

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Agosto
1987

439

Julien
Gracq:
Jünger,
poeta y
soldado

Contra la
amenaza
nuclear

Georges
Perc:
El viaje de
invierno

ALBATROS

Charles
Audelaire

Reconte
de Isle

Charles
Vildrac

Yann
Nabor

Mensaje del doctor Jorge Carpizo a la comunidad universitaria

UNIVERSITARIOS:

Ante los hechos de violencia que en forma creciente se han venido presentando en la UNAM durante los últimos meses, el Rector ha considerado absolutamente indispensable volver a dirigirse a toda la comunidad universitaria y a la opinión pública para externar su profunda preocupación por estos sucesos que vulneran gravemente a nuestra Institución y debilitan los principios históricos en los que se sustenta la vida universitaria.

En distintas ocasiones, la autoridad universitaria ha manifestado su certeza de que existen grupos armados de diversos signos dentro del campus, reprobando su aparición, y llamando a los universitarios a no portar armas en las instalaciones de la Universidad.

Frente a la violencia, nuestra Institución posee una línea de conducta muy clara: por un lado, recurre a la Legislación Nacional y por otro a su propia Legislación interna. En las últimas horas del viernes pasado hubo una violenta riña en las instalaciones de la Preparatoria Núm. 2. Congruentemente, la Rectoría a mi cargo ha hecho las correspondientes denuncias penales para que se castigue a los responsables y, en el ámbito interno, ha tomado la determinación de formular su expulsión definitiva.

Aparte de esta acción necesaria, y que debe ser llevada con energía hasta sus últimas consecuencias, tengo que hacer una exhortación a los universitarios para que diriman sus diferencias en el marco no sólo de la ley, sino de los principios que rigen a la vida académica y moral de la Universidad. La tolerancia es el valor máximo de la cultura, sólo mediante ella se deben dirimir posiciones políticas e ideológicas. A la tolerancia le es inherente la libertad de asumir posiciones y ambas forman parte de la esencia de la Universidad.

No podemos ni debemos olvidar que la violencia verbal es un instrumento que abona el campo para el desarrollo de la violencia física. El respeto que entre sí se deben todos los universitarios es una convicción que debemos hacer realidad en el complejo contexto de nuestras relaciones humanas.

La injuria, la calumnia, la provocación, no pueden sino conducirnos a más graves calamidades, que todos los universitarios y en general el país, nunca dejarían de lamentar. En los últimos actos de violencia es notoria la intención de buscar un "mártir", una bandera que permita agitar y desquiciar a la Institución.

La realización de actos de violencia como instrumento político es un camino errado, como lo es también la de alianzas con grupos externos a la Universidad.

Pasa a la 3a. de forros



Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Jorge Carpizo / Secretario General: José Narro Robles / Secretario General Académico: Abelardo Villegas / Secretario General Administrativo: José Romo Díaz / Secretario General Auxiliar: Mario Ruiz Massieu / Abogado General: Manuel Barquín / Coordinador de Humanidades: Humberto Muñoz

Universidad de México

Consejo Editorial. Presidente: Humberto Muñoz / 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: Héctor Orestes Aguilar / Corrección: Adriana Pacheco / Promoción: Martha Huizar / Suscripciones: Margarita Rossen / Asesores de la Dirección: Fernando Benítez, Fernando Danel, Natalia Henríquez Lombardo.

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 Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC - Núm. 061 1286 características 22. 86611212

Impresión: Imprenta Madero, S. A. de C. V. Tipografía y Formación: Magnetipo, 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

Volumen XLII, número 439, agosto 1987

ÍNDICE

2 La columna del director

3 El Albatros
Por Charles Baudelaire

4 La obra simbólica
de Ernst Jünger
Por Julien Gracq

8 El Albatros
Por Leconte de Lisle

9 El viaje de invierno
Por Georges Perec

14 El Gran pájaro blanco
Por Charles Vildrac

16 Fernando Pessoa y la
vanguardia portuguesa
Por Andrés Ordóñez

20 Los Albatros
Por Yann Nibor

Hacia la nueva Universidad

22 Reconstruir la comunidad
universitaria
Por José Blanco

30 La reforma
reclama objetivos
Por Rolando Cordera

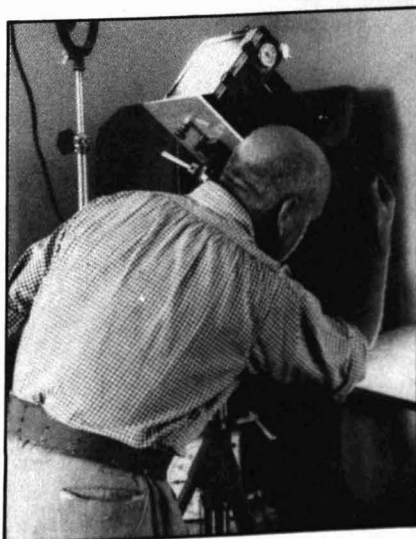
32 La función social
de la Universidad
Por Raúl Béjar Navarro



25 Valencia en México/
México en Valencia
Por Raquel Tibol

I Contra la amenaza
nuclear

33 *Itálicas:*
Luciano Luisi



Escenario Crítico

Teatro

35 Un nuevo teatro
infantil
Por María Muro

Cine

36 Hollywood y el
lado oscuro del realismo
*Por Daniel González
Dueñas*

Música

39 Carlos Chávez según
Alejo Carpentier
Por Juan Arturo Brennan

Danza

41 Pilar Medina:
expresión e invención
Por Esther Martínez Luna

Libros

43 Fray Servando Teresa
de Mier y José Ma.
Bocanegra. Un intento
de aclaración
*Por Alejandro de
Antuñano Maurer*

44 Judíos Errantes
Por Gilda Waldman

45 La nieve del almirante
Por Eduardo Milán

La columna del Director

At fin, el *Cordero* arrancó el séptimo sello de las páginas sagradas, según lo hizo constar san Juan en el *Apocalipsis*, y entre perfumes sutiles de los santos, sus oraciones, fueron surgiendo los ángeles y las metafísicas trompetas que harían caer fuego, alterar los mares, amargar las aguas, extinguir el brillo de las estrellas, descubrir abismos y dispersar monstruosas langostas de cola de escorpión, desatar plagas del Eufrates; y luego de tan graves acontecimientos descendería siniestro y fuerte el ángel del iris sobre las tierras y las aguas del mundo para anunciar la *extinción del tiempo*, su conclusión inevitable y la muerte de toda esperanza más allá del tiempo en quienes no contristasen de sus culpas en el instante último de las Edades.

Prueba de aquella profecía de san Juan fue el 6 de agosto de 1945, en Hiroshima, al estallar lo que nadie creyó que podría estallar en la vida del hombre. Infinita alegría fue la victoria de los ejércitos aliados al impedir que la terrífica bomba atómica cayera en manos de la locura nazifascista; pero esta infinita alegría cambiose en infinita tristeza al eco de los aún inconclusos *ayes* de las víctimas inocentes, en el día satánico. Los mutilados y los muertos no escucharían más las palabras de Dante en el círculo infernal de los condenados por actos embrutecedores: "No fuiste creado para vivir la vida de las bestias, sino para alcanzar la virtud y el supremo conocimiento".

Lo repetimos. Consumose lo inadmisible. El arma imaginada por los *nazis* fue arrojada por los *no nazis* contra los niños, sus padres y abuelos, y perecieron todos sin saber por qué.

Imposible es olvidar y no reflexionar en la Hiroshima del 6 de agosto de 1945, a las 8 horas 5 minutos del trágico amanecer que vio a sus hijos agonizar entre las más crueles llamaradas del Infierno.◇

Horacio Labastida

El Albatros

Por Charles Baudelaire

Para pasar el rato, los marinos a veces
Dan caza a los albatros, grandes aves del mar
Que siguen –indolentes compañeros de viaje–
A los barcos que surcan los amargos abismos.

Apenas los descargan en la tosca cubierta,
Estos reyes celestes, torpes y deslucidos,
Dejan penosamente sus alas a la rastra,
Sus grandes alas blancas parecidas a remos.

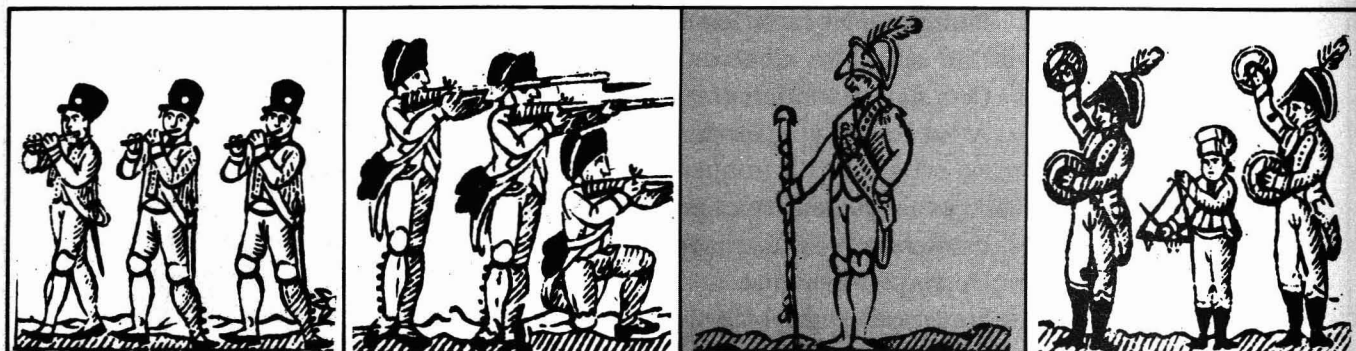
Este alado viajero. ¡qué malhecho y qué tímido!
Él, antes tan hermoso, ¡qué feo y qué grotesco!
Éste, enfadado, quema con la pipa su pico,
Aquél finge cojera copiando al desvalido.

El poeta semeja a este príncipe del nubló
Que habita la tormenta y ríe de la ballesta;
Exiliado en la tierra, entre sarcásticas risas,
Sus alas de gigante le impiden caminar.◇



La obra simbólica de ERNST JÜNGER

Por Julien Gracq



Si nos atenemos exteriormente a las actividades que la distinguen, la carrera de Ernst Jünger podría definirse como la de un escritor y un soldado. A los dieciséis años deja el hogar familiar, cruza clandestinamente la frontera alemana y va a enrolarse en África a la Legión Extranjera. Se le repatria a Alemania, donde su familia lo ha reclamado. La guerra de 1914 lo halla convertido en jefe de tropas franco, y abandona la guerra a los 23 años con siete heridas y la más alta de las condecoraciones alemanas, la Orden al Mérito, que Hindenburg dudó en conferirle a causa de su extrema juventud. Sus libros de guerra, que conocen un gran éxito, y en los que se transmite un gusto desmedido por el combate y la lucha cuerpo a cuerpo, constituyen uno de los modelos que marcan significativamente los movimientos nacionalistas alemanes que por entonces despiertan, y con los que, por un momento, él colaboró. Pero aquí se verifica en su vida lo que podríamos llamar una brusca mutación, de un carácter harto misterioso: el combatiente cuelga las armas, Jünger se separa de la acción, viaja por Noruega y Sicilia, se encamina a Brasil y a Rodas, emprende dilatados estudios —mucho más goetheanos que militares— de botánica y de zoología. Las proposiciones que le hace el

hitlerismo, que prosigue al nacionalismo inflamado de 1920, tropiezan con una negativa secamente formulada: “No hay lugar para mí en un ejército en el que Goering es general”. Jünger se convierte en un emigrante al interior. Todavía durante unos años continúa escribiendo, viajando, ahora espiado por el régimen que indaga sobre él, quien se encuentra emplazado en una seguridad precaria. La guerra de 1939 lo recupera como soldado, cuyo puesto en el estado mayor alemán de París lo mantendrá esta vez alejado de la acción: no abandona la Francia ocupada sino por una temporada en Rusia, donde —y quizás en razón de la conjuración que se va a planear en París en torno a Rommel— se pone en contacto con los generales del Cáucaso. Inmiscuido en el complot contra Hitler, escapa a la represión. Vive desde entonces, escribiendo y recibiendo a sus amigos, en las cercanías del castillo del conde Stauffenberg.¹

Si he reseñado rápidamente esta vida, con sus dos *movimientos* tan diferentes, como los de aquellos guerreros medievales que un día colgaban su espada en los muros de un claustro, es porque se halla ejemplarmente decantada; es porque su espectro, si me atrevo a decirlo así, irradia color como a través de un prisma poderoso sobre la obra maestra de Jünger que apareciera en los tiempos

Este ensayo, escrito en 1959 para ser radiodifundido, fue recogido por su autor en el volumen *Préférences*, París, José Corti, 1961.

¹ Autor del atentado contra Hitler en 1944.

fatídicos de septiembre de 1939: *Sobre los acantilados de mármol*.²

Este libro que ve así la luz cuando se abre una puerta en la historia, es un libro que nos habla de Jünger, y que nos habla —a través de él— de nosotros y de nuestro tiempo, ése que Jünger llama en otra parte el tiempo de los mataderos, el del derrumbe, el del gran choque de regreso de la barbarie contra las civilizaciones humanistas de Occidente. Mas la manera con que nos habla de nuestro tiempo es singular. No es una explicación de nuestra época. Su libro tampoco es un libro en clave en el cual se pueda, como algunos han estado tentados a hacerlo, poner nombres sobre las inquietantes, imponentes figuras que se alzan de sus páginas. Con mayor certeza, podría llamársele una obra simbólica, y eso sólo a condición de admitir que los símbolos no pueden leerse más que como enigmas y a través de un espejo. Pero antes, para tratar de estrechar lo más cerca posible la singularidad de este libro, yo estaría tentado a pensar aquí en una ciencia muy antigua, la de la heráldica: todo ocurre en efecto como si, por un arte transparente que hace pensar en el de los vitrales, por una enérgica “erosión de todos los contornos”, Jünger hubiera sido señalado para encerrar nuestro tiempo en una figura dotada a la vez de ese poder de firme simplificación y de esa vigorosa aptitud de *representar* electivamente, que es la de las imágenes de un blasón. Creo que *Sobre los acantilados de mármol* debe leerse como un libro emblemático. Las grandes imágenes que lo atraviesan han sido, y son aún las de nuestra vida de hombres de este medio siglo.

² Edición española: Barcelona, Ediciones Destino, 1962. Colección Áncora y Delfín, no. 221.

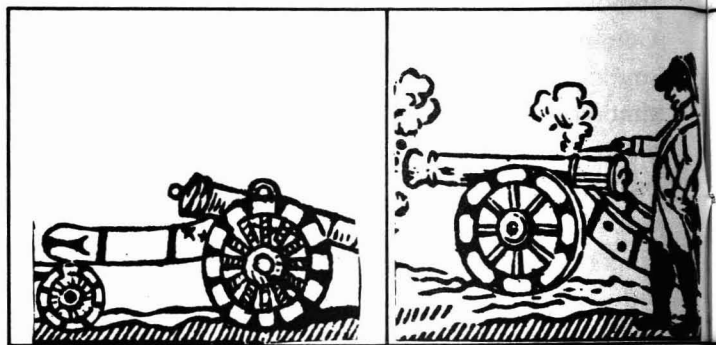


nuestros júbilos y nuestros desastres, pero no se las redescubre como se descubre –por ejemplo– a Alejandro Magno bajo la imagen emblemática del rey de bastos: ellas se han convertido en las figuras de un juego extraño, de un *gran juego* –simplificadas, capturadas como en un cerco de eternidad, y que, no importa quién las recoja, queman de nuevo los dedos del jugador. Y nosotros reconocemos cada una de ellas sin poder nombrarlas. Son las figuras de nuestra *mano*: conmovedoras o terribles, son las figuras bajo las cuales nuestro destino nos ha sido distribuido.

Uno discierne este arte casi heráldico desde el principio del libro, que concilia y mantiene unidas bajo la mirada, como secciones de un solo escudo, tres vastas comarcas: la Marina, tierra de viñedos, una asoleada Italia donde se despliegan los esmeros de la cultura refinada; la Campaña, la tierra de los grandes pastizales, de la vida en libertad, de los pastores y del viejo honor feudal; después –atrás–, los bosques sin límite donde reina el Gran Guardabosque y en donde se reúnen para el asalto las hordas de la barbarie. El héroe del libro, que es al mismo tiempo el narrador, se ha retirado junto con su hermano, después de largas campañas guerreras, a una ermita al borde de los acantilados de mármol que dominan la Marina. Ambos llevan ahí una vida retirada y contemplativa, escribiendo, meditando, herborizando, tomando parte además en las alegres fiestas de la Marina. Luego, el terror se desliza poco a poco sobre el país desde el lindero de los bosques gigantes donde el Gran Guardabosque espera el momento de lanzarse sobre la Marina –un soplo de anarquía y de fatiga disuelve poco a poco la vieja sociedad del país de los viñedos, preparando el sendero al Gran Guardabosque, cuyas bandas saquean ya los pastizales, y después, en una noche de incendio y pillaje, se arrojan por fin, a la cabeza de sus jaurías, sobre la Marina. Después de haber resistido a tiros con los últimos defensores contra las bandas invasoras y sus perros, los dos ermitaños se embarcan y, abandonando la Marina, que arde con todas sus villas, se refugian cerca del pueblo libre de las montañas de Alta-Plana, al otro lado del mar.

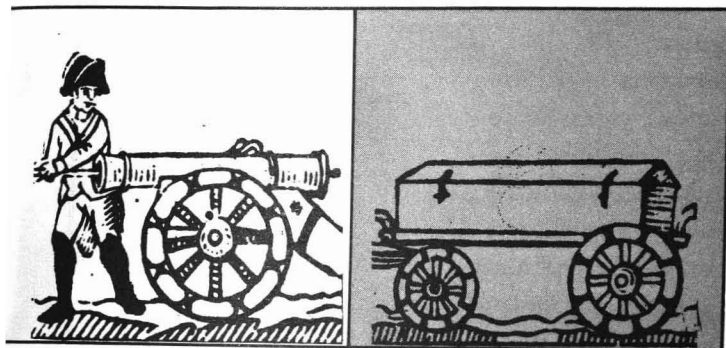
Este breve resumen no puede pretender dar una idea de lo que es el libro. Una obra de este género está hecha más que cualquier otra para recordar que una obra de arte es rebelde a todo resumen. No es imposible encontrar en ella referencias muy precisas a lo real: está claro, por ejemplo, que la vía goetheana que siguen los dos héroes del libro en la

ermita de los zarzales blancos es una evocación traspuesta de algo que conocemos sobre la vida de Jünger, su gusto por las plantas, por los insectos, por aquello que él llama “la caza sutil”, por la apasionada investigación de las “correspondencias” en los reinos animal y vegetal, investigaciones que lo ligán estrechamente a algunas preocupaciones muy entrañables para los románticos alemanes. Todo el libro se halla sumergido, por lo demás, en una naturaleza que no es, a la manera de Linneo, un catálogo de especies, sino más bien una gramática simbólica y viviente, un texto apenas cifrado sobre el cual el hombre tiene dominio por medio del lenguaje que le ha sido concedido naturalmente, y en



el que ciertas prácticas de magia no son del todo imposibles, como se puede ver al principio de la novela en el episodio de las víboras. Por otra parte, las referencias casi directas a las fuerzas que gobiernan nuestro tiempo son frecuentes, y estas mismas fuerzas, a través de la trasposición poética que Jünger lleva a afecto, son a veces sutilmente analizadas: yo tomaría por ejemplo ese mito que atraviesa el libro, y que se reencuentra varias veces evocado en los otros libros de Jünger: la orden oculta de los mauritanos, a la que se vincula el Gran Guardabosque. Jünger envuelve aquí bajo el contorno impreciso y poético de un mito, lo que sin duda es una de las categorías secretas de nuestro tiempo: la existencia de una orden oculta, de una francmasonería que se reconoce por sus contraseñas –por más dividida que se halle por los conflictos políticos y las luchas imperiales– y que, podría afirmarse, es la de los técnicos nihilistas del poder, cuyas lentas instauraciones comenzamos a sospechar aquí y allá, y cuya complicidad íntima suponemos frecuentemente a través de las fronteras y las razas. Este mito de la orden secreta de los mauritanos es sin duda una de las figuras más significativas, más deslumbrantes del mundo de Jünger, una por las que se inserta más directamente en la realidad de cada día. Pero en el momento en que nos disponemos a asignar un nombre bajo estas figuras

poderosamente evocadoras, a buscarles una referencia directa en la realidad, el nombre se sustrae, la referencia nos esquiva. Comprendemos entonces que hemos seguido una pista falsa. Esto se debe a que *Sobre los acantilados de mármol*, al ser reacia a cada instante a la interpretación, tan indudablemente como a cada momento despierta la analogía, nos recuerda como un poema —y este libro es un poema— que el mundo del arte no es nuestro mundo. Este libro, en el que nos sentimos de punta a punta, si me atrevo a decirlo, en un *territorio de conocimiento*, no nos revela nuestro tiempo. Nuestra época es su materia, pero la cohesión interna de sus páginas, y en tanto que todo en ellas ha sido



trasmutado hasta la última parcela al mundo del arte, es más fuerte, se impone mejor que la del mundo vivido: sentimos además que la referencia al mundo vivido no le es ya esencial: la tensión interna que liga sus diferentes elementos le resulta suficiente. Entonces comprendemos nuestra insuficiencia, ya que hemos buscado en cada página lo que el libro *quería decir*. No quería decir nada: él existe, solamente, y existe más bien —nos parece— en la realidad de informarse a sí mismo. Ya que la temperatura a la que una obra de arte cristaliza —adquiere su cohesión esencial, a toda prueba— se ha alcanzado aquí, *Sobre los acantilados de mármol* nos trae a la memoria la verdad de las palabras de Mallarmé: “El mundo está hecho para terminar en un bello libro.” Y no a la inversa. Y ahora podemos quizás rendir mejor cuenta de la impresión singular, análoga a lo que la psicología llama el falso reconocimiento, que nos conceden casi de principio a fin sus páginas.

Yo hubiera deseado por principio, para la lectura de algunos fragmentos, hacer escuchar el timbre particular de la voz de Jünger, de su estilo, cuyos poderes excepcionales, secundados aquí por un traductor extraordinario, sostienen de punta a punta y acreditan a nuestro lado este relato imaginario, lo alojan de una vez por todas en la memoria como a uno de esos sueños a la vez graves y

lúcidos, de un fulgor inolvidable, del cual todos hemos tenido alguna vez la experiencia, y cuyo recuerdo nos persigue años después. Ciertamente, las imágenes que porta nos conciernen íntimamente a todos, nos devuelven a un pasado muy próximo, mas yo quisiera insistir una vez más sobre el hecho de que el mérito insigne del libro no reside en este poder directo de evocación. Yo diría que, por el contrario, está en la *distancia* que este estilo casi inhumano, mineral —del que uno diría a veces, a fuerza de densidad, que la lengua cristaliza siguiendo sus misteriosas leyes moleculares más que la clara voluntad del escritor— interpone entre la mirada y la cosa mirada. Por medio de la llave que nos tiende Jünger, reabrimos los recintos sellados de la memoria donde están inscriptas imágenes imborrables. Mas una transmutación enigmática se lleva a cabo: nos parece que reabrimos estos recintos como se abren esas tumbas egipcias en las que una corteza dura, resplandeciente, de pedrería, de esmalte, de hoja de oro, ha congelado la vida detrás de la rigidez de las máscaras fúnebres, dispuesto para siempre un mundo amortajado de acuerdo con la incomparable luminosidad de la muerte. Y no quisiera disimular aquí la pregunta, la interrogación que una obra tan descolante como ésta, en razón del poder que tiene de *rondar* como ninguna la imaginación de los vivos, al rechazar desde lejos las formas inmediatas de la vida, plantea al artista. Ella nos recuerda que toda gran obra, por la vida que representa, es también, y en primer lugar, una sepultura, y que su fórmula en el fondo es siempre la fórmula de Goethe: “Muere —y transfórmate.” Porque lo que revive en este libro en el cual somos de pronto obligados a reavivar nuestros recuerdos como lo haríamos si nos acordáramos de otro mundo, no es nuestra existencia real. Es más bien, para retomar la antigua creencia egipcia, el *doble* impalpable que se reanima y revuela silenciosamente, mas para siempre, a través de estas selvas fúnebres. Una mirada liberada de la pasión, depurada de lo accidental, exenta de miedo, se posa aquí sobre las convulsiones de una época que ha sido sufrimiento y alegría, y en el instante mismo en que ella es aún sufrimiento y alegría, como se posaría sobre los movimientos de un gran paisaje: la revulsión de la tierra doblada sobre sí misma en la época del gran incendio ha llegado a término aquí en uno de esos cristales de hielo, con las aristas depuradas, con la estabilidad, con la transparencia absoluta a través de las cuales uno lee como en un termómetro la temperatura de los volcanes.◇

El Albatros

Por Leconte de Lisle

En la vasta llanura que se extiende
del Capricornio al Polo, el viento ruge, maúlla
y salta por encima del Atlántico,
inyectando su rabia. Se abalanza a rasguños
sobre las aguas pálidas; las acosa y convierte
en vaho. Muerde, corta y rasga nublos
en convulsos jirones que chorrean relámpagos
en vez de sangre. Ataca, cubre y derriba en vilo
un turbio remolino de agrios gritos y plumas;
lo zarandea y lanza contra crestas de espuma.
Martillando la frente de los cachalotes,
a sus propios aullidos mezcla enormes sollozos.
Sólo el Rey del Espacio y de los mares sin límite
rivaliza en el vuelo con las salvajes rachas.
Con gesto decidido y potente, sin tardanza
ni prisa, con la vista más allá de las brumas,
con sus alas de acero rígidamente tensas,
hiende de los espacios salvajes la vorágine,
y sosegado en medio del espanto,
arriba majestuoso, pasa y desaparece.◇



EL VIAJE DE INVIERNO

Por Georges Perec

En la última semana de agosto de 1939, cuando los rumores de guerra invadían París, un joven profesor de letras, Vincent Degraël, fue invitado a pasar algunos días en una propiedad en los alrededores del Havre que pertenecía a los padres de Denis Borrade, uno de sus colegas.

La víspera de su partida, cuando exploraba la biblioteca de sus huéspedes en busca de uno de esos libros que uno se ha prometido siempre leer y que generalmente sólo hojeará negligentemente junto al fuego antes de ir a hacer de cuarto en el bridge, Degraël se topó con un delgado volumen intitulado *El viaje de invierno*, cuyo autor, Hugo Vernier, le era completamente desconocido pero cuyas primeras páginas le provocaron una impresión tan intensa que apenas tuvo tiempo de excusarse ante su amigo y los padres de éste antes de subir a leerlo a su habitación.

El viaje de invierno era una especie de relato escrito en primera persona, situado en una región semi imaginaria en la que los cielos pesados, los sombríos bosques, las blandas colinas y los canales atravesados por esclusas verdosas evocaban con una persistencia insidiosa paisajes de Flandes o de Ardenas.

El libro estaba dividido en dos partes. La primera, más corta, describía en términos sibilinos un viaje de rutas iniciáticas en el que cada etapa parecía haber sido marcada por un fracaso, y a cuyo término el héroe anónimo, un hombre del cual todo hacía suponer que era joven, llegaba al borde de un lago bañado por una densa bruma. Allí lo aguardaba un barquero que lo conducía a un islote escarpado en medio del cual se elevaba una construcción alta y sombría; apenas el joven hubo puesto el pie sobre el estrecho puente que constituía el único acceso a la isla, apareció a su lado una extraña pareja: un viejo y una vieja envueltos en largas capas negras que parecían surgir de la neblina. Lo tomaban por los codos cerrándose lo más posible contra sus flancos y así, casi soldados los unos a los otros, escalaban un sendero en ruinas, penetrando en la morada; subían por una escalera de madera hasta llegar a una habitación.

Allí, tan inexplicablemente como habían aparecido, los viejos desaparecían, dejando al joven solo en medio de la pieza. Esta se hallaba amueblada en forma austera: una cama cubierta por una colcha floreada, una mesa y una silla. Un fuego ardía en la chimenea. Sobre la mesa había sido dispuesta una comida: una sopa de habas y una corceta. Por la ventana de la habitación el joven



miraba emerger la luna llena entre las nubes. Luego se sentaba a la mesa y se disponía a cenar. En esta comida solitaria terminaba la primera parte.

La segunda sección constituía cerca de cuatro quintas partes del libro y pronto resultaba evidente que el corto relato que la precedía no era más que el pretexto anecdótico. Se trataba de una vasta confesión de un lirismo exacerbado; una mezcla de poemas, máximas enigmáticas y encantamientos blasfemos. Apenas comenzó a leerla, Vincent Degraël experimentó una sensación de malestar que le fue imposible definir con precisión, pero que se acentuó a medida que volvía las páginas del volumen con mano cada vez más temblorosa: era como si las frases que tenía ante los ojos le fueran de pronto familiares, haciéndole recordar *alguna cosa*, como si la lectura de cada una de ellas se impusiera, o más bien se sobrepusiera al recuerdo a la vez vago y preciso de una frase casi idéntica que ya hubiese leído en otra parte; como si aquellas palabras, más tiernas que caricias o más péfidas que el veneno, esas palabras, una tras otra límpidas o herméticas, obscenas o cálidas, deslumbrantes, laberínticas, oscilando sin cesar como la enloquecida aguja de una báscula entre una violencia alucinada y una serenidad fabulosa, esbozaran una extraña configuración en la que uno creería poder encontrar, entremezclados, a Germain Nouveau y Tristan Corbière, a Villiers y Banville, a Rimbaud y Verhaeren, a Charles Cros y Léon Bloy.

Vincent Degraël, cuyo campo de estudio abarcaba precisamente esos autores –hacía años que venía preparando una tesis sobre “La evolución de la poesía francesa de los Parnasianos a los Simbolistas”– creyó al principio que efectivamente podía haber leído ya ese libro por azar en el curso de sus investigaciones. Luego, con mayor certeza, pensó que era víctima de la ilusión del “*déjà vu*”, y que así como el simple gusto de un sorbo de té nos traslada de golpe a la Inglaterra de hace treinta años, había bastado una nadería, un sonido, un olor, un gesto –quizá ese instante de duda que había precedido al momento de extraer el libro del estante en que se hallaba colocado, entre Verhaeren y Viélé-Griffin, o bien la manera ávida con que había recorrido las primeras páginas– para





que el falaz recuerdo de una lectura anterior llegara a perturbar su lectura hasta el punto de tornarla imposible. Pero pronto las dudas se despejaron y Degraël tuvo que rendirse ante la evidencia: tal vez su memoria le hacía trampa, o quizá fuera una simple casualidad el hecho de que Vernier pareciera haberle copiado a Catulle Mendès su “solitario chacal husmeando en las sepulturas de piedra”.

Había que considerar los hallazgos fortuitos, las influencias, los homenajes voluntarios, los plagios inconscientes, el deseo de imitar y el gusto por las citas, así como las coincidencias afortunadas. Podía considerarse incluso que expresiones tales como “el vuelo del tiempo”, “las neblinas del invierno”, “horizonte oscuro”, “grutas profundas”, “fuentes vaporosas”, “luces inciertas de salvajes malezas” pertenecían por derecho a todos los poetas y, en consecuencia, era tan normal hallarlas en un párrafo de Hugo

Vernier como en las *Estancias* de Jean Moréas. Pero era absolutamente imposible no reconocer, palabra por palabra o casi en el curso de la lectura, aquí un fragmento de Rimbaud (“veía claramente una mezquita en lugar de una fábrica, una escuela de tambores hecha por ángeles”), o de Mallarmé (“el invierno lúcido, estación del arte sereno”), allá de Lautréamont (“vi en un espejo esa boca asesinada por mi propia voluntad”), de Gustave Kahn (“Deja expirar la canción... mi corazón llora / Una rampa gris alrededor de las claridades. Solemne / El silencio sube lentamente, atemoriza / Los ruidos familiares del vago personal”) o, apenas modificado, de Verlaine (“en el interminable hastío de la planicie, la nieve brillaba como arena. El cielo era color de cobre. el tren se deslizaba sin un murmullo...”), etcétera.



Eran las cuatro de la mañana cuando Degraël terminó la lectura de *El viaje de invierno*. Había descubierto unos treinta plagios y ciertamente habría más. El libro de Hugo Vernier parecía ser una prodigiosa compilación de los poetas de fines del siglo XIX, un mosaico en el cual casi cada pieza era la obra de otro. En el instante mismo en que se esforzaba por imaginar a ese autor desconocido que había querido extraer de los libros ajenos la materia misma de su texto e intentaba representarse por completo aquel proyecto insensato y admirable, Degraël sintió nacer en él una sospecha enloquecedora: recordó que al tomar el libro del estante había observado maquinalmente la fecha de impresión, guiado por ese reflejo de joven investigador que no consulta jamás una obra sin reparar en los datos bibliográficos. Quizá se equivocaba, pero creía haber leído: 1864. Su corazón latía aceleradamente; verificó. Había leído bien: aquello significaba que Vernier había “gritado” un verso de Mallarmé con dos años de anticipación, copiado a Verlaine diez años antes de sus *Ariettes oubliées*, escrito como Gustave Kahn casi un cuarto de siglo antes que él. ¡Esto quería decir que Lautréamont, Germain Nouveau, Rimbaud, Corbière y otros tantos no eran sino los plagiarios de un poeta genial y desconocido que había sabido reunir en una obra única la sustancia misma de que habrían de nutrirse tres o cuatro generaciones de autores!



A menos, evidentemente, que la fecha de impresión estuviera equivocada. Pero Degraël rehusó considerar esta hipótesis: su descubrimiento era demasiado bello, demasiado evidente y necesario para no ser cierto, y ya imaginaba las vertiginosas consecuencias que

iba a provocar: el prodigioso escándalo que constituiría la revelación pública de esta "Antología premonitoria"; el profundo cuestionamiento de todo aquello que los críticos y los historiadores del arte habían profesado por años. Era tal su impaciencia que renunció definitivamente al sueño y se precipitó a la biblioteca en busca de más información sobre Vernier y su obra.

No encontró nada. Los diccionarios y catálogos presentes en la biblioteca de los Borrade ignoraban la existencia de Hugo Vernier.

Ni Denis ni sus padres pudieron auxiliarlo. Habían comprado el libro en una subasta diez años atrás, en Honfleur. Lo habían adquirido sin prestarle mucha atención.

Todo el día, con ayuda de Denis, procedió a un examen sistemático de la obra, consultando los fragmentos más luminosos en decenas de antologías y compilaciones: hallaron cerca de trescientos cincuenta, repartidos entre unos treinta autores. Los poetas más célebres, así como los más oscuros de fin de siglo e incluso algunos prosistas (Léon Bloy, Ernest Hello) parecían haber hecho de *El viaje de invierno* la biblia de la que habían extraído lo mejor de ellos mismos: Banville, Richepin, Huysmans, Charles Cros, Léon Valade, así como Verlaine y Mallarmé y otros caídos en el olvido, llamados Charles de Pomairols, Hippolyte Vaillant, Maurice Rollinat (el ahijado de Georges Sand), Laprade, Albert Mérat, Charles Morice y Antony Valabrègue.

Degraël anotó cuidadosamente en su libreta la lista de autores y la referencia de sus plagios y regresó a París decidido a proseguir de inmediato su investigación en la Biblioteca Nacional. Pero los acontecimientos no se lo permitieron. Su hoja de servicios lo aguardaba. Movilizado a Compiègne, nunca supo cómo se halló de pronto en Saint-Jean-de-Luz, pasó a España y de allí a Inglaterra.

No volvió a Francia hasta fines de 1945.

Durante toda la guerra transportó con él su libreta consiguiendo, milagrosamente, no extraviarla. Sus pesquisas, por supuesto, no avanzaron mucho, pero hizo un descubrimiento capital: en el Museo Británico pudo consultar el *Catálogo general de la Librería Francesa* y la *Bibliografía de Francia*, logrando confirmar su formidable hipótesis: *El viaje de invierno* había sido editado, en efecto, en 1864,



en Valenciennes, por Hervé Frères, Impresores-Libreros, siendo sometido como todas las obras publicadas en Francia a depósito legal e incluido en la Biblioteca Nacional, donde se le atribuyó el código Z 87912.

De vuelta a Francia Degraël fue designado profesor en Beauvais y a partir de entonces consagró todo su tiempo libre al *Viaje de invierno*.

Minuciosas pesquisas en los diarios íntimos y la correspondencia de la mayor parte de los poetas de fines del siglo XIX lo persuadieron rápidamente de que Hugo Vernier había conocido, en su tiempo, la celebridad que merecía. Notas tales como: "Recibí hoy una carta de Hugo", o "He escrito una larga carta a Hugo", "Leí a V. H. toda la noche" o incluso el célebre "Hugo, solamente Hugo" de Valentin Haverkamp, no se referían en absoluto a "Victor" Hugo, sino a aquel poeta maldito cuya obra breve había incendiado aparentemente a todos aquellos que la tuvieron en las manos. Evidentes contradicciones que la crítica y la historia literaria jamás pudieron explicar hallaban así la única solución lógica. Resultaba evidente que había sido pensando en Hugo Vernier y en lo que debían a su *Viaje de invierno*, que Rimbaud había escrito: "Yo es un otro" y Lautréamont: "La poesía debe ser hecha por todos y no por uno".

Pero mientras más consideraba el lugar preponderante que Hugo Vernier debía ocupar en la historia literaria de fines del siglo anterior, menos posible le era proporcionar pruebas tangibles de ello: nunca pudo tener de nuevo en sus manos un ejemplar del *Viaje de invierno*. El que había consultado fue destruido junto con la villa durante los bombardeos del Havre. El ejemplar depositado en la Biblioteca Nacional no estaba en su sitio cuando lo solicitó y sólo al final de largos trámites supo que el libro había sido enviado en 1926 a un encuadernador que nunca lo recibió.

Todas las pesquisas que encomendó a decenas y centenas de bibliotecarios, archivistas y libreros resultaron inútiles y Degraël se convenció muy pronto de que los quinientos ejemplares de la edición habían sido destruidos voluntariamente por quienes se inspiraron directamente en ellos.

Sobre la vida de Hugo Vernier no logró saber nada, o casi nada.

Una apostilla inesperada, descubierta en una oscura *Biografía de hombres notables del norte de Francia y de Bélgica* (Verviers, 1882) le informó que había nacido en Vimy (Paso de Calais) el 3 de septiembre de 1836. Pero las actas del registro civil del municipio de Vimy habían sido quemadas en 1916, al mismo tiempo que sus copias depositadas en la Prefectura de Arras. Al parecer nunca se levantó un acta de defunción.

Durante casi treinta años Vincent Degraël se esforzó en vano por reunir pruebas de la existencia de aquel poeta y de su obra. Cuando murió en el hospital psiquiátrico de Verrières, algunos de sus antiguos alumnos emprendieron la tarea de clasificar la inmensa pila de documentos y manuscritos que dejó. Entre ellos figuraba un denso registro envuelto en un lienzo negro que ostentaba una etiqueta cuidadosamente caligrafiada: *El viaje de invierno*. Las primeras ocho páginas relataban la historia de sus vanas pesquisas; las otras trescientas noventa y dos estaban en blanco.◇

El Gran pájaro blanco

Por Charles Vildrac

El gran pájaro blanco extendió sus alas
Tan nuevas tan puras
Que al cielo sonreían como velas de estreno
Y también como velas se combaban.

Con energía con candor
Dejó su valle su árbol
Por el remoto país de las alturas.

Al llegar a los llanos de la vida
El gran pájaro blanco, henchido de fervor,
Se enfrentó con coraje a la nutrida, violenta
Andanada de piedras de la vida.

Y tuvo que desviarse un poco y bajar otro poco
La gente abajo veía,
Cual llovidas del cielo bajo, caer de su plumón
Algunas plumas, unas cuantas plumas...
Pero el enorme pájaro no fue a dar en tierra.

Pero el enorme pájaro no fue a dar en tierra
Aunque siguieran zumbando a su lado
Los menudos guijarros de menudas miserias
De la vida.

De repente, una piedra aguda y rauda,
Empapada en el negro cieno de abajo,
Contra una de sus alas se estrelló
Y le hizo un hoyo.

Un hoyo rojo, negro, redondo, en el ala
Que era tan pura, que era tan nueva.

El gran pájaro blanco voló a menor altura
Ladeándose cual navío
Que comienza a hacer agua por uno de sus costados.





Y el hoyo del ala poco a poco fue en aumento
Y una gangrena agravó a la herida
Y el aire emitía un silbido a través suyo
A cada aletazo
Como si se tratara del pecho de un enfermo.

Y cuanto más el pájaro volaba
Más crecía su herida
Y más cerca se hallaba de la tierra.

Con desesperación,
Aquel enorme pájaro batió el aire con su ala agujerada

Batió luego el aire con sus huesos
Como cuando se golpea en vano el agua
Con una espada...

Y acabó desplomándose de pico en el polvo
Mas con ínfimos saltos
Con energía con candor
Obcecado siguió su viaje hacia las alturas.

Cuando dejó los llanos de la vida
El gran pájaro blanco llevaba a rastras
Un ala pútrida;

Pero en el aire de la mañana
Tensaba un ala henchida de bellos presagios
Y era tan pura
Y era tan nueva.◇

Charles Vildrac (1882-1971) escribió con Georges Duhamel notas sobre la técnica poética en 1910 donde preconizó el uso del verso libre asonantado, de ritmo marcado, que utilizó en sus obras: *Poemas* (1905), *Libro de amor* (1910) y *Cantos del desesperado* (1920).

Fernando Pessoa Y LA VANGUARDIA PORTUGUESA

Por Andrés Ordóñez

Aquilo a que se chama a arte moderna, aquilo que è por enquanto a arte moderna, è apenas o principio de uma arte —ou, antes, a transição entre os dois estádios da evolução civilizacional. Entre o chamado romantismo e a arte que vai agora caminhando rápidamente para o seu auge.¹

La claridad que Pessoa tiene del momento artístico que vive es meridiana. Es 1913. Los valores occidentales están en crisis como nunca antes. Todo es sujeto de cuestionamiento, de reinterpretación. Los conceptos de Darwin, Marx y Freud acusan la transformación de un orden hasta hace poco tiempo estable. La revolución científica contribuye a disolver la confianza del ser humano en sus sentidos, a anular la certidumbre positiva decimonónica del mundo material. Es 1913 y en el ámbito artístico los movimientos iconoclastas conocidos como Vanguardia Europea dan fe de esta transformación.

Aun cuando el arte de vanguardia es un arte de ruptura, también es un arte de continuidad puesto que, como el romanticismo, tal ruptura la lleva a cabo a través de los valores de la tradición que critica. El saberse parte de una tradición implica saberse distinto a ella, lo cual tarde o temprano conduce a interrogarla y, a veces, aun a negarla.² Esta conciencia que suscita la crítica de la tradición es particularmente clara en el caso del poeta portugués. Paradigma de la modernidad, Fernando Pessoa continúa la senda de las corrientes anteriores a través de la asimilación de sus conceptos a las nuevas tendencias. Dice el poeta:

...há tres modos de correntes literárias:

- 1. A corrente literária cuja única preocupação consiste em ser nova e original, rompendo com o passado conscientemente, embora inconscientemente esteja ligada a parte dele, como por força tem que acontecer.*
- 2. A corrente literária que procura sintetizar as correntes passadas.*
- 3. Aquela que procura sintetizar as correntes passadas e acrescentar-lhes qualquer elemento, isto é, sintetizá-las através de um critério novo, de uma nova visão das coisas.*

¹ "Aquello a lo que se llama arte moderno, aquello que es el arte moderno, es apenas el principio de un arte —o, antes, la transición entre dos estadios de la evolución de la civilización. Entre el llamado romanticismo y el arte que ahora va camino de su auge." F. Pessoa, *Páginas de estética e de teoria e crítica literária*, p. 157.

² O, Paz, *Los hijos del limo*, p. 25.

Y concluye.

*São desta última espécie as mais altas correntes literárias. São aquelas que, reunindo em si quanto de original todas as correntes trouxeram, sintetizam através da sua virtualidade própria os característicos dessas correntes, e as transcendem com um qualquer característico que lhe[s] è peculiar.*³

Es precisamente esta síntesis lo que Pessoa buscó y hacia ella enfocó sus esfuerzos de reflexión teórica. Las ideas que el poeta desarrolló en este sentido, culminaron en el movimiento llamado *sensacionismo*, el cual tuvo como órgano de difusión a *Orpheu*, revista que en 1915 constituyó el primer bastión de la poesía que se quiso contestataria frente a lo caduco y estereotipado, la primera tribuna para la poesía cuyo discurso se caracterizó por ser libre, nuevo y marginal. Así las cosas, Fernando Pessoa escribe hacia 1916:

*Sensationism differs from common literary currents in that it is not exclusive, that is to say, it does not claim for itself the monopoly of right aesthetic feeling. Properly speaking, it does not claim for itself that it is, except in a certain restricted sense, a current or a movement, but only partly an attitude, and partly an addition to all preceding currents.*⁴

Continuidad y ruptura. Pero Pessoa no sólo critica, como parte de su proceso de asimilación, los movimientos precedentes tales como el romanticismo y el simbolismo, sino también incorpora mediante la crítica las tendencias prácticamente simultáneas a su acción artística como el cubismo y el futurismo.

³ "Hay tres formas de corrientes literarias:

1. La corriente literaria cuya única preocupación consiste en ser nueva y original, rompiendo con el pasado de manera consciente, aunque inconscientemente esté ligada a parte de él, como forzosamente tiene que suceder.
2. La corriente literaria que busca sintetizar las corrientes anteriores.
3. Aquella que procura sintetizar las corrientes anteriores y añadirles algún elemento, esto es, sintetizarlas a través de un criterio nuevo, de una nueva visión de las cosas.

Son de esta última especie las más altas corrientes literarias. Son aquellas que, reuniendo en sí cuanto tuvieron de original todas las corrientes pasadas, sintetizan a través de su propia virtualidad las características de esas corrientes y las trascienden con alguna característica que les es peculiar." F. Pessoa, *Páginas íntimas e de autointerpretação*, pp. 156-157.

⁴ "El sensacionismo difiere de las corrientes literarias comunes en que no es exclusiva, esto es, no reclama para sí el monopolio del sentimiento estético correcto. Propiamente dicho, no reclama para sí el ser, excepto en un sentido de alguna manera estricto, una corriente o movimiento, sino sólo parcialmente una actitud y en parte una adición a las corrientes precedentes." *Ibid.*, pp. 204-205.

Vale decir que la unificación de la diversidad que se dio en *Orpheu* sirvió como detonador de la explosión vanguardista en Portugal, la cual habría de ser registrada por las revistas aparecidas subsecuentemente: *Centauro*, *Exílio e Ícaro*, en 1916; *Portugal Futurista*, en 1917; *Contemporânea*, 1922-1926; y *Athena* (1a. serie), 1924-1925. Pero, ¿cuáles son los antecedentes del movimiento sensacionista?

La caída de la monarquía en 1910 coincidió con el inicio de la transformación cultural de un Portugal que poco a poco se desembaraza de la madeja decimonónica en la que se encontraba enredado. Esta mudanza se inició propiamente en marzo de 1911, con la exhibición en Lisboa de 130 óleos y caricaturas de ocho jóvenes pintores (siete portugueses y un brasileño) a la sazón estudiantes en París. La exposición de M. Bentes, Eduardo Viana, Emmérico Nunes, Alberto Cardoso, Francisco Smith, Domingos Rebelo, F. Alvares Cabral y del brasileño R. Colin, fue el primer intento en el siglo XX de librar a Portugal del naturalismo *demodé*. Con todo, esta exposición llamada *Exposição Livre* dejó mucho que desear en su afán renovador.

Al año siguiente, en mayo de 1912, se inauguró en la capital portuguesa la Primera Exposición de los Humoristas Portugueses, misma que reunió a dibujantes de vasta experiencia con jóvenes audaces e imaginativos. Contrariamente a la Exposición Libre, esta primera muestra de caricaturistas fue acogida con beneplácito. La importancia a ella conferida fue tal que la crítica nacional se llegó a preguntar si en esos jóvenes podría fincarse la esperanza de un renacimiento en el arte de Portugal. Un año más tarde se celebró un II Salón que renovó el éxito del primero. Ese mismo año, 1913, José Almada Negreiros expuso individualmente y Fernando Pessoa escribió largamente acerca de él en la revista *A Á-gia* resaltando el polimorfismo de su arte y su versatilidad, ese fue el primer encuentro de dos pilares de la vanguardia portuguesa.

Es importante referir las artes plásticas porque el grupo que germinaba en torno a *Orpheu* de ninguna manera era ajeno al devenir de los acontecimientos en este campo. Artistas plásticos y literatos se encontraban al pendiente de las obras de Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Tomasso Marinetti y de los hallazgos de figuras como Pablo Picasso, Juan Gris y Marcel Duchamp. Así, tenemos que hacia 1915 hay dos grupos en estrecha convivencia: uno eminentemente literario y otro eminentemente plástico. Para entonces, en los medios vanguardistas portugueses las artes literarias comenzaban a "plasticizarse", en tanto que algunas manifestaciones visuales iban perdiendo su carácter imitativo y asumiendo el mundo

externo como un signo.⁵ Este encuentro se consuma en una cabal convivencia al seno de la revista sensacionista, a tal punto intensa que José Almada Negreiros dice que *Orpheu* más que el inicio de una etapa en el desarrollo de las letras fue "a consequência do encontro das letras com a pintura."⁶

Pero hay que decir que no fueron solamente artistas plásticos como los participantes en la *Exposição Livre* los que partieron hacia París. Ya desde el siglo anterior existía una "tradición", por así decir, de escritores que emigraban temporalmente a Francia, baste nombrar a Antero de Quental, figura fundamental en la generación portuguesa de 1870 y que tantas similitudes guarda con Miguel de Unamuno; a António Nobre, el poeta neorromántico paladín de la desilusión; y al celebrado dramaturgo Eugénio de Castro. Entre los escritores emigrados a principio del siglo XX, tenemos, por ejemplo, al poeta Mário de Sá-Carneiro radicado en París so

pretexto de estudiar leyes en la Sorbona y manteniendo a su amigo Fernando Pessoa al tanto de cuanta novedad surgía.⁷

Sin embargo, el hecho fundamental para la formación de la cultura lusitana de vanguardia lo constituyó el regreso masivo a Portugal de todos los intelectuales emigrados a consecuencia de la Primera Guerra Mundial y el consiguiente acarreo de un enorme bagaje de ideas nuevas entre las cuales destacaban las relativas al cubismo y al futurismo. En este renglón cabe mencionar la contribución del controvertido Santa Rita Pintor, investido oficialmente por Marinetti como apóstol de la doctrina futurista en Portugal, así como el excelente desempeño de Amadeo de Sousa Cardoso en la técnica cubista. A partir de entonces, dice Paulo Ferreira:

Ils se rencontrent quotidiennement au café "A Brasileira" situé dans le Chiado, petite place

du centre de Lisbonne. (...) Journalistes, poètes, hommes de lettres, musiciens, médecins, avocats, toute la fine fleur de l'intelligentsia portugaise s'y donne rendez-vous. En ce Parnesse s'inventent blagues et canulars, se conçoivent des manifestes, se commentent avec chaleur les nouvelles reçues de France, de Paris. Celui qui arrive de la capitale française, comme il est entouré, fêté, criblé de questions! Tous ces mouvements artistiques? Le cubisme? Le futurisme? Alors qu'on lui demande, un jour de 1916, à quelle école il se rattache, Amadeo de Sousa Cardoso répond catégoriquement: 'A aucune! Les écoles sont

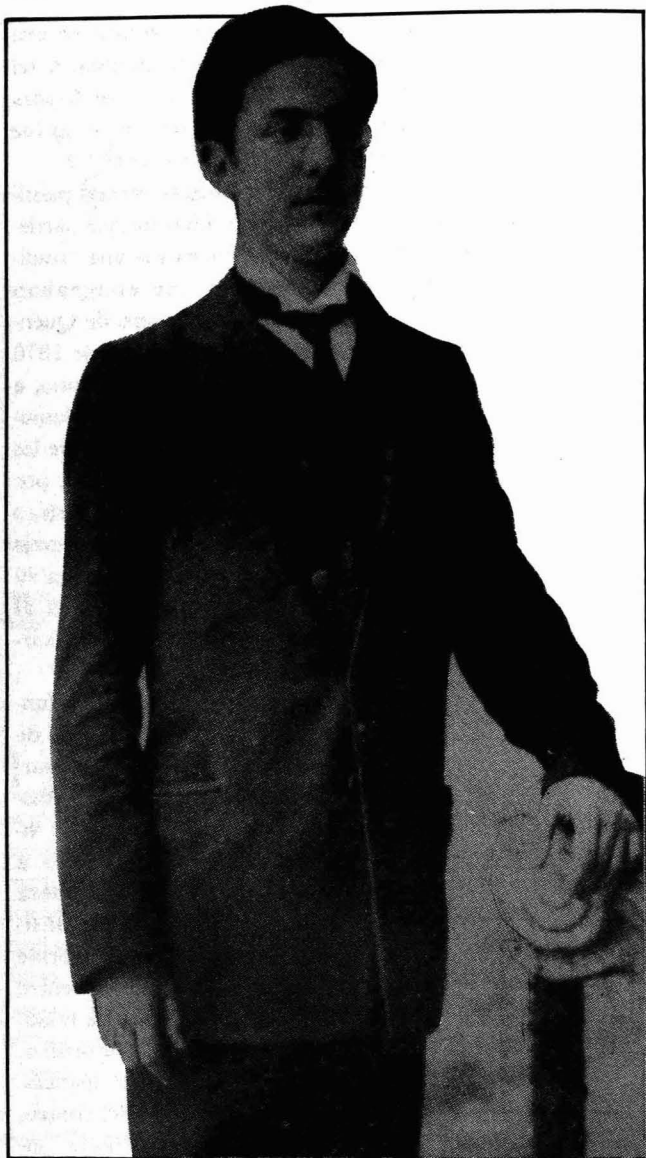


Fernando Pessoa

⁵ Cf. F. Alvarenga. *A arte visual futurista em Fernando Pessoa*, p. 13.

⁶ "...la consecuencia del encuentro de las letras con la pintura." *Idem*.

⁷ Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*. T. 1.



Fernando Pessoa a los 19 años

mortes. Nous, les jeunes, nous cherchons l'originalité. Je suis impressioniste, futuriste, abstractionniste, de tout un peu'.⁸

No es extraño, pues, que el sensacionismo persiguiera la síntesis de todas las influencias, las cuales son, en palabras de Pessoa, "French 'symbolism', Portuguese transcendentalist pantheism, and the jumble of senseless and contradictory things of which futurism, cubism and the like are occasional expressions",⁹ es decir, la vanguardia.

Si bien es cierto que la vanguardia europea es factor importante en la génesis de la vanguardia portuguesa y, por ende, para la comprensión de la obra de Fernando Pessoa, igual-

⁸ "Se reúnen a diario en el café 'A Brasileira', situado en el Chiado, pequeña plaza del centro de Lisboa. (...) Periodistas, poetas, hombres de letras, músicos, médicos, abogados, la flor de la inteligencia portuguesa se daba cita. En este Parnaso se inventan chismes y bromas, se conciben los manifiestos, se comentan acaloradamente las novedades, venidas de Francia, de París. Aquel que llega de la capital francesa, ¡cómo es rodeado, festejado, acibillado a preguntas! ¿Todos esos movimientos artísticos? ¿El cubismo? ¿El futurismo? Cuando un día de 1916 se le pregunta a qué escuela pertenece, Amadeo de Sousa Cardoso responde categóricamente: 'A ninguna Soy impresionista, futurista, abstraccionista, de todo un poco'." P. Ferreira (editor), *Correspondance des quatre artistes portugais*, p. 25.

⁹ "El simbolismo francés, el trascendentalismo panteísta portugués y la mezcla de cosas contradictorias y sin sentido de la que el cubismo, el futurismo y similares son expresiones ocasionales." F. Pessoa, *Op. cit.*, p. 128.

mente e insoslayable es el desarrollo de la reciente tradición literaria portuguesa, eso que Pessoa curiosamente llama "panteísmo trascendentalista portugués". A tal efecto, permita el lector una brevísima digresión histórica.

El ultimátum que Inglaterra pone a Portugal en 1890 conminándolo a abandonar su proyecto de sustituir al Brasil, independiente desde 1822, por una franja colonial africana que correría desde Angola hasta Mozambique, produjo, aunado a otros factores, la caída de la monarquía en 1910. Para la generación de intelectuales de 1890 la humillación de que fue objeto su país favoreció la formación de un intrincado complejo ideológico en el que se debatían, por un lado, una corriente agnóstica y mecanicista fundada en el positivismo de Comte y el evolucionismo de Spencer, la cual tenía como corolario estético el naturalismo, mismo que giraba más o menos en torno a la concepción de Taine que reduce al ser humano a la triple determinación automática de medio, herencia (raza) y momento histórico; por otro lado, en oposición a la primera, tenemos el conjunto de doctrinas idealistas adversas, cuando menos superficialmente, a todo tipo de optimismo racionalista, donde destacan Schopenhauer y Nietzsche.¹⁰ Esta mezcla ideológica junto con el nacionalismo heredado del romanticismo, corriente, por lo demás, comparativamente reciente ya que en Portugal se da casi un siglo después que, por ejemplo, en Inglaterra, dio ocasión a la formación del sustento anímico que se manifestó en los productos literarios de esta generación, sirvan de ejemplo los siguientes fragmentos de António Nobre y de Camilo Pessanha, respectivamente:

*Menino e moço, tive uma torre de leite,
Torre sem par!
Oliveiras que davam azeite...
Um dia os castelos caíram do Ar!*

*As oliveiras seccaram,
Morreram as vacas, perdi as ovelhas,
(...)
Que triste fado!
(...)
Ai do Lusíada coitado!*¹¹

*Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é lânguida e inerte.
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruido!
No chão sumir-se, como faz um verme...*¹²

Tiempo después esta mezcla de ideas desembocó en un conglomerado ideológico que postulaba y exaltaba un sustrato

¹⁰ Cf. O. López, *História da literatura portuguesa*, pp. 315 y ss.

¹¹ "Niño y mozo tuve una Torre como de leche,
¡Torre sin par!
Olivares que daban aceite...
¡Un día los castillos en el aire cayeron!

Los olivares se secaron,
Murieron las vacas, perdí las ovejas,
(...)
¡Qué triste destino!
(...)
¡Ay del lusíada desdichado!" Sô, pp. 28-29

¹² "Yo vi la luz en un país perdido.
Mi alma es lânguida e inerte.
¡Oh, quién pudiera deslizarse sin ruido!
Enterrarse en el suelo como lo hace un gusano..."



Fernando Pessoa

étnico nacional: una raza lusitana. El impulsor de tal doctrina fue Teófilo Braga, escritor contemporáneo a Antero de Quental en cuyo libro *Tendências da filosofia contemporânea* fundamentó sus ideas. La doctrina de Braga permitió reducir los problemas sociales a una fácil idolatría nacionalista que hacia 1910 y en correspondencia, en el plano intelectual, al movimiento político de regeneración nacional iniciado por la revolución republicana, originó la corriente llamada *saudosista* y el movimiento de *Renascença Portuguesa* (Renacimiento Portugués), capitaneado por el poeta Teixeira de Pascoaes.

Frente a la dolorosa conciencia de la decadencia del país, Teixeira de Pascoaes se lanza a la búsqueda de una idea conductora que pudiese guiar la renovación espiritual del país, y la encuentra en la *saudade* tradicional portuguesa:

*Este sentimento —escribe en su fundamental Arte de ser Português— é a 'alma' da alma pátria, aquela íntima unidade em que se fundem os seus dois elementos primordiais: 'desejo' e 'lembrança'.*¹³

A partir de este sentimiento Teixeira de Pascoaes quiso edificar una estructura filosófica y elevar la *saudade*, primero, a la

¹³ "Este sentimiento es el 'alma' del alma patria, esa íntima unidad en la que se funden sus dos elementos primordiales: 'deseo' y 'recuerdo'." Cit. en A. Soares Amora, *Presença da literatura Portuguesa*. T. 4, p. 98.

categoría de privilegio étnico portugués y, después, a centro en torno al cual gravitaría la nueva grandeza, el renacimiento espiritual de Portugal.

Este cúmulo de ideas que articuló el saudosismo en la *Renascença Portuguesa* buscó su difusión a través de la revista *A Águia*, su vocero. El primer número de *A Águia* apareció en la ciudad de Porto el 10. de diciembre de 1940, a escasas semanas de la insurrección republicana. Dos años más tarde, en su segunda serie, *A Águia* se convirtió en el órgano de difusión del movimiento de Renacimiento Portugués, y en su primera entrega de 1912 se leen las siguientes palabras de Teixeira de Pascoaes:

*O fim ú esta Revista, como órgão de "Renascença Portuguesa" será, por tanto, dar um sentido às energias intelectuais que a nossa Raça possui (...), ressuscitar a Pátria Portuguesa, arrancando-a do túmulo onde a sepultaram alguns séculos de obscuridade física e moral. (...) Mas não imagine o leitor que a palavra "renascença", significa simples regresso ao passado. Não! Renascer é regressar às fontes originais da vida, mais criar uma nova vida (...) A Saudade e Viriato, Afonso Henriques e Camões, desmaterializados, reduzidos a um sentimento, postos em alma estreme. A Saudade é o próprio sangue espiritual da Raça; O seu estigma divino, o seu perfil eterno.*¹⁴

Finalmente, hay que decir que este programa de recuperación nacional tuvo su praxis en la literatura, de tal manera que eso a lo que Pessoa llama "trascendentalismo panteísta portugués" no es sino el estilo que corresponde al simbolismo tardío lusitano, muy próximo al de los llamados decadentistas franceses. Sirvanos de ejemplo nuevamente el caso de Teixeira de Pascoaes:

*Navios de luar e sonho, que eu avisto
Em horizontes de agua, enevoados.
O velas a tremar às zefiros doirados
Com a imagem do sol, beijando a cruz de Cristo!*¹⁵

Fernando Pessoa parte en 1895 rumbo al África del Sur en compañía de su madre, quien había contraído segundas nupcias con el coronel João Miguel de la Rosa, cónsul de Portugal en Durbán luego de enviudar en 1893, cuando Pessoa contaba apenas cinco años. A su regreso a Lisboa una década más tarde, éste es el ambiente cultural que encuentra y al cual se integra. Es, pues, de estos elementos de donde habría de resultar la vanguardia literaria de Portugal cuyo crisol, no es arriesgado decir, fue Fernando Pessoa. ◇

¹⁴ "La finalidad de esta Revista, como órgano del Renacimiento Portugués, será, por lo tanto, dar *sentido* a las energías intelectuales que posee nuestra raza (...), resucitar la Patria portuguesa, arrancándola del túmulo donde la sepultaron algunos siglos de oscuridad física y moral (...). Pero no imagine el lector que la palabra 'renacimiento' significa el simple regreso al pasado. ¡No! Renacer es regresar a las fuentes originales de la vida y cultivar una nueva vida (...). La Saudade y Viriato, Afonso Henriques y Camões, desmaterializados, reducidos a un sentimiento, puestos en la extrema tensión del alma. La saudade es la misma sangre espiritual de la Raza: su estigma divino, su perfil eterno." R. Lind, *Teoria poética de Fernando Pessoa*, pp. 11-12.

¹⁵ "Navios de luna y sueño que vislumbro
En horizontes nebulosos de agua.
¡Oh, velas destramando los lienzos dorados
Con la imagen del sol besando la cruz de Cristo!" J. Teixeira de Pascoaes, *Obras completas*. T. 7 p. 204.

Los Albatros

Por Yann Nibor

Arrastrados por el viento, entramos en el cabo de Hornos sin reparar en obstáculos.

La fragata de contrafoque alcanzaba en la corredera sus tres nudos cuando el patrón del bote mayor, izado bajo los aparejos de babor, al volver de amarrarlo, fue arrollado por un golpe de mar. Un hombre cortó en seguida la punta de cabo que mantenía a la boya en alto, y ésta se precipitó en el agua cerca del nadador que se aferró de ella.

El capitán mandó orientar a sotavento la caña del timón y bajar el foque cuando el viento fuera adverso, pero ante aquella tromba del infierno, se vio en necesidad de consultar de prisa al almirante.

Le preguntó si había que equipar un bote para salvar al hombre que se había caído al mar.

El almirante, viendo semejante tempestad, respondió al tiempo que subía:

—¡Oh, no! Hay demasiado viento, demasiado mar, demasiada bruma. Eso sería tanto como perder quince hombres a cambio de uno.

¡Vamos, izad de nuevo nuestro foque! ¡Avante, marineros!

Lo cierto es que tenía razón. Se levantaban olas del tamaño de una casa, que nos obligaban a marchar de través y se llevaban todo al mar.

Luego, la tromba hizo que diéramos marcha atrás, alejándonos de aquel pobre diablo, quien, colgado de la boya, nos hacía señas de que fuéramos en su busca.

Pero ante aquella maldita tromba sólo nos quedaba huir y no fue precisamente a nosotros a quienes vio acercarse, sino a un bando de enormes albatros blancos, sedientos de carne fresca y de sangre.

Como lo veíamos debatirse de cuando en cuando, solo contra todos los pájaros, el almirante preguntó:

Yann Nibor nació en 1857 en Saint-Malo y murió a comienzos de este siglo. Su verdadero nombre era Albert Robin. De una familia de marineros se habituó desde muy niño al mar y los pescadores, por lo que se hizo grumete-marino. Probó fortuna después en París como cantante de Café-Concert, y se convirtió en el *chanfre* de la vida nacional.



—¿Cuál fue el calafate al que se le ocurrió cortar la boya con este tiempo?

Luego agregó:

—¡Timonel! ¡Mándame al capellán!

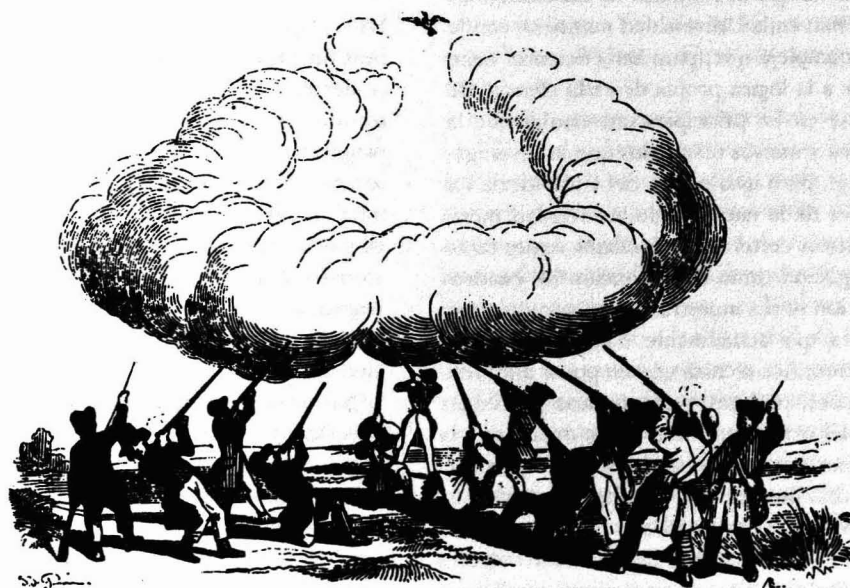
El capellán no tardó en presentarse, provisto de todo lo necesario para dar su bendición, y, con la vista puesta en el pobre tipo, nos dijo la plegaria de los moribundos.

Y mientras los viejos hermanos sollozaban, los cochinos glotones, allá abajo, se atracaban.

Y así que esos voraces estuvieron hartos, no quedaba ninguna podre del pobre diablo, sólo su esqueleto sobre la boya.

Entonces la bandada de albatros echó a volar, contentos de llevar llena su panza. De mi marinero, los sucios albatros sólo dejaron sus pobres huesos.

Hombres de tierra firme, cuando la mar está picada, ¡rogad por los pobres marineros!◇



RECONSTRUIR LA COMUNIDAD UNIVERSITARIA

Por José Blanco

I

La reforma de la Universidad exige el procesamiento y la formulación de tres grandes proyectos. El *primero* puede llamarse *Universidad-Sociedad* y se refiere a lo sustantivo de las funciones de la institución: los contenidos de la enseñanza y de la investigación; en sentido estricto aquí se contiene la reforma universitaria. El *segundo* proyecto puede denominarse *Administración-Académica* y se refiere al conjunto de normas que regulan los procesos de enseñanza-aprendizaje y de investigación. Quedan aquí incluidos el Estatuto del Personal Académico, los reglamentos de inscripciones y de exámenes, las formas de organización y planeación de la enseñanza, etcétera. El *tercer* proyecto sería *Gobierno de la Universidad* y se refiere a los principios en que se funda dicho gobierno, su forma de constitución, sus atribuciones y facultades, y la estructura y organización del instrumento administrativo. Sus temas principales son: la autonomía; la libertad de cátedra e investigación; universidad de masas, democracia y excelencia académica; formas de constitución del gobierno universitario; planeación académica; administración y regulación del trabajo burocrático.

La vasta dificultad de los asuntos referentes al *primer* proyecto reside en el hecho de que el conjunto de las disciplinas que se investigan y enseñan en la Universidad mantiene con la sociedad una relación compleja que, para ser eficiente, debe atender a la dinámica y a la lógica propia de cada ciencia, de cada disciplina; apoyarse en los principios universales que la rigen y en los desarrollos y nuevos resultados que la investigación internacional arroja; pero igualmente debe atender a los problemas y necesidades de la nación y de la sociedad mexicana y aportar diagnósticos certeros y soluciones reales tanto en términos de investigación como de formación de cuadros profesionales. Esa relación se nos muestra aún más compleja si: 1) Tomamos en cuenta que actualmente está procesándose una nueva revolución científico-técnica que en pocos años tendrá repercusiones sociales, políticas y económicas profundas en todas las naciones del orbe, y que ello —combinado con la historia y la crisis propias— está impulsando al país a procesar decisiones sumamente difíciles respecto a la transformación de su estructura productiva, y 2) si tomamos también en cuenta que el nuestro es un país desarticulado y dependiente respecto al exterior en su base productiva, y que esto mismo condicionó históricamente de modo profundo la formación inarticulada de una cultura nacional en la que en buena medida se hallan divorciados los valores correspondientes a una mentalidad tec-

nológica y los valores culturales propiamente dichos. (Véase la obra clásica de Lewis Mumford, *Técnica y Civilización*, donde se examinan, para los países hoy económicamente desarrollados, los cambios acumulados en los valores culturales *strictu sensu* —parte integrante de las grandes transformaciones sociales de los siglos XII al XVIII—, que darían paso a una mentalidad científica y tecnológica, y las profundas interrelaciones que se establecieron entre *cultura* y *técnica*. Ed. Alianza Universidad, Madrid, 1971).

Los otros dos proyectos se refieren a dos planos distintos de nuestra organización *interna*. Una visión amplia e informada sobre los asuntos del primer proyecto es necesaria para pensar sin estrechez los temas de los otros dos. Para decir lo obvio: ha de ser hallada una ruta de transformación de nuestra estructura y organización internas que permita procesar óptimamente los asuntos del primer proyecto. Entre los muchos temas de la agenda referente a lo interno es de la más alta importancia el que se refiere a la necesidad de reconstruir la comunidad universitaria sobre nuevas bases; a una primera reflexión sobre este tema dedicamos lo que sigue de este breve ensayo.

II

En un lapso muy corto la Universidad se convirtió en una institución gigantesca. Alrededor de 140 mil alumnos en el bachillerato, más de 150 mil en la licenciatura y la educación técnica, unos 14 mil en el posgrado y más de 20 mil en los programas de educación especial; alrededor de 30 mil profesores e investigadores, más de 26 mil miembros del personal administrativo; un sinnúmero de locales en la Ciudad de México y en diversos puntos de la República; cerca de 40 coordinaciones y direcciones generales, más de 80 facultades, escuelas, institutos y centros de investigación; son datos que ofrecen una noción inicial de la magnitud y complejidad de nuestra casa de estudios.

No menos importante que su *crecimiento* fue su *diversificación*. Las disciplinas, las especializaciones, los roles ocupacionales, se multiplicaron aceleradamente. Reflexionar detenidamente sobre la vasta *diversidad* que hemos construido los universitarios es, a no dudarlo, un punto absolutamente clave en cualquier proyecto de reforma universitaria.

Gran crecimiento y gran diversificación conformaron la multiplicación y la profundización de *particularismos* y *heterogeneidades* de todo orden: la reunión en puntos determinados de grupos de conocimientos, de grupos de académicos, de in-

tereses intelectuales; de intereses *sans phrases*; de ideologías; de necesidades y demandas distintas; y de percepciones y concepciones diversas sobre el país, sobre la ciencia y la cultura, y sobre la Universidad. En ausencia de formas de articulación consciente, la configuración de una gama vasta de particularismos reprodujo una tupida atomización del trabajo académico, que en muchos casos se reforzaba a sí misma: un área académica, un grupo de investigación, en la medida en que percibía un desorden circundante y amenazante —ya en la propia academia, ya en la administración— trataba de protegerse cerrándose o aislándose, lo cual era hasta cierto punto una respuesta racional. De hecho muchas áreas por esta vía se fortalecieron y desarrollaron; pero muchas otras no. De cualquier modo el resultado era la atomización y el aislamiento que se extendían.

Dada esa evolución no es extraño que en la Universidad se dé un voto probablemente unánime entre los académicos a favor de la *descentralización*. Con más frecuencia de lo que se piensa, consciente o inconscientemente la demanda de descentralización está motivada por el interés de que el pequeño feudo cuente con todo lo necesario para ser “autosuficiente” y no depender de nadie, si fuera posible. Y desde esta perspectiva cada “feudo” tiene alguna razón. Decidir una descentralización así, sin embargo, podría significar un desastre organizativo, un caos académico, una creciente ineficiencia en relación con los requerimientos de la sociedad.

Es claro que, en orden al conocimiento, el procedimiento de reducir progresivamente el campo de observación (*particularizar*, alejarse de lo general y del todo), ha sido condición de posibilidad de un conocimiento progresivamente más profundo; ha sido éste un proceder permanente del saber científico. Pero, por así decirlo, el proyecto de la ciencia fue siempre también, recordémoslo, desplegar el análisis con vistas a una reunificación que hiciera del conocimiento uno más amplio, más profundo y más sistemático y que, por ello mismo reprodujera intelectualmente cada vez mejor su objeto. Este objeto —naturaleza y sociedad— es un todo único y entero y, por tanto, una inteligente, consciente, progresiva y efectiva articulación de las disciplinas y especialidades tiene que enriquecer a todos en su relación con el objeto. Al fin y al cabo, aun viviendo de espaldas unos respecto a otros, nuestras especialidades son articulaciones de un problema más general y común a todos nosotros; así, en la medida en que permanezcamos de espaldas unos y otros, sólo conseguiremos acrecentar nuestra ineficiencia.

De un medio donde predomina la atomización surgen de manera natural dos fenómenos absolutamente indeseables en un centro académico: la extensión innecesaria de la burocracia y el clientelismo como forma de la política. La burocracia creció rápidamente porque creció la Universidad también velozmente. Pero no sólo por eso. Ese crecimiento recibió un segundo impulso de la decisión de oponer una fuerza mayor a los procesos de sindicación que en la Universidad se daban, y todavía puede suponerse un tercer impulso proveniente de la dinámica autónoma de crecimiento que adopta la burocracia de cualquier institución si no existen fuerzas y disposiciones que la regulen. Y no sólo es que una burocracia excesiva consume recursos sin objeto, sino que junto con ello se generan los fenómenos de *burocratismo* que entorpecen, a veces en grados difíciles de creer, las tareas académicas. Un mundo atomizado como el de los académicos es un campo fértil para que el crecimiento burocrático inútil prospere y el clientelismo político florezca. Unos sectores de la burocracia respecto a otros,

grupos de académicos respecto a funcionarios, funcionarios respecto a académicos, profesores respecto a estudiantes y a la inversa, pueden “administrar” sus funciones, facultades o atribuciones, en función política y deberse favores políticos. Y aquí *políticos* significa la posibilidad de acrecentar los beneficios particulares de intereses corporativos. Si estos fenómenos no son omniabarcantes, tampoco están lejos de ser ajenos.

Como no nos es ajena la dispersión de las tareas académicas. La indisciplina y el desorden, el abandono prolongado o la deserción en labores académicas, el anquilosamiento o el atraso, el escepticismo o la desesperanza, son fenómenos que se hallan lejos de ser extraños. Es verdad que ahí donde existen, estas situaciones se originan por causas diversas; la crisis, la copresión de los salarios, provocan estragos sociales y psicológicos; pero la atomización y la dispersión hacen también su labor de zapa.

Apuntamos finalmente que nuestro enorme crecimiento disperso es la imagen de una comunidad universitaria rota en mil o más pedazos. Las estructuras y la normatividad hechos para una Universidad pequeña —comparada con la actual—, que contenían y organizaban a la breve, casi familiar, comunidad universitaria de los años cincuenta, fueron impetuosamente desbordadas por el número y la diversidad. Es tiempo de meditar en ello y de buscar las vías de una rearticulación de la comunidad universitaria sobre bases adecuadas a una universidad de masas que debe responder eficaz y eficientemente a las complejas demandas sociales de nuestro presente y del futuro previsible.

III

La actividad académica de un profesor o de un investigador se puede volver crecientemente *competente* si —entre otras condiciones— se halla ante la posibilidad de particularizar sus objetivos, sus métodos, sus instrumentos. En este sentido, la diversidad académica e intelectual que ha surgido en la Universidad es un hecho esencial de primer orden. Pero la división del trabajo intelectual en que se funda la competencia —ahí donde existe— de nuestros académicos, es una limitante del desarrollo de cada uno por cuanto cada uno es reducido a una parte, a una fracción de lo que representa el conocimiento tomado en conjunto; a medida que profundiza, su visión se vuelve más estrecha.

Si a ello agregamos la diversidad de intereses, de perspectivas, de percepciones y concepciones sobre el país y la propia Universidad, la reconstrucción de la comunidad universitaria aparece como un proceso realmente complejo. Se trataría de construir un tejido social que al configurarse como mediación interindividual pudiera resolver dos órdenes de asuntos: la articulación de los procesos académicos, de la enseñanza y la investigación, y entre la diversidad de las disciplinas universitarias, de una parte, y de otra, el procesamiento de la conflictualidad que surge de los diversos intereses en una síntesis real que es necesariamente de orden político. El reconocimiento de ambas dimensiones lleva a la necesidad de construir los consensos indispensables respecto a las formas organizativas más adecuadas a los fines que deben ser alcanzados.

Es claro que de una diversidad como la que existe en nuestra casa de estudios surge necesariamente una conflictualidad muy amplia. Esto es un hecho y no constituye ninguna desdicha que haya caído sobre nuestra institución. Constituye sí una dificultad tanto mayor cuanto menos adecuadas sean nuestras

estructuras, nuestras formas de organización, nuestras normas e instancias para procesar los conflictos. En este sentido no sólo es imposible prescindir de la conflictualidad referida sino justamente tiene que ser la base de nuestras formas de organización y de nuestras normas.

Si puede ser racionalmente procesada, la conflictualidad se vuelve síntesis real y cohesión política efectiva; se vuelve, por tanto, creativa. Si no puede ser procesada racionalmente en una comunidad articulada, entonces se vuelve pleitos corporativos interminables e ineficiencia en el trabajo sustantivo, porque así el conflicto no percibe la dimensión del conjunto institucional, se fragmenta y se extravía. Una *comunidad* dividida entre los particularismos de las especialidades académicas y la heterogeneidad de los intereses, no es una comunidad sino, repitámoslo, un campo de batalla de intereses corporativos.

Reconstruir la comunidad universitaria significa dotar de nuevas bases al trabajo académico. Frente al burocratismo y al clientelismo político, y frente al desorden, el atraso, el marasmo o la apatía, sólo cabe oponer formas de organización *colegiada* para el conjunto de los académicos. En el reordenamiento de nuestra vida académica, sobre bases organizativas de carácter colectivo, normadas con la precisión que ello exige, puede estar una clave principal de la reforma de la Universidad. Un propósito así abarca múltiples dimensiones de la vida de los académicos.

Deben ser periódicamente examinadas las condiciones materiales de trabajo de los profesores e investigadores. Sería necesario, además, hacer una revisión cuidadosa y exhaustiva del conjunto de sus derechos y obligaciones, y tender a crear las condiciones para el ejercicio efectivo de los primeros y el cumplimiento efectivo de las segundas. Importa destacar la necesidad de revisar las normas sobre los términos de ingreso y promoción de profesores e investigadores, a efecto de explorar qué cambios sería preciso incorporar con el objeto de vincular esos elementos con una estrategia de desarrollo de formas de organización *colegiada*. Hoy por hoy la carrera académica es una vía totalmente individual, cuyo ritmo de avance, producción, creatividad, queda en gran medida en el ámbito de la decisión volitiva personal; aunque este hecho debe ser necesariamente distinto según áreas académicas, lo cierto es que las normas vigentes (Estatuto General, Estatuto del Personal Académico, Contrato) regulan el desempeño de individuos aisladamente considerados. En una tarea académica organizada sobre bases colectivas, la carrera académica de las personas estaría regulada por una red de relaciones mutuas y de jerarquías (las jerarquías del conocimiento) racionalmente establecidas.

La organización de las tareas académicas, la distribución de responsabilidades, la decisión sobre sus contenidos, debería recaer en esas formas de organización *colegiada*. Un Colegio de académicos, por ejemplo, contaría con medios y facultades institucionales y normativos para participar o decidir, en su área, sobre asuntos como: programas, bibliografías, seriación de asignaturas, formas de evaluación del desempeño de los alumnos, prácticas de campo, elaboración del plan o programa anual de trabajo del colectivo de académicos, políticas y programas de investigación, formas de participación en la evaluación del desempeño de los propios académicos, reformas a planes y programas de estudios, desarrollo de vínculos y de comunicación con el exterior, etcétera.

Un medio que puede ser importante para la articulación de

las distintas disciplinas es el de explorar la posibilidad de que la Universidad dé algunos pasos hacia una estructura departamental. No que abandone su actual organización por Escuelas y Facultades, pero sí, tal vez, que las Escuelas y Facultades ofrezcan estudios especializados y de alto nivel en áreas dadas del conocimiento, y no carreras profesionales. Las profesiones a nivel de licenciatura serían el resultado de planes académicos específicos decididos por los alumnos, frente a alternativas diversas, y en acuerdo con instancias centrales de coordinación y control de estudios.

Una forma decisiva de rearticulación, de reconstrucción de la comunidad universitaria puede ser el gradual establecimiento de un *sistema universitario de planeación académica*. Los universitarios pueden hallar en la planeación, además, un medio democrático y un instrumento técnico eficaz para alcanzar objetivos vinculados a los problemas sociales y nacionales. La planeación académica debería recorrer todas las instancias universitarias, y en ella tendrían que estar profundamente involucrados los profesores y los investigadores en conjunto. Las células básicas para la creación de un sistema de planeación académica serían esas formas nuevas y fortalecidas de organización *colegiada* de profesores e investigadores referidas antes. Las organizaciones académicas básicas de profesores e investigadores fijarían sus objetivos y metas, y con arreglo a los mismos realizarían el examen crítico de las prácticas profesionales, definirían programas de trabajo y contenidos de la enseñanza y de la investigación.

En agosto de 1944, en el contexto de una crisis de la Universidad, entre otros Alfonso Noriega mantuvo, entre las ideas directrices para la reforma de la Ley Orgánica de 1933, el criterio siguiente: "Debe entenderse a la Universidad Nacional como una comunidad de cultura al servicio de la sociedad." En efecto, es lo que debe de ser. Encargado de la reforma de la Universidad, en octubre de ese año Alfonso Caso, jurista y antropólogo, decía: "La ley no es la solución mágica y fácil de un problema social. Es la misma realidad social lo que hay que modificar; es el mismo espíritu universitario lo que hay que reforzar; es el concepto de responsabilidad individual y colectiva, lo que hay que hacer que se manifieste, para fundar en esa realidad social el futuro de nuestra Institución." En una sociedad tan dinámica como la sociedad mexicana, no es nada extraño que apenas 40 años después debamos opinar exactamente lo mismo. Hoy tenemos una universidad de masas que desbordó con mucho las estructuras creadas entonces; hoy es preciso organizar y articular, para una universidad de masas, su comunidad universitaria. Luis Villoro en un trabajo que recoge los principios fundadores de 1944, escribe: "La Universidad es una comunidad de cultura. Con lo cual se hace explícita la afirmación de que no existe antagonismo entre profesores y estudiantes, sino que ambos son igualmente importantes para llevar a cabo el proceso de aprendizaje-enseñanza. Así, la comunidad universitaria es quien efectivamente gobierna a la Institución..." (El régimen legal y la idea de la Universidad, *Deslinde*, No. 2).

La comunidad universitaria tiene que ser reconstruida para ser tal y gobernar nuestra casa de estudios. La conciencia crítica de las condiciones que obstaculizan el desarrollo autónomo y creativo de la colectividad de los universitarios debe orientar el proceso de reforma de la Universidad. La formación, la ampliación y extensión de esta conciencia es reflexión crítica sobre nosotros mismos y labor de anudamiento de nuestros comunes destinos. ◇



Fotomontaje de Renau sobre Pablo Picasso y Josep Torres Campalans

Valencia en México México en Valencia

Por Raquel Tíbol

Con verdadera euforia (alimentada por jugosos presupuestos centrales y regionales) los españoles han comenzado a celebrar el quinto centenario del primer arribo en 1492 de Cristóbal Colón a tierras del Nuevo Mundo. Entre lo ya realizado, y por tratar exclusivamente de México, cabe comentar el voluminoso número 5 (160 páginas) de la revista *Batlía*, editada por la Diputación Provincial de Valencia, con fecha otoño-invierno de 1986, donde se evoca, analiza y comenta la presencia de valencianos en México y de mexicanos en Valencia. Personajes del pasado remoto, del

pasado reciente y de la actualidad. Arquitectos, artistas plásticos, escritores, actores. Emigrados y congresistas. Del guión y coordinación de este número se encargó el crítico de arte e investigador valenciano Manuel García, quien estuvo en México becado por la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Por el número de páginas que les han sido dedicadas, lucen como las estrellas del número: el arquitecto y escultor Manuel Tolsá (de la página 5 a la 40), y el escritor y promotor cultural Max Aub (de la 108 a la 131). Por el espacio destinado siguen en orden de

importancia: Octavio Paz (con 14 páginas); la consideración conjunta de la presencia en España de Juan de la Cabada, José Chávez Morado y Fernando Gamboa (12 páginas); el pintor valenciano nacionalizado mexicano Josep Renau (1907-1982), muerto en Berlín, República Democrática Alemana, donde radicó desde 1958 (11 páginas); el pintor Rafael Ximeno y Planes, así como en conjunto los profesores Santiago Genovés, Antonio del Toro y Ana Martínez Ibarra merecieron 8 páginas; los valencianos en las colecciones del Museo de San Carlos y de la Fundación

Franz Mayer ocupan 7 páginas, respectivamente; el pintor Enrique Climent, el arquitecto Enrique Segarra, el "niño de Morelia" Vicente Carrión y el actor Augusto Benedico tienen 5 páginas cada uno; el escritor Juan Gil-Albert 4, y el que queda más estrecho, con sólo 2, es el grabador José Joaquín Fabregat. En estos espacios están incluidas las ilustraciones, abundantes, muchas de gran interés, muy buenas si están en negro, y muy infieles cuando se trata de reproducciones a color de piezas artísticas.

La autocensura hace que en la España del Rey Juan Carlos y de Felipe González algunos escritores borren la palabra antifascista, aun cuando ésta haya formado parte de un título. Así Manuel García se refiere al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (consultar los tres tomos organizados por Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider para la Editorial LAIA, de Barcelona, en 1978), como el II Congreso Internacional de Escritores, y a la Alianza de Intelectuales Antifascistas Españoles la convierte en Alianza de Intelectuales. Agréguese siempre "en Defensa de la Cultura". Entrevistado justamente por Manuel García, Juan de la Cabada relató su regreso a México en junio en 1939, tras haber participado en el Congreso y después en la guerra bajo las órdenes de José Salas y "El Campesino". Lo hizo en el barco holandés *Vendam*, cargado de refugiados, donde él era el único mexicano. Atracaron en Nueva York y de ahí hasta México en autobús junto con Josep Renau, José Bergamín, Mikel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Roberto Fernández Balbuena, Emilio Prados, José Herrera Petere, José Bejarano y otros. Al transcribir la entrevista con José Chávez Morado, Manuel García comete algunos errores, como el de afirmar que el guanajuatense fue colaborador de Siqueiros en la realización de murales, o de que en 1937 Fernando Gamboa era todavía estudiante de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, cosa que había acontecido una década antes, cuando también hizo algunas esculturas en la Escuela de Talla Directa, como un *Gorila* en basalto negro.

Además del apoyo de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, Manuel García pudo pasar aquí varias

temporadas con la ayuda de la Fundación Josep Renau y de la propia revista *Batlia*. En consecuencia pudo haberse tomado el trabajo de consultar algunos libros de arte e historia mexicanos para escribir bien los nombres de Gabriel Gahona "Picheta", de Pablo O'Higgins y Felipe Carrillo Puerto (mencionados como Gaona, O'Ghigins y Garrido Puerto). La devoción de Octavio Paz por Trotsky y la irritación que le provoca el cambio de Diego Rivera del trotskismo al stalinismo (caso único a nivel mundial), lo llevan a modificar los hechos. Le dice a Manuel García: "Si no recuerdo mal, los que le pidieron al presidente Cárdenas que diese asilo a Trotsky fueron los miembros de una delegación de la España republicana —la primera que vino a México— y en la que figuraban algunos dirigentes del POUM. Rivera estaba presente en esa

entrevista y se unió a la petición de los revolucionarios españoles."

En diciembre de 1936, siendo Presidente de la República, el general Lázaro Cárdenas escribió en su diario: "Encontrándome en Torreón, Coah. autoricé se dé asilo en nuestro país al señor León D. Trotsky, expulsado por el gobierno de Rusia, radicado provisionalmente en Noruega. México debe mantener el derecho de asilo a toda persona de cualquier país y sea cual fuere la doctrina política que sustente. Diego Rivera me entrevistó en La Laguna solicitando el asilo de Trotsky."

Las notas del general Cárdenas son irrefutables. Sólo hay que agregar que la versión repetida por Octavio Paz fue inventada por algunos veteranos del POUM.

En otro momento le dice Paz a García: "Las revistas del exilio, como



Joaquín Sorolla. *Tejiendo las redes*

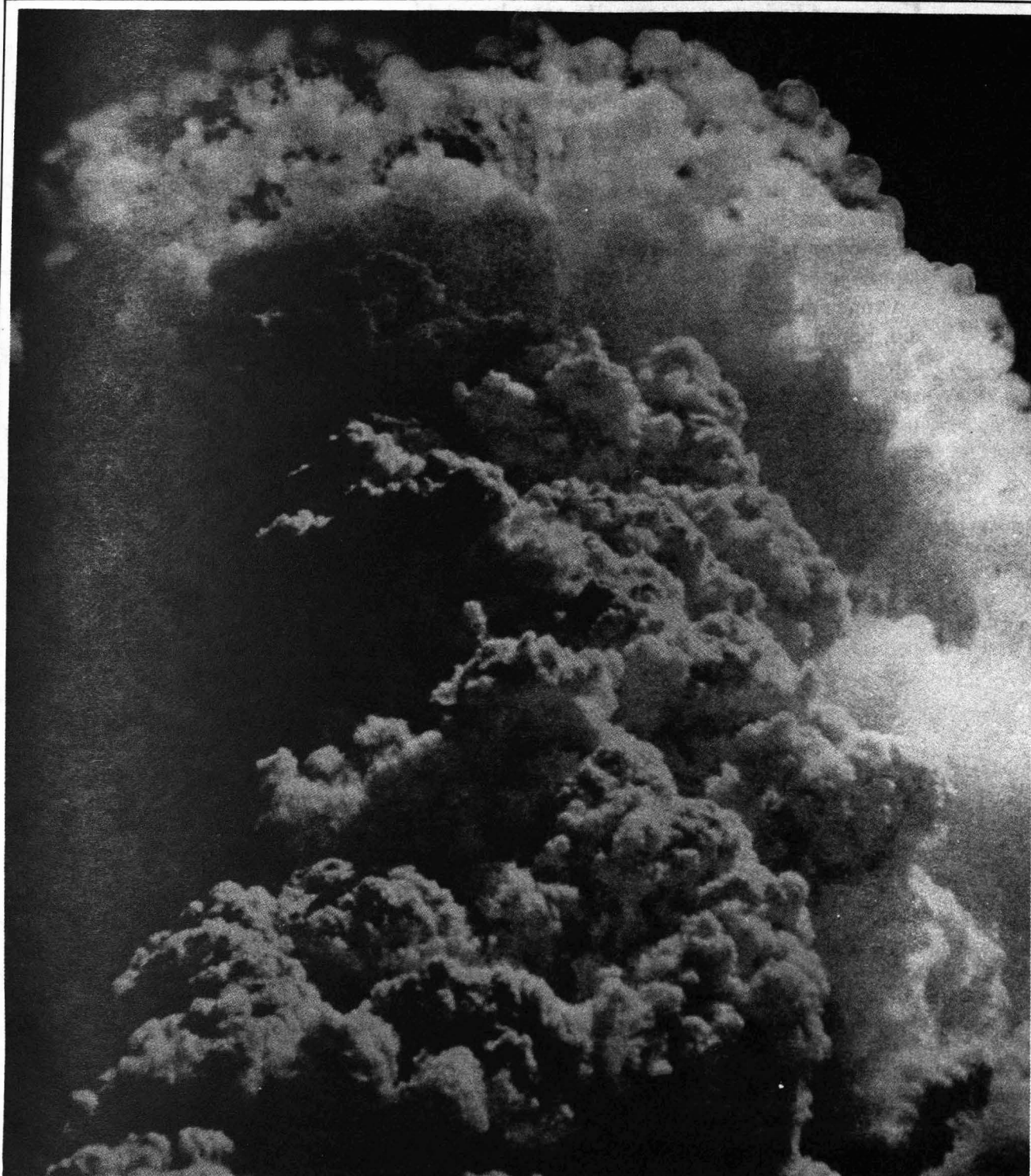
Separata

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Volumen XLII, número 439, agosto 1987

Contra la Amenaza Nuclear



Presentación

Paz, entendimiento y cooperación entre los pueblos son por hoy posiciones de avanzada en la lucha contra las posibilidades de un holocausto nuclear. Hiroshima y Nagasaki, en agosto de 1945, lecciones trágicas e inolvidables, muestran la fragilidad de la moral ante las agresiones del poder de unos y otros. Ciertamente que la oposición a la barbarie nazifascista de minorías europeas y orientales, que infestó al mundo en la primera posguerra, logró la victoria escandinava, impidiendo así el uso de la bomba atómica por el Tercer Reich; pero tan grandioso éxito no detuvo, sin embargo, el lanzamiento del diabólico instrumento de la muerte contra cientos de miles de hombres, mujeres y niños inocentes, en el Japón.

Crimen de brutal ferocidad que debemos contener a toda costa, es el genocidio, por medio de la puesta en marcha de los grandes valores de la gente de buena voluntad en su quehacer cotidiano. Sólo las virtudes del ciudadano de carne y hueso, el que está aquí y allá agrupado en torno de la vida y la razón, podrá angostar más y más, hasta su extinción, lugares y tiempos donde hallan los enemigos de la humanidad.

Confiemos, esperemos que nunca vuelva a repetirse la maldición de agosto de 1945.◇

La Redacción

DECLARACIÓN DE LA ASAMBLEA GENERAL DE LA ONU: CONDENA DE LA GUERRA NUCLEAR

La Asamblea General,

expresando su alarma ante la creciente amenaza de la guerra nuclear, capaz de llevar a la destrucción de la civilización en la Tierra, atrayendo la atención de todos los Estados y pueblos hacia las conclusiones de eminentes científicos y especialistas militares y civiles, de que si la guerra nuclear se desata no existe la posibilidad de limitar sus funestas consecuencias y de que en ella no puede haber vencedores,

convencida, de que la aspiración más profunda de los miles de millones de personas que habitan la Tierra es prevenir la hecatombe nuclear,

confirmando su llamamiento a concluir una convención internacional que prohíba el empleo del arma nuclear, en la cual participen todos los Estados nucleares,

1. Condena resuelta, incondicionalmente y por siempre la guerra nuclear como contradictoria a la conciencia y a la razón humana, como el crimen más monstruoso contra los pueblos, como la violación del primer derecho del hombre: el derecho a la vida;

2. Condena la elaboración, promoción, divulgación y propaganda de doctrinas y concepciones políticas y militares, llamadas a argumentar la "legitimidad" de ser el primero en emplear el arma nuclear, así como, en general, la "admisibilidad" de desencadenar la guerra nuclear;

3. Exhorta a todos los Estados a unir y multiplicar sus esfuerzos en aras de eliminar la amenaza de la guerra nuclear, poner fin a la carrera de armamentos nucleares y reducir éstos hasta su plena liquidación.

Doc. A/RES/38/75

15 de diciembre, 1983

Congelación de los armamentos nucleares

La Asamblea General,

expresando su preocupación ante el hecho de que la continuación de la carrera de armamentos nucleares acrecienta seriamente el peligro de surgimiento de la guerra nuclear,

tomando en consideración la alta responsabilidad de los Estados nucleares por el mantenimiento de la paz universal y la prevención de la guerra nuclear,

haciendo recordar su Resolución 37/100 B del 13 de diciembre de 1982, en la cual se expresa la convicción de que las condiciones existentes son las más favorables para la congelación de los armamentos nucleares,

1. Exhorta con insistencia a todos los Estados nucleares a proceder a la congelación, bajo el control correspondiente, de todos sus armamentos nucleares, tanto en el aspecto cuantitativo como cualitativo, a saber:

A) cesar el incremento de todos los componentes de los arsenales nucleares, incluidos todos los tipos de portadores del arma nuclear y todos los tipos de pertrechos nucleares;

B) no desarrollar nuevos tipos y modelos de armamentos nucleares;

C) establecer moratoria a todos los ensayos de pertrechos nucleares y a las pruebas de nuevos tipos y modelos de portadores de los mismos;

D) poner fin a la producción de materiales fisiles destinados a la creación de pertrechos nucleares;

2. Llama a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y a los Estados Unidos de América, que cuentan con los mayores arsenales nucleares, a ser los primeros en congelar simultáneamente sus armamentos nucleares sobre una base bilateral, como ejemplo para otros Estados nucleares;

3. Considera, que todos los demás Estados que poseen armas nucleares deben seguidamente y a la mayor brevedad posible congelar sus armamentos nucleares;

4. Señala la necesidad apremiante de intensificar los esfuerzos orientados al más rápido logro de acuerdos sobre limitaciones sustanciales y reducciones radicales de armamentos nucleares, teniendo en cuenta como objetivo final la plena liquidación de los mismos.

Doc. A/RES/38/76

15 de diciembre, 1983

Prevención de la carrera armamentista en el espacio cósmico

La Asamblea General,

animada por las grandiosas perspectivas que se abren ante la humanidad como resultado de la irrupción del hombre en el cosmos veintiséis años atrás,

reconociendo el interés general de toda la humanidad en el estudio y utilización del espacio cósmico con fines pacíficos,

confirmando, que el estudio y la utilización del espacio cósmico, incluida la Luna y otros cuerpos celestes, deben realizarse en bien y en interés de todos los países, independientemente de su grado de desarrollo económico o científico, y ser patrimonio de toda la humanidad,

reafirmando también la voluntad de todos los Estados de que el estudio y la utilización del espacio cósmico, incluida la Luna y otros cuerpos celestes, se realice exclusivamente con fines pacíficos,

recordando que las naciones firmantes del Tratado sobre la actividad de los Estados en el estudio y utilización del espacio cósmico, incluida la Luna y otros cuerpos celestes, se comprometieron en función del artículo III a realizar la actividad de estudio y utilización del espacio cósmico, incluida la Luna y otros cuerpos celestes, de conformidad con el Derecho Internacional y la Carta de la Organización de las Naciones Unidas y en interés del mantenimiento de la paz y la seguridad internacional, así como del desarrollo de la colaboración y el entendimiento mutuo entre las naciones,

confirmando de nuevo, en particular, el artículo IV de dicho Tratado, en el que se estipula que las naciones signatarias del mismo asumen el compromiso de no poner en órbita alrededor de la Tierra objetos con armas nucleares o cualesquiera otros tipos de armas de exterminio masivo, de no instalar estas armas en los cuerpos celestes y no situarlas en el espacio cósmico por ningún otro procedimiento,

reafirmando también de nuevo el punto 80 del documento final de la décima sesión especial de la Asamblea General, en el cual se señala que para prevenir la carrera de armamentos en el espacio cósmico deben ser adoptadas sucesivas medidas y celebradas las correspondientes negociaciones internacionales en consonancia con el espíritu del Tratado,

invocando sus Resoluciones 36/97 y 36/99 del 9 de diciembre de 1981, así como la Resolución 37/83 del 9 de diciembre de 1982 y la 37/99 D del 13 de diciembre de 1982,

seriamente preocupada por el peligro que representa para la humanidad la carrera de armamentos en el espacio cósmico,

teniendo en cuenta el amplio interés, expresado por las naciones miembros durante las conversaciones sobre el mencionado Tratado y después de su aprobación, de que se asegure que el estudio y utilización del espacio cósmico se realice con fines pacíficos, y señalando las propuestas presentadas a la Asamblea General en su décima sesión especial y en sus sesiones ordinarias, así como al Comité para el Desarme,

mostrando su profunda inquietud, expresada por la Segunda Conferencia de la Organización de las Naciones Unidas sobre el estudio y utilización del espacio cósmico con fines pacíficos, respecto a la extensión de la carrera de armamentos al espacio cósmico y las recomendaciones hechas a los órganos competentes de la ONU, en particular, a la Asamblea General, así como al Comité para el Desarme,

convencida de la necesidad de tomar sucesivas medidas para prevenir la carrera armamentista en el espacio cósmico,

reconociendo que en el contexto de las negociaciones multilaterales para la prevención de la carrera de armamentos en el espacio cósmico, la reanudación de las conversaciones bilaterales entre la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y los Estados Unidos de América podría hacer un considerable aporte al logro de este objetivo,

tomando en consideración el informe del Comité para el Desarme,

anotando, que durante su sesión de 1983 el Comité para el Desarme examinó este problema tanto en reuniones oficiales como no oficiales, así como en consultas no oficiales,

considerando las diversas propuestas, presentadas por los países miembros del Comité para el Desarme, en particular, sobre la creación de un grupo de trabajo para el espacio cósmico

y sobre el proyecto de su mandato, las cuales fueron examinadas detalladamente por el grupo de contacto,

teniendo presente el proyecto de Tratado sobre la prohibición del empleo de la fuerza en el espacio cósmico y desde el cosmos respecto a la Tierra, presentado por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, así como las opiniones y observaciones expuestas durante la discusión del proyecto en la trigésimo octava sesión,

expresando su profunda preocupación y desilusión por el hecho de que, pese a no existir objeciones de principio contra la creación urgente de ese grupo de trabajo, el Comité para el Desarme no pudo durante su sesión de 1983 llegar a un acuerdo sobre un mandato aceptable para dicho grupo de trabajo,

1. Confirma, que el desarme general y completo, bajo eficaz control internacional, exige que el espacio cósmico se utilice exclusivamente con fines pacíficos y que no se convierta en escenario de la carrera de armamentos;

2. Subraya, que la comunidad internacional debe tomar sucesivas medidas eficaces para prevenir la carrera de armamentos en el espacio cósmico;

3. Llama a todos los Estados, sobre todo a aquellos que cuentan con un gran potencial en la esfera cósmica, a cooperar activamente en aras del uso pacífico del espacio cósmico y a tomar medidas inmediatas para impedir la carrera armamentista en el mismo;

4. Confirma nuevamente, que al Comité para el Desarme, como único foro de negociaciones multilaterales sobre el desarme, le corresponde un papel primordial en las conversaciones relacionadas con la conclusión de un acuerdo, o acuerdos, para prevenir la carrera de armamentos en el espacio cósmico en todos sus aspectos;

5. Propone al Comité para el Desarme examinar de inmediato la cuestión sobre la prevención de la carrera armamentista en el espacio cósmico;

6. Sugiere también al Comité para el Desarme acelerar el examen del problema sobre la prevención de la carrera de armamentos en el espacio cósmico en todos sus aspectos, teniendo en cuenta todas las propuestas al respecto, incluido el examen de la propuesta mencionada en el preámbulo de la presente resolución;

7. Insta asimismo al Comité para el Desarme a crear un grupo especial de trabajo para esta cuestión al iniciar su sesión de 1984, con el propósito de llevar a cabo conversaciones sobre la conclusión de un acuerdo, o acuerdos, para prevenir la carrera armamentista en el espacio cósmico en todos sus aspectos;

8. Propone al Comité para el Desarme presentar un informe sobre el examen de esta cuestión a la Trigésimo octava sesión de la Asamblea General;

9. Solicita al Secretario General enviar al Comité para el Desarme todos los documentos relacionados con el examen de dicha cuestión en la Trigésimo octava sesión de la Asamblea General;

10. Dispone incluir en la agenda preliminar de su Trigésimo novena sesión un punto titulado "La prevención de la carrera de armamentos en el espacio cósmico".◇

Doc. A/RES/38/70

15 de diciembre, 1983.

Romance, fueron puramente españolas". Aquí también Octavio Paz pierde objetividad. Para constatarlo bastará recordar las colaboraciones de mexicanos en los tres primeros números de la célebre "revista popular hispanoamericana" que a partir del 1 de febrero de 1940 se publicó quincenalmente bajo la dirección de Juan Rejano.

Número 1. Xavier Villaurrutia: "José Clemente Orozco y el horror"; Alfonso Reyes: "Goethe y la filosofía del dibujo"; Salvador Novo: "El gallo y el arcipreste"; Andrés Bello: "Crónicas de Nueva York"; Octavio Barreda: "José Gorostiza o de la inteligencia"; Octavio Paz: "Lawrence en español".

Número 2. Antonio Castro Leal: "Oscar Wilde moralista"; Jorge Cuesta: "Una poesía mística"; Martín Luis Guzmán respondió largamente a una encuesta; José Mancisidor: "Los cuentos de la abuelita" (con ilustraciones de José Chávez Morado); José Alvarado: "El drama de la vocación".

Número 3. Martín Luis Guzmán: "Palabras de profesor"; Juan de la Cabada: "El tejón y las gallinas"; Octavio Paz: "El testimonio de los sentidos"; José Alvarado: "El cuento mexicano"; y con permiso de Guatemala hay que poner a Luis Cardoza y Aragón: "Historia de la literatura francesa".

A partir de 1976 comenzó en Valencia un proceso muy resonante de recuperación del cartelista, fotomontador, diseñador, teórico del arte y pintor monumentalista José Renau. En esta tarea ha hecho su parte Manuel García con un empeño sistemático que ha rendido buenos frutos. Sólo que el engolosinamiento con el extraordinario personaje que es Renau, lo lleva a la alteración de ciertos hechos. En el artículo "Trayectoria mexicana de José Renau (1939-1958)", escrito para el número 5 de *Batlia*, en dos párrafos distintos da a entender de que fue Siqueiros el colaborador de Renau en la ejecución del *Retrato de la burguesía* para el Sindicato Mexicano de Electricistas, cuando en verdad fue al contrario. El primero de esos párrafos dice: "...su labor en los dos murales que realiza con un colectivo —el *Retrato de la burguesía* (1939-1940), en la ciudad de México, con David Alfaro Siqueiros, entre otros, y *España hacia América* (1944-1950), en el Casino de la Selva,



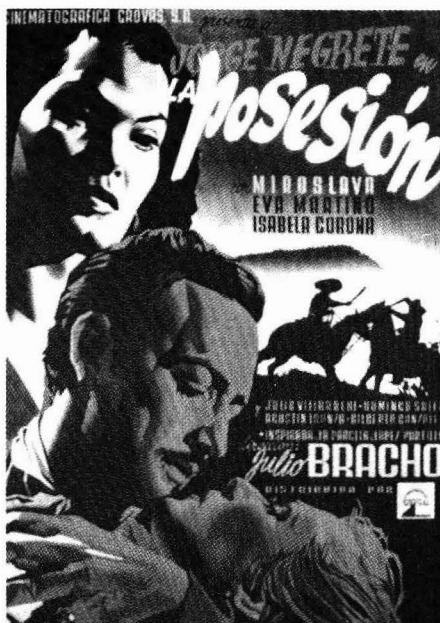
José Benlliure. *Una limosna*

de la ciudad de Cuernavaca, con la ayuda de Manuela Ballester..." En el segundo párrafo insiste: "... es muy significativa la labor de José Renau en el mural *Retrato de la burguesía*, realizado en colaboración con David Alfaro Siqueiros y un colectivo integrado por los artistas mexicanos Luis Arenal y Antonio Pujol y los

artistas españoles Miguel Prieto y Rodríguez Luna..."

Fue justamente Siqueiros quien puntualizó: "Se me encargó la decoración del cubo de la escalera central del edificio del SME que conduce a la Secretaría de Educación y Propaganda. Puse como condición que se me permitiera realizar el trabajo con

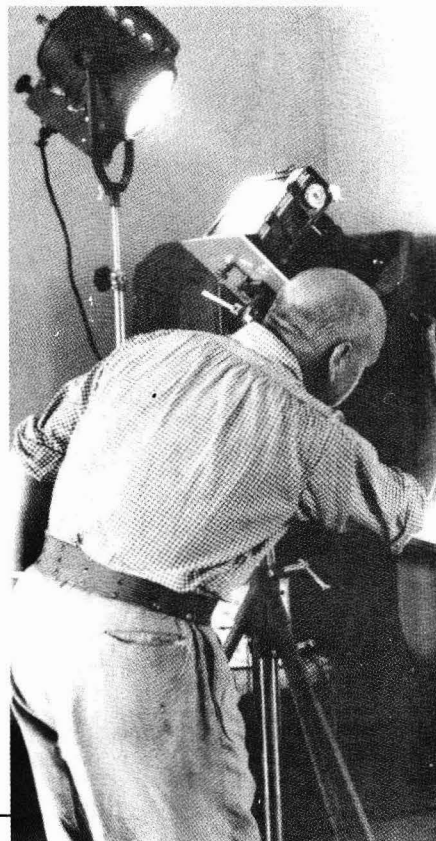
la colaboración de un equipo formado por mexicanos y españoles. Dos fueron mis propósitos al proceder en tal forma: alentar una vez más el trabajo colectivo en la pintura mural y ligar a los compañeros españoles, de manera objetiva, al movimiento muralista mexicano en un segundo esfuerzo de superación del mismo. Pude presentar a mis compañeros un proyecto de organización estructural de las superficies a pintar que nos permitió más tarde darle forma orgánica en una maqueta. Los principios que rigieron esa maqueta fueron los de producir correlaciones armónicas intermurales, de pared a pared, dentro del espacio mural. Simultáneamente resolvimos adoptar como material básico la celulosa, no obstante lo inicial de la experimentación que sobre esta materia se ha realizado en lo que se refiere a esta pintura aplicada a las paredes, por conocimiento que dicho procedimiento nos proporcionaba una gama infinitamente mayor de posibilidades plásticas y, en consecuencia, una mayor posibilidad de elocuencia representativa. La elección del material nos condujo lógicamente al empleo de las herramientas correspondientes: el compresor, la brocha de aire, el aerógrafo. El tema que nos fue dado por la dirección del Sindicato mereció de nuestra parte una amplia discusión. Se nos pidió al principio que pintáramos tres temas: el imperialismo, el fascismo y la guerra. De la discusión sacamos la conclusión de que a una plástica mural concebida como unidad espacial correspondía un tema dialécticamente elaborado, pues pensamos que en la sociedad la revolución y la contrarrevolución, como todas sus derivaciones, no se encuentran en campos diferentes, sino que conviven y se enlazan en la vida política, y así llegamos a la conclusión de hacer un solo tema en los cuatro muros del cubo, adoptando el tema de un monumento al capitalismo. Hablamos de un realismo nuevo, llegando a afirmar que todo nuevo y verdadero realismo debería ser documental y dinámico. Consideramos que toda la tradición del arte nos pertenecía, pero que de ésta lo inmediato útil era aquella que se avenía al carácter funcional político de nuestro esfuerzo; esto es, el cartel comercial, la fotografía documental, la cinematografía, el fotomontaje, etc., y



Cartel de Josep Renau

que ayudados por estos elementos deberíamos sacrificar, ahogar todo impulso estético tradicionalista. ¿El cartel? Sí, pero el cartel como antecedente de arte funcional y no como aplicación de éste al muro." Siqueiros fue durante casi todo el tiempo cabeza de un equipo que en las primeras tareas quedó reducido a Renau, Arenal y Pujol, estos dos últimos en calidad de prácticos mas no de teóricos. El casi se debió a que el asalto a la casa del Trotsky la noche del 24 de mayo de 1940, en el que Siqueiros había participado, lo alejó de esta obra. En los seis meses en que

Josep Renau en su estudio de México



trabajaron juntos, el diálogo fluyó entre él y Renau, once años más joven, pero con gran capacidad analítica y buenas experiencias plásticas en la cartelería con uso oportuno y elocuente del fotomontaje.

Aunque en *Retrato de la burguesía* (que se llamó también *Orígenes del fascismo* y *Monumento al capitalismo*) se pueden detectar trozos de la autoría de Renau, el sentido de la composición y las calidades artísticas en las alegorías, los escorzos y las texturas son indudablemente siqueirianas. Esto queda reafirmado al observar lo hecho posteriormente por uno y otro. Siqueiros siguió evolucionando como un muralista con gran poder de invención y renovación, como lo prueban los murales realizados inmediatamente en Chile, Cuba y México (*Muerte al invasor*, *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba*, *Cauhtémoc contra el Mito*, *Nueva democracia*), entre 1941 y 1944. Mientras que Renau se tarda seis años (1944-1950) en pintar dentro de un estilo anacrónico, en uno de los salones del hotel Casino de la Selva, en Cuernavaca, el mural *España hacia América*.

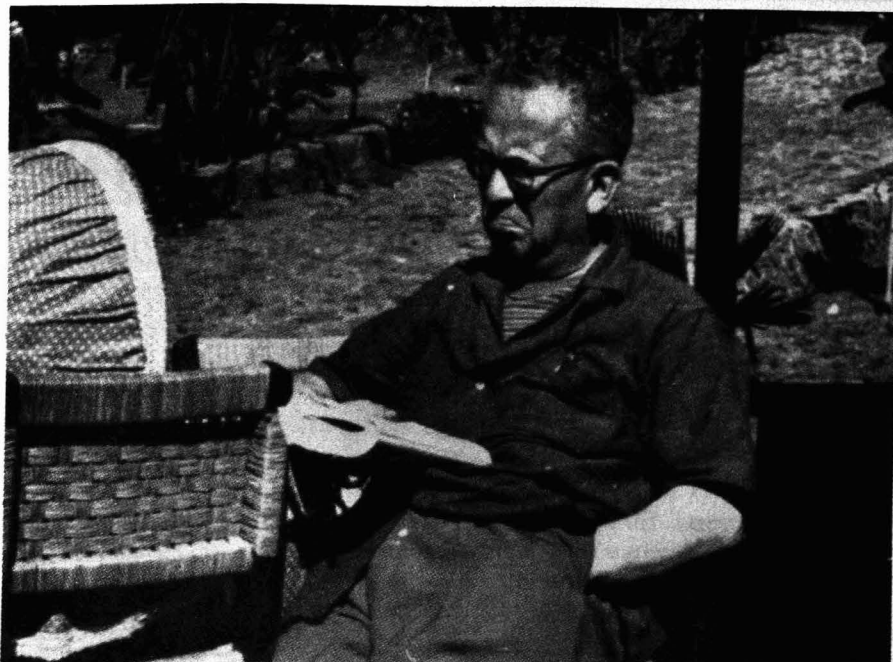
Fue el arquitecto Enrique Yáñez quien invitó a Siqueiros a pintar en las paredes del último tramo de una escalera ortodoxamente funcionalista, es decir: un espacio arquitectónico proporcionalmente estrecho que obligó a derivar mucha energía creadora en la superación de factores negativos. Casi cien metros cuadrados distribuidos en tres muros verticales y un techo; una caja cuyas frías aristas se diluyeron en los efectos plásticos, pues la composición fue planteada como una unidad semicircular originada por la rotación de un haz de radios. Como en gran parte del cine, la poesía y el teatro del tiempo de la Segunda Guerra Mundial, en esta pintura el testimonio, el cliché y los *slogans* jugaron un papel determinante en el conjunto, elaborado como un montaje simbólico de sentido crítico y realista. Fotos de periódicos o de noticieros fueron reproducidas fielmente para dar a las figuras simbólicas del nazismo, el imperialismo, la revolución y la guerra un sentido preciso que remarcara el carácter clasista del complejo fenómeno histórico que se representaba.

La advertencia dirigida desde el muro a

los trabajadores mexicanos debía ser clara y explícita. La acumulación de argumentos y de pruebas se aprieta en el espacio reducido. Realidad simbólica y realidad documental quedaron superpuestas. Para aligerar cualquier peligrosa densidad, Siqueiros imprimió a las figuras el máximo dinamismo, desdoblado perfiles, multiplicando brazos y cabezas, acusando los escorzos hasta el vértigo, haciendo de las esfumaturas el signo de lo que transita.

Todos los recursos mecánicos posibles fueron aplicados en el mural del SME, pintado con piroxilina sobre un aplanado seco de cemento, al que se le practicaron en ciertas secciones, como la del corte del asfalto, texturas rugosas en altorrelieve. Renau tuvo oportunidad de utilizar los grandes avances del cartelismo, tan desarrollado en la Guerra de España. Los obreros electricistas, que en un principio habían logrado imponer su gusto por los detalles minuciosos, aprovecharon el alejamiento obligado de Siqueiros, a causa del juicio que se le abrió por el *affaire* Trotsky, para exigir algunas modificaciones (realizadas por Renau) que restaron bastante calidad al conjunto, como la de suplir los rostros verdaderos de los niños españoles sacrificados por los fascistas. Esos rostros estaban en el centro geométrico de la composición en el muro central, y aparecían comprimidos por la maquinaria capitalista. Fueron reemplazados por una oleada de refulgentes monedas de oro. En vez de sacrificar, la maquinaria capitalista producía lo que tiene que producir: dinero.

La colaboración tan estrecha y mutuamente enriquecedora selló una profunda amistad entre Siqueiros y Renau. El 23 de diciembre de 1941, desde Chillán, Chile, Siqueiros le envía una carta al colega con el cariñoso encabezado: "gran don José Renau". El género epistolar fue para el mexicano una adecuada plataforma para explayarse en especulaciones de orden teórico, y la carta mencionada no hizo excepción. Entre otras cuestiones, decía: "Jamás estuve más convencido de la verdad de mi afirmación sobre la necesidad del equipo para el arte moderno de función social. Es humanamente imposible cubrir doscientos metros cuadrados, milímetro a milímetro, sin la ayuda de



Max Aub en México

colaboradores especializados en las diferentes ramas de la pintura mural mecánica". A continuación Siqueiros definía de manera insuperable, desde la práctica del oficio, la diferencia entre un obrero pintor y un artista pintor: "Primero pensé en tener solamente ayudantes obreros carentes de la 'gran alma' que ahoga a los artistas de hoy; pero resultó que éstos tenían que limitar su esfuerzo a las simples cosas culinarias, cabe decir, de nuestra plástica, a aquellas tareas que podemos señalar como de servidumbre, ya que su primitivismo les impedía la menor aportación creadora, total o parcial, como acontece con los partícipes verdaderos de un esfuerzo de tal naturaleza. Comprenderás mi problema al decirte que esos amables obreros le llaman negro a todo color oscuro, blanco a todo color claro y sólo se refieren específicamente al rojo llamándole simplemente colorado." Por fin Siqueiros se decide por invitar como colaboradores a unos inquietos pintores jóvenes; entonces, como él decía, "el perro rabioso le salió por otra puerta": "Mis nuevos ayudantes colaboraban, mas había que rehacer totalmente todo lo que ellos producían, con evidente pérdida de tiempo, terrible gasto de materiales y restiramiento pavoroso de todo ese complicado sistema de nervios que 'Dios nos ha dado' a los que gozamos de las delicias de nuestra profesión. Se trata de dos muchachos voluntariosos y amables, pero más académicos que

Clavé (no es albur; se trata de aquel famoso catalán que vino a México a mediados del siglo XIX y convirtió la Escuela de San Carlos en una fábrica de grandes cromos, no exentos de buen oficio). Su primera impresión fue de pánico frente a las formas más cóncavas de los *paneaux* laterales, y después el problema de la forma como fenómeno activo ha acabado por sumirlos en la más curiosa de las angustias. Claro que han procurado reponerse, y uno de ellos para demostrarlo firmó al pie del retrato que le pedí que pintara. ¿Qué te parece? Imagínate que en el Sindicato de Electricistas hubiéramos firmado nosotros al pie de las figuras u objetos que cada uno realizábamos parcialmente. Es difícil imaginarse una irrupción más categórica del cuadro de caballete en aquellas cuatro paredes en donde hace tres meses rebotan todas mis rabias." Valgan todas estas pruebas para quitar la resaltante firma de Renau que Manuel García pretende poner en los murales del SME. Si seguimos así es posible que Siqueiros termine siendo eliminado de los créditos y se niegue que fue autor de *Retrato de la burguesía*. Sería de desear que en la catarata de publicaciones que sobre América y México habrá de producir España con motivo del quinto centenario, no aparezcan este tipo de alteraciones detectadas en la revista *Batlia*. Ellas tienden a dar la impresión de que nos siguen "descubriendo". ♦

LA REFORMA RECLAMA OBJETIVOS

Por Rolando Cordera

A pesar de los consensos reales y aparentes que han acompañado a la movilización universitaria que se inició el último tercio del año pasado; a pesar también de las esperanzas que para muchos creó la realización de un Congreso Universitario, anunciada en febrero de este año por el Consejo Universitario, hoy domina una imagen de trabazón y estancamiento en la UNAM y los principales interlocutores parecen preferir velar sus armas. Todos siguen diciendo que quieren congreso y quieren reforma, con un fin primordial de elevación cultural y académica, pero el hecho es que el procedimiento, la forma de organizarse para organizar, se ha vuelto una telaraña que atrapa al más ducho de los procesalistas y atrae al más decidido de los radicales.

Queréndolo o no, esta obsesión por el cómo hacer las cosas más nimias se ha vuelto un pantano en el que puede ahogarse cualquier intento por elevar el nivel del diálogo y ubicarlo en el que corresponde a los propósitos explícitos de todos los participantes en el conflicto y la movilización. Es decir, aquellos referidos a los contenidos de la praxis universitaria, a los proyectos de mejoramiento y modificación de esa praxis y a todo el complejo de necesidades comunitarias que se derivan de su propia dinámica y de las relaciones de la institución con la sociedad global. Por mucho que importe y aun entusiasme la polémica procesal, siempre alejada del común de los universitarios y ahora al alcance de cualquiera (o casi), al oprimir la reflexión política y estratégica oprime también la visión de las fuerzas actuantes, fomenta el aislamiento social y hace propicio el resurgimiento de la cultura del ghetto.

Sin duda, los procedimientos son importantes, sobre todo en el contexto de una movilización democratizante como es la actual. Después de todo, la democracia es fin y medio, en particular en una circunstancia como la que viven México y la UNAM. Pero ello no tiene por qué reñirse con la introducción de otras líneas argumentales y la exigencia de que formen parte desde ahora, y no luego cuando se realice el Congreso, de la deliberación y el debate de los universitarios.

Más aún, el ocuparse de contenidos y objetivos de la Universidad y de su reforma, puede ayudar a diluir la virulencia procesalista privante y a diversificar las interpelaciones comunitarias, todavía hoy aglutinadas de modo forzado por los bloques que se formaron al calor de los primeros encuentros. Este aglutinamiento lleva el riesgo de congelar las posiciones y volverlas irreductibles, articuladas por discursos esencialistas y repelentes a cualquier posibilidad de intercambio creativo por parte de los protagonistas.

La confrontación de monólogos autosatisfechos sirve para el

consumo pero no para la producción intelectual democrática; esto último es el compromiso claro de la autoridad universitaria y del movimiento estudiantil agrupado en torno al CEU. Conforman también el sostén casi único de una autotransformación efectiva de la UNAM. Por ello, para darle cauce y oxígeno a este compromiso es conveniente, tal vez indispensable, poner en el centro la cuestión de los objetivos.

Estos contenidos y propósitos están contemplados en lo que para algunos son los atributos immanentes de la Universidad. Producir, transmitir y difundir la ciencia y la cultura; formar científicos y técnicos, son funciones que para realizarse requieren de la fijación de objetivos específicos, acordes con la circunstancia tempo-especial de la Universidad. Sin objetivos, esas funciones elevadas se disuelven y no sirven para mucho más que para la retórica vacía. Habría, pues, que sustantivar los diversos discursos que dicen nutrirse en aquellos atributos superiores de la Institución, para así ordenar la polémica y, sobre todo, abrir paso a un compromiso social constatable, entendible por todos, de la movilización y de la propia Universidad que resultará de esa movilización. En esta perspectiva poco se ha hecho. Menos aún en lo tocante a otra cualidad definitoria de la UNAM: su carácter *nacional*.

Una manera tal vez más operativa de acercarse al problema es el examen de los vínculos establecidos o susceptibles de establecerse, entre la Universidad y el desarrollo. Ello, también, nos permitiría acercarnos a una traducción más actual y concreta del emblema de *nacional* que porta nuestra institución.

De lo que se trataría, en un ejercicio de esta naturaleza, es de establecer e identificar las relaciones eficientes entre el mencionado macro-proceso y el quehacer universitario. Poco se ha dicho ahora respecto de esta compleja y fundamental conexión histórica y social. Más allá de las generalidades sobre el aporte cualitativo que la UNAM podría hacer (o hace) a la solución de los Problemas Nacionales, es ínfimo lo que se ha avanzado en esta materia, para no mencionar giros regresivos como aquellas visiones paranoicas que identifican toda referencia a la relación universidad-desarrollo, como muestra de servidumbre y manipulación tecnocráticas. Cuando se revisa lo que a este respecto se ha dicho, se saca la impresión de que todo parte de verdades aceptadas o compartidas universalmente o, lo peor, de que hubiera en el conflicto una contradicción irreconciliable de "verdades" sobre el tema. Sólo así podría uno explicarse el mutismo predominante sobre este típico, o bien el ocasional exabrupto doctrinario que lo interrumpe.

La ausencia anotada resalta más si la abordamos en la perspectiva abierta por la crisis. Sobre esto, lo que ha privado son referencias primarias y satanizantes a la política económica estatal, queriéndola presentar como un factor que unívocamente explica y determina la propuesta de reformas hecha por las autoridades. Al resignarse implícitamente a las determinaciones presupuestarias restrictivas que se derivan de esa política, las autoridades, a su vez, no han contribuido a ampliar el enfoque con que ha querido evaluarse el entorno económico del conflicto. Así, tanto implícita como explícitamente, al poner el énfasis en la coyuntura, no siempre bien entendida por lo demás, se soslaya el componente de ruptura y apertura que la crisis trae consigo, lo cual empobrece la reflexión sobre el papel posible y deseable de la Universidad en un contexto como éste.

Todo parece indicar que por encima —y por debajo— de la política oficial, México vive una *crisis de modelo*, que se inscribe en un momento de acelerado cambio mundial de corte histórico. Ello le da a los procesos educativos una relevancia mayor que la que suelen tener en fases de crecimiento de un modelo ya constituido.

Las mutaciones que caracterizan a la situación actual del mundo, hacen que lo anterior se aplique con especial intensidad a los niveles educativos superiores, a la investigación básica y aplicada, a la formación de cuadros y a la creación cultural.

Puede parecer paradójico, pero vistos hacia el futuro con la perspectiva del desarrollo y la crisis, la ampliación y el fortalecimiento de la base educativa nacional sólo tendrán sentido y alcances de largo plazo si se ven acompañados por un crecimiento simultáneo, en realidad más acelerado, de los planos superiores de la estructura educacional. Esto es particularmente cierto en la visión que surge de un proyecto nacional de corte independentista. La afirmación y la definición de lo nacional, en el Estado, en el país y en la Universidad, pasan indefectiblemente por las decisiones que se tomen en cuanto al desarrollo de la ciencia, la enseñanza avanzada y la investigación. Ahí, por así decirlo, pasan sus primeros exámenes de admisión las convocatorias nacionales y populares. Sin pase automático.

En este sentido, vale la pena resaltar dos tópicos cuya discusión urge y debería acompañar desde ahora los afanes congresales. En torno a ellos ya se toman decisiones, fuera de la Universidad y del país, que pueden derivar en el desvirtuamiento de los grandes propósitos que inspiran la movilización universitaria, y aun en la negación por la vía de los hechos del sentido y la naturaleza de la educación superior entendida como un esfuerzo eminentemente nacional.

La primera cuestión tiene que ver con la capacidad con que cuenta el país para producir ciencia y tecnología, científicos y cuadros dirigentes en la producción social, a la altura de las mutaciones revolucionarias que en este orden ocurren en el mundo. Sabemos que en estos aspectos sufrimos de rezagos históricos, cuya proyección, al elaborarse teniendo a la vista lo que se hace en los centros desarrollados, arroja una espiral interminable. Y lo que es peor, parece que no sólo estamos atrás sino que nos estamos quedando "más atrás" y corremos el peligro de volvernos totalmente periféricos, cuando no prescindibles. Esta es, al menos, la impresión que produce el contraste de nuestra situación con los ritmos a que se mueve la franja avanzada de la economía mundial.

En esta tesitura, es claro que la preocupación fundamental debe centrarse en la búsqueda de soluciones nacionales, en las

que los problemas y el desarrollo de la ciencia y la tecnología tengan como referente principal las características, recursos y potencialidades del país. De otra forma, podemos caer en la inmovilidad y la impotencia ante los desafíos provenientes del exterior. Sin embargo, también debería ser claro que la selección, la presentación de opciones y prioridades, las discriminaciones, en materia científica y tecnológica, para no reducir a un ejercicio estéril de nacionalismo ramplón, implican un elevado nivel general de conocimientos, experiencia e información que no cubrimos hoy con facilidad. Así, habría que reconocer que estos procesos suponen y pueden resumirse en el vocablo *excelencia*, aunque ello ponga en estado de alerta a ciertos espíritus vigilantes.

La segunda cuestión nos refiere a la dimensión político-cultural de la mencionada *crisis de modelo*. En esta dimensión tiene un lugar central el problema del liderazgo, entendido



como capacidad para (re)construir relaciones políticas globales que tienen que ver con la conducción del Estado, con la redefinición de vínculos entre el Estado y los actores políticos y sociales, en fin, con la política, el poder y la cultura inscritos en el horizonte de la *necesidad* de nuevas formas y estructuras para el desarrollo. ¿Cuál es, en este sentido, la capacidad de la Universidad para coadyuvar concientemente a producir la crítica, la vocación y la sensibilidad dirigentes que estos magnos procesos demandan?

No resulta difícil advertir que esta segunda problemática conlleva dificultades mayores que las asociadas con la cuestión de la excelencia. En particular, habría que pensar en las complicaciones que emanan de dos principios que, al parecer y por fortuna, hoy gozan de amplia aceptación (en la UNAM): el principio de pluralidad y el principio de democracia (para la Universidad y para México). Combinar estos principios con una universidad expresamente ligada al desarrollo y sus demandas *políticas*, parece una tarea endiablada, pero no parece que haya rodeos a la mano: la UNAM coadyuvará intencionalmente a forjar los nuevos liderazgos que reclama la crisis, podrá mantener (para decir lo anterior con otras palabras) un papel activo en la emulsión y el ascenso sociales, sólo en la medida en que asuma expresamente tal objetivo y busque su realización a través de mecanismos útiles, creíbles, atractivos, de concertación y diálogo. Y ello, no sobra volver sobre el punto, sólo puede resultar de un esfuerzo comprometido por reinventar la tolerancia, alejándola de la pueril y destructiva ocurrencia de que ella no significa otra cosa que la oportunidad de avanzar sobre el adversario.

Sin objetivos, como ha insistido con angustia Gilberto Guevara, la movilización y la reforma de la Universidad y los universitarios no pueden ir muy lejos; mucho menos ser causa nacional mayoritaria. Y es de esto último de lo que se trata. De trascender la tentación del laberinto, del abismo del encierro autocelebratorio. ♦

LA FUNCIÓN SOCIAL DE LA UNIVERSIDAD

Por Raúl Béjar Navarro

El presente trabajo tiene el propósito central de abordar, aunque sólo sea a grandes rasgos, la cuestión universitaria en su amplia significación: qué es la Universidad, hacia dónde va y hacia dónde queremos que vaya; o, en otros términos, cuál ha sido su significado en el México del pasado y del presente, y cuál pretendemos que sea en el futuro.

Además de los fines sustantivos que definen a la Universidad (enseñanza, investigación y difusión de la cultura), ésta ha adquirido nuevas responsabilidades como resultado de importantes cambios sociales que ha vivido el país. La función social de la Universidad rebasa los propósitos clásicos de la educación superior: a la Universidad acude la sociedad en busca de conocimientos y autoridad moral; en cambio, la Universidad participa en la promoción de los cambios sociales al posibilitar la movilidad social y al formar hombres con capacidad de influir en los procesos de desarrollo político, económico, social y cultural. La Universidad además de académica, es un regulador social; amortigua el conflicto social al sostener vivo el "factor esperanza" de la movilidad social. Tiene también una función crítica y reconstructiva de la sociedad, y para ello ejerce el inalienable derecho de la libertad que le garantiza la autonomía.

La UNAM, como muchos universitarios lo han reconocido, es muchas cosas a la vez: centro de capacitación y formación profesional, agencia de prestigio social, institución formadora de maestros, instancia de investigación científica y humanística, conciencia crítica de la sociedad, instancia creadora y recreadora de la cultura y niveladora social, además de una institución por excelencia de movilidad social.

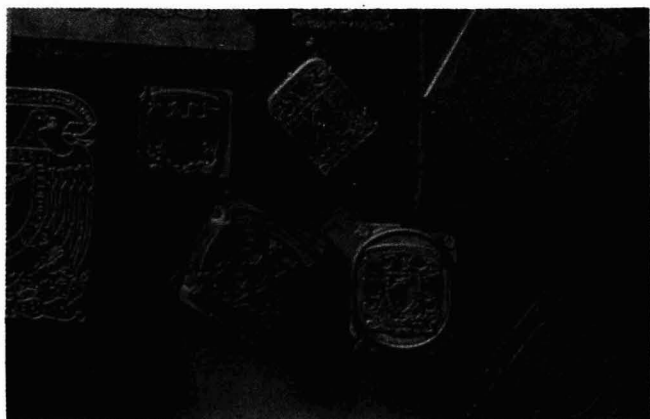
La discusión y crítica sobre la Universidad y su función social se ha dado en México desde los años 60; se ha puesto en entredicho la existencia de arraigados mitos y tradiciones que

se traducen en que la Universidad pueda rezagarse de los cambios que ocurren en la sociedad nacional. Al interior de la UNAM las críticas y diagnósticos también han proliferado, surgiendo de ello varios intentos de reforma que, como el más reciente, hacen énfasis en la decadencia del nivel académico, el burocratismo, la centralización, etcétera. En algunos casos, intereses grupales han puesto freno a los intentos reformadores; en otras ocasiones, las reformas han fracasado por sostener una concepción eficientista de la academia o por sustentar una visión errónea de la función social de la Universidad que, como se apuntó, es múltiple y compleja. El análisis que ahora nos compromete no debe prescindir de este aspecto fundamental.

Los cambios que impulsemos en la UNAM deben tener como premisa una concepción clara de su sentido social, así como una convicción de universitarios capaces de autogobernarnos. Si bien los cambios que queremos deben tener en cuenta, al formularse, las circunstancias actuales que imperan en el país, ello no debe derivar en reformas circunstanciales, en cambios paliativos para sortear coyunturas; no pretendamos una Universidad para la crisis.

Los universitarios hemos sido históricamente elementos activos para superar las crisis y problemas nacionales, pero reducir a ello nuestros objetivos a largo plazo significaría una resignación o perpetuarla a abandonar el proyecto de nación sin crisis, proyecto del que los universitarios hemos sido actores responsables justamente en la medida en que hemos sido capaces de sostener una institución permanente.

Dentro de la compleja red de contradicciones que vive nuestra institución existe una fundamental: en su origen y esencia la Universidad debe estar al servicio de la sociedad y ser, simultáneamente, su contestaria, su conciencia crítica. Desde luego, consideramos que tal contradicción no es insalvable, porque ser conciencia crítica implica un invaluable servicio a la sociedad cuando esa crítica está comprometida en la búsqueda de soluciones a problemas y no, como sucede frecuentemente, una crítica encerrada en la erudición y el academismo que se niega a participar propositivamente en la solución a los problemas en que se debate el país. Tanto o más pernicioso que abandonar la función crítica de la Universidad, sería hacer de esa crítica una tarea aislada. De la forma en que la Universidad resuelva la aparente contradicción de ser servidor social y conciencia crítica, dependerá su definición y participación en un proyecto nacional, sea para profundizar el atraso de México, o sea para contribuir al logro ideal de una nación cada vez más libre. ♦



LUCIANO LUISI

LA HOJA

Mucho hemos desafiado. No tiene sentido
—decías— esta muerte que invocamos.
No me culpes a mí ni te culpes.
Queriendo o no debemos ir hasta
donde quiera llevarnos este amor.
Ni siquiera una hoja cae
sin un consentimiento.

De Versos para Aspasia

FUE EN LA HORA DE SOMBRA...

Fue en la hora de sombra, al volver
por la vía recorrida, en busca
del oscuro sentido, llegada el alma,
cuando a la luz exangüe de una lámpara
mostróseme un ícono; y yo, arrebatado
de mí por las certezas, por aquellos ojos
tan azorados al reconocirme,
por su largo llamado en tanto tiempo,
cerrando en mí las puertas del pasado,
como si la esperara desde siempre,
solamente le dije: ven.

Y ahora lo pienso, Aspasia: cuánta vida
y cuánta muerte hay en ti. Yo no tenía
Miedo a morir.

Ahora le das medida a mi carne
que se rebela contra el tiempo,
números y días que seguirán
vivos a causa de este amor.

Remueves en el fondo de la mente
—que en sí ya procuraba la quietud—
el turbio porqué desesperado.

De Versos para Aspasia

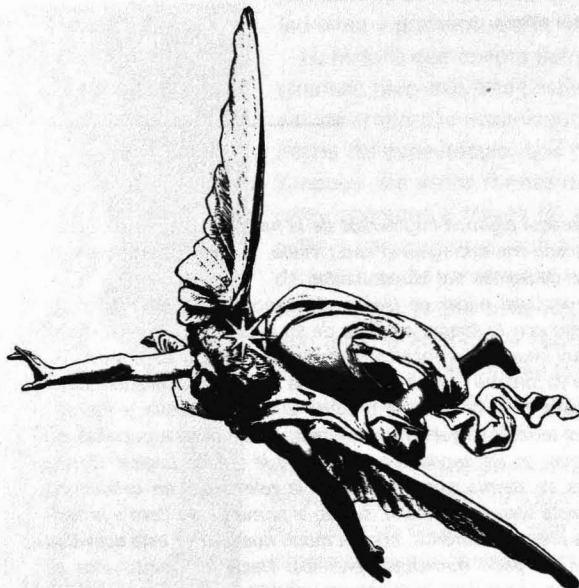
ESTA ANSIOSA CARRERA

Es inútil —mas la intento y porfio—
esta ansiosa carrera por recobrarte.

(Más me faltas mientras más te persigo, como
cuando se corre en sueños y el camino se alarga).

Y sé que nada cambia,
como la fija geometría de la Osa.

De La planta carnívora





LA MANO

(A un niño que mató el terremoto)

Esa mano empuñada, tan tierna
y blanca, que huye del sudario,
pide la vida, se extiende y la invoca
como antes, para protegerse
los ojos del último muro. Ahora aprieta
su tiempo destrozado, queriendo retenerlo.
Pero es inútil: se ha vuelto
de alabastro en el hielo.

Aquí leemos que pronto
florecedrán los huertos de las casas,
y las calles tendrán un letrero que diga:
plaza, iglesia, estación, farmacia y campo
deportivo, y con unos cipreses, significará
camposanto de paz.
Pero ya nada podrá abrir
esa mano en su carrera, en el viento.
Y nada despierta a los muertos.

De *En la crónica*

AMOR, TÚ ME DEJASTE

Tú también me dejaste,
habiéndome dicho que estabas atada
a mí como la sombra. De ti
sólo me queda el recuerdo en estas tardes
de fines de verano en que camino a solas
por los campos que recorrimos
en busca de un refugio.

Y regresa
el calosfrío de tu voz
si las parejas furtivas me rozan
con su respiración absorta,
y me detengo donde ayer nos amábamos.

Aquí, abandonándote, contemplabas el lento
discurrir de las nubes sobre la luna.
Mas ahora espero en vano que las nubes
pasen y la luna encienda los prados
desiertos: ya no mido
en su luz tu palidez.

En mí llevo una playa
desierta bajo el primer aguacero del otoño;
donde poco antes el verano estaba de fiesta,
hoy es lánguida playa de parasoles
cerrados.

Y sin ti

amengua mi apartada vida,
como un limón enjuto
a la sombra de un balcón. ◇

De *La planta carnívora*

Transcribo aquí algunos fragmentos de la nota biobliográfica que el poeta toscano me entregara el año pasado, cuando participó en el Encuentro de poetas del Mundo Latino:

"Luciano Luisi nació en Liorna, Toscana, el 13 de marzo de 1924, pero con la sangre apuliana de su padre en las venas, para mitigar sus impulsos en una contemplación más fría de la vida. Se considera ya romano porque llegó a Roma al comenzar la adolescencia, después de una infancia dividida entre Lombardía y Parma. Desde que terminó la guerra es periodista, habiéndose especializado, desde luego, en los servicios culturales de la tercera página. Desde hace más de treinta años trabaja en la televisión, en calidad de comentarista literario y de arte, siendo el primero que llevó a la televisión los premios literarios, con un modo nuevo. Por esta actividad se le han otorgado numerosos premios. Hacia los veinte años se reveló como poeta en ocasión de un premio de la revista *La Fiera* literaria, concedido por un jurado cuyo presidente era Ungaretti.

"Con series de poemas publicadas o inéditas ganó después los Premios Bérgamo, chianciano (el jurado lo presidía Quasimodo), Frascati, Plasencia y Pandolfo.

(...)

"Ha desarrollado una intensa actividad de crítico de arte, con monografías, presentaciones en catálogos y programas de televisión. Ha organizado y tenido a su cargo exposiciones antológicas de famosos artistas, tales como Renzo Vespignani y Emilio Greco; y en 1986, una gran reseña: 'Panorama de tendencias', en el Castillo

Sant'angelo en Roma, en la cual tomaron parte cuarenta pintores presentados por cuarenta críticos.

"Promovió y organizó una exposición itinerante de Manuel Felguérez, presentada en cinco ciudades de Apulia.

"Por sus claros méritos obtuvo la cátedra de Historia del Arte en la Academia de Bellas Artes de Foggia.

"Ha sido profesor de periodismo radiofónico y televisivo en el Centro Internacional de Ciencias de la Opinión Pública de Roma. Es secretario general de los Premios Fiuggi, en relación a los cuales dirige una colección en que se publican ensayos dedicados a los ganadores de los premios. Personalmente ha tenido a su cuidado los volúmenes sobre Luzi, Prisco y Greco.

"Es miembro del jurado de numerosos premios literarios, tales como el Strega, el Tevere y el de Basilicata; y además es comentarista oficial de las principales manifestaciones culturales italianas.

"Colabora en diversas revistas y diarios, entre los cuales frecuentemente, en *Il Tempo* de Roma y el *Gazzettino* di Venezia.

"Dirigió algunos años la revista '... Informatore Librario, de actualidades culturales y bibliográficas, publicada mensualmente.

"Es coleccionista de conchas y responsable de un boletín especializado de una Asociación Moluscológica".

A pesar de tantas actividades de Luciano Luisi, se ha dado tiempo para escribir tres libros de poemas.

Sección a cargo de Guillermo Fernández

Teatro

UN NUEVO TEATRO INFANTIL

Por María Muro

Un teatro que hace reflexionar sobre lo que debe ser el teatro infantil —experiencia vital, imaginativa y juego asumido dentro del mundo de los niños— aparece con este carácter distinto dentro de la programación del Instituto Nacional de Bellas Artes. El espectáculo de Juan José Barreiro: *Todo sucede en una noche*, y el de Raúl Falcó y Juan José Gurrola: *La rosa del tiempo* demuestran diversas posibilidades de ruptura respecto al concepto tradicional de ese teatro para niños con el que se pretende aleccionarlos o entretenerlos mediante el autoritarismo del adulto.

En general, se tiene a bien crear un teatro supuestamente infantil, a partir de historias que el adulto no logra revivir con la mentalidad de los niños. El teatro infantil necesita desligarse de las ideas moralizantes concebidas por el mundo persecutorio de los mayores. Lejos de repetir en el teatro los regaños que a los niños se les dan en casa, lo que conviene es quitarles el castigo del hogar, de modo que el espacio del teatro sea un modelo de libertad, de la casa que los niños desean y que edifican con los juegos de su imaginación sin ataduras.

Precisamente, tanto el espectáculo de *Todo sucede en una noche* como el de *La rosa del tiempo*, toman de los niños la imaginación a manera de impulso dramático. Una y otra obra consideran que el teatro es acción libre que mueve la intención de los juegos infantiles para la diversión. Aquí el teatro es suma de momentos que entretienen y que se encadenan, complicándose paso a paso los acontecimientos, enredándose entre sí, para luego desenredarse ante nuestra contemplación las madejas de estas dos obras ejemplares.

El viaje

El buen teatro para niños y los buenos cuentos infantiles mantienen vasos co-

municantes con el estado de vigilia durante los sueños y con esa huella del inconsciente colectivo que las primeras tradiciones religiosas marcaron en el espíritu de los hombres. En este contexto el tema del viaje es fundamental. El viaje con el sentido iniciático de la búsqueda, las pruebas, la transformación y la obtención de un estado permanente de plenitud, de perfección y absoluta felicidad.

Los juegos de los niños, como los sueños, son viajes en este sentido del riesgo frente a la sucesión de acciones, de las que todo se desconoce excepto el impulso del cambio, de una acción a otra, hasta encontrar en el juego un desenlace que satisfaga. Además, conviene subrayar que la satisfacción propiamente dicha, más allá del fin, radica en el hecho mismo de buscar: cambiando el juego y sus reglas de manera libre y constante. El cambio es lo que más parece convenir al teatro infantil.

La estructura de la tragicomedia es la más apta para la imaginación desatada. Cada obstáculo es el reto, y el material puede ir al desbordamiento de la fantasía. Los episodios van acelerando la trama hasta alcanzarse el triunfo. En *Todo sucede en una noche*, tanto como en *La rosa del tiempo*, fácilmente se des-

cubre esta estructura, a la cual se ha dado mayor énfasis en la segunda obra. Ambas tienen en común que reflejan la imaginación de los niños espectadores mediante una estética visual, siendo los dos espectáculos atractivos a los ojos de los adultos que exigen la realización del teatro.

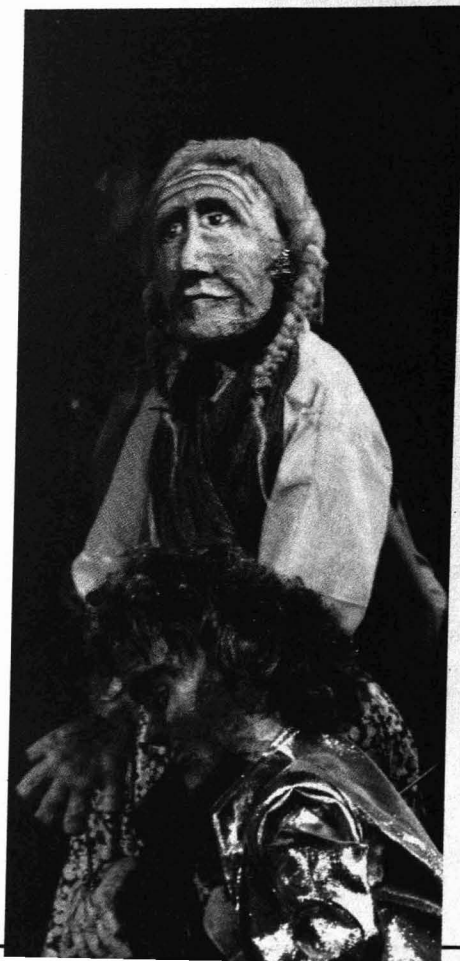
Los muñecos cobran vida

En *Todo sucede en una noche*, Juan José Barreiro, a través de sus muñecos y artefactos logra que el niño se sorprenda a cada instante por el viaje de su imaginación. La rata enorme, la protagonista que "es fea, pero bonita", conmueve por lo preciso de su apariencia. Aquí el juego propuesto es el de la duplicidad de historias que se conjuntan al final. Las historias se enredan. El viaje entre la realidad y la ficción se acrecienta.

En la confusión, dos delincuentes, llamados "los ratas", abusan de los chicos que ganan honradamente su vida limpiando los vidrios de los autos, pues roban el poco dinero que esos chicos han ganado. A la vez, se ha visto deambular por el escenario a una enorme rata, una rata que hace apariciones inesperadas, para el sobresalto, y a veces para el llanto de los niños, y en general infundiendo miedo a los asistentes. Los espectadores son testigos de "los ratas" ladrones y presienten a la rata asesina.

La historia que cuenta Barreiro es imaginativa, pero más imaginativos resultan ser los artefactos voluminosos y los muñecos del espectáculo. Los grandes volúmenes —las varias formas de la enorme rata— aparecen a través de telas traslúcidas y transparentes, como en el teatro de sombras, o se emplea un juego de espejos, por el que tiene lugar la confusión entre la ficción y la realidad, con lo que Barreiro demuestra su talento visual para la escena. Por éstos y otros recursos el juego de la confusión toma forma: los muñecos protagonistas parece que viven: por ejemplo, la vieja soldadera, que tiene un carácter y que modifica la expresión viva manejada acertadamente por una de las actrices de acuerdo al personaje. O el enano, hombre trabajador de los espejos, quien refleja las sombras y la claridad y la luz.

Barreiro no rehuye en este espectáculo a la crueldad propia de los niños y de todos los hombres. Le hace frente mediante imágenes que impactan, características de un rastro ganadero, el que es desconocido aun para muchos



Cine

EL CINE IMAGINARIO I

HOLLYWOOD Y EL LADO OSCURO DEL REALISMO

Por Daniel González Dueñas

1. Mitologías

Cuando en 1969 George Roy Hill rueda *Butch Cassidy*, consagra la figura del famoso bandolero de finales del siglo pasado según una mitología muy particular. Es sabido que, lejos del final heroico que el filme le depara, Cassidy no sólo sobrevivió a sus audaces atracos y a las encarnizadas persecuciones de que fue objeto, sino que llegó a convertirse en un respetable hombre de negocios que incluso escribió su autobiografía, invirtió su fortuna en diversos consorcios nacentes y conoció tanto la sonora bancarrota como una vejez tranquila y llena de solitario, ulterior anonimato.

En un momento dado, este hombre propuso sus memorias (en las que registraba sus andanzas al pie de la letra) a la muy nueva industria cinematográfica norteamericana: el empresario en cuestión rechazó convertirlas en una película por considerarlas "demasiado increíbles". Nadie creería la verdad: el traslado a la pantalla tendría que podar tanta desmesura para lograr una mínima "verosimilitud" y con ello el agrado del público. Ello no impidió que Edwin S. Porter se inspirara en algún pasaje de la vida de Cassidy para rodar *El gran robo del tren* (1903), filme que crea al western, el género mitificador por excelencia.

Varias décadas después, el western de Roy Hill duplica la desmesura y mitifica a su personaje concediéndole una muerte gloriosa no por el previsible castigo fílmico a los malhechores sino porque, de acuerdo con las reglas de un singular juego, era la única manera de que

La historia es la historia sin fin. La que va a través de los tiempos, que viaja en retroceso o al futuro. El juego es un juego complicado, pero a través de estos recursos lúdicos el niño se deja envolver y entra a la complejidad de la acción. Las constantes del rito antiguo se sostienen, sólo que tienen aquí la factura de Gurrola, ese juego incesante del que, en este caso junto con Falcó, Gurrola es el amo: la desfachatez del juego se percibe y sin embargo se mantiene un riguroso control sobre la estructura.

La escenografía, realizada por el mismo Gurrola, tiene los elementos justos para que el juego se haga exhaustivo: pedazos de roca, que se vuelven cojines que vuelan por el escenario; pinturas de Gurrola, el Pintor, que las muestra ironizando al arte moderno, burlándose de sí mismo, de la intelectualidad de la que él presume. Estos recursos, aunados a la trama desatada, causan la entretención de ese niño-adulto que es cada uno de los espectadores.

En *La rosa del tiempo* Falcó y Gurrola resultan una mancuerna ágil en el manejo de los actores. Estos son dúctiles, adaptables a todo tipo de interpretación: chinos, conductores de ferrocarril o bailarines de flamenco, gánsters y personajes de televisión, y niños pendientes de lo que sucederá en este cuento dramatizado. Los directores provocan, junto con sus actores, que cada niño espectador se deje llevar por la ilusión teatral, participando dentro del espíritu de los acontecimientos, entregado cada niño a la búsqueda de la rosa extraviada.

La moraleja al fin se deja ver: la rosa es la niña misma, como *El pájaro azul*, de Maeterlinck, por el que se demuestra que la felicidad está dentro de uno mismo. La niña actriz Flor Eduarda Gurrola resulta ser *la rosa del tiempo*. La rosa que se anhela. La rosa que se pierde y que al fin puede ser recuperada. ♦

Todo sucede en una noche: espectáculo de Juan José Barreiro. Teatro del Bosque. Actores: Denise Barrios, María Lailson, Alejandra Dorantes, Miguel Ángel Chávez, Gustavo Lailson, Víctor Peralta y Pepe Díaz. Música: Grupo Real de Catorce. Escenografía: Tereso Gerardo Sánchez y Alberto Rosas Uribe. Vestuario: Patricia Cota y Ponty Aragón. Iluminación: Mario Mendoza. Dirección: Juan José Barreiro.

La rosa del tiempo: escrita y dirigida por Raúl Falcó y Juan José Gurrola. Teatro el Granero. Actores: Andrés García, Flor Eduarda Gurrola, Darío Pfe, Enrique Singer, Adriana Olivera, entre otros. Escenografía: Juan José Gurrola. Vestuario: Adriana Olivera. Coreografía: Rosa Romero. Iluminación: Ana García.

La rosa del tiempo

adultos. En el escenario las vaquillas se enfilan rumbo al corral de la matanza. Los hombres —caras siniestras— son los fríos ejecutores de los animales. Como todos consumimos carne, los matanceros solamente cumplen una misión que nosotros les encomendamos. Asimismo, por medio de los chicos limpiavidrios que trabajan desde pequeños para sobrevivir, Barreiro, a manera de lección sutil, nos muestra un mundo familiar que en sí es distorsionado.

Al niño espectador se le presenta una serie de objetos que le son conocidos, pero transformados, a fin de que desate su imaginación: una lámpara de calle, que se mueve para alumbrar a la vieja soldadera; o una caseta de teléfono que se multiplica y que es un ser vivo útil para hablar, el que a su vez habla en este mundo del teatro. Los objetos que cotidianamente tenemos a la vista adquieren aquí un carácter fantástico, y en esto reside la estética de Barreiro y de sus múltiples artefactos.

La rosa recuperada

En la obra de Raúl Falcó y Juan José Gurrola importa sobre todo el juego intelectual de la trama: en este caso los autores se apegan más al cuento tradicional, a la estructura de la tragicomedia que cuenta la historia de los niños buscadores de la rosa del Emperador. Son múltiples las peripecias por las que los protagonistas deben pasar para recuperar la rosa extraviada. Los niños juegan a ser sus dobles, niños que a su vez buscan la rosa.

en 1969 Cassidy poseyera "credibilidad y arraigo". El estremecedor, sonriente y nostálgico realismo vale para el filme una gran acogida y varias nominaciones para el Oscar.

Desde sus inicios y hasta la fecha, la ansiada meta de la cinematografía norteamericana es ser "creíble". Ya sea a través de poda o de magnificación, la imperiosa "verosimilitud realista" parece lograrse a medida que se aleje de lo real. ¿Cuáles pueden haber sido las causas de este insólito fenómeno?

No se trata en exclusiva de la necesaria "interpretación" que el lenguaje cinematográfico debe realizar a partir de la realidad: la excelente cinta de Roy Hill ofrece a Butch Cassidy una mitificación superior a todos los solitarios sueños de este individuo (disfrutar del aura divinizante de quien culmina su vida a mitad de una hazaña valerosa o rebelde) también para que toda una industria —y aún más, toda una forma de vida y de pensamiento— disfrute de esa gloria, la impunidad sagrada, la fatalidad insumisa.

El ejemplo es revelador, pero se trata apenas de un botón de muestra. Como espectadores de obras dramáticas y como destinatarios de los medios masivos de comunicación, una y mil veces hemos oído el término "realismo", casi siempre con un sentido virtuoso y hasta determinante. Sin embargo, esa palabra que a primera vista parece sencilla y familiar, ¿se refiere llanamente a "representar la realidad tal cual es"? ¿O encubre la más elaborada trampa —mixtificación— que pueda imaginarse?

Estar ante una obra no es únicamente "espectarla": la crítica corrobora o cuestiona las impresiones recibidas, les da tamaño y perspectiva. Esta actitud es sin duda imprescindible cuando se trata del cine, arte e industria, umbral y mercado. No sólo la cartelera mexicana sino las de casi todos los países del mundo consumen de forma constante los productos de la cinematografía estadounidense, que se distingue por su muy desarrollado "realismo", tan notable e impactante que marca pautas y senderos. Envuelta en esa "vanguardia realista", una trampa prospera impune porque se apoya en una larga serie de *sobreentendidos* que no se cuestionan lo suficiente.

Más allá de ser un estilo dramático o un "retrato fiel", el realismo se ha convertido en falacia y confinamiento. Existe una estrategia cuidadosamente diseñada que basa su efectividad ocultando

una compleja trama bajo el membrete de lo *obvio*.

Espectador y destinatario de ininterrumpidos mensajes en avalancha, el individuo recibe —independientemente de su preferencia por la "veraz" o lo "estilizado", por lo "serio" o lo "divertido", por lo "directo" o lo "imaginativo"— profundas adulteraciones escondidas en conceptos que parecen "claros como el agua". Resulta básico implementar una visión que aclare esa "claridad", revele los malos entendidos y posibilite el rescate activo y actuante del más *inmediato* de los territorios de búsqueda dramática.

2. Realismo imaginario

Por varios años se ha estado celebrando en España un importante foro, el "Festival Internacional de Madrid de Cine Imaginario y de Ciencia-Ficción" (IMAGFIC). El curioso nombre de este evento da pie a una serie de cuestionamientos.

En primer lugar: ¿cine *imaginario*? ¿No se querrá decir *imaginativo*? "¿Por qué no llamarlo, simplemente, 'Festival de Cine Fantástico'?", se pregunta el escritor ibérico Vicente Molina Foix. La confusión de términos resulta muy significativa a la luz de esa sugerencia; la

pregunta es: ¿por qué no hay *festivales de cine realista*? ¿Es que se da por sobreentendido que todo el cine es de una u otra forma "realista" y por tanto sólo cabe delimitar una de sus "partes", el cine fantástico? Si la misma relación de todo y parte guardan la realidad y el cine, ¿dónde está la precisa frontera entre lo real y lo "realista"?

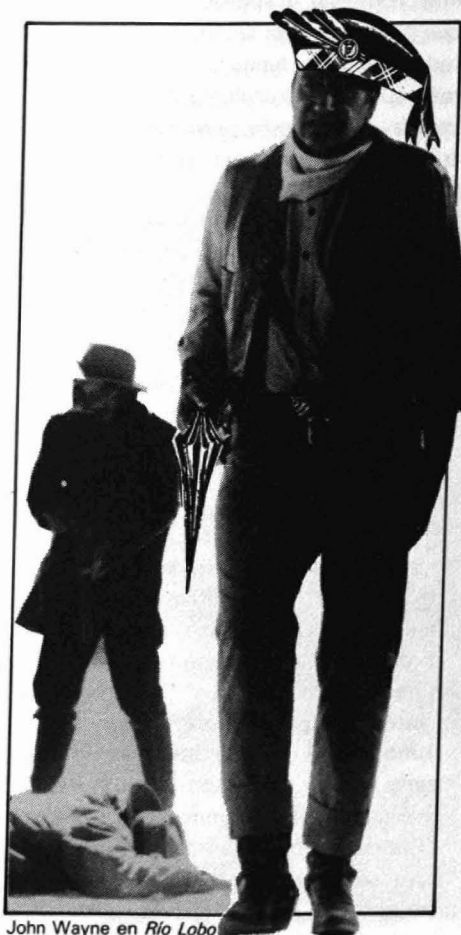
Por otro lado, si el cine fantástico se define por "imaginero", es decir por la intensidad de su imaginaria, ¿puede postularse por contrapartida un cine no-imaginativo? (Porque una cuestión mucho más ardua es si hay cine *imaginario*.) Si el séptimo arte es imagen, ¿existen películas "sin imaginación", como a veces calificamos a ciertos productos torpes o banales?

Los términos de que echamos mano para este tipo de cuestiones tienen los contornos desvaídos. ¿Qué es el realismo, dónde comienza y termina? ¿Cómo reconocer lo que hay antes o después del realismo? Porque la imprecisión es tan *uniforme*, es posible detectar un cuidadoso manejo de ella, un deliberado difundirla a la par de otros "slogans". Lo confuso se diseña y fomenta. Por ello conviene fatigar la obviedad (otro concepto impreciso que viene a ser algo así como "lo que se juzga inútil u ocioso describir porque es *inmediato*"), hasta sacar a la luz ciertos hilos ocultos en los sobreentendidos.

3. Una reafirmación continua

A medida que una obra fílmica se acerca al "realismo", automáticamente se aleja en igual grado de toda posibilidad de un "final feliz", ese remate que puede definirse como "satisfactoria resolución del conflicto planteado". Sobre todo en el cine estadounidense (siempre significativo termómetro) es usual que la distancia entre realismo y final feliz depare el nivel de credibilidad de un filme. Tal película es "creíble" si no se remata con felicidad. Sin embargo, este a priori que todos manejamos, ¿responde al pesimismo generado por la convulsa actualidad histórica? El estado del mundo no parece sino invitar a una apesadumbrada contemplación; por ello, las cintas que comparten tal mirada, "lógicamente" estarán más próximas a lo "verosímil" que aquellas menos pesimistas. Una película es feliz "o" realista.

Aquí cabe adelantar una severa duda: ¿el a priori refleja o *mantiene* a lo convulso? La supuesta obviedad de contra-



John Wayne en *Río Lobo*

poner "verdad" a "optimismo", ¿no es una de las maniobras estratégicas diseñadas para *hacer perdurable y familiar esa convulsión*?

Si la pregunta parece desbordante, procede pormenorizar esa mecánica: si tal discurso cinematográfico contempla esperanza (en cualquier sentido que se le dé al término), oscuramente es clasificado como *de evasión*, no-serio ("vine a divertirme, no a pensar"). En cambio, si muerde las entrañas del espectador, éste se queda con la impresión no sólo de no haberse "distráido", sino de que ha experimentado un acercamiento a lo real. Para el público es clara esta diferencia. Pero ¿le son igualmente claros el origen y componentes de esa mordedura, de esa impresión, de esa "experiencia de realidad"? ¿No resulta que ese *acomodo automático* encubre a otros, y que estos últimos no son "sólo dramáticos"? Si lo "verdadero" es el opuesto del "optimismo", no únicamente las películas quedarán clasificadas, sino su objeto básico: lo real.

Las consecuencias son innumerables; en primer lugar, se banalizarán los discursos verdaderamente serios, los más *imaginativos*. No hay mejor estrategia que trivializar lo subversivo por medio de una previa arma verbal: condicionar los términos que aun las obras rebeldes necesitan para tener reconocimiento, eco, escala, tamaño y sombra. Pocos discursos vencen esa barrera infranqueable: si la convulsión perdura, es porque la *credibilidad* de una película es equiparada a la "verosimilitud" de los sobreentendidos. Creo en un filme que me presente lo obvio, aquello que es *obviamente cierto*: un mundo convulso. El realismo será "cierto" si es "creíble", si puedo creerme. Para suspender mi incredulidad, el realismo tendrá que mostrarme mi entorno sumido en contorsión; apenas deje de hacerlo, perderá sentido real. El realismo será convulso o no será: su materia prima es la convicción, hacer creer, ser creíble. Pero ¿el realismo cree o crea?

El lenguaje es juego, pero un juego muy serio, *creativo*. Creo en un mundo convulso. Las palabras se ajustan y la mecánica queda al aire: *creo un mundo convulso*. Creo en lo obvio; creo lo obvio; lo obvio me crea. El realismo me hace creer, soy yo quien sostiene a lo obvio. No sólo se trata de actuar, ante ciertas circunstancias reales, como lo hicieron Clark Gable o Gary Cooper en respectivos filmes realistas. La telenovela, rea-

lismo automático en su más primitiva expresión, denuncia el juego sucio: ¿es cierto que lo real se circunscribe a los elementos humanos ahí combinados y expuestos?, ¿se barajan totalmente las posibilidades del individuo? El realismo es —o debería ser— ese juego de naipes en que estuvieran representadas todas las facetas y facultades del ser humano. ¿De dónde, entonces, el arraigo insospechado de la telenovela? ¿El adicto a ella termina reaccionando en la "vida real" como lo hacen los personajes? ¿O el realismo telenovelerero simplemente "refleja" la truculencia definitoria de lo real? Es evidente que la telenovela no juega con todos los naipes: su juego consiste en tomar unos cuantos y proclamar que esa parte es el *todo*. El adicto observa a su alrededor y no encuentra —no ve— más que truculencia; por tanto, cree en ese "todo": su fe lo crea al hacerlo "verosímil". De esta forma, cuando observe su entorno no verá sino truculencia. Ni siquiera debe reaccionar según el modo en que lo hacen los caracteres de la telenovela; éstos se limitan a cumplir su "simple" cometido: proclamar que los peores naipes son toda la baraja. La fe hace el resto. (Una fe, desde luego, que no es sino "ausencia de incredulidad".)

El realismo cinematográfico es mucho más complejo y apenas hay naipes con que no juegue. Por las intrincadas características de su lenguaje, el cine puede, más que pintar truculenta la realidad, *recrearla*. (Y el interés primordial de la estrategia es, al recrear lo real, hacerlo convulso.)

¿Tiene tanto poder la pantalla? ¿No estamos atribuyendo desmedidamente una "maligna astucia" a una industria que "sólo hace películas"? ¿Tal elaborada eficacia estratégica radica incluso en los filmes mayoritarios, productos "clase B" que por cientos se acumulan caracterizados por su chabacanería y simpleza de óptica? Extendiendo una observación de Umberto Eco (*Apocalípticos e integrados*, 1965) podría concluirse que, interrogados sobre ello, los autores de esas cintas comerciales afirmarían desconocer una estrategia, y con toda probabilidad serían sinceros. "Pero cualquier pueblo primitivo", escribe Eco, "interrogado sobre determinada costumbre ritual o sobre determinado tabú, sería incapaz de reconocer la conexión que liga el simple gesto tradicional con el *corpus* general de las creencias que profesa la comunidad, con el núcleo central del mito sobre el que la sociedad se

rige. Interrogado sobre por qué observaba, al esculpir un pórtico de iglesia, determinadas proporciones canónicas, cualquier maestro medieval habría aducido varias razones estéticas y técnicas, pero no habría sabido decir que, respetando aquella norma y difundiendo un gusto proporcional, se sometía a una temática del orden que regía la estructura de las *Summae* y de los códigos jurídicos, la jerarquía del Imperio y de la Iglesia, y que todo aquello se establecía como una *reafirmación continua* —en ocasiones teorizada, frecuentemente inconsciente— de una persuasión radical, de la idea de que el mundo es una creación divina, de que Dios había obrado siguiendo un cierto orden, y de que tal orden debía ser reproducido y reafirmado por todas y cada una de las obras realizadas por el hombre. Así, sin saberlo, el artesano que esculpía con molduras simétricas la barba de un profeta, otorgaba inconscientemente su asentimiento al "mito" de la creación."

Los filmes menores, de "mero divertimento", resultan así elocuentes frescos de sus motores secretos. Un ejemplo casi al azar: la película *Ganadores* (*Best Shot*, David Anspaugh, 1986) se propone nada más que un argumento "realista y humano". Un exjugador y exentrenador de baloncesto, Dale (Gene Hackman), que fuera años atrás destituido de su cargo por conducta violenta, llega a un pequeño poblado de Indiana en 1951 para tomar las riendas del débil equipo de ese deporte en la *high school* local. Con la ayuda del padre de uno de los jugadores (Dennis Hooper), exjugador amargado y alcohólico —y paria del pueblo—, Dale enfrenta el rechazo general que —tanto en los muy conservadores vecinos y maestros como en los apáticos jugadores— provoca su actitud triunfalista y dura. En un momento histórico en que Hollywood condena la "ingenuidad" y por tanto las actitudes liberales, filmes como éste desempeñan muy precisas labores ocultas. Con todos los recursos materiales imaginables, la autoafirmación se dirige ahora a las pequeñas comunidades inmersas en el olvido (a quienes el aparato sabe muy bien las células de un gran organismo que no puede permitirse el virus de la duda ni a esa escala): si al principio el protagonista parece enfrentarse a la agresiva, rancia ceguera general, termina mostrándose no sólo poseedor de ella sino exégeta de la misma. Una necesidad de revaloraciones —y acallamientos— actuales se

traslada a 1951 para convertirla en un hecho "histórico" previsto por un determinismo feroz: dándole antecedentes artificiales al descontento o la amargura, ellos quedan transformados en "apuntes de gloria". Así se enmarca también la presencia de Dennis Hooper (el otrora gran francotirador desde su *Easy Rider* -1969-), a quien *redime* el extranjero (¿perdonándole su pasado contracultural?); la trascendencia de este individuo no está en su regreso a una comunión plena con sus semejantes, sino en trocarse en prueba viviente del amargo y solitario "precio de la disidencia". Una simple "historia rural" se eleva a metáfora de una gloria predestinada: antes de jugar el partido decisivo a que los ha llevado el nuevo entrenador, el hijo del párroco local se hinca y ora para luego tocar al más endeble de sus compañeros transmitiéndole un soplo divino. Luego entonces, tanto la llegada del "duro" al pueblo como las victorias consecuentes serán atribuibles al verdadero entrenador celestial, que de paso ha cubierto la autoafirmación triunfalista con el hálito de un acto religioso. Independientemente de la religiosidad individual de cada espectador —por la que el filme cree interesarse pero de entrada reduce a lugar común y pasaporte—, el realismo de *Ganadores* funda su verosimilitud (misma que ganará reconocimiento en sus exhibiciones nacionales e internacionales) en asentar vigorosamente un determinismo espiritual dirigido en exclusiva a las pequeñas comunidades norteamericanas y sus iniciativas más conservadoras (otros filmes se dirigirán a distintos estratos sociales en busca de la misma consagración; a la vez, cada uno de estos productos condenará tajantemente todo asomo de duda, indignación o rebeldía). En este caso el final feliz no contradice la vena realista porque el filme incluye como personaje a una divinidad no sólo preocupada por el baloncesto sino por el gran espíritu que tras esa serie de victorias se manifiesta, y que por asociación ha de incluir otro tipo de "causas" (el mismo Dale afirma dirigir menos un equipo escolar que un ejército).

A la pregunta de "¿tiene tanto poder la pantalla?", y conocedores cabales de esa mecánica que Umberto Eco llama "ratificación periférica de un modelo general", los estrategas responden: desde luego, si en el vocabulario básico se fomenta la confusión de términos para que el efecto se disfraze de *causa*. ♦

Música

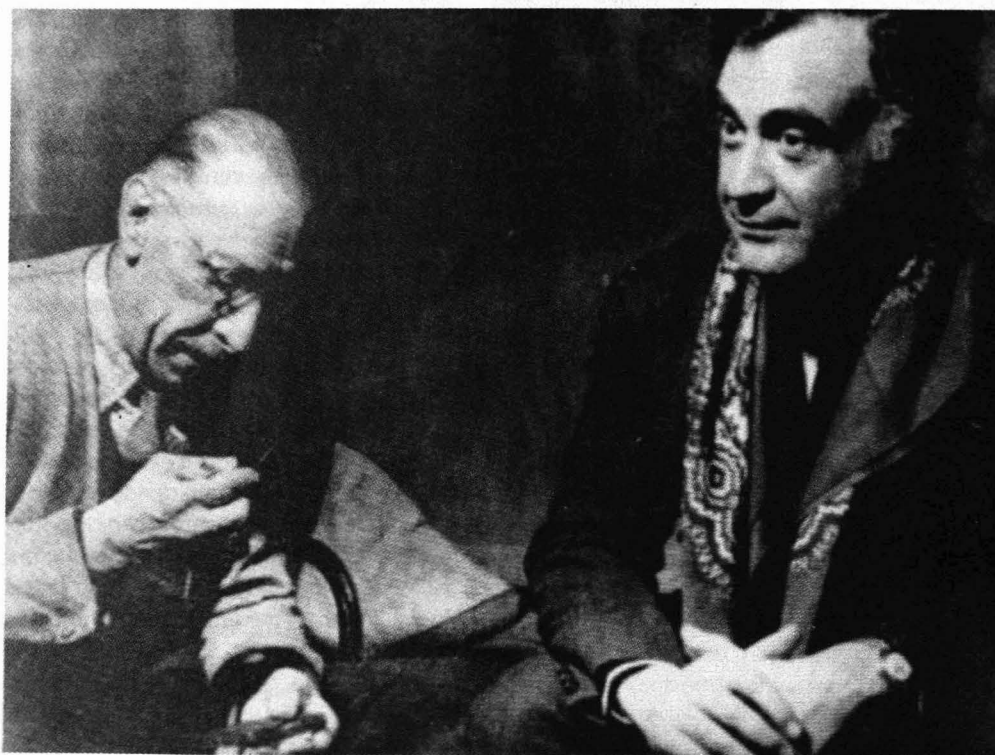
CARLOS CHÁVEZ SEGÚN ALEJO CARPENTIER

Por Juan Arturo Brennan

En el año de 1980, la Editorial Letras Cubanas publicó en La Habana una serie de tres tomos que, bajo el título colectivo de *Ese músico que llevo dentro*, recogía un número sustancial de los artículos periodísticos sobre temas musicales escritos por Alejo Carpentier en diversas publicaciones. En la selección de artículos, realizada por Zoila Gómez, se pone en evidencia el interés profundo de Carpentier por el fenómeno musical, así como su invariable compromiso con la música nueva, en particular con la música nueva de la América Latina. Críticas, crónicas, ensayos y entrevistas sobre los más diversos tópicos musicales nos muestran a un Carpentier que, a todas luces, sí llevaba dentro un músico. Este músico se hizo presente no sólo en sus artículos musicales, sino también en su trabajo literario de ficción que está lleno

de referencias musicales de todo tipo, y en obras como *La música en Cuba* (1946) que hasta la fecha es material indispensable para cualquier aproximación al ámbito musical de la isla. El mismo Carpentier dejó claramente establecida su fascinación por el mundo de la música en una entrevista que apareció en *El Nacional* de Caracas en julio de 1956. Al ser cuestionado sobre aquello que, fuera de la literatura, pudiera ejercer fascinación peculiar sobre él, Carpentier respondió: "La música, indudablemente. Mi padre fue un excelente violoncellista antes de ser arquitecto. Una abuela mía, magnífica pianista, fue alumna de César Franck. La práctica de la música fue cosa corriente en mi familia desde hace varias generaciones. De ahí que yo estudiara la técnica musical con suma facilidad, apasionándome, desde la adolescencia, por los problemas del arte sonoro."

Esa pasión queda de manifiesto con toda claridad en los tres tomos mencionados, que nos muestran a un Carpentier tan prolífico que es casi imposible resistir la tentación de asomar la mirada a sus temas favoritos y recurrentes. En efecto, ciertos nombres de compositores e intérpretes se repiten una y otra vez en sus escritos, como otros tantos *leitmotiven* literario-musicales. De entre ellos, que son muchos, he elegido uno, el de Carlos Chávez, no sólo por ser de particular interés para nuestro medio musical, sino porque es claro que Carpentier tenía a Chávez en alta estima,



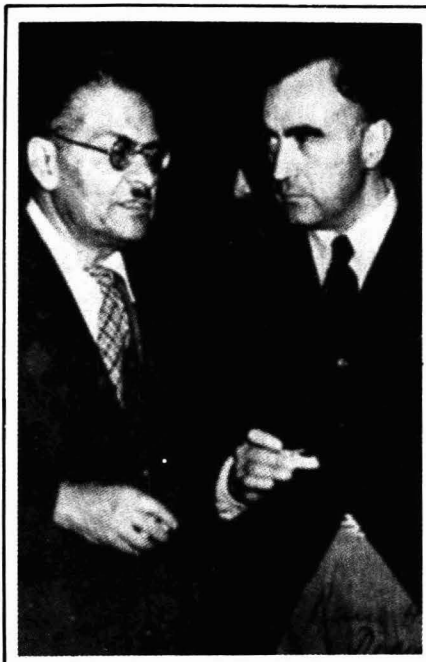
Igor Stravinsky y Carlos Chávez

además de que intuía con gran lucidez la importancia de la música y el pensamiento de Chávez en el contexto de la música latinoamericana de nuestro tiempo. He aquí, pues, una breve mirada a algunas de las referencias que Carpentier hizo en sus escritos sobre Carlos Chávez.

■ A la muerte del gran compositor cubano Amadeo Roldán, amigo cercano de Carpentier, el escritor redactó una nota a manera de sabrosa y conmovida reminiscencia de los tiempos y los ideales compartidos con Roldán. En una de esas reminiscencias, Carpentier apunta: "En la misma época, alentados por el esfuerzo realizado en México por Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, organizamos los primeros conciertos de música nueva dados en La Habana, con un éxito que superó todas nuestras previsiones."

La referencia es clara: una consulta somera a las programaciones de la Orquesta Sinfónica de México en la época en que estuvo bajo la tutela de Chávez, demuestra que las programaciones no sólo eran sólidas y variadas, sino que daban un énfasis especial a lo más nuevo de la música de nuestro tiempo. Con estas programaciones, Chávez no sólo enriqueció nuestro propio medio musical sino que, según lo dice Carpentier, hizo escuela en otras partes de Latinoamérica.

■ En 1954, Carlos Chávez obtuvo el premio "Caro de Boesi" en un concurso musical convocado por la *Institución José Ángel Lamas*. Al dar noticia del premio en *El Nacional* de Caracas, Carpentier escribió lo siguiente: "Carlos Chávez, ganador del premio 'Caro de Boesi' es una fuerza musical de América Latina, no sólo por el caudal de una producción que el disco ha difundido en todas partes sino también por su portentosa actividad de organizador, animador y director... Ha estrenado (con la Orquesta Sinfónica de México) un número impresionante de obras nacionales y extranjeras, e invitado a famosos compositores europeos y norteamericanos, dentro de una incorruptible trayectoria cultural que centraliza desde entonces la vida musical mexicana. Profundamente mexicano, Carlos Chávez se inscribió dentro de la tendencia nacionalista continental... pero entiéndase que el 'mexicanismo' de Chávez nada tiene que ver con otros *ismos* nacionales de América Latina donde domina lo rapsódico y superficial.



Orozco y Chávez

La expresión de este compositor le pertenece por entero... Carlos Chávez es uno de los grandes compositores modernos de América."

■ Si Alejo Carpentier escribió mucho sobre música, Chávez también lo hizo. Muchos de sus escritos musicales más importantes nacieron en primera instancia como conferencias ofrecidas en diversas instituciones de difusión cultural. Carpentier estuvo pendiente de varias de estas conferencias de Chávez, y al reseñar una de ellas, describe a Chávez el comunicador musical, en estos términos: "Treinta y tantos años de fecunda labor al frente de las instituciones culturales más importantes de México sitúan a Carlos Chávez entre las figuras más insignes del presente artístico y musical de América Latina. La labor cumplida, espléndidamente cumplida, otorga a Chávez una singular autoridad para abordar llanamente, con una franqueza que a veces no se muestra exenta de una cierta ironía, las cuestiones que en nuestro continente se debaten. Su tono es el del agudo observador de su mundo y de su tiempo, que enjuicia ciertos asuntos de familia con toda libertad de miras. Si se ha manifestado como un compositor de tendencia nacionalista, se niega a aceptar los nacionalismos regidos por un estrecho criterio. Si afirmó sus convicciones estéticas en numerosas partituras, no pretende imponerlas como artículos de una ley, negándose a la aceptación de otros credos altamente estimables."

En esta última frase, Carpentier puso

el dedo en una llaga que aún está viva en nuestro ámbito musical, y que es objeto de debate: ¿fue Chávez un músico (y un funcionario cultural) liberal, abierto y flexible, o dejó en ocasiones que su propio sentido del rigor y la disciplina le impidieran llegar a metas más trascendentes en nuestro medio musical, por la oposición de quienes no comprendían sus métodos?

■ En otro de sus artículos publicados en *El Nacional* de Caracas, Carpentier hace una reseña de la Sinfonía No. 3 de Chávez, compuesta en 1951 y estrenada precisamente en Caracas, en 1954, bajo la dirección del autor. En el curso de esta reseña, Carpentier hace una descripción bastante certera de la personalidad musical de Chávez. He aquí parte de esa reseña: "La producción musical de Carlos Chávez se caracteriza por un rigor poco común en los compositores de América Latina. Hay algo de señor, de adusto, de casi ascético, en una obra que jamás se permitió la menor concesión, siguiendo una trayectoria iniciada hace treinta años, con imperturbable unidad de propósitos. Cuando sus contemporáneos demoraban en el impresionismo francés, Chávez se encontraba mucho más allá, escribiendo partituras que podían emparejarse con lo más avanzado que se creaba entonces en Europa y los Estados Unidos. Por ello mismo, su obra se nos muestra exenta de la influencia de modas que vinieron a producirse cuando el compositor había hallado su acento propio. Nada en sus obras peca de ese afán de 'ponerse al día' que se observa, retrospectivamente, en numerosos autores latinoamericanos, marcados por esta u otra tendencia pasajera. Desde los inicios de su carrera, Carlos Chávez ha afirmado su personalidad dentro de una expresión que alcanza el ideal del nacionalismo exteriorizado en función del individuo, heredero de una particular idiosincrasia, y no en función de lo externo."

Así de simple, con estas palabras. Carpentier describía la cualidad fundamental de Carlos Chávez como músico: la honestidad como *modus operandi*; honestidad que le costó más de un enemigo en un medio musical que nunca se ha caracterizado por saber llamar al pan, pan, y al vino, vino.

■ En varios de sus artículos sobre Chávez, Carpentier hace admirada referencia a la *Sinfonía de Antígona* del compositor

mexicano, compuesta originalmente como música incidental para una puesta en escena de la tragedia de Sófocles. Para Carpentier esta obra fue una de las más claras muestras del eclecticismo musical de Chávez, en el sentido de que su sonoridad demostraba más allá de toda duda la capacidad del compositor de integrar un lenguaje musical sólido y plenamente ajeno al folklorismo fácil. Al pesar en la balanza lo mexicano y lo universal de la música de Chávez, Carpentier afirmaba refiriéndose a la *Sinfonía de Antígona*: "Hay pocas partituras de Carlos Chávez que expresen de modo más sutil, más auténtico, el espíritu de un hombre cuyas obras están marcadas siempre por una conciencia íntima, entrañable, de la peculiar idiosincrasia. La *Sinfonía de Antígona*, puesta al lado de la *Sinfonía India*, nos ofrece simplemente una faceta distinta de su personalidad en cuanto a los *modos de hacer*, siempre semejantes a sí mismos en cuanto a la exteriorización de un pensamiento original, riguroso y señero. Las dos partituras ocupan, por sus méritos intrínsecos, un lugar capital en la creación de Carlos Chávez.

■ Como corolario de este recuento parcial de la presencia de Carlos Chávez en la crónica musical de Alejo Carpentier, cito unas líneas aparecidas también en *El Nacional* de Caracas, en 1952, hacia el final de un artículo en el que el escritor cubano analizaba un texto del musicólogo Adolfo Salazar sobre el posible proceso de universalización de la música de la América Latina. Escribía Carpentier: "En un concierto parisiense de 1929 oí quejarse al compositor francés Maurice Jaubert de que una obra de Carlos Chávez no le sonara bastante mexicana. Cuando un compositor nuestro se presentaba en París, se le exigía un mínimo de color local."

Queda claro, pues, que Carpentier entendió a plenitud el hecho de que, muy al margen del nacionalismo folklorizante, la identidad de la música está en su raíz más profunda y en la actitud del compositor honesto hacia el quehacer musical. Carpentier sabía, a diferencia de algunos de nuestros comentaristas contemporáneos, que la música de Chávez no tenía por qué *sonar mexicana*. Le bastaba con ser mexicana, y de ello no hay duda. ♦

Los textos citados en este artículo provienen de los tomos I y II de la obra *Ese músico que llevo dentro* de Alejo Carpentier (selección de Zoila Gómez), publicado por la Editorial Letras Cubanas en La Habana, Cuba, en 1980.

Danza

PILAR MEDINA: EXPRESIÓN E INVENCION

Por Esther Martínez Luna

I
Dentro de los cuatro estrenos nacionales que integraron la temporada de teatro y danza de la Universidad Nacional Autónoma de México, se presentó Pilar Medina, del 12 de junio al 12 de julio en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario, con su espectáculo de danza-teatro *Entrega inmediata*.

Es importante recordar que Pilar Medina inicia su peregrinar por el mundo de la danza en 1980 con la llegada de la Compañía de Danza española de Carmen Mora, interpretando coreografías de Goyo Montero. Por circunstancias adversas el grupo se desintegra, y es así que, junto con Vicky Vázquez e Isabel Benet —dedicadas a la actuación— crean un taller de experimentación gestual donde intentan integrar el vestuario, la voz, la pantomima, todo aquello que implica el arte escénico, con el movimiento bello y vigoroso de la danza. Esta combinación se consolida a través de su participación en diversos talleres a cargo de Gladiola Orozco, Juan Felipe Preciado, Eugenio Barba, Mario Delgado y Glenys McQueen. El resultado de esta búsqueda da como consecuencia la creación del estilo que ha caracterizado sus posteriores trabajos.

Bodas de quebranto (1983) es su primera creación coreográfica en donde incorpora la danza tradicional española, el flamenco y el jazz, lo mismo sucede con *Golpes de tierra* (1984).

Pero, sin duda, su mayor éxito lo obtuvo con *Himno* (1985) presentado en la ciudad de México, en el XIV Festival Internacional Cervantino, y en el mismo año (1986) en el Festival de Lille, Francia.

Podría pensarse en *Entrega inmediata* como una continuación del trabajo realizado en *Himno*, que pretendía, por medio de la representación de los cuatro

elementos esenciales (fuego, aire, tierra y agua) mostrar un mosaico de lo que siempre ha sido la búsqueda de identidad del ser humano. En esta ocasión, recurre a personajes como la pescadora, la enterradora, la niña, la madre, la reina y la extranjera para nuevamente mostrar su preocupación por la integridad del individuo.

El espectáculo estuvo conformado por un solo cuadro en donde Pilar Medina se transformó en los seis distintos personajes ya mencionados.

La música que se disfrutó durante el espectáculo fue una atinada elección de la coreógrafa, en la que encontramos fragmentos del *Stabat mater* de Pergolesi, de la sinfonía *La sorpresa* de Haydn, una sonata de Schubert, hasta música de jazz y música popular española.

II

Como un torero que se encierra con seis toros para enseñar lo que sabe, así Pilar Medina se encierra en el foro, para mos-



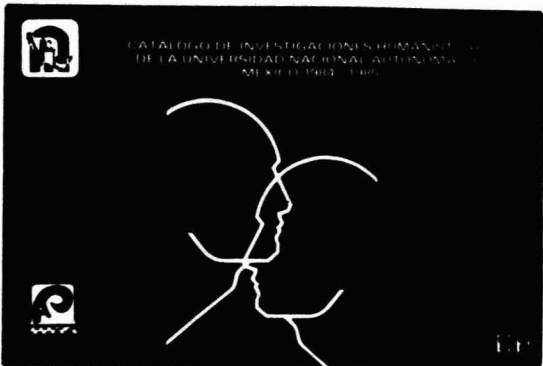
tramos por dónde andamos en la danza mexicana. No es que ella se convierta en el paradigma del arte dancístico de nuestro país (hay muchos —algunos, más bien— bailarines que protestarían ante semejante afirmación) sino que su muestra nos parece reflejar con gran eficacia el estado actual de la danza en México. Podría parecer que la dramaticidad que, desde hace casi una década, ha venido insertándose en la danza moderna, coloca a la de México en un punto inédito de nuevo desarrollo, en un despegue de nuevas posibilidades; pero, cuando no va acompañada de un acrecentamiento en el rigor formal, en la técnica y en la pericia física, la cosa desemboca una vez más en el subrayado de la expresión (Pilar Medina llora, canta, recita, gime, tararea, etcétera) y de la invención coreográfica (una hora entera danzando sin intermedios requiere un trabajo meticuloso para plasmar una unidad funcional). Pero la expresividad se hace muchas veces obvia (el parto de la madre, el juego de la niña, el llanto de la viuda, el desconcierto de la extranjera, la recogida de redes de la pescadora, etcétera) y la invención coreográfica, con un bagaje técnico todavía insuficiente, a duras penas evita la monotonía. No la hay,

sin embargo, y ese es el milagro de la sinceridad dancística de Pilar Medina. Ella baila poniendo por delante el goce del baile. Y eso, aunque no necesario (la pericia formal lo sustituye infinitas veces) puede resultar suficiente cuando hay una dignidad profesional que a Pilar Medina no puede negársele. Y cuando hay, además, la capacidad de transmitir ese goce. Su coreografía circula entre esas coordenadas: expresividad llenando los huecos de la pericia, invención dramático-coreográfica obviando los escollos del rigor, goce del baile paliando las debilidades de la plasmación total. ¿Y no es eso lo que nos pasa en la danza mexicana? Como un pintor que no sabe dibujar, o un compositor que no sabe armonía, la danza en México crece, se desarrolla, mejora, alcanza incluso momentos brillantes pero casi siempre haciendo, literalmente, de tripas corazón. Cuando se presenta una tendencia tan propicia como la danza-teatro, la nueva corriente puede llevar a contaminaciones peligrosas (sollozar ruidosamente en plena danza, por ejemplo, en una exhibición sentimental cuyos límites máximos aceptables son muy fáciles de cruzar), a discursos significativos que pueden muy bien no ser los del cuerpo, y a simboliza-

ciones (mediante objetos que son muchas veces emblemas: los zapatitos, el aro, la maleta, la red) demasiado previsibles. Cuando ese recurso simbólico se hace realmente novedoso (los zancos de la reina), se convierte, en nuestro caso, en un obstáculo que ha obligado a Pilar Medina a recortar el pasaje y explotar al máximo esa expresividad del rostro y de las manos que resultaban la única salida. Porque, ¿cómo bailar con zancos? Y, sin embargo, Pilar Medina sale airoso del trance difícil, a punto de rizar el rizo.

Lo mejor, repetimos, es el querer hacer. ¿Quién no siente a menudo el deseo de danzar, de dar vueltas, soltar los brazos, alzar el rostro al cielo, mostrar el cuerpo, hacer del cuello y de los hombros instrumentos del ritmo, y entregarse así de modo inmediato "al mundo de lo que permanece y nos salva"? Pilar Medina siente eso, y lo hace sentir en los mejores momentos de su danza. Y termina diciendo esas palabras que acabo de entrecorrer. Baile, pues, con un asomo de contenido verbal. (Pilar Medina susurra las palabras de un texto en varias ocasiones). ¿Se trata de una perspectiva de desarrollo prometedor, o de una peligrosa contaminación? El futuro lo dirá. ◇

ARIES — ARIES



SISTEMA DE INFORMACION DEL ACERVO DE RECURSOS DE INSTITUCIONES DE EDUCACION SUPERIOR

INVESTIGADOR: ARIES ofrece información rápida, organizada y confiable acerca de las investigaciones que se están llevando a cabo en la UNAM, así como en universidades del interior del país, a través de catálogos, reportes, microfichas y consultas por terminal. Este sistema permite conocer los aspectos básicos para su localización y eventual disponibilidad.

Para consulta e información, dirigirse al Departamento de Sistemas, Edificio Unidad de Posgrado 2o. piso, Cd. Universitaria, 04510 - México, D.F. Teléfono 550-54-01, Dirección General de Intercambio Académico, UNAM.



Libros

FRAY SERVANDO
TERESA DE MIER
Y JOSÉ MA.
BOCANEGRA

UN INTENTO DE ACLARACIÓN

Por Alejandro de Antuñano Maurer

HISTORIA DE LA REVOLUCIÓN DE LA
NUEVA ESPAÑA*

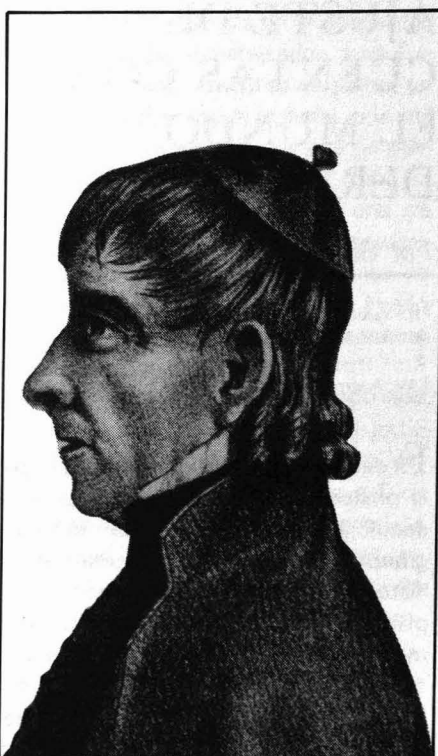
Esta obra en dos volúmenes, precedida de un extenso prólogo, dividida en XIV libros, "para comodidad del lector", y un apéndice final de documentos, el mismo Fray Servando Teresa de Mier consideró que debía "ser el manual de todo americano". Éste la emprendió con la intención de desmentir, a su juicio, la obra desvirtuada e inexacta que contra la *Revolución de Independencia* de Nueva España escribió el redactor de la "Gazeta de México", Juan López de Cancellada, titulada "Verdad sabida y buena fe guardada. Origen de la espantosa revolución de Nueva España comenzada el 15 de Septiembre de 1810. Defensa de su fidelidad" y que se publicó en Cádiz en 1811.

Concluida la última parte de su Historia de la Revolución de Nueva España, el libro XIV, el 8 de octubre de 1813, Fray Servando bajo el seudónimo de José Guerra, la publicó en Londres ese mismo año.

Esta obra capital de la historiografía mexicana, la preparó Fray Servando con abundante documentación que él mismo consiguió o que se le procuró tanto en España como en Inglaterra. Así por ejemplo, se allegó el duplicado que en su defensa y de la ciudad de México, había enviado a la central su síndico Regidor

Francisco Azcárate, acompañada de 65 documentos que contenían las representaciones hechas por la ciudad al Virrey Iturrigaray. También utilizó testimonios de testigos que estuvieron en México hasta 1811, las "Gazetas de México" y los impresos de los insurgentes, a los que consideró "los primeros héroes de la Libertad".

En su historia, Mier justificó la independencia de su país, y pidió a sus lectores se contentaran con hallar en ella la verdad según su "leal saber y entender", porque desde luego, señalaba, "les confieso los defectos consiguientes no sólo a la pequeñez de mi talento y a la falta necesaria de plan, sino a la de reposo y tiempo para digerirla mejor o darle la lima correspondiente. Casi todos los pliegos han ido de primera mano a la imprenta". De Fray Servando, José María Tornel y Mendivil, nos legó un breve semblante: "Mier, por su patriotismo indomable, merece un lugar señalado en la historia, sus talentos eran sobresalientes, y había logrado perfeccionar su educación. En las discusiones se animaba con facilidad y sorprendían, algunas veces, elocuentes rasgos que vertía con una voz encantadora y que sonaba como la plata. Sus costumbres eran buenas, y aunque solía explicarse en términos ofensivos, dañar a algunos jamás fue su intención. La patria le consagra una memoria honrosa porque la amó con entusiasmo, y la sirvió con la decisión más constante".



Fray Servando Teresa de Mier

MEMORIAS PARA LA HISTORIA DE
MÉXICO INDEPENDIENTE, 1822-
1846.**

Señalaba José María Vigil en la nota que preparó a esta obra como "advertencia del editor" las características de la misma: "El título de memorias indica desde luego la naturaleza bien señalada en la introducción por su autor. Separado ya del teatro de los acontecimientos; ajeno a las emociones de la política activa; con la madurez de la edad que sabe utilizar las lecciones de la experiencia; en el silencioso retiro del Gabinete donde no penetran la ambición literaria ni el halago de Bandería, pudo el Sr. Bocanegra desarrollar tranquilamente el plan que se propuso, al consignar como anales la relación de hechos y la transcripción de documentos, que, según sus palabras, "presenten a la República Mexicana ante el mundo como ella ha sido, y se conozca como han pasado los grandes y pequeños acontecimientos que han tenido lugar desde que por su Independencia figura en el catálogo de las naciones" y con una modestia y una sobriedad dignas de elogio, se abstiene de todo comentario, dejando "el juicio de los propios hechos y sus consecuencias a los tiempos y a los hombres que nos sigan, por ser sin duda alguna la posteridad quien únicamente puede dar un imparcial e inexorable fallo, poniendo en claro los acontecimientos por medio de la Historia, y haciendo con el transcurso de los siglos que triunfe la verdad sobre la calumnia y el engaño".

No tuvo Bocanegra la presunción de llamarse historiador; actor de algunos de los acontecimientos que refirió en sus memorias, quiso que su obra sirviera a quienes luego de él escribieran la historia de su Patria.

Escribió exhibiendo documentos ya conocidos, adquiridos por él, y relativos a su persona, pues estimó que haría el servicio de consignarlos para el historiador y otros usos útiles y adecuados en el porvenir.

Treinta y cuatro años de carrera política le dieron perspectiva y visión para juzgar al México de entonces; y sus memorias revelan hechos y circunstancias durante los significativos años de formación de la nueva Nación que habrían escapado al más cuidadoso historiador.

Adoptando la división de los periodos históricos, tratados por sus correspon-

** José María Bocanegra. *Memorias para la historia de México independiente, 1822-1846*. México, Imprenta del Gobierno Federal, 1892, 2 Vol.

* Fray Servando Teresa de Mier (José Guerra). *Historia de la Revolución de Nueva España, antiguamente Anáhuac, o Verdadero Origen y Causas de ella con la Relación de sus Pregresos hasta El Presente Año, de 1813*. Londres, en la Imprenta de Guillermo Glindon, Calle de Rupert, 1813, 2 Vol.

Joachim E. Berendt

EL JAZZ

De Nueva Orleáns
al Jazz Rock

nueva edición

El Jazz —continuamente reeditado por el Fondo de Cultura Económica, al ritmo en que aparecen las nuevas versiones alemanas— ha pasado a formar parte del paisaje de la cultura popular. El arte jazzístico tiene, en este libro esencial, un soporte histórico, teórico y documental de valor inigualable.

Otros títulos sobre música en el
Fondo de Cultura Económica:

Aaron Copland
**CÓMO ESCUCHAR
LA MÚSICA**

Dan Malmström
**INTRODUCCIÓN A
LA MÚSICA MEXICANA
DEL SIGLO XX**

Pablo Castellanos
**HORIZONTES DE LA
MÚSICA PRECORTESIANA**

Norbert Dufourcq
**BREVE HISTORIA
DE LA MÚSICA**

Carlos Chávez
**EL PENSAMIENTO
MUSICAL**



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

dientes épocas administrativas, Bocanegra en sus memorias hace una cuidadosa y clara revisión de los principales acontecimientos que se originaron para la nueva nación a partir de la instalación de la soberana junta provisional gubernativa el 28 de septiembre de 1821, que tenía entre otras atribuciones la de fijar las normas para la convocatoria y la elección del congreso que se encargaría de hacer la Constitución Política del país. La instalación del 2o. congreso constituyente, la sanción de la constitución federal de 4 de octubre de 1824, y el periodo de Guadalupe Victoria de 1824 a 1829 concluyen el primer tomo de estas memorias. En el segundo se continúan con el periodo de Vicente Guerrero, la presidencia interina del mismo José María Bocanegra, la instalación del gobierno del Vicepresidente Anastasio Bustamante, el interinato de Melchor Múzquiz, la presidencia constitucional de Manuel Gómez Pedraza y la presidencia y vicepresidencia de Santa-Anna y Gómez Farías, y el nuevo periodo de Santa-Anna; para finalizar con los gobiernos de Miguel Barragán, José Justo Corro, y Anastasio Bustamante, éste último con arreglo a la Constitución Central de 1836. ♦

JUDÍOS ERRANTES

AJUSTE DE CUENTAS CON EL MUNDO DERRUMBADO

Por Gilda Waldman

Para quien ya no tiene patria, el escribir se transforma en un lugar donde vivir

T.W. Adorno

El exiliado, el refugiado, el vagabundo, el prisionero de guerra, el solitario, el desalojado y el marginal han sido los grandes protagonistas anónimos de la historia del siglo XX, en especial en su primera mitad. Dos conflagraciones mundiales, guerras civiles y revoluciones trastocaron en Europa las coordenadas geográficas, políticas, sociales y culturales que habían configurado —al menos en

apariencia— un mundo decimonónico seguro y estable. La historia europea de este siglo ha sido la historia del trágico colapso de una estructura social sobre la que se sustentaba toda una concepción antropológica-filosófica del mundo, y con ella, se desmoronaba también una filosofía de la historia que ubicaba al hombre como su eje rector.

La literatura expresó este proceso de manera cabal. La fuerza de los acontecimientos "inclinaba la torre" de los escritores, (como diría posteriormente Virginia Woolf), cada vez más "extraños" en un mundo en el cual "las cosas se desmoronan, el centro no puede resistir", en palabras del poeta William Butler Yeats. El proceso de decadencia europea en el periodo de entreguerras anunciaba en la literatura sus grandes inquietudes: el descontento del hombre frente al poder tecno-burocrático, la pérdida de la sensibilidad y la imaginación, la pérdida de unidad entre el individuo y la colectividad, la deshumanización, el impacto de la violencia en las relaciones sociales.

Joseph Roth fue uno de los escritores que, junto con Hermann Broch, Thomas Mann y Robert Musil, reflejó el desmembramiento acelerado y patético de una cultura y una época: Europa entre 1915 y 1940. Nacido en Galicia (en los confines del Imperio Austro-Húngaro) en 1894 y fallecido en París en 1939, Joseph Roth fue parte de una generación despojada de sus raíces territoriales y espirituales por efectos de un proceso histórico que asumía como única certeza la incertidumbre del futuro. Fruto de una "cultura de guerra", en la que la carencia de ley se convertía en la única regla, Joseph Roth llevó en la piel la experiencia de la Primera Guerra Mundial, el impacto de la revolución bolchevique, el fracaso de la abortada revolución en Alemania, y la emigración obligada de este país por su origen judío. Joseph Roth perteneció a una generación que asumió como destino el desarraigo, que se vio orillada a dejar atrás residencia, lenguaje y tradición histórica, y que se esparció por el mundo llevando consigo el espíritu de un universo que desaparecía irremisiblemente.

La vasta obra novelística de Roth gira, fundamental, pero no exclusivamente, en torno a dos ejes geográficos: Austria y Rusia. (Su padre era austriaco; su madre, rusa). Su temática oscila en una tensión entre dos polos: por una parte, la visión del colapso de la estabilidad so-

cial europea. Por la otra, la esperanza, —débil e incierta— de una posibilidad de salvación para el hombre. Desde el primer ángulo, la obra de Joseph Roth constituye un gigantesco fresco sobre la atmósfera decadente del Imperio de los Habsburgo y su derrumbamiento *La noche mil dos*, *La marcha de Radetzky*, *La cripta de los capuchinos*); sobre la revolución bolchevique y su afianzamiento posterior (*Tarabás*, *El profeta mudo*); sobre la Primera Guerra Mundial (*Fuga sin fin*, *Hotel Savoy*), y sobre el periodo de entreguerras en el cual nuevos valores y actitudes conformaban el clima propicio que anticipaba la bienvenida al nazismo. Desde esta perspectiva, sus personajes son seres humanos sustraídos al orden de un mundo conocido, despojados de sus conexiones esenciales, desheredados que capitulan frente al poder de la historia; son personajes que atraviesan las fronteras geográficas en un universo que ha perdido sus límites, y que cruzan las fronteras morales cuando todo se ha vuelto posible. Los protagonistas de las novelas de Roth son hombres que han perdido en el camino sus nombres verdaderos, que construyen existencias falsas, que van en busca de una identidad perdida y de un "yo" real. En este sentido, la literatura de Joseph Roth es un ajuste de cuentas con los jirones de un mundo derrumbado; pero a la vez es un duelo con la desesperación en el que una insaciable sed por una morada segura busca alivio. Así, por ejemplo, *Job* (1930) —recreación moderna de la teodicea bíblica— constituye un grito desesperado por aferrarse a la idea de que la salvación del hombre es posible, de que los males pueden ser contrarrestados, aunque fuese milagrosamente. Pero en la trayectoria literaria de Roth esta oscilación entre el dolor nostálgico y la búsqueda de redención —humana y social— se resuelve desesperanzadamente. En *La leyenda del Santo Bebedor*, su última obra —escrita y publicada en París poco antes de su muerte— Joseph Roth revela su conclusión final: la salvación no es posible.

En este péndulo bajo el cual se puede entender la obra de Roth, *Judíos Errantes* constituye una clave esencial. Reportaje realizado en 1926, *Judíos Errantes* es un retrato poético mucho más que objetivo— de las comunidades judías de Europa central y de los seres humanos que vivían en ellas (tan espléndidamente descritos por Isaac Bashevis Singer en sus cuentos y novelas). En cierta dimen-



Joseph Roth

sión, este reportaje es un documento sociológico sobre las redes sociales, económicas, políticas y religiosas a través de las cuales se desplegaba la vida comunitaria de los grupos judíos de Galicia, Rusia, Lituania y Rumania. Pero fundamentalmente, para Roth los judíos del centro de Europa encarnan tanto la fragilidad de la condición humana en una época en que coinciden el progreso y el irracionalismo impaciente, como también la certeza absoluta en la posibilidad de la redención. Amenazados, expulsados, marginados, carentes de patria, jamás integrados, para el judío oriental "¿Qué es un señor rico, un jefe de policía, un general o un gobernador, frente a una palabra de Dios, frente a una de esas palabras que el judío lleva siempre en el corazón?" (pág. 45). Carente de espacio propio, con la marca del éxodo en la mirada, en una lucha permanente por "papeles" que certifiquen una "identidad", inmerso en un mundo que está más allá de la historia, el judío oriental supera una y otra vez a la derrota, porque se indigna y clama a Dios para aceptar, finalmente, la voluntad de Su designio. En un mundo cambiante, en el que como escribía Roth en su novela *A diestra y siniestra* "todos los conceptos aparecían, de pronto, transmutados", y en el cual "cada hombre era diez, veinte, cien" (pp. 96-97), Roth se aferra a ese universo judío en el que, a

pesar del exilio y el dolor, el hombre sabía su lugar con respecto a Dios y a los hombres, y vivía una vida devota de acuerdo a las leyes divinas y humanas. En *Judíos Errantes* Roth reivindica a esa comunidad que busca restablecer la relación dañada entre el cielo y la tierra, y realiza la grandeza de aquellos seres humanos que, familiarizados desde pequeños con la desventura, expresaban en la danza "un oficio divino, y [en] la plegaria un exceso sensual" (pág. 56). Al mismo tiempo, Roth se conmueve de que la mirada del judío oriental esté dirigida hacia Occidente, ignorando "su injusticia social, los prejuicios..., la angustura del horizonte occidental... el egoísmo de todo hombre y de todo país..." (pág. 17).

Más allá del reportaje mismo, vibra en *Judíos Errantes* el anhelo de una palabra salvadora. Pero Europa se desintegraba; el judaísmo oriental huía a Occidente y se asimilaba, o construía una patria en Palestina... o iba en camino hacia su muerte forzada en los campos de concentración. Esto último, afortunadamente, Roth no lo contempló. ♦

Joseph Roth. *Judíos Errantes*. Muchnik Editores, 1987. 159 pp.

LA NIEVE DEL ALMIRANTE

NAVEGACIÓN AL ORIGEN

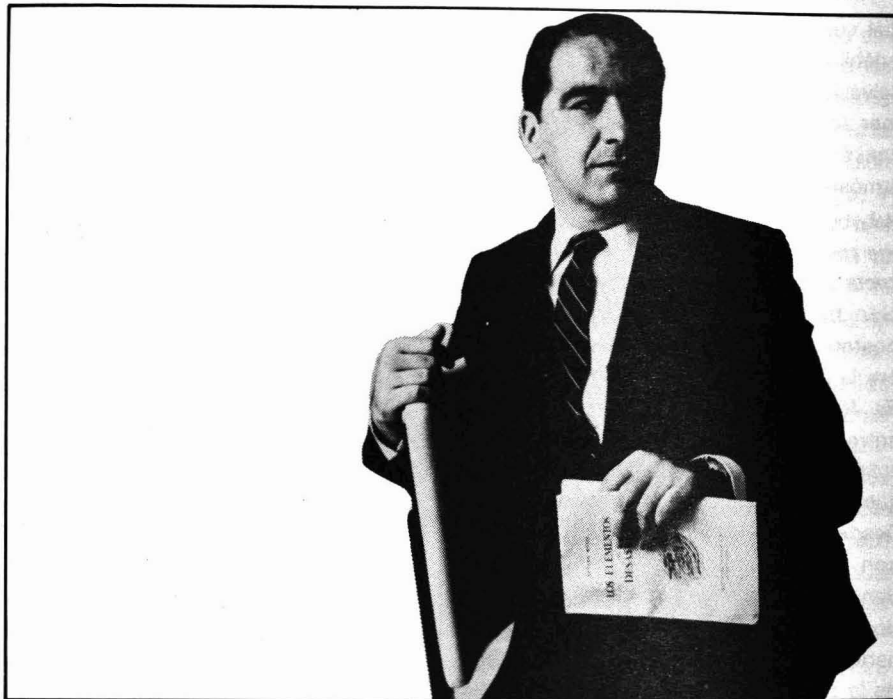
Por Eduardo Milán

Es imposible ver *La nieve del almirante* de Álvaro Mutis o mejor, leerla, apartándose del trans fondo mítico que el libro encierra. Esa nieve, nieve que cubre el trans fondo con una pesadez que tiende a alivianarse a medida que el viaje avanza —viaje por el río del texto—, no es lo suficientemente densa como para no dejar ver a través de su agua gélida el recurso que la funda: la búsqueda del centro. Un centro que no se entrega ni se entregará jamás pero que se resuelve en travesía. Travesía de los signos, travesía de un río, travesía de un viaje: deriva del tres, número mágico y enumeración cabal de los avatares de la mente de Maqroll, el Gaviero. Si bien en toda la

obra anterior de Mutis —poesía y prosa— este otro yo del escritor emerge de los subterráneos de su imaginación en forma intermitente, en esta *nieve* esa segunda o primera *persona* del escritor se adueña del espacio. El núcleo central del libro es el diario de Maqroll, su diario de viaje. Un viaje a la deriva que hace espejo con la vida del personaje: una existencia a la deriva cuyo puerto es meramente simbólico. Es más: para Maqroll no hay puerto. El viaje es su centro. No hay un *llegar* de Maqroll. Si lo hubiera, se acaba el personaje. Para Maqroll no hay principio ni fin: su existencia, el espacio de su existencia, es el *medio*. Y como todo medio su condición es itinerante, es aparecer aquí y desaparecer allí. En esto radica la apertura que Mutis le ha otorgado a su personaje: el permiso para aparecer dondequiera. Pero Maqroll no es un viajero consciente de su itinerancia: es un navegante víctima de su destino. La reflexión del personaje sobre su vida no reviste la característica de héroe: Maqroll maldice su existencia y su lamento lo acerca definitivamente a lo real, a la vez que lo desenmascara.

II

Entre esa dualidad —presentar el relato como un viaje mítico y un protagonista que se niega a ser verdaderamente agnóstico— se desarrolla el texto. Texto que es en realidad un metatexto: el diario de Maqroll es *encontrado* en por el narrador, que adquiere así la forma de un introductor. La fórmula *lo que sigue es* equivale a la piedra de toque del cuento de hadas para la retórica narrativa: *érase una vez*. Ambas recurren a la misma tónica que verificó Propp en la estructura del cuento folclórico. Se trata, en los dos casos, de la función de la *introducción* a un hecho fuera de lo común: "Juan salió al campo y se encontró con la maravilla". Sólo que existe una diferencia fundamental entre ambos recursos: mientras que el arquetipo del cuento folclórico introduce al lector en un espacio virgen (esa *vez* significa un corte temporal, un *aquí comienza*), el arquetipo del metatexto figura una iniciación previa, una historicidad, un texto anterior: es la estructura del palimpsesto, de un texto ya comenzado y cuyo fin no es previsible o sí lo es: es infinito. En este sentido, al recurrir Mutis al metatexto hace un paralelo entre la forma estructural del relato de Maqroll y la peripecia vital del protagonista. La intermitencia emergente del



Álvaro Mutis

Gaviero supone una existencia siempre previa: el texto de su vida coincide con el texto del archivo literario-histórico. El Gaviero, su existencia inconclusa —aún después de morir, ya que El Gaviero renace, anunciando así su condición mítica— son la prolongación figurativa de la historia literaria: es ese *un poco más*, un texto más que conforma la tradición. De esta manera El Gaviero encarna con su viaje el devenir mismo de la literatura, su dialéctica-fénix: debe morir pero debe renacer. El Gaviero se vuelve interminable.

III

La narrativa de Mutis, si bien apela a un contexto natural para el transcurrir de su protagonista, difiere radicalmente de otro tipo de narrativa muy popularizado en el continente: la del realismo mágico o maravilloso. La diferencia es radical en varios niveles: en primer lugar, en un nivel de tratamiento del protagonista. Maqroll, si bien encarna una peripecia vital que aparece como anterior a él, no es nunca un actante poseedor de atributos sobrerreales: es incapaz de hacer milagros del mismo modo que es incapaz de ver una realidad más allá de su concretud. Esa ausencia de milagrería del personaje acentúa su grado de verosimilitud, característica que el realismo mágico-maravilloso abolió para siempre. Diría más: la verosimilitud de la narrativa mágico-maravillosa depende íntimamente del grado de convicción que el autor logre transferir al lector de que lo

sobrerreal es posible, que la realidad misma es sobrerreal. La diferencia fundamental entre la narrativa de Mutis y la que acabo de mencionar no radica en el tratamiento del personaje: radica en la utilización del lenguaje que funda cada texto. El lenguaje de Mutis es un lenguaje desnudo, no metafórico ni imaginístico. En este aspecto, no busca transfigurar la naturaleza ni convertirla en un lugar idílico. Lejos de vender lotes paradisiacos, Mutis deriva su imaginario a la esfera del protagonista: los adjetivos pertenecen a la figura de Maqroll, ella es la figura adjetivada, no el paisaje. Creo que la clave de esta diferencia reside en lo que mencioné al principio de estas líneas: el problema del origen. Para la narrativa maravillosa y mágica se trata de fundar un origen en el paisaje: es una escritura que no aguenta su propia existencia descastada. Necesita —y sobrevive gracias a ello— como condición de verosimilitud la *función permanente*. Es una narrativa que se niega a la pérdida original. Por el contrario, la narrativa de Mutis, el texto de Maqroll ya vienen fundados: asumen desde el pique un origen perdido, sin necesidad de explicar o describir el contexto. El personaje Maqroll, de incierto origen pero seguro de su procedencia, no necesita deslizar su orfandad al contexto y sobredimensionarlo: no necesita *describir* sino *escribir*. Es más: podría decirse que Maqroll es un personaje que está *hablado* de antemano, que está *habitado*. No necesita, por lo tanto, de *mítipos* alternativos que aseguren su historicidad sin raíces. Ma-

groll atraviesa la selva y la convierte en camino, no en meta. De esta manera, la escritura de Mutis niega toda tematización que convierta lo exótico en lugar posible. Y un otro factor igualmente decisivo: el tiempo. Maqroll es un personaje cargado de temporalidad y su condición de duración no puede competir con una duración natural que se le enfrente. Mutis es consciente que el tiempo de la naturaleza no es narrable, no es convertible en una linealidad. Lineal es Maqroll; la selva es fragmentaria. El único paralelo entre la selva y el protagonista, entre la linealidad de Maqroll y el fragmento del follaje, lo forma la estructura del relato, la estructura-diario. Los días de Maqroll son la concesión del mito a la estructura fragmentaria que debe atravesar.

Esta apuesta de la escritura de Mutis por una realidad-real, esto es, por una realidad que sea inventada por el protagonista, la enfrenta radicalmente a una realidad inventada antes que él, a una realidad *preparada* como escenario para su peripecia.

IV

El desamparo de Maqroll es lo que posibilita en él la epifanía. En un contexto —una naturaleza— epifanizada, toda iluminación es imposible. La iluminación opera como un corte, como un tajo que sitúa al sujeto en otro espacio. Más que

sublimar la naturaleza, Mutis la des-sublima. Su escritura ha mantenido en este sentido un recurso invariable: el recurso a la escatología. El autor es consciente de que la realidad no alcanza, hay que atravesarla y salir del otro lado. En este sentido es una propuesta utópica: la salida de Maqroll es un *tender hacia*, un continuar errante en busca del principio, un principio que el protagonista sabe irremediablemente perdido. Esa es la paradoja de su aventura. También, es el mensaje no sólo de Maqroll en *La nieve del almirante* sino en toda la literatura de Mutis. Frente a esta consciencia resalta la disyuntiva: callarse la boca o dar testimonio del desgaste. Mutis elige lo segundo. De ahí que su lenguaje no luche con el lenguaje: si herrumbra el lenguaje no puede verse el herrumbre de los hechos. Su escritura se vuelve así de una transparencia no elegida sino obligada. Las apariciones de Maqroll son eslabones que unifican la cadena del desastre. Su viaje unifica el friso que conforma la idea fija de Mutis: hemos perdido. En este aspecto, Maqroll no es una persona: es un agente, un conductor del lenguaje en la travesía de la derrota. Tal vez un almirante, pero con mucha alma de capitán que se hunde en el lenguaje hasta que emerja en otro texto en un vaivén que certifique su centro. ♦

Álvaro Mutis. *La nieve del almirante*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.



INSCRIPCIONES ABIERTAS 87-88

- MATERNALES (15 MESES)
- PREESCOLARES
- PRIMARIA
- SEMINARIO DE DESARROLLO HUMANO
- INGLÉS Y FRANCÉS OBLIGATORIOS
- SERVICIO MEDICO
- NATACION
- COMIDA INTERNACIONAL
- HORARIO ABIERTO DE 8 AM A 3 PM

AGUA 325 PEDREGAL DE SAN ANGEL
TELS 568 26 93 y 568 48 07

ESTUDIOS DEMOGRÁFICOS Y URBANOS 3

Publicación cuatrimestral de El Colegio de México

Artículos:

Trayectoria histórica del desarrollo urbano y regional en una zona del occidente de México Gustavo Verduzco Igartúa

Las desigualdades interregionales en México, 1970-1980 María Delfina Ramírez

La lógica de las grandes acciones inmobiliarias en la ciudad de Querétaro Beatriz García Peralta

Reivindicaciones urbanas y organización popular. El caso de Durango Juan Manuel Ramírez Sáiz

Jerarquía de centros según flujos de personas en el área metropolitana de Monterrey Ernesto Quintanilla R.

Tasa de crecimiento poblacional de 1% en el año 2000: una meta inalcanzable Alejandro Aguirre

Precio del ejemplar: 2 100 pesos Suscripción anual México: 5 000 pesos
E.U.A., Canadá, Centroamérica y Sudamérica: 26 U.S. dólares
Otros: 35 U.S. dólares

ESTUDIOS ECONÓMICOS

Vol. 2, núm. 1

Publicación semestral de El Colegio de México

Artículos:

Tipos de cambio especiales para transacciones en cuenta de capital Rudiger Dornbusch

Patrones de gasto en los hogares de la ciudad de México Carlos M. Jarque

¿Qué le ha sucedido a la economía keynesiana? Axel Leijonhufvud

La hipótesis de la estructura dual de la industria: el caso de la economía mexicana Sergio Martín Moreno

Crecimiento económico, comercio internacional y el patrón de especialización Jaime Ros Bosch

Precio del ejemplar: 2 500 pesos Suscripción anual México: 4 000 pesos
E.U.A., Canadá, Centroamérica y Sudamérica: 26 U.S. dólares
Otros: 35 U.S. dólares

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 Santa Teresa, 10740 México, D.F.

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 _____ a partir del número _____
Nombre _____ Dirección _____
Código Postal _____ Ciudad _____
Estado _____ País _____

OMNIA

REVISTA DE LA COORDINACIÓN GENERAL DE ESTUDIOS DE POSGRADO

AÑO 3 NÚMERO 6

MARZO DE 1987



ECOLOGIA: SERAFÍN MERCADO DOMÉNECH, JAVIER URBINA SORIA,
PATRICIA ORTEGA ANDAÑE, JOSÉ ANTONIO CRAMIZO, EUGENIO URSUA,
COCKE, MARTHA CERVANTES RAMÍREZ, RUBÉN SÁNCHEZ SILVA,
CONRADO RUIZ HERNÁNDEZ,
CALEIDOSCOPIO: DANIEL RESENDIZ, DOROTEA BARNES, ROSAURA RUIZ,
RESEÑAS: LUIS DOMÍNGUEZ ROMERO, EDGAR LLINAS.

revista mexicana de POLITICA EXTERIOR

Publicación Trimestral del Instituto Matías Romero de Estudios Diplomáticos, Organismo Académico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, que da a conocer a través de ensayos, notas e informes, reseñas de



libros, cronología de noticias, discursos y documentos, los hechos que dejan constancia del quehacer de México en el mundo, así como los lineamientos más relevantes de su política exterior.

SUSCRIPCIONES

Anual: México, 3 000 pesos; E.U.A., Canadá, Centroamérica y Sudamérica, 25 U.S. dólares; otros países, 34 U.S. dólares.

Dirigirse a: Fideicomiso para la Edición, Publicación, Distribución y Venta de Obras en materia de Relaciones Internacionales de México. Ricardo Flores Magón No. 1, Ex-Convento de Tlatelolco C.P. 06995 México, D.F., Teléfonos: 782-40-23 y 782-33-41

los nueva época 1987 universitarios



Revista mensual de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM que presenta artículos, entrevistas, reportajes, ensayo y sus secciones fijas: **Paseo de las Facultades** y **Este mes**, cartelera cultural.

De venta en la Torre de Rectoría y en Taquillas del Centro Cultural Universitario



COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL/UNAM 1987

era

Novedades

Augusto Monterroso

LA LETRA E (FRAGMENTOS DE UN DIARIO)

David Huerta

INCURABLE Poesía

EDICIONES ERA ■ AVENA 102 ■ 09810 MÉXICO, D. F.
MÉXICO, D. F. | GUADALAJARA, JAL. | MONTERREY, N.L.
☎ 581 77 44 | ☎ 14 90 48 | ☎ 42 08 12

-Vuelta-

NOVEDADES

Valery Larbaud

Obras escogidas
de A.O. Barnabooth

Traducción y prólogo de
Ulalume González de León



Vuelta

EL GABINETE LITERARIO

"Un antecedente de Pessoa":
Octavio Paz

"Un innovador": S.J. Perse

Editorial Vuelta Av. Contreras No. 516 - 3er. piso
Col. San Jerónimo Lídice Tel. 683-56-33

Gerardo Deniz
Picos pardos



Vuelta

LA IMAGINACIÓN

"Con Deniz, la poesía
mexicana deja de ser
solemne y empieza a
caminar por callejones
claros y vivos."

Eduardo Milán

Antología de la **PLANEACIÓN** **EN MÉXICO** *1917-1985*

Una obra en 19 tomos
que comprende los documentos
más importantes sobre
planeación.

Desde el Primer Plan
de Venustiano Carranza hasta
el Informe de Ejecución 1986
del Plan Nacional de Desarrollo;
las variantes, especificaciones,
decretos, leyes y reglamentos
que han permitido su ejecución.

Una obra de consulta
indispensable para conocer
en forma ordenada el desarrollo
presente y porvenir
de la nación.

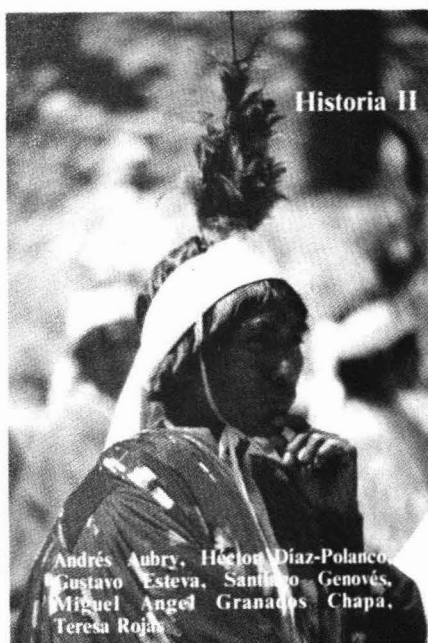
Un valioso instrumento
para ser utilizado
en la toma de decisiones.

De venta en librerías de prestigio.

SPP

México Indígena

Historia II



Andrés Aubry, Hector Díaz-Polanco,
Gustavo Esteva, Santiago Genovés,
Miguel Ángel Granados Chapa,
Teresa Rojas

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

*Literatura • política
música • teatro • cine*
*Cultura
como recreación humana*
*Cultura
como expresión universitaria*
*Cultura
como opción democrática*

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

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

☐ Suscripción ☐ Renovación

Adjunto cheque o giro postal por la cantidad de
\$ 5,000.00 (cinco mil pesos 00 / 100 moneda nacional)

☐ Adjunto cheque por la cantidad de 60 Dlls.
(Cuota para el extranjero) U.S. Cy.

nombre

dirección

colonia

ciudad

estado

país

teléfono

**Are you interested in
Mexican and Latin
American issues?
Read about them
from Mexican points
of view**

Mexico's only news magazine in
English. Appearing quarterly.

Revista trimestral de la Universidad
Nacional Autónoma de México

Dirigir toda publicidad o
suscripciones a Filosofía y
Letras No. 88, Col. Copilco-
Universidad, C.P. 04360
México, D.F. ó llame al
Tel. (905) 658-5853,
(905) 658-7279.

For more information write to
Books on Wings, P.O. Box 59,
Vista Grande Station, Daly
City, CA 94016, or call Tel.
(415) 467-1454.

Voices of MEXICO

News, Commentary and Documents on Current Events in Mexico and Latin America

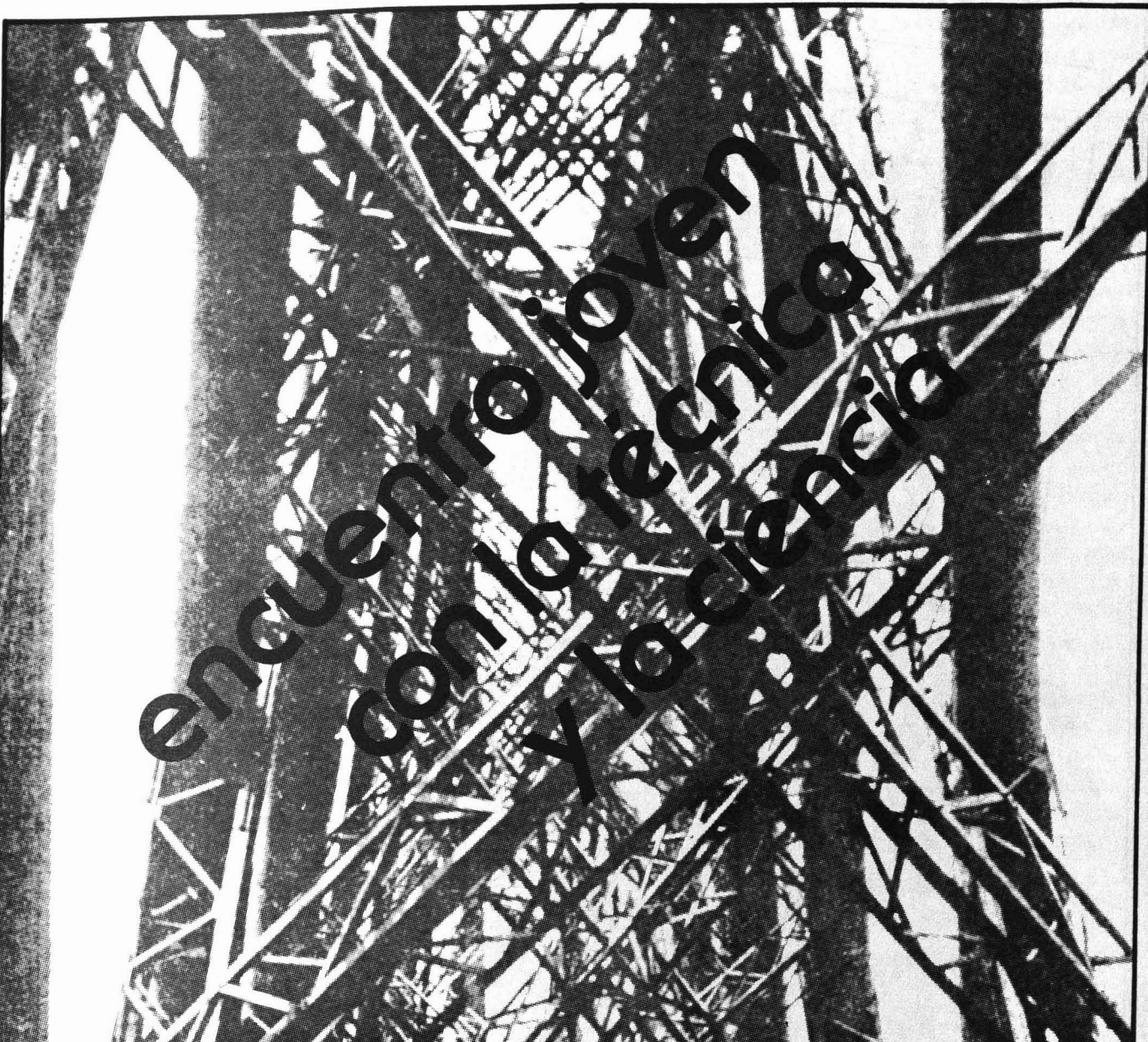
Facing the
Present Crisis

Crying Need
for Regional
Movements

Cultural
Diversity
Under

Unfettered
Democracy

One Year Later: Mexico
Commemorates its Dead
and Celebrates Life



encuentro joven
con la técnica
y la ciencia

creatividad



CNCR

Consejo Nacional de Recursos
para la Atención de la Juventud

revista bimestral

SEP

CUADERNOS AMERICANOS

3

NUEVA ÉPOCA



Una revista pluralista editada bimestralmente por la
Universidad Nacional Autónoma de México, dedicada a
filosofía literatura, economía, historia política, etc.

Fundador: Jesús Silva Herzog ■ Director: Leopoldo Zea

Y la colaboración de destacados especialistas de México,
Latinoamérica, E. E. U. U. y Europa.

dad, como es el caso de un partido político que está interviniendo en la Institución y el caso de los llamados "grupos banda", que incluso se han apoderado de espacios universitarios en el Plantel Vallejo del Colegio de Ciencias y Humanidades.

En un desplegado publicado el día de ayer en un periódico de la ciudad de México, el CEU realiza una serie de afirmaciones irresponsables:

■ Acusa de "porros" a consejeros universitarios y técnicos en un intento claro de desprestigiar a alumnos que no coinciden con sus posturas. El CEU no respeta la diversidad de pensamiento de otros alumnos. Quizás a esto responda el lema que ha puesto en varios de sus desplegados: "¡Queremos todo, lo siempre ajeno, lo nunca nuestro! ¡Lo tomaremos!" y al intento de controlar toda la representación estudiantil pretendiendo excluir del Congreso Universitario a quienes difieren, lo que obstaculiza el acuerdo sobre las reglas electorales al respecto y retrasa la realización del Congreso Universitario. El CEU no reconoce la integración plural de la Universidad que indudablemente se da entre los estudiantes.

■ Acusa a autoridades universitarias de impulsar organizaciones estudiantiles con toda falta de respeto para dichas organizaciones ya que en su creación y vida interna la autoridad respeta su autonomía y sólo exige que actúen de acuerdo con la ley y principios universitarios.

■ Reitera su acusación de que algunos funcionarios y autoridades universitarias impulsan la violencia en la Universidad sin aportar ninguna prueba como se les ha pedido. Frente a la violencia de la ley y los principios universitarios nadie es ni puede ser impune, trátase de funcionarios, profe-

sores, estudiantes o trabajadores pero tampoco nadie puede ser castigado por acusaciones no probadas.

■ Identifica los actos violentos que han acontecido en la UNAM con actuaciones de estudiantes, como el hecho de que durante el paro de actividades que promovió el 1o. de julio, la mayoría de los estudiantes en varias Facultades y Escuelas se pronunció por atender sus clases lo que el CEU trató de impedir incluso con violencia.

■ Sataniza actos esencialmente universitarios como la fotografía -acto tradicional- que el Rector se tomó con la generación de estudiantes -cientos de ellos- que terminan sus estudios en la Facultad de Derecho y muchos de los cuales fueron alumnos del Rector.

Por todo lo anteriormente expuesto, hago el más categórico llamado a todos los universitarios a participar en una cruzada que destierre de nuestra Institución a la violencia, tanto la verbal como la física; a no buscar enfrentamientos ni a realizar provocaciones que además de poner en grave riesgo la integridad de los miembros que la componen, lesiona profundamente a esta Casa de Estudios de la que nos sentimos orgullosos, así como a procurar el ambiente propicio para el ejercicio de nuestras libertades y responsabilidades académicas, proveyendo de esta manera a su superación general.

Es por eso, que la Rectoría a mi cargo, apegándose estrictamente a Derecho, procede a sancionar los hechos indebidos, y a continuar presentando las respectivas denuncias penales.

Tenga la seguridad la comunidad universitaria que en la defensa de la Institución no habrá tibieza ni titubeos; se actuará conforme a Derecho y se le mantendrá informada.◇

"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Ciudad Universitaria, D. F., a 27 de julio de 1987

EL RECTOR

Dr. Jorge Carpizo



PEMEX HOY



PEMEX