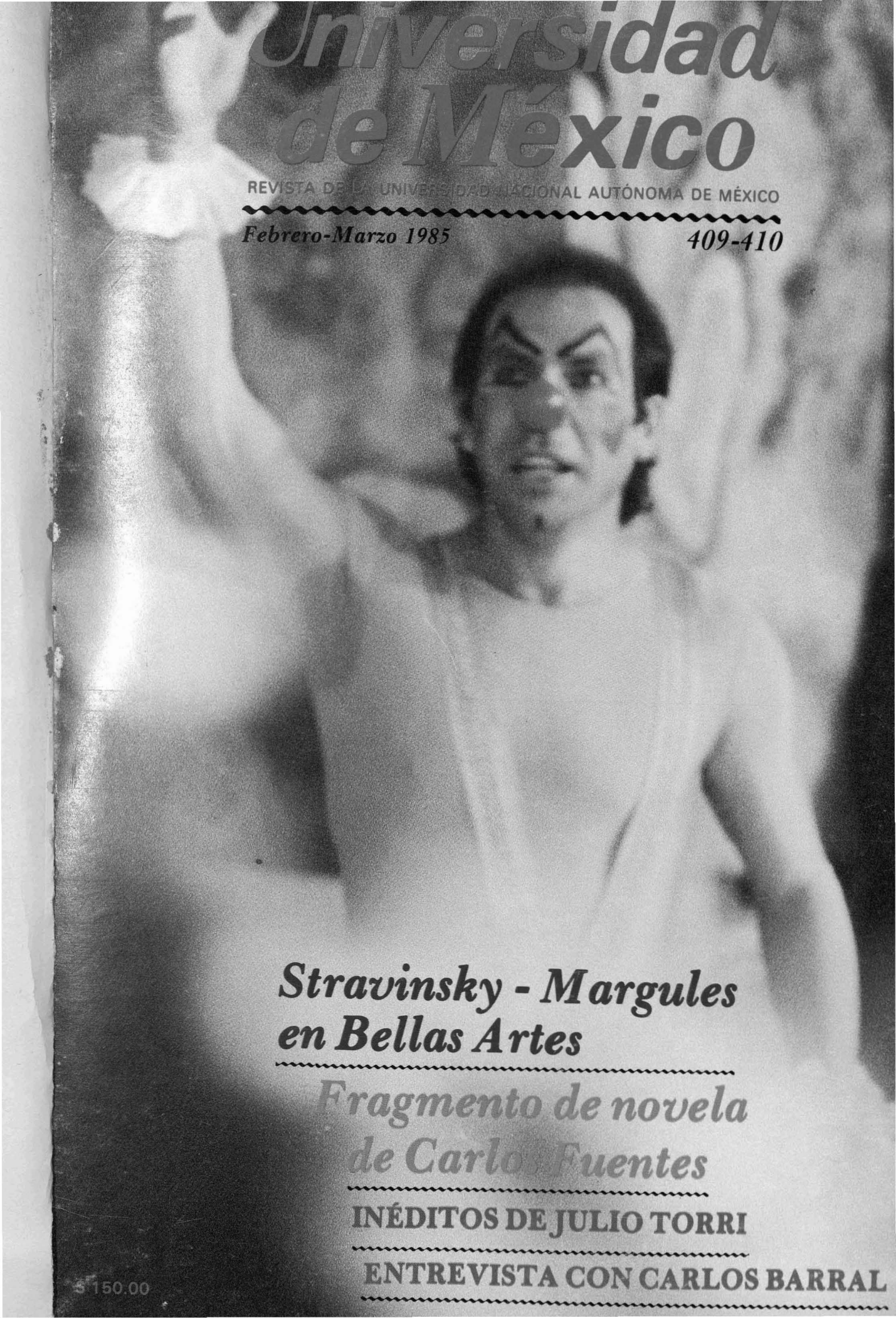




Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Febrero-Marzo 1985

409-410

***Stravinsky - Margules
en Bellas Artes***

***Fragmento de novela
de Carlos Fuentes***

INÉDITOS DE JULIO TORRI

ENTREVISTA CON CARLOS BARRAL

Obras de Pedro Henríquez Ureña en el Fondo de Cultura Económica



—•• Biblioteca Americana ••—

Las corrientes literarias en la América hispánica

Obra crítica

•

—•• Colección Popular ••—

Historia de la cultura en la América hispánica

•

—•• Lecturas Mexicanas ••—

Estudios mexicanos



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Volumen XL, número 409-410 / febrero-marzo 1985

INDICE

Presentación 2

Gringo Viejo 3

Carlos Fuentes

Carlos Barral: 6

Marinero en tierra

Dasso Saldívar

Intelectuales y simples 10

Umberto Cerroni

Fragmentos de soledad 13

Aline Pettersson

La centralización estatal
en el siglo XIX 14

Omar Guerrero

La Xtabay:
Símbolo del amor
incumplido 23

Lee B. García

Stravinsky - Margules
en Bellas Artes 25

Juan Arturo Brenann

Inéditos
de Julio Torri 29

Serge I. Zaitzeff



Quehacer Universitario

35 Uwe Frisch *In Memoriam*
Ignacio Helguera

37 Monterde, universitario
excepcional

38 Casa del Lago: Cultura
tendida al sol
Javier Aranda

39 Secretos Públicos: Dr.
Rolando Tamayo

40 Don Jesús Silva Herzog:
México en la carne

Teatro

42 La Orestíada
aquí y ahora
Jennie Ostrosky

Música

44 Happy Birthday
Juan Sebastián
Gloria Carmona

Libros

47 *La historia de Mayta*
Crisóstomo de la Fuente

48 *El desfile del amor*
Sealtiel Alatríste

50 *La casa de los espíritus*
José Salvador Arronte

Cine

51 *La mujer de al lado*



Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Jorge Carpizo / Secretario General: José Narro Robles / Secretario General Administrativo: José Manuel Covarrubias / Secretario de Rectoría: Carlos Barros Horcasitas / Abogado General: Eduardo Andrade Sánchez / Coordinador de Extensión Universitaria: Fernando Curiel Defossé

Revista de la Universidad de México

Director: Federico Reyes Heróles / Consejo Editorial: Juan Bañuelos, Héctor Cuadra, Beatriz de la Fuente, Carlos Martínez Assad, Carlos Martínez Moreno, Carlos Pereyra / Coordinador Editorial: Francisco Blanco Figueroa / Promoción: Edna Rivera / Editor: Alvaro Ruiz Abreu / Distribución: Silvia Gómez

Diseño: Bernardo Recamier / Fotografía portada: Adrián Bodek.

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. 550-52-15 Ext. de la 2582 a 86

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

Precio del ejemplar: \$ 150.00. Suscripción anual: \$ 1,500.00 (US \$ 40.00 en el extranjero)

UNIVERSIDAD DE MEXICO

★ **ORGANO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO** ★

VOLUMEN I

MEXICO, OCTUBRE DE 1946

NUMERO 1

PRESENTACION

En octubre de 1946, bajo el rectorado de Salvador Zubirán, un nuevo órgano de comunicación universitaria y nacional veía la luz pública. *Universidad de México* fue el nombre original que llevó aquella publicación que se consolidaría rápidamente en una revista mensual. Su misión principal: el análisis y promoción de la cultura, ser “diáfano reflejo de las inquietudes culturales del país” según declara como meta la propia presentación del número inicial.

Cuatro décadas de labor ininterrumpida se han interpuesto entre el nacimiento de la revista *Universidad de México* y esta fecha. Durante este período *Universidad de México* ha sabido ser brillante foro de las mejores expresiones culturales, tanto nacionales como universales, en sus muy diversas manifestaciones. Con perspectivas y matices diferenciados, brindando con ello siempre nuevas alternativas y respuestas dentro del mismo gran proyecto, cada momento de la ya larga vida de *Universidad de México* ha sido orgullo de los universitarios, de la cultura nacional. En enero de 1985 el doctor Jorge Carpizo, rector de nuestra Universidad, lanzó un llamado a la conciencia universitaria. El país, y la Universidad Nacional Autónoma de México, demandan, ahora más que nunca, un esfuerzo superior que muestre la entraña universitaria y que permita salir crecidos de los difíciles momentos que se viven.

Universidad de México invita a sus lectores a enfrentar conjuntamente este nuevo reto que supone retomar a la cultura como opción democrática, cultura como recreación humana que es naturalmente plural y propositiva, cultura al fin para evitar con inteligencia los posibles escollos.

Se presenta al lector la numeración total de las ediciones de *Universidad de México* desde su nacimiento; se busca así un medio de mayor sencillez en la identificación, instrumento que, además, nos impida olvidar la vasta trayectoria de este órgano de la cultura universitaria y nacional, numeración total que ponga mes a mes frente a nuestros ojos un proyecto firme que rebasa cualquier biografía de las múltiples que la han integrado y la integran, para pasar a conformar sólo una; numeración que nos recuerde tiempos aún más difíciles y que por este conducto nos ayude a situar con sensatez nuestro presente.

Universidad de México.

CARLOS FUENTES GRINGO VIEJO

Un nuevo libro de Carlos Fuentes merece siempre ser saludado como un gran acontecimiento. Eso es: un gran acontecimiento de las letras en lengua española. Gringo viejo es el título de la novela que en breve ofrecerá a los lectores el Fondo de Cultura Económica, de la cual adelantamos aquí estas páginas.

El gringo viejo vino a México a morir.

El coronel Frutos García ordenó que rodearan el montículo de linternas y se pusieran a escarbar recio. Los soldados de torso desnudo y nucas sudorosas agarraron las palas y las clavaron en el mezquite.

Gringo viejo: así le dijeron al hombre aquel que el coronel recordaba ahora mientras el niño Pedro miraba intensamente a los hombres trabajando en la noche del desierto: el niño vio de nuevo una pistola cruzándose en el aire con un peso de plata.

—Por puro accidente nos encontramos aquella mañana en Chihuahua y aunque él no lo dijo, todos entendimos que estaba aquí para que lo matáramos nosotros, los mexicanos. A eso vino. Por eso cruzó la frontera, en aquellas épocas en que muy pocos nos apartábamos del lugar de nuestro nacimiento.

Las paletadas de tierra eran nubes rojas extrañadas de la altura: demasiado cerca del suelo y la luz de las linternas. —Ellos, los gringos, sí —dijo el coronel Frutos García—, se pasaron la vida cruzando fronteras, las suyas y las ajenas— y ahora el viejo la había cruzado hacia el sur porque ya no tenía fronteras que cruzar en su propio país.

—Cuidadito.

(“¿Y la frontera de aquí adentro?”, había dicho la gringa tocándose la cabeza. “¿Y la frontera de acá adentro?”, había dicho el general Arroyo, tocándose el corazón. “Hay una frontera que sólo nos atrevemos a cruzar de noche —había dicho el



gringo viejo—: la frontera de nuestras diferencias con los demás, de nuestros combates con nosotros mismos.”)

—El gringo viejo se murió en México. Nomás porque cruzó la frontera. ¿No era ésa razón de sobra? —dijo el coronel Frutos García.

—¿Recuerdan cómo se ponía si se cortaba la cara al rasurarse? —dijo Inocencio Mansalvo con sus angostos ojos verdes.

—O el miedo que le tenía a los perros rabiosos —añadió el coronel.

—No, no es cierto, era valiente —dijo el niño Pedro.

—Pues para mí que era un santo —se rió la Garduña.

—No, simplemente quería ser recordado siempre como fue —dijo Harriett Winslow.

—Cuidadito, cuidadito.

—Mucho más tarde, todos nos fuimos enterando a pedacitos de su vida y entendimos por qué vino a México el gringo viejo. Tenía razón, supongo. Desde que llegó dio a entender que se sentía fatigado; las cosas ya no marchaban como antes, y nosotros lo respetábamos porque aquí nunca pareció cansado y se mostró tan valiente como el que más. Tienes razón, muchacho. Demasiado valiente para su propio bien.

—Cuidadito.

Las palas pegaron contra la madera y los soldados se detuvieron un instante, limpiándose el sudor de las frentes.

Bromeaba el gringo viejo: “Quiero ir a ver si esos mexicanos saben disparar derecho. Mi trabajo ha terminado y yo también. Me gusta el juego, me gusta la pelea, quiero verla.”

—Claro, tenía ojos de despedida.

—No tenía familia.

—Se había retirado y andaba recorriendo los lugares de su juventud, California donde trabajó de periodista, el sur de los Estados Unidos donde peleó durante la guerra civil, Nueva Orleans donde le gustaba beber y mujerear y sentirse el mero diablo.

—Ah que mi coronel tan sabedor.

—Cuidadito con el coronel; parece que ya se le subieron y nomás está oyendo.

—Y ahora México: una memoria de su familia, un lugar adonde su padre había venido, de soldado también, cuando nos invadieron hace más de medio siglo.

“Fue un soldado, luchó contra salvajes desnudos y siguió la bandera de su país hasta la capital de una raza civilizada, muy al sur.”

Bromeaba el gringo viejo: “Quiero ver si esos mexicanos saben disparar derecho. Mi trabajo ha terminado y yo también.”

—Esto no lo entendíamos porque lo vimos llegar tan grito al viejo, tan derecho y sin que las manos le temblaran. Si entró a la tropa de mi general Arroyo fue porque tú mismo, Pedrito, le diste la oportunidad y él se la ganó con una Colt 44.

Los hombres se hincaron alrededor de la fosa abierta y arañaron los ángulos de la caja de pino.

—Pero también decía que morir despedazado delante de un paredón mexicano no era una mala manera de despedirse del mundo. Sonreía: “Es



mejor que morir de anciano, de enfermedades o porque se cayó uno por la escalera.”

El coronel se quedó callado un instante: tuvo la clara sensación de oír una gota que caía en medio del desierto. Miró al cielo seco. El rumor del océano se apagó.

—Nunca supimos cómo se llamaba de verdad— añadió mirando a Inocencio Mansalvo, desnudo y sudoroso, de rodillas ante la caja pesada y tenazmente atada al desierto, como si en tan poco tiempo hubiera echado raíces—; los nombres gringos no cuestan mucho trabajo, igual que las caras gringas, que todas nos parecen igualitas; hablan en chino los gringos —se carcajeó la Garduña, que por nada de este mundo se perdía un entierro, cuantimeno un desentierro—; sus caras son en chino, deslavadas, todititas igualitas para nosotros.

Inocencio Mansalvo arrancó un tablón medio podrido de la caja y apareció la cara del gringo viejo, devorada por la noche más que por la muerte:



devorada, pensó el coronel Frutos García, por la naturaleza. Esto le daba al rostro curtido, verdoso extrañamente sonriente porque el rictus de la boca había dejado al descubierto las encías y los dientes largos, dientes de caballo y de gringo, un aire de burla permanente.

Todos se quedaron mirando un minuto lo que las luces de la noche dejaban ver, que eran las luces gemelas de los ojos hundidos pero abiertos del cadáver. Al niño lo que más le llamó la atención fue que el gringo apareciera peinado en la muerte, el pelo blanco aplacado como si allá abajo anduviera un diablito peñador encargado de humedecerles el pelo a los muertos para que se vieran bien al encontrarse con la pelona.

—La pelona— exclamó a carcajadas la Garduña.

—Apúrenle, apúrenle— dio la orden Frutos García—, sáquenlo de prisa que mañana mismo debe estar en Camargo el cabrón viejo este —dijo con la voz medio atorada el coronel— apúrense

que ya va camino del polvo y si viniera un viento, se nos va para siempre el gringo viejo...

Y la verdad es que casi sucedió así, soplando el viento entre tierras abandonadas, barriales y salinas, tierras de indios insumisos y españoles renegados, cuatreros azarosos y minas dejadas a la oscura inundación del infierno: la verdad es que casi se va el cadáver del gringo viejo a unirse al viento del desierto, como si la frontera que un día cruzó fuera de aire y no de tierra y abarcara todos los tiempos que ellos podían recordar detenidos allí, con un muerto desenterrado entre los brazos (la Garduña quitándole la tierra del cuerpo al gringo viejo, gimiente, apresurada; el niño sin atreverse a tocar a un muerto): los demás recordando a ciegas los largos tiempos y los vastos espacios de un lado y otro de la herida que al norte se abría como el río mismo desde los cañones despeñados: islas en los desiertos del norte, viejas tierras de los pueblos, los navajos y los apaches, cazadores y campesinos sometidos a medias a las furias aventureras de España en América: las tierras de Chihuahua y el Río Grande venían misteriosamente a morir aquí, en este páramo donde ellos un grupo de soldados, mantenían por unos segundos la postura de la piedad, azorados ante su propio acto y la compasión hermana del acto, hasta que el coronel dijo de prisa, rompió el instante, de prisa, muchachos, hay que devolver al gringo a su tierra, son órdenes de mi general.

Y luego miró los ojos azules hundidos del muerto y se asustó porque los vio perder por un momento la lejanía que necesitamos darle a la muerte. A esos ojos les dijo porque parecían vivos aún:

—¿Nunca piensan ustedes que toda esta tierra fue nuestra?— Ah, nuestro rencor y nuestra memoria van juntos.

Inocencio Mansalvo miró duro a su coronel Frutos García y se puso el sombrero tejano cubierto de tierra. Se fue hacia su caballo regando tierra desde la cabeza y luego todo se precipitó, acciones, órdenes, movimientos: una sola escena, cada vez más lejana, más apagada, hasta que ya no fue posible ver al grupo del coronel Frutos García y el niño Pedro, la carcajeante Garduña y el rendido Inocencio Mansalvo: los soldados y el cadáver del gringo viejo, envuelto en una frazada y amarrado, tieso, a un trineo del desierto: una camilla de ocote y cuerdas de cuero arrastrada por dos caballos ciegos.

—Ah —sonrió el coronel—, ser un gringo en México. Eso es mejor que suicidarse. Eso decía el gringo viejo.◇

CARLOS BARRAL:

Marinero en tierra

Dasso Saldívar

- No es verdad que haya desestimado como editor *Cien años de soledad*.
- Mi lucha con el leviatán franquista para editar la buena literatura.

Antes de conocer personalmente a Carlos Barral en Barcelona, ya lo habíamos visto algunas veces en reuniones y actos culturales de Madrid. Lo primero que nos llamó la atención fue su inequívoco aire de perfecto marinero en tierra con la aureola lírica y señera, pero a la vez magnánima, del capitán que llega de anclar. Luego, conociéndolo mejor, nos damos cuenta que, esencialmente, Barral es, por lo menos, dos veces el hombre que se vino de la mar: En los comienzos, cuando ya estaba clara su vocación de escritor y se perfilaba la paralela de editor-descubridor, se dedicó a estudiar derecho, tal vez para mirar y sentir a distancia lo que realmente le gustaba. Contemplando su gran labor de editor-descubridor y leyendo la excelente prosa de sus memorias, nos preguntamos si lo primero no habrá impedido la consolidación del que podía haber sido uno de los prosistas más grandiosos de la lengua castellana.

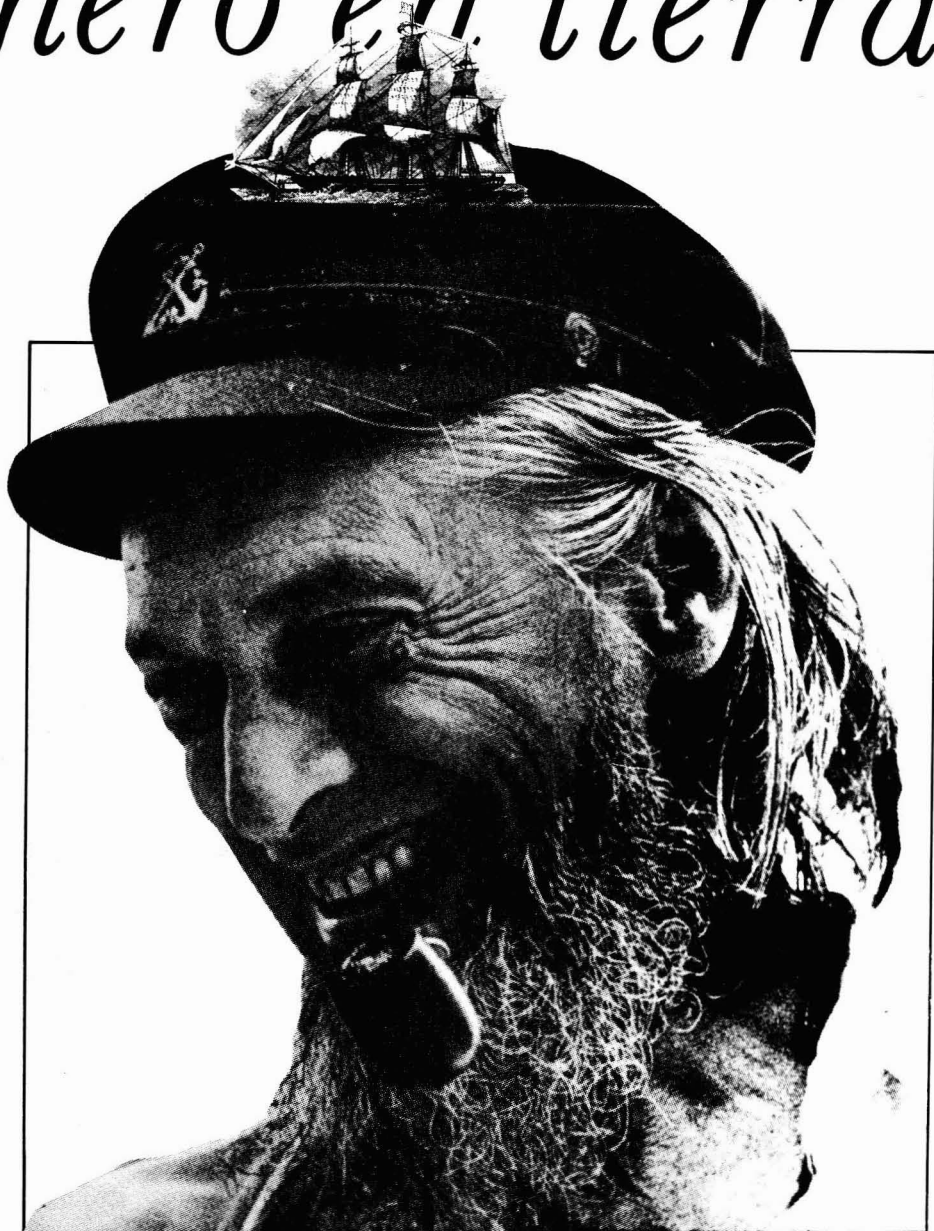
De todas formas, como el marinero lírico de Alberti, Barral llegó de la mar por quererla tanto y para siempre. Con una inteligencia, no especulativa sino sintetizadora de todo un proceso vital y cultural, Carlos Barral finaliza el segundo tomo de sus memorias, Los años sin excusa, con la siguiente frase digna de un Tiresias: "Terminada la juventud se está a merced del miedo".

—En 1950, Carlos Barral se licencia en derecho, abandona esa profesión y se dedica a la de editor. ¿Por qué esta fuga?

—Bueno, yo nunca tuve vocación jurídica. Estudié derecho porque en

aquella época era la menos contaminada entre las carreras humanísticas por la ideología represiva franquista. En realidad, las facultades de letras y filosofía eran entonces galpones llenos de monjas y de curas que se preparaban para la enseñanza. Empecé las dos carreras, derecho y filosofía, pero abandoné ésta por esa incompatibilidad, tanto por el alumnado como por el profesorado que había sobrevivido a las purgas del franquismo, y continué en derecho que era una facultad más neutral y tradicional en el fondo, pero sin ninguna vocación particular por ejercer el derecho.

Al terminar los estudios universitarios me encontré con una herencia, con una editorial que ya existía, sólo que entonces no era literaria, sino pedagógica, y que había sido fundada por mi padre. Se llamaba Seix-Barral y había sido una segregación de una empresa gráfica y editora fundada en 1914: Seix-Barral Hermanos. Yo era escritor desde que tenía uso de razón, aunque nunca tuve la pretensión de ganarme la vida con la pluma. Al heredar esa editorial, quise aplicar mis inquietudes y conseguí transformar esa vieja editorial pedagógica en una literaria que básicamente se regía por mis caprichos y manías literarias. Esto



fue lo que yo hice a lo largo de los años cincuenta y sesenta en Seix-Barral.

—¿Podría hablarse de un divorcio entre el Carlos Barral escritor-editor y el empresario?

—Efectivamente, yo he ejercido los dos oficios. El de editor comportaba en ciertas épocas la cualidad de empresario, en otras, no, como en la actualidad, pero nunca tuve vocación de empresario, y no sólo no tuve vocación en este terreno, sino que nunca estuve destinado a ganar dinero. Me parece que son dos dedicaciones que no se mezclan tanto como parece, y que, sobre todo, yo he procurado que no se mezclen. Yo aconsejo siempre a los escritores jóvenes que practiquen una profesión lo más alejadamente posible de la literatura. Me parece que el ser escritor y editor o escritor y periodista es infinitamente más incómodo que el ser escritor e ingeniero o escritor y criador de caballos.

La cultura franquista

—La atmósfera de fuga que está cristalizada en la obra de creación de Carlos Barral, ¿a qué corresponde en la vida de Carlos Barral como ser social y hombre cotidiano?

—Así como en mi vida profesional existen ribetes aventureros, en mi vida privada hay mucho sosiego, es una vida sedentaria, patriarcal y poco aventuresca, en el fondo. Esto creo que también se refleja en mi poesía, que es más reflexiva, horaciana, que de ribetes épicos. Eso que tú llamas sensación de fuga es, quizás, la acumulación de ciertas obsesiones temáticas en mi literatura preferida, no sólo en mi poesía, como pueden ser el sentimiento de la caducidad y el *triunfus mortis*, temas clásicos que lo invaden todo desde siempre y que constituyen mis obsesiones personales.

—Es indudable que, dados los fines de Seix-Barral, usted debió padecer y obviar innumerables escollos que le venían principalmente del leviatán franquista.

—Tuve lógicamente que obviar muchos escollos. En primer lugar, estaba la

resistencia de los dueños de la empresa que no veían con buenos ojos el transformar una editorial pedagógica, que tenía un mercado seguro y acreditado, en una editorial literaria y riesgosa. Esto me dio mucho quehacer a lo largo de varios años. Por otro lado, estaban efectivamente los escollos de tipo político, es decir, la política descaradamente represiva ejercida por la cultura franquista a través de la censura y todo tipo de presiones. Sufrí estas presiones de una manera dura y directa, estuve detenido varias veces, tuve dos juicios por haber publicado libros que a la administración

del libro *Los tarahumara*, de Antonin Artaud, que básicamente era una colección de lo que él escribió en el sanatorio psiquiátrico, y que fue denunciada privadamente por supuestas injurias a la religión católica. También en este juicio, que fue público como el anterior, fui absuelto. Aparte de estos dos juicios, estuve detenido varias veces y con la censura tuve infinitos problemas. Algunos de ellos los he contado en mis memorias. Una de las veces, la administración franquista me propuso un exilio semivoluntario, en el año 62, que debía durar varios años en América Latina, incluso estaban



franquista le parecieron subversivos. Curiosamente ninguno de los dos libros era político. Uno de ellos era *Las tribulaciones del estudiante Törless*, de Robert Musil, en el que el denunciante de estado y el fiscal creyeron ver propaganda de la homosexualidad. Recuerdo una anécdota muy curiosa: cuando yo protesté diciendo que la escena que se incriminaba era una escena de sadismo y no de homosexualidad, el fiscal replicó diciendo que sadismo y homosexualidad eran una misma cosa, lo cual produjo evidentemente risas en el público que había en la sala. El segundo juicio fue por la publicación

dispuestos a ayudarme facilitándome la estancia en aquel continente. Por todo esto, fue un ejercicio de la profesión bastante accidentado.

El caso Vargas Llosa

—El descubrimiento y posterior edición de la obra de Mario Vargas Llosa, había de tropezar en el mismo contexto con ciertos bemoles...

—El caso de Vargas Llosa te lo puedo contar con entera precisión. Yo recibí el manuscrito de *La ciudad y los perros* de manos del editor mexicano Joaquín Diez Canedo, a quien lo había

presentado para su publicación Vargas Llosa. A la sazón, yo no conocía a Vargas Llosa ni de nombre, además él sólo había publicado un puñado de relatos y estrenado alguna obrita de teatro. Era entonces un perfecto desconocido. A mí me enviaron pues aquel manuscrito, pero sin mayor énfasis. Aquí pasó por el comité de lectura de Seix-Barral y fue leída por un novelista español, hoy famoso, que hizo, recuerdo, un larguísimo informe a lápiz bastante reticente, porque lo único que le preocupaba era el análisis político de la novela. De todos modos, el informe era tan prolijo que a mí me picó la



curiosidad y leí la novela personalmente. Al término de la lectura mi entusiasmo fue absolutamente indescriptible y pasé el libro también a José María Valverde, quien formaba parte de mi comité de lectura, y él participó inmediatamente de mi entusiasmo en contra de ese primer novelista español que había leído el libro. Por entonces se acercaba el término de la convocatoria para el Premio Biblioteca Breve. Yo viajé inmediatamente a París, busqué a Vargas Llosa y le convencí, no sin dificultades, de que presentara esa novela al premio, que ganó por unanimidad.

Por supuesto, la edición de *La ciudad y los perros* contó también con ciertas cortapisas. A la novela se le incrementaron varios pasajes. Recuerdo que Robles Piquer era el director general de información y de quien dependía el Departamento de Inspección de Libros. Para zanjar el caso, tuvimos un almuerzo de trabajo con un profesor de historia de América, un hombre absolutamente incompetente, Robles Piquer, Mario y yo. El novelista convenció a Robles Piquer, leyendo en voz alta y dándole su ritmo de lectura, que los pasajes incriminados no tenían ninguna mala intención. Al final el libro no sufrió pues ninguna mutilación, sólo se cambió un adjetivo para tranquilizar al propio Robles Piquer.

—Después de la proyección de la obra del peruano, vinieron otros nombres, como Fuentes, Donoso, etc.

—A partir de *La ciudad y los perros*, el Premio Biblioteca Breve se abrió a una exploración de esa generación de nuevos escritores latinoamericanos que venían de una tradición de temas indigenistas y que ahora se abrían hacia una temática de ambición universal. Ese Premio fue un instrumento consciente de esta nueva vertiente, es decir, yo forcé la participación de escritores como Carlos Fuentes, José Donoso, Guillermo Cabrera Infante..., prácticamente la mayoría de los escritores que luego la crítica calificó como miembros del *Boom*, con la excepción de Gabriel García Márquez, con quien, como tú sabes, se produjo ese mal entendido famoso de la publicación de *Cien años de soledad*.

Gabo, Rilke, Guillén

—Me gustaría que aquí y ahora aclaráramos esta historia que todo el mundo cuenta a su manera.

—Es una historia que todo el mundo falsea, menos Gabo y yo. Lo que realmente ocurrió fue lo siguiente: yo conocía mal la obra anterior de García Márquez, que, en cambio, entusiasmaba a mi mujer, quien había ejercido durante algún tiempo el papel de agente literario y que, por tanto, había leído las obras primeras de Gabo. Sinceramente, confieso que a mí esa obra anterior no me producía un entusiasmo mayor, aunque el autor me

parecía un escritor de primera clase. Yo recibí un telegrama de García Márquez desde México proponiéndome como editor la lectura de *Cien años de soledad*. El telegrama me llegó en vísperas de un viaje, no recuerdo si de vacaciones o de trabajo, pero lo cierto es que yo me preparaba para un viaje próximo. Entonces, por alguna razón absolutamente injustificable, yo no contesté a tiempo el telegrama, lo cual ofendió mucho a Gabo, quien prescindió después de mi lectura y pasó a contratar directamente con la Sudamericana. Pero yo nunca vi el manuscrito de *Cien años de soledad*, así que las versiones que cuentan que yo vi o no supe apreciar el manuscrito de esta novela, son falsas. Yo vine a conocer la obra ya impresa por la citada editorial argentina. Lo que sí efectivamente confieso como mi culpa, tal vez por desidia, es haber dejado de contestar un telegrama que, no recuerdo el texto exacto, se proponía como urgente. Pero esta anécdota no influyó en una amistad que mantenemos desde hace muchos años.

—Una amistad en la cual Gabo se permite el lujo de hacer bromas de buen gusto, como cuando en 1972 dijo en Caracas que con el importe del Premio Rómulo Gallegos le iba a comprar el yate a Carlos Barral.

—Sí, y el yate es una pequeña barca que no vale nada, y efectivamente existe una foto en la que Gabo me entrega mil pesetas junto a la embarcación varada.

—Volviendo a su trinidad de escritor-editor-descubridor, me gustaría traer a colación su traducción de *Los sonetos a Orfeo* y preguntarle, con una ya larga perspectiva cronológica, por esos aires rilkianos de su poesía inicial...

—Esa es una traducción que me gustaría reeditar, pero que necesitaría una revisión, porque ahí hay todavía, no tanto errores de traducción, como de interpretación, un tanto mal intencionados, del ritmo. Es una traducción que se publicó en 1951 en una época en que yo padecía una fiebre rilkiana muy alta. Es probable, como tú afirmas, que haya aires rilkianos en mi poesía. Rilke es una de esas enfermedades poéticas que uno padece

y yo he padecido varias: Rilke, Guillén, Saint-John Perse, entre los modernos. Digo enfermedades, porque son verdaderos estados morbosos en que uno asume con exceso el mundo poético de un poeta.

—Acaba de mencionar a Jorge Guillén también y ya sabemos que no es fortuito que haya acometido la empresa de editar, en admirable edición de lujo, su obra completa: *Cántico*, *Clamor*, *Homenaje*, *Y otros poemas* y *Final*.

—Sí, inclusive he finalizado la edición de su obra completa después de que Barral Editores dejó de publicar, pues para mí era un deber. Guillén es para mí el poeta más importante de la generación del 27, y sobre todo yo digo, proclamo, grito, que el conjunto de la obra poética de Guillén es de gran desplazamiento, pero sobre todo *Cántico*, en su versión definitiva, la del cincuenta, libro unitario de poemas que me parece el más importante escrito en castellano en el siglo veinte. Este mundo cerrado, perfectamente estructurado que es *Cántico*, me parece el libro singular de nuestra lengua, que justifica más que a un poeta. *Clamor*, como los otros libros, me parece más bien Guillén para los guillenianos.

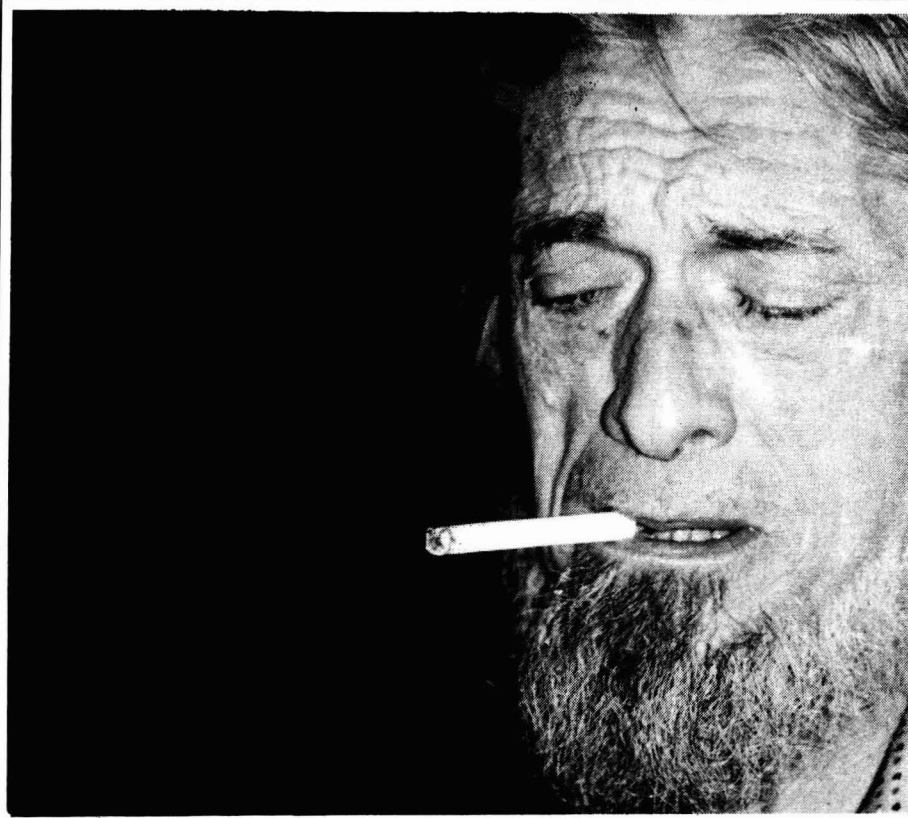
—Los volúmenes de sus memorias *Años de penitencia* (I) y *Los años sin excusa* (II) delatan el advenimiento de otros tantos, por lo menos. ¿Qué nos puede adelantar de éstos, existe algún problema de perspectiva?

—En esto, como tú dices, hay un problema de perspectiva, y en realidad por eso no he empezado el tercer tomo, que abarcará de 1962 a 1975; terminaría con la histórica losa cayendo sobre el menudo cadáver del dictador. Por otra parte, muchos de sus protagonistas están vivos y en plena madurez, lo cual está demorando también la salida de ese tercer volumen. En cambio, he publicado algo que se parece mucho a un cuarto volumen de memorias, y es una novela titulada *Penúltimos castigos*, cuya primera muestra ya me había producido una demanda. La novela son unas memorias de alguien que no soy yo y entre los personajes que pululan en ella existe un tal Carlos Barral que muere en el libro, lo cual es

quizás síntoma de que no escriba un cuarto volumen de memorias. En cambio, el tercero sí lo escribiré después de terminar esta novela. Pero, repito, no sé si lo que he vivido o viviré después del franquismo sea tema de memorias o serán unas memorias ya seniles sobre las que no pienso escribir.

—Usted dice en su segundo volumen de memorias: “Terminada la juventud se está a merced del miedo”. ¿Qué convicciones sustentan de nuevo su labor de editor y director de la “Biblioteca del Fenice”?

cincuenta y sesenta. Lo que está ocurriendo es que esos mismos autores que protagonizaron esos dos movimientos aquí y allá, están encontrando, que lo importante es un camino personal y ahora están a punto de publicar una obra importante o diferente. Es el caso de *La vida exagerada de Martín Romaña* de Bryce Echenique, y lo mismo va a suceder en escritores como Roa Bastos en América Latina. Además, se anuncia una ola de escritores importantes que vienen trabajando hace tiempo, lo cual es para mí toda una garantía, y que van a llenar de nuevas posibilidades las letras

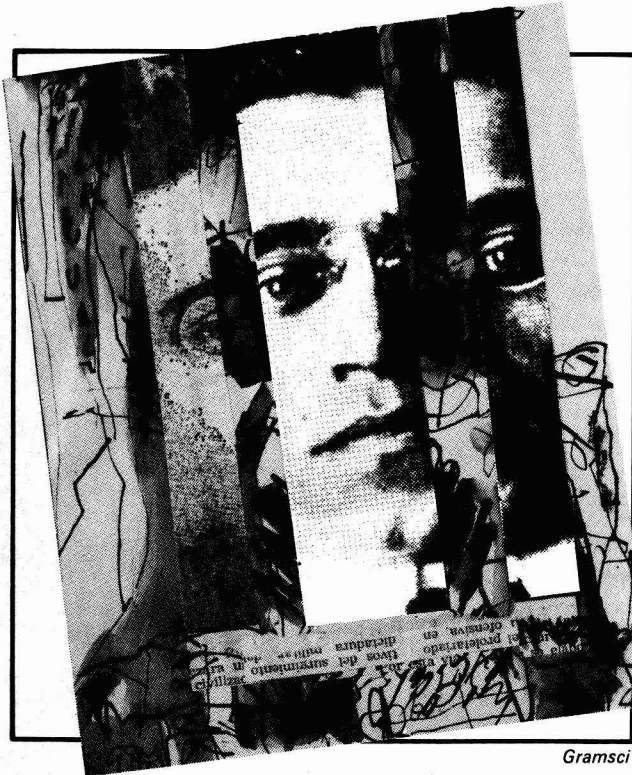


—Esta biblioteca la he comenzado, como editor corsario, pues es con Argos-Vergara, porque estoy convencido de que estamos en un punto de inflexión de la narrativa en lengua castellana; es decir, han terminado dos fenómenos paralelos, que son, de una parte, el Boom: aquel puñado de escritores que más o menos coincidieron en sus puntos de vista sobre la revolución cubana, pero que ahora se han dispersado, haciendo cada cual una carrera distinta. Este fenómeno ha terminado. De otra parte, ha terminado también ese fenómeno de experimentación realista de la literatura castellana de España que tuvo lugar durante los años

latinoamericanas. Pero también está ocurriendo lo mismo en España: los escritores de aquí por fin resucitan de esa especie de sueño y anestesia que fue el social-realismo: García Hortelano, Luis Fernando Santos, Caballero Bonal, etc. También se anuncia aquí una generación más joven. Y es de sumo interés porque ese fenómeno del “despertar” de nuestras letras aquí y allá, va a coincidir con la década que precede al quinientos aniversario del descubrimiento de América. Por todo esto estoy convencido que mi papel de editor-descubridor vuelve a tener sentido ahora: por eso he vuelto a la batalla. ♦

HACIA LA UNIDAD DE INTELECTUALES Y SIMPLES

Umberto Cerroni, sin duda uno de los intelectuales contemporáneos más lúcidos de la politología italiana, ha retomado recientemente la compleja, rica y aparentemente infinita discusión gramsciana del papel de los intelectuales en la sociedad contemporánea. Universidad de México presenta la traducción de un material inédito en español publicado por el propio Cerroni en 1975, y que representa un antecedente en la sistematización de su pensamiento y de materiales recientes que sobre el tema publicaremos en estas páginas y que buscan invitar a la reflexión sobre esta relación en nuestro país.



Gramsci

ca y el confinamiento del otro en un papel subalterno. Es decir, que toda la cultura burguesa postula y legitima la división social de trabajo existente y por eso concibe el trabajo general del pensar como un *oficio particular* o profesión (cfr. la weberiana *Beruf*). De aquí la imposibilidad de un horizonte auténticamente universalista.

Consideremos, entonces, tres típicos análisis en la función del intelectual en la sociedad moderna.

1. Fichte. Todavía no desgastado por el escepticismo burgués tardío y más bien lleno del ímpetu progresista de la edad de las luces, Fichte formula proposiciones teóricas de tendencia universalista como ésta: “Hay (...) entre los impulsos fundamentales del hombre, aquél de admitir fuera de sí a otros seres razonables iguales a él (...) de tal manera que a través de la sociedad se realiza el perfeccionamiento de la especie”. En el marco de esta “sociabilidad” Fichte desdeña las discriminaciones entre las clases y reconoce que “todos los estratos sociales son necesarios y merecen nuestra estimación” porque “no es la clase en sí la que ennoblece al individuo, sino la manera digna con la que éste desempeña su papel”. A esta profesión de igualitarismo (burgués abstracto) el hombre culto está específicamente obligado: de hecho él “tiene razón en ser más modesto que los demás” ya que aspira a un “ideal muy elevado”: al universalismo de la razón, que consiste por cierto “en vigilar soberana-

Nunca será suficientemente apreciada la genial idea gramsciana según la cual el intelectual debe devenir un protagonista de la unificación de teoría y práctica “entendida como proceso histórico real”, como proceso de real integración de intelectuales y “simples” (el hombre común) o gobernantes y gobernados, es decir, de una transformación cultural que es al mismo tiempo una revolución social y política. Es así como Gramsci desarrolla, con mucha agudeza teórica, la idea general marxista de la unificación del género humano en la construcción de una comunidad auténtica.

Para valorar la novedad de la posición de Gramsci, hay que confrontarla con la tradicional idea aristocrática de la función intelectual (de todas las funciones intelectuales) y por tanto, con la substancial contradictoriedad de la inteligencia burguesa que —a pesar de su declarado universalismo— se reproduce como *inteligencia separada* postulando al mismo tiempo su propia misión pedagógi-

mente el progreso real de la humanidad en general y en promover incesantemente este mismo progreso”.

Dedicado a esta labor general, el hombre culto debe olvidar una vez hecho, lo que por él ha sido hecho; debe, pues, pensar “sólo en lo que le queda por hacer”. Debe de trabajar por la sociedad y no por sí mismo porque “el hombre de doctrina está destinado a la sociedad” y “posee la ciencia no para sí sino para la sociedad”.

Vemos ahora, después de esta ascensión universalista abstracta, el inevitable descenso que legitima la sociedad civil burguesa. Escribe Fichte: “Y bien, si el hombre de doctrina debe efectivamente emplear en beneficio de la sociedad la ciencia que ha adquirido para ella, debe encaminar a los hombres hacia la conciencia de sus verdaderas necesidades y hacerles conocer los medios apropiados para satisfacerlas. Con eso no queremos sin embargo decir que deba adentrarse junto con ellos en aquellas profundas indagaciones que él mismo tuvo que emprender, para descubrir algo cierto y seguro. Quien usara tal método pretendería, en el fondo, hacer de todos los demás unos sabios iguales a él en profundidad; lo cual no sólo es impracticable sino contrario al fin (para el cual surgen las diferentes clases sociales). De hecho, hay muchas otras necesidades que satisfacer y las restantes clases existen precisamente para proveerlas.”

El intelectual fichtiano, entonces, restablece las distancias con respecto a los simples y se siente otra vez un privilegiado: un pedagogo, porque él “es, por sus objetivos, el *maestro* del género humano” o sea “el educador de la humanidad” que ahora siente la “necesidad” de las desigualdades sociales (¡las diferentes categorías!) y hasta las distancias morales y políticas, aun cuando, en abstracto, Fichte haya afirmado que “la finalidad de todo gobierno es la de volver superfluo al gobierno mismo”. Así, toda igualdad real es impedida por la conservación de la actual división en clases, determinada por la división social del trabajo y por la propiedad privada, respecto a la cual la superflui-

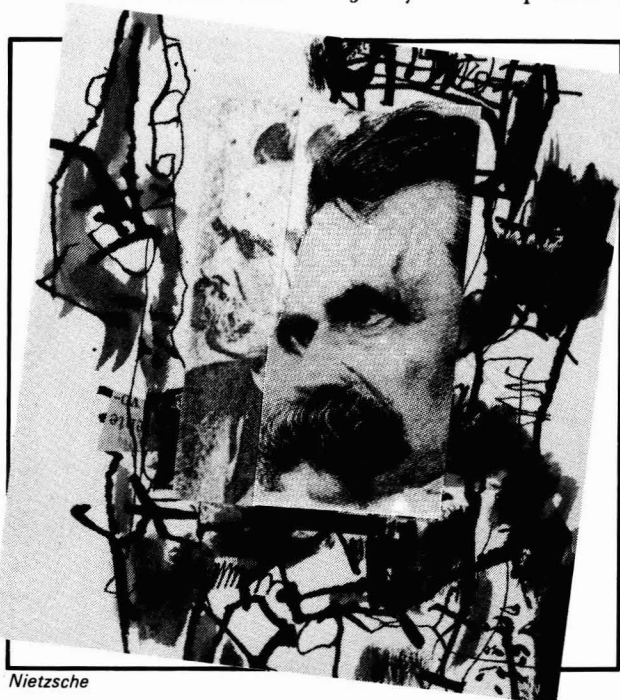
dad del gobierno sólo significa ahora aceptación voluntaria, por parte de los gobernados, de los gobernantes: conservación de aquella división fundamental que Gramsci quiere abolir.

2. Nietzsche. Encerrado en su aristocrática utopía de moderno esteta fascinado por el mito de un helenismo contemplativo y jerárquico, este herede de la civilización moderna que ha corroído ya por anticipado los fundamentos de la cultura cristiano-burguesa, sostiene que “una civilización superior puede surgir sólo en donde existen dos distintas clases sociales: la de aquellos que trabajan y la de aquellos que huelgan, que son capaces

de verdadero ocio; o, con expresión más fuerte: la casta del trabajo forzado y la casta del trabajo libre”. Escribe todavía Nietzsche para configurar *Mi utopía*: “En una mejor organización de la sociedad, el trabajo y las necesidades pesadas serán confiadas a quienes los padecen menos, es decir, a los menos sensibles, y así gradualmente hacia arriba, hasta aquél que es más sensible a un tipo de sufrimiento más alto y sublimado, y que por eso continúa sufriendo aún cuando la vida

le es aliviada al máximo”. O sea, que quedamos en la utopía del restablecimiento de la *formal* división de clases en un hombre de un estetismo capaz de sacrificar a la mayoría en nombre del *esprit de finesse* de pocos. Aquí el intelectual vive como un parásito de la sociedad que espera crecer sobre el sometimiento de ésta, y no se da cuenta de que sanciona, con esa separación, su propia impotencia.

3. Weber. Con Weber la coordinación entre el separatismo aristocrático del intelectual y la hipóstasis de la existente división social del trabajo (y la correlativa división en clases) toca el umbral más refinado, adecuado al proceso de develación del mundo y el consecuente desencanto, en el que quiere consistir la weberiana “racionalidad” de lo calculable. Esta correlación-reducción de lo racional a lo calculable es muy significativa, ya que supone la eternización del mercado, y por tanto de la producción, mediante el intercambio o producción



Nietzsche

capitalista en sentido propio (producción de plusvalía mediante trabajo asalariado "libre"). Al mismo tiempo, la ciencia social a la que el intelectual weberiano se dedica con la intención de perseguir la no evaluación, carece hasta tal punto de presupuestos que se construye como una relación de confrontación con modelos típicos ideales que, por lo que atañe a la sociedad existente, consisten precisamente en la relación medios-fines, categoría ejemplar de la calculabilidad mercantil-burguesa. Y puesto que Weber rechaza el carácter experimental (histórico-burgués) de su tipo ideal de capitalismo, él no sólo se encuentra hipostasiando la calculabilidad burguesa (mercado y todas las categorías relacionadas con él), sino pretendiendo hacer ciencia sin poder injertarla con un método hipotético-experimental. Con la conclusión de que la construcción, al someterse necesariamente a la fe que el científico debe tener en sí mismo y en su propia ética profesional, decae: la ciencia se convierte en profesión (*Beruf*); ¡precisamente, mientras la profesión modelada por la sociedad civil burguesa existente, es promovida como ciencia!

Y ahora en síntesis, la revolucionaria posición de Gramsci: 1) El intelectual no existe en una mannheimiana esfera *adiáfóra*, sino que existe como estamento social relacionado, ya sea con una división social del trabajo, o bien con una correspondiente agregación de clases (bloque histórico). 2) Como productor de saber, puede conocer esto y puede conocer la historia conforme a un estudio de modelos que sea verificable en las relaciones materiales de producción, con referencia a las cuales se construyen las esferas de la sobreestructura en la que se articula la hegemonía de clase, en el ámbito de un bloque histórico determinado. 3) En la línea de la ciencia, este proceso encuentra entonces una comprobación que permite al intelectual evitar la hipótesis ideologizante y descubrir la preminencia histórica de la clase obrera; de aquí su misma posibilidad de emanciparse teóricamente a la vez que participa en la emancipación práctica obrera. 4) Como científico, el intelectual educa a los simples,

como operador *social* se educa con ellos; su saber social entra de hecho en la teoría marxista de la revolución, en la que también el educador ha de ser educado (cfr. la tercera tesis sobre Feuerbach). 5) El intelectual emancipa teóricamente a los simples reuniéndolos en torno a la clase obrera, cuya emancipación práctica de clase es al mismo tiempo universal y teórica. Se cierra así el fecundo círculo práctica-teoría-práctica, a través de la superación del corporativismo obrero (economicismo) y del corporativismo intelectual (separatismo de la cultura). Por un lado, la práctica sube hasta la teoría gracias al intelectual-científico materialista; por otro, la teoría desciende hasta la práctica

gracias al movimiento obrero socialista. En el centro de este círculo está el partido-intelectual colectivo en el que ya hoy se concreta la perspectiva del fin de la separación entre intelectuales y simples, entre gobernantes y gobernados. La misión del intelectual moderno se convierte pues en supresión de su alejamiento aristocrático (que se realiza a menudo como autarquía burocrática de la academia y como autonomía formalista de la filología) en razón del hecho de que justa-



mente, esa supresión permite perseguir teórica y prácticamente el doble ideal de la universalidad: tanto el ideal de un saber histórico eficiente, como el ideal de una emancipación humana universal.

Con Gramsci, el análisis del intelectual logra todos los elementos necesarios para una reconstrucción sistemática de la sociabilidad del saber o practicidad y verificación de la ciencia histórica, y al mismo tiempo, también de la importancia práctica del saber; es decir, del necesario carácter teórico del movimiento de transformación práctica del mundo. Tanto el perfil ideal como el perfil práctico del saber quedan así identificados y relacionados. Así como para emancipar a la humanidad (para cumplir con su "misión" universal) el intelectual debe enlazar su teoría con la emancipación práctica de una clase (la clase obrera), de igual manera la clase obrera, para emanciparse a sí misma debe relacionar su movimiento práctico con la teoría-ciencia de la emancipación universal. ◇

Aline Pettersson *

Fragmentos de soledad

Estar sola a orillas de un agua monolítica,
quebrado el azogue en tantos aros
por el tumbo de un eco en busca de
raíces, de reflejos, de su nombre.
Breve temblor el tacto de un poema
que incendia a un tiempo la razón y los sentidos
y se desploma en el sueño, remedo, artificio, de la muerte.

Sola, en el hueco mudo de la noche
advertir aquel discurso,
sentencia a rodar de ojos y lengua
hacia el fulgor del horizonte,
que erige el mismo coto siempre, siempre
a la distancia que no abrevia su orilla.
Y en la tupida urdimbre de algún canto
una nota se fuga,
se revuelve,
como sombra que huyera de algún cuerpo.

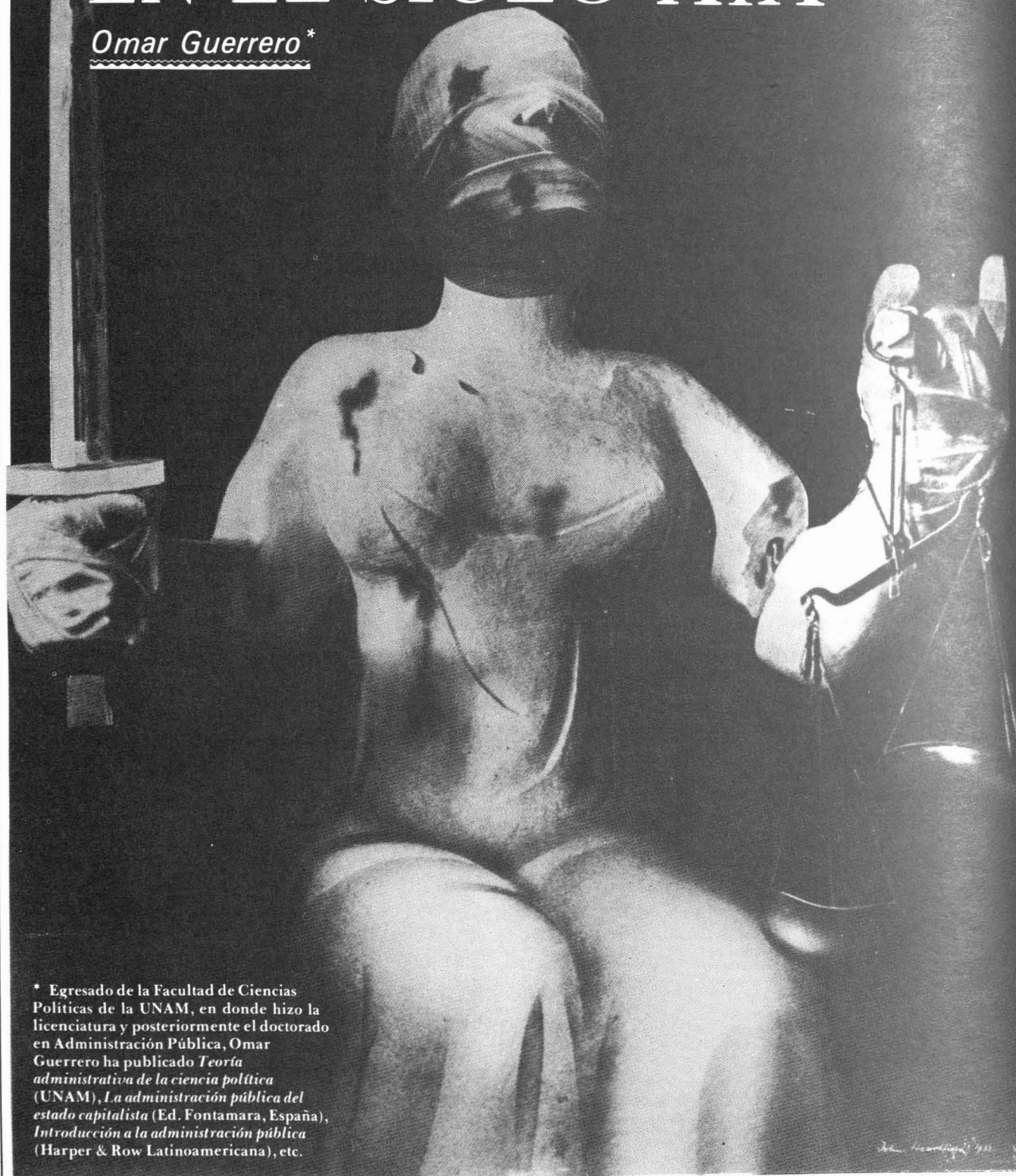
El dique de piel es musgo,
verdorosa sustancia de la vida,
almácigo de un grano adormecido
que va creciendo,
que anima la oscuridad y la esclarece.

Y de pronto ser todo el universo,
el caudal de la voz vuelto mil ríos
que transitan
sembrados de una lengua impronunciable.
Sola, en dulce soledad sitiada
por los contornos de un instante.

* Aline Pettersson ha publicado tres novelas, *Círculos*, UNAM, 1977, *Casi en silencio*, Premiá, 1980 y *Proyectos de muerte*, Martín Casillas, 1983. Están en prensa una novela, *Sombra ella misma* y un volumen de poesía, *Cautiva estoy de mí*. Fue becaria del Centro Mexicano de Escritores (1977). El poema aquí incluido forma parte del libro *Tres poemas* de próxima aparición.

LA CENTRALIZACIÓN ESTATAL EN EL SIGLO XIX

Omar Guerrero*



* Egresado de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, en donde hizo la licenciatura y posteriormente el doctorado en Administración Pública, Omar Guerrero ha publicado *Teoría administrativa de la ciencia política* (UNAM), *La administración pública del estado capitalista* (Ed. Fontamara, España), *Introducción a la administración pública* (Harper & Row Latinoamericana), etc.

Entendemos por teoría administrativa de la centralización estatal, la concepción sistemática fraguada en el seno de la ciencia de la administración y que se constituyó en la espina dorsal de la explicación del proceso formativo del Estado burgués de derecho nacido con la Revolución Francesa. Esta concepción, que forma una especie de doctrina más o menos específica dentro del seno de la ciencia de la administración, entiende a la centralización como un componente estructural del Estado tal y como se formó durante el siglo XIX. Asimismo, considera que la forma que adopta la centralización es cualitativamente administrativa.

El fenómeno de la centralización es analizado aquí en dos perspectivas: primero, la de la ciencia de la administración, que explica y justifica a la centralización como fenómeno inherente al Estado burgués de derecho. Puede decirse que durante el siglo XIX el desarrollo histórico de la centralización y el correspondiente al de la ciencia de la administración, son paralelos, correspondientes y complementarios. Del mismo modo, puede afirmarse que la ciencia de la administración es, *strictu sensu*, la teoría administrativa de la centralización estatal. Por tanto, los científicos de la administración son al mismo tiempo los ideólogos de la centralización.

En segundo lugar, la centralización es observada a través de los estudios comprensivos de su devenir histórico, aquellos que en lo particular analizan su tránsito entre el Estado absolutista y el Estado burgués de derecho. Esta labor fue realizada, en forma destacada, por Marx y Tocqueville, quienes partiendo de concepciones distintas acerca del mundo social, llegaron por vías diferentes a conclusiones idénticas, según veremos más adelante.

La centralización como elemento estructural del Estado

La centralización no nació con el Estado burgués de derecho; más bien, éste la heredó del absolutismo. Sin embargo, pese a que el Estado absolutista tuvo durante su existencia la expresión administrativa intelectual más vigorosa, a saber, las ciencias camerales, no desarrolló una teoría de la centralización. A pesar de ser el creador de la centralización en el mundo occidental que brotó de la Edad Media, tampoco creó a los ideólogos que la justificaran. Los cameralistas, esos profesores universitarios que también ejercitaban cargos de la administración pública, estuvieron más empeñados en promover, desarrollar y consolidar la centralización, que en explicarla y ofrecer razonamientos intelectuales sobre ella. El cameralismo, movimiento político e intelectual por excelencia en el absolutismo alemán, simplemente consideraba a la centralización como algo indispensable para la buena marcha de los negocios estatales. La centralización, pues, era un hecho que no merecía explicación o justificación.

En cambio, los cameralistas se empeñaron en comprender cómo el centralizado Estado absolutista germano, el prusiano o el austriaco, funcionaba con eficacia. Les preocupaba el estudio y aun la enseñanza universitaria de los procedimientos y los métodos mediante los cuales el Estado producía el progreso en la sociedad, progreso que comprendía todas las esferas de la misma: desde lo vital, o sea, la salud, la nutrición, la producción económica, a todo aquello que llenaba de comodidades y placer a las personas: vías de comunica-

ción amplias y bien construidas, agua potable, centros de recreación, paseos, teatros, educación, en fin lo que corresponde a la vida común y el Estado debe procurar, producir o vigilar porque se suministre.¹

Las ciencias camerales, a saber, la economía, la policía y la cameralística, estudiaban todo esto. En 1727 se implantaron en Halle y Frankfurt del Oder como materia docente, con el sugestivo título de “Profesión en Economía, Policía y Cameralística.” Los primeros profesores fueron Simón Pedro Gasser, en Halle, y Cristóbal Justo Dithmar, en Frankfurt. A ellos siguieron los profesores Jorge Zincke en la Universidad de Leipzig, Juan Enrique von Justi y José von Sonnefels. En Viena la enseñanza cameral se difundió de manera tal, que fue también enseñada en Uppsala, Suecia, por Andread Berch.

Las ciencias camerales son el antecedente absolutista de la ciencia de la administración surgida y revitalizada con el nacimiento del Estado burgués de derecho. La diferencia en uno y otro caso radica que, en tanto las ciencias camerales son concebidas como la instrumentación intelectual y académica de la formación de los funcionarios públicos, la ciencia de la administración renuncia a promover la fidelidad de los oficiales estatales hacia el gobierno al cual sirven. Por ello, la ciencia de la administración considera a la centralización desde un ángulo frecuentemente crítico, porque la sabe heredera del Estado absolutista. Quizá el hecho de que la centralización fuera la categoría teórica privilegiada por los estudiosos de la administración, obedeció a la necesidad de conciliar un legado del absolutismo con los principios propios del nuevo Estado, es decir, la división de poderes y la proclamación de los derechos del hombre y del ciudadano.

Carlos Juan Bonnin, un combativo político revolucionario, ofrece la primera explicación científica de la administración en el nuevo Estado. Bonnin publica en 1808 sus *Principios de administración pública* en París, no sin antes ofrecer sus manuscritos a la atención de los diputados que formaban la Asamblea Constituyente, donde se leyeron varios pasajes. Esta obra, a la que tuvimos acceso en su tercera edición (1812), refleja en los doce libros en los que está dividido su contenido, su extraordinario parentesco con las ciencias camerales. Refleja, asimismo, lo que era ya la centralizada estructura de la actividad estatal, tal y como existía en el Estado revolucionario. Se había formado un espacio público al cual no escapaba nada, y la administración pública comprendía en sí todo ese espacio. Los dos primeros libros tratan de la definición de la administración pública y la forma en que se encuentra organizada. Los otros diez se refieren a las funciones del Estado en el seno de la sociedad civil, a la cual tiene completamente arropada por medio de las acciones administrativas. Todo está centralizado, la base es lo que Bonnin llama “relaciones administrativas públicas” y “relaciones administrativas civiles”. En las primeras comprende a las contribuciones de los ciudadanos hacia el Estado, la conscripción militar y las guardias nacionales permanentes; en las segundas los actos relativos al estado civil, la celebra-

¹ El interesante tema de las ciencias camerales es motivo de una investigación del autor de este artículo. Para una introducción al estudio de estas disciplinas puede consultarse: Albion Small, *The cameralists*, Chicago, The University Chicago Press, 1909; y Pierangelo Schiera, *Il cameralismo e l'assolutismo tedesco*, Milano, Per I Tipi Dell'editore Dott. Antonio Giuffrè, 1968.

ción del matrimonio y la naturalización. En ambas formas de relación, públicas y civiles, el vehículo social entre los miembros de la comunidad, no es directo sino por medio de la administración pública que los comunica y autoriza lo que hacen.²

Asimismo, la administración pública actúa sobre la sociedad, ya sea sobre los individuos y grupos que la forman, ya sobre aquello que les pertenece. Lo primero Bonnin lo llama acción de la administración sobre las personas. Esta acción lo abarca todo, comprende la vida en general de la sociedad; se refiere a la agricultura, la industria y el comercio, la instrucción pública, los cultos, el combate a los crímenes y la asistencia pública, en la que incluye a los huérfanos, mujeres preñadas, indigentes válidos e inválidos y a la mendicidad. La administración actúa sobre la sociedad para vitalizar su actividad productiva, para dar luz a sus hombres y luchar contra sus males.³

La administración pública actúa también sobre las cosas, es decir, sobre la propiedad, que Bonnin divide en propiedad pública y departamental, propiedad comunal e industrial.

² Bonnin, *Principes d'administration publique*, pp. 259-362.

³ *Ibid*, pp. 363-446.

La primera, examinada a fondo, comprende materias que se relacionan con la vida pública, a saber, los bosques, los caminos y canales, ríos y dominios públicos. La propiedad privada, que es una materia que la administración pública debe cuidar y vigilar, aunque no le sea propia, está formada por objetos tales como los bosques, aguas, fincas, minas y propiedades industriales. Por tanto, las personas y las cosas son motivo, por igual, de la actividad del Estado canalizada a través de la administración pública.⁴

La administración pública actúa sobre un ámbito inmenso, que ha sido creado por efecto de la centralización, y que la centralización conserva en esa condición. Ella ha sido un proceso que, una vez que ha aniquilado los poderes y los privilegios feudales, y con ello las diferencias estamentales y los particularismos territoriales, dio paso a la formación de la unidad civil de la nación. Pues bien, la centralización en el Estado burgués de derecho debe ser observada en sus efectos, produciendo la unidad civil de la nación. Por tanto, ahí donde los intereses parciales de los individuos o las comunidades reclamen una actividad regular, continua y sistemática, ahí está la administración pública que usa como vía un territorio unificado, una sociedad homogeneizada formalmente por la igualdad de derechos, ambas cosas forjadas debido a la centralización.

Organización del Estado

La ciencia administrativa francesa influyó directamente sobre el pensamiento español. Pero fueron los hispanos quienes estudiaron, mejor que nadie, el fenómeno de la centralización. El primer libro español sobre la materia, *Colección de proyectos, dictámenes y leyes orgánicas o estudios prácticos de administración* (1839), escrito por Francisco Agustín Silvela, cita un artículo no fechado que se denomina "Del régimen municipal en España" (publicado en la *Revista de Madrid*, vol I, num. 1), en el que su autor, Alberto Lista, explica el papel de la centralización en el seno de una monarquía constitucional. Dice Lista que del progreso de la ciencia política surgió la ciencia de la administración, que "se supo que la centralización del poder, necesaria en cualquier Estado, como condición indispensable de orden, ni estaba reñida con las garantías de libertad civil y política, ni con la intervención de los pueblos en sus intereses locales".⁵ Agrega que el gobierno con sus potencias moderadoras impediría las resistencias de las fracciones sociales y "que la concentración de los poderes del Estado era la única condición de que se nacionalizasen, por decirlo así, el orden y la libertad, el trono y las garantías individuales".⁶

De acuerdo con la idea de Alberto Lista, la ciencia de la administración nacía con un problema central de su trabajo académico: explicar la viabilidad y convivencia de la centralización y la libertad, asunto vital en la organización de un Estado de derecho. Este problema, propio de España en la primera mitad del siglo XIX, no le es, sin embargo, exclusivo. Es, dicho de otro modo, el problema general del Estado burgués de derecho en sí. Y es que este problema no sólo entraña la organización del régimen conforme a la división de po-

⁴ *Ibid*, pp. 447-493.

⁵ Citado por Francisco Agustín Silvela, *Estudios prácticos de administración*, p. XX.

⁶ *Ibid*, p. XXI.



deres, sino también con relación a la forma que adoptará la administración territorial. Lista quería determinar las relaciones entre el poder central y los municipios. Esto motivó que los doctrinarios españoles posteriores, al establecer una teoría de la centralización formaran una teoría paralela de la descentralización, según se observa muy claramente en Alejandro Oliván.

Oliván, que escribe en 1843, se plantea si debe estar centralizada la administración o no. Responde que los derechos individuales deben estar subordinados al gobierno, y explica que en el Estado hay intereses generales e intereses parciales. Los primeros afectan a la nación, los segundos a las localidades y a los individuos. Hay que agregar los intereses intermedios, propios de las grandes demarcaciones territoriales. “Los intereses de la parte deben estar subordinados a los del todo; y de consiguiente, para que un sistema administrativo sea admisible, ha de asegurar en este concepto la correspondencia y armonía entre las operaciones de las localidades y las de la sociedad”.⁷ Pero la centralización, a la cual se inclina Oliván, no debe ahogar la vida municipal y la vida provincial, que agrupa a las circunscripciones municipales; se les debe dejar libertad y suficiencia para obrar y moverse. Hay pues un desarrollo conceptual paralelo de la centralización y la descentralización; no se puede hablar de una sin mencionar a la otra. “Centralizar es reunir en un punto el conocimiento y dirección de las cosas o el mando de las personas, de modo que la voluntad central llegue a todas partes y produzca por igual sus efectos... Excentralizar es esparcir los atributos de autoridad que existen en un punto, distribuyéndolos más o menos latamente por los demás puntos de la superficie”.⁸ Según Oliván, la proporción habida entre una y otra será fijada por cada país, pero por regla la administración pública se inclinará por la centralización. En palabras de Oliván, “si la administración es en lo personal el sistema organizado para transmitir y hacer eficaz el impulso del poder supremo, obligando a la observancia de las leyes, no se concibe cómo pudiera estar excentralizada”.⁹

La teoría de la centralización, pues, está a favor del predominio de los intereses nacionales y del carácter naturalmente centralizado de la administración pública, que le es correspondiente.

Pero nadie comprendió mejor el fenómeno histórico de la centralización que José Posada de Herrera, tal como lo explicó en la primera de sus *Lecciones de administración* (1843). Partiendo de un brevísimo, pero sustancioso examen, de la situación administrativa española en el Medioevo, Posada de Herrera declara de principio la necesidad de distinguir entre “unidad” y “centralización”, para entender en su justo sentido a las instituciones administrativas. Dice: “la unidad, señores, no es una palabra vana y sin significado. Por unidad entiendo la igualdad de las leyes y derechos de todos los ciudadanos dentro de un país, pero esta igualdad de leyes y derechos de todos los ciudadanos de un país, es causa y efecto al mismo tiempo”¹⁰

Es causa, continúa, porque tales leyes y derechos producen relaciones entre los ciudadanos basadas en la confianza mutua y generaliza los mismos hábitos y costumbres en todo

el país, en otras palabras uniforma socialmente a la población. Esto crea una “especie de espíritu público” en el que descansa el sentido del concepto de ciudadanía. Pero es efectivo porque la unidad es producto de la mancomunidad de intereses existentes en la sociedad, “de la facilidad de las comunicaciones” y de la satisfacción común de las necesidades. La unidad, pues, “conserva estas relaciones que hay dentro de la sociedad”.¹¹ La unidad, en sentido de Posada de Herrera, es equivalente a la “unidad civil de la nación” de la que posteriormente hablará Marx.

Pero, regresando a Posada de Herrera, hay que decir que la unidad, como causa-efecto, es en sí la homogenización formal de la ciudadanía, el “hecho más importante de las sociedades modernas”. La unidad, dicho en nuestras palabras, es una condición de la existencia del Estado burgués de derecho. La España de 1843 estaba ya organizada con base en la unidad y como dice Posada de Herrera, “nunca en la historia observarán ustedes la tendencia a la unidad tan desarrollada, tan clara y tan conspicua como ahora se presenta. En primer lugar nosotros tenemos consignado este hecho en nuestra constitución. La constitución concede a todos igua-

¹¹ *Ibid.*, p. 21-22.



⁷ *De la administración pública de España*, pp. 13-14.

⁸ *Ibid.*, pp. 17, 18

⁹ *Ibid.*, p. 16

¹⁰ Posada de Herrera, *Lecciones de administración*, p. 21.

les derechos, establece que todos deben contribuir igualmente a las cargas públicas para atender a las necesidades del Estado".¹² La constitución, pues, es la expresión jurídica de esas nuevas relaciones sociales y lo dicho por Posada de Herrera para España se aplica, *mutatis mutandis*, a todo Estado burgués de derecho de aquella época.

Pero la unidad no es algo formado de la nada; todo lo contrario: hunde sus raíces en la historia y es el producto de su devenir. La unidad española obedece a seis factores, que contribuyeron a su formación. En primer lugar, la monarquía absolutista con su consolidada organización administrativa. En segundo, que la monarquía fuera hereditaria, originando la continuidad intergeneracional de los gobernantes. Tercero, el sentimiento religioso que animó el sentido de comunidad de los españoles. Cuarto, los concilios que reforzaron este último proceso. Quinto, las guerras que unificaron a los españoles frente al enemigo. Sexto, las frecuentes reuniones de las cortes en Castilla y Aragón, que colaboraron a favor del progreso del sentido de nacionalidad hispánica.

Cada país encontrará por causas de su unidad factores di-

ferentes a los relatados por Posada de Herrera, pero los hallará. Lo que importa es recalcar, cómo a partir de causas distintas, en última instancia las naciones se forjaron con base en la unidad.

Como a Alejandro Oliván, a Posada de Herrera le preocupa el estudio de la centralización paralelamente a examen de la descentralización. Al respecto, dice nuestro autor, dos escuelas se disputan cuáles deben ser los principios sobre los que se organice la administración pública: los de la centralización o los de la excentralización. Por lo pronto, comienza por definir a la centralización: "es resolver todas las cuestiones que pueden interesar a un país por el gobierno central, situado en la capital de la monarquía".¹³

Igual que Oliván, Posada de Herrera observa en la centralización un problema territorial. El asunto es cómo organizar el poder del Estado, buscando el equilibrio entre el poder nacional y el que corresponde a los individuos, los municipios y las provincias. Hay en la relación entre la nación y sus partes un problema de eficiencia y a la vez un problema de valor, según lo podemos desprender del examen de Posada de Herrera, que habla de las ventajas y las desventajas de la centralización. Las ventajas: 1) cuando el gobierno nacional decide todas las "cuestiones de administración", lo hace con más igualdad y justicia; 2) la administración nacional centralizada crea un mimetismo, por decirlo así, que fomenta el buen orden en la administración de los "pueblos pequeños". Ahora las desventajas: 1) "El inconveniente mayor de la centralización, es agolpar todas las fuerzas de la sociedad en un punto";¹⁴ 2) el desconocimiento de las causas de los problemas locales, que van a ser resueltos por el poder nacional; 3) el crecimiento de la burocratización; 4) el incremento desmedido de los aspirantes a ocupar los cargos públicos.

Si bien la centralización aniquila los poderes parroquiales que oprimen a los municipios y pequeños poblados, alienta también la velocidad de las revoluciones, sentencia Posada de Herrera. La excentración, por su parte, refuerza esos poderes. Estas reflexiones de Posada de Herrera parecen ubicar al Estado burgués de derecho decimonónico en una situación similar a la que padeció Ulises, cuando se encontró entre Escila y Caridbis. Sin embargo, la decisión fue tomada: el Estado optó en todas partes por la centralización.

El Estado burgués de derecho, conforme a los argumentos de Posada de Herrera, está organizado centralizadamente en lo que toca a la nación como un todo, si bien las localidades y provincias están arregladas bajo el esquema de la excentración. La centralización, en suma, es un componente estructural del Estado nacional en cuanto tal y no puede ser de modo diferente.

La centralización en Marx

La centralización fue estudiada también al margen de los análisis de los doctrinarios de la ciencia de la administración. Es el objeto esencial de dos obras clásicas de la ciencia política, reclamadas igualmente como trabajos de enorme valor para el estudio científico de la administración pública: *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* de Carlos Marx y *El Es-*



¹³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

tado y la revolución de Alexis de Tocqueville, publicados respectivamente en 1851 y 1856.

Se podría pensar que *La guerra civil en Francia* de Carlos Marx, libro escrito en 1871, es otro aporte al estudio de la centralización. Sin embargo, el examen de Marx hecho aquí veinte años después es fundamentalmente el mismo que el de 1851, o más bien, su confirmación. Por eso lo excluimos.

El examen de la centralización en *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* es un alarde de síntesis de Marx. Su argumento es clarísimo: la centralización es un fenómeno nacido durante la existencia del Estado absolutista, de las cenizas de la sociedad feudal. En el esquema organizativo del Estado burgués de derecho, la centralización radica en el poder ejecutivo bajo la forma de un colosal cuerpo burocrático. Se trata de una "inmensa organización burocrática y militar, con su compleja y artificiosa maquinaria de Estado, un ejército de funcionarios que suma medio millón de hombres, junto a otro ejército de medio millón de hombres, este espantoso organismo parasitario que se ciñe como una red al cuerpo de la sociedad francesa y le taponan todos los poros".¹⁵ En comparación al mundo feudal, la administración pública burocratizada de la que nos habla Marx ha sustituido los privilegios estamentales, por atribuciones gubernamentales; a los dignatarios feudales, por funcionarios asalariados; "el abigarrado mapa-muestrario de las soberanías medievales", por un plan reglamentado del poder estatal, cuyo trabajo está tan bien dividido y organizado como en una fábrica. La organización burocrática, según Marx, está caracterizada por su naturaleza funcionarial, por sus competencias administrativas formalizadas, por su trabajo planificado, ordenado y sistemático. La organización burocrática, dicho de otro modo, es la forma asumida por la centralización en el seno del poder ejecutivo.

La Revolución Francesa

La centralización forjada en el crisol histórico del absolutismo, fue una confición que auspició el progreso de la Revolución Francesa. Ésta, cuya misión histórica fue establecer la unidad civil de la nación, aniquiló los resabios feudales que en forma de "poderes particulares locales, territoriales, municipales y provinciales", se alzaban todavía como obstáculo. La Revolución Francesa "...tenía necesariamente que desarrollar lo que la monarquía había iniciado: la centralización; pero al mismo tiempo amplió el volumen, las atribuciones y número de servidores del poder del gobierno".¹⁶ Unidad y centralización, nociones ya explicadas por Posada de Herrera, son tomadas por Marx para explicar dos elementos constitutivos del Estado burgués de derecho. La primera, forma general de organización de la sociedad, corre paralela a la centralización, forma general de la organización del Estado. Ambas se complementan, están articuladas; no se pueden comprender separadas.

Marx considera que la centralización acompañó a las revoluciones burguesas que siguieron a la Revolución de 1789. "Napoleón perfeccionó esta máquina del Estado. La monarquía legítima y la monarquía de Julio no añadieron nada más que una división del trabajo, y por tanto nuevo material

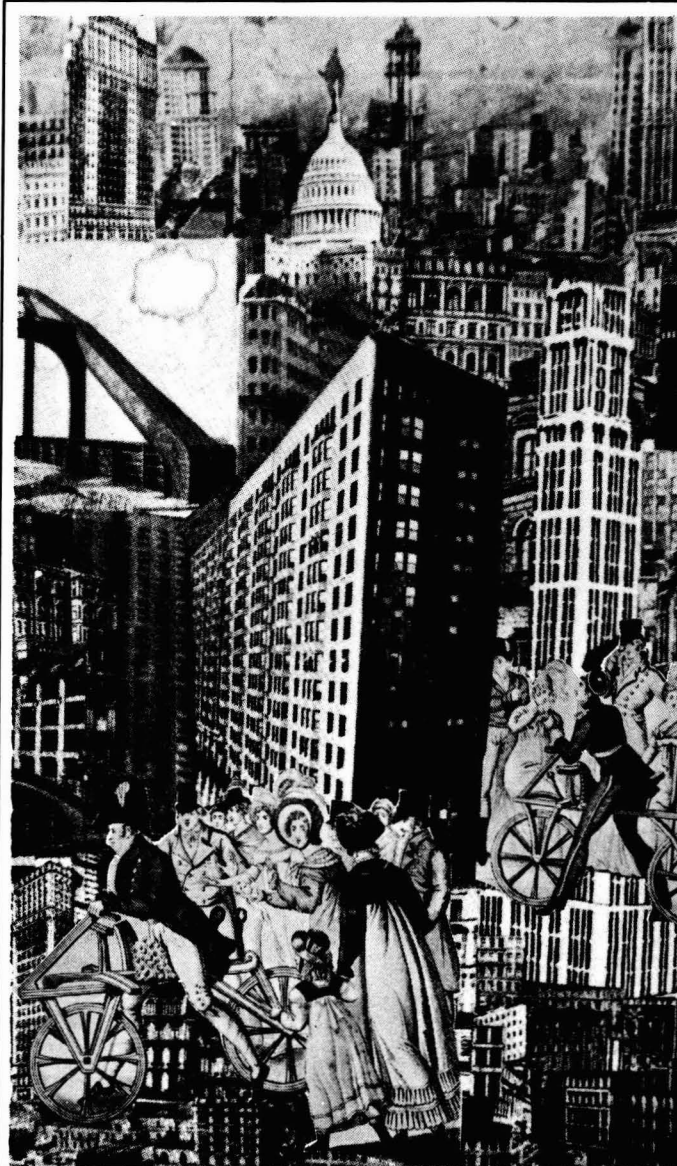
para la administración del Estado. Cada interés común se desglosaba inmediatamente de la sociedad, se contraponía a ésta como interés superior, general, se sustraía a la propia actuación de los individuos de la sociedad y se convertía en objeto de la actividad del gobierno..."¹⁷ Las revoluciones, pues, no se emprendían para aniquilar a la centralización nacida desde el absolutismo, al cual había abolido la primera revolución, sino para hacer uso de ella en su provecho.

Marx explica la caída de la segunda República por la disociación entre el interés político de clase de la burguesía, expresado en el Parlamento, y su interés económico de clase asociado al poder ejecutivo. Pero, en el fondo, la causa última es la centralización, que encumbraba los gobiernos, y los hacía caer. Como bien lo ha dicho Marx, "todas las revoluciones perfeccionaban esta máquina, en vez de destruirla. Los partidos que luchaban alternativamente por la dominación, consideraban la toma de posesión de este inmenso edificio del Estado como el botín principal del vencedor".¹⁸

Posada de Herrera había advertido que la centralización lleva consigo el aspirantismo y la empleomanía; centraliza-

¹⁷ *Ibid*, pp. 39-40.

¹⁸ *Ibid*, p. 40.



¹⁵ *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, en Marx y Engels: Obras Escogidas, tomo I, p. 339.

¹⁶ *Ibid*,

ción y burocratis: no son, en el Estado burgués de derecho, inseparables. Por ello, Marx explica que la burocracia, que era con la monarquía absolutista, durante la primera Revolución y bajo Napoleón, un medio para preparar la dominación de clase de la burguesía, en la Restauración, bajo Luis Felipe y con la república parlamentaria del 48 es un instrumento de la clase dominante, "por mucho que ella aspire a su propio poder absoluto". La burocracia llega a jugar un papel importante en el establecimiento del dominio de clase, gracias al enorme desarrollo de la centralización fraguado en el seno del Estado burgués de derecho. Y, aunque concibe la burocracia como un instrumento del poder de clase, Marx explica de qué manera la centralización crea un poder relativamente autónomo que puede capitalizar en su favor.

En un pasaje del *Dieciocho brumario*, que se ha hecho célebre, Marx resume magnamente el papel de la centralización cuando llega al tope de su desarrollo: ata, regula, vigila, tutela del todo a la sociedad civil, le impide movimientos independientes, obstruye su auto-organización, paraliza su iniciativa; por lo contrario, el Estado, basado según Marx en una administración pública extraordinariamente centralizada, actúa por ella flexible y aceleradamente, es omnisciente y su ubicuidad, estratégica. La no posesión del ejecutivo, con

su densa burocracia centralizada, significa no tener el dominio del Estado. Por tanto, la burguesía francesa, detentando a la Asamblea Nacional, no tenía en su poder al ejecutivo, y sin embargo su interés material estaba "precisamente entretido del modo más íntimo con la conservación de aquella extensa y ramificadísima maquinaria del Estado", sentencia Marx.

En suma, Marx afirma que la centralización, crea tal número de intereses y condiciones materiales, que hace de la burocracia una fuerza que tiende a reproducirse aceleradamente, un factor capaz de restaurarse aunque sufra grandes amputaciones.

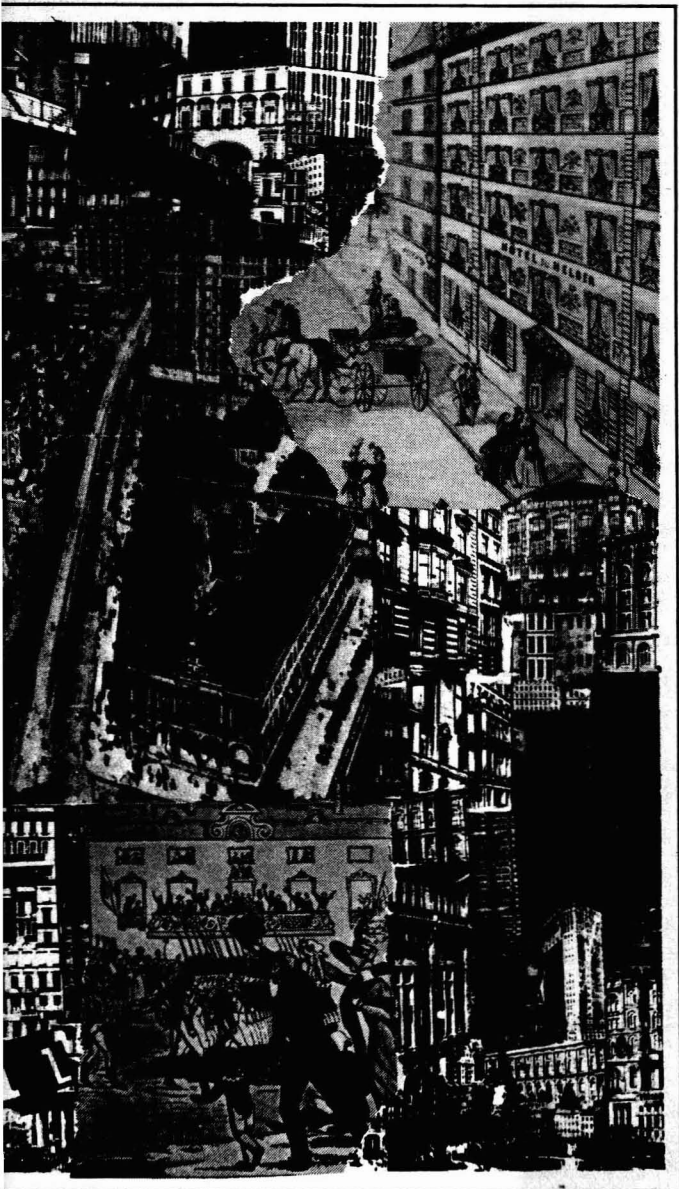
La inconformidad de Tocqueville

Las apreciaciones de Alexis de Tocqueville se tocan, frecuentemente, con las reflexiones de Marx, aunque por lo general sus planteamientos no carecen de originalidad. Es indudable que el pensador político que más y mejor estudió a la centralización, es Tocqueville; ella es la espina dorsal de su célebre *El antiguo régimen y la revolución* y también se encuentra presente en *La democracia en América*, publicada en 1835.

Para Tocqueville la administración pública francesa ya se encontraba "muy centralizada y era poderosa y prodigiosamente activa. Siempre se le veía atareada en ayudar, en prohibir, en permitir".¹⁹ Era, en suma, centralizada y eficiente. Esta administración, creada por el Estado absolutista, fue conservada a pesar de que la Revolución francesa tenía como propósito la liquidación de la sociedad y el gobierno absolutistas, que barrió por igual todos los poderes que se le oponían. Lo que se conservaba, sin embargo, era la forma organizativa que había adoptado la centralización. La administración pública está centralizada, o dicho de otro modo, la centralización está organizada en forma de administración pública.

Tocqueville se sentía inconforme con la apreciación que sostiene que la centralización ha sido obra de la Revolución. Tal como lo demostrará a lo largo de su obra, fue más bien un producto del antiguo régimen, del Estado absolutista. En su opinión, la centralización no es sino la "centralización administrativa" plasmada en el Tribunal Supremo de Justicia, el Tribunal Superior Administrativo, el Consejo de Estado, en los intendentes y los subdelegados. Pero, más que la forma organizativa que adopta, cuenta para Tocqueville la forma en que actúa: "el gobierno central no se limitaba a socorrer a los campesinos en sus miserias; pretendía también enseñarles el arte de enriquecer, ayudándoles e incluso obligándoles a ello, si era necesario".²⁰ Cuando los labradores se oponían a la ayuda gubernamental, el Consejo de Estado les imponía el ejercicio de ciertos métodos de cultivo o el producir determinados bienes, y para ello se auxiliaba de intendentes o inspectores especiales. Dicho de otro modo, la centralización era tan extensa e intensa, que obligaba a la administración a intervenir en todo, ya fuera grande o pequeño, en todo lo relativo a la vida de los individuos.

La centralización iniciada por el absolutismo fue, en sí, un factor que propició la Revolución: "si se me pregunta cómo esta parcela del antiguo régimen pudo ser transportada en su totalidad a la sociedad nueva e incorporarse a ésta, res-



¹⁹ *El antiguo régimen y la revolución*, p. 15.

²⁰ *Ibid.*, p. 73.

ponderé que si la centralización no pereció en la Revolución es porque ella misma fue el comienzo de esta Revolución y su signo(...) en su seno todos los poderes tienden naturalmente a la unificación, y sólo con mucho arte se puede conseguir que permanezcan separados”.²¹ La centralización llega incluso a enraizarse de modo tal en los hábitos cotidianos de la población, que la administración pública trata de resolver todo. Tocqueville cuenta que, en sus acuciosas investigaciones documentales con las que preparó su libro, halló casos como el de las hambrunas, durante las cuales la población volvía la cara al intendente para obtener su ayuda; o aquel que se refiere a la culpa encontrada en la administración por la “intemperie de las estaciones”. La centralización, pues, funde en uno los procedimientos de trabajo de la administración y los hábitos cotidianos de los paisanos.

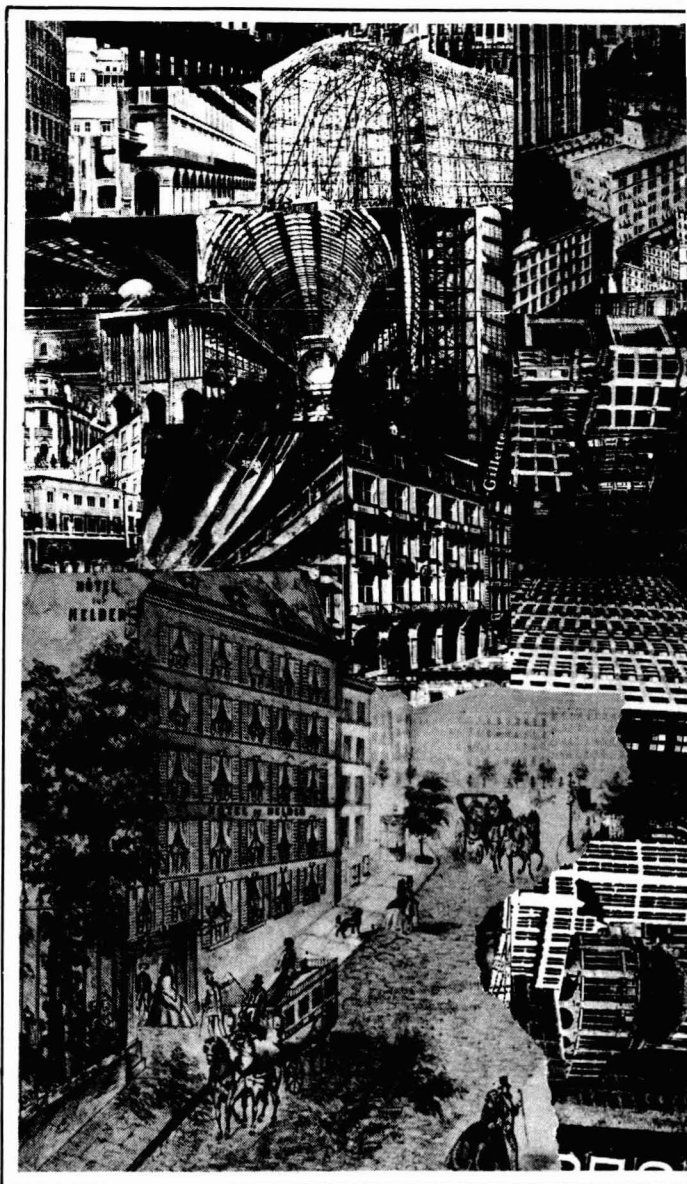
Lo anterior explica por qué Tocqueville ve en la revolución política, la causa de la revolución administrativa. Los franceses, acostumbrados durante los tres siglos del absolutismo a estar administrados por sistemas colegiados o por órganos unipersonales, se encontraron en 1787 con la novedad de que se estaba implantando una mixtura de los dos sistemas. Tocqueville narra, con lucidez desusada, las consecuencias ocurridas: la administración pública se detuvo en toda Francia durante dos años, presa de las rivalidades entre la Asamblea Provincial y el intendente. El país entero dependía de la administración, ésta, nulificada, dejó de actuar y la vida productiva se detuvo; pronto otras relaciones sociales se paralizaron y el problema repercutió en el gobierno. Una vez paralizada la administración, la sociedad fue anulada; comenzaron las protestas, se organizaron los partidos, la irritación creció y el descontento por una reforma administrativa fallida, lo que Tocqueville llama la revolución administrativa, se convirtió en una cruenta revolución política.

“Si se considera ahora el inmenso campo que desde hacía mucho tiempo ocupaba en Francia la administración pública, la multitud de intereses cotidianos a los que afectaba, todo cuanto de ella dependía o necesitaba de su concurso; si se piensa que los particulares contaban más con ella que consigo mismos para realizar sus propios negocios, favorecer sus industrias, asegurar su subsistencia, trazar y conservar sus caminos, preservar su tranquilidad y garantizar su bienestar, se tendrá una idea del número infinito de personas que se debieron de encontrar personalmente afectadas por el mal que la administración padecía”.²² Fue una revolución enorme que conmovió del todo la forma de vida de los franceses, que violentó a la vez las reglas y los usos que había implantado la centralización, fue “una de las mayores perturbaciones que nunca se hayan dado en la historia de un gran pueblo”. Este gran movimiento que conmovió a Francia a partir de 1787, explica Tocqueville, tuvo como origen el que haya sido socavada la “constitución administrativa”; antes, esta constitución había permanecido de pie en medio de las ruinas de las “constituciones políticas”. Dice Tocqueville que “se cambiaba la persona del príncipe o las formas del poder central, pero el curso diario de los asuntos no era interrumpido ni turbado”.²³ La centralización había habituado a que cada quien acudiera a cada cual, habían “reglas y

usos” arraigados que relacionaban a los ciudadanos y a los funcionarios en forma igual, de manera cotidiana. La cabeza de la administración podía caer, pero el cuerpo seguía “intacto y vivo”, los funcionarios de línea continuaban en su puesto conservando su “mentalidad y experiencia”. Tal era la obra de la centralización, que no sólo burocratizó a la administración pública, sino también a la sociedad. Pero, una vez que la errática reforma abortó, ya creado el desconcierto generalizado en la administración y los individuos, la vida social y política de toda Francia fue revolucionada de los pies a la cabeza.

La centralización fue llevada a su perfección. O como lo dice nuestro autor, “se rescató a la centralización en medio de sus ruinas y se le restauró”. Ocurrió, de este modo, que la centralización fue adoptada por el Estado burgués de derecho como uno de sus elementos constitutivos.

Quizá muy influido por los progresos de la ciencia de la administración de sus días, Tocqueville argumenta que existe una diferencia conceptual entre el gobierno y la administración, o más bien, entre centralización gubernamental y administrativa. Y, con el ánimo de definir a la categoría “centralización”, señala: “ciertos intereses son comunes a toda la nación, tales como la formulación de leyes y las rela-



²¹ *Ibid.*, p. 96.

²² *Ibid.*, p. 252.

²³ *Ibid.*, p. 257.

ciones del pueblo con los extranjeros. Otros intereses son especiales para ciertas partes de la nación, por ejemplo, los de las empresas comunales. Concentrar en el mismo lugar o en la misma mano el poder de dirigir a los primeros, es constituir lo que llamaré centralización gubernamental. Concentrar de la misma manera el poder de dirigir a los segundos, es fundar lo que llamaré centralización administrativa".²⁴ He aquí un gran paso, lo que años después Posada de Herrera entenderá como centralización y excentración, respectivamente.

Tocqueville considera que hay ciertos puntos en los cuales ambas formas de centralización se confunden, pero aboga por la conveniencia de que permanezcan distinguidas. Cuando ambas se funden en una, se crea una fuerza mayúscula, como en la época de Luis XIV; y "sin embargo, bajo Luis XIV, había menos centralización administrativa que en nuestros días".²⁵ Inglaterra, por su parte, es una potencia cuya fuerza obedece a la centralización gubernamental. La centralización administrativa, argumenta Tocqueville, sólo es útil para someter a los pueblos, disminuir en ellos el espíritu ciudadano; es capaz de unir grandes fuerzas, pero para evitar que se reproduzcan, provocar la grandeza de "un hombre y no la prosperidad durable de un pueblo".

²⁴ *La democracia en América*, p. 97.

²⁵ *Ibid*, p. 98.



La centralización gubernamental ha de ser resaltada y Tocqueville pone todo el empeño en ello. Así, cuando se argumenta que un Estado no está capacitado para actuar, a falta de centralización, hay ausencia de centralización gubernamental. Hay centralización gubernamental en Estados Unidos, más que en ninguna parte, incluyendo a las monarquías absolutistas. "Muy lejos de no estar bastante centralizados, se puede afirmar que los gobiernos americanos lo están demasiado".²⁶ La consecuencia contraria, pero paralela que Tocqueville encuentra a la centralización gubernamental, es por tanto la "descentralización administrativa". Estados Unidos está administrativamente descentralizado y gubernamentalmente centralizado, de modo que muchas empresas y obras que en Europa estarían bajo el cuidado del gobierno nacional, aquí lo están a cargo de los estados y aun de las comunidades.

En Europa, comenta Tocqueville, los partidarios de la centralización sostienen que el gobierno nacional es mejor administrador de las localidades, que ellas mismas; pero, aclara, "esto puede ser cierto cuando el poder central es ilustrado y las localidades no tienen cultura, cuando es activo y ellas inertes, cuando tiene la costumbre de actuar y ellas de obedecer".²⁷ Pero, más que el hecho en sí, hay que considerar la consecuencia, es decir, que en opinión de Tocqueville esta situación no es estática, sino que tiende a convertirse en un proceso que él, mejor que nadie, puede explicar: "se comprende, incluso, que mientras la centralización aumenta, más se acrecienta esa doble tendencia, y la capacidad de una parte y la incapacidad de la otra se hacen más patentes".²⁸ En *El antiguo régimen y la revolución*, había dicho que, una vez que la aristocracia es anulada, se corre más de prisa hacia la centralización; sin embargo, la centralización se dispara una vez que, iniciado aquel doble proceso, se patentiza la capacidad de una parte y la incapacidad de la otra. Por eso, Tocqueville admira de la centralización en Estados Unidos no sus efectos administrativos, sino sus efectos políticos.

Que Tocqueville conoció el significado de la centralización, no hay duda. Sus contribuciones, junto a los aportes de los pensadores que le precedieron en esta exposición, son válidos y útiles para explicarnos hoy día una centralización cuyas dimensiones colosales le hubieran asombrado.

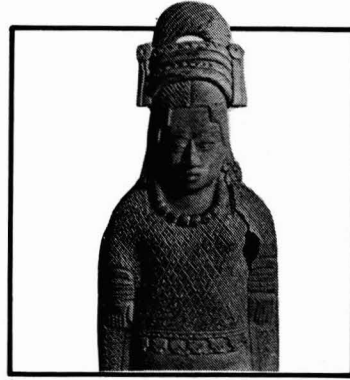
Epílogo

La centralización, tal como fue estudiada en el siglo pasado, tiene mucho que enseñarnos en la actualidad. Hoy vivimos lo que antaño aparecía en sus elementos primitivos. Aún más, gozamos las ventajas de la centralización y padecemos sus desventajas. Ahora corroboramos, amplificadamente, lo que a principios del siglo pasado apenas comenzaba. En una época en la cual muchos estados han decidido que es tiempo de buscar formas de convivencia política, basadas en la descentralización, en la revitalización de las instituciones sociales, provinciales y municipales, el tema de la centralización ha vuelto a tomar importancia como objeto de estudio. Estamos a tiempo de evaluar hasta qué punto la centralización produjo los beneficios que de ella se esperaron y hasta qué punto el deshacerlos de ella, si fuera posible, produciría beneficios alternativos. ♦

²⁶ *Ibid*, p. 99.

²⁷ *Ibid*, p. 100.

²⁸ *Ibid*.



LA X TABAY

SÍMBOLO DEL AMOR INCUMPLIDO

A través de las edades evolutivas de la literatura mundial, la mujer y el amor por ella han dejado huellas indelebles. En la literatura española nos encontramos con Petrarca, amando a Laura; con Garcilaso de la Vega que adora a Isabel de Freyre; con Francisco de Quevedo que sueña con doña Luisa de la Cerda; con Calixto que muere de amor por Melibea.

Hay veces que la mujer viene a ser la sirena de Homero que, con la sutileza del canto, atrae al marinero para verlo naufragar en los escollos del mar. En el caso de la Xtabay, en el área yucateca, la belleza y los encantos de esta mujer seducen al hombre hasta perderlo.

Si se pregunta qué o quién es la Xtabay, se nos dirá que es la diosa de la cacería; para otros, es un fantasma que vive en el tronco de la ceiba.¹ El doctor Robert Redfield nos dice que:

La Xtabay, forma característica de ser sobrenatural con figura de mujer que induce a los hombres a su perdición es uno de esos entes menores más generalmente reconocidos.²

Leyendas como la de Xtabay encuentran su origen en los libros sagrados de los mayas, tales como el *Popol Vuh* y los libros de Chilam Balam. La otra fuente de estas leyendas es la de los "contadores de cuentos". Estos, en cierto modo, se asemejan a los juglares de la Edad Media. Antonio Mediz Bolio (1884-1957), prominente escritor yucateco, nos dice acerca de los contadores de cuentos que:

Ya en la época moderna los indios viejos que vinieron a ser depositarios y transmisores de las tradiciones orales se encargaron de divulgarlas en sus comunidades. Tales personajes fueron, hasta no hace mucho, de gran notoriedad en los pueblos pequeños y en los caseríos de los labradores en que, hasta la entrada de la noche, reunían en la plaza pú-

blica o a la puerta de sus chozas a hombres, mujeres y niños, que sin otro entretenimiento posible para esperar el sueño, escuchaban embelesados las historias impresionantes o regocijadas de las aventuras de los animales y de los espíritus de la selva.³

La leyenda de la Xtabay (la "x" se pronuncia como la combinación inglesa "sh"), ha inspirado en distintas épocas a escritores como César Lizardi Ramos, Manuel Rejón García (Marcos de Chimay), Leopoldo Peniche Vallado (en su bonita comedia: "La que salió al camino"), Luis Rosado Vega y Antonio Mediz Bolio. Es precisamente este último escritor quien toma esta leyenda y la reviste de una belleza única.

La leyenda en cuestión poetizada ya, la encontramos en *La tierra del faisán y del venado*, publicada por Ediciones Botas, en 1965.

Tres "sis" condicionales abren los primeros tres párrafos de esta bella prosa poética. El primero, tal vez a la manera maya de pensar, sienta el precedente del hombre a quien se le aparecerá la Xtabay: "Si tienes los años frescos y el corazón animoso y la cara alegre, y puedes detener un venado a la carrera entre tus brazos".⁴ Pero no es suficiente ser joven, y el otro "si" condicional nos advierte que antes que la Xtabay se aparezca hay que haber saboreado la dulzura del amor:

Si ya has conocido lo dulce de embriagarte con el olor de la vainilla que hay en el cabello de las mujeres, y si sabes apretar su boca entre tus labios para gustar su jugo, como el de una ciruela madura.⁵

El último "si" se refiere al hombre que sucumbe ante la sonrisa tentadora de una mujer:

¹ Luis Rosado Vega, *Amerindmaya*, México: Ediciones Botas, 1938, p. 381.

² Robert Redfield, "Los indígenas y su cultura", *Enciclopedia yucatanense*, VI (1945), p. 28.

³ Antonio Mediz Bolio, "Leyendas yucatecas", *Leyendas y tradiciones yucatecas*, México: Editorial yucatanense "Club del libro", 1951, p. 8.

⁴ Ibid.

⁵ Antonio Mediz Bolio, *La tierra del faisán y del venado*, México: Ediciones Botas, 1965, p. 150



Si no sabes atar tus pies a la tierra cuando pasa una doncella que te mira y que sonríe; si tienes fuerzas para amar siete veces en un día y no la tienes para resistir una vez el amor.⁶

Según Mediz Bolio, la Xtabay es tan bella, que ningún hombre puede resistirla. Podría ser como "un rayo de luna". Para otros sería como una "flor que se abre cuando amanece".  Qu  hombre no desearía encontrarse con tal belleza! Pero a este deseo, Mediz Bolio une una actitud compasiva para un hombre que desea a una mujer así:

 Pero quiera tu suerte que la que temes y deseas no se ponga nunca delante de tus ojos! Porque la virgen que hoy consume de amor tus noches y tus días ya para ti ha de ser menos que una hoja seca que se hace polvo en el viento de tu memoria, y de ella ya no querrás saber ya nunca más. Porque cuando hayas visto a la Xtabay, te parecer  que conoces la vida por primera vez.  Pobre de ti!

Sí, un hombre que ansía encontrar una belleza tal, necesita un consejo; los que han tenido un encuentro semejante podrían ofrecernos la siguiente advertencia:

Pon cuidado. Cuando vayas solo por el camino a la luz de la luna y debajo de las estrellas; el viento del Oriente soplar  sobre ti y te hará sentir que floreces como el árbol bajo la lluvia. Entonces serás joven como si tuvieras tres juventudes, y la Xtabay, que te ha espiado, se te aparecerá.⁸

 Cu l será la presencia física de la Xtabay? Dos sentidos físicos nos lo dirán:

Has de verla, toda vestida de blanco... Verás sus largos cabellos negros y brillantes, y verás sus manos entretejerlos y pe narlos con la hoja del ramón; y verás sus pies así como dos pequeños pájaros que vuelan junto al suelo... Y sentirás sus ojos clavarse en ti como dos flechas que no te puedes arrancar.⁹

Pero un hombre ya perdido en su loca búsqueda por el amor, no mide las consecuencias; el costo ya no le importa:

Loca carrer  es la que te arrebató,  Loco del mal de amor! Pero si te pidieran la vida por tocarla una vez, setenta veces la darías.¹⁰

Esta carrera loca por el amor ciego tiene sus consecuencias. El resultado es un secreto. Todo lo que se sabe es que quien sigue a la Xtabay jams vuelve para advertir el peligro a los demás hombres. Para aquellos que están enamorados y ansían encontrar el amor de su vida, este símbolo del amor no cumplido puede ser una lección valiosa:

La Xtabay es la mujer que deseas en todas las mujeres y la que no has encontrado en ninguna todavía.  Ay de ti si la vez aparecer una noche delante de tus pasos! ... Pero entretanto, desventurado de ti si en el camino has de encontrar a aquella que escapar  como el humo y a quien t  seguirás como el viento; aquélla que cuando te haga su cautivo te parecer  que sale del tronco de una ceiba y no sale sino del fondo de tu propio corazón.¹¹

Este es sólo un ejemplo de cómo Antonio Mediz Bolio, toma en sus manos este elemento folklórico, la leyenda de la Xtabay; la trabaja, la pule y nos la entrega transformada ya en una bella composición literaria que puede ser el símbolo de un amor todavía no alcanzado.  

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., p. 152.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., p. 154.

Uno de los acontecimientos musicales más importantes en el inicio de este 1985 ha sido el estreno en México, por la Opera de Bellas Artes, de *The Rake's Progress* (El progreso de un libertino) de Igor Stravinsky. Además de una coherente puesta en escena, y una dirección musical concisa y estilísticamente adecuada, la obra de Stravinsky ha gozado de una

aceptación poco común en el público, tratándose de ópera de este siglo. Mucho se ha dicho y escrito sobre esta interesante ópera, y ahora es tiempo de ceder la palabra a sus protagonistas. El turno es de Ludwik Margules, hombre de teatro, responsable de la dirección escénica en esta ópera.

Ludwik Margules

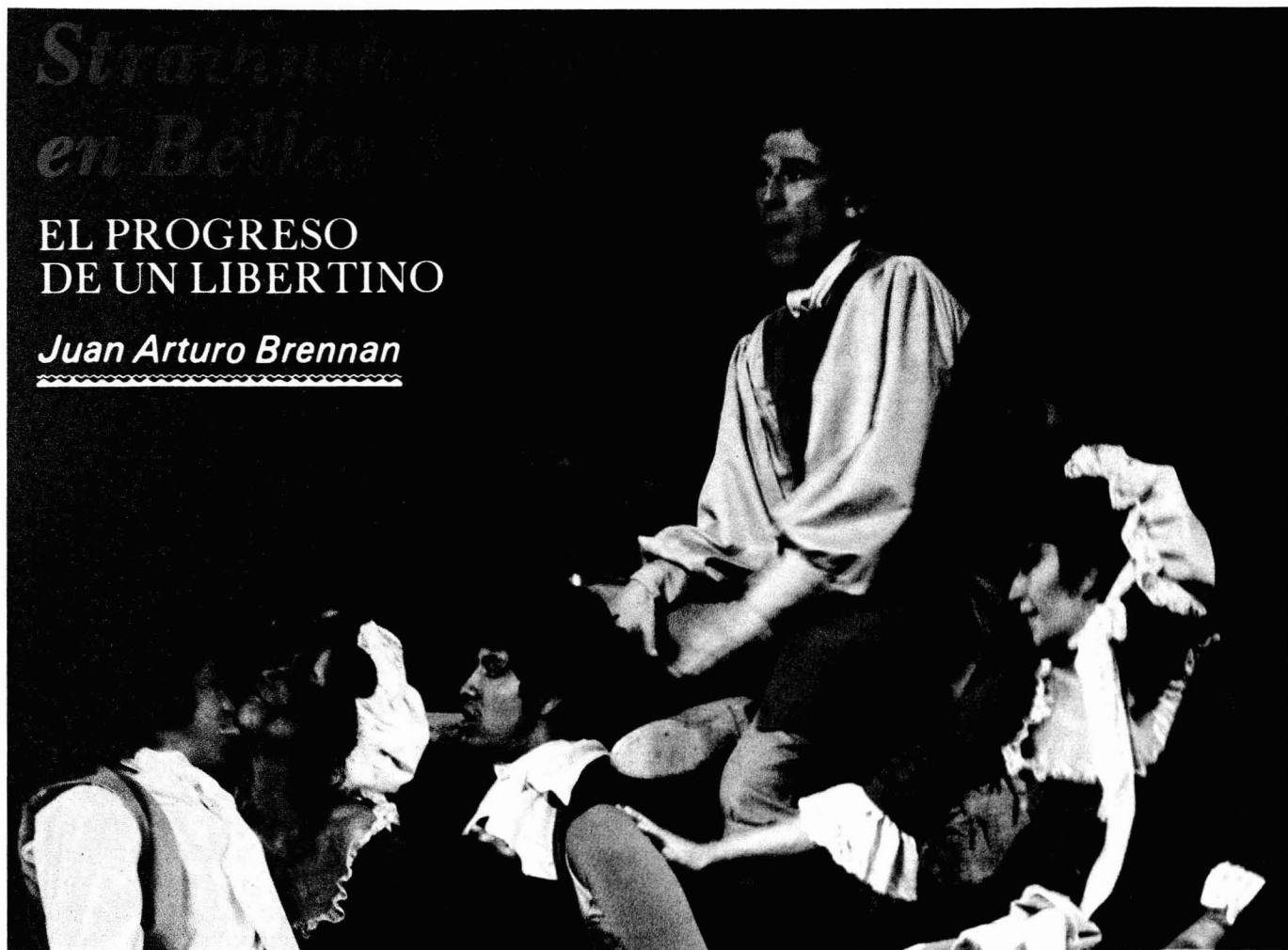
— ¿Existe algún antecedente en su carrera en el que la dirección escénica haya sido modificada por un contenido musical?

— Directamente por la música, no. Pero desde que estudié dirección teatral con Seki Sano hace más de veinte años, aprendí que la dirección escénica es un hecho poético concebido en términos de estructura polifónica musical. Mi experiencia previa a esta ópera fue la de ser un espectador de ópera cuando niño, llevado por la mano de mis padres a la ópera aun contra mi voluntad, en la Varsovia anterior a la guerra. Después, en

Rusia, iba yo solo a la ópera. Y el antecedente inmediato de esta puesta en escena fue un intento malogrado de poner una ópera en la UNAM con la música de José Antonio Guzmán y con textos de Juan Tovar, lamentablemente tergiversados, pero no por su autor. El experimento no resultó porque probablemente yo no tenía suficientes recursos para dirigir ópera, y sospecho que José Antonio Guzmán soportó mi novatez, gracias a lo cual aprendí lo que sé de dirección de ópera.

— ¿Qué línea estilística de dirección escénica sugiere la música de Stravinsky en *The Rake's Progress*?

— Sugiere representar un drama cercano a la tragedia en forma de fábula moral, un poco de contrabando, y representar la tragedia humana envuelta en una gran belleza plástica y musical. Siempre me resulta mucho más profunda la tragedia humana cuando se lleva a cabo en un marco de gran belleza plástica. Bergman y



Stravinsky en Bellas Artes

EL PROGRESO
DE UN LIBERTINO

Juan Arturo Brennan

Strindberg siempre lo hacen así, guardando las distancias. Lo que más me llama la atención en esta ópera de Stravinsky son las influencias evidentes. Para mí de Mozart, de Händel, de Donizetti y hasta Verdi en algunos momentos; y de Mossorgsky, en el tercer acto. Estas influencias me sirvieron como punto de apoyo. Pero mi principal punto de apoyo en la cuestión estilística de la puesta en escena fue W. H. Auden, a quien admiro y con quien siento una gran cercanía. Estoy hablando de la música de su poesía, y del concepto ideológico de su poesía. Auden canta la derrota de la raza humana sin cortapisa alguna. A pesar de ser Auden mi primer punto de apoyo, no me considero ajeno a la música de Stravinsky, cuyos contratiempos admiro, sus vuelcos de tiempo y sus disonancias. Creo que la pareja Auden - Stravinsky me aterrizó y me paralizó al principio, y luego me estimuló para la dirección escénica. Esta fábula con moraleja tiene una imagen escénica de gran plasticidad, cuyo sustento dramático está siendo logrado a veces. Y aquí me acuso: no concibo la plasticidad en teatro, ni en ópera, ni en cine, sin un profundo volumen de subtexto dramático.

Siento que en ésta, mi primera puesta operística, sustituí en muchos casos el elemento dramático por el elemento plástico *per se*. Hubiera querido que mi puesta tuviera mayor congruencia con el drama humano. Me acuso de tender hacia la estilización. Este melodrama, como yo lo veo, a veces consigue tonos trágicos, a veces elementos de humor, siempre voluntario —espero— y concebido en términos de gran plasticidad. Y en general, me gusta la belleza plástica que hemos creado con Alejandro Luna, con Nora Manneck, me gusta la organización del espectáculo que logramos.

— ¿De dónde surgió la idea de prologar y comentar esta ópera con un grupo de acróbatas y cirqueros?

— Los antecedentes son varios. Primero: uno de los personajes, Baba la Turca, es mujer de circo y viene acompañada por un cortejo formado por sus compañeros del circo. Segundo: la vida de Tom Rakewell queda convertida en un circo, por Baba la Turca. Tercero: en el análisis de mi propio trabajo, siento que me dejó llevar por un excesivo afán estético en el foro, y sentí la necesidad de crear un elemento de contraste para romperlo. Por lo demás, me



gustó ser un poco irreverente con esos dos genios a los que admiro: Auden y Stravinsky. Cuarto: el texto de Auden, cuya anécdota se desarrolla en el siglo XVIII, es un pretexto para describir nuestra vida en 1985. Quinto: no vi ninguna razón para no introducir un poco de carpa mexicana dentro de tamaña estética que organicé en el foro, presentándola en el lobby del teatro.

La ópera en inglés es como el beisbol en italiano.

— El libertino cuyas peripecias nos narran Auden y Stravinsky en esta ópera es un tal Tom Rakewell, un rufián que cede a la tentación y por ello ve su vida convertida en vertiginoso descenso a múltiples infiernos. En la puesta en escena realizada por la Opera de Bellas Artes, el papel de Tom Rakewell ha sido interpretado por Evan Bortnick, joven tenor estadounidense. Por su origen, y por el inglés original del texto de Auden, se impone una primera aproximación por la vía del lenguaje. Para el común de los melómanos, la ópera es el canto en italiano, y el inglés es poco usual en este medio. Al respecto, H. L. Mencken declaró que la ópera en inglés tenía tanto sentido como el beisbol en italiano. Evan Bortnick comenta: "Entiendo la posición de Mencken si se trata de una ópera como *La bohemia*, o *Los puritanos*. Son óperas originales en italiano, y su traducción al inglés no ayudaría a captar el ritmo y el sabor del lenguaje. Pero otras óperas, como *The Rake's Progress*, como *Vanessa*

de Samuel Barber, y las óperas de Menotti, están escritas originalmente en inglés, y la prosodia del texto va acorde con el flujo de la música, y en este sentido son mucho mejores que el beisbol italiano.

— El público aficionado a la ópera, ¿acepta con facilidad las óperas escritas en otros idiomas además del italiano?

— Por lo que he visto, el público de ópera en todo el mundo acepta la ópera bien hecha en cualquier idioma, aún la ópera italiana que se representa en inglés, como hacen con las óperas ligeras en la Opera de Nueva York. *El barbero de Sevilla*, *Las bodas de Fígaro*, se hacen en inglés, y las óperas más serias se hacen en el original. Mi experiencia es que mientras más familiarizado esté el público con el fenómeno operístico, más accede a las óperas en el idioma en el que fueron escritas.

— Héroes blancos y villanos negros son por lo general la regla en los argumentos operísticos. Pero este Tom Rakewell no es del todo bueno ni del todo malo...

— En realidad, Tom Rakewell es un poco de ambos. Él nos representa a todos, y en ese sentido, incorpora cantidades iguales del bien y el mal, y por ello es difícil de definir. Como actor, no encuentro a Rakewell más difícil de interpretar que cualquiera de los otros papeles de ópera.

Si uno interpreta un personaje como un estereotipo, se pierde la esencia, se pierde eso que hace que la ópera sea atractiva para el público, y lo que hace que ciertas óperas sean obras maestras. Por ejemplo, Rodolfo en *La bohemia*, Alfredo en *La traviata*, son estereotipos en cierto sentido, pero si el cantante-actor se aproxima a estos personajes como tales, es imposible infundirles la calidad humana que hace que el público vea y escuche la ópera con atención. Tom Rakewell no es muy diferente en este sentido.

— El éxito de una ópera contemporánea es algo muy elusivo, en especial en un medio como el nuestro, que suele ser conservador.

— En efecto, *The Rake's Progress* es una ópera de este siglo, pero es también una ópera neoclásica. Alguien afirmó que esta obra era una oda de Stravinsky para Mozart. El hecho de que sea melódica, y tenga armonías tradicionales, puede ayudar a su posible éxito con el público. En los Estados Unidos, el éxito o fracaso de la ópera contemporánea depende mucho de la compañía que la pone en escena, y de que la compañía haya desarrollado con los años una sólida dirección y tenga un buen apoyo de su público. Y depende también de un buen balance entre la ópera tradicional y la contemporánea. Donde la ópera moderna es una sorpresa, el éxito no es mucho, como por ejemplo, en Los Angeles.

Francisco Savín

Actual director titular de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, maestro, compositor, director de instituciones de educación musical, Francisco Savín ha encontrado, y ha sabido comunicar, las precisiones estilísticas de la partitura de The Rake's Progress desde el podio del director concertador.

— La primera referencia musical a esta obra es el neoclasicismo. ¿Qué es lo que el público escucha en este sentido?

— Por una parte es estilo, por la otra, tonalidad. Hay un manejo plenamente tonal, clásico, de la armonía, sin disonancias, y la línea melódica también es clásica, de carácter diatónico, y basada en una escala sin alteraciones. De hecho, en ciertos momentos la partitura de Stravinsky alude directamente a Mozart y a Haydn, como una cita de estilo. Esta cita es plenamente consciente y está integrada a toda la obra también en el aspecto

formal, como si se tratara de *Don Giovanni* o *Così fan tutte*. Esta ópera de Stravinsky está hecha a base de recitativos, arias, dúos, coros, tal como una ópera clásica. En relación con otras obras de Stravinsky, *The Rake's Progress* tiene un lugar especial. *Las bodas*, por ejemplo, está muy cercana a *La consagración de la primavera*, especialmente por el modo de articular el ritmo. *Edipo Rey*, por otra parte, tiene rasgos de lenguaje musical similares a la *Sinfonía de salmos*. Del mismo modo, *The Rake's progress* no es una obra huérfana en el catálogo de Stravinsky ni mucho menos. Tiene ligas con toda una tendencia casi permanente de Stravinsky, que arranca con *Pulcinella*, obra referida a la música barroca. A esa misma tendencia pertenecen obras como *Apolo musageta*, que aluden a lo clásico, si no tanto por su estilo, sí por su transparencia. En ese sentido, se podría hacer una analogía de los periodos musicales de Stravinsky con los periodos pictóricos de Picasso. La diferencia es que en Picasso los periodos se dan de un modo más cronológico, mientras que en la obra de Stravinsky, conviven diversas tendencias simultáneamente.

— ¿Qué lugar guarda *The Rake's Progress* en el contexto de la ópera de este siglo?

— Es sin duda una obra importante, y para decir esto siempre hay que hacerlo por comparación. De alguna manera, Stravinsky fue la antítesis de la Escuela de

Viena (Schönberg, Webern, Berg), y esta ópera puede ser la antítesis del *Wozzeck* de Alban Berg. Por otro lado, obras como el *Peter Grimes* de Britten y algunas obras escénicas de Orff, no tienen un lugar específico en cuanto a su propia definición de estilo, que sin ser expresionista, apunta en este sentido. La ópera de Stravinsky, por otra parte, es de una total transparencia, de un enorme buen gusto, y carece de exageraciones. Por ello, creo que *The Rake's Progress* tiene un lugar especial en la historia de la ópera, no sólo en la de este siglo, por sus aportaciones y por su consistencia interna.

Margarita Pruneda

Además de la ominosa figura del diabólico Nick Shadow, el libertino Tom Rakewell tiene en esta ópera un importante contrapeso dramático en su amada Anne Trulove, mujer que se halla en la encrucijada de las contradictorias pasiones de Tom. La interpretación de este personaje ha estado a cargo de la soprano mexicana Margarita Pruneda.

— ¿Es Anne Trulove una heroína cortada con la misma tijera que el común de las heroínas operísticas?

— Esta heroína sí se parece a las heroínas de la ópera tradicional, de hecho no se aparta mucho del molde clásico, y es uno de los papeles más hermosos que me ha tocado cantar. Esta mujer representa el bien, la bondad, la sublimación, y es la antítesis del personaje de Nick Shadow. A pesar de ser hija de un padre puritano, con todas las ideas y estereotipos que ello implica, ella no es un producto puritano. Es una mujer buena, capaz de evolucionar a lo largo de la ópera, y de convertirse, de una sencilla mujer del campo, en una mujer capaz de meterse en el mundo de locura de Tom, y ser su Venus, en vez de la Anne original. Esta transformación se da a través de la fealdad, la pobreza, su encuentro con el deseo y el rechazo, con todo lo que Tom Rakewell le enseña. Creo que a lo largo de la ópera, Tom Rakewell no llega a darse cuenta cabal del amor que Anne le tiene. En el momento que él le dice que se ha pasado años *hunting shadows, disdaining thy true love*, no se lo dice a Anne, sino a la Venus que él imagina dentro de su locura. En esta ópera tenemos la ventaja de que la palabra, el texto, la rima, son tan bellos, que no ocurre lo que en una ópera italiana tradicional, en la que lo que se está diciendo pasa a último plano, y no son más





que tonterías repetidas cuarenta veces. Así, el texto es tan profundo, que hace que Anne sea de hecho una heroína distinta a la de una ópera tradicional.

— ¿Qué cercanía tiene esta Anne Trulove con las heroínas de Mozart?

— Musicalmente, Anne está muy cercana a Mozart, en especial a Fiordiligi, a la Condesa. Pero más que nada, la siento cercana a las voces femeninas de las misas, por ejemplo, la *Gran Misa en Do menor* de Mozart. Esta misma tiene pasajes vocales que siento muy cercanos al estilo vocal de la Anne Trulove de Stravinsky.

— Por lo general, el público de ópera suele tener recelos hacia la ópera de este siglo. ¿Cómo ha sido recibida *The Rake's Progress* en este contexto?

— Ha sido una grata sorpresa, por la calidez y la aceptación del público. La gente participa, comprende lo que está pasando. Y sobre todo, no fue la actitud usual del rechazo *a priori*. Habiendo tenido la oportunidad de estrenar muchas obras de compositores mexicanos contemporáneos, sé que incluso antes de los estrenos la gente está predispuesta en contra de la calidad y la accesibilidad de

esas obras. Por ello, yo venía preparada para esa clase de reacción. Pero creo que la puesta en escena ha sido tan bella, que el público ha recibido bien esta ópera, y nosotros trabajamos mucho para lograr una interpretación fluida, a pesar de los contratiempos y sínkopas musicales de Stravinsky. Espero que esto abra las puertas a una mejor apreciación de la música vocal de este siglo, que a mí me interesa mucho. Claro, en este caso nos respalda un gran nombre, el de Stravinsky. Ojalá que cuando se trate de otros nombres, el público se muestre igualmente abierto y dispuesto a disfrutar la música.

Sobre todo, a la luz de lo dicho por los protagonistas de esta puesta en escena de *The Rake's Progress*, es de esperarse que empresas de este tipo, realizadas con un verdadero interés de hacer las cosas bien, sean un punto de partida para lograr la muy urgente renovación de un medio operístico que en tiempos anteriores se ha caracterizado por la falta de audacia y por el anquilosamiento de las opciones. Después de todo, cuando se establecen círculos viciosos en los que la retroalimentación es nula, alguien debe arrojar la primera piedra para lograr una saludable ruptura. ♦





T INÉDITOS DE JULIO TORRI¹

*Presentación
de Serge I. Zaitzeff**

Poco a poco la parca obra de Julio Torri (1889-1979) va aumentando con el tiempo gracias al rescate de textos dispersos y epistolarios inéditos². No obstante, se sabe por las propias declaraciones del autor que existían entre sus papeles todavía otras páginas “parecidas a sus textos publicados”³. De hecho, estas prosas que no son muy numerosas revelan a un escritor atraído por la imaginación y la fantasía, por la estampa y el poema en prosa, por lo insólito y lo íntimo, en fin es el mismo Torri de *Ensayos y poemas*, *De fusilamientos*, *Tres libros* y *Diálogo de los libros*.

Entre sus nuevos textos se destaca especialmente “El ladrón de ataúdes”, mencionado por el mismo Torri en conversación con Emmanuel Carballo⁴ y por Martín Luis Guzmán en *A orillas del Hudson* (1920) quien recordaba que aquel “humorista impávido” solía hablar de su curiosa amistad con cierto coleccionador de ataúdes. El cuento, sin embargo, va más allá de la anécdota relatada por Martín Luis Guzmán al explorar las posibilidades imaginativas y humorísticas del tema. Con la mayor verosimilitud, el narrador recuerda su sorpresa cuando encuentra en su casa una caja

con un bello ataúd adentro. De modo característico Torri enfoca la situación desde una perspectiva inesperada. Así hace hincapié en el lujo decorativo del ataúd y sólo de paso advierte que éste “estaba vacío”. El resto de la narración se limita a reproducir el contenido de una carta anónima que estaba “prendida con un alfiler a uno de los muelles almohadones de raso azul celeste de que está cubierto interiormente.” Con precisión y fino humor negro se describen las intenciones de estos raros coleccionadores y ladrones de cajas de muerto. En el fondo, este texto se relaciona con otros de Torri por su actitud anticonvencional ante la muerte (“De funerales”, por ejemplo), pero se distingue por su humor insólito y extravagante.

“El único viaje” debe ser el cuento no publicado por Torri del cual Alfonso Reyes había dicho en *Pasado inmediato* que trataba de un “embustero que privaba de existencia a los que nombraba”⁵. En él se da precisamente ese caso con el fin de demostrar las infinitas posibilidades del “mundo de la mentira”. En otras palabras, se afirma aquí, igual que en otras páginas de Torri, que puede existir un universo radicalmente alterado, libre de toda restricción lógica, en el cual sólo funciona la imaginación. En “El único viaje”, el narrador ofrece el caso concreto de su amigo Juan Cabeza de Vaca quien tenía el extraño poder de convertir lo real (sucesos, seres) en irreal. Así desaparecían misteriosamente de la realidad ciertas personas que luego formaban parte de este otro mundo inventado por Cabeza de Vaca. Como prueba de la verdad de estos hechos inverosímiles, el narrador cuenta su propia experiencia durante una reunión mundana. Lo interesante de esta descripción es la presencia de frases enteras

* Serge I. Zaitzeff, es profesor de literatura en la Universidad de Calgary, Canadá. En México es conocido por su libro *El arte de Julio Torri* (1983) y la compilación de textos de Torri, *Diálogo de los libros*, F. C. E., 1980.

¹ Tomados de un libro en preparación del mismo autor sobre Julio Torri y su generación.

² Véanse Julio Torri, *Diálogo de los libros*. Compilador Serge I. Zaitzeff. Fondo de Cultura Económica, 1980 y nuestro *El arte de Julio Torri*.

³ En Carmen Galindo, “Julio Torri con sus propias palabras” reproducido en Serge I. Zaitzeff, *Julio Torri y la crítica*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, p. 40.

⁴ Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Empresas Editoriales, 1965, p. 147.

⁵ Alfonso Reyes, *Pasado inmediato* en *Obras completas*, F.C.E., 1955, p. 206.



que luego Torri utilizará en “La cocinera” (*De fusilamientos*, 1940). Así, por ejemplo, todo el párrafo que describe al vecino de la derecha es reproducido casi intacto en “La cocinera”⁶. En ambos textos, además, la próxima oración resulta ser idéntica (“su conversación, profesor, es muy instructiva”), pero su desarrollo será totalmente diferente. De hecho, en el texto original se busca un efecto humorístico mediante la repetición de la palabra “instructiva” y luego se sigue explotando esta misma vena absurda. Por otra parte, el tema predilecto de la oratoria, siempre blanco del espíritu crítico de Torri, produce aquí unas situaciones paradójicas. Así, por ser mal orador (con su “aire de persona tartamuda”) una marquesa le pide al narrador que tenga la amabilidad de dar un discurso. Ella quiere sobre todo asegurarse de que los “malos oradores existen realmente” ya que los maridos de todas las mujeres presentes sobresalen en ese arte. A punto de citar a Sófocles, el grotesco narrador con su busto “vigoroso y exuberante” y su voz “nasal y grave” desaparece repentinamente gracias a la intervención de Juan Cabeza de Vaca. El cuento concluye con una discusión sobre la necesidad de citar, pasaje que será también aprovechado por Torri casi sin cambio alguno en “La cocinera”. Fuera de las coincidencias señaladas, cabe subrayar que en realidad estos dos textos poco se parecen. “La cocinera” viene a ser un excelente ejemplo de humor negro mientras que “El único viaje” se antipa más bien a textos como “El vagabundo” (*Tres libros*, 1964) por su juego imaginativo. Se recordará que en “El vagabundo” aparece un hombre que también se desvanece

⁶ En “La cocinera” se elimina “de una universidad desconocida” y de buen gusto” y se cambia “de nuestro planeta” a “del planeta”, *Tres libros*, F.C.E., 1964, p. 71.

completamente del mundo real.

Además de incursionar en las zonas de lo fantástico, a Torri le interesa recrear en espléndidas estampas escenas inspiradas en el pasado de México. Igual que en *Ensayos y poemas* (1917) hay entre sus papeles otros textos de esta índole. Como nuestra, se produce aquí una estampa titulada “Siglo XIX” que sintetiza la lucha entre liberales y conservadores. Con un mínimo de vocablos exactos y de gran expresividad se presenta una escena de conspiración en alguna sacristía del país. La crítica, ya implícita al principio, se hace excepcionalmente feroz y despiadada con la transformación de los personajes (clero y militares) en animales repugnantes y sangrientos. No deja de ser irónico que el único testigo —un “sinistro” Cristo— quiera huir de este espeluznante espectáculo. La extrema condensación y la implacable objetividad que caracterizan este texto contribuyen a su indudable fuerza. Comparada con otras estampas, ésta no es menos lograda aunque sorprende por la severidad de su sátira. Tal vez por el brutal anticlericalismo que contiene, Torri no quiso publicar este texto. Es bien sabido que prefería una ironía mucho más sutil y suave.

Entre los manuscritos de Torri figura uno titulado “Un refinado” especie de estampa acerca de un hidalgo hambriento algo reminiscente del que aparece en *La vida de Lazarillo de Tormes*. No sin cierto toque irónico, el “refinado” describe su paradójica condición antes de “pavonearse” en la bulliciosa y pintoresca Plaza Real. Esta humorística prosa viene a ser una expresión más del gusto de Torri por señalar casos extraños en la conducta humana.

Entre su obra publicada, el tema de lo mexicano ocupa un lugar importante, por ejemplo, en “Las barriadas”, donde se destaca el aspecto pintoresco de los barrios populares de la ciudad de México. Es interesante notar que algo de este texto pasará modificado a “La feria”, prosa publicada inicialmente en 1922 y luego incorporada a *De fusilamientos*. Por ejemplo, cuando se refiere a las ferias de arrabal, el autor dice que las lámparas de petróleo “con su luz vacilante y roja iluminan brutalmente las caras atezadas de los pilluelos, los rimeros de naranjas y dátiles, las ollas relucientes de barro.” Torri aprovecha esta descripción en “La feria” y, siguiendo su costumbre, elimina ciertos elementos para lograr una mayor condensación: “Los mecheros iluminan con su luz roja y vacilante rimeros de frutas”. Además del ambiente festivo, “Las barriadas” recrea con rápidas pinceladas impresionistas la quietud provinciana de ciertos rumbos y la incomparable belleza de la altiplanicie, expresando, sobre todo, su sincera admiración por la enorme riqueza humana y artística del pueblo de México.

De índole más íntima son los textos “Estampa antigua” y “Un recuerdo”. El primero puede clasificarse como un poema en prosa de tendencia erótica que capta un momento de auténtica felicidad. De origen igualmente biográfico parece ser “Un recuerdo”, prosa incompleta que evoca a un hombre “cuyo silencio parece más digno de interpretar que la palabra de otros muchos”. ¿No es de hombre tímido, delicado, reservado, crítico, estéril y amante de la literatura una imagen del propio Torri?

Para terminar se incluye entre los textos sobre escritores (Valle-Arizpe, Ramírez Cabañas, Maeterlinck) el que trata de Jorge Cuesta. Aunque no es más que una presentación general, se puede apreciar el característico don de síntesis de Julio Torri. ♦

EL LADRÓN DE ATAÚDES

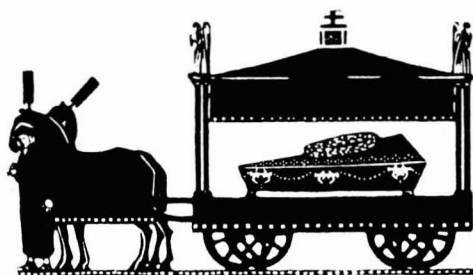
Hace cuatro meses, poco más o menos, que ocurrieron los sucesos que voy a referir. Una tarde, de vuelta de la Dirección General donde trabajo, hallé en mi casa una enorme caja de madera que me había llevado un mozo de cordel. Esta caja contenía un riquísimo ataúd de ébano, labrado maravillosamente y con pesadas incrustaciones de plata y marfil. El ataúd estaba vacío, y sólo hallamos mi mujer y yo una carta prendida con un alfiler a uno de los muelles almohadones de raso azul celeste de que está cubierto interiormente. Abierta la carta, decía así:

“—Señor: —Tuvimos el honor de asistir a la vista en apelación de la causa seguida contra los hermanos Mohedanos por violación de sepulcros. En el discurso que leyó Vmd. en defensa de los dichos hermanos Mohedanos nos pareció oír ciertas expresiones propias sólo de un fino *connaissanceur* de cajas de muerto. Hemos, pues, creído un deber ofrecerle a Vmd. el presente ejemplar, uno de los más preciados de nuestra rica colección. Fue fabricado el año de 1896 por Gautier de París, y las incrustaciones de marfil, talladas en Italia por Guerrini. Las dimensiones del ataúd que nos permitimos ofrecerle le dan un valor de rareza inapreciable, pues es de los pocos cuya longitud excede de tres metros cincuenta centímetros. De 1890 a esta parte sólo tres ataúdes se han construido del mismo tamaño que éste: uno, para Leopoldo II, rey de los belgas; otro, para el coronel Mulhausen del ejército alemán, quien pidió ser enterrado con su magnífico casco de hulano en la cabeza; y el último, para la duquesa de Olendorff, gran señora rusa que medía dos metros y ochenta centímetros, y que casó en 1898 con el tenor italiano Fiorini.

Perdónenos que no revelemos nuestros nombres, ni le indiquemos donde vivimos, porque a fuer de coleccionadores hemos sufrido algunos contratiempos, y se nos persigue actualmente por el robo de unos ataúdes.

Andamos a caza de un valiosísimo Samuel Smiles de Londres que guardó el cadáver del tercer marqués de Nothinghamm. Este marqués murió en Italia a los veintidós años de edad, y fue retratado por Sir Joshua en 1757. (National Gallery). Le seguiremos dando noticias de nuestras adquisiciones.

Posdata: ¿Nos permitirá Vmd. que le demos por muerto desde hoy, y que a nombre de su viuda hagamos venir de Amberes un Bendorps que necesitamos? ¿Sí? Gracias.” ♦



MI ÚNICO VIAJE

En el mundo de la mentira no hay leyes naturales que limiten las posibilidades realizables de los fenómenos. Las montañas se deslizan apaciblemente por el agua de los ríos, y éstos prenden su corriente de las altas copas de los árboles. La luna se ha retirado de su trabajosa vida sideral y descansa pacíficamente en el fondo fresco de un pozo, guardada por niños y enanos. Las estrellas se pasean por el cielo en la más loca confusión, y de verlas tan atolondradas y alegres los hombres han dejado de colgar de ellas sus destinos.

A muchos parecerá singular que yo pueda dar noticia tan exacta del mundo de la mentira. Si Vmds. me dan licencia, voy a contarles cómo fui allá.

Mi amigo Juan Cabeza de Vaca era mentiroso como un reloj que da trece campanadas. Hablaba sólo de personas inexistentes y de sucesos que nunca habían acaecido. Algunas veces, sin embargo, por flaqueza de su memoria, trataba de seres que vivían y de acontecimientos que sí habían ocurrido. Los primeros dejaban entonces de existir en el mundo de la realidad para existir en el de la mentira; y en cuanto a los segundos, se alteraban o cesaban de haber sucedido, mal que le pese al imposible metafísico.

Mi amigo era la inteligencia creadora del mundo de la mentira que por sola obra de su conversación se poblaba de seres reales. En el instante en que pronunciaba el nombre de una persona, ésta desaparecía tan exacta del mundo y se hallaba de improviso en el de la mentira. Este género de muerte cogía desprevenidas a las gentes, que desaparecían, *verbi gratia*, en lo más encarnizada de una riña, en el punto de reconciliarse dos antiguos enemigos, o en cualquier otro trance grave de la vida. Voy a contar cómo me sorprendió, cierta ocasión en que Cabeza de Vaca me atribuyó no sé que expediciones imaginarias por el Mar Rojo.

Cenaba yo en la casa del general Eneas Pezuña de Cabra, un héroe de la guerra de cien años. Habíamos bebido sin medida, y los genios de la locura, libres de su cárcel de cristal de roca, encendían en nuestros ojos y venas un fuego sagrado.

Mi vecino de la derecha, profesor de Economía Política de una universidad desconocida, disertaba con erudición amena y de buen gusto acerca de si el enfriamiento progresivo de nuestro planeta influye en el abaratamiento de los caloríferos eléctricos y en el consumo mundial de la carne de oso blanco.

—Su conversación, profesor, es muy instructiva, opinó una señora.

—Extremadamente instructiva, me apresuré a corregir.

—Instructiva en grado sumo, añadió gravemente el general Pezuña de Cebra.

Una dama: —¿Por qué no brinda Vmd., profesor?

—Señora, los estatutos de la Sociedad Protectora de Bisontes Americanos me lo prohíben.

Una marquesa dijo entonces que gustaría de oírme brindar, pues mi aire de persona tartamuda, le hacía presumir que yo no era un buen orador.

—Desde muy joven, añadía, he tenido vivísimos deseos de oír a un mal orador. Porque me han asegurado que los malos oradores existen realmente.

Otra dama aseguró que su marido era un excelente orador, por lo cual ella pensaba divorciarse. Todas las señoras confesaron entonces que sus esposos eran los mejores oradores que conocían.

Mi vecino de la izquierda, estúpido como un zapato impar, me indicó con una mirada que debía yo acceder a los ruegos de la marquesa.

Cuando me levanté de mi asiento, pude mirarme a hurtadillas en el espejo que tenía delante, en tanto que terminaban los cuchicheos a lo largo de la mesa. Me pareció mi figura de un gran efecto decorativo: por encima de los vasos con flores y de los candelabros de plata se destacaba mi busto vigoroso y exuberante. Sobre mi cuerpo obeso mi cara trasudaba complacencia, y las venas de la frente, hinchadas del comer y beber, daban a mi sudoroso semblante una apariencia báquida y grotesca muy de la manera de Jordaëns. Comencé mi brindis con mi voz nasal y grave: —A imagen del emperador mexicano Moctezuma, en un diálogo célebre de Fontenelle, citemos a Sófocles...

En este punto, Juan Cabeza de Vaca pronunciaba mi nombre y yo desaparecía de este mundo. De mi asiento se levantó una llamita azulada, como la del ron cuando arde, vaciló un instante en el aire, reflejándose misteriosamente en los espejos del aposento, y luego desapareció a su vez.

Las señoras no cabían de gozo. La que me había pedido que brindara sonreía enigmáticamente a fin de persuadir a los demás de que ella estaba en el secreto de mi desaparición.

La mujer del general dijo: —¡Qué atolondrado y divertido era nuestro Diógenes Laercio. Nunca le perdonaré, sin embargo, la locura de desaparecer al tiempo de ir a citar a Sófocles.

El profesor: —Los hombres de ahora sólo citan del último libro que han leído. Debe citarse a mi parecer, cuando se empieza a olvidar lo que se cita.

Una señora: —O más bien cuando se ha olvidado del todo, profesor. Las citas sólo valen por su inexactitud.

El general: —Yo nunca hago citas: tengo para ello un instintivo mal tino. Mis hijos me demuestran siempre que las citas que hago no vienen a cuento.

El profesor: —Sus hijos, general, son muy caritativos con Vmd.

La marquesa: —Caritativos como un amigo que se duerme.

Otra señora: —O como una puerta que se abre. ♦



ESTAMPA ANTIGUA

No cantaré tus costados, pálidos y divinos que descubres con elegancia; ni ese seno que en los azares del amor se liberta de los velos tenues; ni los ojos, grises o zarcos, que entornas, púdicos; sino el enlazar tu brazo al mío, por la calle, cuando los astros en el barrio nos miran con picardía, a ti linda ramera, y a mí, viejo libertino. ♦

UN REFINADO

Un fanfarrón, un refinado.
Poesías de Scarron.

Mis bigotes retorcidos en punta se parecen a la cola de una tarasca, mi ropa blanca es tan amplia como mantel de taberna, y mi jubón no es más viejo que las tapicerías de la corona.

—¿Quién se imaginaría viendo mi garbo rozagante que el hambre, alojada en mi vientre tira —la homicida— de una cuerda que me estrangula como a un ahorcado?

—¡Ah, si de esta ventana, tras la que arde una luz, cayera en el pico de mi chapeo una alondra asada en vez de esta flor marchita!

Esta noche la Plaza Real con sus linternas, es clara como capilla. — ¡Cuidado con la litera! — ¡Limonada fresca! — ¡Macarrones de Nápoles! — ¡Oye, pequeña, dejás probar con los dedos tu trucha en su salsa! ¡Picasillo! Le faltan especias a tu cebolla.

—¿No es ésta Marion de Lorme, del brazo del Duque de Longueville! Tres perrillos la siguen ladrando, bellos diamantes son los ojos de la joven cortesana. Bellos rubíes en la nariz ostenta el viejo cortesano.

Y el refinado, con el puño en la cintura se pavoneaba, repartiendo codazos a los que paseaban y sonrisas a los pasantes. No tenía para comer y compró un ramo de violetas. ♦



LAS BARRIADAS

En los barrios bajos vive el pueblo, donde reside lo que constituye la fisonomía y carácter peculiar de cualquier agrupación humana. El visitante extranjero que no vaya a los arrabales, conocerá la ciudad de México, pero nada sabrá de lo que el pueblo de la Capital de la República tiene de pintoresco.

Es preciso aventurarse por las callejas del rumbo de San Antonio Tomatlán, a la hora del mediodía, o pasear por el barrio de la Merced, para enterarse de cómo viven nuestras clases inferiores. Creeréis hallaros en alguna ciudad de Oriente: bajo los cálidos rayos del sol discurre una abigarrada muchedumbre en el más lastimoso estado de miseria y desaseo. El olor nauseabundo de sus comidas os hará huir más que de prisa. De pronto, la gente se arremolina en torno de dos valentones que se acuchillan, o de dos mujerzuelas que se desgreñan. Es una de tantas riñas de mercado. Las palabras injuriosas o zumbonas, llenas siempre de agudeza, se cambian entre los camorristas, entre los mirones que en apretado círculo se divierten a costa ajena. Las dependencias de las mujeres son particularmente graciosas. El osado transeúnte no puede menos de sorprenderse, allá en su interior, de estas buenas gentes que sanamente se injurian y abofetean por causas baladíes.

Hoy en la Plaza de Mixcalco, la semana próxima en la de Talavera, luego en la Romita y después en Santa Julia, a todos los barrios les llega el turno de su feria. No carece de atractivos una visita a la miserable feria de arrabal. La plazoleta irregular se anima con el gentío que pulula entre las tiendas de lona. La noche está próxima y las lamparillas de petróleo, con su luz vacilante y roja, iluminan brutalmente las caras atezadas de los pilluelos, los rimeros de naranjas y dátiles, las ollas relucientes de barro. En un extremo de la plazuela se distingue la negra silueta de un edificio del tiempo de los virreyes; las sombras han borrado piadosamente la lepra de la fachada, embadurnada de cal en menguada hora; y las graciosas proporciones de la fábrica colonial regalo son de la vista.

Los vendedores vocean alegremente sus mercaderías; y dominando sus gritos, su melancólica música. Oíd: es un aire popular, la Adelita, la canción que evoca el camino polvoriento por donde van al trote los indios cargados con sus huacales.

Algunos barrios tienen la serenidad enervante de las ciudades de los Estados. Son como prolongaciones, en plena metrópoli, de la vida provinciana. A los ojos del observador menos atento se revela este aspecto de la barriada. Las casas son sólo de un piso; por la calle mal empedrada nunca pasan automóviles ni simones; los chicuelos juegan en mitad del arroyo; las gentes viven en la cómoda sencillez de costumbres de la aldea; en el pesado silencio del villorrio se destacan el ladrido de los perros, un aire vulgar de opereta que tararea una mujer del pueblo, las pisadas cada vez más lejanas de un vagabundo.

La vecindad del campo acentúa la intervención de la naturaleza en el paisaje. ¿Habéis experimentado alguna vez en las bulliciosas calles de Plateros el melancólico influjo del crepúsculo? Seguramente que no; así como tampoco paráis mientes, a diario, en las infinitas variaciones que tiene a ciertas horas nuestro espléndido cielo de altiplanicie. En cambio el que vive en los barrios, aun cuando carezca del gusto por la naturaleza, sentirá que ésta le penetra su vida, con las matinales sinfonías en rosa y perla, del ambiente; con el sedante añil del cielo, en el mediodía; con la gran riqueza de tonalidades y finos matices, en la puesta del sol.

En los barrios se vive aún, desde cierto punto de vista, en plena edad media. Hay aspectos en la vida de las clases iletradas que tienen la espontaneidad y la ingenuidad de los tiempos medios.

Todos recordamos los recientes milagros, que inusitadamente en nuestra época, obraba una imagen que se venera en la iglesia de la Candelaria de los Patos. La prensa diaria nos enteró de que en torno a la capilla los devotos for-



UN RECUERDO

Cuando los recuerdos de dos o tres personas, hoy en la tierra, sean enrollados y sellados con sus historias íntimas, no quedará más remembranza que ésta de un hombre cuyo silencio parece más digno de interpretar que la palabra de otros muchos. De él mismo, no ha dejado vestigios. Era común reproche contra él que nunca reconocía la obligación ante cualquier género de inquietud. El reino del cielo consiente violencia, pero como él nunca hizo ninguna no habrá sino que el cielo condescienda con su ociosidad. Las gracias delicadas, llenas de templanza, de reserva, las poesías en grado heroico. ¿Adónde encontraré una pluma bastante pesada para definir y limitar y reforzar tantas y tan importantes negativas? Las palabras parecen ofender con su aserción excesiva, y contrarrestan las insinuaciones a su reserva. Esa reserva fue de toda la vida. Amando la literatura, jamás tomó una pluma excepto para escribir una carta. No era de palabra difícil, sino sólo silencioso. Tenía un estilo exquisito que refrenaba. Las cosas de que se abstenía eran todas exquisitas. Venían de lejos para sufrir su juicio, si por acaso se detenía en ellas. Las cosas innobles nunca se aproximaron demasiado a su repulsa; no tenían con él sino esta conexión negativa. Si tuviera yo que equipar un autor... ♦



JORGE CUESTA

Nació en Córdoba, del Estado de Veracruz, el 23 de abril de 1904. En esa población vio discurrir su niñez y su adolescencia. Era, o es, la casa de sus padres la más hermosa de Córdoba: una soberbia construcción de genuino origen colonial, con amplios corredores y con arcos de medio punto que ven hacia el paisaje. La sensualidad incitó, pues, desde pronto a Jorge Cuesta; el trópico lo llamaba, como a Carlos Pellicer. El, sin embargo, eludía la sensualidad y procuró dar a su obra un acento puramente cerebral.

Hizo sus estudios primarios y preparatorios en su ciudad natal, y en 1925 se trasladó a México, para seguir la carrera de ingeniero químico en la Universidad Nacional. Estableció contacto inmedia-



tamente con el grupo "Contemporáneos" y prefería el trato, entre los de tal grupo, de Xavier Villaurrutia y José Gorostiza.

En 1928, sin haber terminado sus estudios, hizo un viaje a Europa, en donde cultivó principalmente la amistad de Desnos, Breton y del pintor Salvador Dalí. Con los tres sostuvo una abundante correspondencia, ya de regreso en México.

En 1932 publicó la revista literaria *Examen*, en donde se publicaron algunos capítulos de la novela *Carlatide*, de Rubén Salazar Mallén. Esta publicación fue conside-

rada inmoral por las autoridades, y Cuesta y Salazar Mallén fueron llevados ante los tribunales, siendo sometidos al único proceso de esta índole que haya habido en México. Fueron absueltos.

Aparte su producción literaria, escasa, premiosa, castigada siempre con rigor extremo, publicada muy de vez en cuando, Cuesta escribió una serie de artículos para *El Universal* y dio a la luz dos folletos de carácter político, uno de ellos extraordinariamente lúcido: *El Plan Contra Calles*.

Un único volumen dio a las prensas. Fue su *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), que si mereció ser calificada peyorativamente en algún periódico como "un libro que vale lo que Cuesta", conmovió al pequeño mundo literario de México por su prólogo y sus atrevidas notas.

Jorge Cuesta murió en México el 13 de agosto de 1941. ♦

LAS BARRIADAS

maban compacta muchedumbre. En las calles adyacentes se instalaron los puestos de frutas, refrescos, etc., y los vendedores ambulantes se entregaron a un activo comercio. Y a no ser por la intervención de las autoridades municipales, hubiéramos asistido a la formación de una leyenda piadosa.

Yo he visto vender romances impresos en pliegos sueltos; quien en tanta castiza ocupación se entretenía cantaba ante numeroso concurso sus canciones. Tenían éstas por asunto el descarrilamiento de Maltrata, la desesperación del infeliz que se arrojó desde una torre de catedral, el incendio del Palacio de Hierro o La Colmena; o bien eran de carácter puramente lírico. (La Valentina, La Juanita, etc.). Un amigo mío ha sorprendido en los barrios de esta ciudad, nada menos que una versión del bellissimo romance de Gerineldos, que se canta no sólo en la Península Ibérica, sino también en el Brasil, las Islas Azores, y entre los judíos españoles de Levante. Las barriadas reservan aún muchas sorpresas a los folkloristas. Y Manuel M. Ponce ha mostrado entre nosotros, con sus meritísimas canciones, serenatas y rapsodias, todo el partido que se puede sacar de la música popular mexicana.

El pueblo tiene sus poetas, las más veces un ciego que tañe la vihuela y canta sus coplas con endeble voz. He oído algunas relativas al asesinato del Presidente Madero, suceso que impresionó vivamente la sensibilidad popular, y que comenzaban de esta manera:

"El día nueve de febrero / Todo el mundo se estremece: / Porque comienza el gran crimen / De mil novecientos trece..."

En general, el coplero del vulgo trata únicamente de sucesos recientes. Algunas veces la vena regocijada de nuestro pueblo aparece rebosante de ingenio y donosura, a todo propósito. Aun los cantarillos de pedir limosna (que tienen el ilustre abolengo de las cantigas de ciegos y escolares, del Arcipreste de Hita) abundan en rasgos chistosos y bufonadas. El buen humor de la pobretería es patente, así como la generosa interpretación de la vida, el sano optimismo, que constituyen la filosofía del pueblo, y que tienen en la novela picaresca española, y en sus derivaciones mexicanas del Periquillo, su más acabada expresión artística. ♦

SIGLO XIX

Bajo siniestro crucifijo, en la Sacristía, conspiran contra el gobierno liberal el arzobispo, los jesuitas y varios generales de la República.

Todo súbitas cóleras y centelleo de despecho, un padre de la Compañía impugna las Leyes de Reforma, aniquila los derechos del hombre y maldice a los constituyentes del 57.

El obeso arzobispo se repantiga y frota las manos con delicia bestial.

Suenan las dos de la mañana en los relojes públicos. A la temblona luz de los cirios se ha operado singular transformación.

En el sitial del arzobispo está un cerdo monstruoso. Los jesuitas han perdido sus lívidos semblantes y ostentan ahora cabezas de lobo llenas de ferocidad. Por los generales hay asnos terribles con los hocicos ensangrentados.

El Cristo, entre las sombras del muro, se debate en un ansia de huir. ♦

Quehacer Universitario

UWE FRISCH IN MEMORIAM

Ignacio Helguera

Tuve la inmensa fortuna de conocer al Dr. Uwe Frisch Guajardo (1935-1984), hombre de vocaciones múltiples, camaleón de oficios (literato, traductor, musicólogo, compositor, geógrafo y economista), durante un homenaje póstumo a Lillian Mendelsshon —destacada mujer en el desarrollo cultural de Radio U.N.A.M.— y en cuya mesa redonda él ocupó un sitio con esa humanidad benévola y esa generosa sabiduría que caracterizaban su personalidad. Al finalizar el acto de remembranza fui presentado con él y después de haberlo felicitado por su excelente programa radiofónico *Hablemos de música* procedió a explicarme, con el mismo tono pausado, sereno y cordial que es sello de garantía de sus emisiones radiofónicas, que la brevedad del programa se solidarizaba con el propósito fundamental del mismo, a saber, servir “como un aperitivo”, como la obertura, digamos, que inicia el concierto casero de una tarde musical. Para muchos de nosotros, *Hablemos de música* ha sido más que un espléndido aperitivo cultural, un paliativo que nos permite sufrir con menos intolerancia el terrible tráfico citadino del mediodía.

Por una tétrica coincidencia, el viernes 30 de noviembre del año pasado adquirí su drama teatral *Alcestes* (1978), publicado en un mismo volumen (Ed. Joaquín Mortiz, 1980) con la serie de relatos titulada *Catástrofes* (1958-1973) y con un ensayo de estética literaria, *Los demonios y las runas* (1976), empecé muy placenteramente a leerlo y pude ver poco tiempo después cómo me temblaba el libro entre las manos al enterarme de que ese mismo día había fallecido trágicamente su autor en un accidente automovilístico.

La muerte prematura de Frisch nos pone en la circunstancia, este año en que cumpliría el medio siglo de vida, de

explorar y revalorar su variada obra, la obra de un catálogo que ha quedado bruscamente mutilado (pues se nos notifica que tenía diversos proyectos en mente). *Hablemos de Uwe Frisch*, aunque no sea por ahora más que muy sucintamente, bajo la consigna del “aperitivo”.

Sus logros dentro de algunos de los ámbitos profesionales en que desarrollaba su actividad de *uomo universale* permanecen relativamente ignorados. Como geógrafo y economista publicó *El desarrollo regional de México* (U.N.A.M.), como compositor es autor de una serie de partituras para pequeños conjuntos de cámara e instrumentos solistas. Su labor como musicólogo y divulgador especializado de la música resulta particularmente valiosa; además de escribir múltiples artículos de alto nivel documental y musicológico, así como el libro *Música viva de México* (U.N.A.M.), legó antes de morir un álbum antológico de composiciones mexicanas contemporáneas (U.N.A.M.). Radio U.N.A.M., rinde un justo homena-

je a Uwe Frisch al retransmitir —a partir de enero del año en curso— los ciclos radiofónicos *Hablemos de música* (1981-1984): “Claves y notas”, “Claves sin pentagrama”, “Música y sociedad”, “La sinfonía”, “Música de cámara”, “El oratorio”, “Los elementos de la música”, “La música y la voz humana”, “La música instrumental y su significación humana”, “El arte del buen oír” y etc. Con un notable sentido didáctico —e impresionante cultura estético-musical—. Frisch se aplicó en las emisiones de esta serie a esbozar un curso de introducción a la música, abordando los tópicos más técnicos y complejos de la materia con un lenguaje ameno, accesible, comunicativo, que tornara cristalinos los contenidos sin que en este mecanismo de traducción pudiera involucrarse alguna desvirtuación formal o algún relajamiento de rigor metodológico.

Hijo adoptivo de la literatura

A pesar de que un firme talento literario lo llevó a conquistar el Premio Nacional de Poesía (Aguascalientes, 1970) con su libro *Contracantos* (Ed. Joaquín Mortiz, 1971), así como el Premio Magda Donato (1980) con su pieza teatral *Alcestes*, Uwe Frisch confesaba ser sólo un hijo adoptivo de la literatura y cuya “principal línea de ascendencia genealógica se localiza en el campo de la música”.

Parece haber en su obra propiamente literaria una cierta conciencia de que lo humanamente más hondo e importante resulta inexpresable por medios verbales, poéticos incluso (*Lección de semántica*, “...Entre más hablamos menos nos entendemos/ La palabra es un ladrillo entre los hombres/ Los altos muros de palabras son fronteras/ Si continuamos hablando nunca lograremos comprendernos...”). De ahí quizás su pronunciada predilección por la música, esto es, por la expresión más allá del lenguaje, por “las acrobacias de lo sublime, (por) la charlatanería de lo infame”, según la expresión irónica de Cioran. Pero, en rigor, como nos lo re-



Uwe Frisch

cordaba Frisch en un programa de su serie (*Los elementos de la música*), la música misma resulta indefinible, cualquier definición técnica es estéril; "la significación de la música —proponía— está en su proceso de generación, interpretación y recepción mismo", su impacto sonoro nos sugerirá su definición, definición no verbal, no conceptual, emotiva. A la pregunta "¿Qué es la música?" fungía como respuesta en aquella emisión el sobrecogedor inicio de la primera sinfonía de Brahms; la música se define por sí misma y sólo por sí misma, en sus manifestaciones particulares y concretas.

Pero por lo demás, Frisch no podía menos que amar verdaderamente las letras, la escritura ("uno de los más extraordinarios (vehículos) de la comunicación humana"), y aunque en su creación literaria son fuertes influencias foráneas —y confesadas— el experimentalismo de Ives o Varèse, la disciplina artesanal de Bach, Stravinsky o R. Halffter (maestro directo de Frisch), así como son búsquedas estéticas concretas la naturaleza melódica de la frase y la idea más bien musical de la forma versicular, también es innegable el aporte de la lección viva de Juan José Arreola así como de la lectura embelesada de escritores clásicos y modernos. Insistía, llevando tal vez a cierta exageración formalista sus consideraciones, en que los literatos del siglo XX están "condenados a ser escritores y poetas de un segundo tiempo, a ser poetas de referencias. Es decir, a ser herederos, no fundadores. (Pues) cualquier cosa que hubiera que decir ha sido dicha ya, desde un principio, y (...) desde entonces nosotros no hacemos sino bordar laboriosas variaciones sobre esa temática eterna".

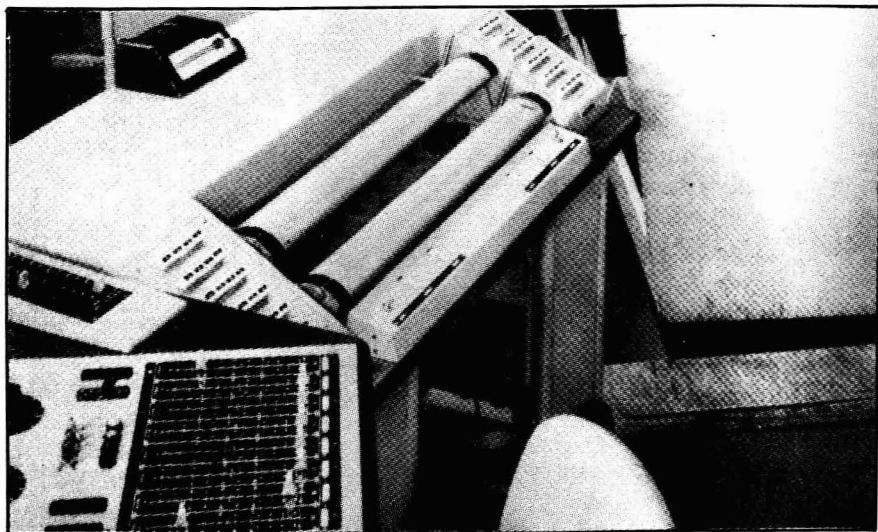
Y en efecto, la poesía de Frisch, de estirpe declaradamente atea (*Misa menor*. "Hace muchos hombres/ que Dios ha muerto para siempre..."), aunque en ocasiones de una inspirada solemnidad profética (*Dido*. "¡A las naves, volvamos a la nave otra vez!/ Aún nos queda el ancho mar; la ruta es nuestra, aunque no el puerto del destino/ pero así somos los troyanos: en marcha siempre/ desde algo que ya no existe más/ hacia algo que no existe todavía..."), suele presentar una característica corteza referencial. Abundan en el contexto del poema el diálogo con el pasado cul-



tural, las referencias literarias, históricas e incluso geográficas. Si se intentara un paralelismo en este sentido con otro autor de la poesía mexicana actual podría proponerse el caso de Jaime García Terrés. Pero es que además esta tendencia referencial de la literatura de Frisch podría tratar de explicarse en función de su motivo temático fundamental: la historia, ese "demonio delirante que nos niega el olvido y la paz a los humanos, (esa) contabilidad grotescamente minuciosa de nuestras sucesivas pequeñeces y miserias que nos fuerza el recuerdo permanente y el movimiento sin descanso"; ese largo camino en el que estamos y al que tenemos que *referirnos* con la mirada para encontrarnos (y comprendernos) a nosotros mismos.

Esta conciencia ineluctable de la historia y de la inconciencia portentosa del destino ("Admeto. — Doctor, usted está borracho./ Heracles. La ceremonia de esta noche lo requiere. Porque hoy su-

plantaré al destino, y el destino es así: arbitrario e irresponsable; algo borracho, en fin" *Alceste*, Acto II) se traduce naturalmente en el problema de la condición humana, histórica, finita, conflictiva, enfrentada a los azares —caprichosos, ininteligibles— del destino y el tiempo. El tema asfixiante de la historia desemboca en el de las angustiosas cuestiones existenciales y metafísicas, ya sea que se expresen bajo la forma del aforismo enigmático ("Todos se afanan por encontrar la llave que abra la puerta, pero esa llave no existe y la puerta siempre ha estado abierta"). Ya se veía el verso seguro de sí mismo. Dentro de estas coordenadas temáticas generales hay cabida también para la nostalgia teñida de sabiduría de la vida ("Porque el adiós es la sustancia/ de que está hecha nuestra vida"), "...y apura de un trago la copa que te ofrece el instante/ porque el tiempo la estrellará en la pared/ muy poco después". *Sirenas*), para el canto entusiasta a la be-



lleza y a la vida ("...y en ese gesto ofré-cete al aire transparente./ pues lo que importa no somos ni tú ni yo./ sino la vida!" *Flauta de pan; Oda a la visión*. "...y caigo extasiado ante tu gloria/ porque tú eres la sola fundación/ de la alegría y de este/ nuestro frágil entusiasmo/ de estar vivos./ tú, linterna mágica total./ caja de sorpresas/ de todas las imágenes posibles/ y también algunas imposibles..."), para la copla enamorada ("Ya que no podemos desatar de la existencia el nudo./ desatemos —amor— siquiera los nudos que sostienen/ las vestiduras que cubren nuestros cuerpos al desnudo/ y acostémonos, cabe la noche, estrechamente unidos". *Rubai*). Hay también, en la tragedia neo-griega *Alceste*, el ideal ético de forjar una existencia auténtica, plena de valores morales y espirituales, cuando el médico Heracles diagnostica con voz de filósofo: "...sólo recuperando la vida, la existencia plena, podremos recobrar la muerte. Sólo un hombre verdadero puede morir en el sentido auténtico del término. Mas para ser verdadero, para ser *normal* y poder morir, es preciso haber *vivido* antes. Quien no vive no existe, y quien no existe no puede morir. Esos pobres seres nunca mueren: es posible que desaparezcan o bien que tal vez queden en suspenso en algún lado. Nadie lo sabe, y nadie sería capaz de saberlo, pues como no existen, nadie alcanza a percibirlos con verdadera claridad".

Vida plena la de Uwe Frisch, consagrada al cultivo de los valores morales, artísticos, culturales y humanistas. En una sección de *Los demonios y las runas*, titulada "La sonrisa del gato", declaraba él, recordando al gato sonriente de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll —el cual desaparece parcialmente en el árbol sin que se desvanezca empero su sonrisa sino hasta algunos momentos después—, que "lo más a que puede aspirar en verdad un artista es a parecerse a ese gato: a que su 'sonrisa', es decir, expresión (...) perdure un poco más que su presencia misma antes de apagarse y esfumarse también". (El contraste entre la ambición creadora del artista y el carácter efímero de su realización es motivo recurrente de los cuentos de Frisch. El sonriente Uwe Frisch no volverá a sonreír. Pero todavía podemos contemplar sus sonrisas en el enramado.◇

Monterde, universitario excepcional

Hablar de don Francisco Monterde (1894-1985) es, de alguna manera, hacer el recuento de lo que ha sido (y es) la cultura mexicana del siglo XX. Profesor universitario, escritor, ensayista, investigador, Monterde es un virtuoso de las letras que por cuenta propia forjó su carrera. De su vocación, ha dicho: "Cuando perdí a mi padre yo tenía siete años de edad. Mi tío Tomás fue quien se preocupó de mi educación. Observó que yo tenía una gran facilidad para dibujar, pues antes de que aprendiera a hablar correctamente me expresaba mejor con el dibujo. Entonces mi tío, que no era artista pero sí hombre de buen gusto, pensó en buscarme un maestro, creyendo que mi ruta estaba hacia la arquitectura." Esta ruta fue la literatura, la pasión por las letras, como lo demostró con su primer libro, *Arca de la Nueva España* (1916).

Como universitario, Monterde también fue ese solitario que no busca prebendas ni vótores, se distinguió por su iniciativa para impulsar algunas actividades primordiales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras, jefe de servicio editorial de la UNAM y director de la Imprenta Universitaria, su trabajo en cada oficio parece la mejor descripción de su personalidad.

Otra hubiera sido seguramente la historia de la literatura mexicana, sin las aportaciones de Monterde. En 1924, inauguró lo que más tarde habría de conocerse como Novela de la revolución mexicana, divulgando el libro clásico del género: *Los de abajo*. Hacía falta un talento inquieto, perspicaz, como el suyo, para que esta novela se convirtiera en el *best-seller* de varias décadas que mostró un rostro específico de la Revolución Mexicana. Monterde acercó a miles de lectores esa obra fundamental. Ahora se dice fácil, pero en los años veinte fue un verdadero reto impulsar a *Los de abajo*. Monterde resistió los embates sociales y culturales de su tiempo, y le otorgó a la literatura mexicana un rostro diferente, nuevo, prometedor. Esto resulta evidente si se pasa revista a su producción ensayística en la que sobresalen trabajos sobre Amado Nervo, Alfonso Reyes, Juan Ruiz de Alarcón, Luis González Obregón, Sor Juana Inés de la Cruz, Salvador Díaz Mirón, y tantos nombres más asociados indisolublemente a la vida intelectual, fecunda, de Monterde.

Quien mejor ha retratado la prolífica actividad de Monterde es José Emilio Pacheco: "Una deuda inmensa de nuestra cultura para con Monterde es su rescate, estudio y valoración de las letras mexicanas. Como director de la Imprenta Universitaria fundó en 1939 la biblioteca del Estudiante Universitario que fue la mejor colección de clásicos nacionales. A sus libros y estudios sobre Díaz Mirón, Agustín F. Cuenca, Fernando Calderón, Bernardo de Balbuena, fray Manuel de Navarrete, Gutiérrez Nájera, Rafael Delgado, Federico Gamboa y muchos más, hay que sumar su *Historia de la literatura mexicana* y sus trabajos sobre escritores de Hispanoamérica." Esta deuda debería traducirse en primer lugar, en la actualización de su obra, que desgraciadamente, está agotada y vive en el olvido; en segundo lugar, en divulgarla para que las generaciones jóvenes conozcan la labor de un verdadero *vate* de la cultura mexicana de este siglo. Monterde murió el 27 de febrero, su huella, como maestro, universitario y escritor, ha marcado a varias generaciones.◇



Casa del Lago

CULTURA TENDIDA AL SOL

Javier Aranda Luna

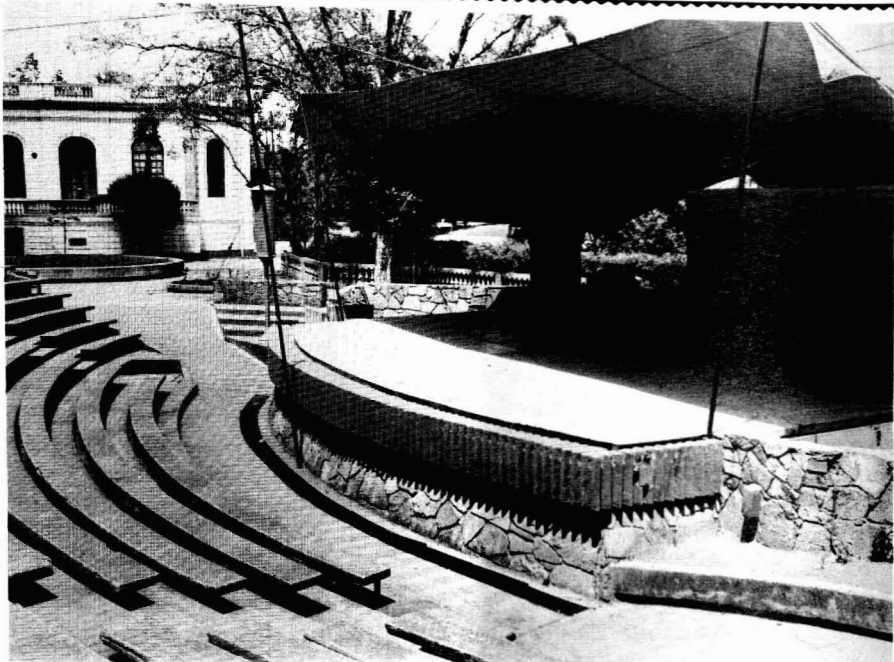
Perdida en lo verde, a la orilla donde el plancton desarrolla una vida minúscula e invisible, o tachonada a lo lejos por las copas de los árboles con que el viento la desdibuja, a veces con movimientos apenas perceptibles y otras violentamente, se encuentra la Casa del Lago, *habitat* de una cultura lacustre principalmente dominguera pero que germina, cada semana, desde los miércoles.

Teatro guiñol para los niños mientras los padres juegan ajedrez contra reloj esperando *La asamblea del blasfemo*, homenaje teatral de León Felipe en el cincuentenario de su nacimiento y que pensaron ver cuando paseaban a la orilla del lago, en mangas de camisa, cuidando de no dejar caer de las pequeñas manos de su hijo la torta remojada por los frijoles de olla con fideo sobrante del día anterior. Grupos de obreros y estudiantes, movidos por la curiosidad se inscriben en talleres, cursos y seminarios para aprender fotografía, música o teatro sin necesidad de constancias académicas. "¿Oye, de veras pagas veinte pesos para el cine?" O asisten con regularidad a ver películas en la Sala Lumière que difícilmente progra-

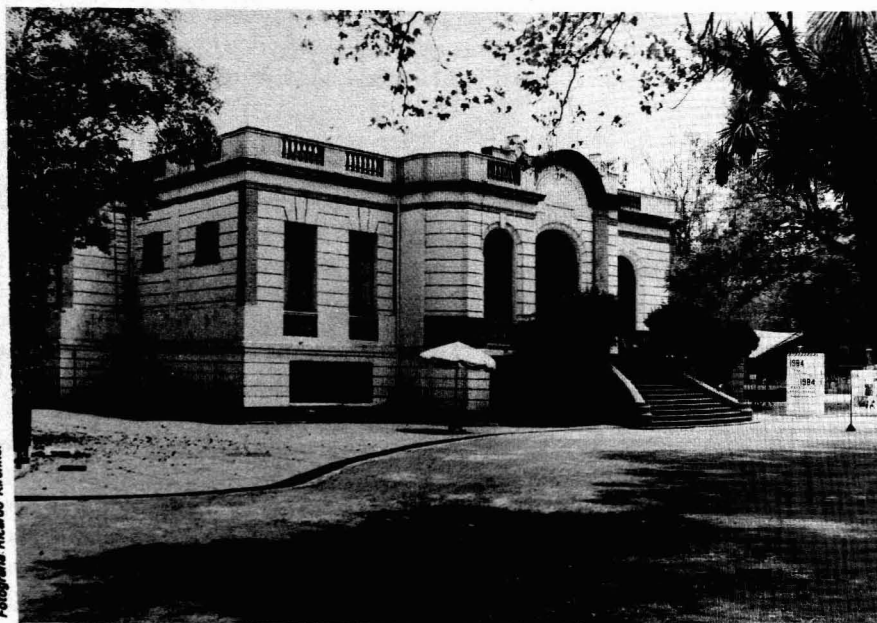
man los circuitos comerciales, familiarizándose con otras posibilidades cinematográficas de autores como Wajda o Buñuel. Cultura asequible, de pasada, sin las petulantes verjas de culturas para doctos y eruditos; sensibilidad al aire libre, tendida y ventilada al sol y a los ojos del paseante que por uno de esos caminos del bosque, que aparentemente no llevan a ninguna parte, lo condujeron un fin de semana al concierto barroco y otro a la exposición plástica esculpida en yeso, piedra, barro; por eso, a partir de esas frecuentaciones, decidió inscribir a su hijo, sobrino o a él mismo en uno de los talleres de "aprendes-cuando-no-te-obligan".

Museo, galería, paraninfo universitario, teatro, salón de danza, cineclub sin el resguardo de precios inaccesibles, el traje sastre, el tono grave, se abren a los hombres de cuarenta horas de trabajo encerrados en la fábrica, a las amas de casa y madres solteras, a las parejas. Cultura dentro de la cultura popular a la orilla del lago, entre nubes de mosquitos y olor a patos.

Según Ana Luisa Montes de Oca, el origen de la Casa del Lago, se inició con la concesión que dio Porfirio Díaz a José Ives Limantour, presidente honorario del Automóvil Club, de un terreno de 15 mil metros cuadrados a la vera del lago menor que acababa de terminarse. Para financiar la construcción de la sede del club, se emitieron ochenta acciones de seiscientos pesos cada una. La edición se hizo de acuerdo al afrancesado gusto de la época, y se habilitó con muebles importados de Estados Unidos. El *El imparcial* del 6 de enero de 1908, citado por Montes de Oca, se dan detalles sobre la distribución del inmueble: "Biblioteca, comedor, salón para fumar, cuartos de dibujo, departamentos para dama... un garage donde existen tanques de gasolina y todos los accesorios indispensables para una buena y rápida reparación de los automóviles que sufran desarreglos." Cabe mencionar que los miembros del selecto club eran personajes favorecidos de alguna u otra forma por Porfirio Díaz. La inauguración oficial fue el 29 de abril de 1908. Desde entonces, los socios se



Fotografía Ricardo Kirchner



Fotografía Ricardo Kirchner



Fotografía Ricardo Kirchner

reunieron semanalmente, organizando con frecuencia fiestas *smart, chic* de la *crème* según relatan las crónicas de la época, uno que otro baile de caridad y las bodas de los hijos de los miembros del club.

Un poco de historia

En ese entonces no existían aún los grandes árboles en que hoy, bajo sus sombras, las familias devoran sus tacos, y los jóvenes intercambian, venden y comentan publicaciones con pocas posibilidades de distribución y tirajes reducidos en el llamado tianguis literario. El esmero con que se cuidó el Auto-

móvil Club, quedó evidenciado cuando en las fiestas del centenario de nuestra independencia, Porfirio Díaz eligió la casa para presenciar desde ahí una celebración opulenta que incluía canoas arrastradas por una lancha de vapor con música de bandas militares que hicieron aplaudir a diplomáticos, secretarios de estado y representantes de las fuerzas armadas.

En la época de la revolución, se respetó la concesión de la casa al Automóvil Club, pero dos años después se modifica el contrato y se establece que la Junta del Bosque de Chapultepec arrendaría al club el terreno mediante el pago mensual de veinte pesos durante diez años, al término de los cuales la construcción y el terreno pasarían a formar parte del gobierno. Sin embargo, en 1915 con Venustiano Carranza en el poder, la Secretaría de Gobernación da por terminado el contrato, dando un plazo de dos meses para que sus antiguos arrendatarios desalojaran sus pertenencias del edificio; como nadie se presentó, éstas pasaron a ser propiedad del Estado. El siguiente inquilino fue Adolfo de la Huerta; sin embargo, meses más tarde Obregón pide desalojar el inmueble y ponerlo en manos de la Secretaría de Educación. Ya para entonces se denominaba comúnmente a la construcción como la Casa del Lago. En 1926, Calles destinó la casa a la Secretaría de Agricultura y Fomento, donde se instalaron las Oficinas de la Comisión Nacional de Irrigación hasta el 29,

Secretos Públicos



En el 50 piso de la Torre II de Humanidades, al fondo del pasillo, hay un pequeño cubículo en cuya puerta se lee, con letras blancas, *Dr. Rolando Tamayo Salmorán*. De aproximadamente 40 años, complexión delgada y mirada inteligente que esconde detrás de los lentes, se disculpa: "no siempre uso corbata, no tengo costumbre, entonces me molesta y le aflojo el nudo". Con un agradable timbre de voz, bajo y pausado, platica sobre sus pasiones: la filosofía del derecho, su familia y el tenis.

Desde hace 20 años, aun antes de obtener la licenciatura, ocupa una plaza de investigador en el Instituto de Investigaciones Jurídicas, y con orgullo mal disimulado dice "fui adjunto del maestro Mario de la Cueva en la cátedra de Derecho Constitucional, de quien también fui alumno". Desde niño tuvo contacto con los mejores maestros de la Facultad, amigos de la familia; y llegado el momento pudo elegir con absoluta libertad. "Mi primera salida fue a la Universidad de Estrasburgo, en donde obtuve el diploma en derecho comparado, y ya después el Consejo de Estado Francés abrió un concurso para las universidades de América Latina en el que participamos varios mexicanos, y dos de ellos salimos premiados: Enrique Giles y yo".

Pasa a la pág. 41 |→

Vuelta 101

REVISTA MENSUAL AÑO IX ABRIL 1985 150 PESOS

LA NOCHE DEL MARXISMO

Leszek Kolakowski entrevistado por *Enrique Krauze*

BAJO EL VOLCÁN

De la novela al cine
Guillermo Cabrera Infante

MAX JACOB traducido y
comentado por IDA VITALE

Elizabeth Bishop: MEMORIA DE
MARIANNE MOORE

DOROTHEA TANNING: LOS LIBROS DE MAX ERNST



cuando se estableció la Dirección de Estudios Biológicos de la misma dependencia. El Instituto de Biología permaneció en ese lugar hasta 1956 al trasladarse a las nuevas instalaciones en Ciudad Universitaria por lo que se descuidó el mantenimiento general de la casa y un par de años más tarde fue argumento suficiente para que el entonces regente de la ciudad, Ernesto P.

Uruchurtu amenazara con incautar el edificio a la Universidad si no volvía a utilizarlo.

El rector Nabor Carrillo decidió emplear la Casa del Lago como un centro de difusión cultural según la propuesta de su secretario auxiliar Rubén Vasconcelos. Se colocaron mesas y sillas, en las cuales se pusieron libros de la Dirección de Publicaciones para que los pa-

seantes los consultaran o incluso se los llevaran si así lo querían. Poco tiempo después, se presentó la primera exposición: *Historia de la arquitectura en México*, montada por Carlos Hernández Serrano y explicada domingo a domingo por un grupo de jóvenes. El primer director de la casa fue Juan José Arreola quien llevó unos tableros de ajedrez para jugar al aire libre, organizó grupos de poesía coral dirigidos por Juan José Gurrola que presentaba antologías de poetas universales; coleccionistas privados prestaron obras del Greco, Corregio, Pisanello, El Spagnoletto, entre otros, para su exhibición; se expuso una colección de mil quinientas mariposas; en un tinglado flotante se presentó el ballet folclórico de la Escuela Nacional de Danza de la Universidad Artística y Cultural del Bosque y, por la noche, también en una plataforma flotante Arreola y Gurrola leyeron estrofas de "Suave Patria".

En 1961, Tomás Segovia ocupó el cargo de coordinador de la Casa del Lago. Mantuvo las actividades emprendidas por Arreola e incrementó otras que le dieron vida durante toda la semana, no sólo sábados y domingos; multiplicó los cursos y las sesiones cinematográficas fueron diarias. Inauguró un ciclo de cine infantil y otros de cine extranjero, así como el primer Festival de Cine Experimental Mexicano. En los conciertos se interpretaron obras de Revueltas, Moncayo, Mabarak. En el ciclo Nuestro Tiempo participaron escritores como Rosario Castellanos, Juan de la Cabaña, José de la Colina y Salvador Novo, y las obras de teatro leído por falta de presupuesto fueron dirigidas por José Luis Ibáñez y Héctor Mendoza. Colaboraron también Silvia Caos, Ofelia Guilmáin y Héctor Gómez.

El rector Javier Barros Sierra y algunos de sus colaboradores en el movimiento estudiantil del 68, se instalaron en la Casa del Lago cuando el ejército tomó Ciudad Universitaria, ahí, dice Montes de Oca: "Fue punto de lucha en donde en los momentos más difíciles los estudiantes discutieron y polemizaron. Desde ese momento, la Casa del Lago queda como un sitio de viva participación en ese doloroso conflicto."

La historia de la Casa del Lago se sigue haciendo entre concierto, teatro, cine y conferencia, taller de grabado,

DON JESUS SILVA HERZOG: *México en la carne*

El féretro del maestro emérito Jesús Silva Herzog llegó al auditorio Alfonso Caso de la UNAM cargado por su hijo Jesús —secretario de Hacienda—, el rector Jorge Carpizo y el director de la Facultad de Economía, José Blanco Mejía, entre otros, para que en ese lugar la Universidad Nacional rindiera el último homenaje a quien fue uno de los máximos defensores de la independencia y soberanía nacionales, luchador por la democracia e impulsor de muchas generaciones de economistas." Fue el fin de una larga carrera que comenzó don Jesús Silva Herzog en 1931 como profesor de economía en la UNAM.



El vacío que deja Silva Herzog es evidente: precursor de la expropiación petrolera, maestro desde 1919, crítico y estudioso de la Revolución Mexicana, fundador del Fondo de Cultura Económica y del Instituto Mexicano de Investigaciones Económicas, su vida no es fácilmente repetible. Nació el 14 de noviembre de 1892 en San Luis Potosí y desde muy joven comenzó a colaborar en *El Demócrata* y *Redención*. De ahí en adelante, Silva Herzog trazó su actividad intelectual al servicio del país. Firme en sus convicciones, intransigente consigo mismo, el fundador de *Cuadernos Americanos*, dijo en una ocasión: "Puedo asegurar que siempre he escrito lo que he pensado, según las circunstancias de tiempo y de lugar. La norma fundamental de mi vida ha sido ser útil a México, al resto de la América Latina y a la humanidad. Sé muy bien que lo que he hecho ha sido muy poco, pero ha sido lo más que he podido hacer. Es ya largo el camino caminado y corto el que queda por caminar. Sin embargo estoy de pie y continuaré de pie, luchando siempre a favor de las mejores causas, a favor de la justicia y de la libertad del hombre y para el hombre."

De la obra de Silva Herzog ocupa un lugar destacado, su *Breve historia de la Revolución Mexicana*, compendio pormenorizado del movimiento armado de 1910, crónica que enseñó a varias generaciones el origen, los protagonistas, el desarrollo, sus luchas internas, de la revolución mexicana. Libro clásico ya que ha superado en mucho las expectativas de ventas con tirajes de hasta cien mil ejemplares, la *Breve historia* es más que un inventario históri-

danza, pintura, tianguis literario en los espacios verdes, sus foros y anexos más o menos recientes. Entre las altas paredes con puertas de cuatro metros y muebles reconstruidos con muchos años o en la efímera tarde de un *happening* inolvidable, donde el snob, el estudiantado, el curioso, el obrero, el ama de casa, se reúnen a la orilla de un lago; entre esculturas modernas y la de León

Felipe en un concierto de música y hojarasca, tableros de ajedrez y el juego de luces por el movimiento de las ramas. Se escucha de vez en cuando el graznar de los patos y también de vez en cuando se percibe el olor a estiércol fresco de la caballeriza de equinos enanos que se encuentra cerca. De miércoles a domingo sin niños o con ellos, con poco dinero o nada. ◇

DON JESUS SILVA HERZOG

co de la Revolución Mexicana, una radiografía social y política de un hombre que la vivió y a distancia la reprodujo con una visión combativa. Al final de esa historia, se encuentra el pensamiento crítico, a veces demoledor, de su autor: "La meta inmediata que debemos alcanzar con urgencia inaplazable y sin escatimar esfuerzo alguno, y ya lo hemos dicho hasta el cansancio en otros trabajos y hace muchos años, estriba en acabar con la miseria, la ignorancia y las enfermedades de las grandes masas de nuestra población. Todavía hoy, después de más de medio siglo, no obstante los logros alcanzados en el campo social y económico, todavía hoy, repetimos, existen millones de mexicanos con hambre de pan, hambre de tierras, hambre de justicia y hambre de libertad."

La herencia de don Jesús Silva Herzog parece infinita para el quehacer político y cultural de México. La más tenaz es la de *Cuadernos Americanos*, publicación que enseñó a leer y a querer la producción cultural de Hispanoamérica. José Emilio Pacheco dijo al respecto: "Don Jesús Silva Herzog es uno de nuestros grandes hordés civiles. Es uno de aquellos hombres que rescatan la dignidad mexicana y cuya sola existencia es una crítica a quienes no tuvimos el coraje de ser como ellos. *Cuadernos Americanos* no es la menor de sus hazañas. En modo alguno olvido el trabajo de quienes hallaron y se encuentran a su lado —su esposa doña Esther en primerísimo lugar—, y sin embargo considero *Cuadernos Americanos* como obra personal de Silva Herzog: el único entre los compiladores de este mundo que nos ha dado 240 antologías del pensamiento y la literatura de nuestros países."

Arraigado a México, porque finalmente este país fue su pasión, su vicio y su martirio, Silva Herzog se caracterizó por su arrojo para emprender cruzadas culturales pero también por su coraje y sencillez en la denuncia de situaciones políticas y sociales. Hombre sin subterfugios que pasó por la historia reciente del país con un pensamiento lúcido, incapaz de la mentira. Hay un área de su personalidad que conmueve: su honestidad (en el homenaje a sus 80 años dijo que había dado muchas conferencias, millares de clases y escribió unos treinta libros y, sin embargo, "no estoy satisfecho"), su vocación de servicio y ante todo su antiegotría. A Silva Herzog es mucho lo que los universitarios, los jóvenes, los escritores, los historiadores, le deben. Sirvan sus palabras para honrar a un maestro universitario preocupado por los problemas claves del México contemporáneo:

"Desde que era joven se me metió México en la carne, en la sangre y en los huesos; y yo, una gotita de luz insignificante, me metí dentro de la patria. Por ella quiero seguir viviendo, para servirla con amor, con un amor inmenso, para contribuir a hacerla cada vez más justa, más libre y respetada."

"Estoy contento de haber vivido; para mí la vida es un privilegio; la vida es buena, sobre todo si pensamos y sentimos las palabras de Sócrates, el primer gran heterodoxo de la historia: 'No hay mal para el hombre de bien, ni en la vida ni en la muerte'. Y así llegaré al puerto: ligero de equipaje, y abordaré la nave para el viaje infinito." ◇

SECRETOS PUBLICOS

Ferviente admirador de Hans Kelsen, su tesis *Teoría del Estado*, está basada fundamentalmente en las teorías de este pensador. Habla y escribe en varios idiomas; tradujo algunos artículos del profesor Hart. A la fecha tiene libros publicados en español por la UNAM "pues esta es una labor de un equipo muy bien preparado. Yo la comparo con una corrida de toros: todos los 'oles' se los lleva el torero, y esto no es justo, pues para que se dé una buena faena, atrás está desde la ganadería, la cuadrilla, la plaza, el público... Así es el trabajo del investigador, yo firmo el libro pero si no fuera por el material del Instituto y todo el equipo humano con que cuento, sería prácticamente imposible producir material de calidad". A principios de 1985 Tamayo obtuvo la Beca Jean Monet que otorga la Universidad de Europa, esta universidad está formada por la participación de las principales universidades europeas y tiene su sede en Florencia. "La Beca Jean Monet es el gran Premio que todo estudioso de la jurisprudencia desearía obtener, y consta de tres partes: el reconocimiento del *becado* dentro de las universidades de Europa; un alto estímulo económico (no se lo diga a nadie pero no he tenido tiempo de hacer la conversión de liras a dólares ni a pesos, y ya ni me acuerdo cuántas liras son), y la membresía de la Universidad Europea, que es lo mejor de todo pues consiste en vivir un año en Florencia, ingresar en la planta de docencia e investigación de Europa, y trabajar conjuntamente con otros miembros de la misma Universidad". Con discreción ve la hora, pues tiene que ir a recoger a sus hijos a la escuela, y antes de comer juega tenis un rato para descansar, ya que como es su costumbre, ha llegado al Instituto a las 7 de la mañana, y entre docencia e investigación se le ha ido la mañana. ◇

Teatro

LA ORESTIADA AQUÍ Y AHORA

Jennie Ostrosky*

Decir *Orestíada* es remontarse al principio del teatro occidental. Acaso el drama tuvo origen mucho antes de Esquilo (525-456 a. de C.): en Egipto, en la India, en los misterios eleusinos de la misma Grecia pero, para nosotros, el teatro tiene su raíz en Esquilo: el primer dramaturgo propiamente dicho; lo anterior (incluso lo atribuido a Tespis quien al parecer, introdujo un actor distinto del director del coro en la celebración de los ditirambos, es decir, los cantos corales entonados en honor a Dionisios de los que supuestamente deriva la tragedia); lo anterior, pues, es silencio.

La Orestíada, constituye un testimonio único entre el propio teatro griego, pues es la única trilogía que se conserva intacta (como es sabido, originalmente la obra completa constaba de las tres tragedias que se conservan —*Agamemnon*, *Coéforas* y *Euménides*— y de un drama satírico —*Proteo*— que se perdió).

Penetrar en *La Orestíada* equivale para nosotros a violentar barreras de tiempo y de lo conocido; a recuperar nuestra esencia primigenia; a ser celebrantes de los ritos cosmogónicos y de las ceremonias de la fertilidad: oficiantes de Zeus, bacantes de Dionisios. El rito, como actualización del mito y como estratos de la cultura, permite situarnos en el tiempo de la historia y, a su vez, en el de su validez universal.

En tanto lectores (en su caso) o espectadores (en el mejor de los casos), *La Orestíada* representa para nosotros encarar lo que por siglos de raíz hemos sido, acercarnos a nuestra tragedia: "Pues no hay mortal que pueda asegurarse una felicidad perpetua, hoy éste, mañana aquél, todos

* Jennie Ostrosky, (México, 1957), ejerce el periodismo cultural en diversos diarios, suplementos y revistas. Es docente del Centro Universitario de Teatro. Ha publicado *El abecedario, la ciudad y los días* (novela) y tiene en preparación el libro de cuentos *Las cicatrices del agua y Actos propiciatorios* (poemario).



Fotografía Flor Garduño

han de encontrarse con el dolor." (*Coéforas*, trad. de Pedro Henríquez Ureña).

Características de la obra

Se cree que *La Orestíada* fue representada por primera vez en la primavera del año 458 en el marco de los concursos dramáticos que se realizaban anualmente con motivo de los festejos dionisiacos en los que obtuvo el primer premio; Esquilo tenía 67 años, dos antes de morir. Se ha repetido incesantemente que es la más compleja de las tragedias de Esquilo.

Características de la trama

No es difícil notar que la obra fue escrita por Esquilo a fin de consagrar el Areópago, gran tribunal de Atenas. El dramaturgo exhorta a su pueblo a confiar en el Estado del derecho de juzgar y de castigar a través de un tribunal cuya autoridad debía ser reconocida y respetada por todo ciudadano de la polis. Este pensamiento, confirmado por Sócrates con su propia muerte, sigue vigente hasta nuestros días.

Como es sabido, Shakespeare reescribe la tragedia de Orestes en *Hamlet*. Como él, el príncipe de Dinamarca tiene que vengar

a su padre muerto por su tío usurpador del trono. Shakespeare funde en el personaje de su héroe a los dos hermanos (de Orestes tiene Hamlet la necesidad de venganza a fin de reestablecer la justicia y de Electra, la condición de desterrado de su propia casa por el amante de su madre). En Shakespeare, sin embargo, no hay juicio ni perdón: todos, incluso Hamlet, pagan con su vida el desorden cósmico, político y humano.

Lo significativo para nosotros de esta comparación de versiones es la consideración de que Shakespeare desconoce un lugar a la piedad o a la misericordia; desconoce, pues, el valor resolutivo de los tribunales, ¿qué será para nosotros?, ¿cómo abrir nuestra receptividad al universo trágico, cuyos valores nos resultan, acaso, ajenos? ¿Qué es lo que la tragedia, después de muerta, nos deja? Tales cuestiones deben ser planteadas por toda puesta en escena.

La puesta en escena

En 1980 el controvertido director alemán Peter Stein montó *La Orestíada* de Esquilo con los actores del Schaubühne, grupo de teatro considerado como uno de los mejores de Alemania Occidental y del mundo. La puesta de Stein (que al año siguiente participó en el Festival de Caracas), constituye, junto con la que en México se representa actualmente bajo la dirección del maestro José Solé, los dos más recientes y aventurados esfuerzos de regresar el teatro a sus orígenes.

Desafortunadamente, el montaje de Stein no llegó a México. Por las fotografías se puede apreciar —aunque por desgracia someramente— que la propuesta del director alemán pretendía actualizar a los personajes (ataviados con ropa contemporánea, de tal modo que el coro, por ejemplo, estaba constituido por caballeros de edad madura, al parecer ciegos, vestidos de traje sastre y sombrero; los soldados, llevan el uniforme militar tradicional con boina, botas y rifle). La escenografía, en cambio, conserva rasgos del mundo griego antiguo; el contraste que se percibe entre los elementos es sumamente intrigante. Entendemos tal contraste como un intento del director por hacer una tragedia contemporánea: una tragedia resucitada que pudiera crear todavía algo del temor reverencial que el espectador griego experimentaba como reparación o expiación, pero siempre con un crecimiento espiritual y con medios para enfrentar el desmoronamiento de la esperanza.

La puesta en escena del maestro José Solé, cuyo estreno tuvo lugar en el marco del pasado Festival Cervantino y que tras breve temporada a finales de 1984 en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, se reestrenó el 9 de febrero del año en curso en el mismo recinto universitario, ha sido muy controvertida. Primeramente por sus factores externos, los más obvios, como su duración (seis horas) tiempo de espectáculo al que el público mexicano —ni siquiera el universitario— está acostumbrado; los aspectos internos que han creado polémica se refieren a la propuesta escénica.

Solé montó *La Orestíada* con traducción de Angel María Garibay, respetó en su mayor parte el texto así como las indicaciones escenográficas. La propuesta escénica es clásica y tradicional. Lo anterior trae consigo una serie de ventajas que ya en sí mismas avalan un espectáculo visible aunque cansado: el trazo es impecable con movimientos plásticos y composición prácticamente perfecta; la dicción es absolutamente nítida; las relaciones del actor con el espacio, los otros actores y el ritmo son eficaces; el tono, sin embargo, resulta demasiado solemne y este último bloquea los matices, las sutilezas y los contrastes de algunas emociones claves de los personajes. Así pues, si bien resulta un acierto que —tal como sucedía en la antigüedad clásica— los personajes femeninos sean interpretados por actores en vez de actrices, el grotesco que se logra con sus figuras, sus máscaras y sus manejos de la voz se divorcia del tono general; el contraste no toca fondo y de esta suerte tenemos por ejemplo a una Clitemnestra, severa y malvada en la que sólo a momentos afloran el dolor y la auto-compasión; el personaje no traduce en su totalidad la complejidad de los impulsos que lo habitan. Algo similar sucede con los otros personajes femeninos interpretados por actores, que si bien tienen bastantes aciertos, carecen de precisión. Casandra, por su parte, cae a momentos en rasgos comunes del “poseído —diabólico”, en su grito hay algo de acartonado que va en detrimento de la veracidad del personaje; es un grito ciertamente elegíaco (lo cual es un acierto), pero desprovisto de silencio y de signos vitales, como añadido.

Otros factores que se divorcian de la sólida propuesta de Solé (según la impresión de esta cronista): un toque ficticio en algunos elementos de la utilería tales como las pelucas de estambre, los escudos al parecer de triplay, los carruajes algo “cachirulescos” y el hacha, esa hacha que como bien dice Jan Kott es el signo teatral del ci-



Fotografía Flor Garduño



clo del crimen. “He visto —sigo citando a Kott— tales hachas de la era troyana en el museo de Heraclión. Son pesadas hachas dobles de bronce con largos mangos, parecidas a alabardas medievales. Con un filo de esa hacha doble se mata, con el otro se es muerto”; el hacha pues, de la puesta en escena que nos ocupa daba la triste impresión de ser de cartón. Con algunos efectos musicales y de iluminación nos entraba (con coraje, puesto que la puesta vale la pena) la misma sensación de artificialidad: ¿por qué las obvias luces rojas cuando los cadáveres emergen en la plataforma al abrirse las puertas de la maldita casa de Atreo? ¿Para qué esa música grabada cuando los actores con sus voces delinearán perfectamente la atmósfera?

Optar por un montaje clásico de una obra de la altura de *La Orestíada* es acaso más riesgoso que un enfoque vanguardista, sin embargo la polémica de actualización es un riesgo que tal puesta tiene que correr. Se trata, después de todo, no sólo de que el presente de los héroes trágicos se convierta en el presente de los espectadores, sino que, en la mejor de las situaciones (utópica quizás) su futuro también se vea en algo transformado. ♦

Música

HAPPY BIRTHDAY, JUAN SEBASTIAN

Gloria Carmona

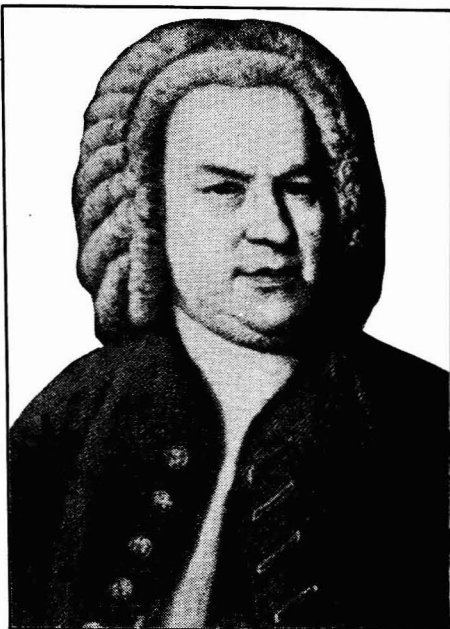
Nada más cierto en el caso de Bach (1685-1750) que la puntualidad con que su música ha sido reivindicada e incluso popularizada. Considerada en su época como "antinatural por enfática y confusa, su belleza ensombrecida por un arte grandioso, (...) artificial, desviada de lo sublime por su oscuridad, admirable en el arduo trabajo, en la pena extrema aplicada inútilmente porque lucha contra natura"¹, su música ha encontrado dos siglos más tarde una identificación y aceptación unánimes.

Porque Bach fue, en efecto, el último de la vieja era, el último y el más grande. Corroboraría como nadie la fuerza entrañable de su origen, su alta potestad de catedral flamígera, en el intento de perpetuar en el trazo de la rocalla la savia de sus raíces: la tradición de viejo alemán luterano. Después de él, estrella que de tan brillante se apaga, el "viejo estilo" caerá en desuso y con él las obras de Bach, muchas de ellas piezas maestras escritas para la enseñanza de la prole en el reducido círculo de la familia. Ni siquiera sus hijos, formados en la inveterada disciplina paterna, lo continuarán. Al igual que su amigo Telemann (1681-1787), precursor notable de la "música del futuro", habrán de formar legión hacia la Nueva Música.

"No es un milagro que el señor Compositor de la Corte sea un artista extraordinario en el teclado y en el órgano —escribía el crítico de Juan Sebastián— sino que comete en la composición faltas que no son pequeñas...; ¿Cómo no criticar los trabajos musicales de quien no ha sido capaz de buscar y sentir la fuerza de la naturaleza y la razón? ¿Cómo obtener las ventajas necesarias en la conquista del buen gusto

quien para nada se ha preocupado de las observaciones críticas, reglas y hallazgos que son indispensables en el arte de la palabra y la poesía en la música si se quiere componer de manera emotiva? A quienes tachan de corrompido el gusto por la nueva moda les digo que este gusto es mucho más sólido y natural que aquel ya caduco de quienes como el señor autor prefieren contrariar a la naturaleza."²

Razón, claridad, reglas del buen gusto, emotividad, regreso a la naturaleza, por oposición a sinrazón, intrincada oscuridad, severo artificio, objetividad y creación abstracta, direcciones divergentes no sólo del nuevo y viejo estilo de componer sino de



dos épocas contrarias: clasicismo contra barroco. En música esto supone que a la superposición y tejido ornamental de voces que descansa sobre el sólido telar del *cantus firmus*, canto de cepa luterana aunque reminiscente de giros gregorianos y, a lo largo del medioevo alemán, de trasiegos populares, se opondrá un nuevo concepto: el de la simple melodía acompañada. La *fuga*, esa marquetería sonora, matemática y precisa, cederá el paso a la *sonata*, juego sonoro basado en el contraste de melodías o temas melódicos y tonos armónicos. "En pocas palabras —explica el musicólogo Adolfo Salazar³— la batalla entre jóvenes y viejos, entre anticuados y modernos se libraba en Alemania desde los primeros años del siglo XVIII bajo el aspecto de "melodistas", que eran los jóvenes italianizantes, o "descriptivos", a la manera fran-

cesa, frente a los "contrapuntistas", partido del que Bach no se separó un instante."

Esta batalla, que concluiría con el triunfo decisivo de los jóvenes empujaría al olvido una obra colosal. Algunos testimonios son elocuentes, sin embargo, como éste de Rochlitz sobre Mozart (1756-1791) que transcribimos íntegro:

"A intancias del Cantor de la Escuela de Santo Tomás en esa época, Doles, el coro sorprendió a Mozart en 1789 con la ejecución de un motete de dos coros: *Singet dem Herrn ein neues Lied*, del ancestro de la música alemana, es decir, Sebastián Bach. Mozart conocía a ese Alberto Dure-ro de la música alemana más de oídas que por sus obras mismas, rarezas en ese entonces. Apenas el coro había cantado algunos compases cuando Mozart se sobresaltó; otros compases más y Mozart exclamó: —¿Qué es eso? Y su alma parecía haberse replegado en los oídos. Cuando la obra terminó, gritó jubilosamente: —Al fin una obra de la que algo puede aprenderse. Se le dijo que esta escuela donde Bach había sido *Kantor* poseía una colección completa de sus motetes y la conservaba como una reliquia. —Magnífico, enséñmela— exclamó. Sin embargo, como no había partitura de la obra se hizo dar las voces escritas y entonces fue un placer de observador silencioso ver a Mozart sentarse, distribuir las voces alrededor de sí, sobre las rodillas, en las sillas más próximas, en sus dos manos. Olvidando todo, no se levantó antes de haber visto en todos sus detalles lo que había de Sebastián Bach. Pidió con mucho interés que le procurasen copia y, a menos que me equivoque demasiado, no escapará a ningún conocedor de las composiciones de Bach y del Requiem de Mozart y expresamente de la gran fuga del *Christie Eleison*, que Mozart estudió, apreció y comprendió plenamente el espíritu de este gran compositor."⁴

Cualidades musicales en Bach

Pero ¿Qué nos sigue sorprendiendo en la música de Bach? ¿Qué calidades o cualidades se desprenden de ella? ¿Qué rutas abre o cierra? ¿Qué influencias propaga?

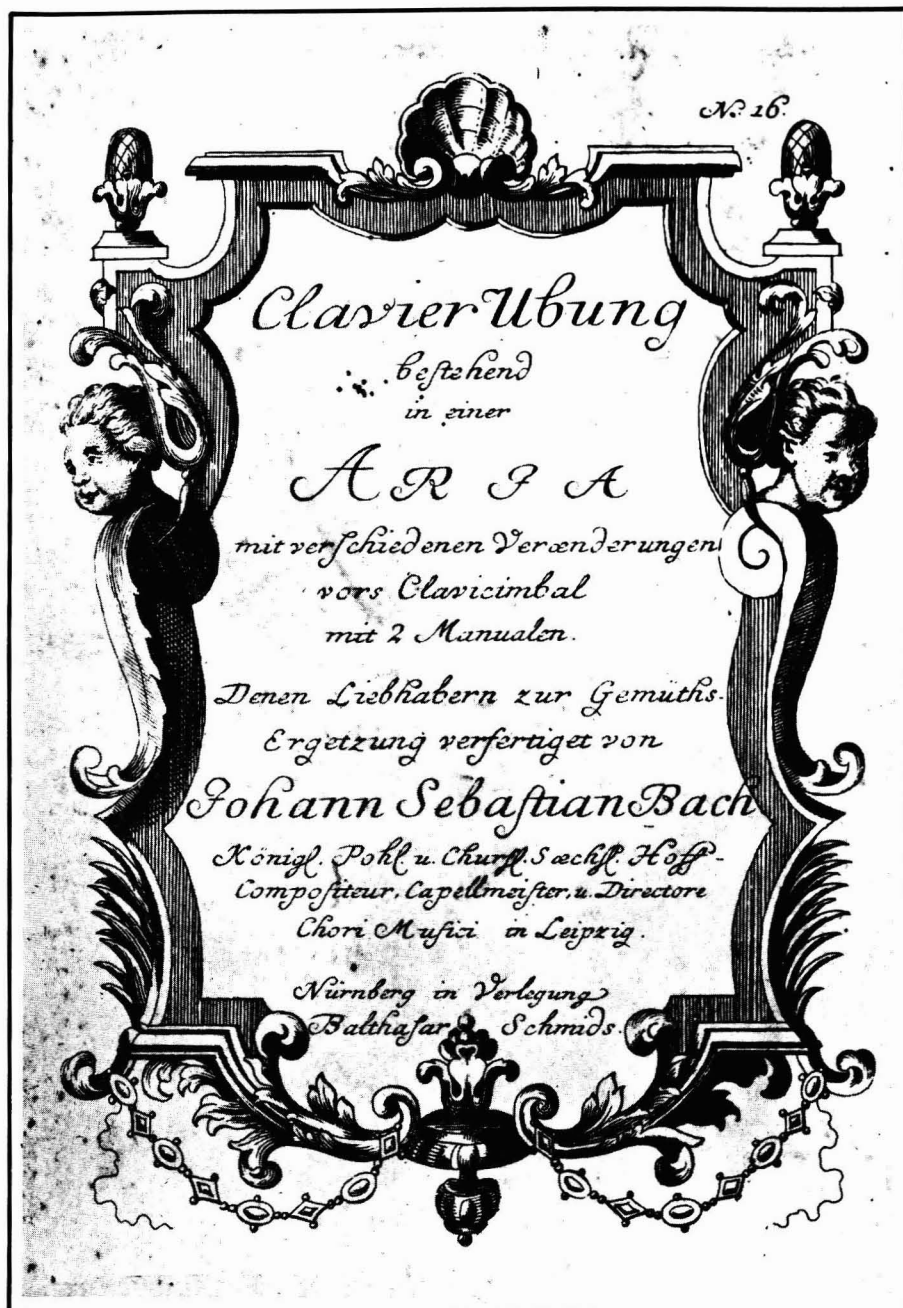
Bastaría acercarse al *Clave bien temperado*, ese monumental cuaderno de ejercicios "para uso y beneficio de la juventud musical deseosa de aprender tanto como para el pasatiempo de aquellos ya versados en este estudio. Compuesto y copiado

¹ Scheibe, J. A., "El músico crítico" en *Bach en son temps*, textes choisis, présentés et annotés par Gilles Cantagruel, Hachette, Paris, 1982.

² Ibidem.

³ Salazar, Adolfo, *La música en la sociedad europea*, Tomo II, El Colegio de México-FCE, 1944. p. 289.

⁴ Rochlitz, J. F., "Revista general de música", en *Bach en son temps*. p. 25.



por Johann Sebastián Bach. Año 1722." Los cuarenta y ocho preludios y fugas (Bach escribiría un segundo cuaderno en 1744) que recorren sucesivamente las doce tonalidades en sus modos mayor y menor, constituyen indudablemente un saludable ejercicio no sólo para los aprendices de contrapunto sino para los ejecutantes del teclado. Los pianistas de hoy siguen recurriendo a ellos como una vía de acceso a la independencia de los dedos y al equilibrio de los planos sonoros tanto como a la capacidad de síntesis que se requiere en la exposición y expresión de estos trozos, ya que cada preludio y prólogo y cada fuga no contienen más de cuarenta compases. De la dificultad de ejecución que entrañan nos da cuenta el comentario de la clavecinista Wanda Landowska

(1879-1859) quien a los 70 años de edad confesaba del Preludio en Sol mayor: "Este preludio ha sido mi compañero desde la primera vez que puse las manos en el teclado. Es difícil pero ¡qué estimulante! He pasado horas y horas tratando de dominar el compás 13 y los sucesivos. ¿Lo habré logrado?"⁵

En el aspecto teórico y acústico, Bach adoptó sin reserva el *temperamento*, esto es, un sistema de afinación acústicamente incorrecto, de acuerdo a la teoría pitagórica, que permite dividir la octava en doce partes iguales, aunque bastardas. La adopción de este sistema hace posible la interrelación de estas doce partes entre sí. Al

⁵ Landowska on Music, Collected, edited, and translated by Denise Restout, assisted by Robert Hawkins. Stein and Day. New York, 1973. p. 190.

escribir en sucesión cíclica los preludios y fugas, Bach entrevió su alcance.

Fue incalculable la perspectiva que la adopción de este sistema abrió hacia el futuro. Simplemente constituye la base de la música presente. Sin ella hubiera sido imposible imaginar el proceso evolutivo de la tonalidad desde su integración con Bach hasta su desintegración con Schoenberg (1874-1951).

Pero independientemente de la utilidad vigente de *El clave bien temperado* y de su visionaria construcción tonal, estas breves piezas son cada una de ellas un estudio del carácter y expresión musicales, de la agudeza o la elegancia, la inocencia o la gracia, el júbilo o la energía, etc., porque cada trozo, de los cuarenta y ocho en total, es diferente y, en su género, único.

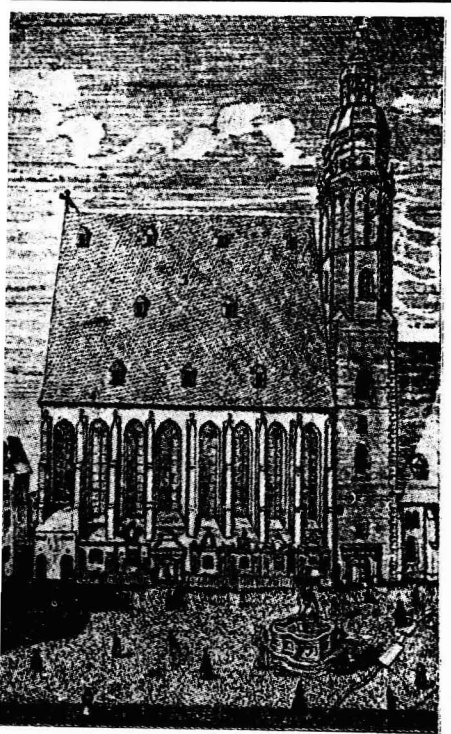
La hija de Clara Schuman (1819-1896) niña prodigio en su tiempo y notable pianista después, difusora de la gran escuela alemana, relata que aproximándose la muerte de su madre Brahms (1833-1897), decidió visitarla. Momentos más tarde, como antaño, resonaría por la casa *El clave bien temperado* del que Clara era devota y gran intérprete. Sería la última entrevista entre ambos.

El clave es uno de los tantos hitos en la producción de Bach, tan fértil en la música como en la progenie. En esta misma línea se ubican sucesivamente las *Variaciones Goldberg* (1744), escritas para el virtuoso Gottfried Goldberg, discípulo del compositor, consistentes en treinta variaciones sobre una sarabanda anotada en el II Cuaderno de música de Ana Magdalena Bach, segunda esposa de Sebastián, y cuya escritura exhibe tal gala de maestría en el manejo de la variación y el contrapunto, solamente superable en dos obras posteriores, *La ofrenda musical* (1747) y *El arte de la fuga* (1799), esta última escrita un año antes de su muerte.

Las *Variaciones Goldberg* inauguran el arte de la variación que haría posible el estilo de la llamada "nueva música". Para citar sólo unos cuantos ejemplos, tanto las *Variaciones Diabelli* como algunos movimientos de las últimas sonatas y el cuarto movimiento de la IX Sinfonía de Beethoven (1770-1827), los *Estudios sinfónicos* de Schumann (1810-1856), las *Variaciones Haydn* y las *Haendel* de Brahms con su maravillosa fuga final, descienden de este tronco generoso al que adeudan lo mejor de su estirpe.

Como buena obra barroca, las *Variaciones Goldberg* concluyen con un *quodlibet* (*incatenatura* en italiano, *fricassé* en fran-

cés y *galimatías* en español) suerte de bro-
ma musical muy popular en los siglos XVI
y XVII que consiste, en su forma más tra-
bajada y por lo tanto más interesante, en la
superposición de dos o más melodías tra-
dicionales de carácter opuesto entre sí, en-
tonadas simultáneamente. Bach compone
el *quodlibet* de las *Variaciones Goldberg*
con dos canciones folklóricas, la primera,
Ich bin so lang nicht bei Dir Gewest ("Hace
tanto tiempo que no estoy junto a ti"), muy
popular en las calles de Leipzig hacia fines
del XVII, y la segunda *Kraut und Rüben*
("Coles y nabos"):



Composiciones lúdicas

"Parecería que al terminar esta obra impo-
nente con un jubiloso *quodlibet* —sugiere
Landowska⁶ —Bach tratara de dejar huella
de una tradición patriarcal que corrió de
generación en generación en su familia.
Forkel* describe cómo el clan Bach, com-
puesto de cantores, organistas y músicos
de pueblo, solían reunirse un día dado. Co-
menzaban cantando un coral. Después de
este pío inicio seguían bromeando y can-
tando melodías muy chistosas y llenas de
salero que improvisaban. En medio de la
risa que compartían todos los presentes,
procedían a componer éxitosamente y gra-
cias a su habilidad musical, eruditos *quod-*
libets aunque las palabras fueran diferen-
tes para cada parte."

Pero la imaginación musical de Bach
se mantiene sin paralelo. Recordemos,
la serie de Conciertos Brandenburgo, la
admirable disposición de cada grupo solis-
ta en el contexto del diálogo concertado, el
color instrumental del Sexto, rauco, ater-
ciopelado, de occíduo tinte por la supera-
ción de violines y contrabajos en la orques-
ta de violas y cellos, la escalofriante *ca-*
denza del *cembalo* en el Quinto, esa suce-
sión apasionante de dibujos rítmicos que
consigue arrollarnos en su raudal vertigi-
noso.

Asimismo, la habilidad con que la técni-
ca de escritura en algunos instrumentos es
puesta en juego, particularmente la del
violín y el cello, instrumentos melódicos
por antonomasia, esto es, de imposible
manejo polifónico a causa de su inherente
configuración, y sin embargo, con qué ex-
celencia logra su escritura a varias voces,
novedad que aún hoy sigue sorprendién-
donos, comparable solamente a la de
quien acostumbrado a la pintura estática y
bizantina del Giotto descubriera de pronto
relieves, volúmenes y perspectivas en
Mantegna o en la pintura de sus suceso-
res.

La escritura polifónica del violín moriría
con Bach "tanto como su mayor gloria, las
Cantatas de Iglesia, que produjo en núme-
ro sorprendente para la morigeración de
nuestros días y con regularidad cronométri-
ca —apunta un poco sarcásticamente Sa-
lazar⁷. En ellas, la ingenua piedad de Bach
se manifiesta tanto como la mecanicidad
de su genio, hasta el punto de que parece
ser que algún musicólogo ha descubierto
que varias cantatas son exactamente su-
perponibles, es decir, que la sucesión ar-
mónica, el giro de la frase, el proceso mo-
dulatorio, responde a un sistema tan preci-
so como un aparato de relojería donde
todo está determinado, fijado de antema-
no."

Es posible que así sea, puesto que entre
las obligaciones de Bach como director de
música en Santo Tomás de Leipzig se en-
contraba la de cubrir los servicios domini-
cales con una obra nueva cada vez, amén
de las festividades religiosas especiales.
Así, no bien terminaba de componer un
trozo, sus hijos, discípulos e incluso su mu-
jer, se daban a la tarea de copiar el mate-
rial para los coros, la orquesta y los solis-
tas, en el taller permanente de copistería
en que debió haberse convertido su mora-
da, porque junto a la escritura inconfundi-
ble del compositor se han encontrado dife-
rentes caligrafías. A la muerte de Bach, los

cinco ciclos compuestos —cerca de tres-
cientas cantatas de las que solamente
doscientas han llegado hasta nosotros—
fueron divididos en varios legados que
contenían algunos los materiales y otros
las partituras, razón por la que muchas
obras han desaparecido y de otras se con-
serva sólo el material, como leemos en el
testimonio sobre Mozart.

Esta creación febril y obligada de canta-
tas fue pues automática, cronométrica,
para utilizar la expresión de Salazar. No
deja de haber, a pesar de ello, una orienta-
ción hacia el trabajo innovador del género,
por ejemplo, en el manejo del órgano que
Bach convierte de mero acompañante en
brillante solista en algunas de las cantatas,
en otras, el tratamiento concertante del
grupo o grupos corales, el sentido imitati-
vo o "descriptivo de la música de acuerdo
al texto —un recurso que pese a sus de-
tractores toma prestado de la "nueva mú-
sica" para recrearlo admirablemente—, la
modificación constante en la forma de la
cantata, etc.

Suma y corolario del trayecto anterior
es *La pasión según San Mateo* (1729),
magnificación barroca del espíritu religio-
so de Bach. Compuesto por setenta y ocho
números que duran en total poco más de
tres horas, el compositor reunió en ella dos
grandes coros con sus respectivas orques-
tas que son tratados en forma de diálogo
(cuatro voces opuestas a otras cuatro),
combinados en ocho voces, o reforzados a
cuatro.

"El hecho de separar y de unir sucesiva-
mente a los dos grupos sonoros colocados
en diferentes tribunas —señala un au-
tor⁸—, recuerda los procedimientos de
"poli coralidad" utilizados en otro tiempo
en la basílica de San Marcos de Venecia.
Leipzig nunca había conocido una expe-
riencia sonora parecida." Que sepamos,
fuera de algún intento menor en Mozart
(Serenata nocturna en Re mayor, K. 239),
el concepto de espacio o estereofonía en la
música ha sido objeto de interés sólo en
los músicos del siglo XX.

Concluamos pues, en riesgo de baldía
prolijidad a filón tan rico, que la música de
Sebastián Bach —música luminosa, direc-
ta, que nos habla más por la fuerza de la
razón y la convicción que por la de los sen-
tidos, música que no admite dudas, conso-
ladora y serena en la eternidad de su cum-
bre— mira con igual generosidad hacia su
pasado como hacia el futuro. Es esta la ra-
zón de su vigencia. ◇

⁶ Ibidem p. 217.

* Forkel, Johann Nikolaus (1749-1818) primer
biógrafo de J. S. Bach.

⁷ Salazar, Adolfo, *Op. cit.*, p. 323.

⁸ Alain, Oliver *Bach*, 3a. edición, Espasa Calpe,
Madrid, 1977, p. 69.

Libros

LA HISTORIA DE MAYTA

VERDAD Y MENTIRA DE LA NOVELA

Crisóstomo de la Fuente

En un artículo de 1984, "El arte de mentir", Mario Vargas Llosa delimitó la diferencia entre verdad y mentira de la novela. Aun el hecho más escueto, al traducirse en palabras —dice— sufre una modificación profunda y al entrar a un tiempo ficticio la brecha con la realidad se intensifica. En las novelas, la vida adopta una dimensión nueva, asombrosa, el tiempo se invierte. Ellas cambian la actitud de los lectores, los que, mediante la ficción, salen de sí mismos, son "otro", ilusoriamente, lo que es ya una manera de romper las cadenas. "Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres y oscuros— quisieran una vida distinta de la que llevan. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela una inconformidad y un deseo".

Esa idea sobre el arte de mentir, la desarrolla plenamente Vargas Llosa en *La historia de Mayta*, su última novela. Cómo debe tomarse esta obra bajo la advertencia expresa de su autor de que es una historia falsa, "realista", de donde extrae su "color", su fuerza. O sea que es falsa (miente) y al mismo tiempo es verdadera. El narrador (periodista y escritor de novelas) del libro confiesa, cuando uno de sus entrevistados (uno de sus informantes) le pregunta por qué no inventa *todo* y los deja en paz: "Porque soy realista, en mis novelas trato siempre de mentir con conocimiento de causa —le explico—. Es mi método de trabajo. Y, creo, la única manera de escribir historias a partir de la historia con mayúsculas".

Un narrador ambiguo

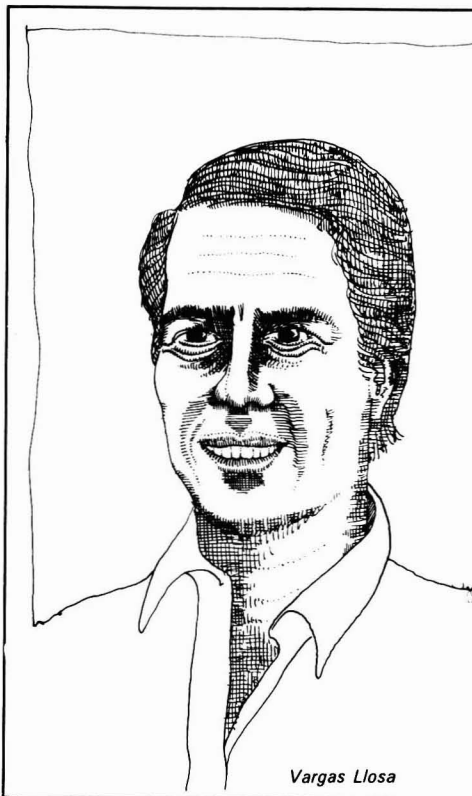
El narrador que cuenta *La historia de Mayta* es el mismo que la investiga mediante la

entrevista y el reporteo, y según sus propias palabras, va reconstruyéndola, inventándola. "La verdad, no sé por qué la historia de Mayta me intriga y me perturba". Pero a lo largo de la novela vemos que sí sabía por qué le interesaba esa historia. Le interesa, entre otras cosas, porque puso en jaque a la izquierda latinoamericana, porque retrata a unos revolucionarios equivocados, confiados en su teoría de la revolución, idealistas redondos, ajenos a la situación política del Perú. Le interesa porque en Mayta se resumen las contradicciones de la izquierda peruana de 1959 a la fecha, y fue un antecedente político de la revolución cubana, porque militó en todos los partidos y agrupaciones de izquierda y no obstante las frustraciones y los golpes recibidos de sus mismos camaradas, no desertó; porque Mayta pagó con la cárcel, la tortura, el aislamiento, la segregación ideológica, el error de las agrupaciones revolucionarias en las que militó.

Curioso este narrador, hijo legítimo de la ambigüedad ideológica, que se contradice en sus afirmaciones. No sabe por qué le interesa la historia de Mayta y sin embargo, demuestra su interés hasta la saciedad. Quiere ser preciso, exacto y también deformar los hechos, literatizarlos. Entre la mentira y el reacomodo de la realidad, al fin y al cabo la materia prima de la literatura, Vargas Llosa establece un juego de espejos, un vaivén de afirmaciones que se niegan, para no dar el rostro del narrador. Este asegura ser neutral. De acuerdo. Este recopilador de información sobre Mayta, su movimiento revolucionario, su vida familiar, su alianza con Vallejos, el alférez que lo compromete en la rebelión, su militancia, sus éxitos y fracasos, ¿no toma partido? Sobre Mayta hablan, en versiones diferentes y a veces encontradas, sus amigos, sus familiares, un senador, su ex-esposa, que van reproduciendo la historia y dándole cuerpo a la novela. A veces aparece su propia voz sacada de los informantes que lo conocieron, lo escucharon, lo odiaron o lo amaron. Es un relato, de entrada, deformado por el recuerdo, por las imágenes que creen tener del personaje sus conocidos, una historia que van contando varias voces y van enturbiando, contrastando, mediante la ironía, la mentira o la simple tergiversación de lo ocurrido. Mayta se agranda, se empequeñece, según esas voces. Héroe incomprendido, militante comunista fracasado, antihéroe en la mitología popular, trotskista traicionado. Fue una aventura política, o una necesidad social surgida de las entrañas del Perú; engendro

diabólico de la izquierda o ángel que brotó del pueblo para redimir a los pobres. Simple espejismo revolucionario o decisión de la historia sinuosa del Perú, la lucha de Mayta es una constante confrontación. Todo esto lo sabe bien el narrador, de manera que de entrada adoptó una posición frente a lo que escribiría. Por ejemplo, de las declaraciones del senador Campos, desconfía; las considera tendenciosas, encaminadas a deformar la imagen de los revolucionarios, testimonio inexacto de un político que de comunista pasó a senador.

A lo largo de *La historia de Mayta* se in-



Vargas Llosa

siste que el narrador-novelistas quiere escribir una novela, no un tratado de sociología política, en la que los hechos fungirán como telón de fondo, y los personajes serán re-inventados, remodelados. Dice el recopilador, el novelista en busca de una historia (la de Mayta) para recrearla: "Le aclaro que todos los testimonios que consigo, ciertos o falsos, me sirven. ¿Le pareció que desecharía sus afirmaciones? Se equivoca; lo que uso no es la veracidad de los testimonios sino su poder de sugestión y de invención, su color, su fuerza dramática".

Este método, no por sugerente es nuevo. Truman Capote lo utilizó en su conocida novela *A sangre fría*, que impuso cierta modalidad a la novela documental, armada con retazos de lo investigado, centrada en un crimen robado a la realidad. Vargas Llosa había iniciado esta vo-

cación documentalista en *La ciudad y los perros* y *Pantaleón y las visitadoras*. Y ahora en su última entrega, la retoma con la intención de hacer creer al lector que el protagonista, Mayta, se verá de una forma o de otra debido a los distintos informantes que reconstruyen —a veinticinco años de su levantamiento armado— la historia. Pero es esa forma la que convierte a *La historia de Mayta* en un tramoso mecanismo literario desde el cual todo la narrado es verdad y mentira, bueno y malo, útil y también inútil. Esta relatividad expedita alcanza el delirio cuando el novelista-investigador encuentra al fin a Alejandro Mayta. Vencido por el tedio, refugiado en un barrio detestable, Mayta habla de las traiciones de que fue objeto su movimiento por parte de la izquierda peruana, en la que sólo brilló la desunión política e ideológica, etc. El novelista duda de estas palabras, piensa que tal vez sus declaraciones han sido una farsa para justificar un fracaso. Y deja al lector en ascuas. Rechaza identificarse con Mayta al que ha seguido como un perro de caza. Y lo hace en nombre del relato, de la técnica que ha usado en la composición de su obra. Con esto, se convierte en cómplice de quienes condenaron la revolución de Jauja. Pasa a formar parte de los que en la propia novela crucificaron a Mayta y a Vallejos. Entonces sabemos con certeza que ese narrador-testigo sí sabía por qué le interesaba la historia de Mayta y para qué quería contarla: juzgarla, sentarla en el banquillo de los acusados y echarle en cara que por su inoperancia, su falta de solidez teórica y práctica, los peruanos viven en el error y en la desgracia social y económica.

Más que novela, *La historia de Mayta* debe ser vista como una reflexión sobre la izquierda de los últimos veinticinco años, sus grandes desatinos, la manera como importa modelos y teorías revolucionarias, su desunión y mediocridad. En este sentido, viene a llenar un hueco literario y social: poca literatura ha hecho una radiografía de los procesos políticos latinoamericanos desde el interior de sus filas. *La historia de Mayta* no es solamente la novela de la izquierda peruana, sus logros y fracasos, sus aciertos escasos, sus infinitos errores, la historia que la mayoría de los países latinoamericanos han vivido y padecido desde 1958, sino también el libro de la desgracia ciudadana en que se han convertido las capitales como Bogotá, México o Lima. La capital del Perú, dice Vargas Llosa, ha sido por mucho tiempo un asentamiento humano lamentable, donde la miseria y los barrios grises eran lugares comunes. Hoy,

debe agregársele, la sangre y el terror. "El espectáculo de la miseria, antaño exclusivo de las barriadas, luego también del centro, es ahora el de toda la ciudad, incluidos estos distritos —Miraflores, Barranco, San Isidro— residenciales y privilegiados. Si uno vive en Lima tiene que habituarse a la miseria y a la mugre o volverse loco o suicidarse". ♦

* Mario Vargas Llosa, *La Historia de Mayta*, Seix Barral, Barcelona, 1984. 346 p. (Reimpresión en México, enero, 1985).

EL DESFILE DEL AMOR

Plaza Río de Janeiro

(DE LA HISTORIA AL REFRAN)

Sealtiel Alatrste

Alguna vez, Sergio Pitól me dijo, refiriéndose a un comentario crítico sobre su obra, que su narrativa tenía puestos en Xalapa y Venecia cada uno de sus pies. Ambas, Xalapa y Venecia, conforman en su mundo narrativo, un aspecto del trópico; y el que, en cierta medida, los personajes de Pitól hagan constantes viajes a estas ciudades, cifra la búsqueda del sol. Lo luminoso como símbolo del paraíso. Luz y sombra, en términos cromáticos, son los elementos a los que la felicidad, para ser tal, se adhiere o, en su caso, repele. Esta búsqueda constante, este igualar dos ciu-

dades aparentemente disímboles, constituye uno de los aspectos más peculiares de la narrativa de Pitól, y la vuelve, literatura exótica, literatura —como en el caso de la de Forster o Kipling— cuyo anhelo, la luz, es inalcanzable; y cuya pasión, el trópico, la condena a la destrucción, pues la vida que implica por violenta, por lejana, por primitiva, por colorida, es, en esencia, destructiva. Este aspecto presente siempre, tanto en sus cuentos como sus novelas, había llegado a encerrar, a obsesionar, la realidad de sus personajes. Sin embargo, entre los muchos aspectos por los que destaca *El desfile del amor*, la última de sus novelas, está la renovación de la pasión, un rejuvenecido aliento creador que la vuelve sobre sí misma, la enreda y la desenreda. El miedo al trópico, o si se quiere, el deslumbramiento por el trópico, llámese Xalapa o Venecia, ha cedido su lugar a una nueva búsqueda, a un nuevo espíritu que hace que los personajes, aun yendo y viniendo de los tradicionales polos tropicales, tengan nuevas manías; logrando, a su vez, que la lectura se vuelva un verdadero gozo, gozo entendido como diversión pura y cabal, tanto como entusiasmo por descubrir una época y un lenguaje. Pitól, dentro de sus raíces, ha vuelto a la novela al estilo Dickens, a la comedia de enredo, semejante, me parece, no tanto a la de Tirso, como a la de Alarcón; en donde, como telón de fondo, transcurren la historia, la estética, la política; pero sobre todo, ésta, sin olvidarlos, el placer tanto de escribir como de leer. En *El desfile del amor*, destaca lo lúdico, lo juguetón, lo cabalmente literario de la novela del XIX. Si Sergio Pitól tuvo presente su estética del trópico —lo cual es evidente en algunos pasajes de la novela— lo es también que algo ajeno a su intencionalidad pretérita lo jaló, de tal manera, que se abandonó, por decirlo así, al flujo interno de su novela, al mundillo convulsionado del edificio Minerva, en la, digamos espe-luznante, Plaza Río de Janeiro, de la colonia Roma.

La historia narrada es sencilla: un hombre, Miguel del Solar, historiador mexicano, regresa a su patria para revisar las pruebas de imprenta de su libro, próximo a publicarse, titulado *El año 1914*. Este regreso a la ciudad de México es una especie de vuelta a la fuente de la tragedia, si se quiere, una regresión a las fuerzas de la barbarie. De vuelta aquí, una serie de hechos, encadenados fortuitamente, le hacen recordar una noche de su infancia, cuando viviendo en el edificio Minerva ("un edificio de ladrillo rojo situado en el corazón de la colonia Roma", "Un edificio



Sergio Pitól

que, durante décadas, ha constituido una extravagancia arquitectónica en ese barrio de apacibles residencias de otro estilo”), se produce un escándalo, e inexplicablemente, un asesinato que es una especie de parteaguas en la vida cotidiana de los habitantes de la vecindad del Minerva. Tan extravagante como el mismo edificio es el recuerdo que hace las veces de motor de la historia. Esa noche, aquella noche, después de que en una violenta fiesta, que es un verdadero espectáculo de malas maneras (una gorda se burla de las hemorroides de un hombre acomplejado por este trastorno anal; un impertinente insiste en contar la vida de un castrado, poseedor, nada paradójicamente, de una voz melodiosa y angelical; un pintor famoso está a punto de ser vilmente chantajeado; el tímido arremete a cabezazos contra el monumental busto de la gorda irónica), asesinan al hijo de una emigrante alemana, y a su vez, suceden otros dos atentados, tal vez tres, si se cuenta el sufrido Arnulfo Briones, dos meses después, a causa, tal vez, de algo que sucedió en la fiesta y de lo que el narrador no tiene la menor idea.

Averiguar estos secretos, las motivaciones de los invitados, lo que realmente sucedió antes, durante, y después de la fiesta, es el continente de la novela. ¿Fue el primer asesinato, el de Erich Maria Pistauer, parte de una conspiración? ¿Fue producto de un mero mal entendido? ¿Los otros dos balaceados, estaban en la mira del asesino o fueron fortuitas víctimas de algo ajeno a ellos mismos? ¿Qué tuvo que ver con todo ello, la historia —romántica en tanto anécdota del XIX— del castrado mexicano, emparentado supuestamente con la familia Briones? ¿Era Arnulfo Briones, un espía nazi, o un mocho desvergonzado? ¿Existe la posibilidad de descifrar la historia? ¿Ha cambiado tanto la ciudad de México que aun un hecho, archicommentado por la prensa, con multitud de testigos todavía vivos, tiende a perderse irremediabilmente? ¿O no ha cambiado nada, y la corrupción de hoy es la misma que la del pasado, tan ocultar y tan expuesta como siempre? En investigar y contestar estas preguntas, como digo, transcurre la novela.

Como en todas las novelas de Pitol, en ésta hay dos o más novelas, y no me refiero a la multiplicidad de las posibles lecturas, sino a que, además de la que el autor narra, cada uno de los personajes, quiéralo o no, deja entrever que dentro de sí transcurre otra novela distinta, de la que el lector tiene, según sea el caso, vagas o precisas referencias. En *El desfile del amor*, como en las que le precedieron, los capítu-

los se constituyen como un todo casi autosuficiente, que mantiene ligas fuertes, pero que pueden aparecer como tangenciales, con los otros capítulos. Pitol, al llevar a su “entrevistador” de casa en casa, de la comida en una, al cafecito de la tarde en otra, da esfericidad y autonomía a lo narrado en cada una de estas “citas”. Esta estructura narrativa le ha permitido al autor, en otras ocasiones, publicar independientemente capítulos de una novela —*Cementerio de tordos*, *El relato veneciano de Billie Upward*, ambos, fragmentos de *Juegos Flora-*



les. Sin embargo, *El desfile del amor* introduce una variante importante en esta tendencia peculiar con que Pitol construye y da fuerza a sus tramas: si antes el escritor jerarquizaba al igualar la importancia de cada una de las muchas novelas que emergían en el relato, ahora, la central, la que ocupa a Miguel del Solar, es la más sobresaliente.

Hay que recalcar el paralelismo entre la investigación que realiza del Solar, y la que lleva a cabo, desde fuera, Pitol. Al primero le absorbe el seso desenmarañar la intriga, o intrigas, fraguadas en el Minerva; al escritor, por su parte, le cautivan sus propias obsesiones frente a lo narrado: ¿Cuál era el lenguaje de la clase culta mexicana en 1942? ¿Hubo un movimiento pictórico, rescatable, que nació ese mismo año? ¿Qué era la ciudad de México? Para ambos, el símbolo de su investigación es único: la extravagancia de un edificio situado en la esquina de Durango y Plaza Río de Janeiro; tal como si se nos dijese que en este país corrupto hechos y lenguaje, desde donde se les vea, la historia o la estética resultan —en la distancia, en el destino, desde la actual plaza con su reproducción

del David de Miguel Angel al centro— extravagantes.

Creo que la palabra extravagante —por anacrónica; por un espíritu inútil que la rodea; por calificar a un cierto estrato, casi desaparecido de la sociedad mexicana— puede describir un aspecto, el más interesante, de la novela. Pitol detalla el habla de los personajes del Minerva, y todos, al narrar los hechos, con su punto de vista de los asesinatos, con sus consideraciones en turno, van dando cuerpo a un estilo de hablar que hoy, frente a la jeringonza de los *onderos*, es más que extravagante. En el mundo del edificio Minerva los personajes no invitan, sino convidan; no son egoístas, sino díscolos; se sirven, fundamentalmente, de un refranero popular para apoyar sus razonamientos, o para justificar sus conductas. Esta forma de habla, supuestamente cotidiana para Pitol, es la cifra más genuina y apasionante de la novela. En un cierto punto deja de ser importante si se descubre el velo que envuelve los asesinatos, si sabemos la razón de las conspiraciones; es importante, en cambio, el deleite que producen los giros del lenguaje, los dichos, lo elusivo en que nos son narrados los hechos. Si Miguel del Solar se extravía, como en toda novela policiaca que se respete, con la maraña de pistas que llega a obtener, Pitol, por su parte, se encuentra como pez en el agua en la red de los refranes, de los adjetivos del lenguaje en que decidió que su novela se expresaría. Hay que destacar que la intención del autor, en este punto, no es aislada. Sergio Fernández ha logrado con este modo, con esta habla, un maravilloso libro de trazos líricos, *Los desfiguros de mi corazón*; Sergio Galindo ha hecho con sus *Dos Angeles*, lo propio; y Felipe Garrido, sábado a sábado, va haciendo que su tía Martucha condimente el habla a la que haga referencia, sin saber si su inspiración culinaria le proviene de la musa o del garabato. Esto, para mi gusto nada casual, configura una veta riquísima de la actual narrativa mexicana, de la cual Pitol, ha sabido sacar un magnífico filón.

Para terminar, hay que destacar que muy a las mátalas callando —como a él le gustaría decir— la estructura de esta novela, coincide con lo más actual de lo que ha venido a ser la novela periodística, o si se quiere, la narrativa derivada de lo que se dio en llamar, hace algunos años, el nuevo periodismo. La de Pitol, por ejemplo, coincide en estructura con *La historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa. En ambas, los motivos literarios nacen de una investigación, llámese periodística o policiaca; en

ambas, hay un intento de convertir a la entrevista —modo periodístico por excelencia— en una pretexto novelístico. Pitól, es cierto, no se arriesga a lo que Vargas Llosa; no llega a escribir, simultáneamente, destruyendo el tiempo, tanto la entrevista como lo que en realidad sucedió; sin embargo el efecto que logra Pitól, es contraparte de lo de Vargas Llosa: a lo violento de éste, le corresponde un ámbito etéreo, entelarañado, distante, difuso, pero curiosamente, sensual y excitante. A la realidad abrumadora, política, del peruano, corresponde Pitól con una estética contemplativa, un tanto arcaica —como de pintura de Angel Zárraga— no por ello, menos peligrosa y bárbara; un sí que no es periodismo, un quiero y no quiero ver, una ambigüedad desconcertante del color, de la inmovilidad y de la forma.

El desfile del amor tiene lo que podríamos calificar de un sofisticado suspenso, sostenido por dos pilares fundamentales, el lenguaje y la especulación; sostenido, en síntesis, por un juego tanto verbal como anecdótico. Al tópico se le dejó lejos, se le observa, pero ya no se le anhela. Se ha logrado, al fin, juar sin la opresión de la quimera. ♦

Sergio Pitól, *El desfile del amor*, Anagrama, Barcelona, 1984. 254 p.



Isabel Allende

mación el encanto del misterio. No hay un demente que equilibre a los demás. "Aquí la locura se repartió entre todos y no sobró nada para tener nuestro propio loco de remate". Severo y Nívea engendraron cinco hijos. De entre ellos sobresale Rosa, por su extraña belleza, y Clara, por sus habilidades adivinatorias. La extrema belleza de Rosa iniciaba su tragedia: ningún hombre se le acercaba porque no se sentían lo bastante fuertes como para pasarse la vida defendiéndola de las apetencias de los demás. A Rosa la belleza se le prolonga hasta después de la muerte. Muere joven y por un accidente, ingiere un veneno para ratas dirigido a su padre, como las mujeres llamadas a iniciar una leyenda.

La muerte de Rosa fue un escándalo público. En el sepelio los familiares iban silenciosos y sin lágrimas, como correspondía a las normas de tristeza de un país habituado a la dignidad del dolor. Este acontecimiento fue el primero de muchos actos de violencia que marcaron el destino de la familia. Clara quedó tan impresionada que *no volvió a hablar hasta nueve años después*, cuando anunció que se iba a casar con el novio de su hermana muerta.

Clara jugaba con los espíritus con la misma complacencia que se les tiene a los gatos de Angora o a los perros iinos en las tardes de ocio. "Clara pasó la infancia y entró en la juventud dentro de las paredes de su casa, en un mundo de historias asombrosas, de silencios tranquilos, donde el tiempo no se marcaba con relojes ni calendarios y donde los objetos tenían vida propia, los aparecidos se sentaban en la mesa y hablaban con los humanos, el pasado y el futuro eran parte de la misma cosa y la realidad del presente era un caleidoscopio de espejos desordenados donde

todo podía ocurrir".

Cuando Esteban Trueba descubre que en los pequeños está la diferencia entre un caballero y un patán, se enfila a la acumulación de bienes, de odios, temores y soleidades. Esteban encarnará al cacique latinoamericano que aprovecha las ventajas del progreso, pero que no cede ni un ápice en cuanto a sus principios ideológicos reaccionarios. Siempre se recordará como un buen patrón, que llevó civilización y bienestar a los campesinos. La desolación del campo termina con su llegada.

Clara se casó con Esteban sin amor. Concibieron tres hijos: Blanca, y dos mellizos, Jaime y Nicolás. La relación se mantenía con sus altas y sus bajas hasta el día en que Esteban la acusó de haber criado a su hija sin moral, sin religión, sin principios y, lo que es peor, sin sentido de clase. El padre se había enterado que su hija hacía el amor con Pedro Tercero García, hijo de su fiel administrador, de ideas pomposamente llamadas comunistas, a quien ya había querido exterminar en una ocasión sin conseguirlo. Esteban abofeteó a Clara. A partir de entonces Clara no volvió a hablar con su marido. Dejó de usar su apellido de casada y se quitó la argolla que él le había colocado más de veinte años atrás.

Los espíritus se seguían paseando por la casa de los Trueba. La historia avanzaba apresurada. Clara se dedicó a hacer obras de caridad, lo que le permitió tener un funeral apoteótico. Todo mundo le debía algo que era imposible pagarle. Con Clara se fueron los espíritus. El mundo es una humorada de Dios y por eso es una estupidez tomarlo en serio. Con la muerte de la abuela Clara-clarividente vendría la época del estropicio.

Por más que la realidad quiere parecerse a sí misma, la magia sale de cuanta piedra se levanta. Parodiando a Remedios la Bella que se fue al cielo con todo y sábanas, Clara estuvo a punto de elevarse en la terminal de pasajeros de la capital. Las creencias de un hombre se aniquilan en el vértigo de los deseos. Don Esteban estaba convencido que los varones no se debían meter con la magia, eso era cosa de mujeres; estaba seguro que a él no le asustaban ni los fantasmas más sofisticados. Aunque, después tenga que aceptar que las locuras de las espiritistas estaban cerca de la verdad.

La solemnidad de los marxistas no compromete a la doctrina. "El marxismo no tiene ni la menor oportunidad en América Latina. ¿No ves que no contempla el lado mágico de las cosas? Es una doctrina atea, práctica y funcional. ¡Aquí no puede

LA CASA DE LOS ESPIRITUS

Las fuerzas solitarias se desbocan

José Salvador Arronte

Cuando los hombres entran al laberinto de la soledad se necesita de la literatura para sobrevivir al propio espanto. Isabel Allende rescata la memoria del pasado inmediato en su novela *La casa de los espíritus*, y recrea la historia particular, tomándola como parte de un destino, inmenso y agobiante, que nunca llegamos a comprender.

La novela recoge el desarrollo de la familia de Esteban Trueba, desde principios de siglo hasta la actualidad. El escenario puede ser cualquier país latinoamericano, pero por la referencia histórica de la última parte descubrimos que es Chile. La historia llega hasta el triunfo de los socialistas en las elecciones, la toma del poder y su posterior derrocamiento.

La familia Trueba encierra desde su for-

tener éxito!". Magia y marxismo están lejos de contraer matrimonio pero muy cerca de vivir en amasiato. La buena conciencia de los capitalistas ha explotado la magia de los pueblos, guardando las distancias y las formas, para mantenerlos en el estado de gracia que produce la ignorancia. Pero como todas las medallas tiene otra cara.

La novela de Allende entrelaza de manera extraordinaria el nivel de la literatura con el nivel propio de la vida cotidiana. La realidad es tan rica que puede provocar, dentro de los estrechos marcos de la objetividad, los juegos fantásticos más brillantes. Esteban Trueba es capaz de las hazañas más inverosímiles, como la de salir de pobre, construir una casa destinada a durar mil años, crear una fortuna y un cacicazgo legendarios, llegar a ser representantes parlamentarios y defensor de los buenos de una sociedad en descomposición que sólo encuentra su razón de ser en las pobres ideas dominantes. Pero, también es capaz de un amor desmedido y único por una mujer, de la más grande de las ternuras cuando su nieta está de por medio, de llorar por su patria cuando el terror lo destruye todo y, lo más auténtico, de enfrentarse a la más cruda de las realidades: la soledad.

La lucha como vocación

Isabel Allende (Chile, 1942) trabaja como periodista desde los diecisiete años. Con esta novela se inicia como escritora; recientemente apareció su segunda novela *De amor y de sombra* también bajo el sello de Plaza & Janés.

La casa de los espíritus es una hermosa novela que nos permite sentarnos en una banca del parque a reflexionar si vale la pena prevenir el futuro a costa de amargarse el presente. La lucha como vocación y el fracaso como destino. Si la literatura nos acompaña por lo menos tendremos calor.

La realidad es más complicada de lo que parece. Las contradicciones no se acaban con ningún entusiasmo, ni siquiera con el de los militantes. Crecen y se desarrollan como enemigos agazapados y sonrientes en el interior de cada hombre que además de vivir pretende ser íntegro. La condenación histórica llega con el tiempo eso no se olvida. Pero, ¿en el ahora qué hacemos? Esperar a que los espíritus solitarios se desboquen. Sin duda encontrarán amigos en el parteaguas de la historia. ♦

Isabel Allende, *La casa de los espíritus*, Plaza & Janés, Barcelona, 1982. 380. p.

Cine

DESEARÁS LA MUJER DE TU VECINO

Reconstrucción moderna del viejo y estudiado tema del amor no correspondido, actualización de la antiquísima dicotomía entre el deseo y el amor, entre el sueño por conquistar a la mujer ideal (la que cada época y cada sociedad ha instaurado como norma de belleza) y la vigilia que invierte el sueño, *La mujer de al lado* (1981) parece la crónica de la relación amorosa siempre en decadencia y explosiva que occidente implantó desde el romanticismo hasta nuestros días. Si ya habíamos visto a Gérard Depardieu como un impostor, el héroe que su aldea maquina, en *El regreso de Martín Guerra*, y dar muestras de su versatilidad para representar su papel, en la película de Truffaut es el marido modelo, responsable, ingeniero de profesión, cuya vida es tanto más desdichada cuanto más feliz aparenta ser ante los ojos de una pequeña ciudad del este de Francia: Grenoble.

Contada mediante un típico flash-back en primera persona por uno de los testigos de la historia, *La mujer de al lado* ha sido considerada el testamento de François Truffaut. Después de *La piel suave*, *Jules et Jim*, *Los 400 golpes* y otras tantas cintas que lo inmortalizaron, Truffaut optó por este melodrama moderno en el que triunfa el desamor y la muerte, porque la pasión y el deseo pueden más que el matrimonio. La idea que subyace en *La mujer de al lado* es que el hombre, en la vida sexual y en el amor, siempre posee un doble con el que lucha incesantemente. Para cumplir esta misión, fueron escogidos Bernard (Depardieu) y Mathilde Bauchard (Fanny Ardant): cada uno se ha casado con el cónyuge que la vida (el desengaño, la realidad sin afeites) le impuso, no con el sueño adolescente que la imaginación (la locura) insinuaba. Presos en este desdoblamiento natural, Bernard y Mathilde no logran romper sus cadenas vitales (el pasado, el amor truculento y desastroso que había sido su relación) sino al contrario: pisan con mayor fir-

meza las arenas movedizas del abismo. De ahí el desenlace trágico: la única posibilidad de conciliar el amor en la muerte. Estos héroes, hijos de la novela francesa del XIX, deben morir porque el apetito sexual, el deseo constante del prójimo (del vecino), son categorías irreconciliables con la vida.

La mujer de al lado es antes que nada un *love story* con final trágico, y en esto radica tal vez su mayor virtud. Truffaut quie-



re que sus criaturas sufran su pasión desenfrenada, que sean exorcizados. Bernard y Mathilde, símbolos del adulterio no buscado, es la típica pareja que no puede vivir unida, pero tampoco separada. ¿Solución? El final, una secuencia bellísima, donde se tienden la mano un asesinato y un suicidio simultáneos, muestra a los adúlteros, instantes después de copular, tirados uno sobre el otro. La escena teñida de sadismo y ternura es la síntesis de una aventura amorosa sin ventanas. A estos amantes no les fue concedida ni una porción de paraíso: separados resultan infelices, juntos no pueden estar. Un balazo pone fin a Bernard y la lucha librada con su esposa, su amante y el marido de ésta, y consigo mismo; Mathilde dispara por segunda vez, ahora contra sí misma para borrar su delirio, su amor por Bernard.

Por quién sabe qué designios, qué programadores y distribuidores de películas, *La mujer de al lado* llegó a este hambriado público cinéfilo mexicano, con cuatro años de retraso. Un film sin ninguna escena censurable (aunque contamos contigo, Censura, ama de nuestro gusto cinematográfico), aparece en 1985 como novedad. Con todo, en estos desolados tiempos de devastación económica, es recomendable la perseverancia y la bienvenida a esa película de Truffaut. ♦

La mujer de al lado (*La femme d'à côté*), película francesa dirigida por François Truffaut (1981) con Gérard Depardieu y Fanny Ardant.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

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. 550-52-15 Ext. de la 2582 a 86

☐ Suscripción

☐ Renovación

nombre

☐ Adjunto cheque o giro postal por la cantidad
de \$ 1,500.00 (*mil quinientos pesos 00/100 moneda nacional*)

dirección

☐ Adjunto cheque por la cantidad de 40 Dlls. U.S.
Cy. (Cuota para el extranjero)

colonia

ciudad

estado

código postal

país

teléfono

LA ESCRITURA RADIOFONICA.

Manual para guionistas
Fernando Curiel

COMUNICACION Y TEORIA SOCIAL.

(*hacia una precisión de referentes epistemológicos*)
Compiladores: Fátima Fernández Christlieb
Margarita Yépez Hernández

DOS OBRAS DE TEATRO.

Una mujer, dos hombres y un balazo
Pequeña historia de horror (y de amor desenfrenado)
Maruxa Vilalta

GERARDO MURILLO EL DR. ATL

Arturo Casado Navarro

CATALOGO DE OBRAS DE AUTORES LATINOS EN SERVICIO EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MEXICO.

José Quiñones Melgoza

EL CURRICULUM DE PEDAGOGIA.

Un estudio exploratorio desde una perspectiva estudiantil
Angel Díaz Barriga y Concepción Barrón Tirado

EL PROBLEMA DEL FETICHISMO EN EL CAPITAL.

Carlos Antonio Aguirre R.

De venta en las librerías universitarias
Mayoreo: 674-20-31



**DISTRIBUIDORA DE LIBROS
DE LA UNAM**

coordinación de humanidades



**siglo
veintiuno
editores**

informa

nuevas colecciones

LA CULTURA DEL 900

(varios autores)

Ofrece un panorama de la evolución, los problemas y los resultados que han alcanzado las disciplinas humanísticas en el transcurso de nuestro siglo. La obra está articulada en seis volúmenes, que examinan la literatura, el teatro, la lingüística y la semiótica los dos primeros; la filosofía y la psicología el tercero; las ciencias sociales, el derecho, la economía y la historiografía el cuarto; la arquitectura y las artes plásticas el quinto y, por último, el cine y la música el sexto.

vol. 1 **Literatura**

Alfonso Berardinelli

320 pp. \$ 960.00

vol. 2 **Literatura. Teatro** (en prensa)
Lingüística y Semiótica

A. Berardinelli/G. Piccoli/

G. Di Girolamo

EL OBRERO MEXICANO

(varios autores)

Ofrece en cinco volúmenes que constituye uno de los esfuerzos más notables de los investigadores de asuntos laborales para sistematizar, profundizar y aclarar una información a menudo dispersa y que con frecuencia sólo se encuentra en obras altamente especializadas, en archivos de difícil acceso o incluso en el mero nivel de la cultura oral, en la práctica cotidiana o en la militancia sindical. Coeditada con el Instituto de Investigaciones Sociales de la U.N.A.M. Coordinador, Pablo González Casanova.

vol. 1 **DEMOGRAFÍA Y
CONDICIONES DE VIDA**

160 pp. \$ 390.00

vol. 2 **CONDICIONES DE TRABAJO**

220 pp. \$ 640.00

vol. 3 **ORGANIZACIÓN Y
RADICALISMO**

272 pp. \$ 820.00

otras novedades

HISTORIA UNIVERSAL

vol. 29

LOS IMPERIOS

COLONIALES

DESDE EL SIGLO XVIII

D.K. Fieldhouse

360 pp. \$ 750.00

**LOS CONCEPTOS
ELEMENTALES DEL
MATERIALISMO
HISTÓRICO**

M. Harnegger

51a. ed. corregida y

aumentada

Cerca de un millón de
ejemplares vendidos a lo
largo de 15 años.

EN CUALQUIER LUGAR

M. Traba

247 pp. \$ 1 000.00

MEDICINA E HISTORIA

R.B. Mendes Gonçalves

204 pp. \$ 490.00

**EL DESARROLLO DE LA
MEMORIA EN LOS NIÑOS**

R. Kail

160 pp. \$ 450.00

grandes libros a precios
pequeños:
remate de libros viejos y
mojados en nuestra
librería en la segunda
quincena de abril.

era



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

Fernando Benítez

Los demonios en
el convento
*Sexo y religión en la
Nueva España*

Partiendo de la caracterización del siglo XVII en la Nueva España como el siglo de la represión religiosa, este libro profundiza en el contraste entre Sor Juana Inés de la Cruz, una monja genial acusada de mundana, y los prelados, jesuitas, clérigos y monjes tenidos por santos. Un nuevo acercamiento a la vida de la extraordinaria poetisa y el absolutismo de su época.

Fernando Benítez en Ediciones Era

- *Los indios de México* (cinco tomos)
- *Los hongos alucinantes*
- *Tierra incógnita*
- *En la tierra mágica del peyote*
- *Historia de un chamán cora*
- *Los primeros mexicanos*

DIALOGOS

Revista mensual de El Colegio de México

publicará trabajos de:

Leopoldo Allub

Roland Barthes

Gustavo Cabrera

Italo Calvino

Víctor A. Coelho

Manuel A. Chavarría

Noam Chomsky

Gloria Gervitz

Alfredo de Micheli

Jaime del Palacio

Rodolfo Pastor

Susan Sontag

Ramón Xirau

Francisco Zapata



Artes/Letras/
Ciencias
humanas

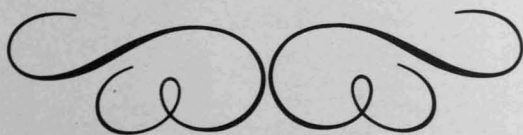
Búsqueda en librerías, locales cerrados y puestos de periódicos.

CLÁSICOS DE LA HISTORIA DE MÉXICO

Los libros capitales del pensamiento histórico

El Fondo de Cultura Económica y el Instituto Cultural Helénico coeditarán una serie de obras facsimilares cuyos primeros títulos aparecerán en el próximo mes de julio:

- * Título: *Ensayo político sobre el Reino de Nueva España*
Autor: Alejandro de Humboldt
4 tomos, edición: Casa de Rosa en París, 1822
- * Título: *Ensayo histórico de las revoluciones de México desde 1808 hasta 1830*
Autor: Lorenzo de Zavala
2 tomos en 1 volumen, edición: Imprenta a cargo de Manuel N. de la Vega, Calle de Tiburcio No. 21, 1845, 2a. edición
- * Título: *Historia de México desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*
Autor: Lucas Alamán
5 tomos, edición: México, Imprenta de J. Mariano Lara, 1849-1852
- * Título: *Cuadro histórico de la Revolución Mexicana y sus complementos.*
Autor: Carlos María de Bustamante
7 tomos, edición: México, Imprenta de J. Mariano Lara, 2a. edición, 1843-1846



Fondo de Cultura Económica



Instituto Cultural Helénico, A.C.