio León y Gama con el título: *Observaciones del cometa del año de 1784, hechas en México*. Vid Roberto Moreno, "Ensayo biobibliográfico de Antonio de León y Gama", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, México, II, 1, enero-junio 1970: 52-53.

15. Gómez, *Diario*: 176.

16. *Gazeta de México*, 28 enero 1784: 13.

17. *Op. cit.*: 176.

18. *Gazeta de México*, 14 febrero 1786: 31.

19. *Ibid.*, 24 marzo, 14 julio, 29 diciembre 1784: 50, 114, 210.





de la misma naturaleza, no será extraño advertir, que México por su situación (restringiéndose a las causas puramente naturales) no puede experimentar muy funestos efectos a causa de los terremotos, fundada en un fango: este amortigua todo movimiento extraño, lo mismo que se verifica respecto a las cajas de coche con las sopandas o muelles. A más de que en los contornos de la ciudad se hallan muchos volcanes extinguidos (hasta doce tengo reconocidos)<sup>20</sup> que son otros tantos conductos por donde desfogaba el material, sea el que fuere.

Se ha especificado el tiempo verdadero, para que si en alguna otra parte se experimentó, se verifique el tiempo intermedio, y por consiguiente la distancia; observaciones que tanto importan para el progreso de la física.<sup>21</sup>

Independientemente del terremoto que originó estas reflexiones, otro que se consigna el día 30 de julio fue antecedido por "una espantosa tempestad" llena de relámpagos.

Pasóse la tempestad; pero como a las nueve de la noche volvió a intimidar los ánimos un fuerte temblor de tierra que sobrevino y duró como cinco minutos con un ruido subterráneo muy grande; el que aunque nos llenó de la mayor consternación, no se sabe hiciera especial daño.<sup>22</sup>

También ese año en Acapulco tembló (4 de diciembre) cinco veces, originando en dos horas "tan terrible ímpetu, que causó los mayores sustos".<sup>23</sup>

Pero no paró ahí el pánico. El 4 de abril del siguiente año (1786), "a las seis y media de la tarde", hubo otro terremoto impresionante, dice el alabardero Gómez:

20. El conjunto de éstos que se localiza al sur de la ciudad de México, en las sierras del Ajusco y Chichimautzin, son los monogenéticos: Xitle, Yololica, Teuctli, Milpa Alta, Pelado, Cuautzin, Chalchihuites, Chichinautzin, Tlaloc y Tres Marias.

21. *Gazeta de México*, 5 julio 1785: 334.

22. *Ibid.*, 23 agosto 1785: 371.

23. *Ibid.*, 27 diciembre 1785: 472.

...igual al que hubo el día 4 de abril de 1766 [sic], a las seis y media de la mañana, y al que hubo el año de 1776 a las cuatro de la tarde del día 21 del mismo; y estos temblores han sido de diez en diez años, y todos muy grandes: el primero fue siendo virrey el señor marqués de Croix, el segundo siéndolo el señor Bucareli, y el tercero el señor conde de Galves que se hallaba en el Pensil Americano, en lunes.<sup>24</sup>

Sin embargo, éstos no fueron nada ante los catastróficos que se suscitaron en 1787. Nada más el primero (del 28 de marzo al 17 de abril) que fue en miércoles, duró "cerca de seis minutos" y repitió diez ocasiones a lo largo de todo el día, con lo que, según Gómez:

...se quebrantaron algunas partes de Palacio, el cañón de la Diputación y otras varias casas. La señora virreina viuda del señor conde de Galves que se hallaba en Palacio, se bajó por el jardín: la mayor parte de México se fueron al Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y otras al Calvario, y los más de los principales de esta ciudad se fueron a dormir al Paseo Nuevo y a la Alameda y pueblos más cercanos. Fue el día del juicio y de confusión; unos rezaban, otros alababan, los más lloraban, otros corrían, otros se caían, y muchas mujeres dolíales de corazón.<sup>25</sup>

Según la *Gazeta de México*, éste se desarrolló inicialmente de norte a sur con alguna inclinación al noroeste, y después repitió de oriente a poniente y luego de norte a sur.<sup>26</sup>

La verdad es que los sucesivos sismos que repitieron amedrentaron de tal manera a los capitalinos, que:

El día 13 [de abril] se empezó una novena en la casa Profesa al señor San José por los temblores que se han sufrido en estos días en esta ciudad y en todo el reino, y fue con misa, letanía y su Divina Majestad patente. Asistió la Audiencia gobernadora y la Nobilísima Ciudad y demás tribunales, en viernes.<sup>27</sup>

Y en consecuencia, por los estragos que padeció nuestra metrópoli, no se permitió que en ella transitaran los coches sino muy despacio, "mientras no se repare, que está toda maltratada",<sup>28</sup> como sucedió en Puebla, en donde se ordenó, incluso, que los vehículos del señor obispo y del gobernador no salieran a la calle, para dar ejemplo.<sup>29</sup>

Para formarnos una idea de la magnitud y aflicción que provocaron estos lamentables sucesos en toda la nación, y de las medidas que se tomaron al respecto en aquella época, basta conocer los informes que remitieron al Superior Gobierno las autoridades locales de las zonas más afectadas,<sup>30</sup> como aquél que suscribió el corregidor de Oaxaca, quien dice:

Que el día 28 del pasado marzo a las once y cuarto de la mañana, sobrevino en aquella ciudad el primer terremoto con el mayor ímpetu y duración de cerca de cinco minutos, con cuya novedad el corregidor y alcalde que se hallaban en audiencia en las casas reales, bajaron a la plaza mayor, y repitiendo inmediatamente el segundo con no menos ímpetu, comenzaron a ocurrir cuadrillas de gentes y familias a dicha plaza, y al mismo tiempo a notarse los estragos de la ciudad por los de las dichas casas reales, pues siendo uno de los edificios más grandes, fuerte y nuevo, se descubrían abiertas sus paredes y desquiciadas sus cornisas, de que temerosos de su total ruina los reos de la cárcel situada en su centro, clamaban a su vista por auxilio, de que informado el corregidor y lleno de conmiseración y de espíritu, comenzó por una parte a animar y a aquietar a voces a la plebe, y por otra a tomar providencias... Inmediatamente, en atención al desamparo en que se veían las casas y tiendas, hizo publicar un bando imponiendo la pena de

24. *Op. cit.*: 235-236.

25. *Ibid.*: 264.

26. *Gazeta de México*, 17 abril 1787: 327.

27. Gómez, *Diario*: 267.

28. *Ibid.*: 269.

29. *Ibid.*

30. Vid. Archivo Histórico de la Ciudad con la signatura 2287 el volumen: *Historia-temblores* (1768-1858).

muerte para el que robaba la cosa más mínima, y mandó, asimismo, juntar el resto de la milicia con acuerdo del comandante militar, para acudir a lo necesario, e hizo comparecer a los médicos y cirujanos para atender a donde el caso pidiera el auxilio de éstos, y dió otras varias oportunas providencias que acordó en juntas con el Ayuntamiento, diputados y otros sujetos de distinción, señalando a éstos para que en los nueve cuarteles en que dividió la ciudad, cuidasen y rondasen de día y de noche para evitar robos y demás excesos, cerrando las casas que encontrasen abiertas, y obligando a salir para las plazuelas a los que hubiesen quedado habitándolas, asegurándoles de lo providenciado para evitarles pérdidas en sus bienes: dispuso asimismo lo conducente, para que tanto por la ciudad como por sus cercanías no faltase el necesario alimento del pan y demás víveres a los precios regulares y de siempre, ordenando que la alhóndiga proveyese las semillas necesarias; cuyas oportunas providencias se renovaron en los días que corrieron desde el citado miércoles 28 hasta el 3 del corriente [abril], en que las participó al Superior Gobierno, en cuyo primero día no cesaron los temblores sino con muy cortos intervalos, y de este modo amaneció el jueves 29, en que por mayor seguridad de los reos, se franqueó al corregidor la cárcel eclesiástica llamada la Perpétua, a la que se pasaron con el resguardo de tropa correspondiente. Se hizo en este día, [además], reconocimiento de edificios y se dispuso quitar todos los tejados para la mayor seguridad de la gente que había en las calles, sin haberse dejado de experimentar continuos movimientos, unos con ímpetu y otros sin él, mismos que siguieron el viernes 30, con más intrepidez, hasta las once y media del día que cesaron; y volvieron a continuar a las cuatro de la tarde más recios, y entre ellos uno fuertísimo [sic] y más que el primero, a las once de la noche, que derribó parte de las cornisas de las ventanas cercanas a las casas reales y varios tabiques con que se hallaban tapeadas las otras, con otros estragos, continuándose los movimientos posteriormente hasta el amanecer del sábado 31 en que se sintió algun vaivén. En la tarde de este día, dadas las cinco, después de un grande huracán siguió un fuertísimo aguacero, y habiéndose divulgado la voz de que había reventado el cerro nombrado San Felipe, distante una legua de la ciudad, que en concepto de la plebe está lleno de agua por dimanar de él varias vertientes... fue tanto y tan general el terror y espanto de que se ocuparon las gentes, que abandonando sus barracas, chozas y jacalillos, huían confusamente por los caminos para otros cerros, clamando misericordia, de que sorprendido el corregidor, dispuso lo conveniente para atajar la fuga y saber lo cierto de la funesta noticia, que por fin salió falsa, y con esto se consiguió alguna quietud. Venida la noche sólo se experimentaron algunos vaivenes, y lo mismo en el domingo primero del corriente.

El siguiente lunes se sintió un mediano temblor, y en este día acordó el corregidor en junta, elegir para cada una de las seis o siete plazuelas que se hallan en los barrios de la ciudad, dos sujetos distinguidos, a quienes se dió jurisdicción para el gobierno económico y provicional de ellos... El resto del mismo día lunes y su noche se pasaron con alguna serenidad, la que duró hasta el martes 3 del corriente, en que a las diez de la mañana repitió otro terremoto más vigoroso y duradero que los anteriores, el cual puso los edificios, ya tan quebrantados, en la última ruina: dejó sumamente maltratados la catedral, el convento de la Merced y otros de los más magníficos; echó al suelo una de las torres de la referida iglesia de San Francisco, dejó ésta inservible, y la otra torre casi rompiéndola, habiéndose libertado unos pobres que al pie de la que cayó se pusieron a hacer oración.<sup>31</sup>

Casi todas las familias que habitaban las casas de la ciudad se hallan viviendo en las plazuelas, despoblados y campos de las cercanías en las portátiles que han fabricado, y el Ilustrísimo Señor Obispo con su familia permanece en una que está cercana a su

palacio obispal, y el corregidor en la mayor, en donde está pronto a lo que llama su atención, la que dedicó desde el principio con no menos desvelo y exigencia, para el resguardo y seguridad de los reales intereses que se custodian...<sup>32</sup>

El Castellano del puerto de Acapulco, por su parte, participó la extraña novedad experimentada en el mar durante estos acontecimientos de la siguiente manera:

...como al medio día 28 de marzo comenzó a retirarse y crecer, aunque sin olas ni otra particular alteración, de un modo nunca visto, haciéndose más sensible desde las dos de la tarde, pues en cuatro minutos bajaba el mar diez pies, y subía los mismos en seis, observándose más de cien varas de playa en cada balanceo; lo que se fue repitiendo cada vez con tal aumento, que a las cuatro de la tarde subió más de doce pies, rebosando por encima del muelle, e introduciéndose en algunas casas cercanas...

Duró este temible espectáculo hasta las veinte y cuatro horas, en que absolutamente volvió a recobrar su caja el elemento; bien que yendo a menos los movimientos desde las cinco de la tarde del expresado día 28; y habiéndose aquietado la mucha gente que se había recogido en la iglesia del Hospital y en la parroquia, se formó a la oración un devoto rosario, que se terminó con una plática doctrinal.<sup>33</sup>

El Justicia Mayor de Teutitlán del Valle, participó haber existido tal consternación en esta población que:

...se ha visto en la necesidad de formar en las plazas y despoblados una medias enramadas en que acogerse, temiendo que las casas de sus habitaciones se arruinasen enteramente; y que las iglesias parroquiales de los pueblos de Santo Domingo del Valle, San Juan Guelavia, Macuisuchil y Santiago Istaltepeque, quedan en gran manera deterioradas, pues la del primero tiene cuarteada toda la bóveda y lo más de sus paredes; la del segundo desencajadas éstas y derrumbado el medio cuerpo; las del tercero enteramente perdidas, y también desplomada otra que tenían a prevención para celebrar los divinos oficios; y la de cuarto endido lo más de su edificio.<sup>34</sup>

Según lo participado por el gobernador y algunos particulares de Veracruz, en aquel puerto se sintieron los mismos temblores que en México, "con la misma duración y fortaleza, así los grandes como los pequeños, a excepción del de la noche del día 30, que según expresa el señor gobernador fue más fuerte que el primero, aunque no de tanta duración; bien que ni en el Castillo ni en la tierra ha resultado ruina de especial consideración".<sup>35</sup>

De Chilapa informaron: "que desde el día 28 de marzo a las diez y media de la mañana hasta el 3 del corriente abril, han sentido más de treinta y cinco temblores", y lo mismo avisaron de Tlapa, Chiautla y Ayutla.<sup>36</sup>

Resumiendo, "de cuantas noticias se comunicaron de lugares cortos", sólo de Tulancingo escribieron favorablemente, pues allí únicamente se sintieron dos movimientos de tierra, y el mayor no llegó a dos minutos.<sup>37</sup>

Lo cierto es que en México continuó temblando. La *Gazeta*, entre otras fuentes, reporta para la capital:

1787

21 de junio, "como a las dos y cuarto de la tarde...un movimiento de corta duración."<sup>38</sup> Se dice "que al otro día a las cuatro de la mañana hubo otro que sintieron pocos".<sup>39</sup>

4 de septiembre, "un movimiento de oriente a poniente, seis minu-

32. *Ibid.*: 17 abril 1787: 327-330.

33. *Ibid.*: 330.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*: 330-331.

37. *Ibid.*: 331.

38. *Ibid.*: 10 julio 1787: 379.

39. Gómez, *Diario*: 277.

31. Por si todo esto fuera poco, los estragos que padeció la capital de Oaxaca en 1795, fueron atroces. El 23 de mayo de ese año, "a las dos y pocos minutos de la tarde se sintió en esta ciudad un terremoto tan fuerte, que ha excedido seguramente a cuantos ha padecido en los tiempos anteriores. Las resultas han sido tan funestas, que han quedado todas las casas maltratadas con extremo, algunas arruinadas en parte, lo mismo muchos de los templos, y aun los de Santo Domingo y el Carmen que en los temblores del año de 87 resistieron con admiración, ahora se han maltratado con exceso. Duró poco más de un minuto, y aunque no se ha verificado desgracia notable en los habitantes, quedan éstos llenos de la mayor consternación por verse reducidos a la miseria de ocupar unas casas en que no pueden librarse enteramente del rigor de las aguas que las penetran, sin poderse procurar el reparo con prontitud respecto a que los albañiles y operarios de obras no pueden ocurrir a tantas cuantas necesitan componerse a un mismo tiempo.

"Al expresado terremoto precedieron y siguieron otros en distintos días y horas, pero por haber sido de mucha menor consideración, no se especifican." *Gazeta de México*, 20 junio 1795: 297-298.





tos después de las dos de la tarde: duró cerca de dos; pero no se sabe que causara daño<sup>40</sup>. A la hora del temblor "estaba cayendo un aguacero muy fuerte"<sup>41</sup>.

7, 8 y 13 de noviembre, "a las siete y media de la mañana... uno fuerte, cuya duración sería de dos minutos. El día siguiente repitió a las 10 y 20 m. de la mañana; pero con tanta lentitud y por tan corto tiempo, que muchos no lo sintieron; y de la misma suerte la noche del 13 a las ocho y tres cuartos"<sup>42</sup>.

#### 1788

5 de abril, "a las seis y 20 minutos de la mañana...un movimiento de corta duración, y otro a los tres minutos antes de las siete de la misma"<sup>43</sup>.

27 de junio, "hubo uno...poco después de las dos de la tarde, y el día antes cayó un aguacero grande que duró toda la noche"<sup>44</sup>.

#### 1789

17 de abril, "a las 5 y 38 m. de la tarde...un movimiento...que aunque algo fuerte, no fue sentido con generalidad por su corta duración; y según algunos repitió media hora después"<sup>45</sup>.

6 de julio, "17 minutos antes de las dos de la tarde...un fuerte terremoto, que duró por dos minutos, siendo su principal dirección del nordeste al sudeste, y repitió como media hora después, aunque con mucha lentitud"<sup>46</sup>.

#### 1790

13 de marzo, "a las cuatro y cinco minutos de la mañana...un movimiento...de alguna duración, aunque siempre con lentitud"<sup>47</sup>.

20 de abril, "un movimiento...a las 2 y 10 m. de la mañana, de igual lentitud y menos duración que el anterior"<sup>48</sup>.

13 de septiembre, en la noche "a las 9 y 11 minutos...un ligero terremoto, cuya dirección fue de nordeste al sudoeste". Según este boletín elaborado por Alzate, el día del temblor el cielo estaba "cubierto de espesas nubes, las que no se disiparon no obstante de que corrió un viento fuerte del nordeste". Después del movi-

miento de tierra "continuó el tiempo cubierto hasta el medio día del 16; pero la niebla era de naturaleza seca, porque el Higrómetro, que antes se mantuvo entre 60 y 70 grados, en los días nublados subió hasta 56 grados [sic.]"<sup>49</sup>.

#### 1791

10 de diciembre, "un fuerte movimiento...como por dos minutos, cinco antes de las dos de la tarde"<sup>50</sup>.

#### 1793

20 de diciembre, "a los 38 minutos de la madrugada...un fuerte movimiento...aunque de corta duración"<sup>51</sup>.

#### 1794

19 de febrero, "a las tres y cuarto de la mañana...un recio temblor; pero no hubo desgracia"<sup>52</sup>.

7 y 8 de marzo, "a las 3 y 37 m. de la tarde...un fuerte movimiento...que duró casi dos minutos: repitió a las 10 y 44 m. de la noche, aunque no con la fuerza ni duración que el primero, y también el día siguiente a las ocho y media de la mañana"<sup>53</sup>. Este día "hubo una recia helada en México y sus alrededores"<sup>54</sup>.

26 de marzo, "a las cuatro de la tarde...con brevedad y lentitud"<sup>55</sup>.

29 de marzo, "a las 10 y 35 m. de la noche; pero con brevedad y lentitud"<sup>56</sup>.

#### 1795

23 de mayo, uno fuerte, "siete minutos antes de las dos de la tarde... que duraría dos minutos con dirección de norueste al suroeste"<sup>57</sup>.

10 de junio, "a las 12 y 11 minutos de la mañana se sintió uno leve...de corta duración"<sup>58</sup>.

29 de agosto, "a las 8 y 36 minutos de la mañana, estando lloviendo, se sintió uno fuerte...que duraría un minuto, siendo su principal dirección de norueste a sureste. No se sabe que causase daño alguno"<sup>59</sup>.

#### 1796

28 de marzo, "hubo...a las seis de la mañana, un terremoto muy corto"<sup>60</sup>.

Aparentemente, éste fue el último sismo que se percibió en la ciudad de México en el siglo XVIII. Pero dicha prolongada e interminable cadena de movimientos telúricos siguió<sup>61</sup> y continúa con sus intervalos, recordándole a nuestra metrópoli, que se ha forjado un destino en el que no sabemos si el hombre acabará con la naturaleza, o ésta finalmente con él.

Según profecías de los tenochcas, nuestro mundo "habrá de perderse destruido por temblores"<sup>62</sup>. Una cosa es segura: por una especie de maldición telúrica, de fatalidad sísmica, la urbe más poblada del mundo, la ciudad de México, jamás podrá dormir tranquila.◇

49. *Ibid.*, 21 septiembre 1790: 169.

50. *Ibid.*, 13 diciembre 1791: 446.

51. *Ibid.*, 30 diciembre 1793: 714.

52. Gómez, *Diario*: 403.

53. *Gazeta de México*, 8 abril 1794: 161.

54. Gómez, *Diario*: 403-404.

55. *Gazeta de México*, 8 abril 1794: 161.

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*, 30 mayo 1795: 271.

58. *Ibid.*, 20 junio 1795: 302.

59. *Ibid.*, 18 septiembre 1795: 414.

60. Gómez, *Diario*: 449.

61. El primer terremoto serio del siglo XIX es el que sobrevino en nuestra capital el día de San Juan de Dios, 8 de marzo de 1800. Pasó de cuatro minutos, según Antonio León y Gama, y ocasionó que: "las más de las fábricas y algunas iglesias quedaran necesitadas de reparo. En varias partes se abrió el suelo: algunas de las cañerías conductoras de la agua se rompieron; y la arquería por donde entra a la Ciudad la de Chapultepec padeció bastante detrimento, rompiéndose su reposadera." Finalmente, agrega León y Gama entre otras interesantes reflexiones: "La opacidad que se observó en la atmósfera, y los vientos sures turbulentos que soplaron en esos días (siempre prenuncios de pestes o terremotos) fueron otros indicios que hicieron temer este fatal suceso." *Gazeta de México*, 19 marzo 1800: 99.

62. *Vid Antigüedades, op. cit.*, parte cuarta del Códice Telleriano-Remensis: I, 276.

40. *Gazeta de México*, 11 septiembre 1787: 406.

41. Gómez, *Diario*: 281.

42. *Gazeta de México*, 20 noviembre 1787: 448.

43. *Ibid.*, 8 abril 1788: 44.

44. Gómez, *Diario*: 300.

45. *Gazeta de México*, 5 mayo 1789: 300.

46. *Ibid.*, 7 julio 1789: 342.

47. *Ibid.*, 13 abril 1790: 62.

48. *Ibid.*, 27 abril 1790: 68.

En el rico, diverso, añejo y prestigiado medio gráfico mexicano Rufino Tamayo es un caso atípico. Los productores gráficos han tenido en México la propensión a agruparse; bastará recordar en este siglo las Escuelas al Aire Libre, los Centros Populares de Pintura, el taller de Gráfica Popular, la Escuela de las Artes del Libro, la Sociedad Mexicana de Grabadores y, más recientemente, los núcleos donde se practican las neográficas, para constatar que casi nadie ha transitado fuera de ellos. Muy pocos son los solitarios y entre ellos, desde hace más de sesenta años, hay que contar a Tamayo, cuyo camino gráfico se inicia en los tempranos años veinte con la xilografía y llega al presente con un rendimiento constante y entusiasta de mixografías. En el centro de ese prolongado lapso, deben ubicarse largas etapas litográficas y de técnicas mixtas que tienen como base fundamental el aguafuerte.

La antología especial para Puerto Rico, obtenida toda ella en el archivo personal del artista, se inicia en 1945, cuando Tamayo ha abandonado ya las maderas. Esa antología se presenta dentro de la VII Bienal de Grabado Latinoamericano, en San Juan, que fue inaugurada el pasado 21 de noviembre. En los inicios de su actividad creativa las maderas significaron mucho para Tamayo. Así lo reveló recientemente en una entrevista sostenida con Delmarí Romero para el libro-memoria por los cincuenta años de la Galería de Arte Mexicano. Evocó Tamayo su insatisfacción con los métodos de enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y cuánta importancia tuvo para los jóvenes en formación el regreso, tras larga permanencia en Europa, de Roberto Montenegro en 1920 y de Diego Rivera en 1921. El ambiente se removió, hubo una inyección de ideas nuevas. "A mí —dijo Tamayo— se me abrió un mundo nuevo, porque debo confesar que hasta entonces, desde el punto de vista de los maestros, yo era un mal estudiante. No me interesaba estar copiando a la perfección el modelo; me gustaba ponerle algo; tenía el sentido creativo y andaba en la búsqueda. Empecé a hacer mis famosas tablitas, que parecen un poco influenciadas por el impresionismo, sin que realmente me diera cuenta, porque no teníamos

# Tamayo grabador

*Por Raquel Tibol*



Foto: Carlos Markovitch

información en aquel momento". En la conversación con Delmarí Romero quedó más claro que nunca cómo fue el primer acercamiento de Tamayo al arte prehispánico, factor decisivo en el planteamiento inicial de un lenguaje propio: "tuve la suerte de que el licenciado José Vasconcelos fue nombrado Secretario de Educación, y como era oaxaqueño y yo también, le caí bien y me dio un empleo en el Museo de Arqueología. Eso me abrió un mundo; me puse en contacto con el arte prehispánico y con las artes populares. De inmediato descubrí que ahí estaba la fuente para mi trabajo: nuestra tradición. Traté entonces de olvidar lo aprendido en la Escuela de Bellas Artes; incluso me endurecí la mano para empezar de nuevo. Comencé a deformar las cosas, pensando siempre en el arte prehispánico. Sus proporciones no eran las clásicas que me enseñaban en la

escuela. En el arte prehispánico hay una libertad absoluta en lo que se refiere a las proporciones. Me fijé también en los colores que usaban nuestros antepasados. Tuve la preocupación de ver cuáles son los colores que emplea el pueblo, incluso por razones económicas. Al pueblo de México le gustan los colores chillantes, pero como es pobre no los usa porque son más caros. Vemos que las casas en los pueblos están pintadas con los colores más baratos: el blanco de la cal, el ocre de la tierra, el azul añil. Los rebozos son por lo general azules; la cerámica tiene los colores del barro. Sólo para los días de fiesta se utilizan colores chillantes en los listones con que se adorna la gente. Todo esto influyó en mi pintura y empecé a pintar a mi gusto".<sup>1</sup>

Tamayo habló de un temprano afecto por el impresionismo, pero el voluntario endurecimiento de la mano lo acercó a la gráfica tallada en madera de los expresionistas, con su acusado contraste de los negros y los blancos, en cortes rítmicos y primitivistas. Su colega Gabriel Fernández Ledesma (pintor, grabador y uno de los más solidarios promotores culturales que ha dado México) percibió en aquellas obras primeras, hechas entre 1924 y 1926, ciertas cualidades que habrían de perdurar en las fructíferas décadas tamayeanas, con sus variados géneros y estilos: "Los espacios representan un papel tan importante como las formas mismas. Existe la proporción justa entre los cuerpos y el vacío".<sup>2</sup> A la vez era perceptible el empeño porque todo ocurriera en un plano, evitando efectos de perspectiva. En 1937 el escritor Octavio G. Barreda calificó la imaginación de Tamayo de "primitiva, ingenua y barroca". En 1935 Tamayo hizo una serie de grabados en madera de hilo como última entrega en esta técnica. En labores de ilustración (viñetas y retratos) para algunas publicaciones como las revistas *Letras de México*, en 1937, y *Ruta*, en 1938, prefirió utilizar el dibujo a línea. De particular pureza en su economía de trazos y excelente

1. Delmarí Romero Keith: *Historia y testimonios: Galería de Arte Mexicano*. Ediciones GAM, México, 1986, pp. 25 y 26.

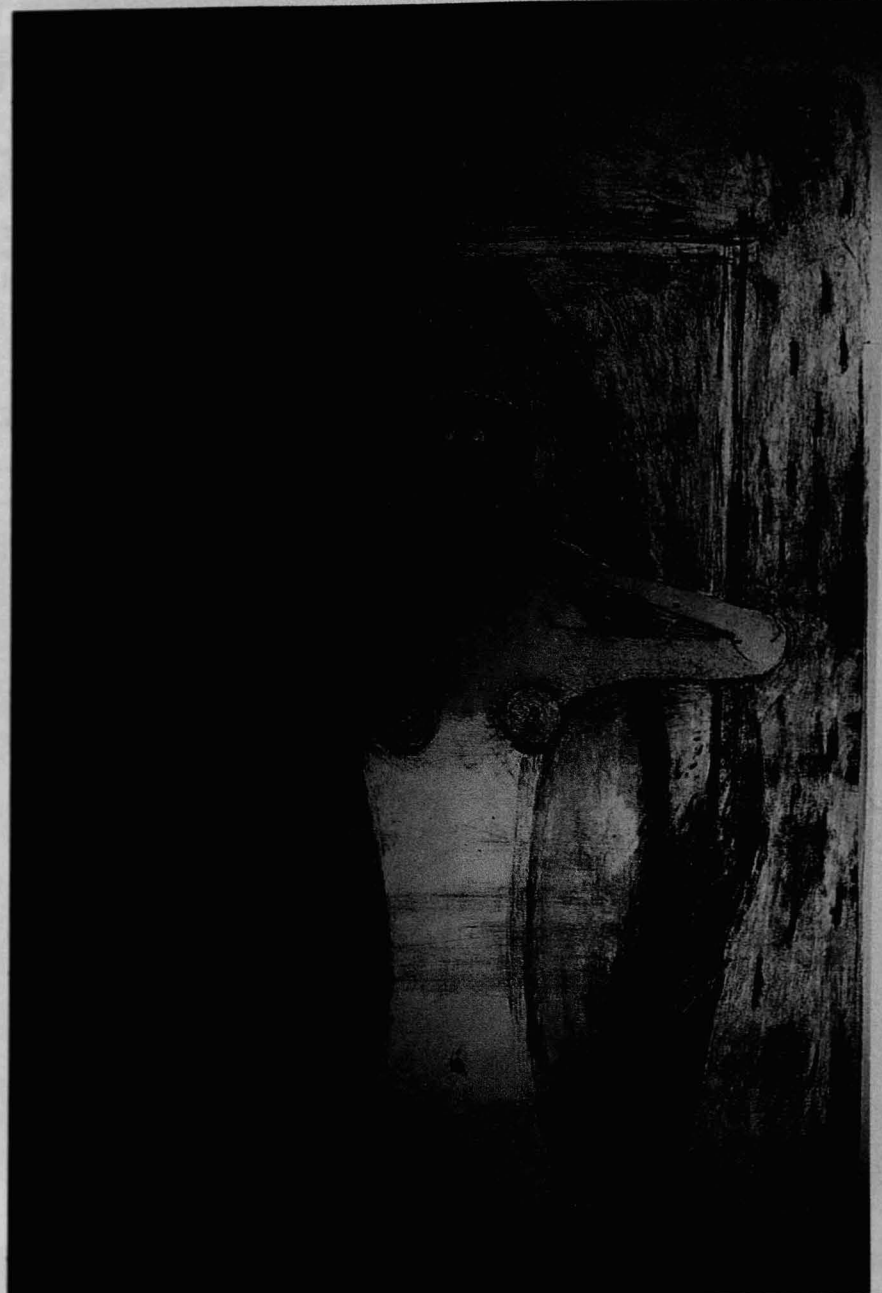
2. Gabriel Fernández Ledesma: *Rufino Tamayo. Forma*, Revista de Artes Plásticas, Núm. 5, México, 1927, p. 2.



parecido fue el retrato del poeta Carlos Pellicer, publicado en abril de 1937, en el número 6 de *Letras de México*. En este tipo de trabajos jugaba con gracia e inteligencia a interrumpir la línea, provocando así un vacío equivalente a un silencio musical.

Al volver a la producción gráfica en los años cuarenta, Tamayo adoptó la litografía, técnica en la que realizó algunos conjuntos tan notables como el portafolio de 26 litografías para la Ford Foundation, trabajado en 1964 en el Tamarind Work Shop de Los Angeles, California. En 1969 la casa Touchstone and Co., de Nueva York, le encarga un ciclo de veinte litografías, las cuales fueron trabajadas en el Atelier Desjaubert de París, Francia. En 1973 trabajó por primera vez en los talleres de la Editorial Polígrafa de Barcelona, España, a donde volvería durante muchas temporadas posteriores, para hacer conjuntos en litografía o en técnicas mixtas a partir del aguafuerte.

Tanto en blanco y negro como en color, la litografía resultó una técnica muy apropiada a la sensibilidad de Tamayo. Las cromolitografías hechas en París en 1952 o en fechas posteriores, son notables en finura y elegancia, de una gran coherencia en los efectos muy delicados. Como artista gráfico Tamayo ha sabido exprimir las posibilidades materiales de los distintos talleres donde ha trabajado. Consecuencia evidente de ello es que los frutos no son iguales pues los laboratorios no han sido los mismos. Por ejemplo, en 1973 tras realizar quince litografías en Polígrafa, hizo otras cinco en Italia para la Editorial Giorgio Alessandrini, de Roma; entre ambas series hay la diferencia derivada de una habilidad manual y una inventiva desenvuelta entre instrumentos y colaboradores distintos. En julio de 1966, en la Galería Misrachi de la ciudad de México, expuso Tamayo 25 litografías. La cumplida crítica de arte Margarita Nelken hizo una entusiasta descripción de esa muestra: A color unas, en negro y blanco, otras. Muchas repetidas en ambas formas. Y tan perfectas en su realización, por ese procedimiento relativamente moderno, puesto que fue desarrollado a fines del XVIII, o sea cuando las otras formas de grabado llevaban ya muchos siglos de existencia, que al verlas aparecen



*Mujer en rosa y blanco, litografía*

como pinturas de aplicación directa de sus tonalidades, o dibujos de aplicación directa en sus trazos. Pero esto, al cabo, es mérito independiente del valor personal de su composición. Y en ésta la expresión peculiar de Rufino se impone con tamaño vigor, que quizá sea precisamente en estas litografías en donde se comunica con mayor elocuencia.

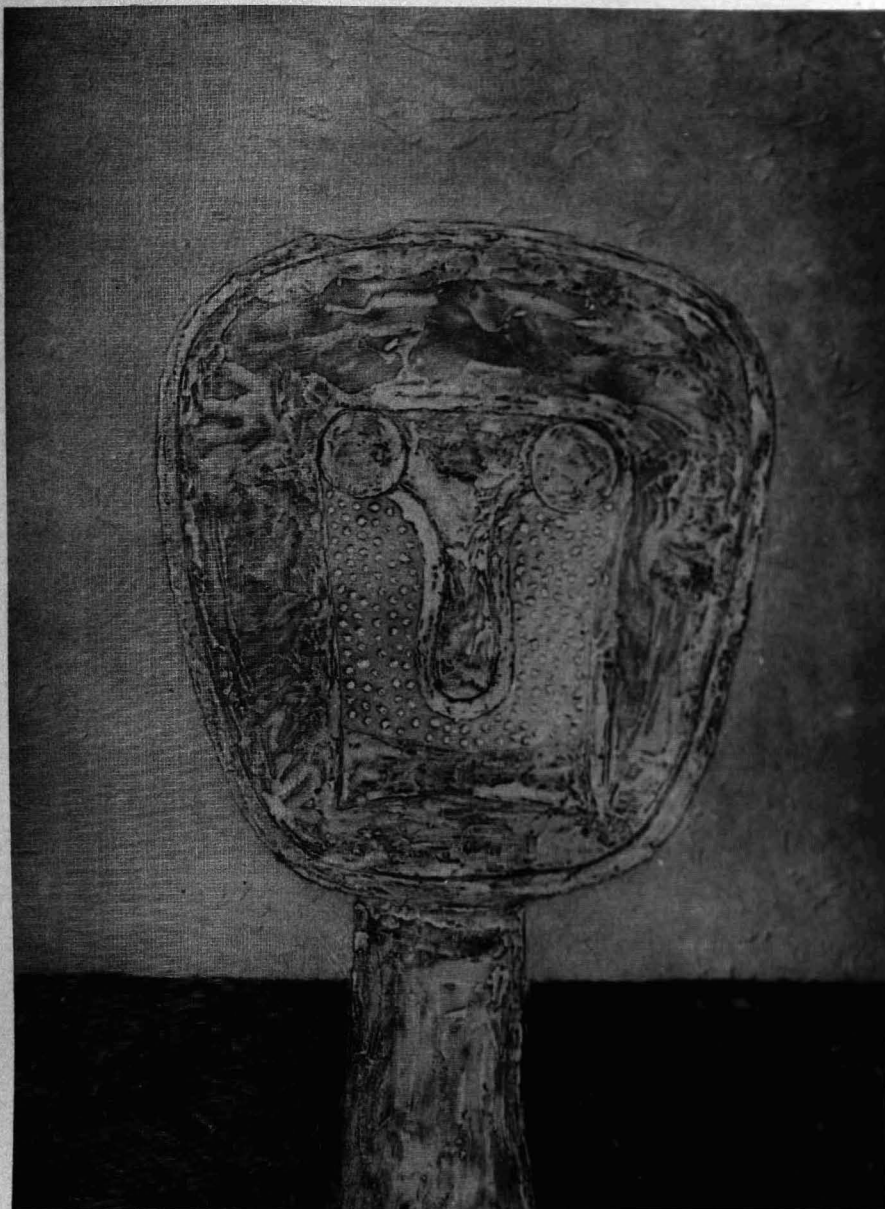
“Algunas, por el refinamiento de sus combinaciones colorísticas, se nos brindan con calidades rigurosamente pictóricas. En cuanto a las litos en blanco y negro, por lo mismo que en ellas nada distrae del carácter de sus estilizaciones, la decisión de sus contrastes refuerza ese sentimiento de mexicanidad de arranque profundísimo que es sello, a veces

sobrecogedoramente dramático, y otras satíricamente jocoso, de la inspiración Tamayesca”<sup>3</sup>

Cuando en 1967 el Instituto Nacional de Bellas Artes le rindió homenaje por sus cincuenta años de labor artística, junto a los 69 óleos que se colgaron en la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes, quiso Tamayo que figuraran 34 litografías para reafirmar ante el público su aprecio por las obras de reproducción múltiple.

En 1973 la Galería Misrachi fue una vez más el sitio seleccionado por el artista para enseñar 16 litografías de reciente producción. De aquel tiempo es una pieza extraña, de profunda sugerencia

3. Margarita Nelken: *Litografías de Tamayo*, Periódico *Excelsior*, México, D. F., julio 13 de 1966.



Cabeza (técnica mixta)

debido a una feliz combinación de naturalismo y sobrerrealidad. *Langosta*, se titula, y en ella puede verse una enorme langosta roja posada sobre una frágil mesita blanca. Junto a esa pieza frondosa y perturbadora, abundan las reducidas con gran eficacia a elementos esenciales. Es evidente en toda la gráfica de Tamayo una vigilante preocupación por eliminar todo lo superfluo; hasta podría pensarse que cultiva la gráfica como una actividad depuradora, ordenadora.

Emily Genauer en su estudio sobre Tamayo se refiere justamente a esa sintaxis esencializadora: "Reduce sus figuras a conos, cilindros y cuñas, que organiza en grandes ritmos movidos y de cierta solemnidad, de modo que, aunque propiamente pierden toda su semejanza con seres humanos, nos impresionan como profundamente

humanas, aunque enigmáticas. Sus figuras humanas parecen desolladas, desolladas por un mundo que ellas mismas hicieron, y allí están, ya totalmente vulnerables, despojadas de su substancia y su carne, vibrando como máquinas en un espacio impregnado de hostilidad".<sup>4</sup>

Tamayo ha insistido en que el arte es cuestión de laboratorio, de investigación, y la aplicación de este principio a la gráfica dio por resultado su ya abundante producción de mixografías, técnica con la cual trabaja en el Taller de la Gráfica Mexicana de la ciudad de México, dirigido por Luis Remba.

El procedimiento de la mixografía es en verdad el de un troquel en cuya

producción puede utilizarse todo tipo de materiales y texturas, los cuales serán registrados primero en una placa de plástico, que después se pasa a la cera, lo que permitirá obtener la placa impresora en cobre. Para registrar todos los relieves y texturas se usa una prensa especial que ejerce gran presión sobre el papel fabricado especialmente con un grosor y una maleabilidad adecuados. La pasta de papel queda convertida en hoja durante el proceso de impresión. Se trata de una mixtura de gráfica y relieve escultórico. El impresor Remba ha precisado que debido a que los colores se pintan a mano en la imagen registrada en la placa de cobre, resulta que cada número de una edición mixográfica es, de hecho, un monotipo.

Rufino Tamayo no ha abusado de los efectismos a los cuales se presta la técnica mixográfica; tampoco ha traicionado su propensión a la sobriedad en su quehacer gráfico. Buena prueba de ello es la pieza más reciente, *Pájaro liberado*, concluida en los días finales del mes de septiembre. En el centenario de Rivera y frente a una antología gráfica de Tamayo, oportuno resulta recordar algunos detalles de la relación entre ambos artistas.

En agosto de 1929 Diego Rivera fue nombrado director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Inconforme con los métodos, orientaciones y funciones de la escuela en la que él mismo se había formado, presentó en diciembre de ese mismo año un nuevo Plan de Estudios a las autoridades universitarias, acompañado de la correspondiente exposición de motivos. Este intento de renovación pedagógica, de profundos alcances sociales, despertó el descontento de los alumnos de la Escuela de Arquitectura, la cual estaba integrada a la ENBA. A los futuros arquitectos pronto se plegaron estudiantes de pintura y escultura. Rivera fue hostigado acremente y se vio obligado a renunciar. Entre los pocos que se solidarizaron entonces con él en el medio artístico mexicano figuró Rufino Tamayo.

Diferencias de orden estético los distanciaron durante varias décadas. Elocuente es el testimonio que el escritor ruso Ilya Ehrenburg brinda en sus Memorias. A partir de 1913 y

4. Emily Genauer: *Tamayo*. Harry N. Abrams, Incl. Nueva York, 1974.

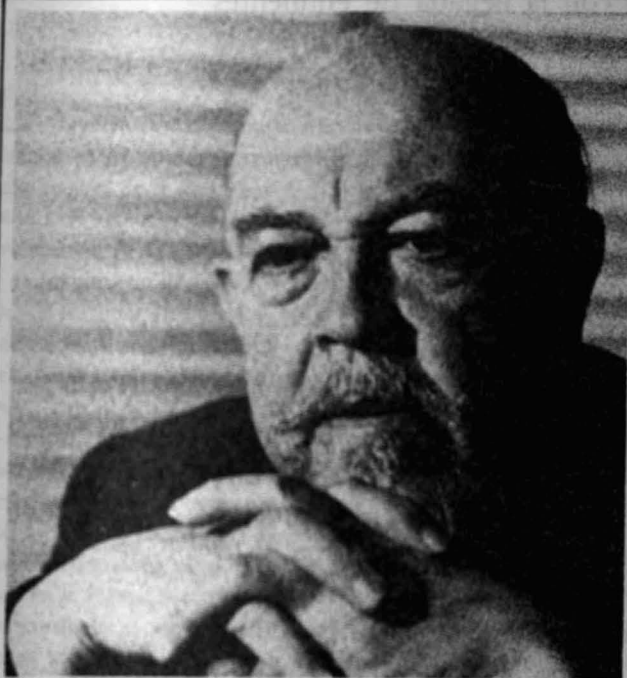


# Universidad de México

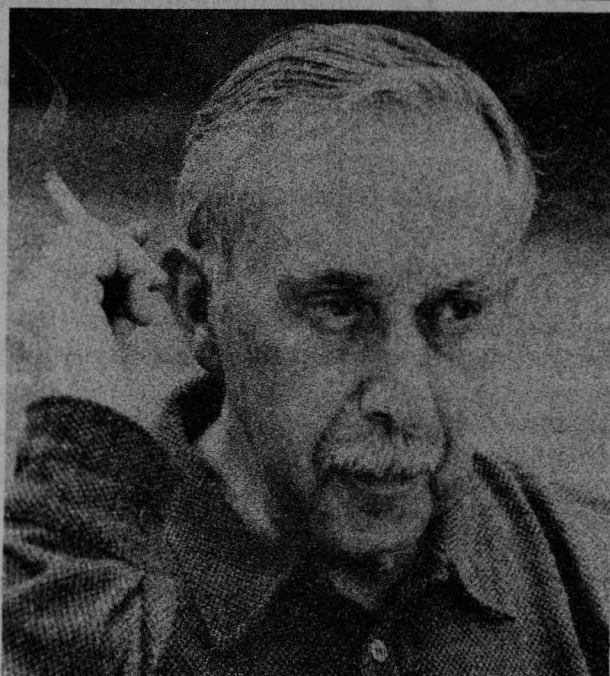
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Vol. XLI, número 431, diciembre 1986

## *El Colegio de México: una idea de casi medio siglo*



Alfonso Reyes



Daniel Cosío Villegas



Silvio Zavala



Víctor L. Urquidí

## *Presentación*

La cultura mexicana se enriqueció con la llegada de eminentes intelectuales españoles a nuestro país que huían de la barbarie y la irracionalidad que recorría España después de la derrota de la República.

Uno de los primeros frutos de este encuentro, propuesto por don Daniel Cosío Villegas y auspiciado por el General Lázaro Cárdenas, Presidente de la República, fue la creación de un centro cultural que nació con el nombre de Centro Español de Estudios, y que a los dos meses se transformó en la Casa de España, para quedar en definitiva con el nombre de El Colegio de México.

Recordar la gran tradición de México en el campo del otorgamiento del derecho de asilo, a los exiliados españoles que dieron un gran impulso al desarrollo cultural y a los directivos, profesores y estudiantes que han pasado por las aulas de tan joven institución académica, nos ha motivado a presentar en esta separata una historia breve pero sustanciosa de El Colegio de México que permita no olvidar que por más azarosa que la vida se presente, las tareas culturales y científicas, en plazos que no suelen ser largos, fecundan y florecen. ♦

*Universidad de México*



# EL COLEGIO DE MÉXICO UNA IDEA DE CASI MEDIO SIGLO

*Por Lorenzo Meyer*

## *Los orígenes*

La tragedia de la Segunda República Española —su derrota a manos del franquismo en marzo de 1939— coincidió con la culminación de la Revolución Mexicana en el cardenismo. El éxodo de los intelectuales republicanos españoles a raíz de la destrucción de la República, tuvo lugar al mismo tiempo que el régimen revolucionario mexicano construía nuevas estructuras e instituciones con miras al desarrollo futuro del país. De esta coincidencia entre la derrota española y la consolidación del triunfo del nuevo régimen mexicano surgió, entre otras cosas, El Colegio de México.

La idea de crear en México una institución independiente que diera albergue a un grupo selecto de científicos, pensadores, humanistas y escritores españoles identificados con la causa republicana, surgió de don Daniel Cosío Villegas, mientras desempeñaba el puesto de encargado de negocios de México en la legación en Portugal, en 1936. Observador cercano del conflicto español, Cosío Villegas concibió a fines de ese año la idea de invitar a México a un pequeño grupo de intelectuales españoles para que continuaran en un ambiente más propicio sus actividades docentes y de investigación; él sospechaba ya que los enemigos de la República terminarían por destruirla, y que un buen número de intelectuales españoles no tendrían lugar en el nuevo orden falangista.<sup>1</sup> En diciembre de 1937, el presidente Lázaro Cárdenas dio en principio su apoyo a la idea de Cosío Villegas y posteriormente aprobó una lista tentativa de invitados del gobierno mexicano.<sup>2</sup> Esta lista sufrió varias modificaciones antes de ser negociada con las autoridades de la República Española en Valencia.

El 10. de julio de 1938 se creó en la ciudad de México por acuerdo del presidente Cárdenas un Centro Español de Estudios (CEE), cuyo patronato quedó integrado por un representante del Consejo de Enseñanza Superior y de Investigación Científica, otro de la Universidad Nacional Autónoma de México, y uno más de la Secretaría de Hacienda. Menos de dos meses después, el 19 de agosto, otro acuerdo presidencial mo-

dificó la original, y el CEE se transformó en la Casa de España en México, una institución independiente y cuyo patronato era igual que el anterior, excepto que el representante de la Secretaría de Hacienda fue sustituido por un delegado del Presidente, que resultó ser el propio Cosío Villegas.

El objetivo de la Casa de España sería acoger a los intelectuales españoles invitados por el gobierno mexicano y proporcionarles los medios materiales mínimos para que continuaran en México su labor de investigación y docencia en espera de poder regresar a España. El patronato, que sería responsable de dirigir las actividades de la nueva institución, eligió como presidente a Alfonso Reyes —el escritor mexicano más ilustre en ese momento, con una amplia experiencia en España y que llegaría a México en enero de 1939, concluida su misión diplomática en Brasil— y el Secretario de la institución fue Cosío Villegas. El presupuesto inicial de la Casa de España sería de 200 mil pesos anuales, cantidad adecuada para el desempeño de sus tareas.

La derrota definitiva de las fuerzas republicanas españolas, trajo a México a un grupo muy numeroso de profesionistas más algunos intelectuales españoles. La Casa de España acogió a algunos de estos nuevos exiliados y auxilió a muchos más a establecerse en el medio mexicano.

La Casa de España pronto quedó integrada por miembros residentes, especiales, honorarios y becados, y cuyo número llegó a cuatro decenas.<sup>3</sup> Las labores de los miembros de la nueva institución fueron múltiples: cursos, cursillos, conferencias y seminarios en varias instituciones culturales, trabajos técnicos para el gobierno y la UNAM, investigaciones para ser publicadas por la propia institución<sup>4</sup> y el establecimiento de laboratorios de física y fisiología.

## *La fundación de El Colegio de México*

El triunfo de Francisco Franco en España transformó al exilio republicano en un hecho que no sería pasajero. En consecuencia, la Casa de España debió transformarse, y el 8 de octubre de 1940 se convirtió en una institución de carácter permanente que cambió su nombre por el de El Colegio de México. Los socios fundadores de la nueva institución fueron el gobierno federal, el Banco de México, la Universidad Nacional

1. Las circunstancias que dieron origen al proyecto de abrir las puertas de México a los académicos e intelectuales republicanos, están explicadas por el propio Daniel Cosío Villegas en su artículo "Un poco de historia" en *Historia Mexicana*, Vol. XXV, No. 4, (abril-junio, 1976), pp. 505-530.

2. La lista original estaba formada por los siguientes nombres: Dámaso Alonso (literatura), Luis de Zulueta (filosofía), Enrique Díez-Canedo (literatura), Victoria Kent (derecho), García Banús (química), Jesús Bal y Gay (folklore), Eugenio Imaz (filosofía), José Moreno Villa (escritor) y Teófilo Hernández (medicina).

3. La lista de miembros residentes, especiales, honorarios y becados se encuentra en José Miranda, "La Casa de España", en *Historia Mexicana*, Vol. XVIII, No. 1 (julio-septiembre, 1968), p.8.

4. La bibliografía publicada por la Casa de España fue de cuarenta títulos y sus temas eran muy variados: historia, filosofía, ciencia, arte, música y literatura, Miranda, *op.cit.*, pp. 9-10.

Autónoma de México, el Fondo de Cultura Económica y la propia Casa de España en México. Esta asamblea designó, a su vez, a la junta de gobierno, cuyo presidente siguió siendo Alfonso Reyes, y que también sería el presidente de El Colegio, Daniel Cosío Villegas permaneció como secretario de la nueva institución; los otros miembros de la junta fueron Gustavo Baz, Enrique Arreguín y Eduardo Villaseñor. Los dos primeros se encontraban como dirigentes de la institución desde el principio, es decir, desde julio de 1938. Esta estructura de autoridad se mantiene hasta la fecha, aunque hoy es la Secretaría de Educación Pública en lugar de la de Hacienda y Crédito Público la que representa al gobierno federal.<sup>5</sup>

El cambio de nombre llevó también a un cambio en la orientación de las áreas de trabajo de la institución. Los profesionistas y los artistas heredados de la Casa de España abandonaron El Colegio, que pronto se convirtió en un sitio para humanistas, literatos y especialistas de las ciencias sociales. Desde un principio se decidió que la naciente institución tenía que ser y permanecer pequeña, especializada y con énfasis en la calidad y no en la cantidad.

En 1941 surgió el Centro de Estudios Históricos (CEH) y dos años más tarde el Centro de Estudios Sociales (CES), dirigidos por Silvio Zavala y José Medina Echavarría, respectivamente. En 1947 apareció el Centro de Estudios Filológicos, que más tarde cambiaría su nombre al de Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, CELL. El surgimiento relativamente tardío del CELL se debió a la muerte de Enrique Díez-Canedo, quien se había pensado que fuera el primer director. En 1947 quedó al frente del CELL Raymundo Lida y posteriormente Antonio Alatorre. En cada uno de los centros había una planta de alrededor de media docena de profesores e investigadores de tiempo completo, mexicanos y extranjeros, a los que se les unía un contingente mayor de profesores temporales, según las exigencias de los programas docentes. Estos programas tenían grupos de estudiantes que podían oscilar entre siete y dieciséis, todos becados —la beca era ligeramente superior al salario mínimo—, en su mayoría mexicanos pero no exclusivamente y que recibían sus cursos semestrales por cuatro años en forma de seminarios. En esta primera etapa El Colegio no otorgaba directamente ningún título, pero cuando alguno de los estudiantes deseaba cumplir con esta formalidad, entonces lo obtenía a través de la Escuela Nacional de Antropología e Historia o mediante la revalidación de estudios de la UNAM.

Desde 1949, y con apoyo de la Fundación Rockefeller, Cosío Villegas, auxiliado por exalumnos de El Colegio aunque no exclusivamente, echó a andar el Seminario de Historia Moderna de México. El primer, y grueso, volumen apareció en 1955 y abordó el tema de la República Restaurada, el último surgió a la luz en 1972 y examinaba la vida interna del Porfiriato. Se trató de diez volúmenes que sumaron poco más de nueve mil páginas.

En un principio El Colegio careció de edificio propio y sus actividades las desarrolló básicamente en las instalaciones del Fondo de Cultura Económica, en la colonia Cuauhtémoc, aunque también usó el espacio que le proporcionaron el Instituto Panamericano de Geografía e Historia y la Secretaría de Hacienda. Para 1945 El Colegio pudo rentar un edificio en la

colonia Roma y a partir de entonces y hasta 1976 no abandonó ese barrio de la ciudad de México.

Como bien señala Enrique Krauze, El Colegio tuvo en su inicio un estilo y una actitud que era el resultado de una amalgama de influencias externas. Las prácticas burocráticas eran mínimas, los seminarios se inspiraban en el estilo alemán, los métodos y teorías provenían básicamente del Centro de Estudios Históricos de Madrid y el sistema de becas y tutorías de los alumnos de Inglaterra y Estados Unidos, todo dentro de unas dimensiones idóneas para el contacto directo y frecuente de los miembros de la pequeña comunidad académica, cuya meta era la calidad y no la cantidad.<sup>6</sup>

El Colegio siguió la senda trazada por la Casa de España, publicando libros grandes y pequeños (las "Jornadas"), de autores propios y ajenos. Al crearse el Centro de Estudios Filológicos, El Colegio se echó a cuestras la responsabilidad de continuar la publicación de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* que originalmente se había editado en España y con posterioridad en Argentina. En 1951 el Centro de Estudios Históricos lanzó la revista *Historia Mexicana*. Con el paso del tiempo todos los Centros que irían surgiendo tendrían su propia revista —casi todas trimestrales—, en donde se darían a conocer investigaciones especializadas de los miembros de cada Centro o de otros autores mexicanos y extranjeros.

#### La segunda etapa

En octubre de 1958, Daniel Cosío Villegas fue designado —después de una ausencia de varios años—, director de El Colegio de México; don Alfonso Reyes siguió siendo el presidente de la institución pero de hecho vivía en Cuernavaca y, por tanto, el trabajo cotidiano recayó en el nuevo director.

Desde el puesto creado expresamente para él, Cosío Villegas empezó a planear la expansión física e intelectual de El Colegio. Para entonces, el Centro de Estudios Sociales había desaparecido al trasladarse su director a Chile y el de Estudios Históricos estaba en receso; de hecho, sólo seguía funcionando —y sin docencia— el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios y el corazón de la institución eran los becarios de este Centro que se reunían periódicamente de manera un tanto informal. En 1959 murió Alfonso Reyes y Cosío Villegas pasó a ocupar la presidencia de la institución y desapareció el puesto de director de la misma. Ya como presidente, Cosío Villegas impulsó un cambio notable de ritmo y de formas —que no de objetivos— a El Colegio. Fue un momento difícil y tenso, pues la nueva autoridad de El Colegio prácticamente acabó con el programa de becarios del CELL.

En 1960 El Colegio contó con el primer edificio de su propiedad y diseñado para cubrir sus necesidades académicas. También en ese año se pusieron los cimientos del Centro de Estudios Internacionales —cuyo director fue Francisco Cuevas Cancino, funcionario de carrera del servicio exterior mexicano— y apareció su revista *Foro Internacional*. El objetivo de este nuevo Centro era el de preparar funcionarios para el gobierno mexicano —y para alguno latinoamericano también—, académicos e incluso, periodistas; tendría éxito en los dos primeros campos. La ausencia de especialistas en el campo llevó a que en sus primeros años, el CEI dependiera de la presencia de profesores visitantes del extranjero. Esta dependencia fue

5. En la actualidad, la junta de gobierno de El Colegio de México está formada por Mario Ojeda Gómez, presidente, y por José Luis Martínez, Leopoldo Solís, Roque González Salazar, Luis González y González y Fernando Salmerón.

6. Enrique Krauze, *Daniel Cosío Villegas. Una biografía intelectual* (México: Joaquín Mortiz, 1980), p. 103.





El Antiguo Colegio de México en la calle de Durango

disminuyendo en la medida en que se fueron incorporando como profesores del CEI, aquellos becarios que El Colegio mandó al extranjero desde 1960 para crear la planta de investigadores de ese Centro.

La expansión y regularización de las actividades docentes hizo indispensable que El Colegio obtuviera la autorización de emitir sus propios títulos. Esta se logró mediante un decreto presidencial emitido el siete de noviembre de 1962, en virtud del cual se le dio el carácter de "escuela libre de tipo universitario" y, por lo tanto, se reconocían oficialmente los estudios y grados académicos otorgados por El Colegio.<sup>7</sup> Para hacer frente a su nuevo proyecto, El Colegio contaba con apenas un puñado de profesores de tiempo completo, quince para ser exactos;<sup>8</sup> dos o tres más se encontraban aún preparándose en el extranjero.

En esta nueva etapa, y bajo la dirección de Alfonso García Ruiz, el CEH, siguiendo su tradición, ofreció el grado de maestro en historia, el CELL —ya bajo la dirección de Antonio Alatorre— el de doctor y el CEI el de licenciado.<sup>9</sup> Sin lugar a dudas el sello impuesto por Cosío Villegas a El Colegio en su corta presidencia (1959-1963) fue la preeminencia de las ciencias sociales, la disminución de la importancia relativa de la literatura, y dar un mayor peso a la docencia, aunque la inves-

tigación siguió siendo la tarea primordial de la mayoría de los profesores de tiempo completo de la institución.

En febrero de 1963, el doctor Silvio Zavala —que había sido el primer director del CEH— asumió la presidencia de El Colegio. Para entonces ya se habían sentado las bases para la creación de un nuevo Centro que inició sus actividades en 1964; se trató del Centro de Estudios Económicos y Demográficos (CEED). El CEED inició sus actividades con el apoyo del Banco de México, del Banco Nacional de Comercio Exterior y de Nacional Financiera. Desde un principio, al programa docente —su nivel era de maestría con especialidades en economía y demografía— lo acompañó uno de investigaciones, cada uno con su respectivo director: Consuelo Meyer y Víctor Urquidí. Tres años más tarde, en 1967, apareció el primer número de la revista del CEED, *Economía y Demografía* y se creó la maestría en Estadística, la cual se suspendió en 1971. En 1976 se estableció la Maestría en Desarrollo Urbano.

El mismo año en que surgió el CEED, 1964, también se creó dentro del CEI, en respuesta a un proyecto de la UNESCO, la Sección de Estudios Orientales, cuya primera coordinadora fue Graciela de la Lama. Se trató de un programa único en América Latina, encaminado a preparar a estudiantes de toda la región en lenguas, civilización y culturas de los países y regiones de Asia.

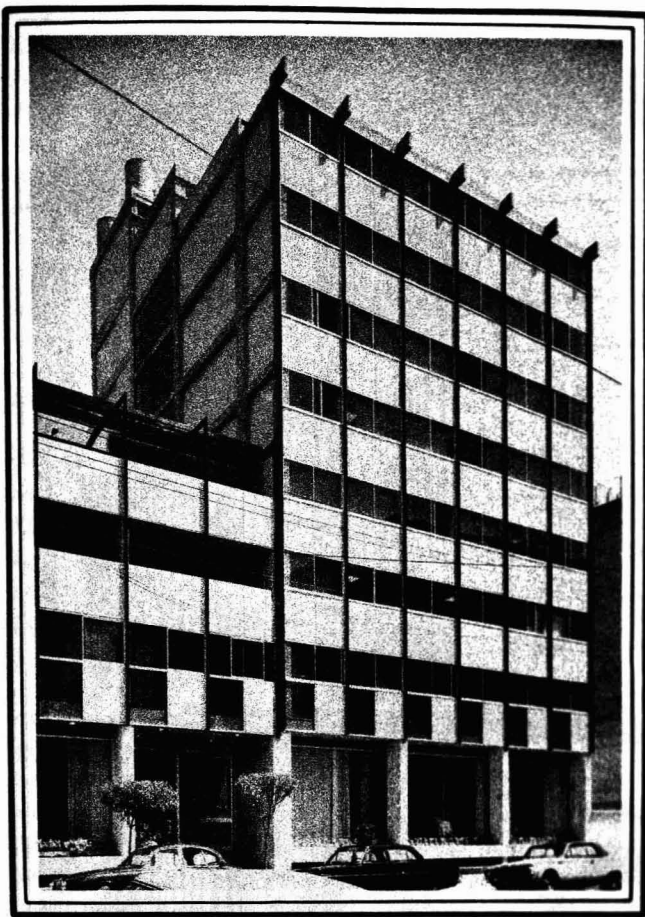
Antes de concluir la gestión del doctor Silvio Zavala como presidente de El Colegio, se inauguró —en noviembre de 1964— un nuevo edificio adjunto al original y que triplicó el espacio disponible de la institución. El Colegio cumplió entonces 25 años de vida.

En abril de 1966, Víctor Urquidí fue nombrado presidente

7. El decreto se reproduce en un apéndice de *Historia Mexicana*, Vol. XXV, No. 4 (abril-junio, 1976), pp. 660-662.

8. Este grupo lo formaban: Alfonso García Ruiz, María del Carmen Velázquez, Luis González, Moisés González Navarro, Luis Muro, Josefina Vázquez, Berta Ulloa, Lilia Díaz, Mario Ojeda, Rafael Segovia, Olga Pellicer, Minerva Morales, Graciela de la Lama, Antonio Alatorre y Margit Frenk.

9. En 1964 el CEI abrió su curso de doctorado, pero sólo tuvo una única promoción.



El Colegio de México en 1960 en la calle de Guanajuato

de El Colegio en sustitución de Silvio Zavala. El proceso de expansión de las actividades docentes y de investigación siguió con el mismo ritmo que se había impuesto desde el principio del decenio. Muy pronto el espacio resultó insuficiente y las actividades se desbordaron a otros sitios cercanos al edificio original. De El Colegio original ya no quedaba más que el recuerdo y el espíritu, pues había pasado "del *status* de gran familia al *status* de universidad".<sup>10</sup>

Hasta antes de estas fechas El Colegio había publicado sus investigaciones a través de otras instituciones, en particular del Fondo de Cultura Económica. Sin embargo, y como parte de su expansión, a partir de 1967 contó con su propio departamento de publicaciones, que tomó bajo sus auspicios a la revista *Diálogos* para efectos de divulgación. Para entonces también había en la institución un laboratorio de lenguas, de manera que los alumnos que solían recibir los cursos de idiomas en institutos patrocinados por gobiernos o embajadas extranjeras, pudieron hacerlo a partir de entonces en el propio Colegio. Las lenguas clásicas perdieron su importancia relativa en beneficio de las modernas de occidente y Asia. La biblioteca, de mero auxiliar pasó a ser un instrumento sustantivo, pues al final de los años sesenta contaba con noventa mil volúmenes y un amplio salón de lectura.

En febrero de 1968 la Sección de Estudios Orientales logró contar con la masa crítica de profesores propios e invitados así como de alumnos, para dejar de ser sección y convertirse en Centro de Estudios Orientales (CEO) bajo la dirección de Graciela de la Loma. El CEO amplió sus investigaciones sobre China, Japón, India y el Medio y Cercano Oriente. En 1975

abandonaría el término "oriental" en el nombre del Centro por considerarlo impropio. La nueva denominación fue Centro de Estudios de Asia y África del Norte (CEAAN). Con el paso del tiempo el interés por África en el CEAAN se expandió del área del Mediterráneo al África en su conjunto de tal forma que en 1982 el Centro volvió a cambiar su nombre —adecuándolo a la naturaleza de su realidad y planes futuros— y se llamó Centro de Estudios de Asia y África (CEAA). Su revista también modificó su título y pasó de ser la revista *Estudios Orientales* a la actual *Estudios de Asia y África*.

El CEH abandonó su interés exclusivo por las maestrías y en 1967 recibió a la primera generación de aspirantes al doctorado. Con el tiempo su programa docente se centraría sólo en la preparación de doctores. El CEI, además de su licenciatura en relaciones internacionales inició un programa de maestría en estudios latinoamericanos que cambió más adelante por el de maestría en ciencia política, y dejó abierta la posibilidad de volver a dar vida al programa de doctorado. Así pues, al finalizar el decenio de los sesenta, El Colegio contaba con un programa de licenciatura, seis de maestría y dos de doctorado. Su planta de profesores e investigadores de carrera nacionales y extranjeros era de 61 académicos que trabajaban en un número igual de investigaciones y atendían a un centenar y medio de estudiantes. Los cursos y seminarios que se impartían en El Colegio eran poco más de 180. La producción editorial de la institución constaba de libros y de cinco revistas especializadas y una de divulgación; para entonces, los libros que tenían el pie de imprenta de El Colegio sumaban casi 250, producto del trabajo de autores propios y externos.<sup>11</sup>

El vacío dejado por el Centro de Estudios Sociales fue ocupado en esta época por el CEED y el CEI, que a su interés por los asuntos internacionales añadió el del proceso político interno de México. Para 1970, un pequeño grupo de sociólogos desarrollaba sus investigaciones dentro del CEED. Este fue el núcleo que sirvió de base para que en 1972, y bajo la dirección de Rodolfo Stavenhagen, surgiera el Centro de Estudios Sociológicos. En marzo de 1973, y con una planta de poco más de una docena de profesores e investigadores mexicanos y latinoamericanos, dio principio en el CES el programa de doctorado en ciencias sociales con especialidad en sociología. El nuevo centro decidió publicar su propia serie de estudios *Cuadernos del CES*, sin compromiso de periodicidad. Más tarde, en 1982, fundó la revista trimestral *Estudios Sociológicos*.

En 1981 el CEED se dividió, separando formalmente a los estudios económicos de los de demografía y urbanismo. De esta manera el CEED dio paso al Centro de Estudios Económicos (CEE) y al Centro de Estudios Demográficos y de Desarrollo Urbano (CEDDU), bajo la dirección de Jesús Seade y Roberto Ham Chande, respectivamente. El CEE recogió la tradición de estudios económicos iniciada con el CEED y el CEDDU aquella que arranca de 1966-1967, cuando se establece el proyecto sobre el proceso de urbanización de México y la publicación de las *Tablas abreviadas de mortalidad de la población de México: 1930, 1940, 1950 y 1960* de Raúl Benítez y Gustavo Cabrera. En 1981 se estableció, dentro del CEDDU, el programa de doctorado en población. Tres años más tarde se decide dar por terminada la revista *Demografía y Economía* para dar lugar al nacimiento de dos nuevas: *Estudios Económicos* y *Estudios Demográficos y Urbanos*, cuyos primeros números

10. Luis González, "La pasión del nido", en *Historia Mexicana*, Vol. XXV, No. 4 (abril-junio, 1976), p. 557.

11. El Colegio de México, *Información General y Programas, 1968-1970* (México: El Colegio de México, 1969), pp. 21-39.



corresponden, respectivamente, a enero-junio de 1986 y enero-abril de 1986.

Como se puede ver, el proceso de especialización fue la razón de la paulatina diferenciación interna de las disciplinas y áreas cultivadas en El Colegio, es decir, los centros nuevos fueron resultado de la maduración de una especialidad dentro de los centros ya existentes. Sin embargo, lo relativamente pequeño de la institución permitió que la especialización se combinara con una interacción constante de naturaleza académica entre los miembros de los diferentes centros de tal manera que la especialización y diferenciación no rompió con el carácter multidisciplinario que desde su origen caracterizó a El Colegio. La colaboración entre practicantes de las varias disciplinas que se cultivaban en El Colegio no era sólo informal sino que se concretaba en trabajos de carácter colectivo. Un ejemplo fue la *Historia general de México* en cuatro volúmenes (1976) y sobre todo la *Historia de la Revolución Mexicana*, de la que han aparecido 20 volúmenes y en la que contribuyeron y colaboraron como autores o auxiliares historiadores, politólogos y sociólogos.

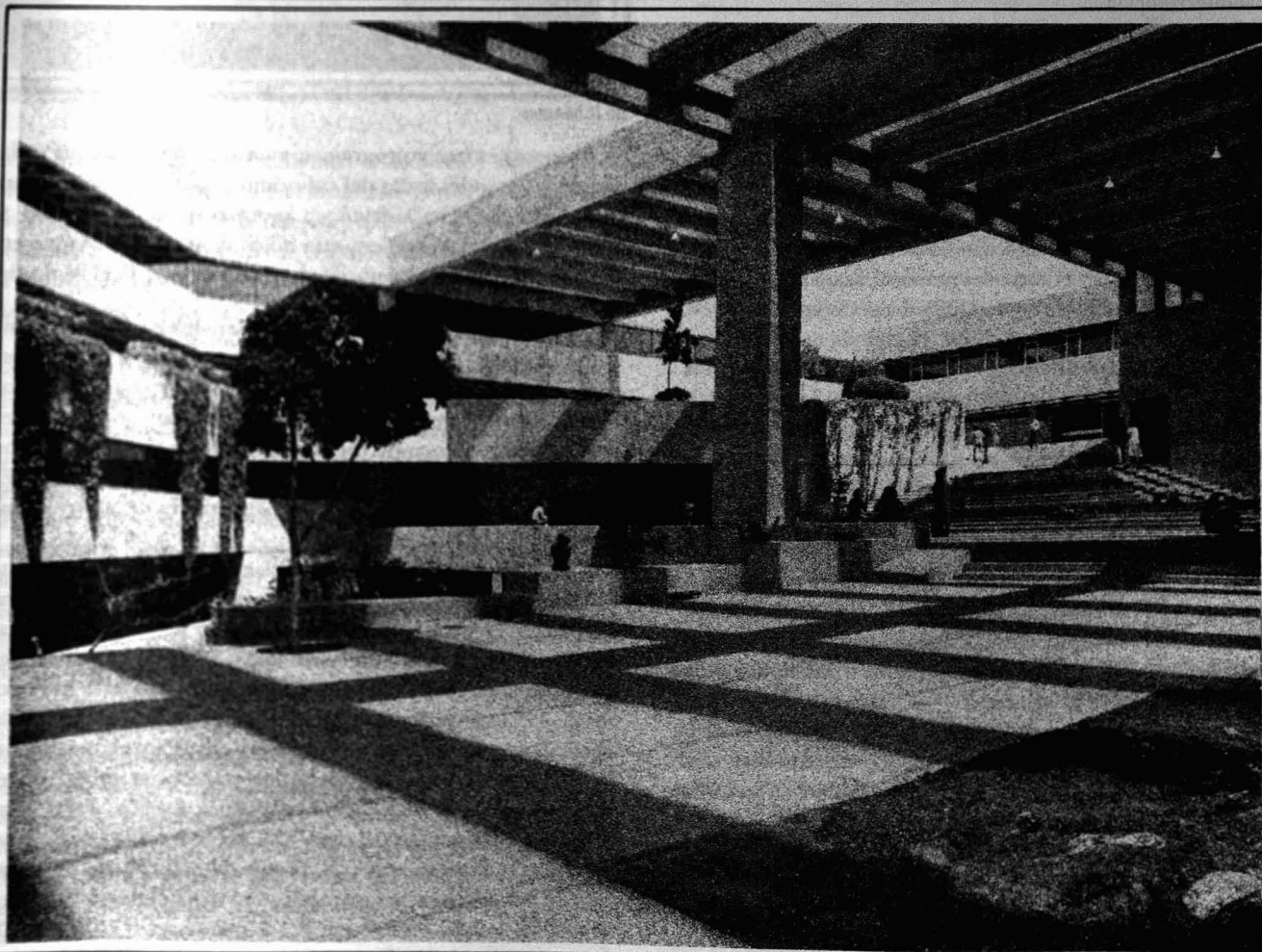
A mediados del decenio de los setenta, la dispersión de las instalaciones de El Colegio hizo necesario pensar en conseguir una nueva sede para la institución. El presidente de la institución gestionó ante el gobierno federal la donación de un terreno de 27,000 metros cuadrados en la parte sur de la ciudad de México así como los recursos necesarios para la construcción de un nuevo edificio. La construcción del edificio se inició en octubre de 1975 y fue inaugurado apenas once meses

más tarde, por el entonces presidente Luis Echeverría, el 23 de septiembre de 1976. La nueva y atractiva sede de El Colegio tuvo un costo aproximado de 150 millones de pesos, contó en su parte central con una biblioteca con capacidad para albergar hasta 600 mil volúmenes o su equivalente —la biblioteca representó una tercera parte de la superficie construida de El Colegio—, 20 salones de clase o conferencias, un auditorio y 180 cubículos para investigadores, con la posibilidad de una expansión limitada en el futuro.

#### *La etapa actual*

El cambio físico de El Colegio de México a su sede actual obligó a considerar la conveniencia de reservar espacios para una futura expansión. Pese a la intención de que el crecimiento fuera modesto las presiones llevaron a que pronto se rebasaran los límites acordados, pero de todas formas la conveniencia de limitar el ritmo de la expansión de El Colegio no se olvidó. Una de las formas que se encontró para hacer frente sin crecer a la necesidad de ahondar en las áreas desarrolladas en El Colegio o de adentrarse en otras nuevas, fue la de apoyar la formación de instituciones regionales similares a El Colegio. Fue así como miembros distinguidos de El Colegio de México se lanzaron a la creación de El Colegio de Michoacán o el Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, hoy Colegio de la Frontera Norte, a los cuales han seguido otros.

Al lado de la estructura básica de El Colegio —los centros— han surgido otro tipo de proyectos cuyo objetivo es exclusiva-



Edificio actual de El Colegio de México, en el Pedregal de Santa Teresa

mente –salvo en un caso– el de la investigación especializada o el apoyo a las actividades generales y no a la docencia. En el primer caso se tienen los programas para la formación de traductores –que sí cuenta con un programa docente–, de medio ambiente, de ciencia y tecnología, de energéticos y de estudios sobre la mujer. Por lo que se refiere a las áreas de apoyo, a las dos ya existentes –biblioteca y publicaciones– se añadió en 1975 la Unidad de Cómputo.

Como resultado del crecimiento de las actividades de El Colegio y de su estructura física, creció su personal administrativo de apoyo. A mediados de 1980, y tras el primer conflicto laboral experimentado por la institución, surgió un sindicato del personal administrativo: el Sindicato Unico de Trabajadores de El Colegio de México (Sutcolmex). Su aparición se inscribió dentro de un proceso más general de sindicalización del personal de prácticamente todas las instituciones de investigación y enseñanza superior del país. Un poco más tarde, surgió otra organización laboral que agrupó al personal académico: el Sindicato Gremial de Profesores-Investigadores de El Colegio de México (Siprincolmex). Con la presencia de ambos sindicatos las relaciones laborales entre El Colegio y su personal cambiaron de manera sustantiva y permanente.

En septiembre de 1985 asumió la presidencia de El Colegio de México Mario Ojeda Gómez, en sustitución de Víctor L. Urquidí. Las difíciles circunstancias de la economía mexicana, llevaron a que la nueva administración reafirmara la validez de los planteamientos hechos en 1975 en el sentido de limitar el crecimiento de la institución y en cambio consolidar los logros obtenidos a lo largo de los 25 años anteriores de expansión ininterrumpida.<sup>12</sup>

En la actualidad El Colegio de México se define a sí mismo como una institución de investigación y educación superior en las humanidades y las ciencias sociales. Formalmente, El Colegio es una escuela libre de tipo universitario, con personalidad jurídica y patrimonio propio. Su presupuesto proviene básicamente del gobierno federal (89%) a través de la Secretaría de Educación Pública. Este presupuesto alcanzó la suma de 2,236 millones de pesos para el ejercicio fiscal de 1985.

Al principiar 1986, el total del personal académico de sus siete centros, la biblioteca y la Unidad de Cómputo era de 159, a los que hay que sumar otros 121 cuyas actividades se desarrollaban dentro del marco de los programas y proyectos especiales, 20 de asignatura y 79 becarios auxiliares de investigación o sea, un total de 390. El cuerpo estudiantil lo formaban 288 becarios, de los cuales 64 cursaban la licenciatura, 113 la maestría, 72 el doctorado y 39 estaban adscritos a programas especiales. La planta de personal administrativo ascendía a un total de 296 empleados. Las publicaciones de El Colegio sumaban ya 468 títulos de libros más siete revistas periódicas especializadas, que en su conjunto habían publicado 462 números (2,784 artículos). A estas publicaciones se deben de añadir los trabajos del personal académico publicados fuera de El Colegio y que al principiar 1986 sumaban 268 libros y 1094 artículos de carácter académico. La biblioteca contaba con más de 400,000 volúmenes y este acervo central se complementaba con los libros y documentos de cuatro pequeñas unidades de documentación.

A casi medio siglo de su fundación, la actividad básica de El Colegio de México sigue siendo la investigación en ciencias sociales y humanidades. Una visión rápida de lo que se hace en



*La Biblioteca*

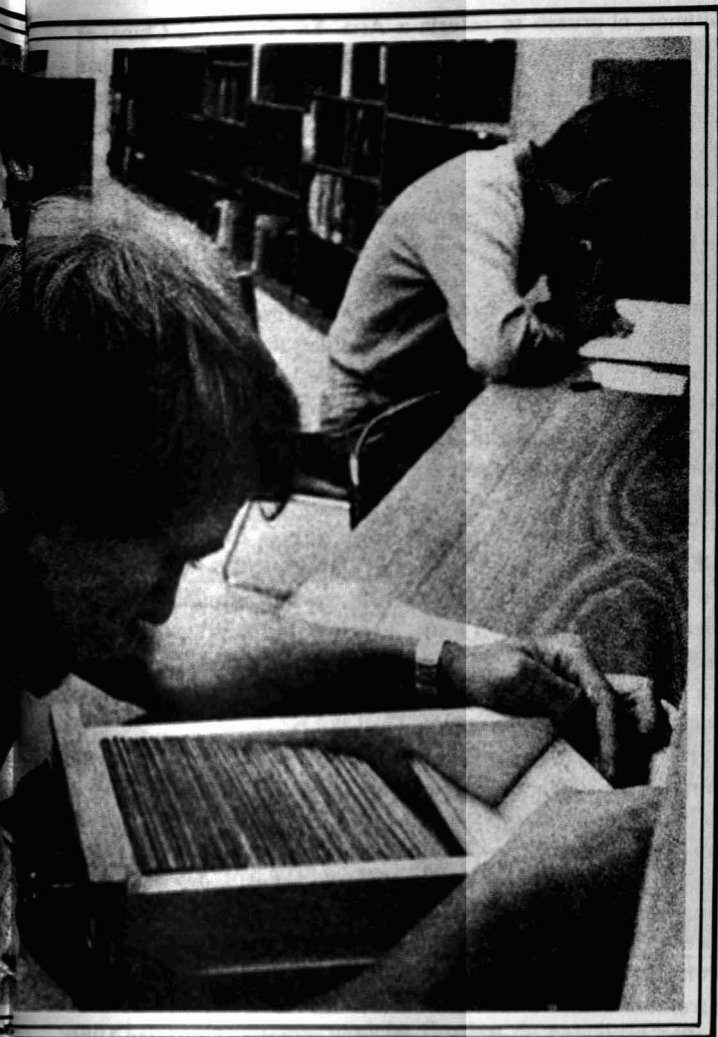
los diversos centros y programas, muestra a las claras que cada una de las grandes áreas del conocimiento que hoy se cultivan en la institución ha sufrido un proceso de diversificación y especialización que hubiera sido difícil de imaginar cuando en 1940 se inició la aventura de dar contenido a El Colegio de México.

El Centro de Estudios Históricos mantiene su interés dominante en temas mexicanos. Y esto es así no por una vocación parroquial sino porque son las bibliografías y colecciones documentales nacionales las fuentes a las que los investigadores de este Centro tienen mayor acceso. El CEH se caracteriza por una pluralidad de enfoques, temáticas y formas de historiar. El grueso de sus actividades se desarrolla a través de las investigaciones individuales.

Al iniciarse 1986 el CEH empezaba a adentrarse en temas de historia prehispánica. La época colonial contaba con una rica tradición y los temas de investigación se centraban en aspectos de las formaciones económicas, sociales, laborales, demográficas, de la relación entre sociedad y geografía, y aspectos de los sistemas de poder político y eclesiástico además de la naturaleza del pensamiento religioso y científico en esos siglos. En algunos de estos puntos las investigaciones rebasaron el ámbito mexicano para incluir también a España, Perú y las Filipinas. Los estudios del siglo XIX abordaron aspectos de las estructuras de poder político, la cultura popular, las corporaciones, las corrientes migratorias internacionales e incluso movimientos sociales en Europa. Por lo que se refiere al siglo XX los temas abordados fueron, básicamente, aquellos relaciona-

12. Acta de la Reunión del Consejo de Directores del 8 de octubre de 1985.





dos con la historia política, militar, económica y educativa de México. Fuera del ámbito mexicano también se puso atención en algunos aspectos de la historia española. Al lado de las investigaciones monográficas se trabajaban visiones generales – la historia de Centroamérica– y en la elaboración de bibliografías de archivo y publicación comentada de documentos.

Al lado del trabajo individual, el CEH mantiene su tradición del trabajo en seminarios. Para 1986 su Seminario de Historia de la Educación había concluido una etapa de trabajo con la publicación de una serie de libros de carácter documental que pretendían dar un panorama de las características principales de la educación mexicana desde la época prehispánica hasta el presente. Por lo que se refiere a la colaboración del CEH con otras instituciones, al principiar 1986 se trabajaba en aspectos de la historia de Veracruz, de la historia del Banco Nacional de Comercio Exterior, de la historia de la actividad estatal en algunas ramas de la economía y en la elaboración de una historia gráfica.

El Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios cuenta, al igual que otros centros de El Colegio, con un programa de investigaciones colectivas y otro de individuales. En relación a éstas últimas, los temas van, desde aquellos que se centran en aspectos de lenguaje infantil y el análisis de ciertas lenguas indígenas hasta otras investigaciones relacionadas con temas más abstractos y generales como son, por ejemplo, aspectos de la filosofía del lenguaje y la semántica. Por lo que hace al área de literatura, las investigaciones actuales se centran en temas y autores españoles, latinoamericanos, y, desde luego, mexica-

nos. En el tiempo, los estudios mencionados abarcan desde el romancero y el Siglo de Oro español hasta los análisis de la obra literaria de autores mexicanos contemporáneos.

El CELL tiene una sólida tradición en investigaciones de naturaleza colectiva tanto por lo que se refiere a la literatura como a la lingüística. Al principiar 1986 el *Atlas Lingüístico de México* se encontraba en su fase terminal con la que iba a concluir una obra iniciada hace veinticinco años. Las otras investigaciones colectivas que se siguen desarrollando en el CELL giran en torno a temas de la sociolingüística y la psicolingüística internacional, de ciencia política y de administración pú- textos en lenguas indígenas que datan de la época colonial y, desde luego, se prosigue en los trabajos lexicológicos como el *Diccionario del Español de México*. En materia de literatura el CELL acababa de concluir la edición del último tomo del *Cancionero Folklórico de México*, con lo que se cerró una tarea de investigación que se llevó a cabo también a lo largo de veinticinco años. Las investigaciones en curso se refieren a la edición de obras coloniales histórico-literarias y mexicanas tanto en español como en lenguas indígenas, a la documentación bibliográfica de textos literarios novohispanos en archivos mexicanos y españoles, a la elaboración de una extensa *Historia de la literatura mexicana*, al estudio de la narrativa mexicana contemporánea y, finalmente, a la elaboración de estudios y bibliografías sobre música y poesía populares en México.

La cátedra “Jaime Torres Bodet” creada en septiembre de 1985 dentro del CELL gracias a la aportación de la señora Josefina Juárez Vda. de Torres Bodet, inauguró en El Colegio una nueva forma de permitir –por la vía de un fideicomiso– la invitación de profesores e investigadores nacionales y extranjeros para apoyar la docencia, la investigación y la adquisición de material bibliográfico.

La actividad del Centro de Estudios Internacionales en materia de investigación al principiar 1986 abarca temas de política internacional, de ciencias política y de administración pública. En materia de política exterior el punto focal lo constituye la relación de México con los Estados Unidos; en este campo, el CEI mantiene un programa permanente de estudios de las relaciones mexicano-americanas, y que aborda el tema desde perspectivas políticas, económicas y migratorias. Respecto de la frontera sur, el acento se puso en la relación entre México y los gobiernos de esa región, en el tema de los refugiados centroamericanos en México, así como en ciertos aspectos del proceso político de algunos países centroamericanos. Fuera del ámbito latinoamericano, varios investigadores del CEI se encuentran examinando ciertos aspectos de las relaciones entre la Unión Soviética por un lado y Estados Unidos y Polonia por el otro, así como la historia de las relaciones angloamericanas en el siglo XX.

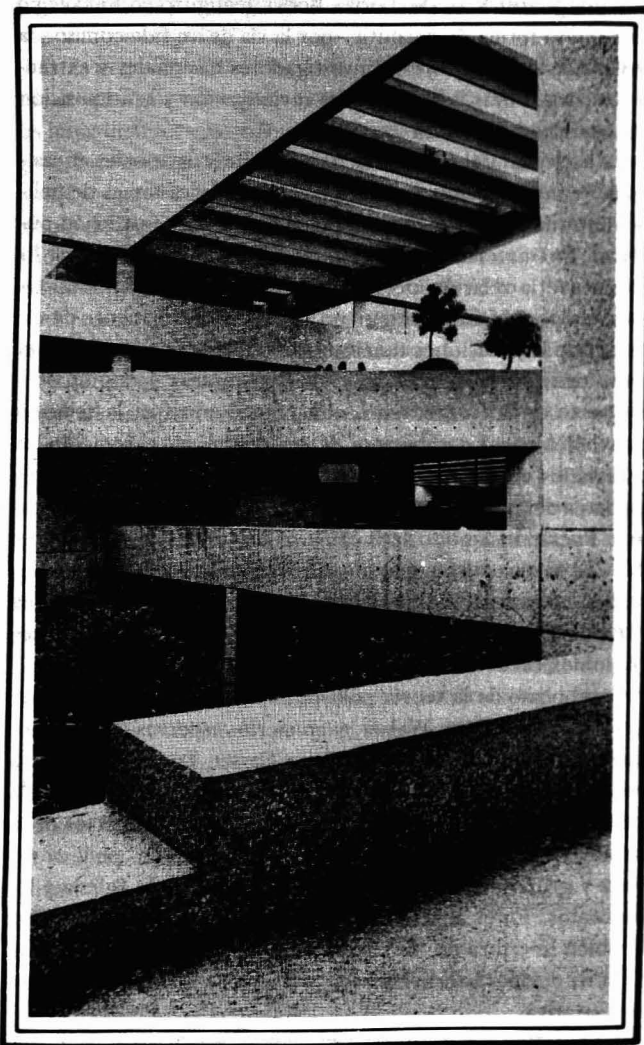
En el plano de la teoría política hay interés en el análisis de la sociología de Max Weber, y en ciertos aspectos de la filosofía política de Lukács y en Ortega y Gasset. En cuanto a teoría política aplicada, los temas que concentran en el presente la atención de los investigadores se relacionan con aspectos de la realidad mexicana: clases medias y autoritarismo, política urbana y grupos de presión, procesos electorales, la Iglesia y los sindicatos. En el área de administración pública, la temática también se centra en México: finanzas y presupuestos, historia de instituciones bancarias y los procesos de modernización administrativa.

En el Centro de Estudios Demográficos y de Desarrollo Ur-

bano se llevan a cabo trece proyectos de investigación. Por lo que hace a la investigación demográfica, el CEDDU se encuentra analizando los niveles y tendencias de las principales variables demográficas, ligándolas con los aspectos espaciales y sociales; se estudia la reducción de la fecundidad según características socioeconómicas; se avanza en la cuantificación de la fuerza de trabajo y la migración por niveles geográficos y factores condicionantes; asimismo, se realizan nuevas estimaciones de la mortalidad y se profundiza en el estudio de la nupcialidad. En general, la meta de estas investigaciones es vincular la reproducción demográfica en México con la estructura social en su conjunto.

En el área de estudios urbanos, el CEDDU ha continuado desarrollando el análisis del proceso de urbanización en México, extendiéndolo a las acciones del Estado Mexicano en materia de políticas urbano-regionales. Se tienen también algunos proyectos que inician el análisis riguroso de las características económicas de las ciudades mexicanas, centrándose en su proceso de industrialización, inversión pública y finanzas locales; se trabaja, adicionalmente, en el tema de la urbanización y medio ambiente. Finalmente, se abre una nueva área que vincula la planificación urbano-regional con el desarrollo tecnológico.

El área de interés del Centro de Estudios de Asia y África es, por necesidad, extraordinariamente extensa y heterogénea. Al principiar 1986, sus veintiún investigadores y cinco becarios de investigación se encontraban trabajando en trece proyectos colectivos y veinte de carácter individual. De estos



Entrada a la biblioteca

últimos, el grueso se refería a Asia. En el caso de China, el interés de los investigadores del CEEA abarcaba desde temas de escuelas filosóficas, de desarrollo económico y comercio exterior, rebeliones y militarismo, política poblacional y educativa, hasta problemas de literatura, que a su vez abarcaban desde el medioevo hasta el siglo XX. En relación al Japón, los trabajos del centro contemplaban desde técnicas de enseñanza del idioma, historia de la presencia japonesa en México, hasta problemas de modernización agrícola y el papel del campesinado. Otros temas relacionados con Asia fueron el Estado en India antigua, el hinduismo en las clases bajas y la sustitución de lenguas en la zona sudoccidental de la región. La realidad del Medio Oriente fue abordada a través del estudio de pensadores clásicos del Islam, las formaciones sociales (clases y etnias) en el mundo árabe y varios aspectos de la literatura israelí contemporánea.

Por lo que se refiere al área de interés más reciente del CEEA —el África al sur del Sahara—, los estudios se centraron en minorías étnicas, formación de cuadros administrativos y científicos, cooperación entre África y América Latina, el sistema político de Senegal, la política de las grandes potencias en el subcontinente y la relación entre violencia y desarrollo socioeconómico en la región.

El carácter pluridisciplinario y la diversidad de áreas geoculturales que se encuentran representadas en el CEEA, llevó a la creación del trabajo en seminario para evitar los peligros de una excesiva fragmentación. Estos seminarios se centraban a principios de 1986 en los siguientes grandes temas: el Estado en las sociedades antiguas, familia y sociedad, desarrollo político y relaciones internacionales, desarrollo económico, agricultura, industria y campesinado y, finalmente, relaciones afromexicanas.

El Centro de Estudios Sociológicos contaba al iniciarse 1986 con 17 profesores-investigadores de tiempo completo y ocho más contratados para realizar proyectos específicos.

En el área de desarrollo rural y regional los proyectos abordan los siguientes temas: el diagnóstico para el desarrollo a nivel local, el desarrollo agrícola y la formación de clases sociales a nivel regional y la reproducción del campesinado.

En el área de sociología política la preocupación central es el estudio de las políticas públicas como reflejo de la forma en que opera el Estado mexicano, con investigaciones sobre las políticas de salud, la política industrial de polos de desarrollo y la política de creación de instituciones universitarias para la capacitación del magisterio. Se llevan a cabo también investigaciones sobre la reforma política, las elecciones y la participación empresarial, así como sobre las relaciones entre civiles y militares y los procesos de democratización en diversos países latinoamericanos.

En el área de sociología de la educación y de la ciencia se investiga sobre la formación profesional y el desempeño ocupacional, así como sobre el progreso científico y su incorporación en programa de posgrado en ciencias sociales.

Entre los proyectos colectivos cabe mencionar los que se llevan a cabo sobre mercados de trabajo urbanos, nuevas formas de organización social y política en las grandes ciudades y sobre minorías étnicas, así como, en el campo metodológico, sobre la construcción del dato en las ciencias sociales.

El Centro de Estudios Económicos contaba al iniciarse 1986 con 14 profesores e investigadores de tiempo completo más dos contratados para trabajar en proyectos específicos. En los proyectos individuales los problemas económicos mexicanos





eran el tema dominante: modelos fiscales, de equilibrio general y su aplicación en México, distribución del ingreso, deuda externa, precios del sector público y ganancia e inversión en la actividad industrial. En áreas estrictamente teóricas, se trabajó en conceptos económicos derivados de clásicos de la teoría política y el concepto del dinero en los neoclásicos.

Las investigaciones colectivas tuvieron, también, al caso de México como su motivo central: la naturaleza de la crisis económica actual, las fuentes del crecimiento económico de la posguerra, mercados de granos, efectos del auge petrolero reciente sobre la estructura productiva y los efectos en México de los cambios en la naturaleza de la actividad industrial de los países desarrollados. Junto a esta temática concreta relacionada con México, también se desarrollaban investigaciones de naturaleza más general, como una revisión de las políticas comerciales de los países subdesarrollados y el comportamiento de la curva de Phillips en economías hiperinflacionarias.

La actividad de investigación de los siete centros que constituyen la estructura central de El Colegio, estaba complementada por programas especiales, de carácter *ad hoc* y que al iniciarse 1986 sumaban siete. El programa de mayor envergadura, tanto por su personal como por su producción, es el de Energéticos; el de Formación de Traductores combina docencia con investigación, el de Estudiantes Chinos es exclusivamente docente y el resto de investigación y difusión, a saber: Ciencia y Tecnología, Desarrollo y Medio Ambiente, Diccionario del Español en México, Interdisciplinario de Estudios de la Mujer. De estos últimos programas, el Interdisciplinario de Estudios de la Mujer no ofrece cursos pero sí una media docena de talleres donde se discuten investigaciones en curso so-

bre temas relevantes al PIEM. Las labores de los otros cuatro programas restantes son estrictamente de investigación con algunos esfuerzos ocasionales de divulgación.

En el corazón del proyecto que dio forma a El Colegio de México, había la idea de que, para poder cumplir cabalmente con su cometido, la institución debería evitar caer en la tentación de un crecimiento desmedido que la llevara a masificarse. Fue por ello que, ante la necesidad de hacer frente a nuevas demandas y, a la vez, mantener su naturaleza original, El Colegio de México dio su apoyo a la creación de instituciones similares en distintos lugares del país. Fue así como surgió en enero de 1979, en la ciudad de Zamora, El Colegio de Michoacán, bajo la presidencia de Luis González y González —antiguo director del CEH— y con El Colegio de México como uno de los socios fundadores. El Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, que después se habría de transformar en El Colegio de la Frontera Norte, se formó en agosto de 1982 en Tijuana, B. C., con Jorge Bustamante —miembro del CES— como su director. El Colegio de México también ha participado en diferentes grados en la creación de los colegios de Sonora, en Hermosillo; del Bajío, en León, Gto.; de Jalisco, en Guadalajara; y de Puebla, en la ciudad del mismo nombre.

A casi medio siglo de su aparición, El Colegio de México se mantiene como una institución vital, animada por la idea de que propiciar el desarrollo de las disciplinas sociales y las humanidades dentro de un marco de libertad, de apertura a todas las corrientes del pensamiento universal y de la búsqueda permanente de la excelencia académica, es una forma adecuada y digna de contribuir a fortalecer la cultura nacional. ◇





durante varios años Ehrenburg y Rivera habían cultivado una estrecha amistad. Pero desde el regreso de ambos a sus respectivos países dejaron de verse, hasta que un Congreso de la Paz, celebrado en Viena en 1952, volvió a reunirlos. Por esos días circulaba por varios países de Europa una gran exposición de arte mexicano de todos los tiempos, que el gobierno de Miguel Alemán había organizado como tributo de amistad y de entendimiento entre los pueblos. Ehrenburg la había visto en Estocolmo, Suecia, poco antes de viajar a Austria. Se entusiasmó con la obra de Tamayo, no así con la de Rivera, y al encontrar a su viejo amigo en Viena le hizo un comentario sincero. "Le dije —escribió— que en la exposición mexicana me habían gustado los cuadros de Tamayo. Diego se molestó y me tachó de formalista; en vez de un encuentro de amigos al cabo de más de treinta años de estar separados, tuvimos una fatigosa discusión sobre la pintura de caballete y la pintura mural".<sup>5</sup>

No debió pasar mucho tiempo para que Rivera modificara su opinión sobre la obra de Tamayo. De ello pude dejar pública constancia en una entrevista publicada en el suplemento *México en la Cultura*, del periódico *Novedades*, en 1956. El 23 de octubre de ese año se inauguró en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México una gran exposición de arte enviada por el gobierno francés bajo la dirección del connotado crítico Jean Cassou. Uno de los primeros en llegar a la inauguración fue Diego Rivera. Tras un minucioso recorrido hecho con mucha atención por quien de 1911 a 1921 fuera miembro de la Escuela de París, le pregunté qué le había parecido la muestra de Arte Francés contemporáneo. Con arrestos taurófilos, no exentos de ironía, me respondió:

—[Después del Guerra, *naiden*! Y el Guerra decía: ¡después de *naiden*, Fuentes! Para mí el Guerra es Pablo Picasso, y después de *naiden*, quién sabe. Si Tamayo fuese francés, diría Tamayo. He reafirmado últimamente mi opinión sobre el alto valor del arte de Tamayo.

Esa opinión de Rivera sobre Tamayo

5. Elya Ehrenburg. *Gente, años, vida. Primer libro de memorias*. Editorial Joaquín Mortiz, México, 1962, p. 209.



Hombre con manzana, 1973 (litografía)

no fue ni circunstancial ni oportunista. En el año que le restó de vida (Rivera murió en noviembre de 1957) la reafirmó con eufórica insistencia, y hasta buscó una reconciliación más directa invitando a Tamayo a visitarlo cuando sintió que la existencia escapaba de su organismo minado por el cáncer.

Lo cierto es que tal como lo reconociera Rivera, Tamayo es un artista de un complejo y profundo carácter mexicano que se identificó con la Escuela de París en factores adjetivos y sentimentales; pero se distancia de ella en todo cuanto es raíz, proyección y sentido, o sea, en

los factores sustantivos. En Tamayo ni la Academia ni el clasicismo hacen trasfondo. Los mexicanismos, tan variados y evidentes en su arte, no son resultado de un viaje mental a tierras vírgenes o exóticas.

Plásticamente Tamayo habla en maya, en zapoteco, en teotihuacano, en tarasco, en náhuatl, con la naturalidad de quien domina lenguas maternas al extremo de no necesitar articularlas en voces arcaicas sino en las que, brotadas de aquéllas, se han transfigurado en lenguaje actual, contemporáneo.

En Tamayo la primitiva unidad artista-artesano no sólo no se ha roto sino que parece estar dispuesto a cultivarla con la intensidad de quien desea o necesita rescatar o restaurar valores esenciales. Inclusive en la gráfica busca y encuentra el refinamiento en las texturas. Con auténtico virtuosismo logra lo ingenuo por el camino de la complejidad, juega al riesgo del contraste insólito, se jacta de integrar lo cerámico y lo frutal en la imagen plástica.

Tamayo no está aherrojado por lo circunstancial, aunque no pretende sólo embelesar al espectador. Supo llegar a las fronteras de la angustia y la alienación, para después transfigurar sus signos negativos en imágenes no exentas de humanismo, un humanismo que hereda de la tradición plástica



Cabeza, 1973 (litografía)



Figura de mujer, 1973. Litografía

mexicana dos de sus más singulares y profundos valores: lo enumerativo y lo simbólico. La sensualidad, la alegría, la humorada, que son parte del ser humano, borbotan con indiscutible frescura en buena parte de su obra. En la vida hay zonas misteriosas y él quiere celebrarlas a su manera. Es el suyo un presente sin connotación temporal; su tiempo es antropológico, pero no es histórico. Si el espectador quiere toparse con una referencia ilustrativa, no habrá de encontrarla. pero sus personajes, sus paisajes, sus frutas y sus objetos llegan a tener una subyacencia que los liga con vibraciones de la realidad. Son las suyas atmósferas donde se insertan formas casi siempre sensuales, muchas veces jocundas, siempre elegantes, depuradamente grotescas.

En 1984, junto a otros veinticinco grabadores (Antoni Tapies, Mauricio Lasansky, André Masson, Francisco Toledo, Antonio Martorell, José Luis Cuevas, Frederic Amat, Felipe Ehrenberg, Alfonso Villanueva, Nunik Sauret entre ellos), Tamayo participó en la muestra *El color en el grabado*, instalada en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. Al inquirírsele entonces sobre los valores cromáticos de una estampa, respondió estableciendo la diferencia del color en cada una de las técnicas practicadas por él: "El color en la mixografía es diferente al de la litografía o el grabado, y esto se debe a que una tinta es más delgada que un pigmento. En el grabado la tinta se aplica con un rodillo y en la mixografía con pincel; en consecuencia, las impresiones son

distintas. El grabado en madera dejó de interesarme y el aguafuerte solo nunca me ha gustado. En las nuevas técnicas encontré un lenguaje que me resultó afín. La mixografía admite cualquier material: placas de yeso, de metal, de madera. Mi coloración tiene dos orígenes: los colores de tierra que por economía usa el pueblo de México, y los colores frutales con los que conviví de niño en el Mercado de La Merced. El supercolor es el gris por la sencilla razón de que cambia con cualquier otro color. El temperamento y el estado mental del artista hace que cambie cualquier color".<sup>6</sup>

La antología para Puerto Rico, en el marco de la VII Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano y del Caribe, es la segunda gran presentación de obra gráfica de Tamayo en este año de 1986. De enero a marzo el Museo de Monterrey, en la ciudad del mismo nombre, reunió un conjunto de doscientas piezas originales, de las cuales noventa fueron estampas. De esta sección se ocupó en el catálogo el crítico Juan Acha, para quien los grabados de Tamayo son "variantes de su pintura", debido a que en ellos "él trasplanta sus inconfundibles figuras míticas y el locuaz animismo de sus colores, con el fin de conservar su pictorialidad y enriquecerla con propiedades inherentes a las tintas tipográficas". Y con el fin de avivar la atención del espectador, Acha insistía: "Tamayo toma la grabadura y la utiliza no con la intención de buscar una versión artísticamente gráfica de su pintura, sino de producir obras de naturaleza pictórica, aunque gráficas de técnica y material (papel y tinta)".<sup>7</sup> Esto es aplicable sobre todo a la producción de los últimos doce años, o sea, la realizada en técnicas que le han resultado más afines debido a las posibilidades texturales y cromáticas. La gráfica de Tamayo de las últimas décadas es, en efecto, muy pictórica; aunque el artista tiene bien delimitados sus campos específicos y, como puede apreciarse, las estampas surgen y se desarrollan en ámbitos muy propios, inconfundibles e identificables. ◊

6. Catálogo de *El color en el grabado*, exposición dirigida por Raquel Tibol para el Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D. F., julio-octubre, 1984.

7. Juan Acha: *La obra gráfica de Rufino Tamayo*, en el catálogo de la exposición Tamayo, Museo de Monterrey, Monterrey, Nuevo León, México, enero-marzo, 1986.



# ANTONIO RINALDI

## HOJAS DE DIARIO

I  
Soy un hombre, pero ¿con qué sentido...?

Este ser escapa a toda presa  
del intelecto —punza

sólo a trechos la luz,  
se fatiga en el día;  
de noche ya, en lo oscuro,  
de noche vuelve, inmenso.

Vivo tal vez, pero sólo  
en una parte ignota,  
en la parte remota  
o polvorienta ya.

Solo, pues... Los amigos  
dieron vuelta a la esquina  
y, en el frío, las voces

se pierden,  
se confunden los pasos.

Hielo, distancia, invierno.

Vano será el llamado,  
vano esperar.

III

Resistir así, precisamente así, desierto  
a veces...

viudo, viejo, mientras por la noche  
vagas por la casa, con la boca cerrada,  
te preparas la cena, haces el café...

y alguna cosa,  
algo que es tuyo, dentro y fuera,  
desde la cal de los muros, desde  
tu pecho implora  
una llamada telefónica, un amigo,  
cualquier desconocido que te salve  
de la marea —esta marea que sube.

V

Sepulto en el silencio  
que domina en las noches  
—la oscuridad es ataúd—  
¿qué sonidos escuchas,  
qué músicas oyes?

Vienen de allá, del mundo  
siempre más cálido y verde,  
donde están los destinos  
vivos, humanos, las venturas.

Vienen de allá, de un cerro  
donde nace —y palidece—  
un aire inmaculado  
donde llama —y se cansa—

la voz de tus muertos. ◇

De La Edad de la poesía

“C  
ontra la literatura —pero con las armas bien  
afiladas—, Rinaldi propone al poeta el riesgo que parecía  
ya perdido (...) asestar un desequilibrio, propagar el  
sobresalto, recogerlo de las apariencias últimas, con  
gesto mínimo, en los actos de una precisión exasperada  
y exasperante; es un hacer ‘por la palabra’ de alta  
imitación natural que hoy tiene muy raros ejemplos.  
Poeta raro en una situación de poderes literarios,  
Rinaldi asciende siempre de la concentración más  
consciente y al impulso del más retardado de los  
resortes. No llena de palabras el vacío en el que  
arbitrariamente se lanzan las distancias por alcanzar. No  
se adelanta ni se precede. Dentro de su geología  
poética, incluso en el residuo más ligero, él no defiende  
su propio arimez, sino consume la huella, oquedad  
indeleble de su abandono. Como muy pocos en la  
poesía actual, es hombre y poeta merecedor de la  
existencia, cincelado y rasguñado en la piedra dura.”  
Con estas palabras termina el prólogo que Alfonso  
Gatto escribiera para el libro de poemas de Antonio  
Rinaldi (L’eta della poesia, Ed. Vallecchi, Florencia,  
1969). Gatto fue no sólo el entrañable amigo que  
“defiende al amigo poeta de la enemistad que éste  
tiene por sí mismo” sino tal vez el más agudo de sus  
críticos, que vio en la poesía de Rinaldi la tímida e  
insolente firmeza de palabra, la dialéctica del canto y el  
contra-canto en La edad de la poesía.

Antonio Rinaldi nació en Potenza (Basilicata) en 1914.  
Siendo aún muy niño la familia se trasladó a Bolonia,  
donde Rinaldi realizó sus estudios hasta graduarse en  
Letras. Durante la Resistencia fue perseguido y  
encarcelado varias veces a causa de su activismo  
subversivo. Sus últimos años los pasó en Florencia,  
dedicado a la enseñanza y al estudio de la literatura  
inglesa y francesa. Su poesía se halla del lado del  
“hermetismo”, pero aportando a éste una nota de  
pasión moral y civil, con un tono deliberadamente  
recogido, asordinado por el pudor aun tratando y  
denunciando la barbarie de los acontecimientos  
históricos de nuestra época.

Antonio Rinaldi murió en Florencia en 1982. ◇

# Aguila / Escorpión

## RECURRENCIAS LINGÜÍSTICAS EN *FUEGO DE POBRE* DE RUBÉN BONIFAZ NUÑO

Por María Andueza

*Fuego de pobres* (1961)<sup>1</sup> es uno de los libros fundamentales de Rubén Bonifaz Nuño; contiene treinta y ocho poemas breves, sin título, sólo numerados, con un total aproximado de mil seiscientos versos, la mayoría de ellos endecasílabos. "Es el libro que más me gusta —confesó hace poco tiempo el poeta—,<sup>2</sup> porque en él todos sus elementos funcionan de una manera poética. Considerando, pues, la naturaleza del poema, busqué una vía de aproximación que tuviera en cuenta las características de un texto de lírica pura".

La *recurrencia lingüística*, como medio, me pareció adecuada. El discurso poético no es lógico, sí emocional —aunque en el caso de un poeta como Rubén Bonifaz Nuño, esa emoción esté depurada y estilizada en muy alto grado. El sentimiento poético instantáneo y fugaz cristaliza con justa precisión en la brevedad de la expresión lingüística recurrente. De otro modo: he valorado el factor *recurrencia* como instrumento de acceso a la esencia emocional y estética de *Fuego de pobres*. Cabe aclarar que buscar las recurrencias del poema, se encuadra en la técnica de usar procedimientos e instrumentos operativos de tipo estilístico. En efecto, la óptica estilística parece ser de gran ayuda a la esencia y al carácter de la lírica.

¿Qué se entiende por *recurrencia*? El interés por definirla en las últimas décadas ha sido múltiple.<sup>3</sup> Greimas dice:

La recurrencia es la iteración de ocurrencias (identificables entre sí) dentro de un proceso sintagmático que manifiesta de modo significativo, regularidades que sirven para la organización del discurso enunciado.<sup>4</sup>

En este trabajo he tratado de agrupar esas "regularidades" —señaladas por Greimas— y hallar el funcionamiento poético de dichas recurrencias.

Tratándose de poesía lírica sería inútil buscar la línea argumental en *Fuego de pobres*; esto no implica naturalmente que el libro carezca de sentido unitario, ya que lo tiene y pleno. En el análisis de poesía parece más indicado tratar de encontrar las *recurrencias*, en lenguaje llano determinados sentimientos y emociones y, por supuesto, parecidas fórmulas lingüísticas que

vuelven una y otra vez.<sup>5</sup> En poesía los significados se repiten aunque con apariencias disímiles. Quizá las recurrencias sean iguales, pero siempre hay matices distintos (pasa algo parecido con los sinónimos, puede decirse en verdad que no hay sinónimos iguales).

Las recurrencias son marcas textuales utilizadas en forma iterativa que acentúan los valores preeminentes del texto, que se proyectan en el interior del poema, que profundizan en la interiorización lírica (subjetividad del poeta). Y son, justamente, estas marcas recurrentes los índices emocionales del poema.

La fragmentación de los versos en cuanto a su sentido poético es evidente. Siendo el poema emoción, va entretejido de vivencias instantáneas en la concreción de las palabras. Todos esos instantes emotivos persisten por medio de concurrencias y éstas, factor muy importante, determinan el pensamiento, poético o isotopía, línea de sentido del texto.

Para la determinación de las isotopías<sup>6</sup> del discurso la recurrencia es elemento básico: "La recurrencia de cierto número de categorías sémicas, por ejemplo, instituye una isotopía".<sup>7</sup> Y las isotopías están formadas por iteraciones de recurrencias. Y viceversa: el sistema semántico lingüístico que interviene en la expresión produce recurrencias que se convierten en isotopías. Y las isotopías proporcionan la clave del funcionamiento del discurso.

Evidentemente que las isotopías son artificiosas, pues tratan de esquematizar la espina dorsal del libro o poema. Pero será necesario distinguir tanto las isotopías del contenido como las de la expresión. Entre las primeras están las *horizontales* o *sintagmáticas*; entre las segundas, las *verticales* o *paradigmáticas*. Tal división que proporciona la lingüística permitirá la doble lectura de los textos (con el consiguiente enriquecimiento del lector): la *semémica* y la *metafórica*.

Detectar las isotopías semánticas de *Fuego de pobres* parece fundamental para la comprensión del poema; es decir, extrac-

5. Reincidencias, concurrencias, redundancia. Prefiero usar la palabra *recurrencia* ya que parece más propia que redundancia o reincidencias que implican lo inútil, lo repetido, la falta de información. "El término *recurrencia* debe distinguirse, a la vez, del de *redundancia* que remite indirectamente a una falta de información". (Greimas, 1979). La recurrencia no es repetitiva, sino iterativa y siempre añade nuevos matices.

6. El tecnicismo literario de "isotopía" no está incluido todavía en el *Diccionario de la Real Academia*, tampoco en el *Diccionario del uso del español* de María Moliner. Ambos, sin embargo, definen el término "isótopo" (*topos*, gr. lugar; *isos*, igual): "Cuerpo que en el sistema periódico de los elementos, ocupa el mismo lugar que otro, pero que se distingue de aquél por la diferente constitución y peso de los átomos".

7. Greimas, 1979, *op. cit.*

1. México, F.C.E. 101 p. (Colección Letras Mexicanas). O *De otro modo lo mismo*, México, F.C.E. 1979, pp. 231-286.

2. Entrevista con Rubén Bonifaz Nuño por Marco Antonio Campos. México, *Vuelta*, IX, julio 1985, p. 33.

3. Índice también de su importancia: Mounin (1979), Dubois (1979), Lewandowski (1982), Levinn (1962).

4. *Diccionario de Semiótica* por A. Greimas y J. Courtes, trad. de Enrique Bayón y H. Madrid, Gredos, 1979, 475 p.



tar las líneas de fuerza temáticas e ideológicas directamente ligadas a la cosmovisión del poeta. Luego, las isotopías simbólicas que complementan y refuerzan imaginativamente las anteriores.<sup>8</sup>

La localización de las isotopías sintagmáticas y paradigmáticas<sup>9</sup> es una meta que previamente hay que lograr para pasar a la siguiente etapa: encontrar la correspondencia entre ambas; esto es, primero, distinguir los puntos homólogos entre el sistema de sentido y el sistema de formas; segundo, relacionar el sentido primordial del texto (*semas*) y el lenguaje expresado por medio de *sememas* (metáforas y símbolos). Tal ha sido el objetivo metodológico y lingüístico de este estudio.

El poema contiene una densa red de isotopías, entrecruzamiento temático barroco, a veces difícilmente deslindable. Creo que siempre *Fuego de pobres* guardará su *entropía*,<sup>10</sup> es decir, su grado de dificultad, ya que siempre ofrecerá variables que alcancen nuevos sentidos.

Considerando la brevedad del tiempo de una ponencia y dado que *Fuego de pobres*, repito, es un libro riquísimo en contenidos semánticos, simbólicos y estéticos, me ha sido preciso ceñirme solamente a un solo eje isotópico entre otros muchos que pudieran seleccionarse. Por ejemplo: México de ayer y de hoy (mundo prehispánico, México de la revolución y México contemporáneo), la ciudad edificada sobre el canto, la fraternidad, la amistad y el amor, el saber aguantar y la comunicación, etcétera. Por otra parte, la variedad lingüística no le va en zaga a la semántica. Rubén Bonifaz Nuño introduce variedad de fórmulas idiomáticas y nuevos giros en su habla poética que abren inmensas posibilidades al idioma y a la visión del mundo.<sup>11</sup>

### Isotopía sintagmática: opresión/salvación

**Opresión.** La lectura de *Fuego de pobres* y, en especial, de los primeros diecisiete poemas, remite a *semas* reveladoras de opresión (=encierro, asedio, bloqueo). El poeta vive inmerso en una atmósfera adversa y dolorosa provocada por circunstancias externas o sufrimientos internos que afectan su espíritu y sensibilidad; parece estar rodeado de un cerco de agobio y dolor. **Encerrados:** Cuando el mal tiempo descarga sobre la ciudad de México un cinturón de lluvia, chubasco o aguacero, las recurrencias determinan *semas* de reclusión y aislamiento particular por medio de los *sememas*: "enchubascarse" y "encerrarse". Aquí el poeta se oculta en el anonimato del reflex-

8. Jakobson, R. *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 360: "La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza o desemejanza, la sinonimia y la antonimia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, se basa en la contigüidad. La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación... La similitud sobrepuesta a la contigüidad confiere a la poesía su esencia enteramente simbólica, múltiple, polisemántica."

9. Muy diferente es el tipo de isotopía que presenta el discurso narrativo; éste revela la línea argumental, mientras que en el discurso poético la relación se establece por la recurrencia de estructuras paralelas o equivalentes. Dado que el lenguaje se encuentra estratificado en diversos niveles, la recurrencia abarcará todos ellos creando posiciones equivalentes. Un estudio completo del texto poético requiere precisar las isotopías de todos los niveles (prosódico, métrico, sintáctico, etc.).

10. Grado de dificultad que presentan los textos. "El término de *entropía*, tomado de la teoría de la comunicación, representa el grado de incertidumbre que se tiene sobre la aparición de cada señal." Dubois et al. *Diccionario de Lingüística*.

11. "Expresiones hechas" según Saussure, y de las que hablan Lyons y Coseriu. Rubén Bonifaz Nuño gusta de ellas y sabe transformarlas en sus versos con un ingenio muy particular; juegos de palabras a que el poeta es aficionado. Véase nota 12.

ivo impersonal, y en lugar de "me" (=yo) dice "se" (=ellos, todos): "Nadie sale" (=gente dentro), "Parece/que cuando llueve en México, lo único/ posible es encerrarse" (1);<sup>12</sup> "Llueve en México; llueve / como para salir a enchubascarse" (*Ibid.*). **Cerco de carencias y dolor:** El poeta se muestra cubierto de cenizas mortuorias ("encenizado de colillas fúnebres", *Ibid.*)<sup>13</sup>, en total abandono ("ni mujer en que caerse muerto", 22)<sup>14</sup>, en pobreza ("soy el pobre", 4); sin persona que se apiade de él ("Quién me recuerda, quién me oye?", 3); emponzoñado por el veneno ("el distinguido por el tósigo y la llaga", 4); afincado en el vacío ("Estoy sin tierra firme", 38); ahincado en la inestabilidad ("sumergido en un licor inmóvil", 23) y en la movilidad ("¿El que viene/ soy, el que va saliendo, el que se queda?", 6); arrastrado por la corriente circular del agua ("me estoy hundiendo", 90; sumergido en la aflicción



("¿Soy el que gime lejos", 6); y todos circunvalados por la muerte. **Clavado.** El cerco de opresión se va agudizando hasta el punto de fijar al poeta, hincarlo en tierra con pérdida de la vida en el juicio irrecusable ("sentenciado", 31); en la condena irremisible ("ya contra la pared, y ojivendado", 9); fijo en el espacio ("clavado", 10 y "Arrancado", 21); en suspenso ("colgado", 35); con dolorosas amputaciones ("ojivación, mutilado", 11); habiendo sufrido la decapitación ("de no tener cabeza sobre el traje", 22); en el desarrollo de sus huesos ("descuajado", 21); carente de vida y fijado ya en la muerte ("mi viuda", 1);<sup>15</sup> en la imposibilidad para moverse ("me sujete / por los tobillos este centro/ fijo", 8; "maniatado", 23); en la inmovilidad: "Clavado a la mirada / mía, y a mis pasos, / y al grito de mi boca, y a mi oreja" (22); "Herido" (34), "y estar herido" (37), de mala manera ("malherido", 27), en una agresión provocada por la víctima ("me hiero", 29). **Oprimido:** Rechazando el embate aniquilador ("resistiendo la embestida narcótica", 14), prensado, por el dolor ("la pesadumbre/ que con uñas insomnes nos exprime", 11); presionado ("ni traje que no apriete", 22); con imposiciones ("no estoy conforme",

12. Doy el número del poema de *Fuego de pobres*.

13. Ingenioso arreglo del dicho popular: "velar muertos con cabeza de cerillo".

14. Sustitución lingüística en el dicho: "No tiene ni dónde caerse muerto".

15. La imagen del muerto en vida surge repetidamente en la obra de RBN: "en ti y en mí soy muerto" (*La imagen del Ángel*, 4); "¡Ay, novia, amante, viuda mía: / te reiste en mi entierro." (En "Para salvarte" de *Algunos poemas no coleccionados* (1958-60). Véase *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda (vv. 1858 por ejemplo).

150); sin oportunidades ("Privado ya de tiempo", 12); atacándose ("me amenazo", 28); lleno de fatiga ("Qué cansancio", 22); sin movimiento ("la parálisis/ que sube por el cuerpo ingobernable", 14).

**Salvación.** Los semas reveladores de salvación (libertad, liberación, resurrección) se presentan a lo largo de *Fuego de pobres* y, particularmente, a partir del poema diecisiete. El poeta se muestra liberado de las cadenas de la opresión y se eleva desterrando la pobreza y la muerte. **Elevación:** El poeta se hace la pregunta retórica que lleva implícita la respuesta negativa, es decir, ya no hay agobio ni bloqueo de carencia ("¿Dónde el agobio, donde la pobreza?", 34); "Surge, alma mía, de las cosas amargas", (36). **Liberado.** Constatación del poeta de que no ha muerto: "Y estoy vivo y hablando" (11); "Y estoy vivo" (11); "estoy hablando" (11); de estar oprimido ha pasado a ser vigilante: "soy, en tus bordes, atalaya/ que te cubre de lejos; voz velando" (10); poeta que habla por la colectividad y cuida de ella: "Ciudad encomendada a mi vigilia" (9); "Me dieron el indulto cuando estaba/ ya contra la pared" (9); en libertad sin trabas ni cadenas ("Y de aquí, de la obscena/ quietud saliendo libre", 23); "Arrancado, cruzar la puerta entonces", (21); "Libre ya", (25), con movimiento: "o voy y vengo/ sin que nadie me siga" (15); "Yo sé, yo ya me voy / Yo ya me voy.../ Porque me voy mañana. Yo me parto" (8);<sup>16</sup> con libertad para volver al lugar de su partida: "Vengo a decirte adiós para olvidarte" (8); "Voy y vengo" (10); "viaje trazado y recorrido" (27). **Desatado:** "Y desato mi lengua, y mis orejas/ abro, y aclaro el quicial de mis ojos" (12); "He soltado despacio/ el vuelo de mis pájaros de oro" (27). **Canto.** Aun bajo la opresión de fuerzas adversas, el poeta entona un canto que lo fortalece: "Cantando estoy, haciéndome/ de valor con cantar bajo lo oscuro" (5); "y algo más alto canto y más alegre" (36); "Y el canto yérguese.../ desajulado, oscilante,/ estremeciéndose" (20). **Bautizado.** El poeta se muestra limpio de culpa: "al resplandor del sacramento / inicial que me desnuda el rostro" (26); "que sustancia revelan / los aceites lustrales, el bautismo/ del despertar de cada día" (14); "y el bautismo" (19); "amanece,/ mortal bautismo de la carne" (25). **Restauración:** "restaurando,/ innumerable, un círculo de brazos/ en la república del día" (23); "el momento de la restauración" (25); **Resurrección:**<sup>17</sup> "resucitar, atónita,/ la muchedumbre del abrazo" (23); resucitable para siempre" (25); "carne humana y celeste" (23); "cuerpo/ que hace poco era mío;/ y viviste conmigo tanto tiempo" (29); "y vencedor, y redimido,/ y para siempre ya desenterrado" (37); "Hora de los sepulcros/ desalojados, de los ataúdes / quebrados hacia fuera, de la sombra/ que nuevamente dócil se somete/ al andar del cuerpo" (23); "se acerca, y los ejércitos inmóviles/ con la resurrección, y las trompetas/ de los finales pájaros terrestres" (33); la promesa fraterna de la gloria: "Nace la gloria para ti, mi hermano" (33). **Paraíso:** "el pecado/ redentor aparezca, el paraíso/ recobrado del fuego" (25). **Salvado:** Anterior a su facultad de expresarse, la salvación ya era posible: "No hablaba todavía, y lo que pido/ estaba ya en tus manos" (22); la criatura sobrenatural capaz de abrir las puertas de su recinto: "Toda mi gloria en esa llave tuya/ que lleva a tu presencia" (12); orientado hacia ella: "a tu fe convertido, y conci-

liado" (12); vencido y triunfador: "Yo tu vencido soy,/ la retorcida/ señal de tu victoria;/ ...vence a salvo/ en mi cuello tu pie. Yo, tu vencido./ Tu pie sobre mi cuello" (17); "y tú me asilas y reúnes/ debajo de tu brazo" (34); "Y yo te invoco en sueños, y me salvo,/ y al salvarme te salvo si me escuchas" (24).

### Isotopía paradigmática: águila/ escorpión

La similitud metafórica señalada ya por Jakobson para el eje paradigmático forma en *Fuego de pobres* una isotopía recurrente de imágenes y símbolos totalmente intencionados.<sup>18</sup> El poeta eligió cuidadosamente una serie metafórica equivalente en alguna forma tanto al cerco de la opresión como a la libertad de la salvación; símbolos de alto valor poético. **De opresión.** **Fantasmas:** "cuando suena/ la vagamente respirable/ humar



Sin embargo, los símbolos definitivos para esta isotopía parecen ser los zoomórficos. **De opresión.** **Perros:** "hay un latir de perros repetido/ encendiéndose lejos, y llenándome / de un algo sin socorro" (2);<sup>19</sup> "jauría de rabia" (3); "perros de la da entre sueños del fantasma" (4); "Asfixia./ duermévela con fantasma / inminente" (6); **privación de la palabra:** "Y estoy mudo" (*Ibid.*); **mutilación:** "Yo, enfrentado a la música en si-

18. Rubén Bonifaz Nuño siempre escribe con una intención. Entrevista personal.

19. En Góngora: "repetido latir, si no vecino,/ distinto, oyó de can siempre despierto". Del soneto no. 80, 1594: "Descaminado, enfermo, peregrino/ en tenebra noche con pie incierto".

16. Del folklore popular mexicano: *La barca de oro*.

17. A Rubén Bonifaz Nuño parece haberle llamado mucho la atención la resurrección de la carne. En *Vuelta*, op. cit. dice: "Un tema fundamental, por ejemplo, es la resurrección de la carne: La única vida que conocemos es ésta en que estamos vestidos de carne; si se me hablara de una vida eterna espiritual, no tendría para mí sentido. Sólo ésta lo tiene. En su resurrección, la carne será para el deleite y el júbilo, y el dolor estará eliminado." p. 34.



lencio;/ enfrentado en silencio, como el manco/ frente al piano, contigo" (*Ibid.*); "llave tuya" (12).

furia" (10); *Gatos*: "Y el chillar de los gatos, prolongándose,/ pone, en un vuelco, el corazón de punta" (20). *Moscas*: "y algo gira y se posa, algo abusivo/ y múltiple que aova en mi garganta/ como estación de moscas en la inmóvil/ piel indefensa del inválido" (4);<sup>20</sup> "hormigas" (14); "sanguijuelas" (29); *Gusanos*: "Agrimensora larva ciega" (14). *Aguilas*: "mi compañía es el águila espesa y subterránea/ que me incuba en la noche" 9(4); "águilas en círculo,/ con un vuelo de antorchas carniceras" (19);<sup>21</sup> "murciélago azul crucificado" (14). *Tigres*: "Tigre la sed" (12). *Caballos*: "Y un relincho/ de caballos hambrientos me remueve,/ y un harapo de espuma se encolmilla" (4). *Toros*: "Y lo que viene, aquello que se acerca,/ lo que camina en torno y embistiendo" (5). *De salvación*. *Gallos*: "grito de los



gallos, del repique/ a la vez desolador y alegre/ con que madrugan las iglesias" (2). *Corderos*: "el vellón del cordero;/ sombra y ceniza cubren su cabeza" (19). *Pájaros*: que luchan por su libertad: "pájaros/ ... que se quiebran combatiendo" (20); "pájaros/ ... (que) cantan" (20); "Arde, hueso de pájaro, medula/ de aceite consagrado" (25); "familia/ de encarnizados pájaros lo sigue" (26); "pájaros terrestres" (26); "el vuelo

de mis pájaros de oro" (27); "tanta golondrina" (36); "áleteo/ tenaz de mariposa negra/ contra el muro" (26). *Aguilas*: "Volaron águilas" (24). *Reptiles*: "divisoria/ culebra" (12); *Tigres*: "baja el tigre a la pupila" (21).

Si estas imágenes aluden al *cerco-opresión* y a la *salvación* respectivamente, la cúspide de la cumbre imaginativa la escala el poeta de golpe con el símbolo *águila-escorpión*, y a él dedicará un poema entero, el diecisiete. Dice así:

17

Círculo de las llamas.

Águila de san Juan arrodillado.

Alas en punta rígidas, antena  
de la revelación.

Y el adversario  
la bestia acuática, la oscura  
con el dardo a la espalda.

Desde el veneno, de la hoguera  
del agua, desde el río  
seminal de blancura, desde el hondo  
hervor a tientas del volcán, viniendo.

Yo tu vencido soy, la retorcida  
señal de tu victoria;  
yo tu alimento que tú comes.

Bajo las doce estrellas,  
emergida del sol, embarazada,  
señora de la luna sobre el vientre,  
señora mi enemiga: vence a salvo  
en mi cuello tu pie. Yo, tu vencido.

Tocado estoy de muerte, traspasado  
con mi propio veneno, con el filo  
de mi ponzoña en sesgo, atravesándome  
del espinazo al corazón. Mi fuerza,  
de amarte y darme muerte.

Águila de la luz, dardo al acecho  
en la caverna derrumbada;  
amancillada altura, injerto  
de contrarios; reptante  
apéndice de saurio, precedido  
por herramientas para el vuelo.

Tu pie sobre mi cuello; en otorno, el cerco  
de llamas; cárcel del suicidio.  
Y la rabia y la carne, y desde el agua  
mi maldición de nacimiento.

Agua viviente, madre  
Agua viviente, madre  
de arroyos primogénitos; inmóvil  
agua podrida, subyacente  
a su rostro de espejo; agua que baja  
restituida y múltiple y dispersa.

El *águila-escorpión* es una imagen híbrida, pero unitaria, definida poéticamente por Rubén Bonifaz Nuño como "injerto/ de contrarios" y "reptante/ apéndice de saurio, precedido por herramientas para el vuelo". Reptil y ave, espíritu y materia, "carne humana y celeste" (23), elementos indivisibles del hombre. Ya en la primera estrofa (tipográficamente dividida en dos partes), el poeta presenta el símbolo:

20. "Y las moscas/ seguirán comiendo de/ nosotros". En *Imágenes*: "Motivos del 2 de noviembre", IV.

21. Obsérvese el plurisentido de muchos de los símbolos de *Fuego de pobres*. Por ejemplo, el águila.

Círculo de las llamas.  
 Águila de san Juan arrodillado.  
 Alas en punta rígidas, antena  
 de la revelación.  
 Y el adversario,  
 la bestia acuática, la oscura  
 con el dardo a la espalda.

"Águila de san Juan" con sus "Alas en punta rígidas, antena / de la revelación", águila, pero no cualquier águila, sino la de san Juan Evangelista,<sup>22</sup> el discípulo amado de Cristo, el que inclinó la cabeza sobre su pecho y, oyó, receptor de la Palabra divina, la epifanía celeste de la revelación. Ahora bien, la yuxtaposición y las aposiciones igualan al águila con su enemigo, "el adversario", el escorpión "la bestia acuática, la oscura / con el dardo a la espalda", capaz de dar cabida a pasiones oscuras. En suma: el ángel y la bestia.

El poeta escorpión se siente anatematizado desde su origen: "Y la rabia y la carne, y desde el agua / mi maldición de nacimiento" (*Ibid.*), porque su procedencia arranca de la triple fuente (triple anáfora poética también):

|                 |                                            |
|-----------------|--------------------------------------------|
| viendo          | de la hoguera del agua                     |
| Desde el veneno | desde el río seminal de la blancura        |
|                 | desde el hondo hervor a tientas del volcán |

El veneno del escorpión proviene de la culpa original,<sup>23</sup> del río paterno seminal, del volcán del seno materno.

El escorpión-poeta vive en el "Círculo de las llamas", "en torno, el cerco / de llamas". "Astrológicamente hablando, las tenazas del alacrán simbolizan las olas del águila del apóstol san Juan. Y cuando a un alacrán lo cerca el fuego, se mata, pero se hiere con su aguijón al sesgo y no directamente".<sup>24</sup>

Tocado estoy de muerte, traspasado  
 con mi propio veneno, con el filo  
 de mi ponzoña en sesgo, atravesándome  
 del espinazo al corazón. Mi fuerza  
 de amarte y darme muerte.

El aguijón del alacrán ataca sesgadamente del espinazo al corazón. (Aquí Rubén Bonifaz Nuño incorpora el folklore mexicano a su poema en el corrido de Lucio Vázquez: "Tres puñaladas le dieron, / de la espalda al corazón / Como su madre le dijo, / lo mataron a traición".)

La recurrencia a participios (que contienen la idea de pasivo y de pretérito) revelan al poeta de rodillas, herido, vulnerable: ("arrodillado", "tocado", "traspasado") y "en torno, el cerco / de llamas: cárcel del suicidio". El poeta-escorpión se ha suicidado (sugerencia del hombre sitiado, acorralado, que se da muerte por la espalda, como a tientas, como engañándose). Ahora bien, los últimos versos de la estrofa citada anteriormente, dan la clave del suicidio: "Mi fuerza de amarte y darme muerte". ¿A quién ama el águila-escorpión? El poeta alude a la mujer que vence al poeta:

Bajo las doce estrellas,  
 emergidas del sol, embarazada,  
 señora de la luna sobre el vientre,  
 señora mi enemiga: vence a salvo  
 en mi cuello tu pie. Yo, tu vencido.

Clara alusión a la Mujer del *Apocalipsis*:<sup>25</sup> ("Y una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas.")

Suicidio por amor, tópico clásico y renacentista.<sup>26</sup> La razón de ese amor, el porqué el escorpión se entrega al amor, está en los versos:

Yo tu vencido soy, la retorcida  
 señal de tu victoria;  
 yo tu alimento que tú comes.

El alacrán consumido por el *fuego/amor* es transformado en alimento del amor, factor de transformación del ser terrestre en celestial.<sup>27</sup> Los últimos versos del poema aclaran el enigma: la "inmóvil / agua podrida, subyacente a su rostro de espejo" habrá de trasmutarse en la transparencia de ese mismo rostro para poder ser el "Agua viviente, madre / de arroyos primogénitos; / ...agua que baja / restituida y múltiple y dispersa".

### Conclusiones

1. La localización de *recurrencias lingüísticas* parece ser al principio una técnica adecuada para el análisis de textos líricos. ¿Por qué? Porque la emoción poética breve, instantánea y fugaz, se ajusta a un modo conciso de expresión como es la recurrencia lingüística. Por otra parte, es el paso previo para determinar las isotopías semánticas, las cuales se forman agrupando las recurrencias lingüísticas.

2. La utilización del eje *paradigma-sintagma* parece ser asimismo útil en la práctica del análisis. En efecto, las isotopías sintagmáticas dan el sentido del poema: las paradigmáticas, la forma del mismo. Luego, la correspondencia entre ambas determina el encuentro de los posibles sentidos globales del texto artístico.<sup>28</sup>

3. La correspondencia entre la isotopía sintagmática (*opresión/salvación*) y la paradigmática (*escorpión-águila*) es semejante. Los símbolos e imágenes elegidos por el poeta para corroborar el sentido de su poema, ilustran e iluminan con la luz apropiada. Hay que decir: Rubén Bonifaz Nuño no los podía haber seleccionado con más acierto. Por ejemplo, el cerco de agua de lluvia ("encerrado") y de ceniza ("encenizado") tiene su correlato simbólico en el "Círculo de las llamas" del *fuego/amor*. El escorpión aprisionado se hiere con las tenazas del suicidio (alas del águila apocalíptica de san Juan) y es causa de su liberación y vuelo.

4. El simbolismo híbrido (águila-escorpión), dualidad carne y espíritu representa al poeta (que nació bajo el signo de escorpión),<sup>29</sup> al hombre, a todos los hombres: bestia que se arrastra, águila que se eleva y encuentra su salvación al ser vencida por el amor, en la muerte por amor.◊

22. Retirado a la isla de Patmos escribió allí su *Apocalipsis*.

23. *fomes peccati*.

24. Entrevista con el poeta. Goodman, Linda. *Los signos del zodiaco y su carácter*. México, Pomaire, 1958, p. 371: "Escorpión significa la resurrección de entre los muertos. Tanto las lagartijas grises como los mordaces escorpiones pueden convertirse en águilas orgullosas sin revelar jamás el secreto de su hechicería. De nada sirve preguntar porque Escorpión jamás lo contará, aunque conoce la verdad eterna del círculo contenido en el cero simbólico."

25. (12, 1).

26. Véase, por ejemplo, el suicidio por amor de Melibea en *La Celestina* de Fernando de Rojas, o el suicidio por amor de Liriano en la *Cárcel* de amor de Diego de san Pedro. También La égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio de Juan del Encina.

27. La resurrección.

28. Véase Jakobson, *op. cit.*

29. 12 de noviembre 1923.



# Quehacer Universitario

**Centro Universitario  
de Investigaciones  
Bibliotecológicas**

## LA BIBLIOTECA MÁS ALLÁ DE LOS ESTANTES

*Por Federico Ventura*

Hasta hace muy poco tiempo, la organización de las bibliotecas mexicanas dependía en su totalidad de sistemas diseñados por investigadores sajones para sociedades sajonas. El Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas (CUIB) ha logrado, en sólo cinco años de existencia, comenzar a romper la dependencia teórica y técnica que nuestro país tenía frente al extranjero en materia de bibliotecología. Los logros del CUIB, modestos en comparación con la magnitud de las tareas y problemas por resolver, son pioneros en América Latina y están colocando a México a la cabeza de una nueva actitud frente a un elemento clave en materia educativa: la biblioteca.

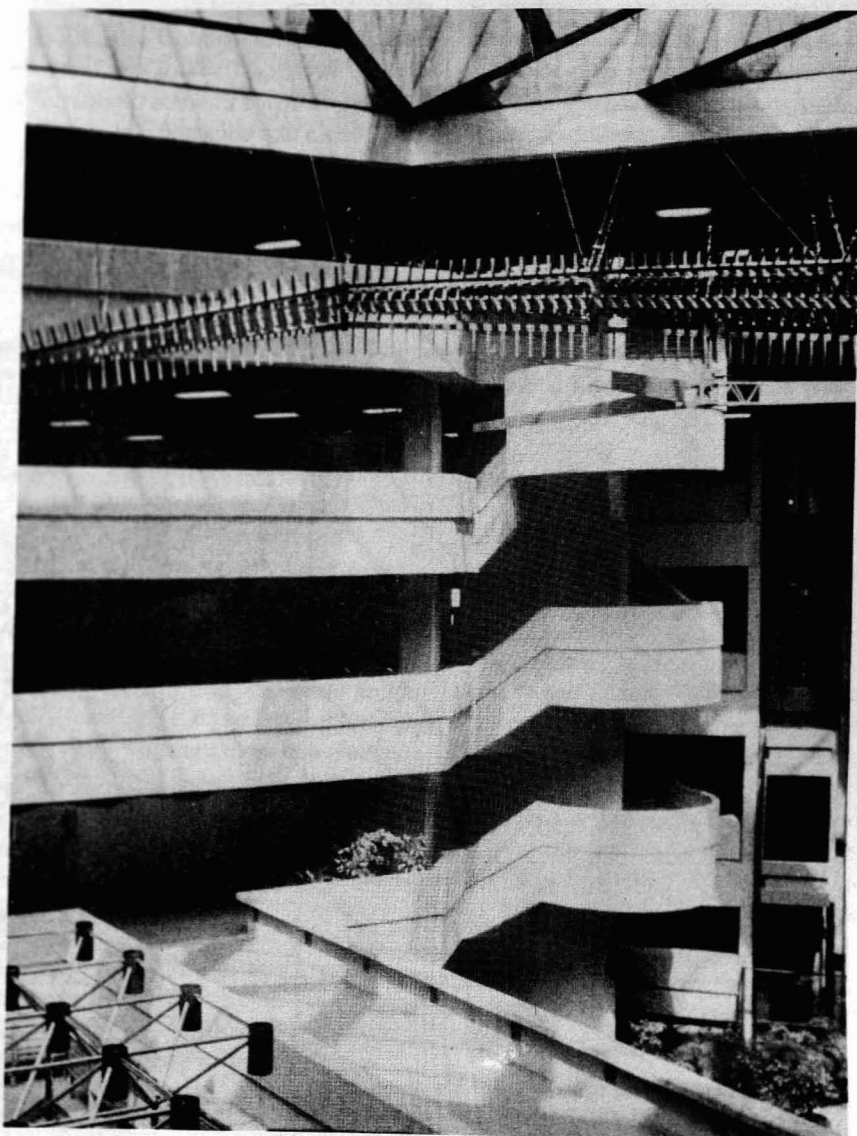
En diciembre de 1981 la UNAM acuerda la creación del Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas. Las consideraciones del acuerdo de creación resaltan las responsabilidades académicas de la Universidad frente a los problemas nacionales, de ahí que las funciones prioritarias del CUIB sean realizar investigaciones relacionadas con todos los aspectos de las ciencias bibliotecológicas y aplicar los resultados de dichas investigaciones en el diseño de modelos alternativos de organizaciones bibliotecaria, de catalogación, clasificación y automatización de la información y en el diseño e implantación de programas de formación de especialistas en materia bibliotecológica.

Estela Morales Campos es bibliotecóloga egresada de la Escuela Nacional

de Biblioteconomía y Archiconomía de la SEP, obtuvo el grado de maestra en la UNAM y ha realizado estudios de pos-grado en Canadá; fue Secretaria del Consejo Interno del CUIB desde 1982 y actualmente tiene bajo su responsabilidad la dirección del centro. Bibliotecóloga de la era de transición del fichero a la base de datos, la maestra Morales Campos inició la entrevista para *Universidad de México* señalando claramente el compromiso del CUIB con la sociedad: "La prioridad del centro es ayudar a la resolución de los problemas nacionales, trabajar con la información en donde quiera que ésta esté".

En materia de bibliotecología los

problemas nacionales son muchos. El CUIB los atiende fundamentalmente estudiándolos y aportando alternativas de solución: "nuestro centro es pequeño y tiene poco tiempo de haber sido fundado, pero nuestra experiencia es significativa ya a nivel latinoamericano", dice la directora del centro. La afirmación de la maestra Morales está confirmada por los hechos: basta mencionar que, con apoyo de la Organización de Estados Americanos el CUIB organiza un cursillo internacional de verano sobre metodología de la investigación bibliográfica y que, patrocinado por el gobierno de Francia y el CONACYT, el centro realiza un cursillo internacional en octubre sobre información



bibliotecológica automatizada. Además, el CUIB brinda asesoría teórica y académica a quien lo solicite y la demanda nacional y latinoamericana de estos apoyos va en aumento.

La incipiente proyección internacional del CUIB se debe a la coherencia metodológica con que opera y que se basa en el énfasis que los investigadores del centro ponen en la necesidad de investigar las necesidades locales en materia de bibliotecología, en especial, las necesidades de la sociedad mexicana. El eje conductor de las investigaciones es el concepto de información, cómo se organiza, cómo se comporta el usuario frente a la información, etc. "La información—dice Estela Morales—es producto de la sociedad al igual que el usuario".

Inscrito en el esquema organizativo universitario bajo la Coordinación de Humanidades de la UNAM, el CUIB tomó su propio entorno como punto de partida práctico para su trabajo al realizar el censo de las 170 bibliotecas universitarias. Esta investigación ha servido no sólo a los universitarios involucrados en el quehacer bibliotecológico sino también a los funcionarios

de la Subsecretaría de Educación Superior quienes han manifestado interés en los datos del censo. Señala Morales Campos que "en la medida de sus posibilidades el Centro apoya programas de trascendencia bibliotecológica para la UNAM y para el país, razón por la cual tres de los investigadores del CUIB están comisionados para dirigir el Programa Nacional de Bibliotecas de la SEP, la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM y el Centro de Información Científica y Humanística de la UNAM".

Por supuesto, la biblioteca no se reduce a la adquisición del acervo bibliográfico o al acondicionamiento de un local. Detrás de la apertura de una biblioteca está la comunidad a la que ésta dará servicio. Entonces, ¿cómo organizarla y mantenerla en funcionamiento? Debe hacerse en permanente contacto con el grupo al que dará servicio, de no hacerlo así, la biblioteca corre el peligro de convertirse en un espacio muerto. "Por ejemplo—explica la maestra Morales Campos—la biblioteca pública en los Estados Unidos corresponde a una sociedad distinta a la nuestra, ahí el eslogan es: la biblioteca

pública no es para el estudiante puesto que él cuenta con su biblioteca escolar". Sin embargo, en México asisten a las bibliotecas principalmente estudiantes, por eso el CUIB ha investigado, por ejemplo, el comportamiento del estudiante de física y química en la biblioteca. Para Morales Campos es muy importante saber cómo se hace un lector: "nuestra falla cultural es que hemos perdido lectores y nos interesa recuperarlos, por eso estamos interesados en saber cómo fue que los lectores ávidos se engancharon en el gusto por la lectura. La biblioteca pública es parte de un proceso educativo, en la medida en que nuestra sociedad lea, en esa medida daremos un gran paso hacia adelante".

El espectro de los problemas nacionales en materia de bibliotecología es muy amplio. Va desde la comprensión de la sociedad a la que la biblioteca sirve hasta la pertinencia de las tablas de clasificación empleadas. En todos los campos la experiencia norteamericana influye en la organización de la biblioteca en México, de ahí la falta de correspondencia frecuente entre las normas y usos de funcionamiento y las

## los nueva época universitarios



10 AÑOS DEL CENTRO  
CULTURAL UNIVERSITARIO

Mes a Mes con la información sobre  
las actividades de Difusión  
Cultural

Secciones: La ciencia, Este mes, Centro  
Cultural Universitario, De universitario a  
universitario, Paseo de las Facultades, Los  
interesados en... Entrevistas, crónicas,  
reportajes, cartelera.

Una publicación de la Coordinación de Difusión  
Cultural/UNAM



## OMNIA

REVISTA DE LA SECRETARÍA EJECUTIVA DEL CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSGRADO

AÑO 2 NÚMERO 4

SEPTIEMBRE DE 1966



CONGRESO NACIONAL DE POSGRADO: Abelardo Villago, Andrés Lina  
González, Rogelio Rey Bosch, Luis F. Bujalí, Ramón Gil Angles, Ismael Barrios, Manuel  
Miquel Fuentis, Jorge Padua N., Carlos Peláez F., Juan José Anselmi García, Francisco  
Flores Pedraza, Claudio Arzola Arce, María de Lourdes Contreras Z., Eduardo Téllez y  
Rafael Ríos, Manuel M. Espinoza León, Manuel Gálvez Vázquez, Néstor García Canchil,  
Emilio González Contreras, Adán Elías, María Antonieta Martín Contreras, Roberto  
Ramírez Rivera, José Sanchíz, Jefe A. Valdez Nolasco, Juan B. Barrios M., Karla Wilton,  
José Yacanda, Ignacio Sosa, Margarita Vera Cuzman



necesidades reales de la comunidad. Por ejemplo, la adquisición de los materiales para el acervo. Al respecto, Estela Morales señala: "el libro no se puede comprar sin técnica, por metro cuadrado. La norma sajona al respecto es que en la biblioteca no hay libros de texto. ¿Es válida esta norma para México? ¿Al seleccionar los libros, debemos evitar en lo posible gastar recursos en libros de texto?" El cuestionamiento de la maestra Morales no se resuelve fácilmente. Aunque la respuesta inmediata es que la biblioteca debe ofrecer el servicio de consulta de libros de texto a una población de estudiantes que no puede adquirirlos. Sin embargo, el libro de texto es un material de consulta cotidiana, organizado muchas veces de modo que el estudiante trabaje sobre él resolviendo ejercicios, subrayando, haciendo anotaciones, creando su propia dinámica de aprendizaje en estrecha relación con el libro. La respuesta entonces no es obvia, la adquisición de materiales para la biblioteca requiere de técnicas de selección diseñadas a partir del perfil de los usuarios y no de consignas válidas en sociedades distintas a la nuestra.

Desde el inicio de la entrevista con la maestra Morales Campos, la imagen clásica de la bibliotecaria se hizo añicos. Tiempos modernos, el personal involucrado con la biblioteca enfrenta el reto de la revolución en informática: del legajo al micro-chip. La modernización, especialmente en un país como el nuestro, con un desarrollo regional extraordinariamente desigual, tiene tiempos diferenciales de extensión e implantación. Este es otro de los problemas que atiende el CUIB, la divulgación de los avances en materia bibliotecológica: "Estamos elaborando —dice Morales Campos— materiales didácticos de apoyo a la capacitación y auto-enseñanza de bibliotecarios no profesionales". La actualización que como servicio ofrece CUIB al exterior también es una consigna y norma de funcionamiento del propio centro: "cada investigador está obligado a dar un cursillo en el que expone los avances y resultados de su trabajo y al que asiste tanto el grupo de investigadores del CUIB como el público interesado en el tema. La mayoría de los cursillos es accesible al público en general y sólo algunos exigen conocimientos previos, por ejemplo los rela-

cionados con la automatización de la información en los cuales se emplea un lenguaje matemático".

Los resultados obtenidos por los investigadores del CUIB se reflejan en la producción editorial del centro. Entre las obras publicadas por esta dependencia de la UNAM destaca el *Estudio comparativo de los códigos de catalogación más usados en México* de Estela Morales; *Cuántas son y dónde están las bibliotecas de universidades oficiales de la República Mexicana* de Martha Añorve; la *Evaluación de los programas de enseñanza del sistema de clasificación de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos* de María Luisa Garza y *Telecomunicaciones y bibliotecas: un manual para bibliotecas y directores de información* de Donald W. King, traducido por el CUIB y publicado en su serie "Monografías". Próximamente el CUIB publicará, entre otros, los siguientes títulos: *Análisis del sistema de clasificación de la National Library of Medicine* de María Luisa Garza; *Necesidades y comportamiento informativo de los estudiantes de química y física* de María Trinidad Román y una *Bibliografía sobre educación bibliotecológica mexicana* de Adolfo Rodríguez. Por último, el CUIB inicia la publicación semestral de la revista *Investigación Bibliotecológica* cuyo primer número ya está en circulación.

Escribe Morales Campos en el documento presentado por el CUIB a la XVI Jornada Mexicana de Biblioteconomía de la Asociación Mexicana de Bibliotecarios: "El espectro bibliotecológico es muy amplio, el CUIB empieza a descubrirlo, a conocerlo, a disfrutarlo, empecemos a tener los primeros frutos, ya estamos aportando soluciones en algunas áreas, pero apenas es el comienzo, tenemos mucho qué hacer todavía, el futuro nos demanda todo nuestro trabajo y entusiasmo, no nada más a los bibliotecarios que somos parte importante del CUIB, sino a todos los que participan y viven de esta profesión".

Indudablemente la responsabilidad del CUIB forma parte de las responsabilidades de todo quehacer universitario: apoyar la solución de los problemas nacionales haciendo de la excelencia académica un ejercicio práctico, cotidiano y útil. ♦

# Secretos Públicos



## PARIS PISHMISH

La doctora Paris Pishmish aquí, y en todo sitio, es arquetipo de la vida científica y universitaria. Doctorada en Ciencias por la Universidad de su natal Estambul, en Turquía, inició la enseñanza formal de la astronomía en nuestro país hace más de 30 años. Ha consagrado su esfuerzo y dedicación a la enseñanza y la investigación y numerosos científicos se han nutrido de sus capacidades. Ha impartido cátedra en nuestro medio en distintos campos de las matemáticas, la física y la astronomía. Como reconocimiento a sus capacidades ha sido invitada a impartir cursos cortos sobre campos de su especialidad en universidades de Turquía, Alemania y la Unión Soviética. Su producción científica es amplia y de primera magnitud. Ha publicado cerca de 80 trabajos en revistas nacionales e internacionales de conocido prestigio. Ha ocupado diversos cargos internacionales, entre los que destacan la presidencia del Comité Mexicano ante la Unión Astronómica Internacional; la presidencia del grupo de trabajo sobre Movimiento Interno de las Galaxias en la Unión Astronómica Internacional, y ha sido jefa de la Delegación Mexicana en seis asambleas de la organización antes mencionada. Su investigación original ha producido efectos importantes en nuestro conocimiento del Universo. Sus estudios fotométricos sobre cúmulos estelares condujeron al descubrimiento de 23 de ellos que en su honor se designan con el nombre de "Pishmish". ♦

# Teatro

UN NUEVO CAPÍTULO  
EN MI VIDA  
Y SEGUIR VIVIENDO

## EL TEATRO COMERCIAL: ACCESIBILIDAD Y REALIDAD PRETENDIDA

Por María Muro

Una tendencia del teatro comercial contemporáneo, de buena o mala factura, consiste en dar una visión amarga de la vida haciendo reír constantemente para facilitar la aceptación del gran público. Tal podría ser el caso de *Un nuevo capítulo en mi vida*, de Neil Simon, bajo la dirección de Héctor Mendoza; y de *...Y seguir viviendo*, de Peter Nichols, bajo la dirección de Rafael López Miarnau, que actualmente se presentan.

Ambas obras tienen diferencias notables, tanto por su calidad temática como por la puesta en escena, la que incluye la selección de los actores. *Un nuevo capítulo...* sobresale respecto a *...Y seguir viviendo*, aunque una y otra estén encaminadas a satisfacer la poca exigencia de los espectadores, dándoles valores artísticos que el público no esperaba y que probablemente percibe de manera inconsciente.

### Teatro de la palabra

*Un nuevo capítulo en mi vida* cuenta el proceso sentimental de un hombre, escritor de oficio, y de una mujer dedicada a su vocación de actriz. La contradicción de los sentimientos se produce en el escritor, quien no puede amar con libertad, puesto que se siente culpable; es incapaz de olvidar a su exesposa, a quien extraña, recordándola mediante las acciones que vive en su nuevo matrimonio.

El sentido del humor, intercalado, es una constante del teatro de Neil Simon,

como puede comprobarse en *La chica del adiós* y en *La pareja dispareja*. *Un nuevo capítulo...* no es la excepción; el humor contenido y espontáneo, propio del carácter angloamericano, surge a cada momento desprendido de las palabras y de las situaciones. Todo es real, cotidiano; la intrascendencia está en la experiencia del espectador y por lo mismo la construcción teatral se apoya en ocurrencias oportunamente divertidas.

Los personajes conversan, se cuentan sus estados de ánimo, los problemas de todos los días, la decisión de olvidar las experiencias amorosas que por divorcio o por viudez han concluido. El espectador debe estar atento a la trama, la cual se va hilvanando hasta involucrarse él mismo. Existe una indudable capacidad para la construcción de los diálogos, y agilidad y congruencia entre lo que se dicen los personajes, por lo que las palabras entrelazadas son el juego constante de la obra.

*...Y seguir viviendo* también tiene las cualidades propias del teatro de la palabra. Aquí el juego abunda en monólogos, expresiones del inconsciente a la O'Neill, como en *Extraño interludio*. Peter Nichols hace una trama verbal que se intensifica por los apartes realizados intempestivamente a cada momento por los personajes. La realidad de esta manera se vuelca

sobre nuestro conocimiento interior, como los pensamientos que nos asaltan a lo largo del día, o como los sueños.

A pesar del buen oficio de Nichols en cuanto al manejo de los parlamentos, pesa el tema socorrido y trillado de un caso "lamentable", en esta ocasión el de la adolescente convertida en vegetal desde su nacimiento, causando el desasosiego continuo de los padres durante doce años. Las acusaciones entre los cónyuges, los reproches, impaciencias, ironías, se entretejen en esa trama manida.

### Diferencias de agilidad

La dirección de Héctor Mendoza resulta ser congruente con los parámetros que marca *Un nuevo capítulo en mi vida*. El ritmo demandado obedece estrictamente a las situaciones, y podría decirse que con valores propios de Mendoza. No es así en el caso de Rafael López Miarnau, quien se engolosina con los momentos melodramáticos y cómicos, sin poner atención en la sucesión ágil de las diferentes escenas, a lo que contribuyen las limitaciones de los actores.

López Miarnau permite una serie de concesiones a los actores ya viciados, como a Javier Marc, quien parece disfru-



Un nuevo capítulo en mi vida

Foto: Rogelio Cuéllar



tar la malhechura de los chistes inmediatos; puede tratarse de la imitación de los ladridos de un perro o de las voces engoladas con las que simula ser equis personaje. No escapan a estos defectos ni Morris Gilbert ni María Sarfati. Caso excepcional es Rosa María Moreno, quien muestra un talento fuera de lo convencional: hay correspondencia entre lo que sucede y lo que ella es.

Los aciertos que existen en la dirección de López Miarnau dan a ...Y seguir viendo cierto interés de valoración del teatro. Al salir bailando tap la niña vegetal, de pronto, para anunciar la terminación del primer acto, en un momento inesperado, se nos recuerda el artificio dramático de no estar contemplando un caso "triste", sino el común reflejo de la vida. Asimismo, cuando Rosa María Moreno dice el monólogo que corresponde al inconsciente de su personaje, el espectador puede descubrir una expresión corporal y un control interno del personaje representado.

Héctor Mendoza sabe imponer una disciplina estricta a sus actores. Vigila que entiendan, que tengan una introspección respecto al personaje, lo cual tiene como resultado el buen manejo de los matices, las intenciones y la verosimilitud. Los diálogos propuestos por Neil Simon son hábilmente retomados por el director para darle una fluidez espontánea a *Un nuevo capítulo en mi vida*. Los actores alternan los parlamentos con agilidad y sentido. Sus palabras corresponden exactamente al quehacer dramático, manteniéndose la lógica en la suma plena de lo que sucede.

Para la realización de una obra teatral se requiere tener un criterio respecto a los tiempos: un ritmo acorde con el tema, la estructura y los acontecimientos dramáticos. La eficacia de una puesta en escena mucho depende del ritmo, y Héctor Mendoza sabe detener y acelerar en el momento en que justamente así conviene. Fernando Balzaretti, al interpretar al escritor, tiene la parsimonia exacta que corresponde al escritor distraído, ensimismado y en continua depresión por su viudez. El contra-tiempo lo da Rafael Sánchez Navarro al representar al frívolo hermano del escritor, hombre punzante e incansable en su verbo disparatado. Blanca Guerra, por su parte, permanece en la medida. Es la actriz que ama al escritor y que lo aguarda adaptándose a su lentitud.

La congruencia entre lentitud, aceleramiento y medida, el buen empleo del espacio y una rigurosa visión de las posibilidades dramáticas, atraen necesaria-

mente la atención del público, el cual se adapta a los tiempos de la obra. Es al director a quien se debe la relación coherente entre los múltiples elementos que conforman *Un nuevo capítulo...* Héctor Mendoza guarda el equilibrio entre los aspectos propios de la comedia y del melodrama que se encuentran entreverados hábilmente en la propuesta de Neil Simon.

## Comedias melodramáticas

El humor ha sido desde siempre un instrumento gustado por los autores. En la crítica sarcástica de la farsa el humor es una constante, la que podemos encontrar como rasgo de inteligencia. La comedia, desde Menandro, Lope de Vega y Ruiz de Alarcón, o Moliere, hasta el deterioro que el género sufre en nuestro tiempo, sumada al melodrama alto de Eurípides a O'Neill, reunidos ambos en un género híbrido, puede derivar en un resultado eficaz, como en principio sucede con *Un nuevo capítulo...* o ...Y seguir viviendo.

Respecto a la obra de Peter Nichols, la atracción hacia lo mórbido es la piedra angular de la estructura. Aquí se ha preferido destacar los aspectos menos valiosos de lo dramático, que incluso contradicen el arte escénico. Las convenciones del chiste fácilmente celebrado por el público le dan un elemental toque de comedia, mientras los lineamientos de la trama se vuelven excesivamente patéticos, aproximándose al melodrama y cayendo en la compasión inmediata. ...Y seguir viviendo es comercial no tanto por hacer accesible el teatro al público, sino por considerar los gustos inmediatos de éste y las conveniencias económicas de una empresa.

Tal vez, el modelo del buen teatro comercial sería *Un nuevo capítulo en mi vida*, por el equilibrio ya mencionado y por el cuidado en la realización. Se clasifica dentro de este género híbrido de la "comedia melodramática" donde el tono que predomina al mismo tiempo es cómico y amargo. El patetismo del melodrama es manejado para intensificar el artificio teatral a lo que contribuye la imitación del humor que encontramos en la vida cotidiana. ◇

*Un nuevo capítulo en mi vida*, de Neil Simon. Teatro Poliforum. Con Fernando Balzaretti, Rafael Sánchez Navarro, Blanca Guerra y Martha Resnikoff. Producción: Lucy Tovar. Dirección: Héctor Mendoza.

...Y seguir viviendo, de Peter Nichols. Teatro Reforma. Con Julieta Bracho, Javier Marc, Morris Gilbert, María Sarfati, Tania Pelejero y Rosa María Moreno. Producciones teatrales Gilbert. Dirección: Rafael López Miarnau.

# Música

ENTREVISTA CON  
ALEXANDRE LAGOYA

## CINCUENTA AÑOS DE GUITARRA

Por Juan Arturo Brennan

Nacido en Alejandría, de ancestros griegos e italianos, y adoptado por Francia, Alexandre Lagoya es una de las figuras más singulares en el mundo contemporáneo de la guitarra. Gran precocidad musical, un temprano inicio de recitales y conciertos y el prestigio inmediato, marcan el arranque de su carrera profesional. Al inicio de la década de los 50, Lagoya forma con Ida Presti el que habría de ser durante largos años el más significativo dúo de guitarras de nuestro tiempo. Viene después el estudio profundo de la guitarra, y de ese estudio emergen descubrimientos sobre nuevas técnicas interpretativas. La técnica y la sólida musicalidad de Lagoya llaman la atención de varios compositores, que le dedican sus obras para guitarra: Francis Poulenc, Henri Tommasi, André Jolivet, Joaquín Rodrigo, entre otros. Hoy, a más de medio siglo del inicio de su carrera, Lagoya sigue siendo considerado como uno de los mejores guitarristas del mundo.

En su más reciente visita a México, dos recitales y dos conciertos con orquesta ponen de manifiesto su talento y su vocación musical. En medio de estas actividades, al amparo de un silencioso jardín, Alexandre Lagoya nos habla de la guitarra y su música.

¿Cuál es el estado actual de la guitarra en cuanto a la amplitud de su repertorio, comparado con el de instrumentos como el violín y el piano?

La guitarra se encuentra perfectamente bien, tanto como los otros instrumentos. Por todo el mundo he hallado que la guitarra goza de excelente salud, sin carencias, sin enfermedad alguna. Las salas de concierto y las orquestas acogen a la guitarra con frecuencia y sin ninguna limitación.

**¿En qué lugares del mundo se ha conservado mejor la antigua tradición de la guitarra?**

A este respecto, los historiadores y los musicólogos están en plena contradicción. Se dice que la guitarra es un instrumento español porque en el siglo IX, cuando los moros se establecieron en España, introdujeron los orígenes de la guitarra, que por entonces era una caja de resonancia con un mango y algunas cuerdas, y que más tarde dio origen a la vihuela de mano y a la familia del laúd. Los españoles tomaron este instrumento para hacerlo su instrumento nacional, así como los gitanos tomaron el violín para hacer su música popular, y como el jazz se apropió del piano al inicio de este siglo en los cabarets y centros nocturnos. Pero la guitarra, como los demás instrumentos, es absolutamente universal; en ella se interpreta toda la música.

**¿Quiénes han sido los músicos más importantes en la historia de la guitarra?**

En la antigüedad, puedo mencionar a Gaspar Sanz, a Luis Milán, y a toda esa generación del siglo XVI; después, los grandes clásicos de la guitarra como Ferdinando Carulli, Dionisio Aguado, Fernando Sor, Mauro Giuliani, de quien cada día se descubren más y más obras para guitarra. Y por supuesto, los contemporáneos, que son muchos. Entre ellos, estadísticamente podemos considerar a Joaquín Rodrigo como el más importante compositor de música para guitarra. Sólo con las regalías por derechos de ejecución de su *Concierto de Aranjuez*, Rodrigo ha rebasado ampliamente a compositores como Ravel y Stravinsky.

**De los compositores de este siglo, ¿quiénes han hecho las más importantes aportaciones al repertorio de la guitarra?**

Por ejemplo, Pierre Boulez, compositor genial, ha utilizado la guitarra dentro de la orquesta, no como instrumento solista. Los dodecafonistas en general han empleado bien la guitarra: tenemos a Alberto Ginastera, que escribió una importante obra para guitarra, y a Heitor Villa Lobos, que enriqueció la literatura de la guitarra a través de un estilo neoclásico. Y evidentemente, hay toda una generación de jóvenes compositores que escriben para la guitarra, pero no siempre se trata de música genial.

**¿Cuáles han sido los avances técnicos más importantes en cuanto a la ejecución de la guitarra en el siglo XX?**

En general, se los debemos a los compositores que no saben tocar la guitarra y que nos escriben cosas inapropiadas. Esto nos obliga a trabajar y a desarrollar nuevas técnicas que antes no imaginábamos.<sup>1</sup>

**¿Cómo trabaja un guitarrista con un compositor para guiarlo durante la composición de una obra nueva para guitarra?**



Método para guitarra

Daré un ejemplo. Cuando Joaquín Rodrigo me dedicó su *Tríptico*, una obra en tres movimientos, al recibir la partitura la miré y era ilegible. La miré al derecho, al revés, por delante, por detrás, y era imposible de leer. Por sus dificultades técnicas, hacían falta cuatro guitarristas y cuarenta manos para interpretarla. Entonces tomé la partitura y me dediqué a rectificarla, a *guitarizarla*, y en colaboración con Rodrigo, dejamos la obra apta para ser interpretada.

**¿Cómo se adapta un guitarrista clásico a la interpretación de la música popular, como en el caso del Concierto de Claude Bolling, escrito para guitarra y grupo de jazz?**

Desde siempre, he tratado de lograr un matrimonio entre la música clásica y la

1. En los años de investigación que compartió con Ida Presti, Alexandre Lagoya desarrolló algunas técnicas guitarrísticas específicas: una nueva posición de la mano derecha para lograr mayor volumen; la forma de realizar trinos en dos cuerdas; y nuevas maneras de hacer el *pizzicato* y el *staccato*, con mayor rapidez y precisión.

música popular, o el jazz. Creo que es estéril decir: "esto es clásico, esto otro es popular, aquello es jazz." No hay razón para dividir la música con muros. Para mí, no hay pequeña o gran música; hay música buena y música mala. Considero a Claude Bolling un espléndido músico de jazz. Le pedi un concierto, él me lo escribió, y el día de la grabación fue verdaderamente divertido descubrir un mundo nuevo que yo conocía sólo como oyente, ya que en mi juventud fui muy amigo de Django Reinhardt, un gran guitarrista de jazz.<sup>2</sup>

**¿Quiénes son los más destacados guitarristas de las generaciones más recientes?**

Es una pregunta muy delicada. Si hablo de uno o dos, los demás van a poner caras largas. En general, hay una joven generación de guitarristas excelentes que hacen progresos fenomenales. Y lo mismo sucede con el violín, el piano, el violoncello. Yendo más lejos, diría que en los deportes, las marcas son constantemente batidas porque la raza humana se desarrolla y crece. No sólo en la música, sino en general, el hombre es más grande que antaño, y desde muy joven comienza a hacer cosas extraordinarias en todos los campos de su actividad: música, deporte, investigación. Hay un gran progreso en el físico y el intelecto del hombre.<sup>3</sup>

**En obras concertantes para guitarra, ¿se ha logrado resolver satisfactoriamente el problema del balance entre la guitarra y la orquesta?**

Este balance, para ser efectivo, depende de varios factores. El solista debe tener una buena guitarra, una buena sonoridad, y el director de orquesta debe poseer una gran sutileza para balancear su orquesta en beneficio de la guitarra, y lograr un equilibrio entre los colores orquestales y los colores guitarrísticos.

**Cuando existen problemas de balance, ¿es válido amplificar electrónicamente la guitarra?**

2. Respecto a la música buena y la música mala, Richard Strauss afirmó: "Sólo hay música buena y música mala. Y si es buena, significa algo, luego es música programática."

3. Entre los guitarristas de hoy que Alexandre Lagoya rehuye nombrar, pueden ser mencionados artistas como Pepe Romero, John Williams, Oscar Ghiglia, Lione Boyd, Christopher Parkening, y en México, Federico Bafuelos, Margarita Castañón, Gerardo Tamez, entre otros.



Personalmente, yo tengo ideas más bien antiguas. Yo amo todo lo que es natural. Prefiero la luz de velas que la eléctrica, y prefiero en la mujer la belleza natural a la artificial. En el caso del balance, si hay problemas, es mejor reducir los instrumentos de la orquesta. Si uno tiene buenos músicos, puede aumentarlos; si son malos, es menester reducirlos, porque no tendrán la técnica necesaria para tocar *pianissimo*.

**Andrés Segovia, el gran guitarrista de nuestro tiempo, dijo alguna vez: "Las guitarras eléctricas son una abominación. No existen violines eléctricos, ni cantantes eléctricos." ¿Qué opina de ello?**

Creo que tenía razón al decir esto. Personalmente, yo jamás he tocado una guitarra eléctrica, por miedo a electrocutarme. Sin embargo, yo no maldigo la guitarra eléctrica, porque es otro instrumento, para otra expresión. Hay espléndidos intérpretes de guitarra eléctrica que hacen cosas maravillosas, pero no hay que mezclar unas cosas con otras; cada cosa en su lugar.<sup>4</sup>

**¿Existe, como en la familia del violín, alguna tradición famosa de grandes constructores de instrumentos?**

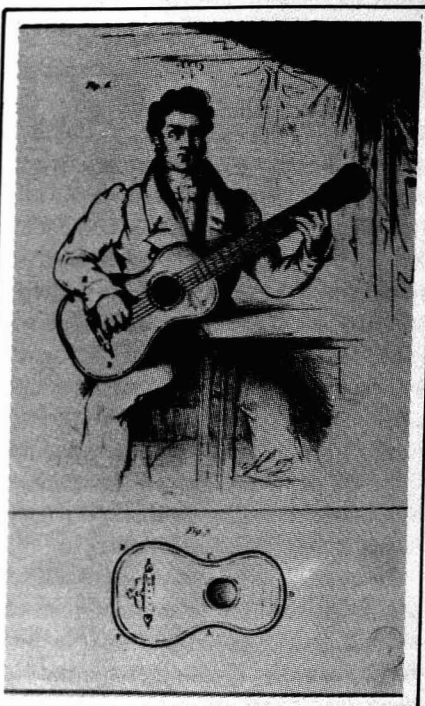
Sí, tenemos las guitarras construidas por Antonio de Torres, que es considerado el Stradivarius de la guitarra. Pero Torres buscaba más la calidad que la proyección sonora. En la época de Torres, se tocaba en pequeños salones; hoy se toca la guitarra en grandes salas. El mismo Stradivarius construyó dos guitarras, para las princesas Mafalda y Yolanda, instrumentos muy bellos pero acústicamente muy malos. Las guitarras contemporáneas son las mejores para dar conciertos en las grandes salas, igual que los pianos modernos son los mejores para las condiciones de hoy.<sup>5</sup>

**¿Qué opina de los intentos por revivir instrumentos antiguos, antecesores de la guitarra, como la vihuela y el laúd?**

4. Es posible que al mencionar su punto de vista sobre los instrumentos eléctricos, Andrés Segovia no estuviera preparado para tomar en cuenta cosas como el violín eléctrico de Jean-Luc Ponty, o la música vocal lograda en sintetizadores por Walter Carlos y otros experimentadores.

5. Para sorpresa de puristas y escépticos, en el ámbito moderno de la construcción de guitarras los fabricantes japoneses han logrado muy buenos instrumentos.

¿Por qué no? En todas las religiones se habla de la resurrección. En lo personal, no estoy de acuerdo con los puristas que dicen que la música barroca debe tocarse en instrumentos antiguos, con viola da gamba y flauta de pico. Pablo Casals dijo al respecto algo muy interesante: no hace falta tocar esa música con instrumentos antiguos. Sólo es necesario tomar instrumentos modernos, desafinarlos un poco, tocar mal, y se logra el ambiente sonoro de la música antigua. Voy más lejos: para lograr mayor autenticidad habría que vestirse como en la época antigua, con calzas y peluca, y llegar al concierto a caballo o



Posición recomendada por Sor en 1830

en carroza, y quizá, no bañarse ni cambiarse de ropa por largo tiempo, para lograr así un auténtico ambiente musical antiguo. Yo estoy seguro de que si Bach hubiera conocido el piano, se hubiera enamorado de él, y lo mismo en el caso de otros instrumentos modernos. El mismo Bach buscaba nuevos instrumentos, y él inventó la viola pomposa para obtener nuevas sonoridades. ¿Cree usted que si Bach hubiera tenido un gran piano Steinway de cola, se hubiera conformado con el *ding-ding-ding* del clavecín?<sup>6</sup>

**¿Qué quiso decir Héctor Berlioz cuando escribió que la guitarra es una pequeña orquesta?**

6. La viola pomposa, inventada por Bach hacia 1720 y construida por Martin Hoffmann, era mayor que la viola moderna y tenía cinco cuerdas. Solía sujetarse a la espalda con una correa y reemplazaba al violoncello en las notas altas de su registro. Al perfeccionarse el violoncello, la incómoda y difícil viola pomposa cayó en desuso.

Es maravilloso. Escribió eso en su tratado de la orquestación, y Richard Wagner dijo que en realidad, la orquesta era una gran guitarra. Creo que Berlioz dijo eso porque la guitarra es el instrumento en el que el artista pulsa la cuerda con las dos manos, sin la intervención de arcos, plectros o martinetes. Así, el guitarrista tiene en sus manos una gran paleta sonora, y efectos de *pizzicato*, *staccato*, los armónicos, cambios de registro y muchos más.

**El público contemporáneo, ¿acepta la guitarra clásica tanto como la guitarra popular?**

Hay públicos distintos para cada tipo de música, y el entusiasmo es el mismo. Quizá cambie la exteriorización de ese entusiasmo; en general, el público de la música clásica es más contenido. Recuerdo que hace muchos años participé en un festival en Granada. Después del recital, el público aplaudió suavemente, y el empresario me dijo que había sido un gran éxito. Le contesté que me había parecido tibio, y afirmó que en la música clásica jamás se hace gran escándalo, para no aproximarse al ambiente de una corrida de toros. Otros públicos, sin embargo, son más explosivos, y en ocasiones he debido tocar ocho o nueve *encores* en un recital.

**¿Tiene Alexandre Lagoya una afinidad especial por alguna parte del repertorio de guitarra?**

No tengo una etiqueta especial. Toco todo lo que me gusta, y tengo montados 18 conciertos con orquesta, y nueve programas diferentes de recital, que comienzan con la música de Bach, Weiss, Händel, Scarlatti, luego los clásicos, Paganini, Giuliani, Sor, Torroba, Granados, Albéniz, Tárrega, Villa Lobos, y muchos otros.

**Cada músico tiene una relación muy personal con su instrumento. ¿Cómo es la suya?**

Es una verdadera historia de amor, que se inició hace medio siglo. Me encanta tocar mi guitarra. Aún cuando no preparo recitales y conciertos, toco mi guitarra en casa, todos los días. Y me encanta. La guitarra es en cierto modo como la mujer, no sólo por su forma, sino por sus dificultades. Y para tocarla, uno la acerca a su corazón. ♦

## Cine

SAN SEBASTIÁN 86

## LOS SIGNOS DE LA DEPRESIÓN

Por Susana López Aranda

Este año, el XXXIV Festival Internacional de Cine de San Sebastián, España, que se celebró en septiembre, mostró a pesar de la diversidad de secciones y filmes, una singular unidad en cuanto a temas. Suicidios, locura, drogas y violencia, fueron las constantes que definieron como tónica común, lo depresivo.

Entre las cientoventitantas películas que se exhibieron hubo buen cine, pero de casi todas las proyecciones, uno salía arrastrando los nudillos (y el ánimo) por el polvo donostiarra.

Sólo en la Sección Oficial, la competitiva, 13 de los 17 filmes en concurso estuvieron en ese tenor y buena parte de las películas de la Sección Informativa, titulada *Zabaltegi* (que quiere decir Zona Abierta en éuskaro), lo mismo.

Sin embargo, lo deprimente no limita en absoluto el disfrute cinefílico (¿o será masoquismo?), un festival es un banquete, sobre todo si se toma en cuenta el raquitismo endémico de nuestra cartelera.

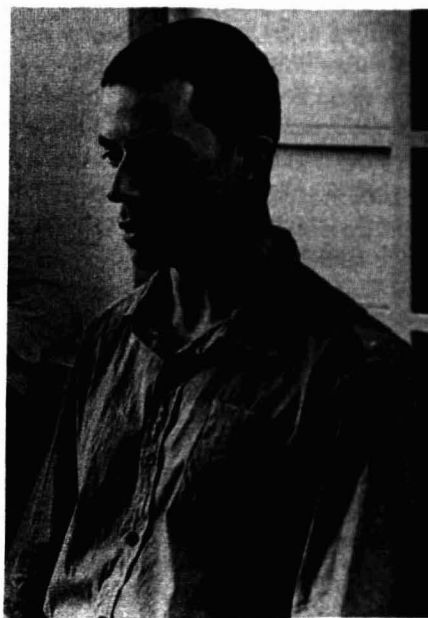
Ya entrando en materia, desde el primer día, manicomios y locura hicieron su aparición. La cinta española que inauguró la competencia, *El viaje a ninguna parte*, del escritor, director y actor Fernando Fernán Gómez, aunque sea de manera tangencial, trata el asunto. Desde una clínica y ante un psiquiatra, un viejo actor de la legua (interpretado por el insulso José Sacristán) rememora las andanzas de su grupo trashumante y aquejado por delirios de grandeza, de paso se inventa inexistentes glorias.

Los aciertos de la cinta —la nostálgica recreación de un mundo ya desaparecido, el de los actores que recorren el país representando obreros en cafés y tabernas ante un público que pronto los abandona por las ventajas del cinematógrafo— se ven empañados por el exceso de senti-

mentalismo y más que nada, por el afán del autor de ponerlo todo, experiencias y supersticiones del gremio, consejas, anécdotas legendarias, etc. Demasiado bla-bla-bla.

Otra cuasi radionovela fue la película argentina *Hombre mirando al sudeste*, del debutante Eliseo Subiela. Aquí, otro psiquiatra debe lidiar con un tipo que se interna voluntariamente en el hospital para enfermos mentales y que asegura ser un extraterrestre. Ambos, claro, salen transformados del contacto, el necio paciente logra al fin experimentar sentimientos humanos y el galeno revalora lo positivo de la vida... Si formalmente la obra es nula, la puerilidad de su tesis (el loquito y el doctor descubren al unísono que el mundo es injusto y que los verdaderos locos andan sueltos) y la suprema cursilería de diálogos, actuaciones y banda sonora, la convierten en un insufrible y pretencioso churro pampero. Que el público, compuesto fundamentalmente por amas de casa donostiarra y chavos en onda trascendente, quedara encantado, pase, pero lo grave es que se haya llevado la mitad del premio Ciga (el único en efectivo, concedido por una cadena hotelera y con un jurado paralelo que sólo puede escoger entre las primeras o segundas obras de algún realizador), en gustos se rompen ya se sabe, pero esto fue el colmo.

En cambio, el filme griego *Mia Tossa Makrini Apoussia* (*Una tan larga ausencia*) de Stavros Iliadis, sobre el tema también de la alienación, puede tomarse más en serio. Una mujer se niega a que su hermana psicópata sea confinada en el hospital municipal; para ello, se enfrenta a su familia y a la incompreensión de la sociedad



Hombre mirando al Sudeste



El Imperio de la Fortuna

y termina encerrándose en su casa junto con la desvalida hermana, autocondenándose a la soledad y a la locura. La película tampoco es algo del otro mundo (por suerte), pero está realizada con corrección y sensibilidad.

Para no quedarse atrás, la sección *Zabaltegi* incluyó varios filmes sobre el tema. Entre los más sobresalientes cabe mencionar el filme estadounidense de producción independiente *Riverbed*, de Rachel Reichman, en el que con un ritmo moroso y muy bellas imágenes (debidas a la excelente fotografía en blanco y negro de Steven Giuliano), se nos plantea la relación amorosa entre un aventurero y una joven autista, en el entorno de la época de la depresión. Luego de habérsela llevado lejos de casa, él comprende que lo mejores ahogarla en el río junto al que vivió. Por sus cualidades formales, la cinta obtuvo una mención especial del jurado de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica.

37'2" *Le matin/ Betty Blue*, de Jean Jacques Beineix, es también un romance malogrado por trastornos mentales. La heroína es una maniaca depresiva declarada que al no poderse embarazar, se saca un ojo y queda en estado de shock; su enamorado, por compasión, decide eliminarla. La cinta, que oscila entre la comedia y el melodrama granguillesco, comprueba la proclividad de Beineix (realizador de *Diva*) hacia un esteticismo hueco.

El problema de las drogas, un asunto grave y complicado como pocos, fue abordado desde ángulos diversos. 27 horas, del realizador vasco Monxo Armendáriz (autor de *Tasio*) relata lo ocurrido en



el lapso que indica el título, a tres adolescentes, dos de los cuales mueren a causa de una sobredosis de heroína, en pleno San Sebastián. No obstante que la película fue muy criticada allá por su evidente moralismo, lo cierto es que Armendáriz logra transmitir una sincera alarma y urgencia ante el preocupante problema. 27 horas, por otra parte, confirma las dotes del cineasta para narrar con sencillez y alcanzar, al mismo tiempo, momentos de intenso lirismo.

Ubicada en las antípodas del tono del filme anterior, *Sid and Nancy*, del británico Alex Cox, es el pesadillesco recuento del caso de Sid Vicious, emblemático integrante del grupo *Sex Pistols*, quien asesinara accidentalmente al amor de su vida, para terminar suicidándose antes del juicio. Paroxística y exasperante, la película expone todos los excesos (y aún incurre en ellos) de la conducta punk: música ensordecedora y agresiva, drogas y más drogas, violencia desatada, escatología, para acabar pronto, una visión del infierno en la tierra.

Más jóvenes rockeros y reventadones son los protagonistas de la cinta francesa *Desordre*, de Olivier Assayas, acerca de dos muchachos involucrados con una chica, que cometen un crimen al tratar de robar instrumentos musicales. *Desordre* arranca bien, en un registro digamos negro, pero al poco rato, desemboca en una retahíla de conflictos sentimentales de lo más convencionales.

La muerte, en su variante de suicidio, provocó algunas de las mejores películas exhibidas durante el Festival. Aunque no como tema central, el suicidio desempeña un importante papel en la película mexicana en concurso: *El imperio de la fortuna*, de Arturo Ripstein.

Basado en un estupendo guión de Paz Alicia Garciadiego, Ripstein realiza una versión completamente diferente de *El gallo de oro*, de Juan Rulfo (argumento llevado a la pantalla por Roberto Gavaldón en 1964). La historia del gallero que logra fortuna gracias a su gallo de oro y a su talismán de la suerte, la Caponera, se extiende aquí en un relato obsesivo y recurrente, a la muerte de la mujer, la caída y suicidio del gallero, y la posterior asunción de la hija de ambos como cantante de palenques. La fortuna, en su continuo girar, sella los destinos; vidas y haciendas, todo está en juego y el juego es el reino del azar. En la que es su mejor película en los últimos años, Ripstein, dejando de lado los tradicionales toques folcloristas, nos enfrenta a una realidad mexicana y actual:



37'2" *Le Matin* Betty Blue

el campo urbanizado, "una pobreza de poliéster"<sup>1</sup> en la que las camisetas con aplicaciones de plástico, los lentes negros y las chamarras decoradas con estoperoles, señalan el irremisible fin del rancho como lugar incontaminado y receptáculo ideal de los valores nacionales. Ripstein consigue captar la belleza fea y áspera de esas ferias ambulantes, de los colores chillones de vestidos y paredes, de los sonidos discordantes de las bandas de pueblo, de ese México en fin, que existe y cuya magia a tantos cineastas extranjeros (y nacionales) se les ha escapado de entre los dedos. La película ganó el premio de mejor actor para Ernesto Gómez Cruz.

Por su parte, el cine japonés estuvo representado en el mismo rubro, por un excelente y apabullante filme de Yoshishige Yoshida. *Ninguen no Yakusoko* (*La promesa*), gira alrededor de la investigación policiaca que desencadena la muerte de una anciana, muerte en la que cada miembro de la familia se ve implicado. Yoshida, con implacable mirada, examina la condición humana confrontada con su inexorable destino: la vejez, la senilidad y la muerte.

A partir de un suicidio también, *Sretna nova '49* (*Feliz año nuevo '49*), cinta yugoslava de Stole Popov, constituye una visión sorprendente —por lo crudo y por venir de donde viene— de los años de la posguerra en una Yugoslavia empobrecida y avasallada por la presencia de la URSS. Un soldado que regresa del frente, presencia el suicidio de un compatriota y

por un kafkiano proceso judicial, ve destrozada su vida y la de su entorno familiar. Personajes desencantados y un sombrío pesimismo, aunados a una interesante factura, hicieron de este filme una revelación.

En otro orden de ideas, pero de similar envergadura por su fuerza crítica, la cinta soviética *Adiós, Matiora*, de Elem Klimov (exhibida en la Sección informativa), permitió comprobar la valía y singularidad de este realizador cuya obra se despegaba del común de la producción soviética. *Matiora* es una pequeña isla que debe ser desalojada por sus pobladores ya que la construcción de una presa la hará quedar bajo las aguas. Las tumbas de los ancestros, las hermosas casas construidas durante generaciones, las costumbres añejas, la tierra, todo debe ser abandonado ante el avance tecnológico. Con este tema, el director de *Agonía* (1974-82) y *Ven y mira* (1985), elabora una impresionante elegía que cuestiona las ideas de progreso y modernidad como imperativos absolutos de la vida contemporánea. El filme, rodado en 1981, permaneció sin estrenarse hasta la apertura de la "era Gorbachov".

Por lo visto en la presente reseña (en la que como es lógico suponer ni están todas las que son, ni viceversa), la década que nos ha tocado sufrir quizás haga más mella en el subdesarrollo, pero ciertamente se resiente en todos lados.

El cine siempre ha sido un buen barómetro social y San Sebastián 86, muestra de la marcha del cine mundial, marcó bien a las claras la dirección en que sopla el viento: el optimismo no es hoy día, el pan nuestro de ningún pueblo. ◇

<sup>1</sup> Declaraciones de Paz Alicia Garciadiego en la rueda de prensa celebrada en San Sebastián.

# Arte Escénico

## ANTONIO LÓPEZ MANCERA: HACEDOR DE ESPECTÁCULOS

Por Alberto Dallal

Una de las características más atractivas de las artes escénicas se refiere a su necesidad de concreción, a la realidad inmediata que proporcionan sus delicias, a la viveza de sus elementos. Placer obligado. En efecto: el fenómeno del espectáculo establece un espacio escénico en el que también los espectadores sufrimos arrebatos; un espacio en el que, impresionados y poseídos, penetramos. Inconformes o incrédulos por momentos nos resistimos pero siempre acabamos por unirnos al rito: como si nos sumiéramos en la vastedad de una gran pecera o nos cubriera un gigantesco capelo, el cristal de la escena nos engulle al mismo tiempo que los actores hablan, gritan, gesticulan, manotean, vociferan, arroban... La experiencia se apodera de nosotros para transformarnos: compartimos los movimientos de una danza, las maromas de un circo, los desplazamientos de un supuesto trance competitivo, las extravagancias de una pantomima, los sufrimientos y avatares de una obra operística. Los personajes de cada espectáculo nos obligan a "dejar de ser" para, en la paradoja misma del acto escénico, "ser nosotros mismos". Abandonamos nuestro ser cotidiano para penetrar en un yo, en un nosotros más profundo y paradigmático: la naturaleza humana. Símbolo y mito: le pertenecemos al espectáculo tanto como sus creadores le pertenecen.

No hay, por todo esto, artes del espectáculo "a distancia" o "desde lejos". Incluso el cine y la televisión, al convertirse en espectáculos y en artes de verdad, organizan sus elementos, simulan sus voces, sus ondas, sus matices y detalles electrónicos: los visten de una sustancia inmediata y eficaz que nos sume, como una puesta en escena, en el más completo de los arrobamientos. Reglas de su propio

juego. Todo arte del espectáculo es, por definición y derecho, un acto concreto, como concretos son sus aspectos de fantasía, de imaginación; sus simulaciones e irrealidades...

Los "hacedores" del espectáculo, esos magos que lo hacen posible y real, contante y sonante, son, asimismo, seres concretos, entes de carne y hueso. La "familia" del teatro, del circo, de la ópera y la danza ha estado constituida, durante siglos, por extraños seres, maquinadores y desvelados, que parecen surgir a la vida, encarnar, aparecerse sólo en el momento en que la función se inicia. Integrantes de un cónclave extraordinario, los actores y danzantes, los directores y diseñadores, los técnicos, comparsas, iluminadores, costureras, sustitutos, payasos, apuntadores, teloneros y demás bichos y aparecidos dan con sus huesos en el foro y en sus espacios aledaños como tercios artesanos y constructores de un árbol de la vida que se prolonga en el espacio mientras el tiempo mágico —escénico— se desliza ante los ojos, las mentes y el espíritu

del público. Rebaño organizado, éste, de las artes del espectáculo es, sin embargo, agrupación de inventores descarriados: sus maquinaciones y fines últimos constituyen el "hacer creer", el forjamiento de un mundo que va más allá del universo inmediato... una máscara, una metáfora, una sensación-otra. Si: actos malabares que nos engullen por su esmerada concreción, por su vistosa realidad, por su bella pujanza. Un enorme espejo luminoso capaz de romperse en mil pedazos, mil voces, mil rostros.

El escenógrafo, el diseñador de espacios y vestuarios es, en la familia de los creadores, uno de los miembros más comprometidos. Un hermano mayor o un tío abuelo, tanto de los otros "hacedores" como de cada uno de los espectadores. Sus trabajos deben ser tan funcionales y certeros como para obligar a que las acciones, los actos, los personajes y las palabras, los sonidos y los movimientos se nos metan por los ojos. Los escenógrafos y diseñadores son los responsables de la prueba del fuego: deben invadir





nuestras almas por medio de complicadas luminosidades. Tienen que ver con los rayos del sol y con las sombras de la noche. Con selvas, tormentas y castillos efímeros. Tienen como encargo la manipulación de los colores y el llenado de los más pequeños vacíos y recovecos. Deben cubrirlo todo, todo para que el sentido de la vista —cada mirada de cada observador— quede apresado en la jaula de cristal del escenario. El escenógrafo y el diseñador, asimismo, deben velar para que los actores, los bailarines, los contortionistas y los fantasmas se sientan a sus anchas, se muevan a sus anchas, nos engañen a sus anchas, nos seduzcan a sus anchas... Alcahuetes de las formas, los trances y las figuras, estos especialistas de la contemplación se pasan horas y horas discutiendo con los directores de escena, espiando a las divas, organizando a los técnicos e iluminadores, instruyendo a las costureras, gritándole a los carpinteros, echados de bruces en el suelo junto con los dibujantes.

Los escenógrafos y diseñadores son algo serio porque no obstante su diabólica intervención en todos estos menesteres del espectáculo, luego salen con su domingo trece de que en realidad son personajes inadvertidos, secretos, modestos... No quieren títulos ni sobrenombres, créditos o publicitaciones parecidas. Sus inventos —aducen— deben ser funcionales y fieles: caminos para que surtan efectos las maniobras e ideas del director, las virtudes de los cómicos, la destreza alada de las bailarinas. Los escenógrafos y diseñadores meten la cara tras la manga —suciedad de su camisa. ¿Quién sabe de ellos? Los críticos los mencionan sólo de pasada. ¿Quién los ensalza, quién los analiza? Los cantantes de moda jamás dicen sus nombres. ¿Quién los compadece? Los espectadores apenas si se dan cuenta de su existencia. Y terminada la función sólo en los sótanos y en las bodegas —hasta nuevo aviso— quedan registrados sus sueños, talentos, precauciones, consejos, reglas e imposiciones.

Pero —oh, sorpresa—, algunos de ellos alcanzan derroteros y situaciones extraordinarias. Como Antonio López Mancera. Llegan —incluso— a nacer en algún lugar del mundo pero jamás lo revelan. Algún día, de algún año, desatan la cuerda de sus estudios, experiencias e investigaciones, aunque casi siempre —como Antonio López Mancera— deberán erigirse en aprendices tíos-bisabuelos de la familia del teatro. Toño, por ejemplo, fue alumno y asistente de Julio Prieto durante diez



años! (1941-1951), hasta que titulado, dueño y señor de los conocimientos técnicos y la experiencia suficientes, pasó, a su vez, a ser el maestro de los nuevos aprendices. En la vida profesional de Toño se descubre esa tradición ancestral del espectáculo: los afanes, la creatividad, la maestría y la enseñanza pasan de boca en boca, van de cuerpo a cuerpo, transitan de experiencia en experiencia. Tal vez sea ésta una razón fundamental de la eternidad y la vigencia del teatro y del espectáculo: sus "hacedores" conviven, aprenden, sienten y mueren en los mismos espacios, siempre, en los que se realizan sus acciones.

Pero si tenemos la fortuna de descubrir los bocetos y apuntes, los dibujos, los proyectos, las imágenes, los planos, las maquetas, los utensilios de los escenógrafos y diseñadores, nos será asimismo revelada la verdad de sus atentas y lúcidas miradas. Creadores dentro de un gran acto de creación, estos artistas de las telas, los soportes, los telones, los disfraces, las máscaras, los estallidos de luz, los estertores de la oscuridad son, a la vez, servidores y dictadores. Antonio López Mancera, por ejemplo, se confiesa un director de escena frustrado. Aduce que revisa —modosito— las ideas generales y los conceptos que sobre la obra posee el director. Y, como es natural, a veces —diligente— se adelanta a "crear" o a "concebir" su propia obra, su puesta en escena. Y cuando la experiencia profesional, los gritos y sombrerazos, las economías, esplendores y ahorros del teatro han llevado agua hasta el molino del escenógrafo, éste aprende a *calar* y a *callar*: ¿cuántos directores de escena, cuántos actores de teatro y cantantes de ópera enrojecerían de vergüenza al percatarse de los ciertos conocimientos de un experimentado escenógrafo y diseñador, quien, con sus

miles de "peleas en la coliseo" les podría hacer muchísimas aclaraciones sobre sus personales trabajos? Mezcla de arquitecto, constructor, dibujante, pintor de brocha gorda, carpintero, detective, modisto, paje y médico, Antonio López Mancera ya es, a estas alturas —casi cuarenta años de ser obsesivo escenógrafo primordial!—, simultáneamente padre, abuelo y bisabuelo de muchos directores, coreógrafos, dramaturgos, actores, bailarinas, danzantes... y escenógrafos mexicanos.

Cuando realmente se entiende y se ama lo que es eso denominado "circo, maroma y teatro"; cuando se ha seguido de cerca y de lejos, en sueños y lecturas, en alegrías y angustias la trayectoria del arte mexicano del espectáculo, no puede uno sino contemplar con respeto, admiración y afán de estudio las muestras de los trabajos pictórico-escénico-espaciales de Antonio López Mancera. Testigo y participante de muchos grandes, sublimes momentos del teatro, de la danza, de la ópera de México, López Mancera transmite en sus diseños —lo que queda de ellos cuando termina la función, la temporada, el arrebato escénico— las distintas etapas de su aprendizaje, su destreza y creatividad, su talento para rastrear cuáles son las mejores soluciones del espacio, el color y la luz, la imagen y la confección en lo que se refiere a cada asunto, cada estilo, cada obra, cada "puesta en espectáculo". Y, en verdad, cuando un artista se ha convertido en ese virtuoso de lo que podríamos llamar "traducción conceptual —espacial escénica", justo es reconocer que nos hallamos frente a un fenómeno, frente a una excepción, frente a un gran visir del arte escénico, frente a un "sabio entre los sabios" que dirían, sabrosa y certeramente, los cuentos de *Las mil y una noches*... ♦

## EL XIV FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO

Por José Salvador Arronte

Si gozar la cultura es un privilegio, gozarla en Guanajuato es un doble privilegio. Hay ciudades inevitables para ciertas cosas. La necesidad se vuelve ilusión: hay ciudades para enamorarse, para derramar la rabia acumulada, para olvidar. Hay ciudades en las que uno quisiera quedarse para siempre. Las calles, las plazas, los puentes, los callejones, en medio de edificios coloniales, hacen de Guanajuato una ciudad compartible, escenario indiscutible para el gozo permanente.

El intento del XIV Cervantino de regresar al origen del Festival: su sentido popular, es un buen intento que debe dejar de serlo para convertirse en objetivo. Algo se logró. La participación se dio en las calles y en las plazas: turistas y guanajuatenses disfrutaron los eventos que se escenificaban al aire libre. Se sentían participantes de una fiesta cultural a la que habían sido convocados.

Plausible es el hecho de que el festival realice presentaciones en diferentes puntos de la República. En esta ocasión se presentaron eventos internacionales en treinta y siete ciudades mexicanas.

Consolidar la realización de eventos culturales en tiempos de aguda crisis económica debe ser un imperativo. Mejorar la organización, buscar la difusión masiva a través de la radio y la televisión y cuidar con extrema rigurosidad la calidad de los espectáculos, son elementos que permitirán que el festival sea realmente fermento cultural para el país.

En lo que respecta a los eventos especiales de este año, dos deben realizarse de manera permanente: el Foro Nacional de Promoción Cultural y la Feria del Libro. Es muy importante reunir periódicamente a promotores culturales de todo el país para que confronten sus experiencias y reflexionen sobre la función de la cultura en el desarrollo de sus comunidades. Por otro lado, el Cervantino debe convertirse en un instrumento promotor del libro. Es una gran oportunidad para que las Universidades y las instituciones gubernamentales den a conocer sus libros, que mu-

chas veces por fallas de distribución y difusión no se conocen.

En el amplio programa del festival, en el que predominó la música, la danza y el teatro, hubo eventos de altísima calidad y otros, los menos, que no alcanzaron niveles decorosos.

El Ballet Folklórico de la Universidad de Colima presentó la coreografía *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda Central*. Rafael Zamarripa, con la asesoría de Ana Mérida, recreó el mural de Diego Rivera; Alejandro Rangel Hidalgo diseñó el vestuario y estudiantes de diferentes áreas de la misma universidad se encargaron de la utilería, de pintar el mural y de bordar el vestuario. Un buen esfuerzo de conjunto.

Los eventos musicales contaron con un público entusiasta y con escenarios muy hermosos como el templo de la Compañía y la Ex-hacienda de San Gabriel. En este campo habrá que resaltar la interpretación de los seis *Conciertos de Brandeburgo* de Bach. El objetivo del director Eduardo Mata se logró: acercarse al sonido íntimo y místico de las orquestas del periodo barroco. En la ensalada musical intervinieron El Trío Schubert, de Austria, formado por el pianista Claus-Christian Schuster, el

violinista Boris Kuschnir y el violoncellista Martin Hornstein. El grupo de jazz norteamericano Jazzberry Jam, sexteto de *dié*. Francoise Bayle con las técnicas musicales más nuevas. Bayle es un compositor nacido en Madagascar en 1932 que ha trabajado con Reibel, Malec, Caillat, Simonovich, etc. Se contó también con la presencia de La Camerata Húngara; el Cuarteto de Cuerdas Vilnius, de la Unión Soviética; La Orquesta Filarmónica del Bajío, dirigida por Sergio Cárdenas; el Octeto vocal Juan D. Tercero, dirigido por Jorge Medina Leal, entre otros. En general los grupos musicales demostraron una alta calidad en sus interpretaciones.

El grupo Rosas de la coreógrafa y bailarina Anne Terese de Keersmaeker causó sensación en el Cervantino. La coreografía se basa en movimientos repetitivos, que en sí mismos encierran la angustia del hombre moderno europeo, encerrado en la mecánica absurda y tediosa de ese post-capitalismo que todavía tiene mucha cuerda. En el espectáculo se logra una profundidad dramática que envuelve al espectador. La música de *Rosas danst Rosas* es de Thierry de Niey y Peter Vermeersch.

También se presentaron el Conjunto de la Danza de la Canción de Abjazia; la extraordinaria bailarina hindú Bharati Shivaji; la Compañía de danza L'Acadco, de Antoinette Stines, el Ohio Ballet, de Heinz Poll; el estupendo espectáculo *Cumbre Flamenca 86*, de Francisco Sánchez.

No podía faltar en el Cervantino de este año una celebración del centenario del nacimiento de Diego Rivera. Se realizaron exposiciones y conferencias. Se presentó la obra *Las dos Endas*, de Oceransky, Farías y Córcega y se realizó la premiación de la Segunda Bienal de Diego Rivera.

Entre lo mejor de las representaciones teatrales podemos mencionar al Teatro Kom de Finlandia; al grupo teatral Le Plan K de Bélgica que fue fundado en 1973 por Frederic Flamiand, Arthur Spillaert y Baba; el taller de teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa que presentó *El jinete de la divina Providencia*, de Oscar Liera; el teatro a L'Avogaria de Venecia; la puesta en escena de *Examen de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón por Germán Castillo; y el espectáculo de Salvador Garcini *Amor y muerte en la poesía del Siglo de Oro*.

Imposible dar a conocer lo que fue el Cervantino en tan poco espacio. Baste, por esta ocasión, el pequeño recuento en donde se deja constancia de lo mejor del Festival. Sin duda, el Cervantino de 1986 fue una fiesta del espíritu. ♦





# Libros

FRANCISCO XAVIER  
CLAVIJERO

## UN DEFENSOR DE LA CULTURA MEXICANA

Por Alejandro de Antuñano M.

"No he omitido diligencia alguna para la perfección de mi obra, he procurado la mayor pureza y propiedad en el lenguaje, la mayor exactitud en la ortografía, y la mayor concisión, la mayor claridad, el mejor orden, y sobre todo, la mayor imparcialidad y fidelidad en la narración".

Clavijero a Mariano Veytia, Bolonia, 25 de marzo de 1778.

Surgen en ocasiones las acciones y los actos del hombre en parte como resultado de la oposición resuelta a las manifestaciones de la vida política o cultural que les circunda. Ante ciertas formas de expresión estima de vital necesidad oponerse a ellas, bien para rebatirlas, bien para modificarlas, evitando de esta manera la multiplicación de lo que considera sus erráticas consecuencias. Así, frente a los esquemas teóricos de su tiempo, los que se establecen alrededor de la supuesta inferioridad del nuevo mundo cuya naturaleza, en opinión de sus voceros y detractores, "había degenerado enteramente en los elementos, en las plantas, en los animales, y en los hombres", Francisco Xavier Clavijero, mexicano, historiador y ex-jesuita, refutará desde Italia en el año de 1780, en su *Storia antica del Messico*, y las disertaciones sobre la tierra, los animales, y los habitantes de México, que incluyó en la misma, la muy vieja polémica de la desigualdad sostenida entre Europa y América, llevada a cabo en esta nueva ocasión principalmente por el naturalista francés Georges-Louis Leclerc de Buffon, y el antropólogo holandés o prusiano, no se sabe bien, Cornelius de Pauw, representantes no obstante del siglo de las luces o de la ilustración.

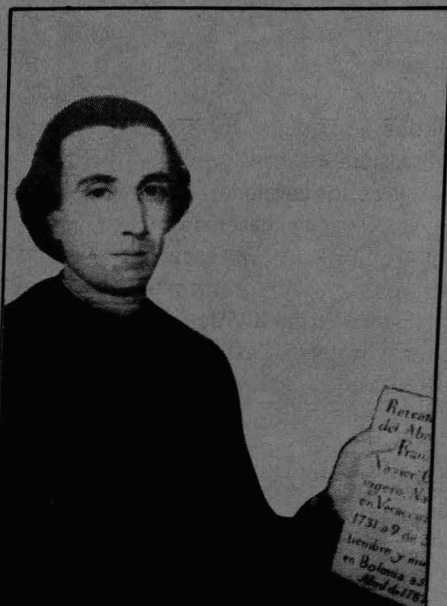
Se habla de una vieja polémica, y es

que, en efecto, se trata de la antigua querrela que sobre la capacidad intelectual de los indígenas prácticamente se sostiene desde los días del descubrimiento de América y desde los tiempos de Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda. Desde luego la controversia en los tiempos de Clavijero será diferente, pero las variaciones al tema continuarán siendo esencialmente las mismas: la supuesta inferioridad de lo americano. Lo que ahora sin embargo cambiaba, era la oportunidad de objetar sólidamente también y como contrapartida, los argumentos absurdos que surgían en el seno del siglo de las luces, los de Buffon y De Pauw. A esto se enfrentó Clavijero como una de sus fuertes motivaciones. Pero no siempre se habían utilizado en la disputa herramientas tan completas, al menos en el pasado inmediato, el de los últimos cincuenta años. El célebre español Fray Benito Gerónimo Feyjoó y Montenegro por ejemplo, había ya defendido en su oportunidad, desde la península, a los americanos. Para esto utilizó o más bien adaptó a su apología americana, los argumentos de otro español a quien conoció bien por sus excelentes obras: el célebre Juan de Palafox y Mendoza, décimo octavo Virrey de la Nueva España. Así Feyjoó en su *Mapa intelectual y cotejo de naciones*, siguiendo a Palafox en su obra *De la naturaleza de indio* —capítulo XV— defenderá la materia de la disputa con argumentos que hoy se antojan barrocos e ingeniosos, pero no de la solidez de los del ex-jesuita Clavijero:

"El concepto que desde el primer descubrimiento de la América se hizo de sus habitantes, y aun hoy dura entre la plebe, es, que aquella gente, no tanto se gobierna por razón, quanto por instinto, como si alguna Circe, peregrinando por aquellos vastos Países, hubiese transformado todos los hombres en bestias. Con todo sobran testimonios de que su capacidad en nada es inferior á la nuestra. El ilustrísimo Señor Palafox no se contenta con la igualdad; pues en el Memorial que presentó al Rey en favor de aquellos vasallos, intitulado Retrato natural de los Indios, dice que nos exceden. Allí cuenta de un Indio que conoció su Ilustrísima, á quien llamaban Seis oficios, por que otros tantos sabían con perfección. De otro que aprendió el de Organero en cinco, ó seis días, solo con observar las operaciones del Maestro, sin que este le diese documento alguno. De otro que en quinze días se hizo Organista. Allí refiere también la exquisita sutileza con que un Indio recobró el caballo, que acababa de robarle un español. Aseguraba este, reconvenido por la Justicia, que el caballo era suyo había muchos años. El Indio no tenía testigo alguno

del robo. Viéndose en este estrecho, prontamente echó su capa sobre los ojos del caballo, y volviéndose al Español, le dixo, que ya que tanto tiempo habia era dueño del caballo, no podía menos de saber de que ojo era tuerto; así que lo dixese: el Español, sorprendido, y turbado, á Dios, y á dicha, respondió que del derecho. Entonces el Indio, quitando la capa mostró al Juez, y á todos los asistentes, que el caballo no era tuerto, ni de uno ni de otro ojo; y convencido el Español del robo, se le restituyó el caballo al Indio."

Concebirán Buffon y De Pauw entre una pléyade de absurdos la condición del



Xavier Clavijero

hombre americano como precaria, estableciendo que los salvajes americanos no pueden tener un número importante de ideas abstractas porque no tienen facilidades de ejecutar comparaciones sistemáticas y por consecuencia su lenguaje será pobre para expresar dichas ideas. Para el naturalista francés también la inferioridad del nuevo mundo será zoológica. Establecerá nada menos en su *Historia de los cuadrúpedos*, que la notable ausencia de animales corpulentos y fuertes como el elefante parecía demostrar la perniciosidad del ambiente americano. Por su parte para De Pauw, de acuerdo a sus *Reflexiones filosóficas sobre los americanos*, la denigración americana resultará esencialmente antropológica: si bien es cierto que el hombre americano es el más reciente, no lo es menos señalar que, en comparación con los hombres de otros lugares, es el más decadente. Y esta decadencia hablaba de "degeneración" en el sentido del regreso a la impotencia vital del hombre analizado desde la distancia y pintado con un retrato pavoroso:

## Luis Cardoza y Aragón EL RÍO.

Novelas de Caballería



Luis Cardoza y Aragón es, sin lugar a duda, uno de los fundadores del pensamiento y la sensibilidad hispanoamericanos de nuestros días. Su obra abarca la poesía, el relato, la crítica de arte, el ensayo y el reportaje. En ella se encuentra plasmado más de medio siglo de vida plena y fecunda.

Ahora, en este libro de memorias, de encuentros, de labores, Cardoza cuenta lo que ha vivido y al hacerlo evoca todo un continente poético, a los personajes decisivos en la historia y la cultura contemporánea, con la mayoría de los cuales tuvo trato en diferentes momentos.

“La poesía no se deja capturar viva”, ha escrito Cardoza, pero en *El río*, la poesía alienta en cada línea.



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

“Los americanos —dirá— son feos, débiles y sujetos a muchas enfermedades extravagantes, ocasionadas por la insalubridad del clima. Pero por imperfectos que sean sus cuerpos aún lo son mucho más sus almas. Son tan faltos de memoria que no se acuerdan hoy, de lo que hicieron ayer. No reflexionan ni coordinan sus ideas, ni son capaces de mejorarlas, ni de pensar, porque los humores de sus cerebros son gruesos y viscosos.”

Estas caudas de tonterías se señalaron en los años de 1768 y 1771, justo cuando el Siglo de las Luces intenta apoyarse en la razón y en la ciencia como instrumentos de precisión capaces de explicar satisfactoriamente el curso de los acontecimientos humanos y los fenómenos de la naturaleza.

Sorprende pues que a estos detractores de la naturaleza y del hombre americano se les concediera tan amplio crédito; mismo que obligara a Clavijero a tomar la determinación de contrarrestar con su trabajo las supuestas inferioridades del clima, la fauna de América, el indio y el criollo, los que paso a paso fueron exculpados de los fanáticos cargos y deficiencias que se les achacaron. Y el crédito se había ganado por otra parte sin haber puesto un pie en América, o como dijera Clavijero de De Pauw, “sin salir de su gabinete de Berlín”. Sin la experiencia directa del ambiente y la sociedad analizada, y utilizando únicamente los resultados de la deducción intuitiva, estos hombres alteraban la realidad americana, y contribuían con sus escritos a fortalecer y revivir una polémica que aún en nuestros días, con nuevas variantes desde luego, no ha terminado, pues todavía se juzga y opina desde fuera lo que conviene a nuestro desarrollo y cultura.

Afortunadamente Europa misma se verá dividida ante la extravagante disputa. Mientras algunos humanistas impugnarán a través de la enciclopedia o de sus obras las cualidades de América, como Voltaire, Hume, Raynal, De Maistre, o Hegel; otros como Rousseau, Herder y Humboldt, mitificarán o más aún, sobre el terreno de los hechos, darán fé, como en el caso de este último, de la grandeza de las tierras y el hombre de América. Con su *Ensayo político sobre el Reino de Nueva España*, Alejandro de Humboldt, en efecto, proporcionaba a los hombres ilustrados de América y Europa el conocimiento científico y verdadero del continente que la ocasión demandaba y apoyado en el campo de la experiencia y la investigación rigurosa de la ilustración.

Nació el ilustre Clavijero en Veracruz el 9 de septiembre de 1731 y falleció en Bolonia, Italia, el 2 de abril de 1787. A los 17 años, el día 13 de febrero de 1748, tomó la ropa de jesuita en el noviciado de Tepotzotlán y tres años después se encontraba en el Colegio de la compañía de Puebla, en donde se dedicó —nos dice Beristain— “al estudio formal de la filosofía moderna, y se hizo familiares los escritos de Regis, Duhamel, Purochot, Cartesio, Gasendo, Neuton y Leibnitz, guiado por las noticias de Fontenelle. Este estudio —continúa Beristain— lo hizo privada y aún secretamente, porque entre los jesuitas de Méjico se miraba todavía a mitad del siglo 18, como peligrosa a la pureza de la religión, la lectura de tales libros”.

En los diferentes lugares de la Nueva España en que residió, aprendió Clavijero de viva voz los idiomas mexicano, otomí y mixteco, de los cuales después realizó un estudio gramatical. Habiendo aprendido el francés de su padre Blas Clavijero, también llegó a dominar los idiomas griego, hebreo, latín, italiano, inglés y portugués.

En 1767, con la expulsión de los reinos de Carlos III, de todos los miembros de la compañía de Jesús, Francisco Xavier Clavijero se establecerá en Italia, primero en la legación pontificia de Ferrara y luego en la de Bolonia. La providencia de los jesuitas de la Nueva España, al momento de efectuarse la expulsión, contaba con 678 religiosos, y casi dos años fueron necesarios para que estos mexicanos pasaran a Italia. En el trayecto perecieron 101, de los cuales 34 fueron presas del vómito prieto en Veracruz, 9 en La Habana, 11 en el mar y finalmente 9 en el Puerto de Santa María. El mismo Clavijero quedó gravemente enfermo en La Habana, y ya restablecido prosiguió su trayecto hacia Córcega donde debería desembarcar, y en cuyas costas, siendo lo habitual, naufragó su embarcación; y como tuvo proyectos por los cuales vivir, fue rescatado de las olas, pues invocó en tan terrible trance a la Virgen de Guadalupe.

En Italia encontró Clavijero una nutrida y rica información sobre asuntos de México, que naturalmente aumentó el gran caudal de datos, noticias y documentos importantes sobre la historia de México que llevó consigo desde Guadalajara en donde recibió la noticia de su expulsión.

En Ferrara pudo consultar nuestro historiador la magnífica biblioteca del Conde Aquiles Crespo y su hijo Benito, y serán



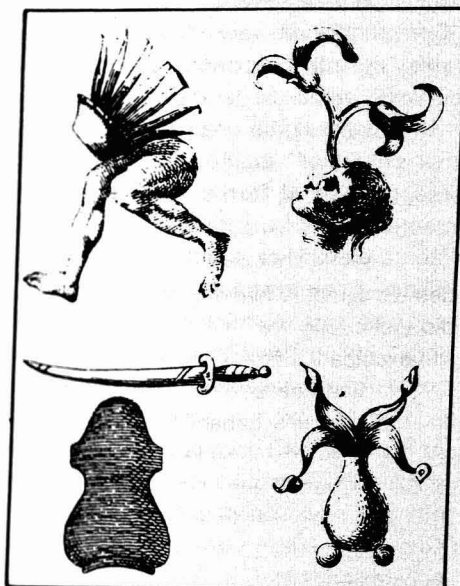
Roma, Bolonia, Nápoles, Florencia, Génova, Milán y Venecia las principales fuentes de su refuerzo documental sobre México. Por ejemplo, hallará Clavijero en la biblioteca de Bolonia llamada del Instituto de las Ciencias "un original megicano en papel de los indios; y en Florencia otros varios que la duquesa, Beatriz de Toledo, había hecho colocar allí con el retrato original del emperador Moctezuma". Así, pues, prácticamente estaba reunido todo el material que necesitaba para su viejo proyecto de escribir una historia de su país, pues si a éste se unía el formidable núcleo de noticias y colección de documentos históricos que había sacado del Colegio de San Pedro y San Pablo de la ciudad de México y que Carlos de Sigüenza y Góngora le había donado, el periodo histórico se complementaba considerablemente.

Con estos materiales Clavijero empezó pues a trabajar su historia. Pero será sólo cuando llegue a sus manos la edición inglesa de De Pauw de 1771, las *Reflexiones filosóficas sobre los americanos*, que tuvo en Italia como en el resto de Europa amplia difusión, que Clavijero se decide a dar forma a este dual y rico acervo mexicano. Será así, el tiempo de la voluminosa publicación que más mérito y reconocimiento le dio y le ha dado; el tiempo de su *Storia antica del Messico cavata da' migliori storici spagnuoli, e da' manoscritti, e dalle pitture antiche degl'indiani: divisa in dieci libri, e corredata di carte geografiche, e di varie figure e dissertazioni sulla Terra, sugli animali, e sugli abitatori del Messico*.\*

Emprendida según el mismo Clavijero "para evitar una ociosidad enojosa y culpable... para servir a su patria... y para reponer en su esplendor a la verdad ofuscada por una turba increíble de escritores modernos sobre América", la obra apareció impresa primero en tres tomos con ilustraciones y mapas en Cosena en el año de 1780 por Gregorio Biasini, y desde luego era claro para el lector que se dirigía a refutar la obra de De Pauw porque en ella indicaba sin ambages el mismo Clavijero "como en un muladar, se han recogido las inmundicias, esto es, los errores de los otros —léase Buffon en quien se había basado De Pauw. Si parecen fuertes mis espresiones —continúa— ha sido porque no he creído conveniente emplear la dulzura con un hombre que se pone de hecho pensado a injuriar al nuevo mundo, y a las personas más respetables del antiguo". El cuarto tomo, el de sus *Disertaciones* se

publicó al año siguiente en 1781. Su obra la dedicó a la Universidad de México.

El original de su historia lo escribió Clavijero en castellano, pero luego, pensando que era más conveniente que la historia fuera conocida en el país que le había dado asilo, y a solicitud de sus amigos italianos, la tradujo al italiano. De todas formas, nunca en ese momento el suspicaz gobierno de Carlos III la hubiera publicado. La *Storia antica del Messico* tuvo éxito inmediato en Italia. Para 1787 se tenía su traducción al inglés hecha por iniciativa del gran Francisco de Miranda, luego al francés, y para 1789-1790 al



alemán. En España la obra no circuló como era de esperarse. Su tendencia criolla, además, lo hacía imposible. La versión española completa sólo pudo ser conocida y valorada cuarenta y seis años más tarde, en 1826, cuando traducida por José Joaquín de Mora, apareció publicada por el laborioso Ackermann e impresa por Carlos Wood, en la ciudad de Londres. Los mexicanos en su mayoría, con esta edición, dejaban atrás la idea vaga e imperfecta que de la obra de Clavijero habían tenido. La primera edición española que superó deficiencias de la italiana apareció en 2 tomos rica y profusamente ilustrados con grabados y dos mapas, y es una de las ediciones del siglo XIX más cuidadas y completas que de Clavijero y de México se tengan en nuestros días.

Con riguroso método, profundo espíritu crítico y sólida erudición, Clavijero con el mejor de sus trabajos daba a conocer al siglo XVIII, quizá desde los días de las primitivas historias de cronistas e historiadores, "la antigua civilización" de una nación reputada hasta entonces por

muchos ignorantes —filósofos, historiadores y cultos de la época— de salvaje y bárbara, y sin el menor destello de desarrollo; y presentaba al mismo tiempo el verdadero cuadro de la vasta riqueza natural y social de la entrañable patria lejana.

"Agobiado de tribulaciones", los trabajos que pasó Clavijero para concluir su *Historia* fueron inmensos, incluyendo los económicos "porque dejando —señala en su prefacio— aparte los grandes dispendios que he hecho para proporcionarme los libros necesarios de Cádiz, Madrid y otras ciudades de Europa, he leído y examinado diligentemente casi todo lo que se ha publicado hasta ahora sobre el asunto; he estudiado gran número de pinturas históricas megicanas; he confrontado las relaciones de los escritores, y he pesado en la balanza de la crítica su autoridad; me he valido de los manuscritos que ya había leído durante mi mansión en Megico, y he consultado muchos hombres prácticos de aquellos países"; y no sólo leyó, coordinó y redactó el numeroso material de su historia, lo que era lógico, sino que además tradujo al italiano y tramitó sin ayuda, el cuidado y vigilancia de la edición que entregó para su impresión a Biasini en 1779.

Clavijero con su *Historia* de las instituciones de los antiguos mexicanos, política, económica, social y cultural, se erigía en ese casi extinto siglo XVIII, como el ilustrado defensor por excelencia de la cultura mexicana que reforzaba los sentimientos de un nacionalismo criollo en ciernes que no tardaría en expresarse plenamente en los inicios del convulso siglo XIX de México. Por otra parte, al manifestar Clavijero ante la cultura europea como contraparte los valores consustanciales de México y América, también la cultura mexicana adquiría el prestigio, el perfil y la validez propios de una civilización que era capaz de diseñar su propio destino, y que además así lo haría saber a Europa en pocos años. ♦

\* Aparte de su *Historia antigua de México*, Clavijero escribió otros libros muy importantes: *Historia de la California* e *Historia eclesiástica de Nueva España*. Fue además autor de varios tratados de filosofía, religión, y física. Véase Beristain, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, México, 1816, T. I, pág. 353 y sig.

Francisco Xavier, Clavijero. *Historia antigua de México*, traducida del italiano por José Joaquín de Mora. Londres R. Ackermann, 1826, 2 vols. XXXI, 432 pp. (T. I); 14 pls.; IV, 449 pp. (T. II); 1 pls. 23.5 cm Ejemplar, biblioteca del Lic. Joaquín Piña Armandariz.

## AUTOGNOSIS. EL PENSAMIENTO MEXICANO EN EL SIGLO XX

### LOS INTELECTUALES FRENTE AL PODER

Por Felicitas López

Como es su costumbre, una vez más el Dr. Abelardo Villegas publica un libro interesante, polémico y amenamente escrito, en el que con incisiva ironía (ya característica de sus escritos), no deja títere con cabeza. Sin embargo, quizás habría que lamentar cierto apresuramiento en la redacción de la obra y aunque el autor explicita claramente que no se hará hincapié sobre los acontecimientos sino sobre las ideas que los explican e iluminan, hace falta un mayor acercamiento sobre el contexto histórico y social de las diversas etapas del país.

*Autognosis. El pensamiento mexicano en el siglo XX* es una visión de las principales disputas ideológicas suscitadas entre los intelectuales mexicanos en lo que va del siglo, quienes se enfrentaron entre sí con una violencia inusitada.

En cuanto a las constantes del pensamiento mexicano, Villegas señala que una de las principales es la de llevar a cabo "una tarea de autoconocimiento, que se presenta incluso en aquellas corrientes que alardean de antinacionalismo" (p. 7). Otra es la indagación sobre la vigencia o falencia de la revolución mexicana, suceso histórico que marcó el desarrollo histórico posterior.

El libro comienza con un análisis de las primeras décadas del siglo, cuando se enfrentaron científicos y espiritualistas; cuando dieron la batalla los integrantes de el Ateneo de la Juventud, jóvenes preocupados por los problemas del país y a la vez escépticos de las soluciones violentas. Como liberales que eran, señalaban cómo el tan mentado cientificismo había llevado al país a una hiriente desigualdad social y económica, y en lo político a una dictadura persona que llevaba décadas de existencia. Ville-

gas escribe a este respecto: "Los evolucionistas conciben a la libertad y a la democracia como corolarios de un largo proceso evolutivo en el que la nación marcha de la dispersión a la organización, en tanto que los liberales conciben a la historia como una pugna permanente entre la libertad y la opresión" (p. 14).

Los jóvenes profesionales de el Ateneo de la Juventud estaban animados de un afán de trascendencia. Críticos del porfiriismo, no se oponían a las reformas emanadas de la contienda armada, pero las veían únicamente como un medio para llegar al desarrollo humano integral. "Comprendían las reivindicaciones laborales, agrarias, económicas, pero la cuestión social se les aparecía fundamentalmente como una cuestión educativa y cultural" (p. 40). La gestión de Vasconcelos al frente de la recientemente creada Secretaría de Educación Pública ejemplifica la actitud de los ateneístas a este respecto.

El triunfante régimen revolucionario se apoya en un liberalismo jacobino cuyo producto más acabado es la Constitución de 1917. Se analizan las obras de Andrés Molina Enríquez, inspirador del artículo 27 Constitucional, de Justo Sierra, que sirvió de puente de transición entre la generación positivista y la nueva generación liberal, de los Flores Magón, Francisco I. Madero, etcétera.

En cuanto a las incipientes corrientes de izquierda, el Dr. Villegas escribe que fueron rebasadas por los acontecimientos y por un hábil manejo gubernamental que las privó de audiencia entre las masas. El marxismo será estudiado en forma sistemática hasta la postguerra, lo que no significa que no tenga su importancia, pues hay una importante corriente de izquierda dentro del oficialismo, como señala el autor: "El Estado mexicano estaba lejos de ser un Estado socialista, pero tampoco era un gobierno liberal clásico" (p. 85).

Acabada la lucha de facciones y triunfante la constitucionalista, la tarea principal del gobierno era la reorganización y la reconstrucción del país. Durante la segunda y tercera décadas del siglo se transitó del caudillismo militar al máximo, y de éste al presidencialismo. El instrumento que hizo posible esto fue el Partido Nacional Revolucionario, creado por Plutarco Elías Calles en 1929, con lo que se dio la institucionalización de la revolución. En lo sucesivo, un solo movimiento político aglutinará a la "familia

revolucionaria". Con esta institucionalización se controla al movimiento obrero a través de la corrupción y de una no tan desembozada violencia, junto a un tímido reparto de tierras y una acelerada profesionalización del ejército. En 1934 asciende a la presidencia el general Lázaro Cárdenas, quien da un giro radical a los postulados revolucionarios; inaugura el presidencialismo, y con su política nacionalista y soberana exacerba las fuerzas de derecha.

Durante la década de los treinta tiene lugar un acalorado debate entre la izquierda y la derecha, lo mismo que entre nacionalistas y universalistas, debate que se expande a todas las esferas del país, sobre todo a las artísticas. En esta época juegan un papel importante "Los siete sabios", quienes habían aparecido públicamente en 1916, hechura de los hombres del Ateneo. El autor señala que en un principio este grupo se movió en la arena política motivado por valores religiosos, que con el paso del tiempo decantaron sus posiciones hasta tomar caminos divergentes. Salieron de sus filas dos ramificaciones: "una de derecha y otra de izquierda, si así pueden llamarseles, pero ambas con un enfoque moral y humanista de las cuestiones mexicanas" (p. 66). Ejemplo de ello son los casos de Vicente Lombardo Toledano, quien se orientó hacia el marxismo, y Manuel Gómez Morín, fundador del Partido de Acción Nacional, en 1939.

La polémica de esos años no fue sólo política. En el plano ideológico tuvo lugar la famosa contienda Lombardo-Caso en torno a la libertad de cátedra en las universidades. En 1933 el Primer Congreso de Universidades Mexicanas había señalado que el marxismo debería ser la orientación ideológica de las universidades, para que se efectuara "la sustitución del régimen capitalista, por un sistema que socialice los instrumentos y los medios de producción económica" (p. 86). Antonio Caso saltó a la palestra. Prominente ateneísta y antiguo maestro de Lombardo, indicó que concebía "a la universidad de México como una comunidad cultural, una persona moral que no puede profesar de manera obligatoria algún determinado credo filosófico, artístico o científico". La posición de Lombardo era de que "a una supuesta libertad absoluta considerada como derecho natural se opone la idea de que el individuo no puede existir sin la colectividad y que posee obligaciones en relación a esa colectividad" (p. 87). Para



Lombardo, el marxismo era el único sistema político que podía resolver los problemas sociales. Las cosas llegaron tan lejos que Caso llamó a su ex-discípulo "renegado del espíritu", mientras que éste le contestó que era "renegado del positivismo".

Mientras lo anterior ocurría en el plano de las ideas, en el Congreso de la Unión se modificaba el artículo 3o. constitucional (justamente el primer día de la presidencia de Cárdenas), estableciéndose la educación socialista obligatoria y de paso se atacaba a la universidad como semillero de reaccionarios. Sin embargo la tal educación socialista quedó en mera declaración, pues los maestros no se enteraron en qué consistía "y ello tenía que ser así porque no tenían delante el fenómeno socialista; se trataba en realidad de una retórica porque los acontecimientos sociales iban por rumbos muy diferentes" (p. 95). Retórica en la que el sistema político mexicano es maestro.

Las críticas al proceso revolucionario durante la década de los treinta no provinieron solamente de la derecha, sino incluso de boca de un carrancista confeso como lo era don Luis Cabrera. En las conferencias sustentadas a lo largo de 1931 tituladas "Balance de la revolución", señalaba que ésta había sufrido una traición, pues "libertad, igualdad, justicia, sufragio efectivo, no reelección, autonomía de los poderes, municipio libre, soberanía de los estados, independencia internacional... Palabras, Palabras, Palabras. La revolución no ha resuelto ninguno de los problemas políticos de país" (p. 104).

Lázaro Cárdenas fue quien declaró que la revolución "vive en orgánico movimiento de renovación", con lo que dio principio a una retórica de la "revolución permanente" que hace posible alargar el proceso revolucionario *ad infinitum*.

En lo correspondiente a la cultura, la polémica se centró entre nacionalistas y universalistas. Durante 1929 y 1931 apareció la revista cultural *Contemporáneos*, a la que animaba un grupo de jóvenes intelectuales, algunos de los cuales se cuentan entre los mejores poetas de este siglo. Entre las finalidades de la revista estaba el estudio de la cultura universal, en oposición al recalcitrante y áspero nacionalismo surgido de la revolución. Se les calificó de extranjerizantes, aburguesados, afeminados y cursis, a lo que respondieron los Contemporáneos ferozmente, con una crítica que abarcaba a todos los órdenes, no única-

mente el literario. Apunta el autor que: "Los intelectuales del país estaban animados por un inmenso prurito crítico y les parecía que la crítica que hacían los otros no era suficiente" (p. 74). Alfonso Reyes —con su inmensa autoridad— terció en la disputa desde Río de Janeiro, poniendo punto final a la misma: escribió Reyes: "Nada puede sernos ajeno sino lo que ignoramos. La única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo. Claro es que el conocimiento, la educación, tiene que comenzar por la parte: por eso 'universalidad' nunca se confunde con descastado" (p. 77-78).

Pero esto no era todo. En 1934 Samuel Ramos publica *El perfil del hombre y la cultura en México*, una indagación sobre el ser del mexicano. Abelardo Villegas señala que aquél descubrió que "muchas de las realizaciones de la historia y muchas actitudes de la vida cotidiana las ha elaborado el mexicano para ocultarse a sí mismo las posibles deficiencias de su realidad" (p. 81), inaugurándose el supuesto "complejo de inferioridad" como explicación de nuestros males.

Otro de los temas tratados en la obra por Villegas es el de los transterrados españoles que huyeron de la guerra civil y del triunfante franquismo y que dieron nuevos aires a la preocupación sobre el destino de México. Su aportación fue importante sobre todo en el terreno filosófico. José Gaos fue uno de estos eminentes filósofos que dejaron honda huella en México. Este pensador "conducirá a sus alumnos a una tarea de salvación nacional que en el plano de las ideas se manifestará sobre todo como un análisis minucioso de la historia del pensamiento mexicano y como una reflexión acerca de la realidad en torno" (p. 116). Leopoldo Zea, uno de sus brillantes discípulos, encontró en sus estudios que los latinoamericanos no habían copiado servilmente el pensamiento europeo, sino que lo habían adaptado a sus peculiares circunstancias; igualmente "comprendió que tales valores (los occidentales) sí tenían un poder de convicción universal, pero lo que no era universal eran los intereses de occidente" (p. 119). En su extensa obra Leopoldo Zea postula que los latinoamericanos debemos asumir nuestro pasado y proponernos un proyecto asuntivo, lo que implica dejar de vivir modelos ajenos para elaborar el propio.

Durante las décadas de los cuarenta y de los cincuenta, la preocupación girará en torno al abordaje del ser de México y de América. Aclara el autor: "se trata de ganar un concepto ontológico para que funcione como idea explicativa de *todo* lo mexicano y *todo* lo americano" (p. 122). Dentro del campo de estudio de lo mexicano se destaca el grupo Hiperión, alentado por Leopoldo Zea, cuyos integrantes se dedicaron a indagar sobre el mexicano. De sus esfuerzos queda una colección titulada *México y lo mexicano*.

Fuera del grupo, Octavio Paz publicó en 1950 su célebre ensayo *El laberinto de la soledad*, donde se hacía expresa esta misma preocupación, pero según él, lo que nos caracteriza es la soledad, no el complejo de inferioridad.

Por su parte, Edmundo O'Gorman en su libro *La invención de América*, plantea que "es la idea de América la que se inventa. La historia de esa invención es muy interesante, atañe primero al ser geográfico y luego al ser histórico" (p. 124).

Durante la postguerra la vieja polémica entre la izquierda y la derecha quedó dirimida en favor de esta última. Con el alemanismo, la derecha no prosperó ya que "ideológicamente no era necesario porque el mundo oficial se había apropiado de sus metas" (p. 136), mientras que la izquierda oficial era eliminada dentro del aparato gubernamental al amparo de la guerra fría. La izquierda en general vivió un proceso de dogmatismo y esclerosamiento que está muy bien personificado en la obra de estos años de José Revueltas, quien expresó como pocos "la conciencia dolorosa de un militante" (p. 147).

Durante el alemanismo "modernidad y capitalismo resultan ser sinónimos" (p. 136). El camino abierto a la revolución era el de la industrialización acelerada, el aumento de la productividad agraria, las buenas relaciones con el vecino del norte, la penetración del capital extranjero en sectores económicos antes no permitidos, junto al afianzamiento de la rectoría estatal. Dos intelectuales discuten la sobrevivencia de la revolución: Jesús Silva Herzog y Daniel Cosío Villegas. Su conclusión es que ésta ya no tiene nada que hacer, que ha fracasado.

Surgen nuevas discusiones sobre el tapete con la descolonización, el surgimiento del llamado "tercer mundo", la rebeldía estudiantil y el desencanto respecto a los "socialismos reales". Se descubrió que había muchas maneras de

ser progresistas "sin subordinarse a una ortodoxia que además cambiaba de acuerdo con las circunstancias, aunque pretendiera fundarse en una serie de verdades permanentes" (p. 140).

Mientras tanto, el país se moderniza, se efectúa la reforma agraria, se establece el reparto de utilidades y los libros de textos gratuitos, se ejerce una política exterior independiente y digna, aunque los frutos del desarrollo no se reparten equitativamente.

En 1965 aparece *La democracia en México*, de Pablo González Casanova, la "primera obra importante de la moderna sociología mexicana" (p. 149). "El libro era una explicación y en cierto sentido una justificación del régimen mexicano" (p. 149).

Fue durante los años sesenta y setenta cuando intelectuales como Carlos Fuentes, Octavio Paz, Víctor Flores Olea, Enrique González Pedrero, el citado González Casanova y Luis Villoro, "no comprometidos con la izquierda partidista, se acercaban y se alejaban alternativamente del mundo oficial. Críticos del gobierno participaban a veces del servicio exterior y aceptaban los premios nacionales que discurría el régimen o de plano se absorberían en las esferas

oficiales después de un pasado contestatario" (p. 148).

A este respecto señala Villegas que en nuestro país "se observa en la historia del pensamiento mexicano que, con frecuencia, aunque no siempre, el radicalismo juvenil de los intelectuales va convirtiéndose con la edad en un conservatismo" (p. 100). Recuerda para ejemplificar su aserto, los casos de Vasconcelos, Diego Rivera, Gómez Morín, etcétera. Hasta el fatídico 1968 todavía se tenía la ilusión de mejorar y democratizar al Leviatán priista, lo que no dejaba de representar un dilema para los intelectuales.

El autor menciona igualmente que durante la década de los sesenta se dio una polarización de las preferencias filosóficas, sobre todo entre el marxismo y la filosofía analítica. Surgen también una pléyade de jóvenes literatos organizados alrededor de Octavio Paz y de Fernando Benítez en las páginas de los suplementos culturales que éste dirige. José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Juan García Ponce, José Luis Cuevas, rompen lanzas contra el nacionalismo e inician una búsqueda de la universalidad, pero como los problemas del país son acuciantes vuelven los ojos al terruño, pero

ahora con un nuevo enfoque.

"En una palabra, la crítica de la cultura trató de elevar la meditación sobre el jazz o las tiras cómicas a los niveles de la tradicional alta cultura, la filosofía, la lingüística, etc. Y se pensó que era una consideración de lo nacional no nacionalista y en un marco conceptual a la altura de los tiempos y de nivel internacional" (p. 157-158).

El último acontecimiento analizado por el autor es el movimiento estudiantil de 1968, que paradójicamente aparece en el grupo social más mimado por los regímenes revolucionarios, además de que "la universidad se constituía en un semillero de políticos oficialistas" (p. 160). Las privilegiadas clases medias, hechura de los regímenes revolucionarios, sobre todo a partir de la postguerra, estaban hartas del autoritarismo priista. Para colmo, el gobierno de Díaz Ordaz se mostró incapaz de dialogar y reprimió a sangre y fuego la revuelta, que empezó con pretextos fútiles. Como escribe Villegas: "Lo que era mayoritario era la indignación y el ímpetu de rebeldía" (p. 162). En el movimiento estudiantil los obreros, y por supuesto los campesinos, brillaron por su ausencia, pero al menos contó con el apoyo unánime de

## era



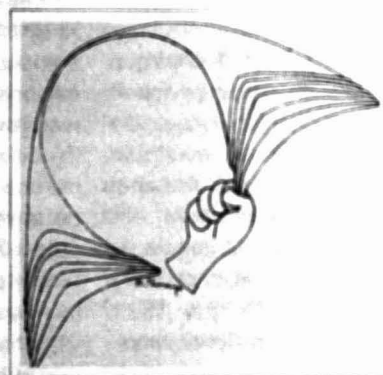
**TOLEDO**  
**LO QUE EL VIENTO A**  
**JUAREZ**

◀ PRÓLOGO DE ▶  
**CARLOS MONSIVÁIS**

◀ 48 LÁMINAS EN COLOR ▶

EDICIONES ERA ■ AVENA 102 ■ 06810 MÉXICO, D.F.  
MÉXICO, D.F. | GUADALAJARA, JAL. | MONTERREY, N.L.  
☎ 581 77 44 | ☎ 14 90 48 | ☎ 42 08 12

## Vuelta 120



Inéditos de  
**VICENTE HUIDOBRO y MIGUEL HERNÁNDEZ**

Narraciones: Juan García Ponce,  
Alejandro Rossi, Carlos Fuentes, Alberto Ruy Sánchez  
Ensayos y comentarios: Gabriel Zaid, Enrique Krauze,  
Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante,  
Jaime García Terrés, Eduardo Lizalde, Adolfo Castañón,  
José Miguel Oviedo, Julio Ortega



la intelectualidad, con sus honrosas excepciones.

El gobierno acusó a los estudiantes de "extranjerizantes", por enarbolar efigies de Fidel Castro y del Che Guevara. Escribió el autor a este respecto que "la distinción entre héroes ajenos y propios resultaba una verdadera caricatura del nacionalismo, una actitud aldeana y cerrada que contrastaba con cierto internacionalismo del movimiento estudiantil. El nacionalismo del gobierno era ya un nacionalismo reaccionario convertido en instrumento de manipulación política" (p. 164).

"En la década de los setentas, los lineamientos de la cultura mexicana son sólo una prolongación de los marcados en la década anterior" (p. 168). Sigue haciéndose expresa la preocupación por lo mexicano, aunque la polémica sobre la vigencia o no de la revolución queda zanjada. Lo primero se expresa en un "permanente estudio de la realidad nacional en sus diferentes aspectos, pero ya como una tarea normal y cotidiana" (p. 169), lo que es a su vez consecuencia del mismo desarrollo social, mientras que en cuanto a lo segundo el autor es categórico: "En el terreno del pensamiento político la cuestión de la muerte de la revolución mexicana queda definitivamente zanjada" (p. 170). A nivel oficial sigue haciéndose uso de su retórica, ya que si el sistema la entierra se deslegitima.

Después de un somero análisis de los sexenios de Echeverría y López Portillo concluye que cada vez es más difícil para el gobierno seguir esgrimiendo la bandera del "desarrollo económico acelerado, desigual pero sostenido". El mandato de Miguel de la Madrid se inicia con una severa crisis económica y con un profundo fracaso de la "administración de la abundancia". La inflación, la corrupción, la ineptitud política y administrativa son las constantes.

El Dr. Villegas termina su libro con una exhortación a los hombres de pensamiento: "Al final del siglo México se encuentra en una encrucijada política, económica, cultural y moral, cuyo diagnóstico y soluciones constituyen un verdadero reto para los hombres de ideas" (p. 171). ♦

Abelardo Villegas, *Autognosis. El pensamiento mexicano en el siglo XX*. México, IPGH, 1985, 181 p.

# Discos

## EL REQUIEM DE MOZART

Por Rafael Madrid

*El Requiem* es la última obra de Wolfgang Amadeus Mozart. La muerte lo sorprendió trabajando en la partitura de esta misa de difuntos. Mozart tuvo el presentimiento de que sería su despedida de este mundo. Puede asegurarse que el genial salzburgués trabajó realmente hasta exhalar el último aliento en la composición de esta misa. El hecho de que el Requiem se impusiera tan rápidamente y lograra celebridad mundial no se debe únicamente al reducido número de misas de difuntos verdaderamente musicales y artísticas existentes, ni a su historia romántica. La razón está en la música misma, que al igual que en *La Flauta Mágica*, escrita casi al mismo tiempo, tanto en su forma como en su esencia, es un documento musical de valor universal.

La enfermedad de Mozart investigada a fondo por la ciencia médica y siempre un tema de discusión, ha dado pie a muchas leyendas e historias. El lecho de enfermo de Mozart, a su regreso de su último viaje a Praga, se convirtió en su lecho de muerte. Mozart, auxiliado por Franz Xavier Süssmayr, su discípulo, *factotum*, y blanco de sus bromas en sus últimos años, trabajaba e intentaba continuar la composición del Requiem. Benedict Schak cuenta cómo, reunidos junto a su cama, con Hofer el cuñado de Mozart y el bajo Gerl cantaban el Requiem cuando Wolfgang rompió a llorar fuertemente. Con toda lucidez veía aproximarse su fin, con toda lucidez participaba del mundo que le rodeaba. Sophie Haibl, hermana de Constanze, esposa del compositor, cuenta que estaba Süssmayr sentado al lado de Mozart. Sobre la cama estaba el manuscrito del Requiem y Wolfgang le explicaba que, en su opinión, Süssmayr lo debía terminar después de su muerte.

Durante la noche del 4 al 5 de diciembre a la 1:55 murió Mozart. El Requiem quedó incompleto. Se interrumpió en el noveno compás del *Lacrimosa*.

Constanze agobiada por la enfermedad, el dolor y la pobreza ordenó que el mezquino entierro se hiciese del modo más barato. El 6 de diciembre por la tarde sacaron el cadáver en un sudario negro. El cortejo fúnebre se detuvo, para la bendición del cadáver en la capilla del crucero, al lado norte de San Esteban. Lo que siguió es impreciso a causa del mal tiempo. Ante las puertas de la ciudad, fue enterrado Mozart en el cementerio de St. Marx en una fosa para indigentes.

No se levantó ni una piedra ni una cruz. Una columna truncada, con un ángel llorando su muerte señala hoy el lugar en el que se supone está su sepultura.

Mozart, como hombre y compositor tenía todos los sentimientos; y ninguna pasión, excepto una; pero esta era terrible: el orgullo, el poderoso sentimiento de su genio. Pero haciendo abstracción de esta inmensa y única pasión encontraremos la más amable y sonriente de las almas. Fue dichoso, y no obstante pocas existencias fueron más duras que la suya. Fue una lucha sin tregua contra la miseria y las enfermedades. Sólo la muerte puso término a esos males —cuando tenía 35 años—. ¿De dónde provenía, pues, tanta felicidad?

En primer lugar de su fe, inteligente y exenta de supersticiones, fuerte, firme. Es una fe con calma, sin pasión, sin misticismo: *Credo quia verum*. A su padre moribundo le escribe el 4 de abril de 1787: "...Y agradezco a Dios por haberme acordado la felicidad... no puedo acostarme sin pensar que al día siguiente puedo haber dejado de existir; y a pesar de todo ninguno podrá decir que soy melancólico y triste en mi modo de ser. Doy gracias a mi creador por esta felicidad y la deseo de todo corazón para mi prójimo". Esta es la felicidad en la eternidad.

En segundo lugar su alegría es la de crear. Componer, decía Mozart, es mi única alegría y mi gran pasión. Para él componer y ejecutar son funciones tan indispensables como comer, beber o dormir.

Especialmente en tres obras Mozart ha expresado lo Divino: en *El Requiem*, en *Don Juan* y en *La Flauta Mágica*. En *El Requiem* respira el puro sentimiento de la fe cristiana. Mozart ha hecho sacrificio en él de sus seducciones y sus gracias mundanas. No ha conservado sino su corazón, que se vuelve humilde, arrepentido, tembloroso, para dirigirse a Dios. Un doloroso terror y una tierna contrición recorren la obra, de sentimiento grandioso y honda convicción. La emotiva melancolía

y el acento personal de ciertas frases infunden la certeza de que Mozart pensaba en sí mismo cuando pedía para los demás el descanso eterno.

Pocas obras en toda la literatura musical están rodeadas de tanta leyenda y misterio como *El Requiem*. Siempre ha sido motivo de sospecha el texto musical de esta obra en aquellas partes que el autor dejó inconclusas al morir; y recientemente han sido sometidas a una "limpia" por varios musicólogos como Franz Beyer en 1971 y una mucho más radical de Richard Maunder en 1983, que se utilizó en la versión que nos entrega Christopher Hogwood *L'Oiseau-Lyre* con sus solistas, Coro de niños de la Catedral de Westminster y la Orquesta y Coros de la Academia de Música Antigua, empleando, como nos tiene acostumbrados, instrumentos antiguos. De acuerdo con el folleto que acompaña a los discos, omiten el *Sanctus*, el *Osanna* y el *Benedictus* porque consideran que, junto con los últimos compases del *Lacrimosa* no son Mozart "genuino" sino cosecha exclusiva de Süssmayr. Además, la nueva edición de *El Requiem* contiene un *Agnus Dei* ligeramente revisado y la orquestación también difiere de la tradicionalmente aceptada.

Respecto a la grabación, como casi todas las de *L'Oiseau-Lyre* es impecable sobre todo en disco compacto.

En la interpretación que nos ofrece Peter Schreier y sus huestes (PHILIPS) prefieren la versión tradicional que completó Süssmayr y que sigue sonándonos muy convincente a pesar de los hallazgos de los modernos eruditos. Schreier nos da su interpretación con apasionada convicción, un profundo conocimiento de esa música, seguramente apoyada en su vasta experiencia ya que como tenor la cantó en incontables ocasiones y la grabó alrededor de 1960. Los cuatro solistas de esta grabación son de lo mejor, destacando la soprano Margaret Price con una voz primorosa y el tenor Francisco Araiza que canta con emoción y convicción. Los Coros de Radio Leipzig y la Orquesta del Estado de Dresden responden con creces a las demandas de su director.

Estos discos PHILIPS fueron seleccionados por la revista *Gramophone* como la mejor grabación del año de 1984 en la categoría de Música Coral.

En las versiones de disco LP recuerdo con particular afecto las de Eugen Jochum y la Sinfónica de Viena en DEUTSCHE-GRAMMOPHON (1960) y la del prematu-

ramente desaparecido Istvan Kertesz dirigiendo a la Filarmonía de Viena y a los Coros de la Opera del Estado de Viena (LONDON 1966) con Elly Ameling y Marilyn Horne, ambas en su mejor forma vocal.

*El Requiem* de Schreier y Hogwood es angélico, el de Kertesz es humano; el de los primeros es, si se quiere, más "puro"; el del último es drama. El inicial es como un oratorio de Bach, el otro como uno de Händel. En el del director checo se percibe que el moribundo presiente la cercanía de la muerte y hay lucha antes de entregarse. Angustia y drama en *Lacrimosa*, alabanza avasalladora en el *Sanctus*.

Es una lástima que la grabación LONDON esté discontinuada. ♦

MOZART: REQUIEM K 626

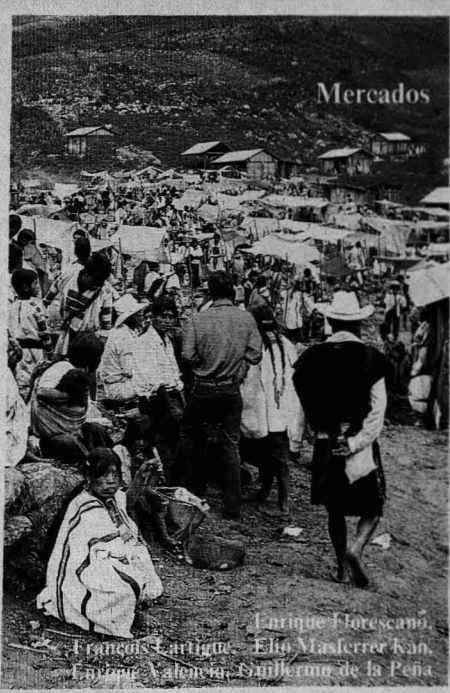
Margaret Price (soprano). T. Schmidt (mez-sop). Francisco Araiza (tenor). Theo Adam (bajo). Coros de Radio Leipzig. Orquesta de Dresden. Dirige Peter Schreier. PHILIPS 411420-2 (2 discos compactos).

MOZART: REQUIEM K 626 (ediciones C.R.F. Maun-

der)  
Emma Kirkby (soprano). C. Watkinson (contralto). Anthony Rolfe (tenor). David Thomas (bajo). Coro de niños de la Catedral de Westminster. Coro y Orquesta de la Academia de Música Antigua. Dirige Christopher Hogwood. *L'Oiseau-Lyre* 411712-2 (2 discos compactos).

## MEXICO indígena

\$500.00 INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA No. 12 SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1986



Enrique Florescano,  
Francisco Lartigue, Elin Masterrer Kan,  
Enrique Valencia, Guillermo de la Peña

## salud mental

ISSN 0140-9329

Órgano del Instituto Mexicano de Psiquiatría. Publicación internacional de aparición trimestral, que desde hace 10 años difunde entre los lectores de lengua española temas relevantes en diversas áreas: psicopatología, psicobiología, psicología social, etología, problemas de farmacodependencia, ética, etnopsiquiatría, neurofisiología, historia de la psiquiatría, etc.

Suscripciones y Distribución:  
Masson Editores, S. de R. L. de C. V.  
Dakota 383, 03810 México, D. F.  
Tels.: 687 0933 y 687 0086



## ESTUDIOS DEMOGRÁFICOS Y URBANOS 2

Publicación cuatrimestral de El Colegio de México  
mayo-agosto, 1986

Entre otros artículos:

**Práctica anticonceptiva y clases sociales en México: la experiencia reciente** *Mario Bronfman, Elsa López y Rodolfo Tuirán*

**Organización del trabajo familiar y fecundidad en el México rural** *María Elena Zúñiga, Carlos Santos, Catherine Menkes y Daniel Hernández*

**Separación y divorcio en México: una perspectiva demográfica** *Norma Ojeda de la Peña*

**Precio del ejemplar:** 1 000 pesos

Si desea suscribirse, favor de enviar este cupón a El Colegio de México, A.C., Departamento de Publicaciones, Camino al Ajusco 20, Col. Pedregal de Sta. Teresa, 10740 México, D.F.

## ESTUDIOS DEMOGRÁFICOS Y URBANOS 2

Adjunto cheque o giro bancario  
núm. \_\_\_\_\_

por la cantidad de \_\_\_\_\_  
a nombre de El Colegio de México, A.C., importe de mi suscripción por un año a Estudios Demográficos y Urbanos

Nombre \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

Código Postal \_\_\_\_\_

Ciudad \_\_\_\_\_

Estado \_\_\_\_\_

País \_\_\_\_\_

**Suscripción anual**

**México:** 2 950 pesos

**E.U.A., Canadá,**

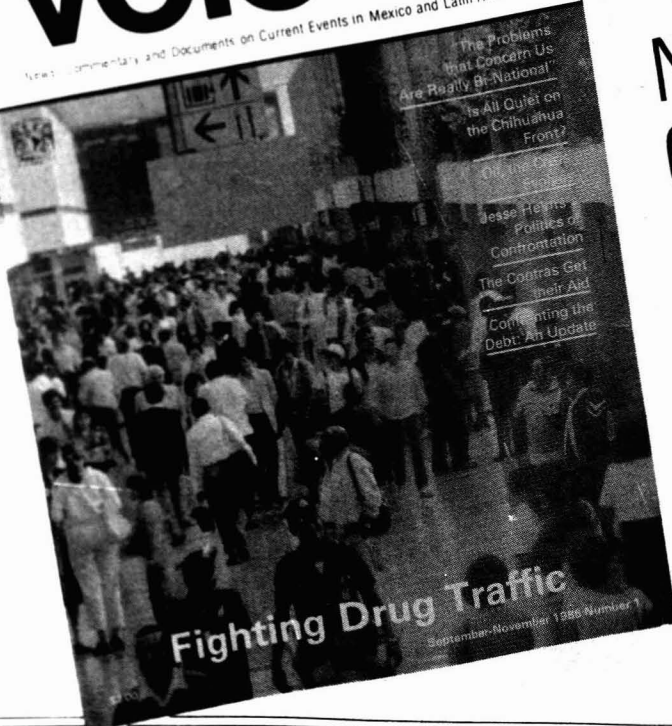
**Centroamérica y Sudamérica:**

26 U.S. dólares

**Otros países:** 35 U.S. dólares

## voices of MEXICO

Types: Commentary and Documents on Current Events in Mexico and Latin America



Revista trimestral editada por la  
Universidad Nacional Autónoma  
de México

News,  
Commentary and  
Documents on  
Current Events in  
Mexico and  
Latin America

Dirigir toda publicidad o suscripciones a Filosofía y  
Letras No. 88, Col. Copilco-Universidad, 04360  
México, D.F. Tel. (905) 658-5853 y 658-7279.



# MUSEO NACIONAL DE LA ESTAMPA

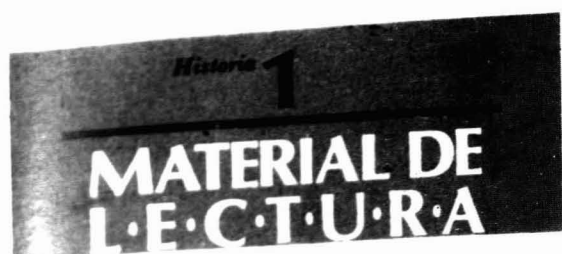


AVENIDA HIDALGO No. 39., CENTRO

MEXICO, D.F., 1986.

**SEP**



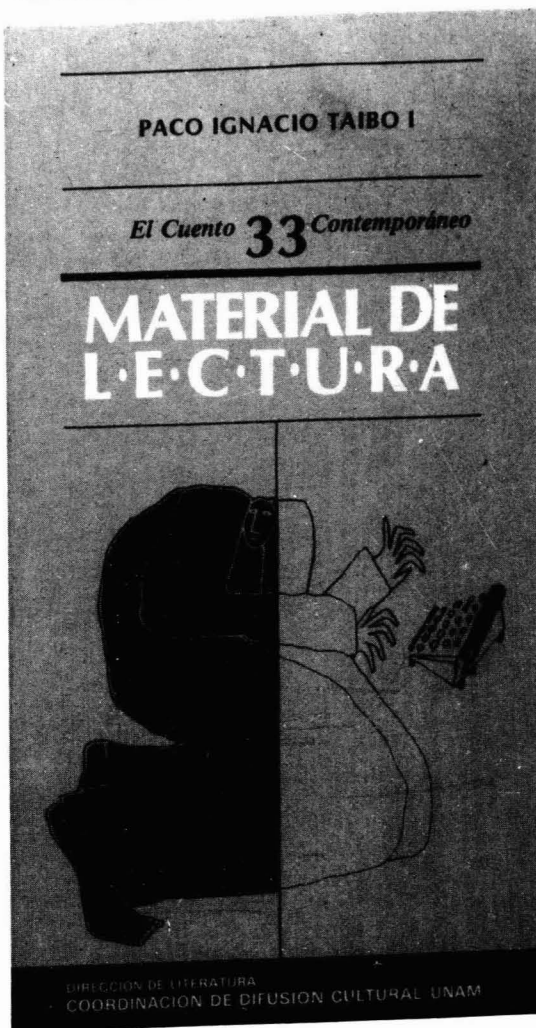


## Historia

- JUAN VICENTE DE GÜEMES PACHECO
- FELIX BERENGUER DE MARQUINA

## Los Universitarios

- ANTONIO PUERTAS  
"maison niepce" y otros cuentos



## Poesía Moderna

- JOSE LEZAMA  
breve antología
- OCTAVIO PAZ  
piedra de sol
- JAIME SABINES  
algo sobre la muerte del mayor sabines
- JORGE CUESTA  
antología
- XAVIER VILLAURUTIA  
15 poemas
- RUBEN BONIFAZ NUÑO
- OSCAR OLIVA  
la realidad cruzada de rayos

de venta en las librerías de la unam



## El Cuento Contemporáneo

- JUAN GARCIA PONCE
- RUBEN SALAZAR MALLEN
- PACO IGNACIO TAIBO I
- VICENTE LEÑERO

¿Pemex en el avión?



## **PEMEX** produce combustibles y lubricantes para mover a México

**L**a industria petrolera mexicana produce una gran variedad de combustibles y lubricantes utilizados en barcos, aviones, ferrocarriles, autobuses, camiones de carga, automóviles, tractores, así como diversas materias primas con las que se fabrican llantas, piezas automotrices, recubrimientos y pinturas para todo tipo de vehículos; infinidad de artículos que se emplean en los transportes que mueven a México día con día.

Y para que esto sea posible, no basta con hacer que brote el petróleo. Miles de mexicanos dedican a su mejor esfuerzo a localizar hidrocarburos, extraerlos y conducirlos a través de una extensa red de ductos hasta las diversas refinерías y complejos petroquímicos de nuestro país. Así, la industria petrolera nos ofrece las materias primas para la elaboración de numerosos productos que tienen su origen en el petróleo o el gas.



**PEMEX**

**La industria de todos los mexicanos**