



guido de otro par de diseños lindísimos; pero están terriblemente cargados de energía, y en la mitad del movimiento los diseños quedan salvajemente despedazados; y Beethoven, desde el punto de vista del músico de puros diseños, se vuelve loco de atar, aúlla terribles acordes en los que todas las notas de la escala suenan simultáneamente, simplemente porque así se siente y quiere que uno se sienta así.

Y este es todo el secreto de Beethoven. Podía diseñar estructuras como el que más; podía escribir música cuya belleza le dura a uno toda la vida; podía tomar lo más soso de los temas más secos y trabajarlo de un modo tan interesante que sigue uno encontrándole algo nuevo después de oírlo cien veces: en una palabra, puede decirse de él todo lo que pueda decirse de los más grandes compositores de diseños; pero su diagnóstico, la marca que lo distingue de todos los demás, es su cualidad perturbadora, su poder de inquietarnos y de imponernos sus estados de ánimo de gigante. Berlioz se enojó mucho con un viejo compositor francés que expresó la incomodidad que Beethoven le producía con estas palabras: "*J'aime la musique qui me berce*", "Me gusta la música que me arrulla". La de Beethoven es una música que lo despierta a uno; y el único estado de ánimo en que puede uno retraerse frente a ella es el del que quiere que lo dejen en paz.

Cuando uno comprende esto avanza más allá del siglo XVIII y de la anticuada banda de baile (el jazz, entre paréntesis, es la vieja banda de baile beethovenizada), y entiende uno no sólo la música de Beethoven, sino también lo más profundo que hay en la música postbeethoveniana.

George Bernard Shaw

(De *Radio Times*, 18 de marzo de 1927)

(Trad. de Tomás Segovia)

1. *Vida de Beethoven* de R. Rolland; traducido especialmente para el 150 Aniversario.
2. Rolland se refiere al último movimiento de la Novena Sinfonía.
3. Shaw se refiere también al comienzo del último movimiento de la gran sinfonía.

Artes Plásticas

El curso vivo de arte

Hace casi veinte años, cuatro estudiantes con doble carrera nos propusimos organizar una alternativa a la investigación artística subjetivista y desinteresada por las producciones actuales. Después de algunas mesas redondas para fijar posiciones, conseguimos interesar a la subdirección de Difusión Cultural en 1961, para fundar el



Curso Vivo de Historia del Arte Mexicano. El nombre de la nueva institución precisaba los objetivos que nos agrupaban: curso, por la organización sistemática de acuerdo a temas, épocas y tendencias; vivo, por la necesidad de producir frente a las obras el discurso que las explica por encima de efusiones líricas y erudiciones gratuitas; de historia del arte porque pretendimos abarcar todas las ramas de la producción artística, aunque sabíamos de nuestras concurrencias con la estética y las artes visuales; mexicano, porque procuramos la discusión del saber tradicional habitualmente ausente de las escuelas, proclives al colonialismo y a la reducción de la historia del ganador en turno. Ya para 1963, el nombre se había reducido a Curso Vivo de Arte y el equipo original donde José de Jesús Fonseca, psicólogo y pintor; Salvador Pinon-

celly, arquitecto y pintor; Ramón Vargas, arquitecto y filósofo y Alberto Híjar, químico, filósofo, se había acrecentado con otros jóvenes como la historiadora María del Consejo Miranda, el arquitecto Ignacio Márquez B. y el dilettante Oscar Olea, así como otros maestros universitarios, insustituibles desde entonces y hasta ahora; en las explicaciones del arte prehispánico y virreinal. Con muy escasas excepciones, todos los investigadores y profesores especialistas en historia del arte, han colaborado con el Curso Vivo de Arte ante la imposibilidad del equipo central de abarcar todas las armas y todas las épocas de la producción artística. Durante los años de supervivencia del Curso Vivo, enfrentó, primero, la inquina de los grandes maestros que advirtieron la emergencia de una corriente teórica en su contra. Tuvimos entonces, la habilidad y la imaginación suficientes para sortear este obstáculo y la salida del Arq. Raúl Henríquez de la subdirección de Difusión Cultural, para acrecentar las posibilidades de desarrollo con el establecimiento, por ejemplo, de una sección de investigación artística en el Centro de Cálculo de la UNAM. Pronto advertiríamos que éste y otros proyectos de expansión, resultaban imposibles desde los límites de la difusión cultural universitaria. Más tarde, la dirección a cargo de Gastón García Cantú estrechó aún más nuestras posibilidades al prohibir la entrega de diplomas de asistencia y de premios de viajes, discos, libros, a los mejores trabajos de los asistentes. Todo, sobre la base de plantear la difusión cultural como actividad enteramente distinta de la enseñanza académica. Reducido a sección de la Dirección General de Difusión Cultural, el Curso Vivo sólo pudo mantener constantemente sus planes de visitas guiadas con sus correspondientes coloquios de apoyo. Periódicamente, en vacaciones, organizó viajes a Europa, Estados Unidos, Perú, Ecuador, Guatemala, Chile durante la U.P., Cuba, Grecia, España. Casi por descuido de las autoridades, produjo importantes cursos como el del cartelista polaco Viktor Gorka, programas de radio y televisión y aun publicaciones y exposiciones como resultado de talleres de investigación.

La emergencia del movimiento estudiantil, a partir de 1966, convirtió al Curso Vivo en receptáculo de proposiciones de los profesores y estudiantes más alertas ante las perspectivas de cambio. El Curso Vivo empezó así a enriquecer sus programas con discusiones que sobrepasaban la compartimentación academista. El propó-



sito original de difundir y rescatar las producciones artísticas modernas, empezó a tener, al fin, el público buscado y ausente en nuestros primeros años de explicaciones ante señoras humanistas y exquisitos creyentes en los valores del Espíritu. Poco a poco, la constante labor empezó a transformar nuestros proyectos individualistas y a producir una práctica más tenaz y profunda, desinteresada de aplausos fáciles y de la amplia publicidad que convocan otras labores espectaculares. Para entonces, no sólo empezamos a advertir la presencia de un público nuevo afín a nuestras posiciones, sino incorporamos a jóvenes profesores que encontraron una institución para desarrollar el proyecto no satisfecho en otros lugares, de incorporar a la investigación artística el desarrollo de las ciencias sociales y de la historia. Sobre estas bases, mantuvimos los ciclos de difusión de la historia del arte mexicano con toda la complejidad acumulada al paso de los años, mientras convertimos al Curso Vivo en una especie de centro permanente de documentación y consulta para profesores y estudiantes interesados en la investigación artística. Esto nos ganó un campo de influencia de importancia fundamental: el de la enseñanza artística, donde han quedado insertados nuestros afanes por la apropiación de las ciencias sociales y de la historia, por el rescate de la historia oculta por la dominación imperialista, por el desarrollo de prácticas tradicionales abatidas por el neocolonialismo, por la integración entre los productores y los teóricos.

En 1975, el Curso Vivo de Arte consolidó al fin, un Taller de Arte e Ideología con antecedentes desde los fines de la década de los sesentas, cuando Rafael López Rangel discutió y produjo el primer borrador de sus estudios sobre arquitectura y subdesarrollo en América Latina. El TAI nació de los estudiantes de filosofía insatisfechos por el curso de estética de veinte horas por semestre. De seminario extracurricular, el TAI pasó a ser el aglutinante de estudiantes de ciencias políticas y sociales, de arquitectura, de artes plásticas, de teatro, de cine y de productores artísticos especialmente visuales. Después de discutir sistemáticamente las posibilidades de ruptura teórica con los conceptos de la ideología artística dominante (creación inefable, genialidad, contemplación, atomización artística, estilística, irrepetibilidad de la obra), el TAI invitó a los carentes de voz, es decir, a los productores y teóricos artísticos sujetos al dictamen de la crítica mercadotécnica y oficialista. Paralelamente al Curso Vivo de

Arte, el TAI publicó la traducción de los primeros capítulos de una de las obras fundamentales contra la búsqueda de sentidos ocultos en el arte y por la explicación transformadora de todos los momentos materiales de la producción y circulación artística. *Para una Teoría de la Producción Literaria* de Pierre Macherey pudo ser, junto con el libreto *Poesía por Cuba*, el inicio de una serie, de no mediar para la realización de ella, imponderables burocráticos y claro, ideológicos. Pero estos avatares, junto con la participación en la X Bienal de Jóvenes en París donde se demostró cómo superar las trampas de fascistas sudamericanos y sus cómplices franceses y mexicanos, desbordaron los límites de universitarios y han fundado, el 4 de febrero de 1978, el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura.



Cuando cesa su encargo como coordinador del Curso Vivo de Arte el que escribe, nace una agrupación que parece sintetizar las pretensiones que hace veinte años movieran a aquel pequeño grupo para fundar una tendencia artística. ¿Es esto casual? Evidentemente no, por el contrario, muestra los límites objetivos de la difusión cultural universitaria y los recursos para aprovecharlo en beneficio de tendencias críticas. En este sentido, creo que el Curso Vivo de Arte ha cumplido una importante función histórica que, claro, podría desarrollarse mientras duren las posiciones que han conformado su lucha y haya interesados en asumirla.

Alberto Híjar

Multimedia

El Payo ¡ un hombre contra el mundo i

Los cómics en nuestro país son el medio de comunicación más popular después de la radio.² Esta gran difusión es alcanzada por su bajo precio, su brevedad y sus características particulares (combina un texto sencillo con imágenes planas, estereotipadas y fáciles de comprender). El cómic es un artículo de consumo, formado y producido como mercancía a ser vendida, coleccionada, y no intenta por supuesto ser un reflejo de la realidad. Se da como un sueño, un pequeño relato para "distraer" al lector. Este lector se le entrega de una manera individual, ingenua, sin reservas.

Lo que vale para el conjunto de los cómics podría sin embargo sonar extraño tratándose de algunos esfuerzos aparentemente distintos e innegablemente originales: "El Payo" es uno de estos casos peculiares, diferentes a las historietas de origen norteamericano, y con un nivel de difusión realmente notable.

La trama narrativa de esta historieta es la vida y las aventuras de su héroe: nace en la hacienda de los Pesqueira, situada en Jalisco (centro de los charros en México) donde aprende todas las "artes de un buen charro": monta a caballo, maneja el lazo, etc.

Su padre es empleado de esta hacienda... cuando el Payo tiene seis años es encarcelado y torturado; su padre había salido de viaje y mientras tanto el patrón trató de abusar de su madre, lo que no logra, llevándolo a asesinarla. A pesar de esto su padre sigue fiel a los Pesqueira.

Durante su juventud, el Payo tiene novia y es ranchero de la misma hacienda donde, de nuevo es encarcelado y torturado cuando el patrón trata de abusar de su novia. Al final escapa y empieza a luchar para hacer un mundo más justo donde los rancheros puedan vivir "tranquilos". Sus buenas intenciones son premiadas y se encuentra con una jarra llena de monedas de oro que le permiten cambiar el mundo donde vive. Se casa y forma una familia que irá creciendo a medida que la historieta se expande en el mercado.