

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Diciembre, 1987

443

Aimánova ♦ Balmont ♦ Blok ♦ Bieli ♦ Briusov ♦

Mancham ♦ Pasternak ♦ Tsvetáeva

Iliebnikov ♦ Mayakovsky

UNA VISITA AL PALACIO DE INVIERNO

Poemas de Valerio Magrelli ♦ Itinerario de Saturnino Herrán

Acuerdo por el que se establece el otorgamiento de becas alimenticias a alumnos sobresalientes cuya situación económica así lo requiera

Jorge Carpizo, Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, en ejercicio de las facultades que me confieren los artículos 9o. de la Ley Orgánica y 34, fracciones IX y X del Estatuto General de la propia Universidad, y

CONSIDERANDO

Que uno de los fines sustantivos de la UNAM es impartir educación superior para formar profesionistas, investigadores, profesores universitarios y técnicos útiles a la sociedad;

Que es propósito de esta Institución apoyar a sus mejores alumnos coadyuvando a su óptimo desarrollo en todos los aspectos;

Que es preocupación de la UNAM proteger el desarrollo, la salud y la alimentación de sus alumnos, particularmente de aquellos que con su esfuerzo ponen de manifiesto su aprovechamiento académico;

Que la comunidad universitaria desea que se apoye a los alumnos de escasas posibilidades económicas, pero de alto rendimiento académico;

Que las aportaciones de los egresados y las cuotas voluntarias han permitido que esos recursos sean canalizados para estimular a los estudiantes sobresalientes de nuestra Casa de Estudios cuya situación socio-económica así lo requiera; y

Que el proporcionar alimento a los alumnos cuya situación económica así lo requiera, es una medida tendiente a contribuir al mejor cumplimiento del compromiso de la Universidad con la sociedad, he tenido a bien dictar el siguiente:

ACUERDO

PRIMERO. Se establece el otorgamiento de becas alimenticias para aquellos alumnos sobresalientes de la UNAM cuya situación económica así lo requiera, lo cual se comprobará mediante el correspondiente estudio socio-económico.

SEGUNDO. Estas becas se otorgarán exclusivamente a aquellos alumnos regulares inscritos en la UNAM con un promedio mínimo de 8.5, que cursen sus materias en los términos y plazos establecidos en los correspondientes planes de estudio.

TERCERO. Los alumnos a quienes se les otorguen las becas alimenticias tendrán derecho a una comida diaria de lunes a viernes en periodos lectivos.

CUARTO. Las becas a que se refiere el presente acuerdo serán otorgadas con base en la capacidad del Fideicomiso que con tal objeto se cree, y se otorgarán a través de la Dirección General de Apoyo y Servicios a la Comunidad, mediante vales para el comedor universitario o cualquier otro medio adecuado para tal efecto.

QUINTO. En todo caso, las becas se otorgarán en los términos y condiciones establecidas en las bases normativas expedidas por la Dirección General de Apoyo y Servicios a la Comunidad y previo el cumplimiento, por parte de los interesados, de los requisitos señalados en las mismas.

SEXTO. Estas becas tendrán una vigencia de un año o dos periodos semestrales, de acuerdo al plan de estudios de la facultad, escuela o unidad académica de que se trate, en el entendido de que el lapso para la presentación de exámenes ordinarios se considera integrante del periodo lectivo para los efectos del presente acuerdo. Asimismo, las becas podrán ser renovadas siempre y cuando prevalezcan las condiciones bajo las cuales fueron otorgadas.

SÉPTIMO. No podrán recibir beca alimenticia los alumnos que hayan sido sancionados en los términos de la legislación universitaria. Los becarios que incurran en este supuesto perderán por ello la beca correspondiente.

TRANSITORIOS

PRIMERO. Este acuerdo entrará en vigor al día siguiente de su publicación en la Gaceta UNAM.

SEGUNDO. La Secretaría General Auxiliar, a través de la Dirección General de Apoyo y Servicios a la Comunidad, llevará a cabo todas las medidas conducentes para la plena ejecución del presente acuerdo.

TERCERO. La Dirección General de Apoyo y Servicios a la Comunidad, en el término de 60 días a partir de la fecha de entrada en vigor del presente acuerdo, expedirá las bases normativas para el otorgamiento de las becas a que el mismo se refiere. ◊

ATENTAMENTE

"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Ciudad Universitaria, D.F., 5 de noviembre de 1987

EL RECTOR
Doctor Jorge Carpizo



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 Barquin / 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 / Administración: Humberto Rodríguez / 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. 550-5559 y 548-4352. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC - Núm. 061 1286. Características 22. 86611212

Fotocomposición y formación: Redacta, S.A. Impresión: Acuario Editores, S.A., Eje 2 Norte 590-D, Col. Atlampa, México, D.F.

Precio del ejemplar: \$ 500.00 Suscripción anual: \$ 5 000.00 (US \$ 60.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de seis mil ejemplares
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 443, diciembre 1987

ÍNDICE

2 La columna del Director

La poesía rusa: una visita

3 al Palacio de Invierno Por Armando Partida

El nacionalismo mexicano:

15 una reflexión

Por Otto Granados Roldán

Hacia la nueva Universidad

Perspectivas de la UNAM,
su papel

20 de Universidad Nacional Por Martiniano Arredondo

Tolkien o la creación de un
universo

22 Por Juan Manuel Payán

Saturnino Herrán: una

24 precoz madurez artística Por Santiago Espinosa de los Monteros

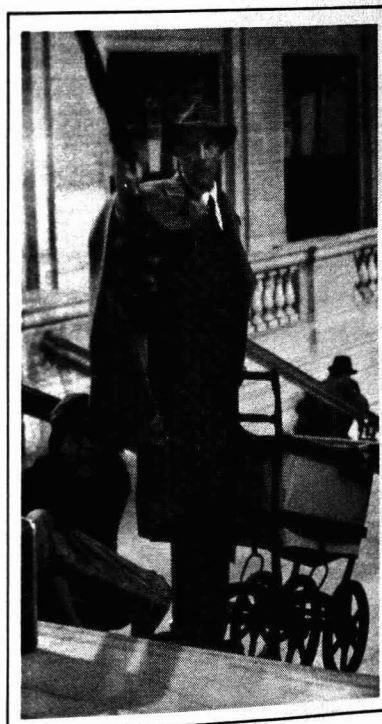
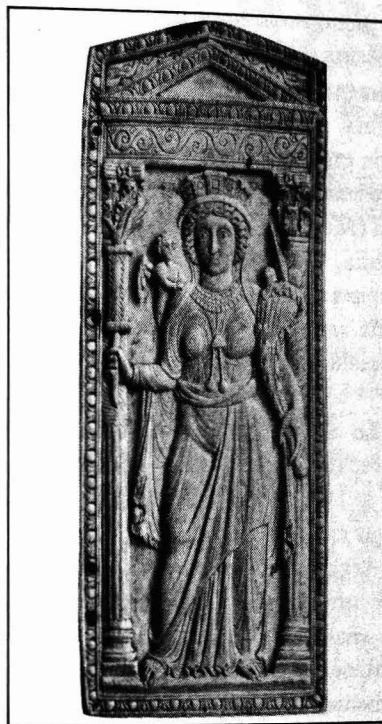
I Nombres de los reyes de México

29 Itálicas: Valerio Magrelli

Escenario Crítico

Teatro

31 El ojo y la escena Por Ana María de la Escalera



33 Festival de teatro latino Por Manuel Capetillo

Música

35 Un trombonista de altura Por Juan Arturo Brennan

Cine

37 San Sebastián '87 Por Leonardo García Tsao

Danza

39 Entrevista con Alberto Dallal Por Esther Martínez Luna

Libros

Capítulos que se le olvidaron 41 a Cervantes Por Alejandro de Antuñano Maurer

43 Sed de mar Por Ilan Stavans

Martín Luis Guzmán: la 44 historia en un país de muertos Por Alejandro Toledo

46 La escuela de Frankfurt Por Graciela Borja

No por bellos son los pensamientos necesariamente verdaderos, y aunque la afirmación es paradójica muchos aceptan de mejor modo la contraria —no por feos los pensamientos son necesariamente falsos—, y tráense tales consideraciones a cuento porque diciembre, tiempo final del año, incluye ya en su propio ser final la iniciación de cosas si éstas preñadas de grandeza están.

Quizá esclarecimientos fascinantes sean los recuerdos de dialéctica metafísica del célebre cordobés *Maimónides* (Moshéh ben Maimón, 1135-1204), "el filósofo judío más grande de toda la Edad Media, —afirma José María Casciaro— apellidado por algunos el *Santo Tomás del judaísmo*, pues su labor más notable fue la fundamentación teológica judaica. . . , según la filosofía aristotélica, de modo semejante a como lo había hecho Aberroes con la religión musulmana y, años después. . . , el doctor Angélico con la teología cristiana."

Pero vayamos al grano. En el capítulo 57 de su *Guía de Perplejos* (v. la ed. de Editora Nacional, Madrid, 1983, preparada por Gonzalo Maeso), *Maimónides* lanza su cuarto de espadas sobre la existencia de Dios. Ésta, la existencia, escribe, que es accidente agregado a las cosas, no lo es en Dios, porque Dios por esencia es existencia y fuente de la existencia de los demás. Argumento elegante es, mas ¿verdadero será? Dejemos la tentación a la Teología y adentrémonos en la Historia. ¿No valdría decir acaso que el cambio histórico no es algo añadido a la historia y sí elemento sustancial porque la historia en sí misma es cambio? Si es así, unir fin y principio no repugna cuando de actos humanos se trata, y menos si impregnado está el cambio por la virtualidad de una nueva grandeza.

El rector Jorge Carpizo es promotor de las profundas reformas que la nación exige en su Universidad. En 1987, que ahora finaliza, fecundáronse ideas y proyectos debatidos crítica y libremente en los foros académicos; y en los debates adviértense ya los iniciales perfiles del Congreso de 1988. Aires de amaneceres apercebense en el porvenir inmediato porque en las siembras nobleza, sabiduría y ciencia sin duda hay, diáfanas y puras. ¡Adiós 1987! ¡Bienvenido 1988! ♦

Horacio Labastida

LA POESÍA RUSA: UNA VISITA AL PALACIO DE INVIERNO

Por Armando Partida



El periodo comprendido entre 1890 y 1917 es una etapa especial para la poesía escrita en lengua rusa, tanto por la historia del país como por el desarrollo de la literatura. Es el surgimiento de una nueva etapa económica: el imperialismo, que trae consigo nuevas formas de producción y nuevas relaciones económicas y sociales, las cuales no pudieron dejar de manifestarse ampliamente en la cultura.

Surgen nuevas contradicciones, es el desastre del populismo, debido a lo ya inoperante de sus tácticas y métodos terroristas. Surge la "teoría de los pequeños asuntos", como única forma de lucha social ante la ruina del liberalismo. Esto hace que se constituya un nuevo estado de ánimo y de organización en el proletariado ruso.

En este mismo periodo nos encontramos con dos revoluciones y dos guerras imperialistas: la Ruso-Japonesa y la Primera Guerra Mundial. Si interna y externamente la situación es sumamente compleja, por lo que respecta a la situación de la literatura rusa ésta no lo es menos: la continuación del realismo crítico, los "malie pisatie-li" —los escritores pequeños— junto a la tendencia romántica-revolucionaria y el arte purismo. Es por ello que las tendencias literarias se dividieron en dos grandes campos antagónicos: la literatura social y la llamada "decadente".

El simbolismo

El simbolismo es la primera corriente en surgir; luego el akmeísmo y finalmente el futurismo, con todas sus ramificaciones. Las tendencias poéticas inicialmente son paralelas a las de la plástica: modernistas: Goncharov, Larionov y demás; expresionistas: Chagall y demás; abstraccionistas: Kandinski, Malievich y demás; por nombrar sólo las principales corrientes que tienen su equivalente occidental.

En 1895 tiene lugar la consolidación de la llamada literatura decadente, que se manifiesta, sobre todo, en la poesía. Casi a principios de esta década (1892) ya habían comenzado a reunirse los viernes en la casa de Fiodor Sologub.

Tanto los presimbolistas como los simbolistas rusos, al igual que después los akmeístas, directa o indirectamente recibieron la influencia de los poetas franceses de la segunda mitad del XIX (aunque al-

gunos de ellos la rechazan, como Zinaida Guippius y Alexandr Blok, de la primera y segunda generación de poetas simbolistas, respectivamente).

Al respecto la primera afirmaba que "La corriente europea 'decadentista' no ejerció sobre mí ninguna influencia. Realmente estaba ocupada, no con el decadentismo, sino con el problema del individualismo." No hay que olvidar que Guippius, junto con Mieriezhkovski —su marido— fueron los creadores del "neocristianismo": "Sólo un arte está vivo y puede llamarse verdadero, aquél que llega hasta la oración, hasta el concepto de Dios y se funde en él." Sin embargo, como lo señalamos anteriormente, las tendencias decadentes pudieron florecer en la tierra rusa debido, parcialmente, al espíritu revolucionario de transformación que se respiraba; al desastre sufrido por los populistas; y al fracaso simultáneo de la ideología reinante, debido a la desilusión sufrida por los intelectuales ante la imposibilidad de un cambio.

Nadson, un poeta de tendencia inicialmente civil, que podemos considerar como un producto de una etapa intermedia entre los epígonos de la poesía clásica y romántica de la segunda mitad del XIX y los decadentes, adquiere después un tono pesimista, de sufrimiento por los hermanos infelices de las clases sociales desamparadas. La única solución que encuentra es la de la fe; pero esa misma fe, desilusionada, lo lleva hacia una poesía sombría, a lo cual igualmente contribuiría su tuberculosis. En los años 90 aparecen una serie de libros teóricos fundamentando al simbolismo, como el de N. Minski: *Ante la luz de la conciencia* y junto con éste, *Sobre las causas de la decadencia en las nuevas tendencias en la literatura rusa contemporánea*, de D. Mieriezhkovski y *Los críticos rusos* de A. Volinski, en donde plantean su estética simbolista.

Minski rechaza sus antiguos proyectos, habla sobre la destrucción de los ideales, de la lealtad: los tiempos nuevos plantean nuevas tareas. Habla de la desilusión de la personalidad, del rechazo a la lucha social, lo cual lo conduce hacia el individualismo, hacia el subjetivismo.

Al simbolismo podemos dividirlo en dos generaciones (aunque algunos investigadores lo dividen en tres): la generación mayor: Zi-

naida Giupius, Fiodor Sologub, M. Mieriezhkovski, K. Balmont y, claro, Valeri Briusov; la de los menores: Viacheslav Ivanov, Andrei Bieli, Alexandr Blok, Vladimir Soloviov y otros más. Sologub desarrolla en su poesía el subjetivismo y el idealismo: "ya que en todo estoy yo y únicamente yo y nada más podría haber existido y no existirá"; al mismo tiempo que consideraba que "todo lo que no es visible es fruto del desarrollo del alma del hombre." La lucha entre el bien y el mal son leyes del mundo eludibles sólo por el servidor del culto al alma. A su vez, Soloviov es partidario de una filosofía dualista destacándose además como el teórico de la generación joven que se distingue por su idealismo subjetivo y por su insistencia en negar nexo alguno con el simbolismo francés.

No obstante, todos son partidarios del arte puro, plantean que el individuo se contraponen a la masa, pues él se encuentra por encima de ella y sufre su vulgaridad. Todo lo anterior los lleva hacia un fuerte individualismo y hacia el misticismo.

Es innegable la presencia del espíritu de Verlaine, Mallarmé, Rimbaud y Baudelaire, así como el del solipsismo —el mundo únicamente existe en la noción del individuo— la filosofía pesimista de Schopenhauer, el ocultismo de R. Steiner, el individualismo de Nietzsche y el misticismo de Soloviov.

El poeta estaba obligado a penetrar más allá de lo visible, llegar al mundo de la verdad, de la belleza; de allí que todo se convierta en signos que sirven a este mundo como jeroglíficos y símbolos. No hay representación pintoresca, sino signos, símbolos de la belleza; una visión vaga y difusa. La imaginación creativa es impaciente y furiosa, es la autonomía de la fantasía de Rimbaud. La imaginación es lo más científico de la capacidad humana para alcanzar la verdad. No hay que dar la imagen visual, sino la noción del estado de ánimo del objeto y no designarlo o describirlo. En la poesía debe haber misterio (Mallarmé). El objeto de la poesía es el cambio constante del estado de ánimo, la imagen impresionista —la impresión— del estado de ánimo que fluye. "La música es el género más elevado del arte", de aquí las aspiraciones a la sutileza musical; se destruyen las formas clásicas de la poesía (herencia del Parnasianismo que destruyera la razón, las formas y las normas), que a su vez los simbolistas terminarían de demoler, llegando a expresar únicamente el sentimiento a través de otras sensaciones (el soneto de las vocales de Rimbaud).

La temática se reduce a lo íntimo, al amor fatídico, a la muerte, al paisaje, al misticismo, a los estados de ánimo, la tendencia a la tristeza, la atracción por el otoño.

Mieriezhkovski declara en 1902: "Nuestro tiempo es el del materialismo más recalcitrante, al igual que de los intentos arrebatados del alma." El contenido es místico, lleno de símbolos; el desmembramiento de las impresiones plásticas se da por medio de la literatura.

Balmont, quien en 1900 leyera un discurso en París bajo el título de "Palabras liminares sobre la poesía simbolista", plantea la realización de dos mundos correspondientes al mismo tiempo que contraponía los simbolistas a los realistas.

Para los clásicos era necesaria la fundamentación lógica de las palabras, al igual que el concepto. El significado de las palabras es estrictamente lógico. Por su parte, los simbolistas, al igual que los románticos, no aspiran a la expresión del aspecto concreto del verso sino a el estado de ánimo puro, no hay lógica: la selección y unión no es consecuente. El grupo de palabras está coloreado emocionalmente, pero en el interior se pueden separar palabras sin cambiar el estado de ánimo o el sentido.

La repetición de palabras, frases, periodos y la composición trae consigo determinados cambios de estado de ánimo mientras que el lirismo delinea brillantemente al poeta.

POEMA

Por Vladimir Soloviov

¿Caro amigo, es que no ves,
Que todo lo que vemos
Son sólo sombras, espejismos
De lo que los ojos no ven?

¿Caro amigo, no oyes,
Que el chirreante ruido cotidiano
Son sólo resonancias deformadas
De la triunfante armonía?

¿Caro amigo, no presentes,
Que en toda la Tierra
Sólo uno, de corazón a corazón,
Habla en un saludo mudo?

VLADIMIR SOLOVIOV (1855-1900). Notable teólogo y filósofo idealista. Una combinación de adhesión de la Iglesia Ortodoxa con ciertos intentos de auspiciar la unión del cristianismo bajo la dirección del Papa. Su intuición mística por medio de Soffia, la Sabiduría divina —lo eterno femenino—, es tema constante de su poesía y surge en su lírica dirigida al lago finlandés Saima. Fue el precursor de los simbolistas e influyó profundamente sobre la primera poesía de Blok. Cultivaba la forma pura.



A UN JOVEN POETA

Por Valery Briusov

Pálido joven de ardiente mirar,
Hoy te entrego tres legados.
Recibe el primero: no vivas el presente
Sólo lo por venir es la región del poeta.

Recuerda lo segundo: a nadie compadezcas
Ámate a ti mismo sin barreras.
El tercero guárdatelo: reverencia el arte,
Sólo a éste, sin pensarlo, sin motivo alguno.

Pálido joven de mirar huraño
Si aceptas mis tres legados,
Caeré en silencio, cual guerrero vencido,
Sabiendo que en el mundo un poeta he dejado.

VALERY BRIUSOV (1873-1924). Fue el fundador del simbolismo ruso, el teórico principal de la fase inicial y el líder reconocido de los simbolistas moscovitas. Uno de sus manifestos más importantes es *Las llaves del secreto*, publicado en la revista "Viesi" en 1904. Un esmerado artesano ligado a los temas clásicos. Cultivó algunas veces un estilo brillante, raro y frío. Después de la Revolución de Octubre sirvió al régimen soviético.

HASTA EL FONDO

Por Zinaida Guippius

A ti te saludo, derrota mía,
A ti y al triunfo amo por igual;
En el fondo de mi orgullo resignación,
Y gozo y dolor, siempre uno mismo.

Sobre las aguas, insonoras en sosiego
De la noche clara, la niebla vaga y vaga;
Hay en la última crueldad ternura sin fondo
Y en el derecho divino, divino engaño.

Adoro mi desesperación desmedida,
El gozo se nos da en la última gota.
Y sólo algo cierto sé con certeza:
Hay que apurar cualquier cáliz hasta el fondo.

ZINAIDA GUIPIUS (1869-1945). En contraste con Balmont expresó lo intelectual del movimiento simbolista ruso. Combina en su poesía la agudeza con el lirismo. Sabía encontrar palabras para expresar el punto de vista sobre la vida más lúgubre, más desesperanzada, al igual que la forma correcta, la que transmitía expresivamente lo desgarrado, lo destrozado del alma de la época, como manifestación de la desesperanza y falta de fe hacia todo. Después de la Revolución de Octubre emigró a Francia con su esposo D. Mieriezhkovski.



HIJOS DE LA NOCHE

Por D.S. Mieriezhkovski

Dirigiendo nuestras miradas
Al aplidicente oriente,
Hijos del dolor, hijos de la noche,
Aguardamos que llegue nuestro profeta.

Percibimos lo invisible,
Y con esperanza en los corazones,
Acongojados muriendo.

Temerarias son nuestras arengas,
Pero al morir están condenadas
Precursores demasía² anticipados
De una primavera demasiado lerda.

Sepultados un domingo
Y entre la niebla profunda
El canto nocturno del gallo,
El frío de la mañana, somos nosotros
Nuestros himnos son nuestros quejidos;
Para la nueva belleza
Todas las leyes violamos.

Nosotros —la tentación de los insaciables,
Nosotros —el hazmerreír de la gente,
Chispa en la ceniza de los ofendidos
Y extinguidores de los altares.
Nosotros —sobre el peldaño sin fondo,
Hijos de las tinieblas, esperamos el sol,
La luz veremos y, como sombras,
En sus rayos moriremos.

D. S. MIERIEZHKOVSKI. Se inicia como epígono del poeta Niekrasov, al igual que N. Minski, en los años 70-80. Luego ya en la década del 90 se define como simbolista. En el 92 publica *Sobre las causas*. . . y su plaquette *Símbolos*. Su poesía podemos resumirla así: "Los símbolos deben ser naturales y volcarse involuntariamente de las profundidades de la realidad. Si el autor mismo las crea artificialmente, para expresar cualquier idea, éstas se transforman en alegorías muertas."



POEMA

Por Konstantin Balmont

Llegué a este mundo para mirar el Sol
Y el horizonte azul.

Llegué a este mundo para mirar el Sol
Y de la cumbre el monte.

Llegué a este mundo para mirar el Mar
Y el punzante color de las colinas.
Intuí los mundos de un sólo vistazo,
Soy soberano.

Vencí al frío olvido,
Creando mi propio sueño.
Llené cada instante de franqueza
Siempre canto.

Mis sueños de sufrimiento despertaron,
Mas por eso soy amado.
¿Quién puede igualar mi fuerza armoniosa?
Nadie, nadie.

Llegué a este mundo para mirar el Sol,
Y si ya el día se apagó,
Cantaré. . . Cantaré al Sol
¡A la hora de la agonía!

KONSTANTIN BALMONT (1867-1942). Uno de los primeros simbolistas, gustado y extraordinariamente en boga en los primeros años del siglo, por el tono melífluo de sus versos. Maestro de la versificación melódica, sostenida con chillonas combinaciones sonoras —aliteraciones y asonancias, también se sirvió con éxito de la rima interna, anáforas, etc.— aunque su monotonía fonética y la falta de refinamiento poético no lo han hecho popular entre los lectores modernos. Emigró después de la Revolución estableciéndose en Francia. En 1809 publicó su primer libro: *Seamos como el sol*, en 1903 *El libro de los símbolos*. Tradujo a Shelley y a otros poetas. El contenido de sus libros es individualista, antisocial, celebra la amoralidad.

POEMA

Por Fiodor Sologub

¡Oh muerte! Soy tuyo. Por doquier te miro
Sólo a ti, y te maldigo
Fascinación terrena.
El éxtasis humano me es extraño,
Las luchas, las fiestas y los pactos,
Todo este ruido del polvo terrenal.

A tu hermana injusta,
A la vida fútil, tímida, misteriosa,
Le repudié hace tiempo el poder.
No es a mí, tocado por el secreto
De tu belleza excepcional
Ni a mí a sus rodillas caer.

Ni a mí ir a un banquete fulgurante,
Con fuego soberbio, agobiante
Mis somnolientos ojos,
Cuando sobre ellos ya cayó
Más transparente que el cristal puro
Tu lágrima fría.

FIODOR SOLOGUB (1863-1927). Su verdadero apellido fue Tetiarnakov, uno de los simbolistas más representativos. Poeta, novelista y dramaturgo. Propagador del individualismo pesimista extremado. Su verso es refinado y melodioso, y se refiere a la fealdad de la vida y al intento del hombre por escapar de la realidad al mundo de la imaginación. El contraste entre la realidad y el sueño lo simbolizó en dos nombres: Don Quijote-Dulcinea y Aldonza. Su primer libro significativo fue *Sueños pesados* (1895). En sus novelas mezcla la pornografía con el misticismo y la fantasía: *Mielki vies*, 1902; *Nevichari*, 1907; este último, además, un pasquín sobre la fallida revolución de 1905.



AMOR

Por Viecheslav Ivanov

Nosotros, —dos troncos calcinados por la tormenta,
Dos flamas del pinar crepuscular;
Nosotros, dos meteoros que en las noches vuelan
El destino de una flecha bifurcada.

Nosotros, dos caballos, cuyos bocados los sostiene
Una mano, los zahiere una espuela;
Nosotros, dos ventanas de una misma mirada,
Un sueño de dos temblorosas alas.

Nosotros, dos sombras de una pareja encorvada
Sobre una divina lápida de mármol,
En donde la belleza antigua reposa.

Dos voces de unos labios de los mismos secretos
Somos uno y la misma Esfinge uno para el otro.
Nosotros, dos brazos de una misma cruz.

VIECHESLAV IVANOV (1866-1949). Estudió con Theodor Mommsen en Berlín y fue el líder incuestionable de los simbolistas de San Peterburgo de 1905 a 1911. Su pensamiento estaba basado en la antigüedad clásica e influenciado por Nietzsche. Su poesía de este periodo se encuentra en *Cor Ardens* (1911), que se distingue por lo majestuoso y arcaico de su estilo. Salíó de la URSS en 1924 estableciéndose en Italia. Murió en Roma, en un convento católico. Su poesía posterior es más simple y directa, incluyendo los espléndidos *Santos Romanos*.



DECLARACIÓN DE AMOR

Por Andrei Bieli

Resplandece el rocío sobre las hojitas,
Y el sol arde iluminando el estanque.
Una beldad con un lunar en las mejillas,
Como una espléndida rosa reposa.

¡Un cuadro amable para el corazón!
Toda de blancos, diáfanos olanes
En ensoñación bajo el son del clavecín. . .
Arde en dorados rayos.

Bajo la eterna caricia de la fortuna
Y la embriaguez de la enroscada cornisa
Y paredes. Ante ella se inclina
El joven y bello marqués—

Y acostumbrado al papel aprendido,
La peluca gris, ondulada,
El chaleco de raso celeste,
Y una rosa carmesí en la mano—

"La adoro, prima,
Permítame esta florecita aceptar. . ."
Se ríe al son del clavecín
Y quiere a la prima abrazar.

Ya sobre el Jardín cubierto de rocío
Se arrastra la pálida niebla blanca.
En las violetas ondas de la bruma
Se desliza la luna dorada.

ANDREI BIELI (1880-1954). Fue el seudónimo literario de Boris Bugaiev. Místico idealista, fue uno de los simbolistas jóvenes que más influyera. Se dedicó a la antropología durante cuatro años (1912-1916) en Suiza con Rudolf Steiner. Al igual que Blok estuvo influenciado por Soloviov y aceptó la Revolución de Octubre, a la que identificó como el renacimiento del cristianismo. Es principalmente conocido por su novela *La palma de plata* (1910) y su famoso *Peterburgo* (1913). Escribió poesía en donde predomina un estado de ánimo clínico y desesperanzado. Sus escritos teóricos fueron decisivos para el simbolismo ruso. Mayakovski decía que era imposible escribir mejor que Bieli.



LA DESCONOCIDA

Por Alexandr Blok

Por las noches, en el ambiente de los restaurantes
El aire caliente, sordo, salvaje,
Un espíritu primaveral y putrefacto
Dirige con gritos de borracho.

A lo lejos, sobre el polvo callejero,
Sobre el aburrimiento de las fincas,
Apenas relumbra el anuncio dorado de la panadería,
Irrumpe el llanto de un niño.

Y todas las noches, atrás del guardavía
Ladeado el bombín,
Entre las zanjas, pasean las damas
Ensayando chanzas soeces.

Sobre el lago rechinan los remos,
Y resuena un chillido de mujer,
Mientras que en el cielo, a todo acostumbrado,
Se tuerce sin sentido el disco.

Y todas las noches, el único amigo
Reflejado sobre mi vaso
Y la humedad áspera y misteriosa,
Como yo, aturdido y resignado.

Y al lado, junto a las mesitas vecinas
Los lacayos somnolientos, siempre ante los ojos,
Y los borrachos, con ojos de conejo
"¡In vino veritas!" vociferan.

Y todas las noches, a la hora señalada
(¿O yo sólo lo sueño?),
Un talle de doncella, atrapado por sedas
hacia la brumosa ventana se desliza.

Y lentamente, pasando entre los borrachos,
Siempre sin acompañantes,
Aspirando brumas y perfumes,
Junto a la ventana se sienta.

Y soplan antiguas consejas
Sus ligeras sedas,
Y el sombrero de plumas fúnebres,
Y en anillos la angosta mano.

Y encadenado por la espantosa cercanía,
Observo tras el oscuro velo,
Y miro la orilla encantada
Y la encantada lejanía.

Misterios ocultos me son entregados
Un sol no sé de quién me confía,
Y todos los meandros de mi alma
Los traspasó el acerbo vino.

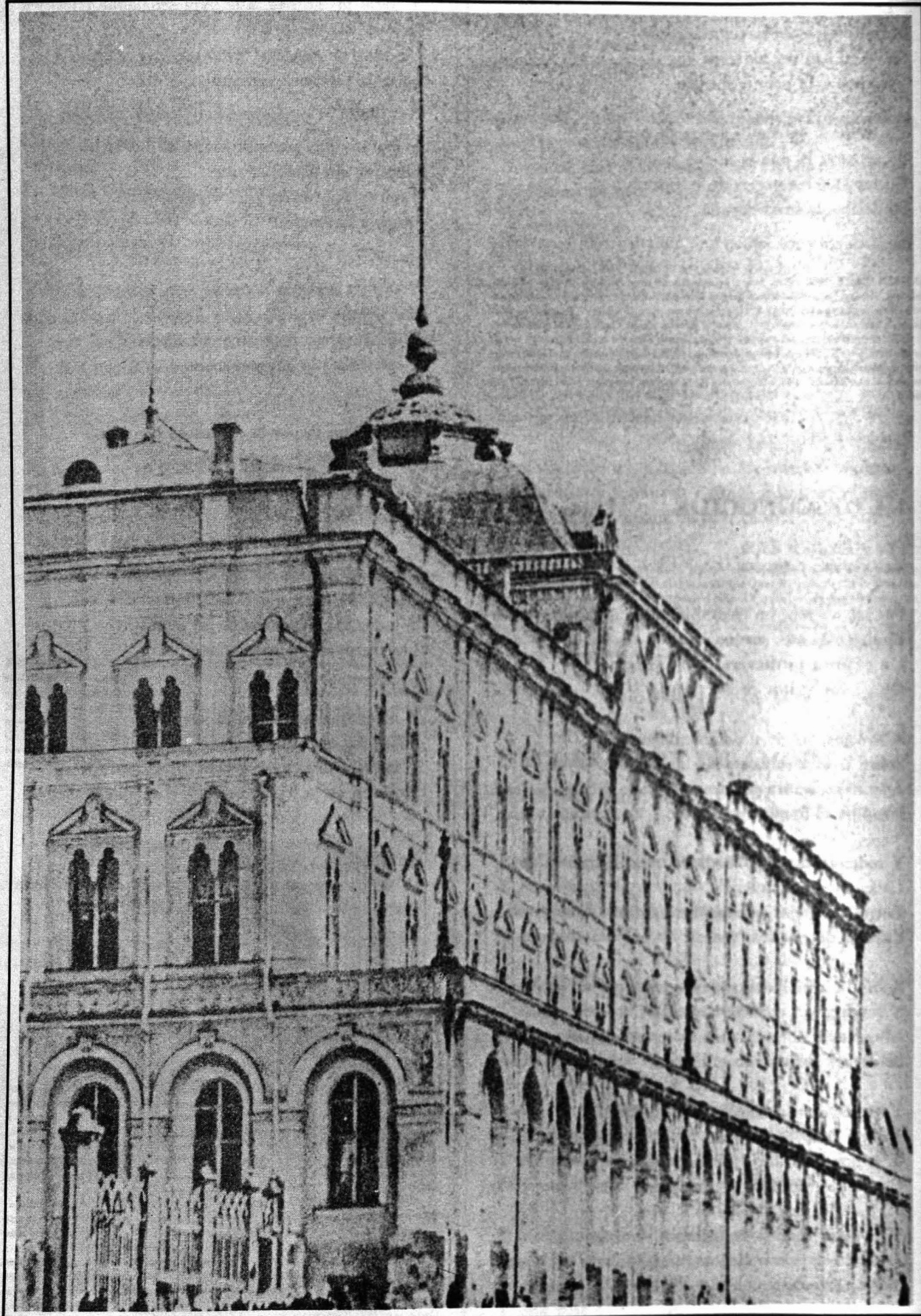
Y las plumas de avestruz vencidas
Sobre mi cerebro vacilante,
Y los ojos azules sin fondo
Florecen en la lejana orilla.

En mi alma yace un tesoro,
¡Y únicamente a mí la llave ha sido encomendada!
¡Estás en lo cierto, sierpe borracha!
Lo sé: "¡In vino veritas!"

ALEXANDR BLOK (1880-1921). Formado en las tradiciones más profundas y conservadoras de la cultura rusa clásica y romántica, en el seno de una familia completamente alejada de la realidad circundante, Blok escribiría su primera obra de teatro a los 13 años, que se desarrolla en la Italia medieval. Es atraído por la filosofía platónica, por su mundo de las cosas, las ideas y las sombras, difundidas por Soloviov; pero al mismo tiempo por la teoría del conocimiento, por Schopenhauer, el simbolismo francés y la percepción de la crisis que tenía lugar más allá de aquello que lo rodeaba, traducido en el concepto del Fin del Mundo de los pecadores.

Su idea es que el *Arte* debe penetrar en la belleza y satisfacerla en todas las manifestaciones del mundo. El tema de la crisis, en esta época, es casi sinónimo de la eterna femineidad de la belleza —lo eterno femenino— que le da cierto rasgo de optimismo separándolo de Schopenhauer y de la generación anterior de poetas simbolistas.

De cualquier manera lo difuso, lo impreciso, lo nebuloso, intangible e inasible que se repiten en su poesía, se unen a su idea del suicidio como uno de los actos de mayor valor estrechamente unido al eterno femenino, que se manifestarán en los *Versos a la Hermosa Dama* (1900-1902) y, sobre todo, en *La desconocida*, tomada de la lírica del Medioevo como tema del *Servus Reginae*.



Los akmeístas surgen después del fracaso de la Revolución de 1905. El estado de ánimo optimista que había surgido a principios de siglo se enfrentó al fracaso. Unos volverían sus ojos hacia la Rusia patriarcal, otros hacia el siglo de Pedro I, otros hacia el misticismo y religiosidad ortodoxa, la teosofía, al Medievo o al culto a las personalidades de carácter fuerte (los conquistadores), como influencia de la literatura europea colonialista de esa época.

El florecimiento del simbolismo había desarrollado la tendencia al misticismo, rompiendo así los poetas su nexos con la sociedad; pero contradictoriamente esto hizo que muchos grupos cambiaran de posiciones. El simbolismo había respondido a todos los intereses de la burguesía y casi la había coronado con lauros académicos.

Muchos de los magnates se convirtieron en sus mecenas, financiándolos. De esta manera el decadentismo ruso recorrió el camino de la negación a la consolidación de lo que rechazara en un principio, pero ya sin nuevos recursos literarios, por lo que en 1909 se evidenciaría su crisis.

Así surgirían nuevas agrupaciones y corrientes, anunciando que el simbolismo había muerto. En 1910, en la revista *Appolon*, en el artículo "El Simbolismo ha concluido su ciclo vital", Mark Voloshin analizaría la obra de Henri de Régnier, contraponiéndolo a los poetas rusos por su estilo claro y refinado.

En 1912 se publicaría el almanaque literario *Hyperborei* (fuerte corriente del Norte, según acepción de los akmeístas). Se crearía el "Taller de los poetas" (1911-1914 y de nuevo en 1920-1922), constituido por V.I. Narbut, M.A. Zienkivich, G.V. Ivanov, N.S. Gumiliov, A. Ajmátova y otros más. Sus primeros manifiestos serían "Acerca de la bella claridad", de M. Kuzmin, *Appolon*, N° 1, 1910; "Herencia del Simbolismo y del Akmeísmo", de N. Gumiliov; "Algunas corrientes en la poesía rusa contemporánea", de S. Goroditski, artículos publicados en la revista *Appolon*, N° 1, de 1913.

En estos se plantea Akme, como el grado mayor, la plenitud de cualquier cosa. Se anuncia como una corriente que propone una nueva forma de expresión de la percepción del mundo. Un punto de vista firme y tranquilo de lo más nuevo, proponiendo que hay que ser íntegro, cabal en la Tierra, como lo fuera Adán, el primer hombre sobre el mundo, por lo que ellos mismos igualmente se denominarán "Adanistas".

Por otra parte, el prefijo "ak" lo interpretamos como algo externo, como manifestación del mundo *Material*, como sinónimo de la integridad del hombre, privado de reflexiones. No obstante, su fundamentación resultaría igualmente idealista, semejante a la de los simbolistas, al aceptar la existencia de "otros mundos"; reconocían la teología y junto a ésta afirmaban el culto a la Edad Media. Conservarían la teoría del *no conocimiento* del mundo a partir de Mach y Avenarius, al igual que la idea de que no hay que aspirar a descifrar lo que hay más allá de lo conocido, como habían tratado los simbolistas de conjeturar.

Reconocieron como sus maestros tanto a los simbolistas como a los realistas. De Shakespeare tomarían el mundo interno del hombre y tratarían de penetrar en él; de Rabelais su aprecio, comprensión y amor por el goce del cuerpo del hombre, por su carnalidad. Son, además, admiradores de François Villon, por mostrar éste la vida con sus pecados y seducciones; en tanto que a Gautier lo tomarán como maestro de la forma.

La posición estética de los akmeístas se distingue por sustituir la lucha social de la época por los problemas individuales como una forma de elevación filosófica sobre la vida; esto los condujo a un rompimiento total con la realidad, contraponiendo lo externo a lo interno del mundo. Lucharon por un mundo lleno de sonoridad en don-



de se encuentran la luz y la forma. Aspiraban a mostrar la concreción, pero no a través de lo concreto personal sino por medio de lo material y de la dialéctica; de allí su culto al cosismo. Sus temas fundamentales fueron el exotismo, en donde todo brillantemente se opone al futurismo; el adanismo, la glorificación del hombre primigenio; la lírica personal del hombre contemporáneo.



EL VIEJO CONQUISTADOR

Por Nikolai Gumiliov

Adentrándose en montañas nunca vistas,
Perdióse el viejo conquistador,
En el cielo humeante volaban cóndores,
Amenazándole nevadas moles,

Ocho días vagabundó sin pitanza,
El caballo reventó, mas bajo una gran terraza
Encontró acogedora morada,
Para no separarse del cadáver querido.

Allí vivió a la sombra de higueras secas,
Cantando el cielo de Castilla,
Recordando las batallas y las queridas
Veía ya el arcabuz, ya la mantilla.

Como siempre, temerario y tranquilo
Sin conocer espanto ni cólera,
Llegó la muerte y le propuso un combate
Jugándose los huesos quebradizos.

NIKOLAI GUMILIOV (1886-1921). Poeta y crítico, cantor del exotismo estetizante del akmeísmo, movimiento del que fue uno de sus fundadores. Muchos de sus primeros versos se inspiraron en África, ligados al culto al heroísmo y la aventura. Entre 1910 y 1918 estuvo casado con Anna Ajmátova. Fue distinguido en la Primera Guerra Mundial y un decidido anticomunista después de 1917. Fue acusado de conspirar contra el régimen soviético, por lo que fue ejecutado. Su poesía madura es más grave y trágica con fogonazos de intuición profética.

POEMA

Por Anna Ajmátova

Querido, mi carta no la arrugues,
Amigo, léela hasta el final.
Ya me harté de ser la desconocida,
Ser una ajena en tu senda.

No mires así, colérico, no frunzas el ceño,
Soy la amada, soy tuya.
Ni pastora, ni reina
Y ya no más monja.

Con este vestido gris del diario,
Con los tacones estropeados. . .
Pero como antes, los brazos quemantes,
El mismo pavor en los ojos exorbitados.

Querido, mi carta no la arrugues,
No llores por la mentira arcana,
Y en tu pobre alforja
Hasta el fondo colócala.

ANNA AJMÁTOVA (1889-1966). Fue el sinónimo literario de Anna Andréievna Górienko. Su primer esposo fue Gumiliov, y al igual que él fue una de las líderes del akmeísmo. Su segundo libro de versos fue *Abalorios* (1914), que le trajo fama. De manera inicial fue intimista, psicológica y coloquial; gradualmente fue tomando una severidad clásica, como puede notarse en sus libros posteriores: *La bandada blanca* (1917) y *Anno Domini MCMXXI* (1922). El *Poema sin héroes* y *Requiem* fueron publicados en el extranjero. Posteriormente trató de comprender y expresar su tiempo, sobre todo durante y después de la Segunda Guerra Mundial, período que podemos considerar como su renacimiento poético.



3

Por Osip Mandelshtam

Sólo libros infantiles leer,
Sólo pensamientos infantiles acariciar
Todo el gran lejano disipar
De la profunda tristeza sublevarse.

De la vida estoy mortalmente fatigado,
No admitiré nada de ella,
Pero amo a mi pobre tierra
Por no haber conocido otra.

Me balanceaba en el jardín lejano
En un simple columpio de madera,
Y los altos abetos sombríos
Recuerdo en un vago delirio.

(1908)

4

Más tierno que la ternura
Tu rostro,
Más blanca que lo blanco
Tu mano,
Del mundo entero
Lejana estás,
Y todo lo tuyo,
de lo desconocido.

De lo desconocido, la tristeza,
Y los dedos de las manos
Sin calentarse,
Y el silencioso sonido
De las joviales
Palabras,
Y la lejanía
De tus ojos.

(1909)

OSIP MANDELSHTAM (1891-1938). Uno de los tres grandes poetas akmeístas, escribió versos que sobresalen por su contenido clásico y por la majestuosidad en la concisión y sonoridad. Muchos de sus primeros poemas están reunidos en dos libros: *Piedras* (1913) y *Tristia* (1922). Fue arrestado en 1934 y exiliado, primero a los Urales y luego a Voronezh. Fue de nuevo arrestado en 1938, muriendo en Vladivostok en condiciones verdaderamente espantosas.

POEMA

Por Mijail Kuzmin

En dónde encontraré el estilo para describir un paseo,
Chablis en el hielo, un croissant crujiente
¡Y el ágata dulce de cerezas maduras!
El ocaso está lejos, y en el mar se escucha retumbante
El chapoteo de cuerpos, de cuya frescura el bochorno
húmedo, está contento.

Tu mirar suave, pícaro y seductor,
Como un mirar querido de una comedia estridente
O la pluma caprichosa de Marivaux.
Tu nariz de Piero y labios embriagadores de un tajo;
Me da vueltas la inteligencia cual *Las bodas de Figaro*.

El espíritu de las naderías, leves y encantadoras,
Del amor a las noches, ya cariñosas, ya sofocantes,
¡De la ligereza alegre el vivir sin pensar!
¡Ay, estoy seguro, lejos de los milagros obedientes,
De tus flores, alegre tierra!

MIJAIL KUZMIN (1873-1936). Poeta, prosista, compositor. En 1910 lanzó el manifiesto poético: "Respecto a la claridad poética"; fue propagandista del "clarismo" con lo cual marcó el paso del simbolismo al akmeísmo. Consumado artesano y esmerado esteta, sobrepasó los primeros pastiches de estilo extranjero inicialmente estilizando los modelos del rococó francés. Sus temas son eróticos, cultivando el placer de los sentidos. Su verso se asemeja a un exquisita y amanerada música de cámara.

El futurismo ruso surgió como una manifestación de la destrucción en nombre del progreso y del dinamismo de la vida urbana. Precisamente éste sería el tema principal que se plantearían los futuristas rusos, quienes asimilarían del Manifiesto Futurista de 1909 de Marinetti y de otros escritos teóricos algunos de sus rasgos. Sin embargo, entre ambos existen grandes diferencias; pues si bien algunos de los recursos formales los adoptarían, a su vez ocurriría un proceso de adaptación y transformación natural y a partir de ellos crearían otros, muy propios a cada poeta. Pero la diferencia más importante se encuentra en la posición ideológica entre lo propuesto por Marinetti y lo que mueve a los poetas rusos. Partiendo de la rebelión contra el arte y la sociedad contemporánea, pero sobre todo, contra las formas estéticas prevaletentes, la protesta tomó un carácter anárquico, llegando hasta los extremos, en tanto que los italianos afirmarían tanto la ideología como la cultura de la sociedad burguesa.

En su manifiesto de 1912 "Cachetada al gusto público", Burliuk, Jliebnikov, Mayakovski y Kuchenix se proponían negar el arte pasado y el contemporáneo, mostrar su desprecio hacia la lengua contemporánea y el derecho del poeta a crear una nueva y rechazar la sociedad contemporánea.

No obstante, lo fundamental sería darle una nueva significación a la palabra por medio de una creación lingüística completamente libre. No hay que olvidar que Marinetti, por su parte, había proclamado un estilo telegráfico, la omisión de conjugaciones y el rechazo a los signos de puntuación y a la descripción. Por su parte los poetas rusos partirían de la "originalidad de la palabra", la palabra como sentido del mundo y ésta como elemento fundamental de la poesía. A partir de esta posición establecerían la regla de no aspirar a transmitir el sentido por medio de las palabras, sino por medio de la combinación de éstas, al considerar que el simbolismo las había arruinado.

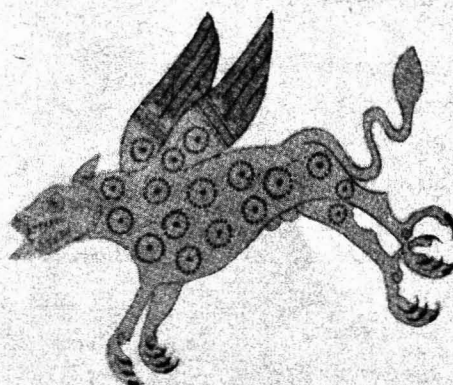
De esta manera nacería el concepto de "lenguaje transracional", que en general no debía expresar ningún sentido, ni podía transmitir el sentimiento del sentido. Esta actitud hacia la lengua era de naturaleza idealista, por lo que socialmente se convertiría en una lengua encerrada en sí misma al ser ella portadora del significado generado por sí misma y no por medio de la práctica social, por la gente. De allí que fuera una lengua artificial (de donde nació el concepto de "artificio lingüístico"). También, se plantearon la tarea de desestetizar la realidad como contraposición a lo que hicieran los simbolistas y akmeístas. Estas características formales fue lo que tuvieron en común como posición trórica inicial; pero en la práctica el movimiento no sería unitario y estaría conformado por cuatro grupos principales:

1. "Guileia" —el país de Hércules— (Cubo-futuristas), constituido por V.V. Jliebnikov, D.D. y N.D. Burliuk, V.V. Kamienski, Ye. G. Guro, V.V. Mayakovski, A. Ye. Kruchienix, V.K. Livshits y los grupos de pintores reunidos alrededor de él: "Bubnoi Valiet" y los del "Oslini Jolst".

2. "Asociación de egofuturistas", encabezado por Igor Sivirinin, I.V. Igantiev, K.K. Olimpov, V.I. Gniedov y otros más.

3. "Centrífuga", formado por S.P. Bobrov, B.L. Pasternak, N.N. Asiciev, K.A. Bolshkov, Bozhidar y otros más.

Los primeros tomarían a la palabra como un objetivo en sí mismo: la palabra es igual al signo de la vivencia. Los segundos negarían al arte su esencia social y por su tendencia estetizante estarían muy cerca de los akmeístas, en tanto que los terceros subrayarían su posición antiestética, junto con su codificación poética hermetista (principalmente en la figura de Pasternak).



POEMA

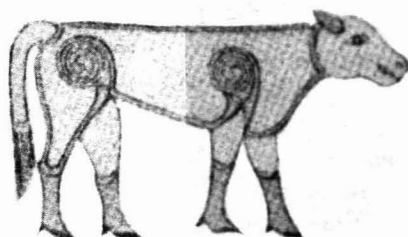
Por Vieliemir Jliebnikov

Labioobi cantaban los labios
Damioradi cantaban las miradas
Nseooeji cantaban las cejas
Labemaoti cantose el semblante
Dsaci-dsei-dsci cantose la cadena
Así en el lienzo de algunas correspondencias
Fuera de la extensión vivió el rostro. (1909-1912)

La libertad llega desnuda,
Al corazón lanzando flores
Y nosotros, al paso marchando,
De tú le hablamos al cielo.
Nosotros, guerreros, golpearemos con rigor
Sobre los escudos severos:
¡Que el pueblo sea su gobernante
Siempre, siempre, aquí y allá!
Que las doncellas canten en el ventanillo
Entre canciones de antiguas campañas,
Del Sol fiel y súbdito
Del poder absoluto del pueblo. (1917)

(En la traducción tratamos de aplicar los mismos principios lingüísticos de su zaumni yazik, A.P.)

VELIEMIR JLIEBNIKOV (Víctor) (1885-1922). Fundador del Futurismo Ruso, experimentó un lenguaje metalógico —transracional— (zaumni yazik). Creador de un nuevo léxico a partir de antiguas raíces eslavas, quiso establecer una lengua universal. La poesía que escribió, además de sus experimentos, fue atrevida y clásica. Muchos de sus versos parecen fragmentos de un gran poema épico panteísta. Por otra parte muchos de sus temas fantástico-mitológicos se refieren al Chamán y a Venus. En 1916, al ser movilizado por el ejército escribió los poemas *La guerra en la ratonera* y *La orilla esclava*, donde protesta contra la guerra imperialista. Apoyaría con su obra a la Revolución; sin embargo moriría como había vivido: como un profeta iluminado en la miseria más profunda, en una cama cubierta con las hojas en donde estaban escritos sus poemas, usados a manera de colchón y tapándose con ellos.



NOCHE

Por Vladimir Mayakovski

Purpúreo y blanco, arrojado y arrugado,
A lo verde lanzaron a puñados los ducados,
Mientras que a las palmas negras de las manos de las
 ventanas que huyeron
Las febriles cartas amarillas repartieron.

A bulevares y plazas no les extrañó
Ver en los edificios togas azules.
Las llamas, como heridas amarillas,
Desposaron con brazaletes las piernas de los
 que corrían.

La multitud —rápida gata de piel abigarrada—
Navegaba, encorvándose, por puertas atraída,
Cada uno quería arrancar aunque fuera un poco
La mole de la risa, del espasmo vertido.

Yo, sintiendo del vestido las zarpas que claman,
Metí a la fuerza a sus ojos una sonrisa; asustando
Con golpes en la lámina, carcajearon los moros,
Sobre la frente floreciente el ala del papagayo.

(1912)

VLADIMIR MAYAKOVSKI (1893-1930). Fue el poeta del futurismo y de la revolución. Fue miembro del partido bolchevique clandestino a la edad de 14 años y pasó cerca de un año en prisión. En 1917 puso su musa al servicio de la causa revolucionaria. Su poesía política, violenta, ruda y declamatoria, la alternaba con ciclos de poesía lírica pura, apasionada y tierna, en la que dramatizaba su infelicidad amorosa. En esos poemas, como en "Pro eto" se anticipó a muchos de los recursos del relato cinematográfico. Maestro de la metáfora concretizada y de la hipérbole en el relato, su poesía es riquísima en ritmos originales. Su obra *Misterio-Buffer* es la primera manifestación de teatro de la Revolución de Octubre, y además está llena de aciertos poéticos.

OBERTURA

Por Igor Svirianin

¡Ananas en champagne! ¡Ananas en champagne!
¡Extraordinariamente sabrosa, burbujeante y picante!
¡Vestido completo con algo noruego! ¡Vestido
 completo con algo español!
¡Me inspiro impetuoso! ¡Y tomo la pluma!

¡Tableteo de aeroplanos! ¡Explosión de automóviles!
¡Viento silbante de los trenes expresos! ¡El vuelo
 alado del vapor!

¡Aquí alguien ha sido besado! ¡Allí, alguien apaleado!
¡Ananas en Champagne! Pulso de las tardeadas.

En un grupo de doncellas nerviosas, en compañía de
 damas picantes
La tragedia de la vida transformaré en una ilusión-
 pantomima. . .

¡Ananas en Champagne! ¡Ananas en Champagne!
¡De Moscú a Nagasaki! ¡De Nueva York a
Marte!

(1915)

IGOR SVIRIANIN (1887-1941). Cabeza de los poetas egofuturistas, en 1905 debutó como poeta. Emigraría después de la Revolución. En 1940, viviendo en Estonia, dedicaría varias poesías a la unión de Estonia con el Estado Soviético.



POEMA

Por Nikolay Asieiev

Entrecerrando los ojos,
Estás sentada y miras,
Completamente otra,
No me eres cercana,
Con otra vida,
Suerte
y canción
maliciosos,
completamente ausente,
completamente diferente,
ni amada;
con otra,
otra,
tras la espalda;
Palabras ajenas
ajenas miradas,
Días ajenos
y pláticas;
Labios ajenos
hombros ajenos
Hermánalos y acércalos
no es posible, y para qué;
Arrebatos ajenos
de altanería repentina,
Ajenos al corazón
fragmentos de canciones.
Entrecerrando los ojos
quédate sentada y escucha,
Completamente lejana
completamente ajena,
Completamente otra,
completamente ausente,
No me eres cercana,
ni amada.

(1928)

NIKOLAY ASIEIEV (1889-1936). Amigo y discípulo de Mayakovski, escribió su obra más significativa después de la Revolución; sobre todo en los años veinte, en donde resalta su interés formal.

Otras vertientes

Hay una gran cantidad de poetas que siguen los pasos de la corriente decadente, surgidos después del simbolismo, que igual que Pasternak, inicialmente futurista, no es posible encajonarlos o ponerles la etiqueta de alguna de las corrientes definidas (lo mismo podemos decir de Marina Tsvetáeva, Yeliena Guro o el propio Bunin). Algunos investigadores los denominan realistas, otros post-parnasianos o post-simbolistas, o futuristas por su adscripción inicial (Pasternak, Guro).



SOLEDAZ

Por Ivan Bunin

Y viento y llovizna y neblina,
Sobre fría agua desierta.
La vida ha muerto hasta la primavera,
Hasta la primavera estarán desiertos los jardines.
Estoy solo en la finca, lúgubre me siento
Tras el caballete, el viento sopla por la ventana.

Ayer estuviste conmigo,
Pero conmigo te aburríste.
Al anochecer del día lluvioso
Me pareció que comenzabas a ser mi esposa. . .
¡Pues adiós! De alguna manera hasta la primavera
Sobreviviré solo y sin esposa. . .

Hoy pasan sin cesar
Uno tras otro los mismos nubarrones.
Tu huella bajo la lluvia junto al portal
Desvaneciéndose ha, colmándose de agua.
Y a solas me duele mirar
La vespertina gris oscuridad.

Tras de ti quise gritar:
“¡Regresa, a ti me habitué!”
Mas para las mujeres no hay pasado:
Dejó de amarme, volviéndome ajeno para ella.
¡Bueno! Encenderé la chimenea, me embriagaré. . .
Bueno sería un perro tener.

(1906)

IVAN BUNIN (1870-1953). El poeta más notable durante la época del simbolismo que escapó a esta escuela. Su verso es parnasiano en el estilo y más descriptivo que lírico. Emigró a Francia en 1918. Es conocido por su prosa, por la que se le otorgó el Premio Nobel de Literatura en 1933.



POEMA

Por Boris Pasternak

Febrero. ¡Tomar la tinta y llorar!
De un tirón, escribir de febrero,
Mientras que el chapoteo del fango
Arda como negra primavera.

Tomar una calesa. Por seis céntimos,
Entre repiques de campanas y gritos de las ruedas,
Trasladarse allí, en donde el aguacero
Es más ruidoso que lágrimas y tinta.

En donde, como peras carbonizadas,
De los árboles miles de gajos
Se escapan hacia los charcos y lanzan
La melancolía seca al fondo de los ojos.

Bajo ésta renegrea la tierra deshielada,
Y el viento excava con gritos,
Y a mayor casualidad, a mayor seguridad
De un tirón se ordenan los versos.

(1912)

POEMA

Por Marina Tsvetáeva

¿De dónde tanta ternura?
No son los primeros rizos
Que acaricio, y labios
Más oscuros que los tuyos he conocido.

Ascendieron y apagáronse las estrellas
(¿De dónde tanta ternura?),
Ascendieron y apagáronse los luceros
Junto a los propios luceros.

Hasta hoy tales canciones
No había escuchado en la oscura noche
(¿De dónde tanta ternura?),
Sobre el propio pecho del cantor.

¿De dónde tanta ternura?
¿Y qué hacer con ella, adolescente
Pícaro, cantor de paso,
Con tan largas pestañas, nunca vistas? ♦
(1916)

BORIS PASTERNAK (1890-1960). Hijo de un conocido pintor, publicó sus primeros versos en 1912. Sus dos libros más importantes fueron *Mi hermana, la vida* (1922) y *Temas y variaciones* (1923), que le trajeron un gran reconocimiento. Considerado como el poeta más sobresaliente de la post-revolución, tradujo entre 1933 y 1943 mucha literatura extranjera, en especial las tragedias de Shakespeare. Su novela *Dr. Zivago* se publicó en una traducción italiana en 1957. En 1958 le otorgarían por ella el premio Nobel de Literatura, sin haberle reconocido su talento de poeta, seguramente uno de los más grandes del siglo XX. En la última década publicaron sus relatos de diversos años, los cuales son igualmente crípticos y difíciles de leer si no se conocen las claves y referencias biográficas.

MARINA TSVETÁEVA (1892-1941). Su primer libro de versos lo publicó en 1911. Escribió poesía en favor de la Armada Blanca entre 1918 y 1920, al mismo tiempo que atacaba a los bolcheviques. Produjo la mayor parte de su obra en Europa Occidental, a donde emigraría en 1922. Su poesía es de ritmo vertiginoso y original, que se convertiría en el recurso principal organizativo de su lenguaje. Retornó a la Unión Soviética en 1939, suicidándose dos años más tarde.

EL NACIONALISMO MEXICANO: UNA REFLEXIÓN

Por Otto Granados Roldán

¿Qué ocurría hace un siglo, en el año en cuyo 9 de julio nacía Saturnino Herrán? Según los calendarios más respetados de la época, en 1887 se construye el primer disco fonográfico; Eastman inventa la cámara Kodak; se publica la *Correspondencia* de Flaubert y *Mi corazón al desnudo* de Baudelaire. Van Gogh pinta su *Auto-retrato*. En México se publican *La bola* y *La gran ciencia* de Emilio Rabasa, y *Murmurios de la selva* de Joaquín Arcadio Pagaza. En la ciudad de México aparece *La Juventud Literaria*, revista en la que comienza a darse a conocer la generación modernista con escritores como Luis G. Urbina, Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Federico Gamboa, Carlos Díaz Dufoo, Manuel José Othón, etcétera. Se establece el Banco Alemán Transatlántico. Es fusilado José María Leyva, *Cajeme*, quien encabezara el movimiento de los indios yaquis. Eulogio Guillow es nombrado primer arzobispo de Oaxaca y regala a Porfirio Díaz una joya que representa las glorias militares de Napoleón I. El salario mínimo diario en Aguascalientes era de alrededor de 20 centavos, y la población de la ciudad sería tal vez de 33 mil habitantes según algunos. Era el tercer año del segundo periodo de gobierno de Porfirio Díaz, y en ese año nació Saturnino Herrán.

El país tenía entonces 66 años de vida independiente; su desarrollo económico era escaso; había sufrido dos graves intervenciones extranjeras. Con la República restaurada triunfa el liberalismo: la democracia y la estabilidad, la modernidad y la libertad, aparecían como posibles en el horizonte después de profundos desgarramientos. Sin embargo, la esperanza duró sólo diez años. El general Porfirio Díaz no modifica la letra del liberalismo que se expresó en la Constitución de 1857, pero en la práctica esos ideales son negados.

En 1887 el comercio parecía mejorar. . . se vivía una especie de convalecencia económica. Políticamente, se ajustaban los controles sobre la prensa y se robustecía el poder de la Iglesia Católica; Díaz preparaba su tercera reelección y el historiador norteamericano Hubert Bancroft publicó una apologética biografía del dictador que le sirvió de propaganda electoral. "Con seguridad puede decirse que Porfirio Díaz es el mejor gobernante que México haya tenido jamás", dijo Bancroft en su libro. Y el deseo del historiador propagandista no pudo ser más elocuente: "Quiera Dios que dure". Y en efecto, Díaz duró 23 años más en el poder.

Saturnino Herrán nace cuando se inicia la consolidación

de un poder unipersonal contra el cual se rebelaría el país años más tarde. En el orden cultural, Herrán vive en su apogeo la época de la imitación, el anhelo por la modernidad copiada de Europa; eran los años del gusto afrancesado que consumían los miembros de una aristocracia sin tradición. Pero también eran los años de un incipiente movimiento cultural que pugnaba por dar expresión a los rasgos de lo nacional.

En su corta vida, en el parteaguas entre una sociedad que no acaba de morir y otra que no termina de nacer, Herrán es testigo de dos hechos fundamentales de la historia mexicana: el porfiriato y la Revolución. Apenas sobrevive a la promulgación de la Constitución de 1917. Sin embargo, la brevedad no le impidió convertirse en actor y pionero, como pintor, de un movimiento emergente en el campo del arte: el nacionalismo.

En México, la creación de una conciencia nacional se llevó a cabo en forma simultánea a la afirmación del Estado y al descubrimiento de la nación, de modo que en el transcurso del siglo XIX se producen los antecedentes que dan lugar a la construcción de la nacionalidad desde el Estado. La Revolución Mexicana, en este contexto, es el hecho que integra de manera definitiva a una comunidad de acuerdo con propósitos y objetivos nacionales.

Sin embargo, esta Revolución no se vio nutrida, en su pensamiento, por una teoría del nacionalismo propiamente dicha, como las que aparecieron en Europa durante el siglo pasado. En Europa, dice David Brading, "la fuente de la mayoría de las teorías nacionalistas fue la reacción alemana contra la filosofía universalista y racionalista de la Ilustración y la Revolución francesas". Estas teorías, por lo general, desembocaron en visiones unilaterales y agresivas que veían en lo nacional no sólo el conjunto de rasgos distintivos de una nación, sino la preeminencia de estos valores por encima de otros; el corolario era necesariamente una actitud de prepotencia hegemónica que excluía, por inferiores, a otras nacionalidades. El ejemplo más extremo de estas teorías fue el nacionalismo alemán de los años 30 y 40 del presente siglo, con su pretensión absurda de una superioridad racial *natural*.

En México, en cambio, el nacionalismo fue durante el siglo pasado y principios del presente, una actitud, una forma de luchar por afirmar lo propio y singular frente a lo externo, en medio de una batalla por la sobrevivencia. La Revolución consolida este proceso largo y difícil y da cauce abier-

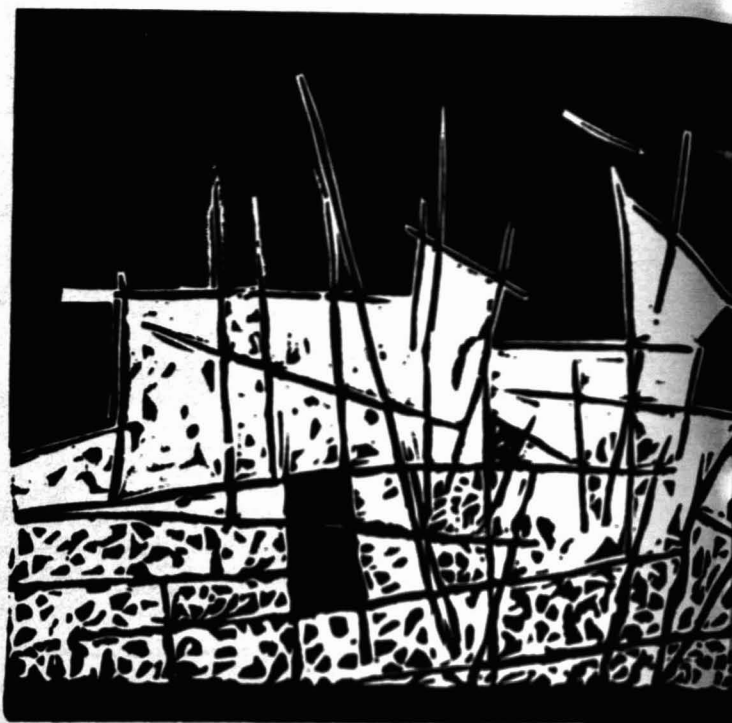
to a las expresiones de lo nacional. Después, durante los años 20 y 30, el nacionalismo se incorpora, como construcción teórica, a la ideología política del proyecto nacional. Así se forma nuestra noción de nacionalismo revolucionario.

Por tanto, la influencia de aquellas teorías nacionalistas prácticamente no existió en el pensamiento de la Revolución Mexicana que tuvo su expresión más acabada en la Constitución de 1917. Sí influyó, y de manera contundente, el nacionalismo como herencia por la afirmación de lo propio, herencia que se inicia desde la Guerra de Independencia y atraviesa por un largo periodo de luchas, siempre a la defensiva. Si el nacionalismo europeo arroja como resultado actitudes a la ofensiva con pretensiones hegemónicas, México sólo busca dar acabado al perfil de un pueblo constantemente asediado. De esta clara actitud está nutrida la Revolución Mexicana y el nacionalismo revolucionario que como concepto surge de ella, es expresión histórica que busca robustecer lo nacional para enriquecerlo.

La formación y defensa del proyecto nacional fue la empresa de mayor importancia durante el siglo XIX; una vez negada la condición colonial y admitida la necesidad de fundación de un país independiente, la inserción de la nación mexicana en el mundo se efectuó en medio del doble riesgo de disolución por disensiones internas y por continuas agresiones provenientes del exterior, como una guerra de invasión que despojó al país de más de la mitad de su territorio y otra que casi logra convertirlo en simulacro de imperio, en tanto que las diferencias políticas y los conflictos entre facciones impedían el fortalecimiento de un gobierno verdaderamente nacional. En esta forma el desorden y las dificultades estuvieron en posibilidad de dividir y disgregar a un país en formación.

Sólo con la firme decisión para proporcionar unidad al territorio e integrar voluntades dispersas, se pudo crear y defender el proyecto nacional, de suerte que la adopción del federalismo en 1824 salvó la integridad territorial, mientras que la Constitución de 1857 y la Reforma expresaron el propósito de establecer un nuevo pacto social fundado en la secularización de la vida social y política. La construcción y la defensa del proyecto nacional fueron, desde el inicio de la vida independiente, tareas que tomó en sus manos el Estado, el cual fue capaz de expresar el interés nacional al integrar, en el terreno de la discusión pública y de los hechos, una voluntad política de unidad. Si vemos el proceso como la integración de dos fases mutuamente dependientes, cobra sentido la idea de Carlos Monsiváis de que "El nacionalismo es la premisa ideológica de la unidad y la consecuencia orgánica de la fuerza del Estado. Dialéctica sucinta: la vitalidad del nacionalismo solidifica al Estado, y el crecimiento del Estado le infunde legitimidad al nacionalismo."

Nuestro curso histórico nacional se asemeja, de hecho, al que conforma a la mayoría de los modernos Estados nacionales. Efectivamente, en la época moderna, el Estado crea a la nación y ambas entidades, sin identificarse totalmente, se relacionan de manera orgánica. A partir de este hecho, la nación es considerada el fundamento de la organización política en la que se realiza la acción estatal. Una vez que so-



mete el ejercicio de su poder a una norma jurídica, el Estado es el único agente capaz de preservar la soberanía nacional y popular; frente a la competencia con otros Estados nacionales, se encarga de mantener la unidad cultural, conservar el territorio y asegurar la defensa de la nación; por medio del respeto a los derechos ciudadanos, entre otros instrumentos, procura obtener el consenso indispensable para legitimar y consolidar su autoridad política, enfrentar situaciones externas desfavorables y evitar que los conflictos internos desahagan el pacto nacional.

Ante una nueva situación geopolítica que le obligaba a convivir con otros Estados nacionales efectiva o potencialmente hostiles y peligrosos, el Estado mexicano persiguió el fortalecimiento de la unidad mediante la promoción del sentimiento y la conciencia nacionales, al mismo tiempo que se seguía defendiendo la integridad territorial y se extendía la seguridad nacional. En este sentido, la formulación y la ampliación del nacionalismo expresa una voluntad nacional de autodeterminación que surge, justamente, en el momento en que una colectividad reconoce de manera consciente su individualidad histórica y reclama, por ello, la defensa de su identidad e independencia. Frente a cualquier amenaza de intervención cultural, económica y política en los asuntos estrictamente propios, un Estado nacional reafirma su singularidad y obtiene interiormente la exaltación del sentimiento nacional.

En tanto fuerza ideológica, el nacionalismo puede entenderse, al principio, como creencia en la necesidad de pertenecer a un grupo identificable. Los individuos se convencen de la pertenencia a una colectividad cuya forma de vida difiere de otras y cuyo carácter proviene de habitar un territorio común y de compartir los mismos rasgos sociales —costumbres, leyes, lenguaje, instituciones, tradición, arte, raza y religión incluso— que forman a los miembros de dicha comunidad. Además, el nacionalismo considera la existencia de metas comunes y superiores dentro de una nación y si sur-



giera algún conflicto, estos valores prevalecen y permiten que la decadencia de una nación pueda ser evitada. Por ello, con la creación y el sostenimiento de la nación, los intereses particulares se subordinan y las unidades menores —familia, iglesia, partido— le deben su existencia y su sentido. Así, los individuos aceptan servir a un fin y sostener una creencia porque consideran los valores nacionales como suyos.

El nacionalismo ha sido en los tiempos modernos la más importante fuerza de unificación social, pero ha sucedido que deviene peligrosa cuando adopta una postura extrema, cuando se llega a considerar que los propósitos propios, los de una nación, son incompatibles con los propósitos de otras naciones; este extremismo conduce a que una nación se enfrente a otra u otras exigiendo sometimiento, si es necesario por la fuerza. Tal nación pretende demostrar hacia el exterior que es superior a otras, convirtiendo sus metas en normas objetivas y extranacionales. Se trata en este caso de un nacionalismo pernicioso, excesivo, beligerante; es decir, de una forma de autoadoración colectiva (Isaiah Berlin).

El nacionalismo impulsa a un país a hacer valer su papel protagónico en la comunidad internacional, si bien corre el riesgo de que a una política de presencia —propia del nacionalismo— le suceda una política de potencia en el exterior —propia del imperialismo—; este último surge, sobre todo, de un orgullo nacional y del convencimiento de una misión universalista. El nacionalismo, en cambio, subraya la especificidad: el reconocimiento de una nación como unidad autónoma, singular e independiente.

No ha sido el mexicano un caso de nacionalismo extremo, sino el de una actitud que tiende al fortalecimiento de la unidad interna, a la promoción de la estabilidad política y al impulso del desarrollo económico, antes que al engrandecimiento nacional en detrimento de otros países; no ha necesitado del expansionismo agresivo para obtener y sostener su identidad, integridad e independencia.

El nacionalismo mexicano es incomprensible si se prescinde de las circunstancias en que nace y se desarrolla, por lo que debe asociarse al desenvolvimiento de la nación y el Estado en términos de estrecha vinculación, con una presencia y un perfil más definidos desde fines del siglo pasado. El Estado mexicano se consolida, aunque imperfecto, durante la llamada paz porfirista, medio siglo después de conseguida la independencia y luego de obtenida la hegemonía política de un régimen personalista. Es hasta entonces que la nación se consolida, si bien con un alto costo social y político.

Aparte de los acontecimientos históricos ya mencionados —agresiones, invasiones, disensiones internas— suceden al término del pasado siglo hechos que contribuyeron al fortalecimiento del nacionalismo mexicano. El reconocimiento del enemigo exterior sirvió, pese a todo, para que los distintos grupos suspendieran sus diferencias y se unificaran frente a las fuerzas externas, además de que obligó a que se reflexionara, cada vez más hondamente, sobre el temor de que el país fuera absorbido a causa de su debilidad. Ante la continua amenaza, se acrecentó la conciencia nacional y en ocasiones, hay que reconocerlo, expresada como abierta xenofobia.

De igual manera, la lucha interna contra el poder eclesiástico contribuyó a acrecentar el nacionalismo; el gobierno de Juárez lucha precisamente en contra de esas dos fuerzas que, en la segunda mitad del siglo pasado, impedían la consolidación de la nación mexicana: la intervención exterior y el poder del clero. A Juárez correspondió fortalecer la unidad contra el invasor y emprender la Reforma Social que tenía como base la secularización y como componente etnográfico y cultural de la nacionalidad mexicana el concepto de mestizaje.

Aunque parezca contradictorio, durante el porfiriato el nacionalismo mexicano avanzó en alguna medida. La creciente inversión de capital extranjero, paradójicamente, intensifica las relaciones de la comunidad nacional con el soporte ideológico de las ideas positivistas de orden y progreso. La expansión económica durante el porfiriato alteró las relaciones sociales existentes: se producen con alguna intensidad ciertas transformaciones a consecuencia de los cambios en la estructura demográfica, la composición racial, el lenguaje, la educación y las comunicaciones, que cohesionaron en cierta medida a la sociedad mexicana y, por poco que fuera, promovieron el nacionalismo.

El aumento y la densidad de la población integraron físicamente a los mexicanos, en mayor medida que antes; la distribución de la población a través del territorio nacional hizo posible una mayor interdependencia económica, política y social. A esto se añaden los cambios en el transporte y las comunicaciones que suministraron el medio físico necesario para una comunicación más efectiva entre los habitantes.

El porfirismo, no obstante, carecía de un sentimiento nacional cohesivo que permitiera compartir el poder político y distribuir la riqueza con amplitud. Así, el nacionalismo porfirista fue marcadamente elitista y dejó fuera a la mayoría de la población durante los treinta años que duró la dictadura; esta realidad se expresaría de manera violenta en la Revolución Mexicana.

Con el movimiento revolucionario de 1910 a 1917 se trans-

forma decididamente la conciencia nacional. La violencia revolucionaria se originó debido a la extrema desigualdad y al autoritarismo de la dictadura; por ello, la creciente marginación del grueso de la comunidad nacional obligó a integrar activamente al conjunto de la población a los reclamos de justicia social y de igualdad económica. La Revolución Mexicana representa el compromiso ideológico y político encaminado a movilizar al pueblo y asegurar su lealtad para la consecución de los grandes objetivos nacionales. De esta manera y desde el inicio, el impedimento educacional y el aislamiento geográfico, racial y lingüístico, comienzan a diluirse para permitir una mayor integración de la nacionalidad.

La diversidad lingüística y el bajo nivel educativo obstruyen el desenvolvimiento nacional y pronto se comprende que la unidad de lengua es una premisa para la intercomunicación social. Una de las mayores dificultades para lograr esta unidad en México es la separación que se da de hecho entre el habla y la condición social de los distintos grupos. No es que las lenguas indígenas ejerzan poca influencia en la formación de la cultura nacional, sino que los propios habitantes indígenas carecen de ella. Por tanto, la política educativa subraya la importancia del uso del español en la población indígena, y a lo largo del siglo pasado algo se avanza en el dominio de este idioma; a principios del presente, las proclamas de los líderes revolucionarios fueron comprendidas por más gente que las de los caudillos mexicanos del siglo XIX. El creciente uso del español ha reforzado la unidad nacional, y la política educativa ha creado los sentimientos de lealtad y fidelidad a la nación. Como conquista liberal, la educación

laica permite que se impartan los conocimientos geográficos, históricos y lingüísticos necesarios para proporcionar una base común de identificación y comunicación en la población. La educación fue también el fundamento de una mayor unidad nacional, como lo pensaron los liberales. En éste como en otros campos, la Revolución Mexicana mantiene una línea de continuidad con el liberalismo, agregando una nueva conquista: la de los derechos sociales.

La Constitución de 1917 proclama la legitimidad legal e ideológica de la Revolución Mexicana; incluye las demandas de la gesta revolucionaria, las sustrae de su contexto fraccionario y les otorga sentido de aceptación nacional. Toda Constitución Política Fundamental, afirma Andrés Molina Enríquez, ha emanado de una revolución victoriosa. Las revoluciones son la forma suprema de legislar, y, entre nosotros, los planes revolucionarios que han triunfado son las fuentes de donde brotaron las leyes constitucionales. La Constitución de 1917 es la fiel expresión de la voluntad nacional popular, y en ella se encuentra la realización de los reclamos que llevaron al pueblo a entregarse a la lucha armada revolucionaria.

El mejoramiento de la situación económica del pueblo mexicano, la concesión de oportunidades educativas, el reconocimiento de los derechos del trabajo frente al capital, la implantación de la reforma agraria, el debilitamiento del poderío de la Iglesia y el otorgamiento de una personalidad exterior que le permita resguardar su independencia, son algunas de las realizaciones que han asegurado al Estado surgido de la Revolución Mexicana su continuidad y el consenso nacional. En adelante, el nacionalismo mexicano promovido desde el Estado subordinará los intereses particulares a los nacionales para asegurar el desarrollo económico y la estabilidad política. Este fue el nacionalismo que nutrió el pensamiento de la Revolución Mexicana y su posterior desarrollo ideológico.

Otra de las consecuencias inmediatas de la Revolución Mexicana fue el nacionalismo cultural de los años veinte, que además de permitir, con la disolución de las estructuras porfirianas y la ampliación de las oportunidades educativas, el surgimiento de una cultura nacional más vasta, recupera la conciencia nacional articulada con anterioridad por quienes tenían mejor educación y mayor preocupación histórica. Se ha visto que, durante buena parte del siglo pasado, todos los esfuerzos conducían en distintas direcciones a crear y fortalecer la nación y la nacionalidad mexicanas.

Ante la carencia de una imagen nacional precisa y definitiva, legisladores, políticos y artistas inician un prolongado recorrido de aprendizaje y formación que logra, finalmente, organizar y comunicar los contenidos nacionales a la mayoría de la población. Aunque se alcanza una elaboración más depurada de esta imagen en la voluntad creadora y el ejercicio crítico, la aspiración de justicia y autodeterminación se encontraba ya presente en el común de los mexicanos. La actividad política, intelectual y artística, de esta manera, coincide y expresa la voluntad de la comunidad.

Con el convencimiento de que la sensibilidad artística refleja y estimula el desarrollo de la conciencia nacional, fue una meta fundamental durante el pasado siglo expresar en





términos culturales la nacionalidad emergente. El primer intento, espontáneo, de crear un arte que expresara los rasgos nacionales, surgió de la primera asociación literaria de importancia que hubo en el México independiente, la Academia de Letrán. En los veinte años que dura dicha agrupación se orientan las obras de los escritores hacia "la tendencia decidida a mexicanizar la literatura, emancipándola de toda otra y dándole carácter peculiar" (Guillermo Prieto). Desde entonces, se impulsa una corriente cultural que estimula el surgimiento de la conciencia y el sentimiento nacionales, proyecto que culmina, en 1869, con la fundación de la revista literaria *El Renacimiento*.

Sin dejar de atender la cultura universal, el principal interés de la revista fue la cultura nacional. Ignacio Manuel Altamirano, su principal promotor, propuso y llevó a cabo un programa nacionalista en el convencimiento de que —como recuerda José Luis Martínez— "nuestras letras, artes y ciencias necesitaron nutrirse de nuestros propios temas y temperamento y de nuestra propia realidad para que logaran ser expresión real del pueblo y elemento activo de integración nacional."

Durante el tiempo en que se llevó a cabo el proyecto de Altamirano, desde el triunfo de la República hasta 1889, se alcanza el periodo más fértil de la actividad artística y literaria del siglo XIX. La época de la Reforma se reconoce, con justicia, como la que permite el florecimiento del primer nacionalismo cultural mexicano. Sin embargo, poco después, el porfiriato despoja a esta corriente nacionalista de su agre-

sividad y sentido de urgencia; con excepción del Modernismo, que constituye uno de los desafíos culturales más vigorosos de América Latina, la intención de crear un arte que expresara la realidad nacional se agota en la imitación del arte europeo finisecular, propia de una sociedad que pretendía ser "civilizada" y a la altura de las "naciones cultas" del mundo.

En el terreno de las artes plásticas —que otros han abordado aquí con lucidez y sapiencia mayores de las que soy capaz—, el nacionalismo de la época de la Reforma alcanzó resultados aislados pero importantes. Se comienza a reconocer el talento paisajístico de José María Velasco, mientras que Leandro Izaguirre (con la pintura *Suplicio de Cuauhtémoc*) y Miguel Noreña (con la estatua *Cuauhtémoc*) comparten la preocupación por expresar la realidad nacional y, con ello, contribuir a consolidar la nacionalidad mediante las expresiones artísticas. En plena época porfirista, Herrán continúa y desarrolla la intención artística de representar la realidad mexicana.

Herrán había iniciado sus estudios de dibujo en Aguascalientes desde los diez años, bajo la dirección de Severo Amador y José Inés Tovilla. Poco después de su llegada a la ciudad de México se inscribe, en 1904, en la Academia de Bellas Artes, y tras una rigurosa formación académica, es significativa su participación en la exposición de pintura mexicana organizada por el Doctor Atl, en protesta por la exposición de pintores españoles con motivo de las fiestas del Centenario. Las tres obras que presentó Herrán expresan ya una pasión artística que reivindica lo nacional: *Vendedoras de ollas*, *Los ciegos* y su obra decorativa sobre el trabajo.

"Fue entonces —dice en su *Autobiografía* José Clemente Orozco— cuando los pintores se dieron cuenta cabal del país en donde vivían. Saturnino Herrán pintaba ya criollas que él conocía, en lugar de manolas de Zuloaga. El Doctor Atl se fue a vivir al Popocatepetl y yo me lancé a explorar los peores barrios de México. En todas las telas aparecían poco a poco, como una aurora, el paisaje mexicano y las formas y colores que nos eran familiares."

La aspiración artística de Saturnino Herrán coincide con el creciente ascenso y consolidación de la conciencia nacional estimulada por la Revolución. Con sus dotes de dibujante y colorista, descubre las bellezas del pueblo, las creaciones populares y nuestro pasado artístico. En la que es considerada como su obra más ambiciosa, interrumpida por su prematura muerte, se pretendía hacer gráficamente la síntesis de las dos civilizaciones que fundó la Conquista. En *Nuestros dioses* (1914) quedan representadas las razas que componen nuestra nacionalidad —la indígena y la española— sustentadas en un intercambio de ideas y sentimientos comunes.

Saturnino Herrán expresó su sensibilidad en la pintura de paisaje, en el dibujo de desnudos femeninos, en la representación de retratos y en la recuperación de figuras de adoración popular. En toda su obra, la gran preocupación fue siempre México y lo nacional. Con justicia, en él se reconoce al iniciador del nacionalismo cultural surgido inmediatamente después del triunfo revolucionario. Sean estas Jornadas, cien años después de que naciera en la vieja calle del Codo, una muestra más, inteligente y creativa, de tal reconocimiento. ♦

PERSPECTIVAS DE LA UNAM, SU PAPEL DE UNIVERSIDAD NACIONAL

Por Martiniano Arredondo

Se avizora en la UNAM, para los próximos meses, un proceso amplio de análisis del propio quehacer universitario por parte de la comunidad universitaria que la constituye y, en ese sentido, un proceso de autoanálisis. De alguna manera, y con múltiples expresiones, se ha convocado al personal académico y administrativo, así como a los estudiantes de sus diversos niveles, a involucrarse en una tarea de reflexión y ponderación crítica de las situaciones y problemas de la UNAM, del desempeño de sus funciones y del cumplimiento de sus finalidades.

En este contexto, un aspecto que a muchos de los universitarios pareciera inquietar es el relativo al carácter de "universidad nacional". Cabría preguntarse si es oportuno y pertinente dar y asumir un nuevo significado o rescatar y superar la misión y papel de la UNAM en cuanto "nacional".

¿Cómo entender, en este orden de ideas, el rasgo de universidad nacional, cuál es la lectura de la historia, cuál es el presente y cuál puede ser la prospectiva de la UNAM como institución de carácter nacional? ¿Qué distingue a la UNAM del resto de las universidades públicas autónomas? ¿Qué efectos provoca este rasgo al interior, entre su personal académico y administrativo, así como entre sus estudiantes? ¿Cómo se asume "institucionalmente" este carácter, a escalas diversas, en sus subsistemas y en sus unidades académicas? ¿Cómo se refleja en las políticas institucionales, en los órganos colegiados y en el cuerpo de funcionarios universitarios? ¿El calificativo de nacional tiene para la UNAM un sentido actual y/o potencial? ¿Se justifica a la fecha que entre las universidades públicas autónomas haya una que se ostente como la Universidad Nacional? ¿Qué significa en términos de atribuciones y responsabilidades en el conjunto de instituciones universitarias? ¿Si de alguna manera la UNAM jugó históricamente un papel supletorio, el desarrollo actual de las universidades hace pertinente que siga siendo la Universidad Nacional?

Con la existencia actual de por lo menos una universidad en casi la totalidad de los estados de la Federación, parecería que la UNAM se encuentra ante el dilema de definir o redefinir, y eventualmente abandonar, su carácter de Universidad Nacional. Por otra parte, ante la persistencia de carencias y necesidades, en diversas regiones y entidades del país, ¿puede la UNAM en su carácter de Universidad Nacional, restringirse y cerrarse en el ámbito metropolitano? ¿Cuál es el ámbito en el que la UNAM puede crecer y desarrollarse en cumplimiento de sus finalidades y funciones?

Se imponen algunas consideraciones con respecto a estas interrogantes, que apunten a posibles respuestas, aunque algunas se muevan en el plano de lo hipotético. Habría algunos elementos históricos para suponer que en 1910 se establece la Universidad Nacional de México en cierto modo en contraposición, y para contrastar en

su denominación, con la Real y Pontificia Universidad de México, y para recalcar su carácter laico y gubernamental. De hecho, la Universidad Nacional se constituye por la reunión de "Escuelas Nacionales" (Preparatoria, Jurisprudencia, Medicina, Ingenieros, Etc.) y la Escuela de Altos Estudios. Es muy posible que la creación de "Escuelas Nacionales" obedeciera en buena medida a la influencia francesa y, en particular, a la del positivismo francés; luego de la revolución francesa Napoleón reestructuró la Universidad y le dio el carácter de Universidad Nacional, como expresión de su vinculación con el Estado, que la centraliza y la burocratiza. En el caso de México, otro aspecto importante es la casi nula práctica federativa y la centralización, hasta antes de la Revolución, de las atribuciones y poderes en la capital del país, sede del Gobierno-Estado/Nación.

En general, al surgimiento y consolidación de los "Estados Nacionales", y en México en forma tardía pero semejante, acompañó de manera concomitante la aparición de aparatos especializados de Estado, que permitieron un nuevo sistema de dominación basado en mecanismos de legitimación y consenso. Las universidades jugaron, en este proceso, un papel importante porque suministraron los intelectuales y especialistas que se requerían para tales efectos. No es casual, en esta misma línea, que luego de la Revolución, el nuevo Estado Mexicano haya creado "Instituciones Nacionales" en muy distintos ámbitos.

El carácter definitorio de Nacional, que la UNAM tiene, puede referirse en un primer término al origen de su creación, es decir, a la potestad del Estado y al proyecto de nación que éste sustentaba. No es extraño, por consiguiente, que en los años en que se discutía la conveniencia de otorgarle la autonomía, se haya puesto en tela de juicio su carácter de Universidad Nacional, y de hecho se le haya suprimido en la Ley Orgánica de 1933. El propio Justo Sierra al presentar la iniciativa de Ley ante el Congreso parece claro al respecto: "empezaré por confesar, señores diputados, que el proyecto de creación de la Universidad no viene precedido por una exigencia clara y terminante de la opinión pública. Este proyecto no es popular, en el rigor de acepción de esta palabra; es gubernamental. No podía ser de otro modo, pues se trata de un acto por el cual el Gobierno se desprende, en una porción considerable, de facultades que hasta ahora había ejercido legalmente, y los deposita en un cuerpo que se llamará Universidad Nacional."

Pero, por otra parte, la connotación de nacional sí parece otorgar a la Universidad una misión con respecto a la construcción de un proyecto de país, particularmente en el ámbito educativo. La Ley de creación de la Universidad, de mayo de 1910 dice, en su artículo primero: "se instituye con el nombre de Universidad Nacional de México un cuerpo docente cuyo objeto primordial será realizar en

sus elementos superiores la obra de la educación nacional." De manera expresa, en las siguientes Leyes Orgánicas, se le atribuyen a la UNAM responsabilidades con respecto al estudio y solución de los problemas nacionales y a la consolidación de la cultura nacional.

Así pues, la Universidad Nacional se ubica históricamente con dos rasgos que la definen: es una universidad que surge por la potestad del Estado Mexicano y que, de alguna manera comparte algunos atributos del mismo, aunque por su autonomía, en la expresión de 1945, "es un organismo descentralizado del Estado"; tiene una misión, en tanto universidad, que la proyecta y la obliga en el ámbito amplio de la nación, y de modo particular en el nivel de la educación superior.

Pareciera, entonces, que efectivamente la UNAM tiene un marco de significación —en cuanto nacional— primariamente en el nivel formal de su Ley Orgánica, emanada del Poder Legislativo de la Federación, que le da existencia como universidad pública y que a la vez compromete al propio Estado a sustentarla para el cumplimiento de sus finalidades.

La UNAM, en la dimensión histórica de los hechos y en el papel que ha desempeñado, ha jugado ciertamente como institución de carácter nacional. Ha contribuido durante mucho tiempo a la formación de profesionales de las diversas entidades del país, ha formado a profesores e investigadores de otras instituciones de educación superior, ha estudiado problemas nacionales y ha aportado opciones y alternativas para su solución. Esto es innegable.

El asunto, sin embargo, no se termina con la afirmación de que la UNAM ha jugado un papel importante en el ámbito nacional, porque quizá de cualquier manera lo habría jugado —aun sin el carácter de "nacional"— por el peso propio de su tradición y madurez, de su volumen y su cúmulo de recursos humanos y financieros. La UNAM comparte con la capital de la República, indudablemente, una situación de privilegio que le ha permitido en los hechos, una dimensión nacional al menos en tres sentidos: en el de cobertura de atención de la demanda de educación superior; en el de haber sido

punto de referencia y en cierto modo modelo o paradigma para el desarrollo de la educación superior; y en el de concentración de recursos humanos y materiales.

Puede afirmarse, sin duda, que la UNAM, tanto en el plano de lo formal como en el de la realidad, efectivamente se ha comportado como una universidad nacional. Quedan empero, dos cuestiones, si lo ha hecho de la mejor manera, asumiendo plenamente esa misión y cómo, por otra parte, se plantea ella misma en el presente la proyección nacional que ha de tener para las próximas décadas.

Asumir el carácter de universidad nacional, consciente y responsablemente, implicaría que los subsistemas y dependencias de la UNAM expresaran objetivos y políticas institucionales que de manera coherente llevaran a los universitarios a la concreción de compromisos, particularmente a las instancias y órganos colegiados y al cuerpo de funcionarios académico-administrativos.

En la situación actual, signada por la crisis económica, que afecta a la sociedad toda y que para las universidades representa una severa constricción de sus recursos económicos y, por consiguiente, restringe considerablemente sus posibilidades de desarrollo, se plantea a la UNAM el apremio de dar respuesta a su misión como universidad nacional. Esto implica la revisión de los esquemas de cooperación que la UNAM ha mantenido con las instituciones de educación superior y la adopción de nuevas actitudes y criterios que eviten la sensación de asistencialismo paternalista que con frecuencia experimentan los beneficiarios de sus servicios.

La UNAM ha puesto límites al crecimiento global de su matrícula en el nivel bachillerato y en el nivel de sus licenciaturas. Su crecimiento y desarrollo se enmarca entonces en la investigación y en el posgrado, así como en las tareas de extensión cultural. Y es ahí precisamente, donde su contribución al sistema nacional de la educación superior puede ser más significativa, en el plano de la formación de recursos humanos de alto nivel para las actividades académicas y en el desarrollo de un sistema nacional de investigación en las universidades públicas, así como en el plano cultural de la sociedad en general.

El análisis crítico y la evaluación que la comunidad universitaria haga de sí misma, tendrá seguramente matices y distinciones importantes si lo hace desde la óptica del carácter nacional que posee la UNAM. Las opciones de desarrollo y las alternativas para el futuro de la UNAM, vista como universidad de carácter nacional, pueden tener horizontes amplios de posibilidad, que apelan a la imaginación y a la creatividad, tanto como a la conciencia y a la responsabilidad.

No es arriesgado afirmar que la casi totalidad de los estudiantes y que la mayoría de los profesores e investigadores, así como de los funcionarios, soslayan o de plano desconocen la misión nacional que formalmente, a la UNAM le ha sido conferida. No ignoran que es la universidad más grande del país, la que tiene opciones más diversificadas, la más antigua y con mayor tradición, con un amplio desarrollo en la investigación y en la extensión cultural, con enormes recursos económicos y materiales. Tampoco ignoran que constituye un poder, resultante de una acumulación de capital cultural y social, que tiene múltiples manifestaciones.

La misión nacional de la UNAM implica, en primer lugar, la necesidad de cobrar conciencia de la misma, por parte de la comunidad universitaria. La conciencia en tanto universidad nacional es la primera condición para que la UNAM pueda jugar un papel como conciencia de la sociedad mexicana. El poder de la UNAM, y de los universitarios que la conforman, ha de ser un poder al servicio de la nación y de la educación superior, que es su ámbito específico en cuanto universidad. La conciencia, y la conciencia del poder, apela a la responsabilidad y al compromiso. ♦



TOLKIEN

O LA CREACIÓN DE UN UNIVERSO

Por Juan Manuel Payán



Los antiguos hindúes, los vedas más exactamente, se dirigían a sus muertos de una manera que puede parecernos sorprendente, para ordenarles: "¡Repta hacia la tierra, tu madre! ¡Ojalá que ella te salve de la nada!"¹ y justamente, hacia una tierra nueva, para inventarse una madre, un caldo primigenio (mítico) pero bien vivo, entusiasmado y lúdico, el escritor sudafricano y sobre todo inglés John Ronald Ruelen Tolkien* caminó toda su vida literaria hacia el país de la nada (donde todo es posible), para moldearlo con su imaginación y crear otro mundo.

Se le recuerda casi siempre por la trilogía de *El señor de los anillos: La comunidad del anillo, Las dos torres y El retorno del Rey*.² Y esta es, ciertamente, la obra en que culmina o se concreta mejor su afán de varias décadas: la creación de una (aparente) mitología personal. Sólo aparente, pues lo que al final nos da Tolkien es una saga del bien y el mal, una épica de ágape; un alegato acerca de la creatividad y el poder.

¿Por qué crear un mundo distinto, de hadas y furiosos, de reyes y hombres, de enanos, hobbits, nigromantes, y hablarnos desde ahí de algo tan real e inmediato, tan cotidiano como el poder? Por inasible. Lo olvidamos porque nos llega todos los días, queremos creer que jugamos con él y somos hundidos y cambiados de sitio, cada vez más abajo, aun en contra de nuestra voluntad. "Insignificantes

o no, las cosas que recuerda la gente son las que trata de recuperar", dice Ray Bradbury,³ que como estadounidense, al igual que Tolkien como sudafricano-inglés, no tiene demasiada historia que lo enorgullezca, que sea suya como gente, como ciudadano normal. La ficción en ambos, uno hacia el futuro (imaginario), otro en retrospectiva (fantástica), se da no para ellos, sino para que la gente a que llega tenga algo que recordar, que hacer suyo.

Sin embargo, las obras de Tolkien no son intentos simples de poemas mítico-pedagógicos. En 1900 Frank Baum advertía en la introducción a su *Mago de Oz*: "Los cuentos de hadas de los viejos tiempos, tras haber cumplido su papel durante generaciones, en la actualidad podrían calificarse en el apartado de 'tema histórico'. . . Ha llegado el momento para un nuevo tipo de cuentos maravillosos, en los que se eliminan los acontecimientos horribles y espeluznantes que inventaron sus autores para poder derivar una moraleja temible y espantosa."⁴

Tolkien se niega a renunciar a los enanos, a las hadas y los gigantes, y tampoco excluye a los seres antropófagos. Es más: escenas de horrible crueldad, o insinuaciones de ellas en sus libros, le dan asideros a la estructura narrativa, aun en aquellos como *El hobbit*⁵ (especie de gnomos, retozón, plácido y sin barbas) que fueron escritos pensando (también) en los niños. Y no faltan, desde luego, las moralejas. Tolkien, como autor para adultos, está muy lejos de Baum, y muy cerca de la lección infantil, mas no infantiloides, que fantaseó Mi-

chael Ende en *La historia interminable*:⁶ rescatar la imaginación creadora contra el poder de los señores de la muerte.

Como occidental, Tolkien está muy consciente de la veracidad de la mentira. "Los mitos son la historia emputecida", decía algún psicoanalista, y es claro que la capacidad de este autor para fabricarnos una historia prebíblica le da una pretensión divina. Pero aquí eros y tanatos (y ágape que los concentra) se muestran en otra dimensión, sin prostituirlos en una baile de (falsos) velos, pues su obra tiene que ver con la existencia de Dios. No obstante, no se sitúa en la discusión nietzschiana (la original, la *neo* o la *para*), ni en el ateísmo a ultranza. Para Tolkien, Dios existe. Su pregunta es qué tanto podemos confiar en Él.

James George Frazer se inventó una metodología para poder encontrar su *rama dorada*,⁷ y darle un matiz racionalista a su necesidad de entender y sentir las raíces (y las clavículas) de ágape como signo de los nacimientos y muertes culturales, y de paso nos mostró que todo acercamiento a otra cultura implica (para bien o para mal) su reedición, su reelaboración. En cambio Tolkien se inventó el mundo para encontrarle una explicación, todos los sentidos posibles a *lo real*, a su propia cultura occidental, y de paso nos mostró que nada es definitivo cuando se trata de amar a Dios.

En el *Silmarillion*,⁸ libro que compendia las construcciones míticas de Tolkien, Aulë, un Ainur (versión tolkieniana de los arcángeles) se pone a hacer enanos, porque en Arda (el

¹Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Era, 1984.

* J.R.R. Tolkien (3 de enero de 1892-2 de septiembre de 1973), nació en Sudáfrica, pero su formación es esencialmente inglesa, y su actividad literaria está enraizada en su labor docente en Oxford, como profesor de anglosajón. Sus libros esenciales son *El hobbit* (1937), *El Silmarillion* (publicado póstumamente), *El señor de los anillos* (1954-55).

²Minotauro, México, 1984.

³*El abismo de Chicago*, en *Fantasy & Science fiction*, M.R., 1976.

⁴Alfaguara, España, 1976.

⁵Minotauro, México, 1985.

⁶Alfaguara, 1982.

⁷*La rama dorada. Magia y religión*, FCE, 1986. Cf. también Peter Munz, *Cuando se quiebra la rama dorada*, FCE, 1986.

⁸Minotauro, México, 1986.

mundo creado), no hay todavía hombres, los hijos de "Eru, el Único, que en Arda es llamado Ilúvatar". Éste le recrimina un poco a aquél su capricho por emprender la imitación de un don divino; pero Aulë contesta: "Yo no desee semejante demonio. Deseé criaturas que no fueran como yo, para amarlas y enseñarles, de modo que ellas también pudieran percibir la belleza de Eä (Arda), que tú mismo hiciste. Porque me pareció que había grandes espacios en Arda como para que muchas criaturas pudieran regocijarse en ella, y sin embargo aún se encuentra casi toda muda y vacía. Y en mi impaciencia he dado en la locura. No obstante llevo en el corazón la hechura de cosas nuevas a causa de la hechura que tú mismo me diste; y el niño de escaso entendimiento que convierte en juego los trabajos del padre puede no hacerlo por burla, sino porque es el hijo de su padre."

El mismo Tolkien advierte (entre líneas) al lector (y a Dios) el afán de sus trabajos: imitar, no burlarse, del drama del mundo. "Historias como ésta no nacen de la observación de las hojas de los árboles, ni de la botánica o la ciencia del suelo; crecen como semillas en la oscuridad, alimentándose del humus de la mente: todo lo que se ha visto, pensado o leído y que se ha olvidado hace ya tiempo", explica el autor y así nos dice cómo germina el inconsciente de las semillas de los años.

Pero aquí no estamos ante un concepto manido y puesto a punto para su fácil consumo cultural por Jung, el inconsciente colectivo, sino ante la articulación de los sustratos más profundos del psiquismo a una cultura particular, en este caso inventada.

Y sin embargo, Mircea Eliade nos asegura: "Las grandes experiencias no se parecen solamente por el contenido, sino a menudo también por la expresión",⁹ porque ágape y eros (y tanatos, que también los concentra) son sólo uno, igual que el cuerpo, lo mismo que la respiración y el movimiento. En Tolkien hallaremos entonces la necesidad de esa expresión. En el *Silmarillion* se cuentan las historias de las tres edades de ese mundo que nunca alcanzamos a conocer, no sólo porque jamás existió, sino porque (sobre todo) nos ha precedido: es la historia de la infancia como proposición de realidad, es la trampa de lo imaginario que atrapa a lo real.

Y lo real también es el dolor, porque el que es capaz de crear, además lo es de destruir: "En los sitios profundos concibe una música grande y terrible, y el eco de esa música corre por todas las venas del mundo en dolor y alegría; porque si alegre es la fuente que se alza al sol, el agua nace en pozos de dolor insondable en los cimientos de la Tierra", nos

dice el *Silmarillion*, en la parte del "principio de los días", en el que Ilúvatar y los Ainur ven crearse el mundo como una música, primero, es decir la armonía, a la que Melkor trata de influir con sus propias maneras musicales (y no con la risa, como hubiera deseado Milan Kundera), sin lograr la derrota de Dios, pero demostrando que no es difícil contradecirlo. De ahí parte el principio del mal, y de ahí Melkor se convertirá, una vez exista Arda, en Molgoth que, al pretender un deslinde con respecto a la divinidad y los Ainur, cae en el más maniqueo de los complots: destruirlo todo.

La intolerancia como signo de maldad, el poder como concentración de la misma, será la pauta que muestren los relatos de Tolkien. Molgoth, finalmente, practica el principio del tirano: "Todos los que no están conmigo, están contra mí". Mientras que Ulmo, el Ainur preferido por Ilúvatar, sólo piensa en que "el que no está contra mí, está conmigo"; prin-

cipio de la tolerancia.

No es éste un mundo perfectamente organizado, sino uno en que la lógica de la transformación la da el movimiento. Nada es enteramente sagrado o profano: todo ha de ser tocado para que tenga vida.

Parece una versión más de cierto *paraíso perdido*, pero hay también un *matrimonio del cielo y del infierno* que lo salva del vano puritanismo. Molgoth corrompe a Fëanor, el hacedor de belleza, y por tanto, en la Tercera Edad cualquier insinuación de maliolismo, cualquier ingenuidad zoroastrista, no cabe ya en la cabeza de los habitantes de ese mundo creado. "Los mapas antiguos ya no sirven, las cosas han empeorado mucho", dice un enano en *El hobbit*, y antes otro representante de esta fauna tolkieniana asegura: "... la triste historia de siempre, sólo que en aquellos días era demasiado común." Hay rasgo de comedia, aparente, pero más bien se trata de la impecable simplicidad con que juzgan las cosas estos seres; muy a la manera, por otra parte, de los habitantes sencillos y esforzados del campo inglés.

El hobbit es, por cierto, un relato relativamente independiente con respecto a otras obras de este autor, pero tiene el valor fundamental de recrear este mundo, sin demasiadas pretensiones épicas, y ni siquiera míticas: simplemente se emprende una aventura en la que el hobbit participa sin remedio, y luego se le derrumba su visión de un mundo plácido y lleno de pasteles de crema y tartas de manzana.

Tolkien, sin duda, no es un revolucionario, es más un conservador. Ha creado un enorme museo imaginario-simbólico (mitológico) en donde las figuras más temidas (el escarapate completo de los malos objetos) se mueven sin cesar, trastornan la realidad de esa imaginación, y ninguna bondad que no se mueva queda intacta; sólo hay una cosa posible en este universo tolkieniano: la materia neutra o mala, ha de ser buena únicamente si logramos transformarla en tal.

"En política, como en museografía, no hay un buen conservador que no sea un buen restaurador", decía Jaime Moreno Villarreal.¹⁰ Sí, pero de qué. Tolkien nos muestra que no sólo sabe restaurar las mitologías, sino también las ha construido, las ha transformado en algo vivible, se ha hecho el dios en chiquito (y así restaura su propia confianza en el Dios grandote), y ha hecho una imaginería interminable, a semejanza de los habitantes de este siglo, de este fin de milenio: aquí la inteligencia estalla en fantasía y la última esperanza está en que la explosión nos mueva un poco. ♦



J. R. Tolkien

⁹Op. cit.

¹⁰La estrella imbecil, FCE, 1986.

Saturnino Herrán: una precoz madurez artística

Por Santiago Espinosa de los Monteros

Ramón López Velarde, Saturnino Herrán, Francisco de la Torre, Manuel M. Ponce, atisban en transición la realidad de México. Las manolas son tehuanas; Zapata es naturalmente el Atila del sur. Estos artistas los veo entre dos épocas, sentados en dos sillas.

Luis Cardoza y Aragón, *El río, novelas de caballería*

Mirar un cuadro de Saturnino Herrán con la lejanía suficiente, dar los clásicos pasos a la distancia necesaria para que la figura llegue a nuestros ojos en su entera proporción, es entender los temas, las preocupaciones, las filias y las fobias de este pintor mexicano muerto a los treinta y un años de edad. Mirar la obra de Herrán en la cercanía del detalle, casi juntada la cara al papel o al lienzo, es encontrar a un pintor cuya mano viajaba decidida sobre el plano, de un punto a otro hacía en ocasiones líneas tan largas y precisas que con sólo mirirlas se percibe la tensión que en el momento de ser ejecutadas las acompañó.

La de Herrán es una línea madura, decidida, consciente de sí misma, segura, y es también la de un hombre que tuvo prácticamente diez años de vida creativa, limitaciones económicas y una juventud recia que, como lo demuestran sus cuadros, fueron el principio de un camino ancho que se truncó pronto.

Su producción quedó plasmada en algo así como doscientas obras entre dibujos, bocetos, óleos, retratos y estudios de diversos temas. Es necesario constatar —como Herrán mismo lo hizo en su momento— las diferentes facetas de trabajo que se dieron en poco tiempo.

Estas diferencias no abarcan tan sólo el

aspecto temático sino también el técnico. Los tres años que separan los cuadros *El gallero* (1914) y *La viejita* (1917), por citar un par de óleos, presentan también a un Saturnino Herrán capaz de pintar con un detalle llevado casi hasta lo acucioso de lo figurativo (*La viejita*) y, a la vez, con pinceladas rápidas y decididas que lograban presentar a la figura en su total magnitud con sólo unos cuantos brochazos de color bien colocado (*El gallero*).¹

Así también, descubrió la pícara mirada de su esposa Rosario, a quien plasmó con un sombrero tocado con una pluma y con un abanico abierto en franca coquetería. En contraparte con esta elegancia que tanto reflejaron otros pintores e intelectuales de la época (y de la que Herrán también tomó nota no sólo en el cuadro antes citado de su esposa Rosario, sino, por ejemplo, en dibujos como el de las *Tres mujeres con vestuario Luis XV*), existió en Herrán la preocupación por retratar indigentes, mendigos, viejos, minusválidos de los estratos más bajos de la sociedad mexicana de principios de siglo y, por lo tanto, dar cuenta de un grupo mayoritario importante del

¹ Fausto Ramírez escribió sobre *El gallero*: "Herrán aportó al certamen *Los ciegos*, *El jarabe*, *La ofrenda* y tal vez *El gallero*, estudio de pintura de brillante colorido y audaz encuadre compositivo (descentrado y heterodoxamente cortado por el marco), otro de los viejos modelos a que tan adicto fue Herrán, aunque en este caso se trata de un ranchero con 'ojillos de gavián', de 'semblante hosco y malicioso', diferente, por lo tanto, de lo que solía pintar", en el catálogo *Saturnino Herrán, 1887-1987* editado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Programa Cultural de las Fronteras, México, 1987. Esta aseveración de F. Ramírez deja la idea de que *El gallero* es tan sólo un cuadro inconcluso sobre el que Herrán quiso posiblemente trabajar más hasta darle un acabado muy distinto al que hoy conocemos. Sin embargo, encontramos en él ya no los trazos tímidos de un pintor recién iniciado, sino los decididos y firmes de quien posiblemente haya padecido una precoz madurez artística.

campo de interés de Herrán.

Y ese no es el mérito central de este pintor, ni tampoco lo es el que haya muerto en la juventud tras varios años de soportar una salud minada. Habrá que ver hoy su obra, a casi la centuria de haber sido pintada, y entender que su forma de ver era muy distinta a la del resto de sus contemporáneos.²

Dadas las investigaciones y los testimonios —que nunca serán suficientes ni suplirán al verdadero Herrán— hoy sabemos que su obra poseía una brillantez y una luminosidad excepcionales que, con los años, ha venido a desmerecer la intención original de este importante capítulo de la pintura de todos los tiempos: el color.

La razón es muy sencilla y muy triste a la vez; Herrán tuvo casi siempre privaciones de tipo económico, por lo que se veía obligado a comprar pinturas de baja calidad, mismas que han venido a deformar la obra original haciéndola totalmente distinta a lo que fue recién pintada.

A esto hay que aunarle el mal estado de conservación de algunas de las obras que habían caído en manos de personas o instituciones que no les dieron el valor que hoy sabemos tienen. Así, piezas de vital importancia para el entendimiento del trabajo de Herrán como es el caso del friso

² Edmundo Gómez Orozco escribió al respecto en su texto *Herrán en la pintura mexicana* publicado en el catálogo de la *Exposición-homenaje a Saturnino Herrán en los sesenta años de su muerte*: "México es, para los pintores mexicanos de entonces, oh cruel paradoja, un país desconocido, ignorado, cuando no despreciado. Herrán lo descubre. Herrán lo exhibe. Herrán lo pinta. Herrán nos demuestra que el mundo de lo popular, de lo humilde, de lo que los europeizantes llaman vulgar, es un mundo noble, lleno de formas en lo plástico, de insospechados y vírgenes manantiales; y en lo espiritual, venero de emociones profundas, graves, sencillas, piadosas, irónicas."



Recostado en el suelo, el Doctor Atl; al centro, de pie y con sombrero, Germán Gedovius; a la derecha, con anteojos y bigote, José Clemente Orozco; en cuclillas, el tercero de izquierda a derecha, Saturnino Herrán. Foto de la exposición de 1910, *El Mundo Ilustrado*

Nuestros dioses, correspondiente a la parte indígena (que es el único de los tres que alcanzó a realizar antes de su muerte), pasaron periodos de olvido, completamente deterioradas y casi en un abandono total. Uno de los testimonios de esta aseveración está en una fotografía del friso que se publica en el catálogo que se editó para la exposición organizada en 1978 con motivo de los sesenta años del fallecimiento de Herrán. Una parte considerable del friso de más de cinco metros de largo, debió ser completamente restaurada.³

Este reencuentro con Herrán en pleno 1987, nos obliga a una nueva forma de mirar la obra de este pintor. Es necesario evaluar nuevamente las apreciaciones que sobre él han vertido sus contemporáneos, críticos e historiadores que analizaron la obra

³ La parte superior izquierda del friso se ve en la fotografía completamente blanca, sin pintura, tal y como si hubiera sido raspada o tallada. Esta fotografía fue tomada ya en el taller de restauración, de donde la pieza salió rehabilitada tal y como hoy la podemos observar. La pieza fue restaurada por los técnicos del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas del INBA.

durante la vida de Herrán o posterior a su muerte. Investigadores como el maestro Fausto Ramírez ya se han abocado a esta tarea y entregado como resultado espléndidos textos como el del catálogo *Saturnino Herrán, 1887-1987*,⁴ sin embargo, no debe perderse de vista que se trata de un homenaje en el centenario del natalicio, por lo que resulta casi incomprensible que sólo se haga para estos fines el esfuerzo (loable, es cierto) de un quinteto de museos en la República Mexicana y unos cuantos investigadores, críticos y periodistas que sin petición expresa de institución alguna se entregan a la tarea de honrar la memoria de este importante pintor.

II

Si bien es cierto que la obra de Saturnino Herrán parece estar situada en una especie de limbo temporal, es

⁴ *Saturnino Herrán, 1887-1987*.

Ramírez, Fausto. *Notas para una nueva lectura de la obra de S. Herrán*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Programa Cultural de las Fronteras, México, 1987.

un hecho por otra parte que el intercambio cultural y las charlas con algunos de los intelectuales más relevantes de la época, eran algo cotidiano. Esto ha llevado a muchos de los escritores de textos sobre Herrán, a aseverar de un modo contundente que las obras escritas y las pintadas guardaban una íntima relación "voluntaria".

El caso más socorrido es el de Ramón López Velarde, quien alimentó siempre una gran amistad con Saturnino Herrán. Ha sido casi inevitable hacer referencia, cuando se miran los cuadros de este pintor, a los poemas de López Velarde, como si éstos hubieran sido escritos exprofeso para las pinturas. Es más seguro a mi entender, pensar que los intercambios y las constantes charlas llevaron a este par de artistas en más de una ocasión a unificar criterios sobre una ciudad, una idea, una mujer. Pero eso no avala en su totalidad el que López Velarde haya escrito poemas a partir de los cuadros de Herrán ni que éste haya pintado a partir de los poemas de López Velarde.



Nuestros dioses

A excepción de los textos firmados por el poeta en los que hace alusión directa a Saturnino Herrán y otro más que está dedicado a él⁵ los demás que siempre han acompañado en la voz popular las obras del pintor, no son sino meras coincidencias debidas, como dije antes,

⁵ Ramón López Velarde escribió *El minuto cobarde*, mismo que dedicó: "a Saturnino Herrán". Asimismo, le escribió el texto *El cofrade de San Miguel* al cuadro que lleva el mismo nombre. Una vez fallecido Herrán, López Velarde escribe *Oración fúnebre*.

a un nutrido intercambio ideológico y afinidad conceptual sobre algunos tópicos compartidos.

Así, si vemos el cuadro *El rebozo* (1916) y leemos *Tenías un rebozo de seda* (1916) del autor jerezano, vemos la *Criolla del mantón* (1915) y leemos *Tus hombros son como una ara* (1916), vemos *Sin lágrimas* (1916) y leemos *La lágrima* (1919), vemos *La viejita* (1917) y leemos *La tejedora* (1916), encontraremos ese "coqueteo"

entre literatura y pintura que se dio de modo natural y espontáneo de manera independiente en los estudios de estos dos artistas. Pero no encontraremos ni en uno ni en otro la recreación directa o la ilustración de un poema o de una pintura. Habrá tal vez una interpretación, pero tampoco de modo espontáneo y sí influida —contaminada, diríamos hoy— por las ideas intercambiadas.⁶

Uno más de los conceptos que nos han hecho unir a Saturnino Herrán y a Ramón López Velarde en la historia, es el de que ambos nacieron en la provincia con un año de por medio y murieron en la juventud con tres de diferencia.⁷ Por otra parte, parece haberles sido ajeno el temporal en que se vivía por entonces en el país, revuelto y alterado por una revolución que derramó mucha sangre y sacrificó a seguidores y detractores. Si bien López Velarde dedicó más textos a comentar los sucesos políticos del momento,⁸ en Herrán no hallamos los cuadros grandilocuentes de los "próceres" de la patria mexicana ni los satíricos o contestatarios que algunos de sus colegas de primera juventud, como el propio Diego Rivera, tanto desarrollaron en pos de una nueva sociedad que debía ver la entraña de

⁶ Al respecto, Fausto Ramírez escribió en referencia directa a las criollas: "Hablemos primero de las 'criollas'. Herrán tituló con este lopezvelardiano sustantivo, una serie de óleos y dibujos en lápices de color acuarelados en los que confería a la tradicional asociación mujer-fruta-flor una tipicidad que se quiere categóricamente representativa de la nacionalidad."

⁷ Saturnino Herrán, Aguascalientes, 1887-1918. Ramón López Velarde, Jerez, Zacatecas, 1888-1921.

⁸ Ramón López Velarde combinó el trabajo de poesía y ensayo con el de periodismo, tal y como lo constata la recopilación de su *Periodismo político, 1909-1913*.



La criolla del rebozo

Separata

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Volumen XLII, número 443, diciembre de 1987

Nombres de los reyes de México



Presentación

Claro que otros señalaron antes el camino al reencuentro del talento de *Francisco Javier Clavijero* (1731-1787), nacido en el ardiente puerto de Veracruz y muerto, desterrado ya por Carlos III cuando la expulsión de la Compañía de Jesús, en la sabia y prudente Bolonia; pero dos eminentes humanistas, Gabriel Méndez Plancarte y Agustín Yáñez, fueron los agudos develadores del iluminado secreto que concibió el autor de la *Historia Antigua de México*, el primero en su enjundioso prólogo a los Humanistas del Siglo XVI, publicado por la UNAM en la *Colección del Estudiante Universitario* (1941), y el segundo a través de artículos que deseábamos ver recogidos pronto en indispensable volumen; y en estos y aquellos aclarose que el autor de la *Historia de la Baja California* (Imp. de Juan R. Navarro, México, 1852) no sólo admirable fue erudito en la cultura prehispánica, sino muy principalmente quien percibió y señaló la aparición en la Nueva España del mexicano como síntesis superior o dialéctica de lo español y lo indio. Este nuevo hombre, el mexicano, ingresaría a la historia universal con el *Grito de Dolores*, en 16 de septiembre de 1810.

Luis González Obregón, Rubén García, Jesús Galindo y Villa, Víctor Rico González, Rafael Moreno, Bernabé Navarro y recientemente Elías A. Trabulse ocupádose han de la figura de aquel eminente veracruzano. Por lo que hace a la *Historia Antigua de México*, obra fundamental, redactada en castellano y publicada por primera vez en italiano —*Storia antica cavata da' migliori storici spagnuoli a la manoscrita e dalle pitture antiche degl'indiani*, Cesena, 1780-1781, 4 vols—, aparecería luego traducida al español y en la ciudad de México en distintas ocasiones, mereciendo especial cita las de José Joaquín Mora tanto de 1861-62 y 1868 como la de 1917, con bibliografía y biografía de Luis González Obregón, la de Nicolás de San Vicente (1933), introducida por Rafael García Granados, y la de *Delfín* (1944). Sin embargo, lugar aparte concédese a la versión original castellana, descubierta en Bolonia por Mariano Cuevas y publicada en 1945 por la Editorial Porrúa en los números 7, 8, 9 y 10 de su *Colección de Escritores Mexicanos*.

En recuerdo y homenaje al eminente catedrático y polígrafo Francisco Javier Clavijero la *Revista* entrega a sus lectores hoy el magnífico y brevísimo estudio de Cecilio A. Robelo (1839-1910) titulado *Nombres de los Reyes de México, Estudio Etimológico* (México, 1913). Se trata de un breve y excelente ensayo de su sabio autor, raro y ocasionalmente impreso sin la información biobibliográfica y erudita que siempre debería acompañarse a toda reedición cuidada. ♦

La Redacción

NOMBRES DE LOS REYES DE MEXICO

(ESTUDIO ETIMOLOGICO)

Por el Lic. Cecilio A. Robelo, M.S.A.

«**O**BSERVACIONES SOBRE LA HISTORIA ANTIGUA DE MÉXICO;» tal es el título de un libro, asaz raro, que escribió el ilustrado pedagogo D. Clemente A. Neve. De este libro arrancó algunas páginas que publicó en varios periódicos de la ciudad de México. Forma el asunto de esas páginas la etimología ó verdadera significación de los nombres de los reyes de Anáhuac. Si grande fué la ansiedad con que dimos principio á la lectura del estudio etimológico, mayor fué el desencanto que experimentamos al recorrer sus líneas, pues sólo pudimos descubrir pseudologías en cada uno de los nombres de los diversos reyes del Anáhuac.

Juzgamos de tan alta estima todo lo concerniente á nuestra historia antigua, y particularmente lo que atañe á la filología nahoa, por ser muy trascendental para la crítica de esa historia, que nos hemos impuesto la obligación de señalar á la juventud estudiosa todos los senderos extraviados, por más que el viajero que los persiga vaya guiado por la Fama, con tal de que podamos señalar el conocido atajo, aunque no la amplia y segura senda que sólo puede marcar la sabiduría.

Obedeciendo á ese propósito y persiguiendo las huellas de ilustres mexicanistas, vamos á hacer un estudio etimológico que no comprenderá los nombres de todos los reyes del Anáhuac, sino solamente los de los once *tecutli* ó emperadores de México.

1. ACAMAPICTLI.

El jeroglífico de este nombre consiste en una mano en acción de agarrar ó asir fuertemente un haz de juncos ó cañas. En la escritura fonética, este símbolo da las palabras *acatl* (caña ó carrizo), y *mapiçtli* (puñado de alguna cosa). Herrera y Clavijero interpretan este nombre por *caños en el puño*; pero su significación recta es la de *puñado de cañas ó carrizos*.

«El nombre de Acamapichtli significa puñado de caña, y en efecto, su jeroglífico representa una mano empuñándolas.» (Alf. Chav.)

Son variantes de Acamapichtli, Acamapichtli y Acamapitzli, y pierden la sílaba *tli* para tomar el sufijo reverencial *tzin*, formando Acamapitzin, etc.

El empírico Sr. Neve dice que *Acamapichtli* significa *niño de la boca del río*. Aún cuando no indica los elementos constitutivos de la palabra de donde saca tan extravagante significación, nosotros, que ya vamos adivinando sus métodos de interpretación, nos figuramos la estructura que le da al vocablo. El nombre del rey, según el Sr. Neve, ha de ser *Acamapilli*, compuesto de *atl*, agua, *comatl*, boca, *püüi*, niño: «niño de la boca del agua,» pero como el agua no tiene boca sino en los ríos, le pareció más propio decir *boca del río*, y hé aquí que del primer rey *Tenochca* nos hizo el Sr. Neve una especie de Moisés en las bocas del Nilo.

2. HUITZILIHUITL.

El jeroglífico de este nombre consiste en la cabeza de un *chupa-mirto* ó *colibrí* con un penacho de *plumas*. En la escritura fonética da las palabras, *Huitzilin* (colibrí), é *ihuítl* (pluma). Por esto dice el Sr. Chavero: «*Huitzilihuitl* significa *pluma de colibrí*.»

Herrera, que lo llama *Vitziliculli*, dice que significa *pluma rica*.

Sigüenza y Góngora lo traduce: *Pájaro de riquísima y estimable plumería*.

Veytia entiende la versión de Sigüenza como metafórica, y significa, según él, *Joven de alto talento*.

Tomando el nombre el sufijo reverencial *tzin*, se convierte en *Huitzilihuitzin*.

Huitzilihuitl, según el Sr. Neve, significa «pajarito de la yerba ó año nuevo.» Aquí sí ni vislumbramos siquiera la interpretación del ilustre pedagogo; porque *pajarito de la yerba* se dice en mexicano: *xiuhtotontli* ó *xiuhtotepito*, y *año nuevo* se dice: *yancuic xihuitl* ó *xiuh-yancuic*; y no encontramos la menor semejanza entre estas palabras y el nombre del yerno del señor de Cuauhnahuac.

3. CHIMALPOPOCA.

Un escudo ó rodela (*chimalli*), acompañado del símbolo del humo, que fonéticamente corresponde al verbo *popoca* (echar humo), forman el jeroglífico del nombre de este rey. Por esto, el intérprete del Códice Telleriano le da la significación de *Rodela humosa*.

4. ITZCOHUATL Ó ITZCOATL.

El jeroglífico de este rey se compone de una culebra (*cohuatl* ó *coatl*), y de unos harpones de que está circuída, que representan los dardos de obsidiana (*itzli*) ó pedernal con que los mexicanos armaban sus flechas. De estos dos símbolos se forma la palabra compuesta *Itzcohuatl* ó *Itzcoatl*, que Clavijero traduce: *Serpiente de itztli*, ó *armada con lancetas ó navajas de la piedra itztli*.

En uno de los Códices que pertenecieron á Boturini, aparece escrito el nombre de *Itzcoatl* con el siguiente jeroglífico: una olla con agua y debajo una flecha de obsidiana. Esto, en concepto del Sr. A. Chavero, no es una escritura figurativa ni ideográfica, sino más bien un REBUS fonético de los que comenzaron á emplear los *tenochca* al progresar en su escritura, según iban progresando en civilización.

Dice á este propósito el Sr. Chavero:

«.....fueron (los tenochca) alejándose más y más de los símbolos figurativos y aun de los ideográficos, para preferir, siempre que era posible, los fonéticos: primeramente siguieron la misma combinación gramatical de las palabras compuestas, y tomaban el soni-

do completo de los objetos representados, únicamente con la supresión de las desinencias y el aumento de las preposiciones que la gramática establecía para el lenguaje hablado: ya esto les dió dos vocales y muchas sílabas simples; pero más adelante, y acercándose ya al abecedario, comenzaban á tomar el sonido que daba cada figura tan sólo la primera sílaba, y así llegaron á tener en su escritura las cinco vocales é innumerables sílabas simples.»

De esto infiere el Sr. Chavero, siguiendo la opinión del Sr. Orozco y Berra, que así como no puede traducirse *Itzcoatl* «flecha de la olla de agua», sería también impropio interpretarlo por «culebra de obsidiana.»

La consecuencia que deducen los dos ilustrados historiadores no nos parece exacta; porque podría aplicarse á una multitud de nombres que tienen dos ó más jeroglíficos, y en último análisis, se ignoraría el significado de muchos vocablos. Nosotros creemos que de dos ó más jeroglíficos de un objeto ó de una persona, el más antiguo es el figurativo, simbólico ó ideológico, y los últimos son los fonéticos. La escritura y la prolación de muchos nombres geográficos ofrecen ejemplos de nuestra aseveración.

El Sr. Neve, sin hacer caso del jeroglífico de la CULEBRA rodeada de dardos, ni de la olla de agua con una flecha debajo, dice que debe escribirse *Ixcouatl* y no *Itzcohuatl*, y que el vocablo significa: cara de culebra. Ningún jeroglífico, ni figurativo ni fonético, autoriza la interpretación del Sr. Neve. Tampoco tiene fundamento en la gramática, porque en el idioma *nahuatl*, las palabras compuestas de nombre y nombre siempre tienen al fin el nombre que rige, sin excepción. Según esta regla, siendo el *cohuatl* la palabra que rige, por ser la última é *ixli* la regida, debería traducirse culebra de cara. Cara de culebra se dice en *nahuatl* *Coatliltli*.

Con el reverencial *tzin* el nombre se convierte en *Itzcoatzin* ó *Itzcohuatzin*.

5. MOTECUHZOMA ILHUICAMINA.

Como hubo dos emperadores del mismo nombre, al primero lo distinguieron los mexicanos con el sobre-nombre de ILHUICAMINA, y también con el calificativo *huehue*, viejo, que equivale al latino *senior*.

El jeroglífico de este emperador se refiere á su sobre-nombre, de suerte que ha faltado á los intérpretes el auxilio del símbolo ó de las figuras para determinar la verdadera significación del nombre *Moteczuhzoma*. Agréguese á esto, que como los tenochca no pudieron encontrar combinaciones jeroglíficas para escribir el nombre fonéticamente, no se pudo conservar en toda su pureza, y lo pronunciaron de diferentes maneras. La llegada de los españoles cuando reinaba un emperador del nombre de *Moteczuhzoma* vino á aumentar la confusión, pues ya se sabe que de todas las palabras que pasaban por sus labios, hacían los conquistadores un barbarismo. Ha sido, pues, necesario examinar escrupulosamente las diversas opiniones sobre la escritura de la palabra, para adoptar la mejor.

Clavijero, interpretando el nombre de *Moteczuhzoma*, refiriéndose al último de este nombre dice: «quiere decir: señor indignado; mas no entiendo la figura.»

El sabio D. Fernando Ramírez empezó á escribir un artículo etimológico de *Moteczuhzoma II*, pero no llegó á publicarse.

Los Sres. Orozco y Chavero han adoptado la escritura *Moteczuhzoma*, como la más propia y la que más se acomoda á su jeroglífico figurativo ó ideográfico, y dicen que se compone la palabra de *mo*, vuestro, de *tecuhli*, señor, y *zomale*, sañudo, lleno de coraje: *Moteczuhzoma*, el Señor ó vuestro Señor sañudo ó lleno de coraje.

También es admisible la escritura *Moteuiczoma*, porque es muy frecuente la metátesis en el idioma *nahuatl*; así se dice *necutli* ó *neuc-*

lli. tecuhli ó *teuctli*. Es poco usado este nombre con el reverencial *tzin*, pero cuando se le une como sufijo, toma la forma *Moteczuhzomatzin*.

ILHUICAMINA significa *El que tira flechas hacia el cielo*. (Torquem. Clav.) Se compone la palabra de *ilhuicatl*, cielo, firmamento, y de *mina*, verbo que significa flechar, asaeatar.

El jeroglífico de este rey se compone de un cuadrilongo, dentro de cuya área se ven figuradas simbólicamente las estrellas, el curso del sol y el sol mismo, cuyo conjunto da la idea de firmamento (*Ilhuicatl*); y de una espada ó flecha (*Mitl*), que está en la parte inferior del cuadrilongo, que representa la acción de flechar ó asaeatar.

El Sr. Neve, sin discutir siquiera lo que enseñan los mexicanistas que hemos citado, asienta que el sobrenombre *Ilhuicamina* es una adulteración, que debe escribirse *Ilhuimil*, é interpretando simultáneamente el *agnomen* y el *cognomen*, dice con suficiencia olímpica que *Moteczuhzoma Ilhuimil* significa: «Tu señor, flechea seriamente en la caza ó en la fiesta.» Yo creo que quien flechea seriamente los jeroglíficos y la gramática es el Sr. Neve. En el vocablo *ilhuimil* no hay ningún elemento verbal que pudiera significar flechar ó flehear, como dice el Sr. Neve. *Ilhuimil*, día de fiesta, un día de la semana, y de *mitl*, flecha; de suerte que significaría «flecha del día de fiesta, ó de un día de la semana.» ¿Tiene esto algún sentido preferible al del *cognomen* *Ilhuicamina*?

6. AXAYACATL.

El jeroglífico de este nombre consiste en el símbolo del agua, corriendo á lo largo de un rostro humano, como si se hubiera vertido en la parte superior de la frente. D. Fernando Ramírez, interpretando este jeroglífico, dice que la reunión de los dos símbolos dan el fonético *axayacatl*, ó sea, *atl*, agua, *xayacatl*, cara, rostro, carátula ó máscara. No dice más el sabio intérprete; ni se atreve siquiera á formar un nombre castellano con los dos elementos que dan fonéticamente los símbolos del jeroglífico.

El erudito Clavijero dice que *axayacatl* es el nombre de una mosca del lago, y que significa *rostro de agua*; por lo cual el jeroglífico representa un rostro humano, sobre el cual se ve el dibujo ó símbolo del agua.

No obstante esta explícita interpretación del jesuita veracruzano, el Sr. Ramírez, como lo hemos hecho observar, se abstiene de formar el nombre castellano del rey; y esta circunstancia nos acabó de decidir á exponer una nueva opinión sobre la etimología del nombre del *tecuhli* mexicano. Nuestro gran historiador Orozco y Berra reproduce lo expuesto por Clavijero y Ramírez, y agrega, que como los nahoas ponían á los niños el nombre del primer objeto que á la vista se presentaba, acaso el nombre del rey se derive de *axaxayacatl* ó *axayacatl*, «cierta sabandija de agua como mosca,» ó sea «la mosca propia de los lagos mexicanos,» esto es, el mosco que produce el *ahuauhtli*.

Nosotros creemos que *axayacatl* significa, no cara de agua, sino cara del agua. En el primer caso *agua* es un ablativo de materia, y en el segundo es genitivo. El mosco que produce el *ahuauhtli* se posa en la superficie de los lagos, en espacios de grande extensión, y por eso los mexicanos llamaban á esos moscos cara del agua, como en general llamamos cara de alguna cosa lo que forma su superficie ó está inmediatamente sobre ella. Confirma esta opinión la reduplicación de la sílaba *xa* en *xaxayacatl*, pues en el idioma *nahuatl* se emplea la repetición de la sílaba inicial de una palabra para significar la pluralidad. En el caso de los moscos de los lagos, bien puede expresar la palabra «*xaxayacatl*,» ó la gran cantidad de moscos que cubre el agua, ó las muchas partes del lago que están cubiertas con los moscos ó sus huevecillos que forman el *ahuauhtli*.

Fundados en esta exposición, nos aventuramos á afirmar que el



jeroglífico no es privativo del rey mexicano, sino que se refiere á los moscos del lago que forman la *cara del agua*; y al niño *Axayacatl*, se le dió este nombre como se daban otros más extravagantes á los personajes más encumbrados, siguiendo la costumbre que menciona el Sr. Orozco y Berra, de dar á los infantes el nombre del objeto primero que se les presentaba á la vista.

El Sr. Neve, sin fundamento ninguno, rechaza la ortografía del nombre del rey y expone un neologismo tan arbitrario como estólido. Dice que el nombre del sexto rey *tenochca* fué *Axalacatl*, y que significa: «Carrizal en arena con agua» ó «Carrizal en agua junto al arrenal.» No comprendemos cómo pueda cohonestar el Sr. Neve esta significación con los signos del jeroglífico. Además, la gramática repugna la significación del vocablo inventado por el mexicanista Neve. Si admitiéramos su existencia, tendría que traducirse «Carrizo de arena de agua.» *(Rissun teniatli, amici?)*

Para concluir diremos, que el sufijo reverencial *tzin* le da al vocablo la forma *Axayacatzin*.

7. TIZOC.

Este nombre ha dado lugar á muchas interpretaciones. El jeroglífico representa una pierna sembrada de puntos negros. A veces esta pierna tiene junto á sí ó hincada en ella una espina ó punzón que representa el instrumento con que se hicieron los agujeros ó puntos de que aparece sembrada. Otras veces el jeroglífico consiste en un cuerpo humano pintado todo con puntos negros.

Unos autores, entre ellos Clavijero, considerando esos puntos negros como agujeros, aseguran que *Tizoc* significa *agujereado*. Otros, como D. Fernando Ramírez, fijándose nada más en el aspecto negruzco de la pierna ó del cuerpo, por los puntos negros de que están cubiertos, dicen que el símbolo equivale á la palabra *tiznado*.

Ninguna de estas dos interpretaciones nos parece acomodada á la escritura fonética de la palabra. Sí, como dice el jesuita veracruzano, significara el vocablo *agujereado*, se hubieran empleado las voces *coyonilli* ó *xapotlalli*, derivados de *coyonia*, *xapotla*, agujerear. La acción de *tiznar* se expresa con el verbo *contlihuia*, y la cosa *tiznada* con el participio *tla-contlihuilli* derivado de *contilli*, compuesto de *comitl*, olla, y de *tilli*, negro, negrura; «lo negro de la olla,» esto es,

el tizne ú hollín. Se ve, por lo expuesto, que entre el nombre *Tizoc* y los vocablos mexicanos que expresan la idea ó la acción de *agujerear* y de *tiznar*, no hay ninguna relación.

El Sr. Neve, seducido por la homofonía de la palabra nahoia *tizoc* y la castellana *tizón*, y apoyado acaso en la interpretación del Sr. Ramírez, afirma que *Tizoc* significa *tizón*. Esto nos recuerda la etimología que dió un médico, de *uretrostenia*,¹ «tenia (solitaria) en la uretra.»

El Sr. Orozco y Berra, observando que en uno de los jeroglíficos se pinta una espina picando la pierna, interpreta que el signo *huitztli*, espina, pasa de nombre á verbo y suena *zo*, sangrar, y *zozo*, ensartar, con las ideas análogas de picar, punzar, atravesar; y conjeturando que la pierna del jeroglífico se toma en el sentido de persona, infiere que *Tizoc* significa *el sangrado*, aludiendo á la práctica religiosa de los nahuas de sacarse sangre con una espina de alguna parte del cuerpo.

En los Códices Telleriano Remense y Vaticano hay otro jeroglífico de *Tizoc*, que consiste en una *pietra* (*tell*) traspasada por una *espina* (*huitztli*). El mismo historiador Orozco y Berra, interpretando esta variante, dice que *tell* en la escritura jeroglífica toma el significado de persona, porque la radical *te* es un pronombre personal, y que la pintura de los Códices arroja silábicamente *Te-zoc*, persona sangrada ó sacrificada. Agrega el ilustre sabio que como *Tezoc* ó *Tezoní* significa *sangrador*, el compuesto quedaría anfibológico porque la idea que se pretende expresar es la pasiva, y que para evitar la anfibología, se sustituye el pronombre *te* por el de igual clase *ti*, y se obtiene la forma genuina *Tizoc*, el sangrado, el sacrificado.

Grande admiración le causa al Sr. Orozco la estructura de esta palabra, y, arrebatado por su entusiasmo, cree hallar en ella una página de la historia de la escritura jeroglífica de los mexicanos. Protestando nuestros respetos á la memoria del sabio mexicanista, nos tomamos la libertad de diferir de sus opiniones, y para no merecer por este desacato los golpes de la censura, dilucidaremos la etimología hasta donde lo permitan la obscuridad de la materia y la deficiencia de nuestras fuerzas.

En el vocablo *Tizoc*, por más que haya denotado la persona de un rey, no vemos nosotros el camino que seguían los signos jeroglíficos desde el simbolismo y la ideografía hasta el fonetismo. Todos los jeroglíficos de *Tizoc* son, en nuestro concepto, puramente ideográficos ó simbólicos, y no les atribuimos ningún carácter fonético. Según el Sr. Orozco y Berra, el fonetismo llegó entre los mexicanos hasta poder escribir un jeroglífico como los escolares escriben ¡*á la bandera soldados!* pintando una *ala*, una *bandera*, un *sol* y dos *dados*. No, los nahoas no llegaron al *rebus*. Su fonetismo se redujo á tomar las iniciales, sílabas ó letras, de las palabras, como un medio nemónico, y sólo empleaban toda la palabra cuando era monosilábica. Así vemos en el jeroglífico fonético de *Itzcoatl* que, para significar *coatl*, pintan una olla, *comitl* y el signo simbólico del agua, *atl*. Del *comitl* sólo toman la sílaba *co* que unido á *atl*, forma la palabra *coatl*, culebra. Esto equivale á que nosotros representáramos la palabra *culebra*, pintando una *cuna*, un *lebrillo* y un *brazo*, para tomar después, *cu le bra*. Se ve, pues, que el fonetismo de los mexicanos en su escritura jeroglífica era muy imperfecto y que estaba muy lejos del *rebus* moderno. Si los *tenochca* hubieran empleado dos objetos, cuyos nombres empezaran, el primero con la sílaba *ti* y el segundo con la sílaba *zo* ó *zoc*; podrían haber pintado una bola de pintura blanca *tizatl* y una codorniz, *zolin*. Ni la pierna, ni los puntos negros de que está sembrada, ni la piedra, ni la espina, ninguno de estos objetos que están en los jeroglíficos nos dan fonéticamente *tizoc*. El Sr. Orozco extrae la sílaba *ti* de *te*, inicial de *tell*, piedra, y dice que *te* y *ti* son

¹ Estrechez en la uretra.

pronombres equivalentes y que denotan personalidad. El primero sí la significa, y por eso se incorpora con los verbos transitivos cuya acción recae en una persona, á diferencia de *tlá* que se une á los verbos cuya acción recae sobre cosas ú objetos inanimados; así se dice *tlá-cuani*, el que come (alguna cosa), *te-cuani*, el que se come (á otro, á una persona), esto es, la fiera, el animal carnívoro. La fuerza de esta observación hace confesar al Sr. Orozco que *Te zoc* sería anfibológico, porque significa el *sangrador*, y sustituye el pronombre *te* con *ti* que, según él, expresa la idea pasiva, esto es, el *sangrado*. Esto último no es exacto. *Ti* es pronombre personal de la segunda persona del singular y de la primera de plural de los verbos; verbigracia, *ti nemi*, tú vives ó nosotros vivimos. *Te* es un pronombre personal relativo é indefinido, que equivale á «cualquiera», «alguno», «otro»; por ejemplo, *ni-te-tlazotla*, yo amo á alguno; *ti-te-tlazotla*, tú amas á otro. Decir, pues, que *te* y *ti* en el nahuatl son equivalentes y que uno expresa la idea activa y el otro la pasiva, es lo mismo que hacer en castellano idénticas afirmaciones de los pronombres *tú* y *cualquiera*, *otro*, *alguno*. Si pues, *ti* difiere tanto de *te*, no puede sustituirlo convirtiendo *tezoc* en *tizoc*, como pretende el Sr. Orozco y Berra, y en consecuencia, falta la base del edificio que se quería construir.

Examinemos el segundo elemento fonético formado por el Sr. Orozco. Dice que *zo*, sangrar, sacrificarse picándose una parte del cuerpo, procede de *huitzli*, espina, cuya radical *huitz* se convierte en el verbo *zo*, y se torna de ideológico en fonético. Confesamos que no comprendemos el procedimiento de nuestro sabio historiador al convertir el sustantivo *huitzli* (espina) en el verbo *zo* (sangrar). Empero, como es una ley filológica universal, que las transformaciones de las palabras se hagan conservando siempre las letras radicales, y en la transformación de que se trata se ha infringido esta ley, podemos asegurar que, cualquiera que sea el método empleado por el Sr. Orozco y Berra, es arbitrario, y que sólo obedece al deseo de convertir los signos ideográficos y simbólicos en meramente fonéticos. Si, porque la *cadena* es símbolo de *esclavitud*, deriváramos el verbo *esclavizar* del sustantivo *cadena* ¿podíamos decir que *cadena* era un signo fonético de *esclavitud*? La espina ó púa de maguey era entre los nahuas un símbolo del sacrificio por la sangre, pero ese símbolo nunca pasó á ser fonético.

Los jeroglíficos de *Tizoc* son todos, en nuestro humilde concepto ideológicos ó simbólicos, y significan el *sangrado*, pero sin ningún elemento fonético. La palabra está compuesta de *zoc*, sangrado, participio de *zo*, sangrarse, y del prefijo *ti* que hace las funciones de partícula expletiva yuxtaponiéndose á los nombres, á los adjetivos y á los participios que hacen las veces de los segundos.

Tizoc en la forma reverencial se dice *Tizotzin* y *Tizocatzin*.

8. AHUITZOTL.

El jeroglífico representa un cuadrúpedo rodeado del símbolo del agua. Este símbolo da fonéticamente el vocablo *atl*, que incorporado en la palabra da el prefijo *a* y significa agua. El nombre del animal es *huitzotl*, que no sabemos lo que significa, ni mucho menos su etimología, porque en ningún autor, desde Torquemada hasta Hernández, se encuentra el nombre en su estructura de simple, ni se conoce en la fauna mexicana algún animal que se llame *huitzotl*. Si pues el jeroglífico no da el nombre de *huitzotl*, es evidente que los españoles lo oyeron de viva voz de los indios, y sólo así pudieron saber lo que significaba el primer elemento del jeroglífico.

Así como los indios decían *Amiztli* (*atl-miztli*), león del agua, *axotl* (*atl-xotl*), muñeco del agua, para distinguir á estos acuáticos de otros animales que sólo eran terrestres; de la misma manera, para distinguir al *huitzotl* terrestre (animal que no conocemos) del anfibio, designaron á este último con el nombre de *ahuitzotl*.

Pero si no conocemos al *huitzotl*, en cambio el *ahuitzotl* nos es muy conocido. Molina dice que es «cierto animalejo de agua como perrillo». Sigüenza lo compara con la nutria y dice que es animal palustre. Clavijero lo describe diciendo, que es un cuadrúpedo anfibio, que vive por lo mismo en los ríos de los países calientes, que mide un pie de largo, tiene el hocico largo y agudo, la cola grande y la piel manchada de negro y pardo.

En algunos ríos del Estado de Morelos hay unos cuadrúpedos anfibios que los moradores de las riberas llaman *perros de agua*. En las rápidas del río Verde, en Tlaltizapán, después de su confluencia con el río de Yautepec suelen verse estos animales. A juzgar por las descripciones de los autores citados, el *perro de agua* que tiene su morada en nuestros ríos es el *ahuitzotl*.

Aunque entre los indios contemporáneos el *perro de agua* está reputado como un animal feroz y extravagante, pues es fama entre ellos que sólo salen á la superficie del agua cuando el sol pasa por el meridiano y se adelanta furioso hasta la margen de río para acometer al que desgraciadamente tropieza con sus miradas, sin embargo, nada es tan aterrador ni tan fantástico como lo que dice el P. Sahagún sobre el *ahuitzotl*.

«Hay un animal en esta tierra —dice el franciscano historiador— que vive en el agua, y nunca se ha oído, el cual se llama *Avitzotl*, es de tamaño como un perrillo; tiene el pelo muy lezne y pequeño; tiene las orejitas pequeñas y puntiagudas, así como el cuerpo negro muy lizo, la cola larga, y al cabo de ella una como mano de persona; tiene pies y manos, y son como de mona: habita este animal en los profundos manantiales de las aguas, y si alguna persona llega á la orilla de donde él habita, luego la arrebata con la mano de la cola, y le mete debajo del agua y le lleva al profundo, luego turba á ésta y la hace vertir y levantar olas, parece que es tempestad de agua, y las olas quiebran en las orillas, y hacen espuma; y luego salen muchos peces y ramas de lo profundo, andan sobre la haz de la agua, y hacen grande alboroto en ella, y el que fue metido debajo, allí muere, y de allí á pocos días, el agua arroja fuera de su seno el cuerpo del que fue ahogado, y sale sin ojos, sin dientes y sin uñas, que todo se lo quitó el *Avitzotl*: el cuerpo ninguna llaga trae, sino todo lleno de cardenales.»

El Sr. Orozco y Berra, de quien tomamos en parte la cita que hemos hecho de Sahagún, dice á propósito de ella: «Cuadró tan bien su nombre al mexicano rey, mostrós tan dañado y calamitoso para propios y extraños, que su apellido se hizo sinónimo de vejación y de molestia. Hoy todavía, como herencia de los tiempos antiguos, cuando una persona nos molesta atosigándonos de una manera insostenible, acostumbramos decir, fulano es mi *ahuitzote*.»

Uno de los periódicos de oposición más vehemente á la administración de D. Sebastián Lerdo de Tejada, sintetizó todas sus iras y sus aceras burlas, tomando el nombre de *El Ahuitzote*.

El Sr. Neve, que camina unas veces por la amplia vía de las generalidades, y otras, por la estrecha senda de lo concreto, afirma que *ahuitzotl* significa «cocodrilo» ó «animal de agua.»

Ambas aseveraciones del agua es *atlan nemini*. Convendrá con nosotros el estudioso pedagogo en que los elementos del jeroglífico serían muy diversos para dar fonéticamente ya sea el nombre concreto de «cocodrilo», ya el genérico de «animal del agua.»

El nombre propio *Ahuitzotl*, como el de todos los reyes, toma el sufijo reverencial *tzin*, y entonces ofrece la forma de *Ahuitzotzin*.

9. MOCTEZUMA.

Después de muchas investigaciones etimográficas han convenido los mexicanistas en que el nombre de este rey es *Moteczuma*, y por metátesis *Moteczuma*.



Al estudiar la etimología del nombre del 5º rey, que también se llamó *Moteczuma*, hicimos la exposición de las opiniones de Clavijero, y de los Sres. Orozco y Chavero, y nos abstuvimos de discutir las, con la reserva de que esa discusión nos diera materia para este artículo. Además, como el jeroglífico del 5º rey se refiere al cognomen *Ilhuicamina*, y no al agnomen *Moteczuma*, creímos que sería más oportuno hacer la disquisición de la etimología cuando se tuviera á la vista el jeroglífico correspondiente.

Este consiste en un *copilli* ó sea la especie de mitra con que se coronaba á los reyes mexicanos. En algunas pinturas (como la que tenemos al frente de este artículo), hay además del *copilli* una figurilla cuya significación se ha escapado á la perspicacia de los intérpretes. El Sr. D. Fernando Ramírez, al escribir su erudito artículo sobre *Moteczuma Ilhuicamina*, publicado en el *Diccionario Universal de Historia y de Geografía*, ofreció escribir otro sobre el segundo *Moteczuma*; pero los editores de la obra citada hicieron saber por medio de una nota, que la salida repentina de la ciudad de México le había impedido al Sr. Ramírez concluir el artículo, que ya tenía muy adelantado; y aunque ofrecieron publicarlo en el suplemento de la obra, no se encuentra en ella. Sin el auxilio de ese faro y sin más guía que nuestro propio estrecho criterio, procuraremos dilucidar tan dudosa etimología.

El ilustre jesuita Clavijero dijo que *Moteczuma* «quería decir señor indignado, pero que no entendía la figura,» esto es, el jeroglífico del *copilli*.

Los Sres. Orozco y Berra y Chavero adoptan esa significación, y, explicándola, agregan que la palabra se compone de *mo*, vuestro, de *teculli*, señor, y de *zomale*, sañudo, lleno de coraje.

El primer elemento componente del nombre es el vocablo *mo*, que gramaticalmente tiene los caracteres de adjetivo posesivo, de pronombre reflexivo ó de adverbio. Como adverbio sólo se usa en sentido interrogativo, significando «¿no es verdad? ¿no es así? ¿mo ti quitaz? ¿no es que lo has de ver? Como pronombre reflexivo se

antepone al verbo yuxtaponiéndose en la tercera persona del singular y del plural, y significa «él se ó ellos se,» *momahuizpoloa*, él ó ellos se deshonran. Además, cuando el complemento del verbo no está expresado, procede á los pronombres indefinidos *te*, alguno, *tla*, algo, v. g.: *motecuillahuia*, él cuida á alguno, *motlacuillahuia*, él cuida algo, alguna cosa. Como adjetivo posesivo significa, «tu, tus,» se une á los sustantivos y á las posposiciones, yuxtaponiéndose, v. g.: *mopil*, tu hijo, *motlahuan*, tus tíos, *motloc*, contigo.

El segundo elemento de la palabra es *teculli*, que, por estar en composición, pierde la sílaba final, y se convierte en *tecu* ó *teuc*, por la metátesis. *Teculli* significa «noble, gentilhombre, señor, personaje elevado, primer magistrado.»

El tercer elemento del nombre es *zuma* ó *zoma*, verbo que significa «enojarse, indignarse, fruncir el ceño.»

Hecho el análisis de la palabra, pasemos á sintetizarla.

No podemos tomar el elemento *mo* con el carácter de adverbio, porque sólo se usa en sentido interrogativo, como hemos visto ya, y además, no entra en composición sino en la forma ¿*monel?* y con la significación que queda señalada.

Excluída esta forma del primer elemento, examinaremos las otras dos.

Como adjetivo, en composición con el sustantivo *teculli*, forma a la palabra *motecu*, tu señor, y no «vuestro señor» como traducen los señores Orozco y Chavero, pues «vuestro» se dice en mexicano *amo*. Unida la palabra compuesta al tercer elemento *zoma*, que se halla en tercera persona del singular del presente de indicativo, se completa la significación diciendo: *tu señor se enoja* ó *tu señor frunce el ceño*. Como esta locución ó frase aparece impropia para formar un nombre propio de persona, le han dado otra forma los intérpretes que cuadre más con la ideología, y han dicho: *tu señor enojado*, ó simplificando más: *señor sañudo*. Pero si tal fuera la verdadera significación del nombre, el vocablo mexicano sería *Moteczumale*, ó simplemente *Teczumale*, porque «sañudo, enojado» no es *zoma* sino *zomale*.

Hemos dicho que como pronombre reflexivo la palabra *mo* se antepone al verbo yuxtaponiéndose en la tercera persona del singular y del plural, y que equivale á la partícula castellana *se*, *motlahuelpoloa*, se desespera, *motzoncui*, se venga. De tal manera se liga la partícula *mo* con los verbos, que permanece unida con ellos en sus derivados, ya sean éstos participios de presente ó ya adjetivos sustantivados; así de los dos verbos que hemos puesto como ejemplo, se forman *motlahuelpoloani*, que se desespera, desesperado; *motzoncuini*, vengativo, que se venga. No siendo verbo sino sustantivo *teculli*, el segundo elemento de la palabra que se discute, es claro, que el elemento *mo* no puede tener la significación del pronombre reflexivo *se*. Sería necesario que *teculli* fuera derivado de un verbo y que éste admitiera la forma de reflexivo para que pudiéramos suponer que los dos elementos eran un derivado que conservara la misma forma. Pero no es así; *teculli* no se deriva de un verbo reflexivo sino de un transitivo *te-cui*, cuidar á alguno, y para que no revistiera la forma de reflexivo habría que suprimir el pronombre personal *te*, «otro,» «alguno,» pues las dos formas de reflexivo y de transitivo se excluyen una á la otra. Sube de punto la dificultad cuando se advierte que *teculli* está yuxtapuesto á *zoma*, verbo, ó á *zomale*, adjetivo. Habría que formar un verbo reflexivo de los dos elementos ó un derivado de dicho verbo, para que unido á la partícula *mo* formara un sustantivo ó participio activo; pero tal cual se ha convenido en escribir la palabra *Mo-te-cu-zoma*, no hay en el idioma nahuatl un verbo de donde se derivara *tecuzoma*. Es verdad que *mo* se une también á los verbos sin que tenga la significación de *se*, sino simplemente como signo de tercera persona, y entonces no repugna yuxtaponerse á los pronombres *tla* y *te* de los verbos transitivos; y si suponemos que *teculli* está derivado de *te-cui*, cuidar á alguno, podremos

decir *motecui*, cuida á alguno; pero esta hipótesis de nada nos aprovecha en la discusión, porque adulteraríamos la significación de la palabra *teculli*, señor, cambiándola en *cuidador*, *guardador*, y no estaríamos de acuerdo con el jeroglífico, donde el *copilli* es signo representativo de señorío, majestad, dominio, y no de cuidado ó vigilancia. Sería necesario abrir nuevas sendas á la disquisición para inquirir si es exacta la escritura de la palabra *Moteczuma*, ó lo que es lo mismo, discutir de nuevo la etimografía, ó como dicen algunos filólogos, la *etimografía*. Empero, ese estudio, lo confesamos, es superior á nuestras endeble fuerzas.

El jeroglífico que trae el P. Clavijero tiene en la frente del rey un animalejo como insecto, y á esta figurilla se refiere cuando dice que no la entiende.

Nosotros después de muchas meditaciones, creemos que hemos llegado á alcanzar la significación de la figurilla. Esta, como hemos dicho, representa un insecto. Cuando sentimos que se nos posa ó anda en la frente algún animalillo, arrugamos ó fruncimos instintivamente el ceño; y como esto mismo hacemos cuando experimentamos enojo, coraje ó displicencia, los *tracuilos* ó pintores mexicanos adoptaron en su jeroglífico la representación del insecto posado en la frente para significar la connotación del verbo *mo-zuma*, «se enoja», «tiene ceño», etc., etc. Aceptada esta interpretación se puede asegurar que los dos elementos del jeroglífico son ideográficos.

La palabra *Moteczuma* ó *Moteczuma* ofrece la particularidad de que el sustantivo *teculli* se encuentra entre la partícula reflexiva «*Mo*» y el verbo *zuma* ó *zuma*; pero esto es muy común en el idioma nahuatl, como se observa en la palabra *mo-cihua-zoa*. La mujer se sangra ó sangrada, «*mo-xiuh-cahua*, el año se pasa ó se deja.»

Hemos dicho que para distinguir al rey *Moteczuma* primero del segundo le dieron á éste el nombre de *xocoyotl* ó reverencialmente *Xocoyotzin*. Esta palabra, de la que se ha formado en el idioma castellano el aztequismo *Socoyote*, significa «el hijo menor.» Para explicar el origen y la etimología de la palabra mexicana hemos escrito en el *Diccionario de Aztequismos* lo siguiente:

XOCYOYOTL. El último, el más joven de los hijos. Sirve también para designar un personaje que es el último del nombre, como *Moteczuma Xocoyotl*, ó reverencialmente, *Xocoyotzin*, *Moteczuma* el joven, el último ó Moctezuma II. A este propósito dice Clavijero: «Los Mexicanos llamaron al primer *Moteczuma* *Huehue* (Viejo), y al segundo *Xocoyotzin*; nombres equivalentes al *senior* y *junior* de los latinos.» *Xocoyotl* se compone de *xocotl*, fruto ácido, agrio, y de *yotl*, desinencia con que se forman nombres abstractos que significan el ser de la cosa ó lo que pertenece ó es anexo á ella; así de *teotl*, dios; de la misma manera, de *xocotl*, se forma *xocoyotl*, fructificación. De un matrimonio que ha tenido prole, se dice en mexicano que es *xocoyo*, esto es, que ha sido fructuoso, y el último de los hijos es el complemento de la fructuación, y de aquí vienen las ideas de último hijo, el más joven.

10. CUITLAHUA.

Clavijero no trae la significación del nombre de este rey ni describe su jeroglífico.

El Sr. Orozco y Berra, fundándose en una lámina del Códice de Mendoza, participa de la opinión de los que aseguran que este rey tomó su nombre del pueblo de Cuitlahuac, situado entre los lagos de Chalco y de Xochimilco, llamado hoy Tlahuac.

Si porque fué dueño ó mandarán de ese lago, ó porque nació en él, tomó el desventurado príncipe, víctima de las viruelas, el nombre geográfico como nombre patronímico, entonces, la cuestión queda reducida á fijar una etimología geográfica. Pero el Sr. Orozco y Be-

rra, al dar la etimología, se refiere al nombre de la persona y no al del lugar. Así, vemos que dice: «La etimología arrojada por los signos gráficos, viene de *cuitlahuac*, excremento; la sección del canal en que el signo está contenido suena *apan* y *huac*, de donde el compuesto *cuilla huac*. *Hua* es partícula que indica posesión, de manera que se podría interpretar, poseedores de excremento, tomado en el sentido de que disponían (¿quiénes?) del producto del lago llamado *tecuitlatl*».

El Sr. Orozco y Berra cree más segura la etimología de *cuitlatl-huacqui*, excremento seco ó enjuto.

Como la figurita del jeroglífico es, en efecto, un mojoncillo de excremento, es probable que tal sea la significación. Pero la estructura de la palabra no está adecuada á la índole del idioma nahuatl; porque cuando la palabra se compone de sustantivo y adjetivo, éste va comúnmente antepuesto, así es que se dice, *iztacihuatl*, mujer blanca, *jueymapil*, dedo grande (el pulgar). Si admitiéramos como exacta, en toda su generalidad, la regla que asienta el malogrado filólogo Macario Torres, cuando dice que el adjetivo va siempre antepuesto al sustantivo en los vocablos compuestos, tendríamos fundamento para desechar la última etimología, porque, ajustándose á esa regla, la palabra debería presentar esta forma *huaccuilla*, para significar, «caca seca;» pero esa regla no es general; hay muchos vocablos compuestos en que el adjetivo va pospuesto, tales son entre otros muchos, *atliztac*, aguas blancas, *tepechichilco*, cerro colorado.

El Sr. Neve ha venido á poner término á las dudas que existieran sobre el significado de la palabra, pero desgraciadamente no ha hecho lo mismo respecto de la etimología.

Con la misma serenidad que las pitonisas abrían los labios para proferir los oráculos ante el mundo pagano, el Sr. Neve le ha dicho al mundo de los sabios: *Cuitlahuac* ó *Cuitlacuatzin* significa *tigrecillo del monte*. Con esa aseveración ha hecho otro descubrimiento el Sr. Neve, nos ha dado á conocer que en la escritura jeroglífica azteca, el *excremento* es símbolo ó signo representativo de los tigres del monte.

El Sr. Neve se ha dejado seducir, tal vez, por la final *tzin*, y ha creído que el elemento capital del vocablo era *tlacuatzin* (*tlacuachi*) y convirtió á este humilde marsupial en *tigrecillo del monte*. Pero el error salta á los ojos, la final *tzin* no es más que la partícula reverencial que sirve de sufijo á los nombres de todos los reyes, significando grandeza ó majestad.

11. CUAUHTEMOC.

Todos los historiadores, desde el P. Durán hasta el Sr. A. Chavero, y todos los amantes de la filología nahuatl, desde Boturini hasta Neve, están de acuerdo en que el nombre de este rey ó *tlacatecutli* azteca significa *águila que cayó*. Esta significación se ha tomado del jeroglífico, cuyos elementos pictográficos son, ó un águila con la cabeza hacia abajo en señal de descender, ó sólo la cabeza (como el dibujo de este artículo) acompañada de la huella del pie humano, con la marca de los dedos hacia la parte inferior.

Estos elementos reducidos al lenguaje fonético han dado las palabras *cuauhtli*, águila, y *temoc*, bajó. El verbo *temo*, bajar, está indicado en el jeroglífico con la actitud del águila que se abate, ó con la planta del pie que, cuando se pinta con los dedos hacia abajo, expresa el verbo *ni-temo*, yo bajo, á diferencia del caso en que los dedos se pintan hacia arriba, que se traduce *niteco*, yo subo.

El nombre de este rey fué verdaderamente profético, y por esto hace observar el Sr. Chavero la rara coincidencia de que el valeroso monarca que debía caer y perderse en su pueblo, se llamase *El águila que cayó*. ◊

su propia historia en un muro. Fausto Ramírez ha escrito: "Llama la atención que, a medida que las circunstancias históricas y personales adquirían tintes más negros en los años de guerra de 'todos contra todos' y de la inestable 'danza de los bilimbiques', Herrán optara por dar a sus trabajos un carácter crecientemente gozoso y ornamental, demorándose en detallar el esplendor de carnaciones y telasuntuosas, flores y frutos. Es como si, para compensar la dura e ingrata realidad que lo cercaba, Herrán en su arte, hubiera preferido encerrarse bajo las siete llaves de su fantasía pictórica, en el sagrario de su torre de marfil. El encierro se le convirtió en placentero hábito."⁹

III

El enfrentamiento con la obra de Saturnino Herrán deja siempre el sabor de la ausencia. Es casi inevitable el añorar la vida que le faltó completar a este pintor y pensar, muy en los adentros, en los cuadros no pintados, en los proyectos no realizados, en los frisos no terminados, en los trabajos donde el blanco de la tela tiene todavía una presencia y pareciera que está, después de más de ochenta años, aún a la espera de los trazos que completen una figura, un vestido, un paisaje, una mujer.

Las referencias a la vida enfermiza de Herrán son casi siempre obligadas. Nos imaginamos al hombre alto y delgado que parecía cargar sobre su espalda encorvada el peso de sí mismo, de la enfermedad extraña que lo llevó a la tumba y que, a la fecha, no podemos asegurar a ciencia cierta las características exactas que la conformaron.¹⁰

⁹ Ramírez, Fausto, *op. cit.*

¹⁰ "... Herrán, consumido hasta el punto de apergaminamiento, se sometió al bisturí del doctor Luis Rivero Borrel, quien le operó la úlcera. Todo fue inútil. Saturnino moría en la noche del 8 de octubre, a los 31 años." Ramírez, Fausto, *op. cit.* "Pero Herrán no pudo completar el friso. En esos días se agudizó su mal que probablemente era cáncer de esófago." Dabdoub, Mary Lou. "Gloria y ocaso del joven Saturnino Herrán". Contenido, noviembre de 1987, México.

El arquitecto Jorge Bribiesca me refirió verbalmente la anécdota de una ocasión en la que entrevistó a la finada Rosario Arellano de Herrán, viuda de Saturnino, quien le contó que la muerte de "Satur", como ella le llamaba, se debió a que estando él ya muy enfermo, no pudo deglutir un pedazo de jamón, por lo que ella le palmeó fuertemente la espalda para ayudarlo, siendo esta acción a todas luces contraproducente para la ya de por sí raquítica salud de Herrán.



La tehuana

Aquellas mujeres altivas y arrogantes como la de *El jarabe*, por ejemplo, contrastan de un modo brutal con la delicadeza de algunos de los cuerpos de los jóvenes como el propio *Flechador*. Convendría tal vez ahondar más en las características esenciales del concepto estético de Herrán sobre la figura femenina y la masculina. Su queridísima Chayito, como él le llamaba a su esposa, era de cejas gruesas, cabello negro y ensortijado; más aún, tenía un poco de bozo que le sombreaba delicadamente la cara. En contraste, los cuerpos de los hombres han recibido un tratamiento verdaderamente distinto al de las mujeres. Los indígenas del friso *Nuestros dioses* son seres cuyo cuerpo es un verdadero culto a la belleza corporal. Cada detalle, cada músculo, cada movimiento es exacto, preciso, abierto, mostrándose a sí mismo como quien muestra orgulloso su anatomía. Las criollas, en cambio, guardan una discreta manera de mostrar su cuerpo, que, además, siempre está interrumpido por mantones, rebozos, frutas o veladuras que nos hacen ver la figura femenina como algo que hay que descubrir detrás de una serie de elementos que visualmente nos contaminan el objetivo central. No es gratuito que la mujer que posó para la *Criolla del mantón*, la *Criolla del mango* y *El rebozo*, sea la misma muchacha prónata a la que Herrán parece haber descubierto su "lado bueno" poniéndola a posar siempre en posturas muy similares. En realidad, las mujeres que pueblan su obra son contadas. Una vez que tuvo a este modelo frente a él, parece haber querido sacar de ella el mayor número de horas posibles.

Es hasta trabajos como *Bugambilias* en donde la mujer desnuda de torso, se contorsiona hacia atrás tal vez en actitud placentera. Sus senos, sin embargo, son pequeños, reducidos posiblemente por la postura adoptada. La cara seguirá siendo el eterno enigma de la identidad. Una faz angulosa y unas cejas gruesas, nos hacen alejarnos nuevamente del patrón de belleza femenino imperante en aquella época y que tan bien captó en trabajos como el de las *Tres mujeres con vestuario Luis XV* que, no obstante portar ropajes temporalmente alejados de la realidad que tocó a Herrán vivir, sí tienen ese dejo de coquetería



Un desocupado

—posada, es cierto— que tanto se extraña en otras mujeres igualmente plasmadas por Herrán. Finalmente, ¿quién es Saturnino Herrán en la historia de la plástica mexicana de este siglo xx? Fausto Ramírez apunta al respecto: "Cumple preguntarnos, pues, qué pudo significar la producción de Saturnino Herrán en el contexto de aquellos años. . . Hemos visto que sus obras se imbrican ciertamente en el contexto de su tiempo, pero lo hacen de modo indirecto y, en general, aproblemático, situándose en el nivel de una cultura puramente especulativa. Al desentenderse de la historia contemporánea, con sus conflictos y exigencias, y abocarse a expresar la metafísica del mestizaje, se colocaba en un punto que se creía más allá de toda posible disensión, en el plano de un acuerdo generalizado donde podían confluir las convicciones y, sobre todo, los sentimientos nacionalistas de tirios y troyanos."¹¹

Yo agregaría que Herrán es reflejo de un pequeño periodo temporal en el que ni la intelectualidad había tomado sus aposentos definitivos ni nos habíamos podido sacudir del todo las influencias llegadas a nuestro país por los

tantísimos años de la estadía porfiriana.

La cultura visual era entonces algo contaminado. Se veían por las calles las casas de corte afrancesado. Se tenían maneras "refinadas", importadas también de Europa. A un tiempo, se descubrían, por citar un solo evento, los frescos de Teotihuacán que entonces jóvenes como el propio Herrán estarían abocados a reproducir. Se inicia la búsqueda de nuestras raíces étnicas. Se viste moda francesa para caminar sobre calles en las que todavía circulaban personas que no conocían el castellano y que intentaban hacerse de un pequeño lugar en la deslumbrante capital de la República tras haber abandonado milpa y paisaje.

Herrán sin duda miró todo esto desde el balcón de su estudio en la calle de Mesones. Posiblemente fue el testigo silencioso que quiso emprender la titánica tarea de dar a los primeros habitantes de nuestro país el lugar que en verdad les correspondía en una sociedad cada vez más hosca, más lejana al origen de una nación. Herrán sabía que no era posible que continuase la vida como en Europa cuando éramos poseedores de un país con varios milenios menos de historia que el primer mundo del que nos llegaban modas y modales.

Esa es posiblemente otra más de las aportaciones de Herrán. La intención trunca de una reivindicación nacional, a través de la pintura, del reotorgamiento del ser a una nación que estaba a punto de canjearlo por otro muy distinto que la historia jamás hubiera podido explicar.

Veamos pues a Saturnino Herrán como un pintor con el proyecto inconcluso de recoger una forma mexicana de ver el mundo, de plasmarlo, de decirle a quienes miraran sus cuadros, ya fueran espontáneos o de encargo, que había otra óptica distinta a la acostumbrada para enfrentarse a un país, a una sociedad.

Su proyecto está vigente. *El pordiosero* con su mano envuelta en trapos, sigue caminando las mismas calles, pidiendo con las mismas palabras el socorro que imploran los indigentes, mirándonos con los mismos ojos desconfiados de siempre, semblanteándonos antes de abordarnos. Nos persigue con su voz bajita y nos estira la mano vendada. Todavía hoy le damos unas monedas. ◊

¹¹ Ramírez, Fausto, *op. cit.*

VALERIO MAGRELLI

I

Sube siempre por un lado
acaso por el meridión
aún inadvertida.
Pero ya confunde al sueño
alterando sus líneas y el tejido
apremia por debajo
forma nuevos pliegues.
Y se introduce al fin en la aureola
luciente de la sangre y de las venas,
en sus ramificaciones.
Este es el gran verano.
Igual que en su solsticio
todos los miembros vuelan hacia la luz. Sube
la temperatura de la tierra.

II

La fiebre me levanta hacia el calor
cual palanca que tuviera por apoyo
mi pulso izquierdo.
Aquí está el número
exacto de esos latidos
que me inflaman
y levantan en la noche
como a un dragón chino
de papel
incandescente e historiado.



III

En alto, aún más alto.
O bien asisto sólo a esta ascensión
sin involucrarme.
Soy ahora la piedra refractaria
puesta en la chimenea
para guardar el máximo de calor,
inerte, radiante y silenciosa,
un engaste de fuego
que arde muerto en la oscuridad.

IV

Después todo esto cesa,
termina la corriente ascensional.
Dejo la vertical del mercurio,
sus rieles, las cadenas
montañosas;
dejo el metal, dejo las minas
y el brasero sepulto,
el yacimiento
nocturno, la matriz del calor.
Dejo, dejado, déjame. ♦

Hace diez años —cuando creía tener lista la selección y traducción de los poetas italianos del siglo XX, para una vasta antología cuyo destino fue quedarse en galeras—, cayó en mis manos un ejemplar de La parola innamorata (Feltrinelli, Milán, 1978), que reúne parte de la obra de varios poetas jóvenes destacados. De entre ellos llamó poderosamente mi atención Valerio Magrelli, por ese entonces un joven de 21 años, poseedor de una sabiduría que se antoja ingénita y de una serenidad ejemplar en medio de las turbulentas corrientes literarias y sociológicas de la Italia de la posguerra.

Habito mi cerebro
como un tranquilo hacendado sus tierras.
A lo largo del día mi trabajo
consiste en hacerlas frutecer,
mi fruto en hacerlas trabajar.
Y antes de irme a dormir
me asomo a mirarlas
con el pudor del hombre
por su imagen.
Mi cerebro habita en mí
como un tranquilo hacendado sus tierras.

Éste y otros poemas que forman parte de un grupo de Naturalezas muertas, me persuadieron de cerrar la mencionada antología con estos poemas, precedidos por los de otro joven que murió a los 20 años de edad, Eros Alesi.

Dos años después apareció su primer libro: Ora serrata retinae (Feltrinelli, Milán, 1980), con un prólogo de Enzo Siciliano, que ras- trea amorosamente las vetas sustentadoras de esta poesía y aca-

ba de iluminar las penumbras que subyacen en la inteligencia de la mirada que la engendra. Y cito un fragmento de dicho prólogo: " . . . En estos versos hay una precisa luminosidad italiana. No la luz del estupor barroco, del estupor dannunziano, sino la luz de Morandi, la que proviene del empleo exacto, capilarmente exacto, de la punta seca, de la mina de plata.

"Es la poesía que nace de una costilla de Leopardi, y que fecunda la experiencia contemporánea de un Rébora, de un Sbárbaro, de un Cardarelli.

"Lejana —en una perspectiva a la zaga—, se halla la tradición de la prosa científica: el uso del léxico medio, suspendido in vitro, para que todos entendamos, y que nos permite descubrir, siempre que la encontramos, nuestra lengua capaz de milagrosas purezas."

En Nature e venature (Mondadori, Milán, 1987, cuya primera sección aquí aparece traducida), disminuye la cantidad de luz y aumenta la transparencia, dejándonos ver el pozo de una experiencia humana más honda, los pliegues que ocultaba una luz excesiva, algunas cartas marcadas subrepticamente en la partida. Ahora, más que la luz trasofada de Morandi, nos parece ver la luz despellejada de Cattafi, el claroscuro meridional que altera "las líneas y la urdimbre" tras las cuales acechan los monstruos del verano y de la fiebre, "como un dragón chino / de papel / incandescente e historiado". La luz sigue estando presente, omnisciente, pero ya no capilar, inquisitiva, sino como materia desprendida de la combustión interna.

Sección a cargo de Guillermo Fernández

Teatro

EL OJO Y LA ESCENA

Por Ana María de la Escalera

¿Es posible concebir algo nuevo en la escena representacional contemporánea? Todo parece indicar lo contrario. Después de los diseños con carácter experimental de la escuela de la Bauhaus, que tienen más de sesenta años, las demandas de la crítica de arte nos retrotraen cada vez más hacia las peticiones de sistematicidad, unidad y comunicabilidad que habían hecho posible la escena en la caja italiana del siglo xvii.

Un poco antes, a mediados del siglo xvi, un grupo de arquitectos y de hombres de teatro, había logrado efectuar una transformación de peso en la escena: del espacio simultáneo al espacio sucesivo, este último conocido como caja italiana. El éxito obtenido se debió más a la emergencia de un programa — inédito hasta entonces — de ordenación de lo visible, que a la capacidad visionaria de esos hombres emprendedores. Lo que culminara como la sustitución de un espacio escénico por otro, no era más que la puesta en escena de una mirada cuya peculiaridad consistía en dotar de regularidad a la superficie de lo visible. Darle sistematicidad, un cierto orden y una coherencia suficiente a lo empíricamente visible, era la intención de esa nueva escena. A la vez que regularizaba la percepción, conducía a instalar a quien así miraba, en un lugar privilegiado. El recorte de lo visible no era la parcialización de lo real, o el acercamiento perspectivístico a él: la mirada, ante todo, construye al objeto situando al sujeto que percibe mediante un protocolo de instalación del espacio. Por más de tres siglos, la puesta en escena de la mirada soberana ha reinado en la escena, así como en los programas renovadores de la mayoría de las vanguardias del siglo xx.

El realismo exacerbado, de cuño político, tampoco logró escaparse: para la mirada no hay distinción entre ficción y testimonio, entre efecto de realidad y efecto de ficción. Se procede de igual manera a recortar la superficie de lo visible en el do-

cumental como en el cine de ficción, en el realismo como en el simbolismo. La soberanía de la mirada ordenadora es total; este estado totalitario de la escena le debe más a la angustia del individuo que busca en el escenario las regularidades de un reconocimiento que a la naturaleza misma de lo escenificado (o a su contenido). La estructura que al ordenar lo visible le adjudica una cierta coherencia capaz de ser comunicada y por tanto decodificada por un receptor determinado, es en sí misma la condición de posibilidad, o si se prefiere, el límite de una experiencia estética racional. En Occidente, la mirada ha sido

percepción que otorgando un orden a la superficie de lo visible se hace a sí misma posible bajo la forma de un discurso espacio-temporal. Desde el Renacimiento no sólo estamos culminando siempre y repetidamente el mismo programa, estamos — y esto es lo decisivo — sometiendo toda experiencia estética al dominio del lenguaje.

Durante dos mil años el lenguaje ha sido pensado como un discurso doblemente articulado, o como una secuencia discursiva que puede descomponerse en palabras — primera articulación — y éstas a su vez serán subdivididas en letras o so-



Teatro pánico de Fernando Arrabal

algo más que un rasgo sobresaliente, ha sido la metáfora bajo la cual se presenta el conocimiento racional. Mediante este dispositivo nos hemos vinculado a los productos artísticos que han quedado circunscritos así al registro de lo mirado. Tanto el teatro como el cine y la fotografía, la arquitectura y las artes plásticas en general han sido criaturas de la mirada soberana.

En el teatro y en el cine no se hace sino continuar el programa que emergiera en el Renacimiento de dotar de sentido lo visible y regularizar la percepción del mismo mediante la descomposición de la unidad en elementos provistos de sentido, que han de ser vistos secuencialmente. Así, toda percepción se da en el espacio y el tiempo previstos y por tanto previsibles, para cualquier receptor capacitado o familiarizado. La capacitación consiste en estar al tanto de la secuencia del cálculo o logaritmo representacional del momento (como pudo ser la perspectiva durante muchos años). Hablamos de una

nidos. El análisis específico que así descompone el lenguaje no se entromete con la cuestión relativamente moderna de la comunicación: por el contrario, hace gala de omitir este asunto, para situar al lenguaje bajo un registro completamente ajeno a la correspondencia entre palabras y cosas, que sería propiamente del orden de lo imaginario, y se sitúa en lo propiamente simbólico.

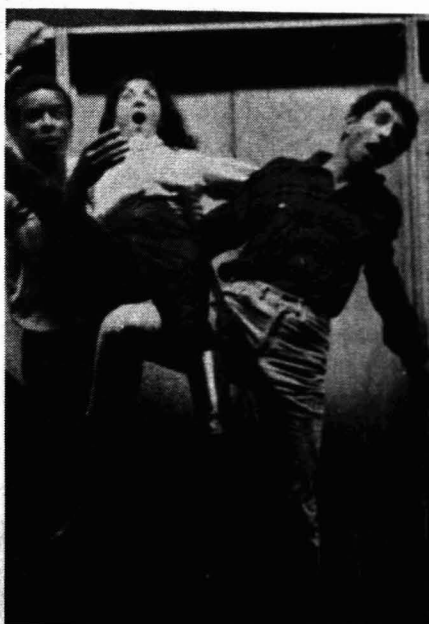
Es posible ver cómo la escena ha sido sometida al mismo dominio de lo doblemente articulado; es en relación con el modelo de la doble articulación que puede hablarse de objetos que conforman la puesta en escena, que la descomposición de éstos sólo tiene como resultado elementos insignificantes. El verdadero sentido de la escena se da en la primera articulación, la de los objetos-palabra que, al igual que estas últimas establecen relaciones o vinculaciones que son estudiadas y determinadas por una suerte de retórica de la imagen.

El realismo, en el cine como en el tea-

tro, significa el proceso terminal de este programa renacentista cuyo propósito fue hacer de las artes un lenguaje, o un producto a su imagen y semejanza. El simulacro cuya eficiencia terminal fue garantizada por el realismo, demandaba esa doble articulación: se trataba de poder descomponer toda secuencia discursiva en objetos que ya tuvieran un nombre, y que estos objetos pudieran a su vez descomponerse en formas que no significaran nada en sí mismas. Es el remedo de la doble articulación de las palabras y los sonidos. Simulacro o remedo, el discurso artístico tiene como condición de existencia (y me atrevería a decir de éxito, en términos de eficacia) esa extraña cualidad analógica de los lenguajes occidentales, esa petición de correspondencia entre palabras y cosas.

El simulacro ha sido el monstruo producido por la propia astucia de la razón, que ha hecho de la experiencia estética un momento de confusión analógica: lo que había sido una operación retórica más se volvió poco a poco realidad en sí misma. La verosimilitud de un producto artístico, su efecto de realidad, se medía por una correlación entre palabras y cosas, o si se quiere por la indiferencia de estatuto entre ellas. La escena realista fue la materialización de la ilusión analógica. Fue, en cierta forma, la escritura de la vida y con ello fue su propia caricatura, la del lenguaje y sus capacidades. La escena realista posee un rasgo sustancial: está compuesta por objetos distribuidos de cierta manera (frente al espectador o frente a la cámara), pero estas cosas no están desligadas de su uso diario o cotidiano: las cosas están ahí en tanto que cosas (en tanto que palabras que representan cosas, como es el caso de la ilusión analógica del lenguaje). El ordenamiento de estas cosas sin embargo, no es el que afectan las cosas en su uso cotidiano; los objetos en escena están distribuidos para ser vistos y para facilitar cualquier tipo de relación posterior entre ellos y la cotidianidad de donde han surgido. Los objetos están expuestos a la mirada como en un catálogo y sujetos a las reglas de la retórica que, mediante operaciones que todos conocemos, los vuelve objetos de una experiencia estética.

De repente, la escena representacional ha desaparecido del registro imaginario de la analogía y sus figuras de pensamiento para aparecer completamente modificada: roto el dominio de la retórica, la escena contemporánea se constituye según las reglas de lo que Lyotard llama "una agnóstica general".



Paradise now, espectáculo del Living Theater

El discurso teatral empieza a parecerse cada vez más a una "jugada", o a una "puesta en juego" estética. El estatuto de la escena tradicional se despliega en múltiples alternativas: es posible casi cualquier tipo de teatro. La escena abandona la condición de mirada para aparecer como intervención estratégica en una suerte de conversación social. La estrategia de toda intervención se produce a raíz de que toda "jugada" es una puesta significativa que instituye a quien la hace como destinador y lo sitúa frente a un destinatario y a un referente (aunque éste sea el juego y sus propias reglas). En el fondo se trata de la figura del intercambio, la que se pone en acto: el lenguaje tanto como en la nueva escena. Pero el intercambio siempre es desigual en la medida que asigna lugares, aún siendo momentáneos (destinador, destinatario, referente).

Pues bien, el ejercicio de semejante juego escapa finalmente a lo que había sido el carácter sobresaliente del teatro durante años: esa peculiar relación con el conocimiento. La escena como mirada instauraba el acto de conocimiento; si todo saber estaba ligado a un orden clasificatorio, la mirada sólo podía ser un acto cognoscitivo supremo. La mirada soberana clasificaba, ordenaba, regulaba no sólo la percepción de las cosas sino que al hacerlo instalaba el núcleo original de toda epistemología: un sujeto y su correspondiente objeto (y viceversa). Ahora bien, al terminar con la escena como acto de conocimiento en sentido racional, el discurso teatral parece liberarse del sujeto mismo de su propio discurso que, lejos de ser el destinador o el destinatario, no era

sino la propia mirada soberana.

Esta modificación de la escena puede ser enunciada de manera general y por ello bastante trivial como el efecto de un desencanto contemporáneo hacia el conocimiento y su relación con el progreso de la humanidad. Sin duda, la cuestión de la decadencia de la confianza occidental en la razón y sus atributos es suficientemente trivial como para disuadirnos de citarla como causa de la modificación en la esfera del teatro y la representación. Hay, sin embargo, índices observables de ese desencanto generalizado. Si lo anterior no es un signo del advenimiento de una nueva época (llámese como se llame), el mencionar una modificación o un cambio tampoco lo es. La idea misma de cambio está estrechamente ligada al principio de modernidad, es decir de que es efectivamente posible y necesario romper con la tradición, y que además, este rompimiento puede ser "pensable". Esto es, ¿cómo es posible pensar algo nuevo con categorías y conceptos viejos? Yo diría que si aún esto fuera posible, es más probable, no obstante, que la tan cacareada ruptura con la tradición no fuera más que una repetición del pasado (la vuelta al espacio simultáneo en teatro es un excelente ejemplo de ello).

Sea cual sea la respuesta que podamos darle a la cuestión con la que se abrieron estas páginas, sospecho que su actualidad no descansa tanto en lo que enuncia, a pesar de la interrogación, sino en tanto que se trata de una pregunta puramente retórica que no busca contestación. Me temo que esta pregunta es el testimonio perimido del gran movimiento de las vanguardias. A su muerte, la interrogante no deja de enlazarnos con la pregunta que hiciera Kant en 1784, y que, en cierta forma, ha hecho posibles todas nuestras preguntas contemporáneas: ¿qué es nuestra época?, ¿en qué consiste nuestra actualidad? Si lo que debemos conservar de este hombre del siglo XVIII es el hecho mismo de preguntar y así iniciar una nueva forma de reflexión sobre el presente, lo mismo debe valer para nosotros en la actualidad. ¿Qué tipo de experiencias son posibles hoy?, ¿qué hacer de la voluntad de experimentación?: ambas son cuestiones que si bien hacen posible a la vanguardia parecen también vislumbrarse tras la pregunta por lo nuevo. ¿Es posible pensar o hacer algo nuevo hoy? Esta es la interrogante que nos engancha con la modernidad; aunque las respuestas no estén más claras hoy de lo que estaban antes.

Supongo que no nos hallamos frente a

la muerte de las vanguardias, sino frente a una manera distinta de leerlas o interpretarlas. Si se quiere, no nos encontramos frente a una escena postmoderna enfrentada a la escena moderna que las vanguardias nos han presentado; existe ahora otra manera de experimentar la escena, existen otras muchas alternativas. No sé si el teatro sea un ámbito cultural distinto a todos los demás; eso explicaría la actualidad de las propuestas de la Bauhaus, de Artaud, de un Grotowsky y de Brook, a un mismo tiempo. Pero sospecho que al igual que Appia y Gordon Craig, años antes, han sido sometidas a la ley inexorable del tiempo. Esto significa, en nuestra actualidad, no la crítica devoradora de los ratones, sino la leniente penetración del mercado de gusto. Nuestro presente es el de la apertura de nuevas alternativas, de la multiplicidad de opciones, de la disgregación de los gustos.

El catálogo ya no es la figura que hace posible la escena; ahora el teatro es un catálogo de opciones diferentes abiertas al gusto, ya no al sentido. En el reino de los *mass media* cada uno es dueño de su propio capital estético y afectivo, y puede gestionarlo como mejor le parezca. Ya no hablamos de sentido en relación con la experiencia estética, sino de la idea de gestión. Compete a cada individuo gestionar como mejor le parezca sus experiencias personales, ya sean estéticas u otras; en este panorama vasto de la multiplicidad individual, el empuje combativo de la vanguardia cambia de sentido, ni siquiera es necesario que muera. Sin vanguardia no hay tampoco retaguardia, sino explayamiento casi infinito de opciones y elecciones personales.

Esto no es nuevo; el individualismo no tiene nada de inédito en la actualidad. No obstante, en la actualidad se lleva a cabo de manera terminal el proceso de personalización. Para el teatro esto puede significar el fin de la construcción de las vanguardias que, de forma determinante, habían señalado la única vía para la escena. Sin la coerción vanguardista, las opciones experimentales de las vanguardias se rehacen por todos lados. Cualquier grupo estudiantil o no profesional, trabaja a partir de las proposiciones de los "maestros" de cualquiera de las vanguardias. Supongo que estas nuevas estrategias de interferencia en la escena, este estar siempre en la conversación supone la realización del ideal moderno de la autonomía individual al que se refería Kant en 1784, al hacerse la pregunta sobre la actualidad. ♦

TRES OBRAS VISITANTES

III MUESTRA DEL FESTIVAL DE TEATRO LATINO

Por Manuel Capetillo

Venezuela, Argentina y España, entre otros países que participaron en el Festival de Teatro Latino (que se lleva a cabo en New York), por acuerdos culturales con México según ya es costumbre anual, trajeron a nuestro país obras sobre las que conviene la reflexión. El Grupo Rajatabla, de Venezuela, presentó *La Celestina*; la compañía argentina de Norma Aleandro llevó a escena *La señorita de Tacna*, y La cuadrada de Sevilla montó una versión de *Las bacantes*. La comparación entre las tres puestas en escena contribuye al entendimiento del teatro conforme a un concepto general necesariamente contemporáneo a nosotros.

Punto de partida

Es un hecho establecido que el teatro, desde sus comienzos, busca ser un acontecimiento total. Lo anterior contradice a la tendencia pésima de sobrevalorar el texto, al que se dio y aún se da preferencia por encima del conjunto de los elementos dramáticos. Ya en escena, la consecuen-

cia del defecto ha solido incurrir en la extensión de las palabras al supuesto valor de la actuación en cuanto hecho único, independiente. La actuación del gesto acartonado o correcto, eficiente y emotivo, de la impostación de la voz que quiere ser tan natural que se niega a sí misma, o del tránsito simple por el escenario, de modo que los movimientos de unos actores no entorpezcan a los de aquellos destinados a lucirse ante el público, asimismo a fin de que las palabras no encuentren el menor estorbo, para que el público entienda precisamente lo escrito por el dramaturgo.

Si bien pocas veces se resuelven dichas tareas elementales, es obvio que el teatro debe ser más que una suerte de monumento a la propuesta dramática. Desde el teatro helénico, a Shakespeare y a los barrocos de nuestra lengua, a Bergman, Kantor, Botho Strauss, al teatro georgiano, o a las invenciones espectaculares de Mendoza, De Tavira o Julio Castillo en México, el teatro es la puesta en escena, el juego de relaciones entre el espectáculo destinado a contemplarse y el espectador atento a contemplarlo. Tal relación se comprueba, al menos relativamente, al descubrir virtudes y deficiencias modelo en *La Celestina*, *Las bacantes* y *La señorita de Tacna*, conforme a las versiones que recientemente visitaron nuestro país dando énfasis opuestos al valor de la palabra.

El grupo venezolano Rajatabla, a pesar de la ostentación de una vanguardia suelta y retrasada, no logra el espectáculo de *La Celestina*, se diría que precisamente debido a un desfase varío, el que ocurre ante la dificultad de la palabra es-



crítica que es hablada en el escenario, y por el enriquecimiento de un factor visual divorciado respecto a los dichos de los personajes.

En *La señorita de Tacna*, la propia intelectualidad de Mario Vargas Llosa, que él traduce a un esquematismo sencillo y simple que traza los dibujos de la añoranza en el tiempo reflexivo, y de la preocupación artística sobre la verdad en lo falso de un escritor, personaje inverosímil, a su vez es traducida a la coherencia teatral. En ésta el mal tratamiento de Vargas Llosa queda y de todas maneras se disculpa, puesto que la verdad de la mentira teatral se dice por medio de todo lo que hace posible que el espectáculo exista.

La cuadra de Sevilla, quizá, considerando las tres obras que este artículo trae a colación, dio una muestra ejemplar de lo que hoy (y siempre) debe ocurrir a las palabras, en la medida en que la plenitud de su sentido lo comunica absolutamente a todo, en conjunto, de manera que el fluido hipnótico de las palabras hace correr la sangre dentro de quien ve, de quien vive los rituales del vino y de la muerte al presenciar *Las bacantes*.

Perdición de las palabras

Ambición, desmesura, incongruencia y otras palabras han hecho posible la existencia del Grupo Rajatabla, que simultáneamente parece tomar y romper a las palabras dramáticas. Esto por lo que toca, cuando menos, a los tres espectáculos que recuerdo, de los que ha presentado en México. A pesar de todo, aquella obra acerca de García Lorca en New York, por la reducción de su alarmismo y en función de una creación visual con apoyo en el sentido de la transgresión poética, es probable que se sitúe en un grado mayor de respetabilidad. Al prestarse atención al hecho total de lo que en el escenario sucede en relación con el espectador, el espectáculo sobre García Lorca estrechaba los elementos sin escándalo, haciendo del escándalo del poeta una realidad teatral completa.

La Celestina que Rajatabla presentó dentro de la III Muestra es todo lo contrario a la actitud humilde propia de un conveniente aminoramiento de lo excesivo. Aquí las palabras perdieron a la obra y se perdieron en *La Celestina*. Se quiso dar énfasis a los dichos escritos por Fernando de Rojas, como así se quiso respecto a los efectos (defectos) teatrales, a la acumulación de gestos, de luces, de sombras, de sonidos, de silencios, de voces, de obje-



tos, de inmovilidades, de movimientos, de presencias, de ausencias, de todos y de nada, pluralmente excedido cada elemento y sin con todos ellos tejerse la red de algo que la obra pudiera decir al espectador.

El director de *La Celestina*, Carlos Giménez, y el Grupo Rajatabla, son adictos a la ostentación, al gusto por querer impresionar. Las palabras de un texto vivo, para el que si acaso se requiere el elogio por su intensidad permanente —de manera brillante, desarrollado en forma gradual por Fernando de Rojas el tema del amor y del amor corrupto—, quedó opacado por el exceso de la interpretación actoral y por el acumulamiento de formas a las que el sentido de las palabras no se tradujo. El valor de la puesta en escena fue el de la visión óptica: ilusión teatral que se desconectó de todo eso que en el escenario pasaba sin que los diversos elementos tuvieran entre sí una verdadera relación. En este caso, por el acento de unos malos actores venezolanos que gritaban y se comían las palabras, al espectador hizo falta entender lo que decía un texto de Fernando de Rojas perdido espectacularmente.

Puede decirse que está en un punto intermedio el director Emilio Alfaro, en un punto de avanzada, al resolver el problema de la dicción en la medida que produce la plenitud dramática, al contrario que los venezolanos, quienes no encuentran la vía del concierto teatral y por su acento quedan reprobados. Para Alfaro y para la compañía de Norma Aleandro el proble-

ma de la dicción se salva al estar el sentido de las palabras en todo lo demás que se realiza. Si por el acento argentino se pierde gran parte de los parlamentos escritos por Mario Vargas Llosa, lo que las situaciones expresan se comunica mediante un acento universal, innovador y tradicional, centrado en la actuación convertida en imágenes entre sí relacionadas y coherentes. La añoranza, el juego incessante alrededor del tiempo, la discusión ensayística acerca de la verdad que Vargas Llosa propone, efectivamente se ponen en escena, sin que algún elemento sobresalga y de los demás se dispare.

La escenografía y la iluminación cinematográficas, conforme hoy el teatro ha aprendido a asimilar otra y otras experiencias —de la pintura, al cine y al sentido poético de las imágenes que dicen—, en *La señorita de Tacna* se producen para ser, no otras palabras, sino las mismas de un texto visualizado al que se trata rítmica, musicalmente, en la extensión del espectáculo que habla a sí, a todos y cada uno de sus elementos, incluida la percepción del público que escucha la palabra de la totalidad teatral. La historia de amor que cuenta Vargas Llosa es vista, como es sentido el tiempo musical de las imágenes, así como la ficción plenamente teatral que en sí misma encierra el sentido de la verdad se manifiesta en el escenario a la contemplación.

Las bacantes, en versión "flamenca" de La cuadra de Sevilla, bajo la dirección de Salvador Tavora, me parece que ocupa un sitio privilegiado: redescubre el pa-

sado, en la experiencia de la tradición diversamente viva que llegó a nuestro presente. Lo descubre nada menos que por la modernidad teatral. La danza y el cante flamencos, las maneras andaluzas de hablar, el acento de un español apenas inteligible para quien no pertenezca a la gitanería, a la hispanidad judeo-mora, a la religiosidad popular de una región delimitada geográfica, social, culturalmente por los siglos, tuvieron lugar en México para la realización de un rito originalmente helénico, transportado para su reinterpretación por Eurípides a la celebración romántica de una tragedia clásica.

En *Las bacantes* de La Cuadra no cabe mencionar el teatro de la palabra, sino el teatro de una totalidad cultural vigente que nos habla. Aquí, la vigilancia de Dionisio mira a través de los ojos ciegos proféticos de Tiresias para la rebelión contra las tiranías del tirano y del rebelde. El rito teatral se lleva a cabo por medio de visiones musicales, de danzas que significan el discurso original, el cual pasa, gracias al zapateado, al volar de las manos y del cante a una región determinada del mundo, que al instante se universaliza. Si Grecia, Roma y España son tradición de muerte, de vida, de conquista, y de libertad que se incrusta en la libertad mágica mesoamericana, ahora tenemos la comprobación, puesto que el rito mismo en cuanto idea efectuada confunde e identifica el valor múltiple de las diversas tradiciones que son la tradición reconocida aún por mexicanos y españoles.

Además, en esta recreación de *Las bacantes* está la crítica moral moderna de siempre, que por los procedimientos del teatro señala que la víctima rebelde también es déspota en ejercicio, según lo dice nuevamente la historia de las últimas décadas del mundo. Quiero decir que en este caso —y el habla del teatro dicha enteramente un poco menos en *La señorita de Tacna*, como si de este modo resaltaran los ruidos del silencio con el que no murmura siquiera el texto espléndido de *La Celestina*— *Las bacantes* es un concepto teatral, una real experiencia de la ficción, experiencia ritualizada teatralmente en su versión más rica, que es la forma. ◊

De la III Muestra del Festival de Teatro Latino:

La Celestina, de Fernando de Rojas, puesta en escena por el Grupo Rajatabla, de Venezuela, bajo la dirección de Carlos Giménez. Teatro de la Ciudad.

La señorita de Tacna, de Mario Vargas Llosa. Con la compañía argentina de Norma Aleandro, bajo la dirección de Emilio Alfaro. Sala Miguel Covarrubias, del Centro Cultural Universitario.

Las bacantes, de Eurípides, adaptada a un espectáculo flamenco por La Cuadra de Sevilla, bajo la dirección de Salvador Tavora. Teatro del Bosque.

Música

UN TROMBONISTA DE ALTURA

Por Juan Arturo Brennan

La historia de la música está llena de grandes virtuosos del violín, el piano, el cello, la flauta y algunos otros instrumentos, pero poco se sabe, históricamente, de grandes trombonistas. Por muchas razones, el trombón, instrumento de gran poder y sonido noble y flexible, ha sido relegado a un segundo término al paso de los siglos, y no ha sido sino hasta nuestros tiempos que el trombón ha comenzado a tomar el lugar que le corresponde por mérito sonoro propio. Entre los trombonistas más destacados de hoy está Ralph Sauer, primer trombón de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, y uno de los maestros más respetados de la actualidad.

Hacia el fin del verano de 1987, el señor Sauer estuvo en México para dar un curso de perfeccionamiento en la técnica del trombón, en la Escuela de Música del Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, precedido de un curriculum que lo acredita como uno de los principales trombonistas de la actualidad.

Nacido en Filadelfia en 1944, Ralph Sauer tuvo como principales maestros a Robert Harper y a Henry Remington, este último en la prestigiosa Escuela de Música Eastman. Después de sus estudios, el señor Sauer se incorporó al ejército de los Estados Unidos, de cuya banda formó parte. "En esos años —dice el trombonista— aprendí de memoria la parte de segundo trombón de más de 50 marchas, pero era mucho mejor que ir a Vietnam." Más tarde, Ralph Sauer formó parte de la Orquesta Sinfónica de Toronto durante seis años y, finalmente, se convirtió en primer trombonista de la Filarmónica de Los Ángeles, puesto que ocupa desde hace 14 años. El señor Sauer alterna su trabajo orquestal con diversas actividades de música de cámara. Entre ellas, está su participación en el *New Music Group* de Los Ángeles, conjunto dedicado a la exploración de la música contemporánea, y en el grupo *Summit Brass*, agrupación de instrumentos de metal que maneja un repertorio que va desde el Renacimiento hasta nuestros días. Además, participa con frecuencia en grabaciones de estudio, fundamentalmente de música para cine y televisión. A este respecto, el señor Sauer afirma que en la actualidad, más de la mitad de la música de cine y televisión se hace a base de sintetizadores, de modo que está dándose un lento pero seguro desplazamiento de muchos instrumentistas. Hoy, sabemos que las orquestas sinfónicas de los Estados Unidos se distinguen, sobre todo, por sus secciones de alientos, y ello proviene sin duda de la sólida tradición de música de banda que hay en aquel país. A este respecto, Ralph Sauer comenta sobre su propio trabajo en la banda del ejército que ahí se le exigía más poder y técnica que musicalidad. Sin embargo, él solía tocar algunas de sus partes de trombón en la banda, con el espíritu de la música de Wagner, cosa que si bien le costó algunos enfrentamientos con los directores, le permitió hacer más fluida la transición al sonido orquestal del trombón.

Estos y otros temas relativos al trombón fueron tratados por Ralph Sauer en una larga y fructífera conversación, generosamente acompañada de comida mexicana y atestiguada por Julio Briseño, el trombonista más destacado de México.

¿Qué tipo de curso está impartiendo en la Escuela?

Es un curso abierto, en el que por lo menos la mitad de los participantes son profesionales, y los demás, estudiantes avanzados. En comparación con lo que oí hace seis años en mi última visita profesional a México, el nivel ha mejorado notablemente, y los participantes están muy dispuestos al aprendizaje, y a escuchar mis ideas, y los aspectos técnicos que he estado trabajando con ellos son los mismos que aplico en mis cursos en cualquier otra parte del mundo. Siempre es cuestión de pensar de nuevo las bases de la técnica, y las bases de la musicalidad, que son, finalmente, las cosas que trabajo yo mismo. El nivel en general me parece similar al que puedo encontrar en otros cursos en los Estados Unidos o en Europa.

Este curso, ¿se refiere más a la técnica que al repertorio?

Fundamentalmente, a la técnica, la corrección de ciertos elementos básicos. Des-

pués, veremos un poco de repertorio, de interpretación de partes orquestales, estilos y otros temas similares.

¿Existen, como en el caso del violín y el piano, grandes virtuosos del pasado en la interpretación del trombón?

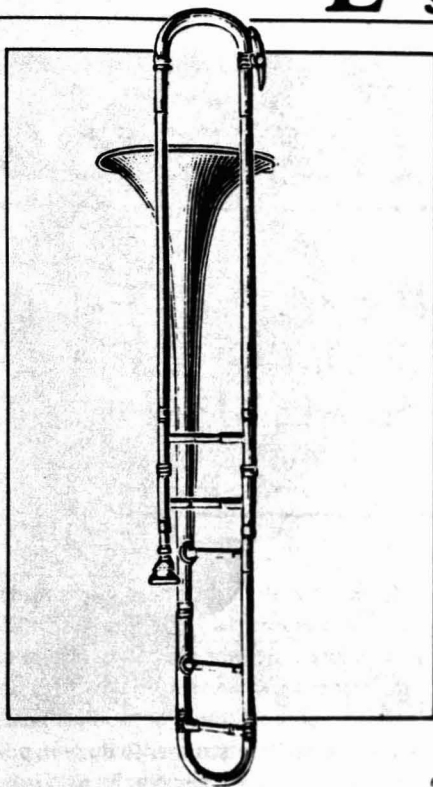
En realidad, no. Hubo algunos intérpretes que fueron conocidos como solistas del trombón en su tiempo, pero que han sido olvidados. Me podría quebrar la cabeza y quizá recordar uno o dos nombres. Arthur Pryor, por ejemplo, fue un solista de trombón en una banda al inicio de este siglo, pero su música es un tanto anacrónica, y sería difícil armar un concierto entero con sus composiciones. Quizá una pieza o dos de Pryor, como *encores*, pero nada más. Su música era de tipo ligero, para ser tocada en exteriores, y no tiene la calidad de la gran música de concierto. Y anticipándome a la siguiente pregunta, puedo decir que el trombón apareció por primera vez en la historia asociado muy de cerca con la música religiosa, de modo que no halló su lugar en la orquesta sinfónica sino hasta la *Quinta sinfonía* de Beethoven (1808). Así, el trombón quedó eliminado de la música del periodo clásico de Mozart y Haydn, apareciendo esporádicamente en alguna obra de música religiosa. Por ello, no existió oportunidad para que se desarrollara un linaje de virtuosos del trombón, debido a que los trombonistas formaban un grupo muy cerrado.

¿Como los gremios de trompetistas en el barroco?

Más o menos, sólo que en un nivel más bajo. Quizá los trombonistas no eran considerados tan inteligentes como los trompetistas, porque se dedicaban a tocar las partes de relleno en la música religiosa y nada más.

Si el trombón en su forma antigua, el sackbutt, existía desde el Renacimiento, ¿por qué los compositores barrocos se olvidaron completamente de él?

Esto es pura especulación de mi parte, pero el hecho es que los compositores de entonces eran estimulados por la presencia de un buen instrumentista, y lo mismo ocurría en el periodo clásico. Por ejemplo, Mozart escribió sus obras para clarinete pensando en Anton Stadler, y los conciertos para corno, en Ignaz Leutgeb. Es posible, entonces, que no existieran trombonistas destacados en aquel tiempo. Por otra parte, la técnica del trombón, que está basada en una vara deslizante,



es para mucha gente, los compositores en especial, una limitación. Creo que en este siglo hemos demostrado claramente que el modo de producción sonora del trombón no tiene por qué ser inferior a la técnica de un instrumento con pistones, o un instrumento de cuerda. Pero quizá en aquel tiempo los compositores no se sentían capaces de componer piezas solistas para el trombón.

¿Tiene esto algo que ver con el hecho de que, en su construcción, el trombón prácticamente no ha evolucionado en 400 años?

Puede ser. El trombón de hoy es idéntico al *sackbutt* antiguo excepto quizá por el tamaño de la campana y de la tubería.

La sencillez misma del diseño del trombón, ¿limita las posibilidades del instrumento en cuanto a nuevas técnicas instrumentales?

No soy experto en la música de vanguardia porque no soy muy afín a ella, pero sé que el trombón está pasando por un renacimiento en el que se han compuesto muchas piezas para trombón solo o para trombón solista con grupo de cámara. Los compositores de hoy se sienten atraídos hacia el trombón quizá por razones diametralmente opuestas a las que alejaron del instrumento a los compositores de antaño. Hoy, los compositores intuyen infinitas posibilidades en el trombón. El rango dinámico es muy amplio, las posibilidades técnicas permiten escribir pasajes de gran rapidez, hay una enorme variedad de sonidos que permiten cambiar el color del so-

nido. En realidad, el trombón tiene grandes posibilidades, que sin duda atraen a los compositores de hoy.

Eso quiere decir que el trombón, que no tiene repertorio barroco, clásico o romántico, ¿tiene hoy en día ya un amplio repertorio?

No, creo que todavía no. Se ha escrito mucha música para trombón en este siglo, pero no es de la alta calidad de la música escrita para otros instrumentos. En realidad, hablamos de música que es casi toda de segunda clase, pero que en manos de un buen trombonista puede ser muy efectiva. No tenemos aún ni la cantidad ni la calidad de música que tienen otros instrumentos, como la trompeta misma, o el corno, o los alientos. No tenemos el equivalente del *Concierto para violín* de Brahms, o el *Concierto para violoncello* de Dvorak. No tenemos una obra que se acerque siquiera a esa música, pero quizá la tengamos pronto porque los compositores se están interesando más y más en el trombón, y hay algunos intérpretes jóvenes que están haciendo buenas carreras de solistas.

En su propia generación, ¿hay un buen número de trombonistas destacados?

En realidad, como solistas, hay muy pocos. Casi todos ellos son instrumentistas de orquesta, como yo mismo: los primeros trombones de orquestas como la de Chicago, la de Boston, y algunas orquestas europeas. Algunos han hecho carrera como solistas: Branimir Slokar, Armin Rosin y, en música de vanguardia, Vinko Globokar. En los Estados Unidos, están Stuart Dempster y Miles Anderson. El problema es que no tienen suficiente repertorio para sustentar una buena carrera como solistas, y eso les sucede también a los más jóvenes trombonistas que intentan hacer una carrera de solistas. Me temo que tendrá que pasar otra generación antes de que tengamos un virtuoso del trombón de la talla de Maurice André en la trompeta. Hay jóvenes capaces de llegar a ese nivel, pero la música que se está escribiendo actualmente para el trombón no es el vehículo ideal para ellos. Me viene a la mente, por ejemplo, el nombre de Christian Lindberg, un trombonista sueco que tiene el potencial para tocar cualquier cosa; tiene el deseo, el temperamento y la técnica para llegar a ser un gran solista. Y está también el francés Michel Piquet, que aunque aún toca en una orquesta francesa, está comenzando a destacar como solista. ◊

Cine

SAN SEBASTIÁN '87

LAS
DESVENTAJAS DE
SER UN FESTIVAL
TARDÍO

Por Leonardo García Tsao

En su segundo año de haber recuperado la categoría A, y el consecuente carácter competitivo, el Festival de cine de San Sebastián no pudo repetir el nivel cualitativo del que Susana López Aranda habló en estas mismas páginas hace un año. El problema con este festival es que se encuentra en una posición muy ingrata: en septiembre, a la cola de los grandes certámenes que tienen preferencia a los ojos de productores y distribuidores. Después de Cannes, Berlín y Venecia, más otros festivales de cierta importancia como Montreal o Locarno, a San Sebastián le quedan prácticamente las sobras de la producción cinematográfica.

Como mayor limitación está el hecho de que el festival —a pesar de su sección *Desayuno con Diamantes*— no ha podido consolidarse como un atractivo mercado del filme, que es el principal interés para una industria ávida de negocios. La prueba de ello es que *Variety*, el semanario estadounidense que funciona como termómetro de la industria, no se preocupa en mandar un corresponsal para que cubra San Sebastián.

Así, es mérito de la organización del festival que, no obstante esos *handicaps*, llegue a reunir bastantes películas de calidad en sus diferentes secciones. Desde luego, la sección más afectada por la rivalidad con los festivales de primera es la de concurso y, por eso, este año resultó ser la más débil. En lugar de buscar los grandes nombres, la selección pareció confiar en los nuevos realizadores y esperar algunos hallazgos. Desgraciadamente, la única revelación digna de mencionar fue la del director belga Dominique Derudde y su opera prima titulada *Crazy Love*.

Basada en textos de Charles Bukowski, el escritor estadounidense de los marginados que ahora goza de una revaloración, la película abre engañosamente como otra historia más sobre la educación sentimental de un adolescente, pero da un giro en dirección opuesta: se trata de la búsqueda del ideal amoroso por parte de Harry, un individuo que tiene por principal obstáculo su propio romanticismo; en la segunda parte, el adolescente se ha vuelto un joven agobiado por un terrible problema cutáneo que lo hace repelente a las mujeres; y en la tercera y última, Harry se ha vuelto un borrachín que finalmente alcanza su plenitud amorosa de una forma socialmente inaceptable. La realización de Derudde participa del romanticismo de su personaje, llevándolo incluso a ciertos tonos góticos. No es casual, entonces, que en algunos instantes la caracterización de Harry evoque al monstruo de Frankenstein, con su inocencia infantil y su ansiedad de amor mal correspondida.

Aunque *Crazy Love* parecía la favorita para llevarse la Concha de Oro, el jurado internacional decidió otorgársela a *Noce en Galilee* (Boda en Galilea), de Michel Khleifi, película que concursaba como palestina, aunque su producción era franco-belga (además, Palestina no está reconocida como nación). En ella, la celebración que el patriarca de un pueblo desea organizar para la boda de su hijo está condicionada por la presencia de las autoridades militares israelitas, cosa que mueve a los palestinos radicales del lugar a planear un golpe en pleno festejo. Khleifi resuelve con acierto los diversos focos de ten-

sión de su relato, al mismo tiempo que plantea un cuestionamiento al extremismo de ambas facciones y a la rigidez de una tradición patriarcal.

Entre las películas del certamen que también resultaron meritorias se encuentra *La estrategia de la urraca*, primer largometraje de ficción del otrora documentalista yugoslavo Zlatko Lavanić. Hay iguales dosis de humor irónico y de desencanto en este retrato de una familia en la que el padre, un militar jubilado, es testigo de los cambios sociales de su país tras la muerte de Tito. En la cinta se aprecia bastante la colaboración en el guión de Emir Kusturica, el realizador de *Cuando papá sale de viaje*, sobre todo en la capacidad de combinar la descripción personal y la colectiva en un tono cálido y afectuoso. También resultó simpático, si bien menos interesante, el debut como directora de Clare Peploe, colaboradora y esposa de Bernardo Bertolucci. *High Season* es una comedia de situaciones ubicada en Grecia, en la que intervienen artistas y espías británicos, compradores de arte y griegos deseosos de divisas extranjeras. En el fondo, Peploe lamenta cómo el turismo ha desgastado la autenticidad griega, pero todo queda en un registro superficial, que no excluye lo entretenido.

El país anfitrión estuvo representado por dos películas: *El Lute (camina o revienta)*, reconstrucción minuciosa hecha por Vicente Aranda de la carrera modestamente criminal de un gitano llamado Eleuterio Sánchez, cuya fama fue amplificadas en tiempos del franquismo al grado de que a los niños se les amenazaba con la llega-



Los intocables

da de *El lute*, en sustitución de *El coco*. El sólido oficio de Aranda no ha podido sintetizar su narración y la cinta concluye cuando la cosa se pone buena, cuando el protagonista inicia su serie de fugas de prisión. Por supuesto, ya se ve venir una segunda parte, aunque uno sospecha que un director como Don Siegel, por decir algo, podría haber resumido la primera hora de *El Lute* en una secuencia de pre-créditos. La otra concursante española, *El bosque animado*, de José Luis Cuerda, fue mejor recibida por el público y la crítica. Bien adaptada de la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez, ésta es una película coral donde el bosque de Galicia es el personaje principal. No obstante que a Cuerda le falta inspiración para sostener el realismo mágico que propone el texto, *El bosque animado* cuenta con momentos afortunados y se beneficia del buen desempeño de un reparto solvente.

En cambio, la participación mexicana estuvo rodeada de controversia. *Lo del César*, de Felipe Cazals, recibió duras críticas pero también elogios. Sin duda, es una película fallida. Se partió del *Calígula*, de Albert Camus, para describir una situación de corrupción y decadencia en el ámbito pesquero empresarial de Yucatán en los años 70; pero la narración no logra esta-

blecer una progresión dramática y se estanca en una monotonía retórica que incluso hace confusa la identidad de varios personajes (sorprende que el deficiente guión se deba a Tomás Pérez Turrent, autor de los guiones de *Canoa* y *Las Poquianchis*, dos de las mejores obras de Cazals). Aunque la destreza formal del realizador es algo plenamente comprobado, no basta por sí sola para conseguir una buena película. Curiosamente, la prensa europea demostró ser tan poco seria como los chicos de la fuente nacionales. Quien esto escribe asistió a la conferencia de prensa que dio Cazals y no escuchó de su boca ninguna de las extrañas declaraciones que después le atribuyeron las agencias noticiosas, y que los periódicos de aquí reprodujeron con subrayada malicia.

Y ya que San Sebastián no interesa a los grandes consorcios productores como posibilidad de ganar un premio —o de no sacar nada— las realizaciones de directores con prestigio internacional se proyectaron fuera de concurso, según dicta la costumbre (también arraigada en Cannes, Berlín, Venecia...). *Los intocables*, de Brian De Palma, y *The Believers* (Los creyentes), de John Schlesinger, se presentaron de tal manera, y como ejemplos de un cine de géneros filmado con habilidad

y con profesionalismo hollywoodense, pero que no presenta ninguna novedad. Sobre un guión del dramaturgo David Mamet, demasiado consciente de las implicaciones míticas de sus personajes, el cineasta Brian De Palma ilustra la lucha entre Eliot Ness y Al Capone con un maniqueísmo similar al de *La guerra de las galaxias*. No hay medias tintas en este violento enfrentamiento, filmado con el virtuosismo ostentoso que ya es habitual en este director. Dos secuencias sobresalen: la balacera a caballo que hace obvia su referencia al western clásico, y la balacera en la estación de tren, con su homenaje casi paródico a Eisenstein filtrado por Peckinpah.

The Believers, por otro lado, es una historia contemporánea de brujería, —la "santería" caribeña—, en la que una secta se dispone a sacrificar hijos primogénitos para obtener un gran poder. Schlesinger practica el género del horror con una mano segura para el efectismo —hay un par de sustos bien administrados— sin llegar a más. En cuanto a otros fenómenos, *The Believers* se suma a la lista de filmes hollywoodenses recientes que tratan el tema del reencuentro afectivo entre un padre y su hijo. El patriarcado vuelve a ponerse de moda.

Finalmente, la sorpresa la dio la última película de John Boorman, *Hope and Glory* (Esperanza y gloria), que abrió el festival. Marcadamente autobiográfica, esta realización habla de los avatares de una familia inglesa durante la Segunda Guerra, vistos a través del hijo menor. Por suerte, no se inscribe en la línea que ha pretendido demostrar el estoicismo de los civiles en tiempos bélicos —el famoso *stiff upper lip* británico que tanto se resaltaba en *Mrs. Miniver*, por ejemplo— sino, por lo contrario, en lo divertida que, a pesar de todo, puede resultar la guerra desde una perspectiva infantil. La captura de un piloto de la Luftwaffe, el jugar en las ruinas de una casa bombardeada o el preferir ver un combate de aviones caza en el cine que uno verdadero, son viñetas que ilustran convincentemente cómo hasta las situaciones más terribles pueden estar dotadas de magia cuando uno es niño. Boorman ha dirigido sin las infladas pretensiones que han hecho indigesta la mayor parte de su obra, para conseguir una película sincera, emotiva y bellamente filmada.

La cosecha no fue muy buena, pero tampoco lo fue en ningún otro festival del año. Sólo un reflejo más de que el cine está en una crisis profunda. ◊



El Lute (camina o revienta)

Danza

ENTREVISTA CON ALBERTO DALLAL

Por Esther Martínez Luna

Alberto Dallal es sin duda uno de los investigadores y críticos más serios y profesionales de danza en nuestro país. En 1979 recibió el premio Magda Donato por su ensayo *La danza contra la muerte* y en 1982 con *El "dancing" mexicano* ganó el Premio Villaurrutia. Aunque realmente lo más trascendente ha sido su labor como investigador y periodista, áreas en las que ha marcado el camino que hoy andan otros estudiosos. Actualmente lleva un ambicioso proyecto cuyo primer resultado es el libro *La danza en México*, volumen primero, de reciente publicación.

¿Cuáles fueron los principales obstáculos a los que se enfrentó al escribir *La danza en México*?

La danza en México es el primer tomo de lo que va a ser una obra magna con respecto a la danza en México. Sí, es el producto de diez años o un poco más de investigación especializada que realicé dentro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Podría afirmar que para escribir este libro y para hacer una investigación adecuada me topé con todas las dificultades del mundo. En primer lugar porque somos muy pocas las personas que estamos haciendo investigación especializada en torno a esta disciplina rodeándonos del objeto de estudio desde todos los puntos de vista posibles; casi siempre la investigación de la danza en el mundo se ha hecho desde el punto de vista antropológico o sociológico, o bien, se ha hecho una especie de investigación histórica y estética que adolece del gran problema de la subjetividad. Casi siempre en vez de investigación objetiva se ha hecho una especie de elogio no descriptivo de obras y de figuras; esto es un gran problema para el investigador de danza porque la danza es el arte efímero por antonomasia; por ejemplo, cuando queremos saber cómo bailaban nuestros ancestros prehispánicos o cómo bailaban en el siglo

XIX nos topamos con el problema de la falta de narración y descripción técnicas, sólo encontramos grandes elogios que no tienen que ver con el conocimiento real de cómo se bailaba, cómo eran las coreografías o cómo era realmente esa danza. Un segundo problema fue la creación de una metodología adecuada que me permitiera atacar por todas partes y al mismo tiempo las distintas épocas de la danza en México; así, este primer tomo abarca desde la época prehispánica hasta la época contemporánea. El segundo y tercer tomos van a ser exactamente lo mismo, o sea que voy a ir como peinando lo que es la danza mexicana y dando a conocer los descubrimientos de las distintas épocas conforme vaya teniendo ese material. Ahorita ya tengo listo el segundo tomo. Otro problema fundamental al cual me enfrenté es que pensé que existía ya una clasificación teórica de las danzas, es decir, tipos, modalidades, géneros, etc., pero por desgracia no fue así; entonces tuve que empezar por ahí. En México, afortunadamente tenemos todos los tipos de danza que pueden tenerse en un país, cosa que en otras naciones no sucede. Tuve que comenzar por hacer una clasificación, tratando de poner en su lugar esas modalidades tramposas que son tergiversaciones o recreaciones de danzas que tienen su núcleo o su origen en siglos anteriores. En el primer capítulo de *El "dancing" mexicano* definí claramente la diversidad de estas modalidades.

Ya que existen diversos tipos de danza en nuestro país, ¿a qué cree que se deba que algunas modalidades, como el folklor o los bailes netamente populares sean considerados de segunda o tercera categoría y al ballet y la danza contemporánea se les tome prácticamente como únicas expresiones artísticas del baile mexicano?

Esa es una falta de información por parte de la gente, aunque es cierto que existe una diferencia entre lo que nosotros llamamos danzas de concierto o danzas teatrales de concierto y las danzas que la gente baila espontáneamente en sus sitios de reunión, en sus fiestas, etc.; sí es arte, pero podríamos hacer la diferencia como existe en la pintura, como existe en el teatro, como existe en todas las expresiones artísticas, sí se hace una especie de selección hacia un arte más complejo, más hecho, más representativo desde el punto de vista cultural de entre el gran arte y el arte popular. Por ejemplo, tú no pue-

des comparar una pintura de Da Vinci con las expresiones populares de su época que eran pictóricas, pero que sin duda eran artesanías; tú no puedes comparar en ese sentido o echar en el mismo saco los grandes murales de Diego Rivera y las artes populares mexicanas hechas en esa misma época en que se pintaban los murales; lo mismo sucede con la danza. El error está en no conocer esa diferencia, esa clasificación y también en no considerar estas manifestaciones como arte. La gran proeza dancística, por ejemplo, de los ejecutantes de mambo o el cha-cha-chá en los *dancings* es admirable y hay que analizarlo, así como hay que analizar la música de Agustín Lara desde el punto de vista musicológico. Pero no es lo mismo, obviamente, la música de Agustín Lara que una ópera que compone Mario Lavista. Yo creo que es la falta de información exclusivamente. Cualquier crítico o teórico que considere que no es arte la danza popular urbana estaría en un error; pero asimismo el público que considere que es igual la danza popular urbana que una obra de Guillermina Bravo bailada por el Ballet Nacional de México, también está en un error. Hay que tener mucho cuidado, porque en algunos casos sí hay una falta de calidad interpretativa o una falta de creatividad e incluso, puede faltar de todo en el ejecutante, ya que en las danzas auténticamente regionales y auténticamente indígenas se necesita de una gran técnica, por eso hay que ir hacia lo concreto en las obras de arte. Al encontrar fallas artísticas, en algunos espectáculos de danza folklórica, sí podremos decir que no hay arte.

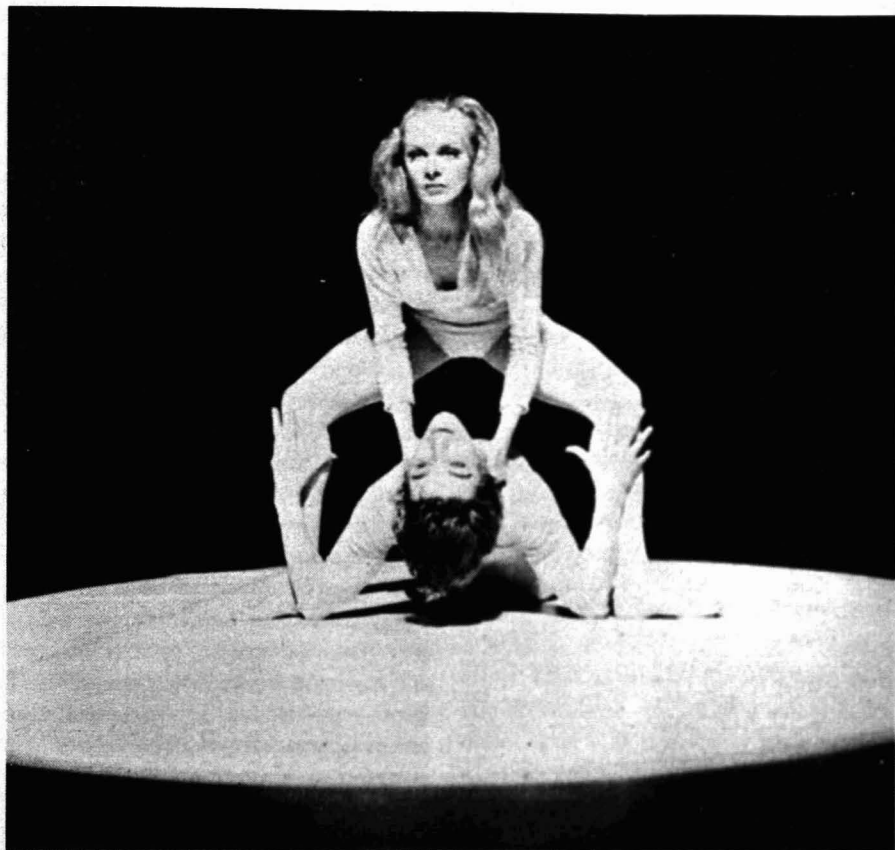
Hablemos de los grupos independientes en México: ¿piensa que actualmente existe un *boom* en la danza contemporánea?

Sí, claro, esto yo lo planteo en *La danza en México* muy claramente y analizo el *boom* como producto de una situación histórica muy especial de todo lo que nos dejaron los movimientos estudiantiles, es decir, el ascenso de la juventud, así en términos generales, hacia la posibilidad de crear un mundo nuevo. En los años sesentas los jóvenes hicieron que miráramos el cuerpo humano de una manera más fresca, de una manera más desprejuiciada y esto ocurrió, hubo una especie de revolución sexual que ahora con la aparición del SIDA creo que se ve detenida históricamente... Luego a eso hay que añadir el descubrimiento de que estamos acabando con nosotros mismos, con nuestros ali-

mentos, con los terrenos que nos dan de comer, con nuestra atmósfera y sobre todo está la amenaza nuclear; esto yo lo analizo en mis libros constantemente y me doy cuenta de que hay una búsqueda casi desesperada, un reencuentro con el cuerpo humano; los chavos e incluso la gente de edad están buscando nuevas formas de desarrollo físico de su cuerpo y obviamente, caemos en un *boom* como tú le dices. Es por ello que la gente se encuentra en una búsqueda nueva de y hacia la danza; de y hacia las artes marciales; de y hacia los deportes; de y hacia las prácticas que antes nada más eran de los soldados, como el correr por las calles. Estos resultados los vemos en una mayor afluencia de público en los espectáculos de danza, en los salones de baile, en las academias, etcétera. Yo en mi ejercicio como crítico lo empecé a notar en mis notas de danza de los años setentas, y me di cuenta de que estábamos viviendo un fenómeno muy especial, y es por ello que la generación de los setentas trae consigo una búsqueda de un nuevo tipo de danza técnicamente menos anquilosado, que realmente toma los temas que estamos viviendo en ese momento y surge lo que llamamos danza contemporánea. Surgen naturalmente nuevas figuras y el hecho de que México es un país de danzantes da origen a que haya mucha gente joven que está formando grupos y está haciendo nuevas proposiciones estéticas en la danza; actualmente existen más de cuarenta grupos independientes en México.

¿Cómo ve las propuestas estéticas y la calidad técnica de estos jóvenes?

Bueno, en primer lugar siento la falta de una infraestructura nacional en la enseñanza de la danza porque la danza de concierto, la danza contemporánea que les corresponde bailar a todos estos jóvenes es diferente a la danza popular urbana; si fuera exactamente lo mismo entonces no tendrían que estar haciendo nada en un escenario, sino que bailarían en los salones de baile o en las calles como ahora de hecho lo están haciendo y esto no es ningún descubrimiento, porque durante el movimiento mexicano de danza moderna Guillermina Bravo, Guillermo Arriaga y todos los demás bailarines, bailaron en los tablados improvisados de los pueblos. Pienso que a estos jóvenes les hace falta saber a quién dirigen su danza, ya que existe una gran tradición de bailar en las calles durante las fiestas de vecindades y las fiestas populares, eso no es ningún descubri-



miento, pero el problema está en su ofrecimiento como bailarines, por ejemplo, ¿en su proposición van a hacer exactamente lo mismo que haría cualquier persona que no haya estudiado para ser bailarín? Esta es una pregunta fundamental, al grado de que en algunos espectáculos de danza-teatro yo me pregunto hasta qué punto cualquier persona puede hacer una proposición visual y dinámica que sea danza en vez de pantomima, éste es el gran problema. Si no existieran antecedentes de increíbles y maravillosas personas que crean todo un movimiento artístico en los años cuarentas y cincuentas entonces sí, pero la historia del arte no se va construyendo de la noche a la mañana por generación espontánea. En muchas ocasiones he escrito que algunos jóvenes coreógrafos están haciendo o intentando hacer lo que ya se hizo en los años cincuentas y sesentas, pero por desgracia en vez de tomar lo mejor de estas afirmaciones las rechazan rotundamente y esto se debe sin duda, a que no existe una organización que permita desglosar, seleccionar lo bueno y señalar lo malo. Yo tengo un gran respeto por todo lo que haga la gente, pero también exijo como crítico y teórico de la danza que se me haga caso y se me escuche, por que se han dado casos de personas, coreógrafos o bailarines que de pronto están diciendo que yo digo algo

que no he dicho en mis libros, o sea, que no me han leído. Pienso que todo movimiento, todo crecimiento, toda situación o fenómeno artístico debe hacer pensar sobre problemas más amplios, y en este caso particular notar en primer lugar la ausencia de una infraestructura nacional en la enseñanza de la danza contemporánea y en segundo lugar el hecho de que hacen falta críticos que vayan a lo concreto del hecho dancístico y no borden solamente en el espacio o en el elogio absurdo y subjetivo, sino que ubiquen históricamente lo que están haciendo talentosísimas personas que están dentro de estos cuarenta grupos.

¿A qué bailarines o coreógrafos reconoce con mayor calidad?

Yo reconozco a todos, pero sin duda he visto un gran talento en Marco Antonio Silva; él está haciendo cosas que yo no podría hacer en el escenario, como unir las artes marciales o algunos deportes como el box y convertirlos en danza. A diferencia existen otros tipos de ofrecimientos; por ejemplo, los de Lidia Romero que son "proposiciones estéticas" que al parecer cualquiera las puede hacer. Reconozco también proposiciones muy interesantes en Rolando de Athie que vino de Oaxaca, el enorme talento de Raúl Parrao y Cecilia Appleton y claro, no debemos olvidar a la

gente joven que está integrada a compañías hechas como Ballet Teatro del Espacio, por ejemplo, Javier Salazar.

¿Qué piensa cuando algunos bailarines y coreógrafos dicen que no existe una crítica de danza especializada en México?

Ha habido en México muy pocos críticos de danza, al igual que ha habido muy pocos en el mundo. Yo considero que hay requerimientos especiales para ser crítico de danza, como es el saber muchas cosas, como es forjar una nueva manera de escribir que incluso aporte neologismos para que la gente entienda o capte qué es y en qué consiste una danza, acercarse a todos los aspectos técnicos, estar en contacto con los coreógrafos, con los bailarines, ir a los ensayos, ir a los estudios, ver la cuestión técnica, ver cómo son las clases; creo que la culpa no es de la poca gente que hace ahora crítica con deficiencias, sino más bien el poco interés de los jóvenes por hablar sobre danza. Hay cuarenta grupos independientes de esta disciplina y no existen siquiera cinco personas jóvenes en México que se hayan acercado a mí para estudiar nuevas metodologías y crear un taller de crítica o para que hicieran sus tesis de historia del arte con temas de danza. Yo creo que la gran crítica la tenemos que hacer a los jóvenes, a las pocas personas que han hecho tesis sobre esto y no estudian y no hacen regularmente textos para periódicos y revistas, pero sin embargo, si quieren de la noche a la mañana ser críticos de danza o creen que ya lo son cuando en realidad se lleva muchos años. Mi primera nota de danza la escribí en 1965 y durante diez años que estuve ejerciendo la crítica de danza jamás me di cuenta que era yo de los pocos que estaban escribiendo sobre danza; en primer lugar estaba ocupadísimo, en segundo yo estaba realmente ejerciendo lo que es la crítica de danza, porque entregaba una nota semanal, hacía entrevistas, leía libros sobre el tema, es decir, que trabajaba duro. Pienso que debería surgir proporcionalmente un núcleo de gente joven que haga crítica de danza y que estudie al respecto. No se puede llegar a ser crítico de danza si no se convierte uno en investigador y en periodista a la vez, debe uno estar estudiando constantemente y aprender a ver danza, porque es un arte visual por antonomasia, pero si la gente no sabe ver ya puede ir a todos los espectáculos de danza y jamás poder escribir nada sobre esta disciplina. ♦

Libros

CAPÍTULOS QUE SE
LE OLVIDARON
A CERVANTES

PARA LA CODICIA NADA ES SAGRADO

Por Alejandro de Antuñano Maurer

"...Los árboles después, llenos de savia,
a porfía crecieron por los aires..."
T. Lucrecio Caro, *De la naturaleza
de las cosas*, Lib. v, Illo.

Es ya vieja la terrible historia de la destrucción de los recursos naturales y culturales del país. Externamente, en el siglo XVI se dejó constancia de los devastadores efectos de las torpes acciones derivadas del descubrimiento de América, las de conquista y colonización; e internamente sin embargo, en el siglo XVII colonial, se cantaba a la feracidad deslumbrante novohispana, pues la naturaleza había resistido y se regeneraba aceleradamente. Montaigne en sus *Ensayos* tempranos, y Sor Juana Inés de la Cruz en su poesía lo evidenciaron así respectivamente:

"¡Tantas ciudades arrasadas, tantas naciones exterminadas, tantos millones de pueblos pasados a filo de espada, y la parte más rica y bella del mundo devastada por el negocio de perlas y de pimienta! ¡Victorias Mecánicas!"

"...Que yo, señora, nací
en la América abundante,
compatriota del oro,
paisana de los metales,
adonde el común sustento
se da casi tan de balde,
que en ninguna parte más
se ostenta la tierra madre."

Es desde luego un hecho que, como lo señalaba Sor Juana Inés de la Cruz, era la Nueva España sinónimo de riqueza con sus suelos que sudaban plata y que mucho contribuyeron al Renacimiento europeo; pero también es cierto que el desgaste de los recursos americanos y la decadencia del paisaje mexicano, empezó desde los

primeros días de la conquista de México. Sólo que el ritmo de la devastación todavía correspondía a lo que la misma naturaleza reponía sin la intermediación del hombre.

Ya en febrero de 1550, por ejemplo el virrey Antonio de Mendoza intentaba combatir la deforestación de los alrededores de Taxco mediante el empleo de una política forestal que resultó inútil, y esta destrucción en general de los recursos del país resultó mayor en la periferia de México-Tenochtitlan de finales del siglo XVI hasta el siglo XIX, lo que denunciaba con exactitud José Ma. Luis Mora en *México y sus Revoluciones* como la bárbara destrucción de los bosques del país por más de trescientos años y sin reponer en un ápice sus pérdidas. Desde el año de 1586 las crónicas hacen referencia a las conocidas tempestades de polvo o polvaredas o "tequesquite" consecuencia de los desastrosos efectos de la permanente destrucción.

La capital de la Nueva España y el resto de sus dilatadas entidades, no escaparon al igual que otras viejas ciudades de Occidente a los contradictorios efectos de la cultura urbana. Así, la labor destructiva se volvió doble: primero se aniquiló el paisaje, el atemporal paisaje que en los tiempos primitivos dominó sobre la mirada del hombre, y luego la ciudad posterior desafió al campo con su silueta que contradijo las líneas de la naturaleza. Se inicia así la primitiva urbe que inventa una naturaleza artificial poniendo fuentes en lugar de manantiales, y jardines en lugar de bosques y praderas. Comienza en América la cultura urbana que verdaderamente desplaza el frágil equilibrio urbano de México con sus materiales elementales de lodo y piedra, y Alonso García Bravo en 1521 y 1522 traza o delimita la ciudad sustituta de la capital mexicana.

Luego la gran ciudad lentamente se irá levantando con la mano de obra indígena y aparecerán las reproducciones de palacios y casas a la medida de la imaginación del obtuso cliente: la casa sevillana amplia y con grandes patios y jardines que recuerdan la civilización árabe de sol y canto y la casa extremeña fuerte y abundante de piedra sólida y apagada.

El aspecto general de la capital de la Nueva España, irá así cambiando al paso de los siglos y alterando paisaje y construcciones en continua mudanza, que recuerda aún en nuestros días al prototipo de ciudad móvil, en irracional y permanente ebullición urbana. De esos años primeros a la fecha mucho ha sido lo destruido;

5ª edición
1ª en Tierra Firme

Alejandro Rossi
**MANUAL
DEL
DISTRAÍDO**

"...venturoso intercambio de ideas y sensaciones..."

"...la astucia de un consumado retórico..."

José Bianco

**REGIONES
CONOCIDAS**

Tal vez sea posible afirmar que el hombre ama la verdad; también es justo sostener que esta tendencia ha producido resultados admirables. Estas dos frases las he escrito con cierto temor, con angustia, sintiendo el deseo de entrecollarlas para dar así la impresión de que no son mías, sino de algún clásico cuyo nombre por conocido se calla. No me asusta la improbable originalidad de ellas, pero sí su amplitud, su anchura, como una foto de nuestro planeta tomada desde una nave espacial.

Tomado del libro
Manual del distraído
de Alejandro Rossi.

Otros títulos recientes
en Tierra Firme

José Balza
ESTE MAR NARRATIVO
Ensayos sobre
el cuerpo novelesco

Noé Jitrik
**LA VIBRACIÓN
DEL PRESENTE**
Trabajos críticos
y ensayos sobre
textos y escritores
latinoamericanos



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

desaforada e irracionalmente, suicidamente se diría, los últimos 50 años. Casi nada ha sobrevivido y menos aún el paisaje mexicano, no obstante los esfuerzos concentrados por conservarlo. Y es que la obstinación, el desapego, la rapiña y el negocio han prevalecido sobre otros intentos por heredar al México del siglo XXI la verdadera herencia, la única riqueza: la de los recursos naturales para disfrute racional de todos los que viven en esta nación.

Cito a continuación el capítulo XVI "de la casi aventura que casi tuvo D. Quijote ocasionada por un viejo de los ramplones de su tiempo"; que mucho recuerda, en palabras de Juan Montalvo, la ramplonería de los tiempos modernos que acaba con la naturaleza de México:

"Cuando esto decía, D. Quijote, echó de ver á un lado del camino un hombre entrado en edad que estaba haciendo hachar dos hermosos cipreses de un grupo que daba obscura y fresca sombra á un gran circuito. Parose y le preguntó por qué hacía derribar tan bellos árboles, destruyendo en un instante obra para la que la naturaleza requería tantos años. —Los derribo, respondió el viejo, porque nada producen y ocupan ociosamente la heredad. Estos y los demás, todos los echo abajo, y no son menos de catorce. —¿Hubiera modo, replicó D. Quijote, de evitar este degüello? Si os incita el valor de estos cipreses, yo os los pago, y permanezcan ellos en pie. —Eso allá se iría con vender la tierra, y no es lo que me propongo, dijo el dueño; antes la estoy desmontando, no tanto por aprovecharme de estos árboles que no valen gran cosa, cuanto por dar á la labranza el suelo mismo. —Cortados no valen nada, replicó el caballero; vivos y hermosos como están, valen más que las pirámides de Egipto. Y así os ruego y encarezco miréis si os está mejor variar de resolución y hacer un obsequio á la madre naturaleza, la cual gusta de la sombra de sus hijos. —Toda sombra es nociva, arguyó el viejo sanguinario. La sombra nada me da; antes me quita lo que pudiera rendir esta heredad. Hoy la pongo como la palma de la mano, la aro en seguida, siembro lechugas y coles, y desde ahora queda vuesa merced convidado á festejarlas á su regreso. —Dejaos de chanzas, que no estoy para ellas, dijo D. Quijote. Por última vez represento y pido lo ya representado y pedido, y andad por vuestras lechugas á otra parte. —Donosa representación, respondió el hombre, quien á despecho de los años había sido algo maleante, ó ya la figura de D. Quijote junto con sus pretensiones le movió á hechar por lo ri-

dículo: donosa notificación.... Y caso de no venir yo en ello, ¿piensa vuesa merced apercibirme con su lanza? —¡Vos lo habéis dicho!, replicó D. Quijote, y arremetió con el viejo, el cual, en vía de defensa, se dejó caer patas arriba de la piedra en que estaba sentado. —Convenid, gritó el caballero, teniéndole en jaque con su lanza, en que estos árboles queden ilesos; ofreced, prometed y aun jurad no tocarles ni á un pelo de la barba. Me allano á cuanto vuesa merced mandare, respondió el burlón, viendo resplandecer esa punta amenazante. ¡Ea, amigos!, dejadme en pie esos árboles, y no se les ofenda con un hachazo más, supuesto que tal es la voluntad de este buen caballero.

"No había cosa más urgente que salvar la vida, y después sería el averiguarse con el desagravio. Pero el andante dio de espuelas á su corcel, y tomó el largo sin añadir palabra, al tiempo que el vencido se levantaba con harta flema, echando pestes contra el loco que así le había puesto. Volvió luego D. Quijote y dijo: —Esas muescas ó heridas de los cipreses pueden serles fatales: llenadlas de cera al punto, y echad sobre ellas una capa de tierra húmeda, que así no habrá riesgo de que se marchiten y perezcan. En esta sazón llegaban dos jinetes á los lados de un coche tirado por cuatro soberbias mulas ricamente enjaezadas y con altísimo plumaje. No era para uno como don Quijote dejar seguir adelante á nadie sin averiguación ninguna, y menos acomitina que tanto olía a cosa de aventura. Echose á medio camino y dijo al postillón: —Buen hombre, parad y responded punto por punto: ¿quiénes vienen aquí?, ¿de dónde vienen?, ¿adónde y á qué van? —Es el ilustrísimo obispo de Jaén, respondió el postillón: viene de Madrid y va á su diócesis. —Nora buena, respondió el caballero. Ahora advertid al ilustrísimo obispo de Jaén que D. Quijote de la Mancha desea llevar consigo algunas de sus episcopales bendiciones, —¿Quién es?, preguntaron de adentro del coche. — El Sr. D. Quijote de la Mancha, quien desea saludar al señor obispo, respondió uno de los hombres de á caballo. —¿D. Quijote de la Mancha?... le conozco; el famoso caballero cuya historia anda por esos mundos. Pues yo me holgaría en verle. Decidle que, si es servido, se llegue á la portezuela. Se apeó entonces D. Quijote é hizo lo que el prelado deseaba, saludándole con una reverencia. Si no lo ha vuesa merced á enojo, dijo el obispo, ¿qué negocio le trae á vuesa merced por estos mundos? —Ando en busca de las aventuras, respondió D. Quijote. Si

la casualidad no me encamina por acá, se consumaba ahora mismo un hecho de los que no sufre un caballero andante. Salga de su carrocín vuestra señoría ilustrísima, y vea con sus ojos si mi profesión importa al mundo, y si los que la seguimos perdemos el tiempo y ganamos la fama a poca costa.

Echóse afuera el obispo, juzgando que realmente se hubiera intentado allí algún delito, y si aún era posible impedir una desgracia.

—¿Ve aquí vuestra ilustrísima esta pequeña selva cuyos árboles verde-oscuros se encumbran en forma de pirámides y derraman sobre el suelo esta densa y provocativa sombra? En verdad le digo que no iba a quedar rama sobre rama, porque este desalmado los echaba a tierra, si no llego yo aquí para librarlos de su hacha destructora. La forma bíblica usada por D. Quijote le pareció bien al obispo, y dando el hito, y por llevarle el genio, manifestó que le desplazaba mucho aquel desaguisado, y se unió a él para encarecer el desalmamiento de quien así había querido matar esos hermosos gigantes de la creación. Hablaba quizás de buena fe el prelado, ya que todo pecho donde anidan los afectos nobles tiene con la naturaleza conexiones ocultas."

Un árbol que ha recibido lentamente la virtud misteriosa de los siglos, junto con la recóndita substancia de la tierra, es objeto que infunde respeto y amor casi religioso. Hay quienes destruyen en un instante la obra de doscientos años por aprovecharse de la mezquina circunferencia que un árbol inutiliza con su sombra: para la codicia nada es sagrado: si el ave Fénix cayera en sus manos, se la comiera o la vendiera. Cosa que no produzca, no quiere el especulador: para el alma ruin, la belleza es una quimera. Un menguado sin luz en el cerebro ni música en el corazón, no alcanza el poder de gozarla, ni su alma tiene los requisitos que se han menester para que den golpe en ella los portentos del universo. No se arrodilla ante el Parnaso sino el hombre delicado cuyo numen le tiene despierto de continuo, maravillándole con las obras del Omnipotente, apasionándole a las gracias de la naturaleza. ◊

Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable. Obra póstuma de Juan Montalvo. Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1898. 340 pp

SED DE MAR

ESTHER SELIGSON Y EL MITO

Por Ilan Stavans

¿Por qué fueron los griegos —y no los fenicios, garamantas, escitas, babilonios, persas, egipcios, ostrogodos, hunos, etíopes, sármatas, bereberes u otomanos— los generadores de mitologías?

Porque tenían una concepción religiosa pagana. Porque desconfiaban de un solo Dios todopoderoso. Porque tenían inclinación por el teatro, la representación, y la mitología es el arte de eternizar teatralmente al mundo. Toda la naturaleza es su escenario, y la pasión de los personajes no termina jamás. Porque poseían fantásticas capacidades de abstracción matemática, filosófica, legalística, científica y logística. Porque descubrieron el valor inigualable de la alegoría.

¿Qué distingue a Ulises, Penélope, el cíclope, la nodriza Euriclea, Perséfone, Telémaco, Menelao, Anfinomo, Atenea, Circe, Telegono, Calipso, de Jesucristo, el patriarca Abraham, Mahoma, los apóstoles o la Virgen de Guadalupe? Mientras los mitos son alegorías, ficción, seres inexistentes, los personajes bíblicos, alcoránicos o evangélicos se reclamaron alguna vez concretos. Alguna vez existieron, fueron históricos. Hay teleología escondida detrás de la Biblia: el mundo tiene un principio y tendrá un fin. Detrás del mito, sin embargo, no hay nada. Además, los mitos nunca mueren mientras que los personajes bíblicos, alcoránicos o evangélicos mueren con un propósito.

Ahora bien: piense usted en la ecuación Leopold Bloom-Stephen Dedalus de la novela *Ulises* de James Joyce. Bloom es la encarnación del judío diaspórico. Dedalus, la del griego exiliado. La ecuación es ilógica, absurda: los israelitas se consagraron como monoteístas desafiando al mito. Los romanos desafiaron el monoteísmo a través de la cultura, de la fuerza. Bloom salva a Dedalus, que está extraviado y tropezado en su odisea dublinesca. ¿Qué símbolo se esconde detrás de esta imagen? Dos polos de nuestra cultura: Grecia y Jerusalem, poder y evasión, alegoría y fe, concretismo y abstracción, compromiso y ausencia. La ecuación no se resuelve.

Incontables son los sitios que reproducen los mitos griegos: Robert Graves, James Joyce, la numerología, zodiaco y astrología, Homero Aridjis, T.S. Eliot y Ezra Pound, Shakespeare y la tragedia, Alfonso Reyes, los alquimistas, C.G. Jung, Sigmund Freud, Brecht, Harold Bloom, Byron, Corneille, Goethe, James George Frazer, George Steiner, entre miles. Sumemos ahora a Esther Seligson.

Después de *La morada en el tiempo* (1981), donde se intentaba reescribir la Biblia de Jerusalem, Toledo y Praga, el libro inmediatamente posterior de Seligson, *Sed de mar*, es sin quererlo la repetición de la ecuación de Joyce: antes los profetas bíblicos, Spinoza, Moisés, Mendelssohn, ahora Homero. El tema que recorre sus páginas es la distancia, el alejamiento, la infidelidad, consecuentes con el universo fantástico que manejan. En *La morada en el tiempo* era la fidelidad, la promesa, el retorno.

Sed de mar (el título es hermosamente poético) es una novela epistolar. Recuenta el enfado en que se descubre Ulises al regresar a Itaca y hallar que su esposa Penélope se ha ido. Telémaco, hijo de ambos, ha guardado en un baúl los fragmentos del diario que su madre Penélope mantuvo durante los oraculares veinte años de ausencia de Ulises. Euriclea, la nodriza, transcribió el manuscrito, editó y preparó el texto para los ojos de su patrón. De ahí sus varias omisiones y puntos suspensivos. Al hallar el material, ¿siente Ulises perplejidad o tristeza? ¿Cómo responde al hallar la carta de despedida de su mujer?

Me parece sugerente la idea: imaginemos la Biblia escrita de modo epistolar, un intercambio entre Dios e Israel. Seligson ha asumido puntos de vista distintos (cuatro) y ha desarrollado imágenes.

Se repiten acá obsesiones pulidas y modeladas en otros textos de la autora: separación y libertad de opción son recurrentes en *Otros son los sueños* (1973), el vagabundeo aparece en *La morada en el tiempo* y en *Luz de dos* (1978), la infidelidad en *Diálogos con el cuerpo* (1981).

Lejos estoy de afirmar que *Sed de mar* sea un gran libro. Cuenta de cuarenta y tres páginas, apenas suficientes para introducir el tema. El lector invoca a Marguerite Yourcenar en *Memorias de Adriano* (igual que invocaba *Opus Negrum* con *La morada en el tiempo*). Hace falta evolución, desarrollo. Y sin embargo los personajes están meticulosamente delimitados. Ulises habla como el ausente para quien "el adiós no fue una separación ni

una partida" porque "Decir adiós es alejar a la muerte, desafiarla, reducirla, deshacerse de ella porque ella se deshace de sí misma". Euriclea responde a su labor como editora: "Me preguntas por estas cartas, Ulises, tampoco yo conocía su existencia. Cuidadosamente ordenadas en la arqueta, sin fecha, sin destinatario, tal como me las muestras, es la primera vez que las veo". Pero intercala su propia opinión como consejera: "¿Nunca recibiste sus mensajes? Largas y estrechas estelas bordadas en bastidor de madera de olivo donde te hablaba de menudos acontecimientos, del vuelo de los pájaros migratorios — ¿quién hubiera dicho que con ellos buscaba huir?"

Pero el protagonista es Penélope. Nadie sabe a ciencia cierta, a partir del texto de Homero, si le fue infiel a Ulises durante su ausencia. Presumiendo su muerte, no menos de ciento doce insolentes príncipes pretendientes de las islas del reino la cortejaban: Duliquio, Same, Zacinto, e Itaca en sí misma. Muchos incluso ya habían planeado asesinar a Telémaco a su regreso de Esparta. Hay quien la acusa de andar con Amfinomio de Duliquio, de quien el fruto pecaminoso sería el dios Pan... Pero ninguno de estos argumentos tiene pruebas suficientes. La carta final de Penélope es sobrecogedora: "... es difícil saber dónde termina la desazón y dónde comienza la fe..." El ritmo musical atrapa: "Y me tocó el llamado, Ulises, un llamado que no es, no, como el de la voz de las sirenas, pues no viene de afuera ni pide ser respondido de inmediato, sino que es como un ansia de apertura, de abrir el horizonte hasta el límite de su latir profundo, y ensanchar la voz, el rostro, el mirar, hacia auroras no pisadas por tristeza alguna; con ansia de holgura inmensa en los brazos, de espacio en el viento, tan hondo y agreste, un fluir en los labios, una haritura en los dedos, un anticipado gozo de travesía..." Yo dudo que en nuestro panorama literario mexicano, con excepción de Homero Aridjis, haya alguien que escriba poesía prosificada con tal soltura, ritmo, fragilidad como Seligson. Cada personaje canta distinto, aunque todos entonan la misma canción.

Símbolos y signos que se repiten continuamente en los libros de Seligson: el tejedor, por ejemplo. Los personajes tejen mientras aguardan pacientes. Los hombres tejen su propio destino. El tejido es un reloj. Es la materia de que estamos hechos, nuestra naturaleza. Es una imagen femenina que salta hacia lo filosófico: Dios teje la historia, el hombre teje su esperan-

za. Otra imagen es el Tiempo: un río que no se detiene, un verdugo que desmejora, una válvula que nos arrebató la felicidad.

Grecia o Jerusalem, mito o religión. La ecuación no se resuelve todavía.

Desconozco por qué hasta ahora *La morada en el tiempo* y otros textos de la autora no se incluyen usualmente en listas epónimas de prosa mexicana. *Sed de mar* es una linda gema. ¡Ay, Seligson! Nos dejas siempre a merced de la poesía que tejes y del Tiempo que nos (de)colora... ♦

Esther Seligson, *Sed de mar*. México: Artifice Ediciones, 1987, 43 pp.

MARTÍN LUIS GUZMÁN

LA HISTORIA EN UN PAÍS DE MUERTOS

Por Alejandro Toledo

Sí, la historia de México (...), la historia de esta nación donde los hombres no son grandes sino al morir, la historia de un país de muertos...

Martín Luis Guzmán

Aún en nuestro tiempo, Martín Luis Guzmán (1887-1976) es considerado autor de sólo tres libros: *El águila y la serpiente* (1928), *La sombra del caudillo* (1929) y *las Memorias de Pancho Villa* (1951). Muchos de sus comentaristas han incurrido

en esta reducción que, por reiterada, no deja de ser dudosa. Como ante Yáñez, Azuela o Magdaleno, ¿debemos lamentar la inexistencia de "una obra"? El del "villista Martín Luis", según lo califica Vasconcelos, ¿es también un universo limitado?

La moderna narrativa mexicana sigue en sus mejores representantes el vaivén de dos extremos: obras que se asumen en su grandiosa parquedad —Josefina Vicens, Juan Rulfo—, o aquellos vastos ejercicios de muchos volúmenes y pocas líneas válidas. Como en nuestra historia, los grandes proyectos tienden a desmoronarse. Por ello sorprende la lectura de la obra completa de Martín Luis Guzmán. El rigor de la escritura le permite pocas distracciones, o sólo aquellas imprudencias asumidas que sistemáticamente reúne en tomos fragmentarios como *La querrela de México* (1915), *A orillas del Hudson* (1917), *Academia* (1959), *Necesidad de cumplir las Leyes de Reforma* (1963), *Pábulo para la historia* (1977) y *Crónicas de mi destierro* (1964).

Ellos encierran quizá el aspecto menor de la obra del chihuahuense, quien prolonga tal eje a estructuras más ambiciosas en su primera experiencia narrativa de largo aliento: *El águila y la serpiente*, que fragmentario, consigue una insólita unidad. Al volumen —hermano en proyecto e intención a *México insurgente* de John Reed— José Vasconcelos le achaca con legitimidad y exceso ciertas cosas. En su comentario, Vasconcelos sólo vigila la etapa convencionista narrada en *El águila*, y encuentra en ella "confusión". Lo de menos son las inexactitudes:

"En este caso —afirma Vasconcelos— le ocurre a Martín lo mismo que a tantos otros que se dicen desorientados ante una situación en que no supieron



actuar con derecho; quisieran enmarcar los hechos para que no aparezca la vacilación, la tortuosidad de sus proceder. (Memorias, tomo I, Fondo de Cultura Económica, p 629)

Vasconcelos exagera. Pero lo que él acusa nosotros debemos tomarlo como característica del libro. *El águila y la serpiente* es acaso el único de los textos narrativos en que Martín Luis Guzmán se atreve a "juzgar" libremente a sus personajes. Observa, espectador y tímido participante, pero además califica. Ya suprime sus emociones, ya evita referir aventuras íntimas o personales. Los héroes son los otros. (En las *Memorias de Vasconcelos* hay una actitud contraria, pues el narrador es el centro de la historia. Martín Luis Guzmán "arriesga" en *El águila* ciertos juicios, Vasconcelos no deja de palabrear: sabio silencio de uno, sabio parloteo del otro.)

En el proyecto de su obra Martín Luis Guzmán evita posteriormente los calificativos fuertes, y pretende que las palabras y las acciones por ellas descritas "reflejen las esencias". Evita los razonamientos: que las escenas creadas convoquen los espíritus en pugna. Narrador ceñido, hace de la política nacional a la vez que una épica una historia de farsantes.

El águila y la serpiente contiene el anuncio de libros posteriores en y fuera de su obra. Hacia atrás o hacia adelante del tiempo que refleja, están *La sombra del caudillo*, *Muertes históricas* (1958) y *Febrero de 1913* (1963), o las *Memorias de Pancho Villa*. Recordemos que al final de *El águila* Francisco Villa le informa al narrador:

"... porque usted, en lo sucesivo, va a ser mi secretario. ¿O tiene algún obstáculo? Hábleme como los hombres." (Obras completas, tomo I, FCE, p. 497)

Lo cual queda como preámbulo a las *Memorias* que años más tarde emprendería Martín Luis Guzmán.

Uno de los momentos culminantes de "La fiesta de las balas", da vida por vez primera a los muertos de Juan Rulfo: "¡Eh, tú! ¿No oyes? Uno de los muertos está pidiendo agua." (Op. cit., p. 332.)

Luego de este ejercicio inicial comenzarían los grandes proyectos que, hoy lo sabemos, fueron inconclusos o concluidos por azar en el desenvolvimiento natural de la escritura. Redactaba la primera parte de una trilogía novelística sobre la Revolución hecha gobierno —Carranza, Obregón y Calles— cuando ocurrió en Huitzilac la matanza del general Serrano y sus correligionarios. Más que olvidar aquello que le ocupaba, encontró en tal acontecimiento la anécdota-síntesis de las formas instauradas luego de la lucha armada. Era de nuevo la represión hecha gobierno, el antiguo

juego que Hans Magnus Enzensberger explica de la siguiente forma:

"Hasta la fecha, todas las revoluciones se han contaminado de la antigua situación prerrevolucionaria y han heredado los fundamentos de la tiranía contra la cual se enfrentaron."

El poder no es sino el control de la vida; el gobernante, sobreviviente de la guerra, desde su silla presidencial y por razones de Estado, da o perdona la muerte. Reajustando la trilogía que hoy forman *La sombra del caudillo*, *Muertes históricas* y *Febrero de 1913*, podemos hallar una elo-

dedor de un tirano. No podía ser de otra manera. De algún modo, y así lo describe Martín Luis Guzmán en *Febrero de 1913*, todos sabían que Madero iba a morir; no era el hombre duro que necesitaba un país ya endurecido. Igual, todos esperaban que ocurriese otra cosa. "Y es esto lo que hace más dolorosa la tragedia del pueblo mexicano —exclama José Vasconcelos— ... que a ratos parece como que no mereciera su ignominia."

Porfirio Díaz muere en la tranquilidad de su casa playera en Biarritz; Francisco I. Madero es asesinado por un brumoso engendro de la dictadura. De Porfirio Díaz a Gustavo Díaz Ordaz, México ha sobrelle-



cuenta lección de historia nacional. Acaso resulte necesaria la explicación de que *Muertes históricas* —con el primer título tentativo de *Muertes paralelas*, en obvia referencia a Plutarco— tendía a englobar el relato de los últimos momentos de Porfirio Díaz, Madero, Carranza, Villa, Obregón, Zapata, Lucio Blanco, Aguirre Benavides, José Isabel Robles y Felipe Ángeles. Del esquema resultaron el único tomo de *Muertes históricas*, con "Tránsito sereno de Porfirio Díaz" e "Ineluctable fin de Venustiano Carranza"; y *Febrero de 1913*, que describe los preliminares a la Decena Trágica. El texto sobre Porfirio Díaz debía ser el prólogo, y prologa, sí, una etapa de nuestra miseria nacional.

Los años en que México vivió en paz durante la dictadura no se debieron sino a un detalle: el control de las armas, el monopolio de la violencia física. El gran jerarca era el gran asesino y, sin rivales, podía jugar con el país, inventar el desarrollo, impulsar la cultura, ofrecer al extranjero la mejor imagen de la pobreza. Viene la revuelta: cae Díaz y entra Francisco I. Madero. La silla de Tanatos es ocupada por un tímido pero resuelto "hombre fuerte de la moral". ¿Qué ocurrió? ¿Por qué la muerte precisó otro gran controlador, y la vida no supo ganar el juego? En política las buenas intenciones valen poco cuando es todo un sistema el que se estructura alre-

vado el tránsito sereno a la muerte de sus mayores criminales. El asesinato a Madero trae la secuela más dolorosa que haya vivido el país: todo girará ahora en torno a los méritos de guerra, y los caudillos serán los que puedan matar con mejores artes. De forma secreta, los guerreros sueñan con ser dictadores: Huerta, Carranza, Obregón, Calles. ... Hasta nuestro tiempo, la silla presidencial es el lugar de arraigo de un dictador de seis años.

Martín Luis Guzmán califica el fin de Venustiano Carranza como "ineluctable". Diría un escritor irlandés: "Ineluctable modalidad de lo visible". Lo visible entonces fue la pugna entre caudillos: si los rivales se unían era para derrocar al nuevo dictador. Luego uno de ellos ocupa la silla presidencial, se troca en nuevo tirano y ... En el esquema de Martín Luis Guzmán, de la larga lista primera de "muertes históricas" sólo una era natural; pasarían varios años para que de nuevo otro gobernante pudiera morir de forma no violenta, erigiéndose en su mandato como supremo asesino. Asegura Enzensberger:

"Entre asesinato y política existe una dependencia antigua, estrecha y oscura. Dicha dependencia se halla en los cimientos de todo poder: hasta ahora, ejerce el poder quien puede dar muerte a los súbditos."

Con *La sombra del caudillo* un círculo se cierra. Para el autor, el asesinato del general Serrano culmina la fase armada de la Revolución como ajuste *necesario* que llevó al país a la vida institucional, gracias también al "partido" que unió los diversos intereses en pugna. Con otras palabras así lo explica en un curioso prólogo a la película que en los sesentas realiza Julio Bracho adaptando con rigor la novela. (Es triste decirlo, pero *La sombra del caudillo* sigue sin exhibirse, pese a la promesa dada a principios de este sexenio por procurar su estreno comercial.) Claro: en ocasiones el autor poco entiende de su obra: la matanza de Huitzilac no fue la última muerte sino la demostración plena de un poder que instaura el temor: la muerte del otro aparece como una señal de advertencia de la propia.

Entonces viene la tranquilidad de los que temen morir asesinados. Bien resume Elias Canetti: el orden social, la paz instaurada, "es una sentencia de muerte en suspenso". Lo sabemos, el suspenso se ha roto en algunas ocasiones — 1959, 1968 —, y en nuestra vida moderna la sentencia recae sobre todos nosotros: con Porfirio Díaz no acabó la dictadura.

El que mata muere: el país de los muertos no es México: el reino de las tinieblas es la política institucionalizada: los que mueren en verdad son los gobernantes. ♦

LA ESCUELA DE FRANKFURT

LOS CAMINOS DE LA TEORÍA CRÍTICA

Por Graziela Borja

La importancia de este libro estriba en los nuevos puntos de vista que el profesor húngaro-americano Zoltán Tar* ofrece sobre la controvertida Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt.

En este primer libro sobre el tema¹ Tar

* El Dr. Zoltán Tar, economista, ingeniero, literato y sociólogo fue becario de la Fundación Fulbright en Budapest, Hungría; ha impartido cursos de economía y sociología en el City College of CUNY y the New School for Social Research en la ciudad de Nueva York así como en la Universidad de Illinois. Es autor de otras obras como *Foundations of the Frankfurt School of Social Research* y *The Selected Correspondence of the Young Lukács*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.

¹ La Universidad de Rutgers, Nueva Jersey (Transaction Books) publicó en 1984 su segundo texto sobre el tema: *Foundations of the Frankfurt School of*

intenta aclarar lo que a su juicio han sido una serie de malas interpretaciones sobre el origen y evolución de dicha escuela. Centra su análisis en sus fundadores, Max Horkheimer y Theodor Adorno, y consistentemente hace a un lado los trabajos de teóricos que estuvieron asociados con el Instituto de Investigaciones Sociales (Institut Für Sozialforschung) tales como Herbert Marcuse, Leo Lowenthal, Otto Kirchheimer, Franz Neumann o Jürgen Habermas, que en su opinión deben ser considerados como personajes periféricos a la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt. Tar nos dice que Horkheimer y Adorno fueron los únicos filósofos que originaron, desarrollaron y definieron esta teoría. Los otros teóricos estuvieron tan sólo vinculados en diferentes épocas y circunstancias al Instituto. Además señala que la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigaciones Sociales no son sinónimos. La Escuela de Frankfurt es el nombre dado por los críticos después de 1950 a la teoría de Horkheimer y Adorno (nombres que Horkheimer y Adorno nunca utilizaron), y el Instituto de Investigaciones Sociales no fue más que un centro de investigaciones afi-

Social Research, Judith Marcus y Zoltán Tar son coeditores.

Vuelta

De próxima aparición:

- DAVID BRADING
Mito y Profecía en la historia de México
- EDUARDO LIZALDE
Tabernarios y eróticos
- SEVERO SARDUY
Nueva inestabilidad
- JEAN MEYER
Cristianos en Latinoamérica
- MILÁN KUNDERA
El arte de la novela
- JORGE IBARGÜENGOITIA
El oficio del escritor

Av. Contreras No. 516 - 3er piso
San Jerónimo Lídice, 10200
México D.F. Tel. 683-56-33

ediciones era

CUADERNOS
POLÍTICOS
49/50

**MÉXICO: LA
DEMOCRACIA Y
LA IZQUIERDA**

ROGER BARTRA
LUIS JAVIER GARRIDO
ADOLFO GILLY
RUBÉN JIMÉNEZ RICARDEZ
CARLOS PEREYRA

**¡¡¡DURO, DURO, DURO!!!
EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL
EN LA UNAM**

CRÓNICA CARLOS MONSIVÁIS
ENSAYO GERMÁN ÁLVAREZ MENDIOLA / MIGUEL
ÁNGEL CASILLAS TESTIMONIO JUAN GUTIÉRREZ /
RENATO GONZÁLEZ NELLO / CRISTINA DOVALI
CALDERÓN CRONOLOGÍA ARTURO ACUÑA

EDICIONES ERA / AVENA 102 / 09810 MEXICO. D.F. ☎ 581 77 44
■ GUADALAJARA ☎ 14 90 84 ■ MONTERREY ☎ 42 08 12

liado a la Universidad de Frankfurt al que Horkheimer y Adorno pertenecieron, y el que incluso ambos presidieron en distintas épocas, pero que no estuvo circunscrito únicamente a la elaboración de la Teoría Crítica.

La Escuela de Frankfurt. Las Teorías Críticas de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno es una obra que rebasa en mucho la literatura que le antecedió en este tema por las siguientes razones:

Es una presentación clara y lúcida de los trabajos de estos dos filósofos (Tar excluye de su análisis la amplia literatura que Adorno produjo sobre el arte, música y literatura); es una reseña sistemática y analítica de la Teoría Crítica y de la Teoría de la Sociedad, tal como las presentara Horkheimer en los años treinta y cincuenta; y finalmente porque Zoltán Tar logra superar la limitante que tienen otros textos sobre la Escuela, particularmente en lo relativo a la extensión de tiempo que cubren (v.g. *La Imaginación Dialéctica* de Martin Jay llega hasta 1950, año en que el Instituto se restablece en Frankfurt).

El libro consta de tres capítulos que se representan cronológicamente, siendo el primero el análisis del desarrollo político e intelectual de Max Horkheimer en relación con las corrientes del pensamiento emergente en la Europa de la posguerra. Fue durante estos años (1930-1940) que Horkheimer escribió una serie de ensayos en donde planteaba su Teoría Crítica en oposición a la teoría tradicional. A su vez Tar nos proporciona varios elementos de gran importancia como es el punto de vista de Horkheimer en relación al papel del proletariado como posible agente de cambio, la relación entre conocimiento y *praxis*, la relación de la Teoría Crítica con el marxismo y la sociología académica, el uso de la violencia como medio político y la influencia del judaísmo (ética) y de Schopenhauer sobre Horkheimer y, en consecuencia, sobre la Teoría Crítica.

En el segundo capítulo Tar nos describe los años de exilio de los dos filósofos en los Estados Unidos durante los cuales ambos autores ampliaron su análisis sobre ciencia, tecnología y dominación, y cómo estos conceptos estuvieron ligados con el fenómeno del surgimiento y naturaleza del fascismo, que los obsesionó durante gran parte de su exilio.

La explicación del fenómeno del fascismo evolucionó en el pensamiento de Horkheimer. En un principio interpretó al fascismo como "La etapa superior del capitalismo" o sea como el resultado natural del libre mercado y de la planeación y ex-

pansión burocrática que le sucedió con el afán de resolver las contradicciones inherentes a ese nuevo momento histórico. Finalmente Horkheimer dio una nueva interpretación al fascismo como la culminación lógica de la ilustración revertida, o sea: si bien la ilustración había surgido para desplazar al mito como explicación universal, la sustitución de la técnica por el conocimiento provocó el retorno de la ilustración al mito. Tar califica a esto como la "filosofía de desesperación social" de Horkheimer.²

También en este capítulo Tar discute mordazmente y con sensibilidad el impacto que el exilio operó en el pensamiento de aquellos intelectuales. (Por ejemplo, la incapacidad para adaptarse a su nuevo mundo, el problema de comunicación a través de un nuevo idioma así como su carácter de marginados de una sociedad cuya cultura les resultaba ajena, culminó con la visión de la *NATURPHILOSOPHIE*, en donde la ciencia moderna es vista como una forma de legitimación de un tipo de dominación social).

En el tercer capítulo, Tar nos presenta a los dos teóricos de regreso en Alemania en 1951, cuando Adorno reconstruye la Teoría Crítica bajo el nuevo nombre de la Teoría de la Sociedad. Con esta reconstrucción se originó un mayor distanciamiento del ya existente entre la Teoría Crítica y el marxismo.

Una de las conclusiones básicas que resultan de este libro es que las teorías filosófico-sociológicas de Horkheimer y Adorno terminaron siendo nada más que "otras filosofías existencialistas" y que la Escuela de Frankfurt no es más que la manifestación de un grupo burgués de intelectuales judío-alemanes cuyo antiguo orden estaba desmoronándose.

Existen ciertos elementos comunes entre Horkheimer, Adorno y Lukács (reificación, fetichismo, totalidad), mas los dos primeros no llevan a cabo una interpretación total a la manera de este último. Lukács al igual que Karl Korsch es precursor de la Teoría Crítica sin estar realmente conectado con ella.

Horkheimer y Adorno rechazan en sus primeras publicaciones la sociedad en que viven y buscan el cambio a través de la Teoría Crítica. La idea de la transformación de la Sociedad a través de un cambio radical en lugar de reformas graduales es la

que les dio espacio a las teorías de Horkheimer y Adorno dentro de la historia intelectual del marxismo. Sin embargo, ellos no contemplaron ni desarrollaron una crítica integrada al capitalismo ni un tratamiento sobre la lucha de clases; la actitud de estos autores durante sus últimos años es vista por Tar como una oposición cuasireligiosa de Horkheimer y una actitud nihilista de Adorno.

Zoltán Tar centra su exposición crítica a la Escuela de Frankfurt en tres puntos claves: 1) La intención original y logro real de una "teoría general de la sociedad capitalista moderna";³ 2) El análisis de la relación entre la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt y la teoría crítica de Marx; 3) La validez de esta teoría a la luz de los cánones generalmente aceptados sobre las ciencias naturales y sociales.

Es evidente que Tar reprueba a la Escuela de Frankfurt en las tres consideraciones, manteniendo que sus investigaciones son desintegradas, incompletas y ahistóricas así como carentes de bases empíricas, y que sus teorías gradualmente abandonaron sus génesis: "no lograron captar la filosofía de las ciencias sociales y naturales modernas."⁴

El autor llega a estas conclusiones después de habernos presentado sistemáticamente los escritos de los teóricos de Frankfurt. Su clara presentación, su profundo análisis y el nuevo acceso a materiales desconocidos, ya sea por no estar publicados o traducidos, dan un enorme valor a esta investigación. Su exposición es crítica y por ello junto con la obra del inglés Phil Slater *Origin and Significance of Frankfurt School*, nos confronta con una nueva visión sobre esta Escuela.

En suma, es un estudio erudito y crítico sobre la Escuela de Frankfurt que resulta indispensable para realizar una evaluación (sociológica) de su aportación a la sociología crítica. ♦



³ *Ibidem*, p. 203 y Cf. pp. 28-43.

⁴ *Ibidem*, p. 203.

² Zoltán Tar, *La Escuela de Frankfurt. Las Teorías Críticas de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno*, Nueva York, Wiley Interscience editores, 1977, pp. 165 y 52.

Zoltán Tar, *La Escuela de Frankfurt. Las Teorías Críticas de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno*, Nueva York, Schocken Books, 1985.

estudios sociológicos 13

Publicación cuatrimestral de El Colegio de México, A.C. enero-abril, 1987

Artículos:

Los sindicatos en la democracia peruana *Jorge Parodi*

El nuevo sindicalismo en la transición de Brasil
Margaret E. Keck

Movimiento obrero, economía y política en Argentina: 1955-1985 *Ronaldo Munck*

Desarrollo industrial y absorción laboral: una reinterpretación *Alejandro Portes y Lauren Benton*

Empresarios y política: Sonora y Nuevo León, 1985
Graciela Guadarrama

Precio del ejemplar: 2 100 pesos

Suscripción anual
México: 5 000 pesos
U.S.A., Canadá, Centroamérica y Sudamérica: 20 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 _____

HISTORIA MEXICANA 143

Publicación trimestral de El Colegio de México

Artículos:

La mortalidad adulta en una parroquia novohispana durante el siglo XVIII *Cecilia Rabell*

Evolución demográfica en una parroquia de la Puebla de los Ángeles, 1660-1800 *Miguel Ángel Cuenya Mateos*

Capitalismo y trabajo en los bosques de las tierras bajas tropicales mexicanas: el caso de la industria del chicle *Herman W. Konrad*

Don Valentín Gómez Farías, su formación intelectual
Carmen Castañeda

Kaerger: peonaje, esclavitud y cuasiesclavitud en México *Moisés González Navarro*

Precio del ejemplar: 2 100 pesos

Suscripción anual
México: 7 000 pesos
U.S.A., Canadá, Centroamérica y Sudamérica: 25 U.S. dólares
Otros: 34 U.S. dólares

CUADERNOS AMERICANOS 6

NUEVA ÉPOCA

Fundador: Jesús Silva Herzog
Director: Leopoldo Zea

En su nueva época publicada bimestralmente y editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, conjugando las múltiples y diversas ideologías latinoamericanas.

Número 6 Noviembre-Diciembre 1987

Temática

LITERATURA Y CRÍTICA
Sudl Sosnowski

VOCES MEXICANAS
Hugo J. Verani, Will H. Corral, William H. Katra.

UNIVERSIDAD Y POLÍTICA EN AMÉRICA LATINA
Orlando Alborno, Vladimir Ardila, Luis Antonio D. Cuaha, Bl. nc : Gómez Truch. , Gregorio Weinberg, Leopoldo Zea.

\$ 2,500.00
De venta en todas las librerías

CUADERNOS AMERICANOS

Periodicidad: 6 números anuales

Precio de la suscripción:

México..... \$15,000.00 m/n

Extranjero... \$ 75.00 Dls. U.S.A.

nombre _____

dirección _____

colonia _____

ciudad _____

estado _____

país _____

teléfono _____

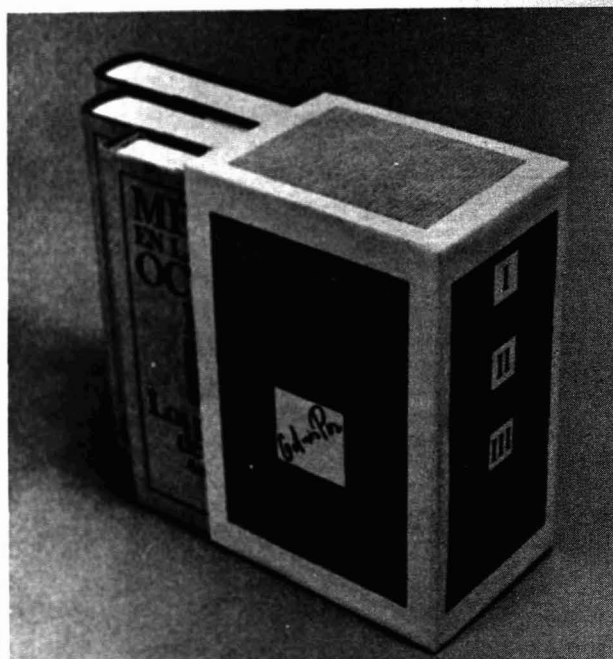
adjunto cheque o giro NO por \$

Torre I de Humanidades, P.B., Cd. Universitaria, C.P. 04510, México, D.F., Tel. 548-9662.

MÉXICO EN LA OBRA DE

Octavio Paz

- I. EL PEREGRINO EN SU PATRIA
Historia y política de México
- II. GENERACIONES Y SEMBLANZAS
Escritores y letras de México
- III. LOS PRIVILEGIOS DE LA VISTA
Arte de México



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

ESTUCHE DE LUJO
EDICIÓN LIMITADA
2000 ESTUCHES

Libros DE MÉXICO

La revista de los editores mexicanos



- Aparece cuatro veces al año.
- Entrevistas a escritores, editores, bibliotecarios y libreros.
- Artículos sobre temas de interés profesional.
- Contiene el suplemento de la Agencia Mexicana del ISBN, con la lista completa de las novedades y reediciones del trimestre. En el número de octubre aparece el Directorio de los editores integrados al sistema.
- Información nacional e internacional.

Una publicación de
cepromex

Centro de Promoción del Libro Mexicano,
Organismo de la Cámara Nacional de la Industria
Editorial Mexicana

Dirección: Holanda 13, C.P. 04120, MEXICO, D. F.
Télex: 1772969 CCIE ME
688-22-24 ó 688-24-34 ó 688-20-11

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



COORDINACION DE DIFUSION CULTURAL/UNAM 1987

artes revista de la escuela nacional de plásticas universidad nacional autónoma de México



Dimensión estética y liberación nacional ■
Significación social del barroco en México ■
Homenaje a Paul Westheim y Roberto Montenegro ■
La expresividad en las artes plásticas ■
Crítica de exposiciones ■ Reseñas y comentarios ■

AMPLITUD MODULADA 860 KHZ.
FRECUENCIA MODULADA 96.1 MHZ.



PROGRAMAS
EN VIVO
CON
TELÉFONO
ABIERTO AL
AUDITORIO
tels. 543-96-17
523-36-52
523-46-40

LUNES 8:30 "ESPACIO UNIVERSITARIO"
Entrevistas a personalidades que analizan experiencias en el campo del arte, ciencia y cultura. Conduce: Jaime Litvak.

MARTES 21:00 "ENTRE COMILLAS"
Un programa con temas de nuestro tiempo. Conduce: Alberto Justiniani.

MIÉR. 21:00 "ECONOMIA Y NACION"
Serie en la que se entrevista a especialistas en la materia. Conduce: Salvador Martínez de la Roca.

JUEVES 21:00 "DE AMORES Y DESAMORES"
Programa para recordar, sentir y vivir. Conduce: Verónica Ortiz

DOMINGO 10:00 "DOMINGO SIETE"
Tomás Mojarro sostiene un diálogo vivo por teléfono y micrófono abierto, sobre cuestiones políticas, culturales, sociales y deportivas.

revista mexicana de POLITICA EXTERIOR

Publicación Trimestral del Instituto Matías Romero de Estudios Diplomáticos, Órgano 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

PREMIO NACIONAL DE LA JUVENTUD 1987

y mención de excelencia "MAESTRO JESUS REYES HEROLES"

CONVOCATORIA

El Consejo de Premiación del Premio Nacional de la Juventud, de conformidad con lo dispuesto en los artículos 3, 6 fracción VIII, 19 fracción I, 72, 77, 78, 79, 80, 81 y demás relativos y aplicables de la Ley de Premios, Estímulos y Reconocimientos Civiles, así como con el acuerdo del Ejecutivo Federal por el que se establece una modalidad de excelencia al Premio Nacional de la Juventud denominada mención "Maestro Jesús Reyes Heróles".

CONVOCA

a los gobiernos de las entidades federativas, a los ayuntamientos, a las instituciones educativas, a las organizaciones obreras y campesinas, a las agrupaciones profesionales y juveniles, a los medios de comunicación social y, en general, a todas las instituciones que de alguna manera contribuyen a la formación de las nuevas generaciones de mexicanos, a proponer candidaturas de jóvenes que por sus méritos puedan ser considerados para recibir el Premio Nacional de la Juventud 1987.

BASES GENERALES

PRIMERA. El Premio Nacional de la Juventud se otorga a hombres y mujeres mexicanos por nacimiento y/o naturalización, menores de 25 años y mayores de 14, que se hayan distinguido por su solidaridad social, capacidad técnica o científica, desempeño académico, creatividad artística, productividad en el trabajo o actividades sociales y políticas, de tal manera que su ejemplo suscite admiración o entusiasmo y sea motivo de emulación para sus contemporáneos en el esfuerzo por superarse en lo personal y por ser útiles a la sociedad. El premio se otorgará a las personas o grupos que lo merezcan y para tal efecto se establece una categoría única.

SEGUNDA. El Premio Nacional de la Juventud se otorgará por las siguientes distinciones:

1. Méritos cívicos
2. Creatividad e inventiva
3. Trabajos académicos
4. Deportes
5. Oratoria
6. Artes plásticas
7. Creación literaria
8. Música
9. Danza
10. Teatro
11. Comunicación social
12. Capacitación y productividad del trabajador industrial
13. Organización y producción campesina
14. Artes populares
15. Méritos en la enseñanza

TERCERA. El Consejo de Premiación encargado de discernir el Premio Nacional de la Juventud, propondrá la entrega de la mención de excelencia "Maestro Jesús Reyes Heróles" a los jóvenes que ostenten méritos relevantes o hayan realizado acciones excepcionalmente encomiables para distinguirlas de entre aquéllas a quienes se haya otorgado el premio.

CUARTA. La selección de las candidaturas propuestas, se apegará estrictamente al significado y expresión de cada distinción, debiéndose considerar para su presentación los siguientes criterios:

Méritos cívicos. Actividades cotidianas que destacan por su sentido de solidaridad social o preocupación por los intereses de la sociedad en su conjunto y/o de los grupos que la conforman, dignas de aprecio y de alta calificación en la escala de los méritos cívicos.

Creatividad e inventiva. Proyectos o trabajos que por su creatividad destacan en el campo tecnológico de nuestro país.

Trabajos académicos. Ensayos y/o investigaciones realizadas, libros escritos o artículos publicados que destaquen por su excelencia académica.

Deportes. Jóvenes que por su esfuerzo y alto rendimiento en competencias nacionales e internacionales hayan impulsado el deporte amateur en nuestro país.

Oratoria. Participación destacada en certámenes a nivel nacional que pongan de relieve la aptitud oratoria.

Artes plásticas. Dominio de las técnicas de expresión plástica. En esta distinción se considerarán sólo los géneros de pintura, escultura y gráfica.

Creación literaria. Presentación de trabajos evaluados por un experto que sirvan como estímulo al arte de la expresión escrita dentro de los géneros de poesía, novela, cuento y ensayo.

Música. Trabajo de compositores, ejecutantes, investigadores y cantantes, cuyo desempeño esté comprendido dentro del terreno de la música académica o popular.

Danza. Trayectoria a nivel semiprofesional avalada por expertos y/o especialistas en los géneros de danza clásica, contemporánea, folclórica y tradicional. Este último, como una vertiente en la que se considerará fundamentalmente la representación genuina de alguna corriente autóctona.

Teatro. Destreza y constancia en la creación, dirección y/o escenificación de obras teatrales a nivel experimental y semiprofesional, avaladas por expertos.

Comunicación social. Participación relevante en cualesquiera de los distintos medios de comunicación: prensa, radio, televisión, ediciones y difusión en general, destacando por el profesionalismo de su desempeño, por su capacidad de innovación y por la defensa de los valores nacionales.

Capacitación y productividad del trabajador industrial. Ejemplos de responsabilidad, constancia, estudio, e interés en la adquisición y mejoramiento de habilidades laborales que se reflejen como una actitud de superación personal y en un mejor desempeño de su trabajo y aportación al incremento de la productividad.

Organización y producción campesina. Ejemplos de esfuerzo y dedicación, orientados a impulsar la organización campesina y el mejor aprovechamiento del trabajo humano en el campo para incrementar la producción agrícola y mejorar las condiciones de vida de la (s) comunidad (es) rural (es).

Artes populares. Trabajos que contribuyan a enriquecer las expresiones artísticas populares y promuevan el fortalecimiento de nuestra identidad nacional.

Méritos en la enseñanza. Ejemplos de aplicación y esfuerzo docente que trasciendan las responsabilidades cotidianas y se inscriban dentro de acciones educativas en favor de grupos o comunidades.

QUINTA. Todas las propuestas deberán acompañarse de los siguientes elementos mínimos de juicio:

1. Expresión de merecimientos enmarcados dentro de algunos de los rubros señalados en la base segunda.
2. Documentos que acrediten los merecimientos a que se refiere el punto anterior.
3. Comprobante legalmente válido de la nacionalidad y edad de la persona o personas propuestas (acta de nacimiento y/o carta de naturalización).
4. Curriculum vitae.
5. Anuencia por escrito del padre o tutor en caso de que el candidato propuesto sea menor de edad.

SEXTA. Además, las candidaturas propuestas deberán acompañarse de materiales adicionales en los siguientes casos:

- Trabajos académicos: versión completa del trabajo académico con el que se participe.
- Oratoria: grabación de por lo menos una de las intervenciones públicas del candidato propuesto y fotografías de éstas.
- Artes plásticas: fotografías de las obras con que se participe.
- Creación literaria: versión completa de la obra que se presente a consideración.
- Música: Compositores: una fotocopia de la (s) partitura (s) de la (s) obra (s) participante (s) y grabación (es) de la (s) misma (s).

Ejecutantes: grabación (es) de la (s) obra (s) con que se participe.

Cantantes: grabación (es) de su (s) interpretación (es).

Investigadores: Exposición por escrito de la labor de difusión, enseñanza o investigación realizada.

Danza: grabación audiovisual que contenga por lo menos una presentación de la persona o personas propuestas.

Teatro: 5 fotografías (14.5 x 22 cm.) de la puesta en escena de la obra o las obras con que se participe, materiales que se hayan utilizado para su difusión y versión íntegra de ellas. (En el caso de los autores).

SEPTIMA. Se sugiere que previo a la celebración del Certamen Nacional, los gobiernos de las entidades federativas, los ayuntamientos, las universidades y centros de enseñanza superior y las instituciones y asociaciones de servicio social en la República, convoquen en sus respectivas esferas a concursos con el fin de que las propuestas de los jóvenes más destacados, sean enviadas al Premio Nacional de la Juventud.

OCTAVA. La Subdirección General de Promoción del Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud, fungirá como Comisión de Admisión y determinará en consecuencia la aceptación o rechazo de las propuestas en consideración a las bases segunda, cuarta, quinta y sexta de la presente convocatoria.

NOVENA. El Premio consistirá en diploma, medalla y beca por un monto de ciento veinticinco mil pesos mensuales durante un año, en cualesquiera de los casos a que se refiere la base segunda de esta convocatoria.

DECIMA. El Consejo de Premiación, propondrá de entre los jóvenes a quienes se haya otorgado el premio, a aquéllas que ostenten méritos relevantes o hayan realizado acciones excepcionalmente encomiables, para que reciban la mención de excelencia "Maestro Jesús Reyes Heróles".

DECIMOPRIMERA. Se otorgará mención honorífica por distinción, siempre que el jurado lo estime procedente, al (los) candidato (s) con méritos de mayor relevancia.

DECIMOSEGUNDA. La Secretaría de Educación Pública, tramitará todo lo relativo al premio por conducto del Consejo de Premiación.

DECIMOTERCERA. El Consejo de Premiación, de conformidad con lo dispuesto por los artículos 16 y 17 de la Ley de Premios, Estímulos y Reconocimientos Civiles, integrará un jurado para cada una de las distinciones, con la participación de personas de reconocido prestigio por su experiencia y trayectoria profesional.

DECIMOCUARTA. Los premios serán entregados por el C. Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos.

DECIMOQUINTA. El plazo para recibir propuestas de candidaturas expira el 15 de diciembre de 1987.

DECIMOSESTA. Toda propuesta deberá formularse por escrito y dirigirse al Consejo de Premiación del Premio Nacional de la Juventud.

DECIMOSEPTIMA. Los casos no previstos en esta convocatoria serán resueltos por el propio Consejo de Premiación.

Para mayor información rogamos a los interesados, dirigirse a la Secretaría del Consejo, sita en Serapio Rendón No. 76, col. San Rafael, México, D.F., C.P. 06470, tels.: 591-01-44 ext. 134 y 566-49-03.

CONSEJO DE PREMIACION

PRESIDENTE
Lic. Miguel González Avellar
Secretario de Educación Pública

REPRESENTANTE DE LA SECRETARIA DE GOBERNACION
Lic. Javier Moctezuma Barragán
Director General de Gobierno

REPRESENTANTE DE LA SECRETARIA DEL TRABAJO Y PREVISION SOCIAL
Lic. Manuel Gómezperalta Domínguez
Subsecretario "A"

REPRESENTANTE DE LA SECRETARIA DE LA REFORMA AGRARIA
Lic. Alfredo Pelón Riveroll
Director General de Recursos Humanos

REPRESENTANTE DE LA H. CAMARA DE DIPUTADOS
Dip. Antonio Brambila Meda

REPRESENTANTE DE LA H. CAMARA DE SENADORES
Sen. Humberto Hernández Hadad

DIRECTOR GENERAL DEL CONSEJO NACIONAL DE RECURSOS PARA LA ATENCION DE LA JUVENTUD
Lic. José Ramón Martel López

SECRETARIO DEL CONSEJO DE PREMIACION
Franco Fabri Vázquez
Subdirector General de Promoción del CREA



PINACOTECA VIRREINAL

Dr. Mora 7 (a un costado de la Alameda)

MARTES A DOMINGO 9:00 a 17:00 hrs.

EXPOSICION PERMANENTE

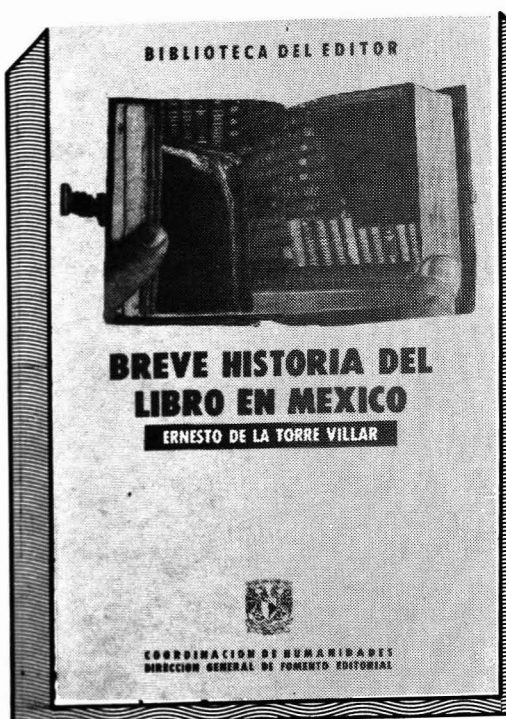
MAESTROS DE LOS SIGLOS
XVI / XVII / XVIII

BALTASAR DE ECHAVE,
SEBASTIAN LOPEZ,
LUIS Y JOSE JUAREZ,
MIGUEL CABRERA,
FEDERICO CANTU,
CRISTOBAL DE VILLALPANDO,
ANTONIO RODRIGUEZ,
NICOLAS CORREA,
FRANCISCO ANTONIO VALLEJO,
NICOLAS Y JUAN RODRIGUEZ JUAREZ,
NICOLAS ENRIQUEZ

SEP

NOVEDADES

COLECCION BIBLIOTECA DEL EDITOR



La BIBLIOTECA DEL EDITOR está formada por textos relacionados con la cultura del libro, en los que se estudia desde la historia del lenguaje escrito, hasta los múltiples pasos que conforman el proceso de su publicación, su distribución y, desde luego, el fenómeno mismo de su lectura. Todos estos temas, enfocados a través de criterios históricos, filosóficos, políticos, económicos, técnicos y aun poéticos.

Lejos de considerar lo impreso como la última palabra en torno a los temas tratados, en estos ensayos se afirma constantemente la condición relativa de su contenido, en virtud del propósito pedagógico y reflexivo que les da origen.

de venta en librerías de la unam



COORDINACION DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL





INDUSTRIA PETROLERA

Orgullo y Fortaleza de México