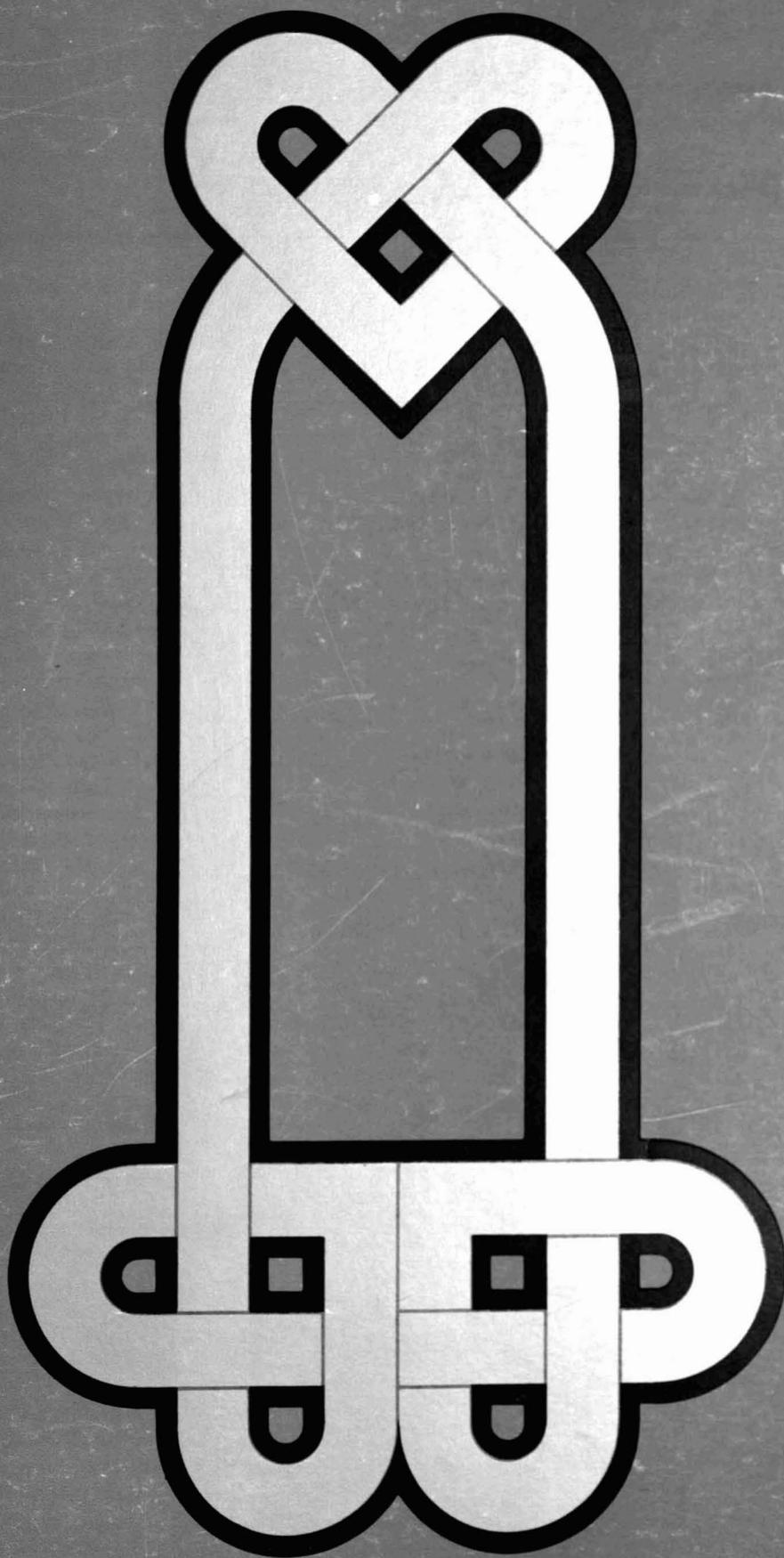


**REVISTA
DE LA
UNIVERSIDAD
DE
MEXICO**

U

**LA UNAM
EN LAS
UNIVERSIDADES
DE LOS
ESTADOS DE
LA REPUBLICA
ANTONIO
RODRIGUEZ
LA ESCRITURA
CHINA
MERCEDES
DIAZ ROIG
INES
ARREDONDO
LOS
INOCENTES
HUGO
GUTIERREZ
VEGA
SOBRE MIJAIL
BULGAKOV
SABINA TEUBAL
ABRAHAM
Y CASTANEDA
MARCELO URIBE
POEMAS**



SUMARIO

Volumen XXX, número 10, junio de 1976

Eduardo R. Blackaller

De lo esencial en la pintura moderna, 1

Mercedes Díaz Roig

Algunas diferencias entre la lírica popular mexicana y la española, 9

J. Jesús Estrada

Hernando Franco (músico insigne de la Nueva España), 15

Armando Pereira

Roberto Roque, un pintor mexicano en Italia, 17

Marcelo Uribe

Poemas, 21

Enrique Jaramillo Levi

El bulto, 22

Inés Arredondo

Los inocentes, 23

I Papel de la UNAM en el reforzamiento de las universidades de los Estados de la República, por Marfa de los Angeles Knochenhauer, Sergio Domínguez Vargas y Guillermo Soberón

Hugo Gutiérrez Vega

Mijail Bulgakov, la huida y el teatro soviético, 25

Antonio Rodríguez

La escritura: radiografía plástica del alma china, 29

Savina Teubal

Abraham y Castaneda, 35

Coral Bracho

Percepción temporal, 39

Jaime Reyes

Así he bajado a ti como a un río, 41

LIBROS

Guillermo Sheridan

La mansión del Araucaíma, 43

Lourdes Rojas Alvarez

Egloga para la llegada del padre Antonio de Mendoza, 43

Enrique Jaramillo Levi

La revista *Alero*, 45

Reinicio de actividades

(3a. de forros)

Portada: **Ricardo Regazzoni** *Homenaje al Cairo*

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General: Lic. Sergio Domínguez Vargas

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organó de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Diego Valadés / Jefe de Redacción: Antonio Millán Orozco

Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez / Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.
Precio del ejemplar: \$ 10.00
Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello
Patrocinadores:
Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados [ICA]
Nacional Financiera, S. A.
Instituto Mexicano del Seguro Social
INFONAVIT

**EDUARDO
R. BLACKALLER**

DE LO ESENCIAL EN LA PINTURA MODERNA

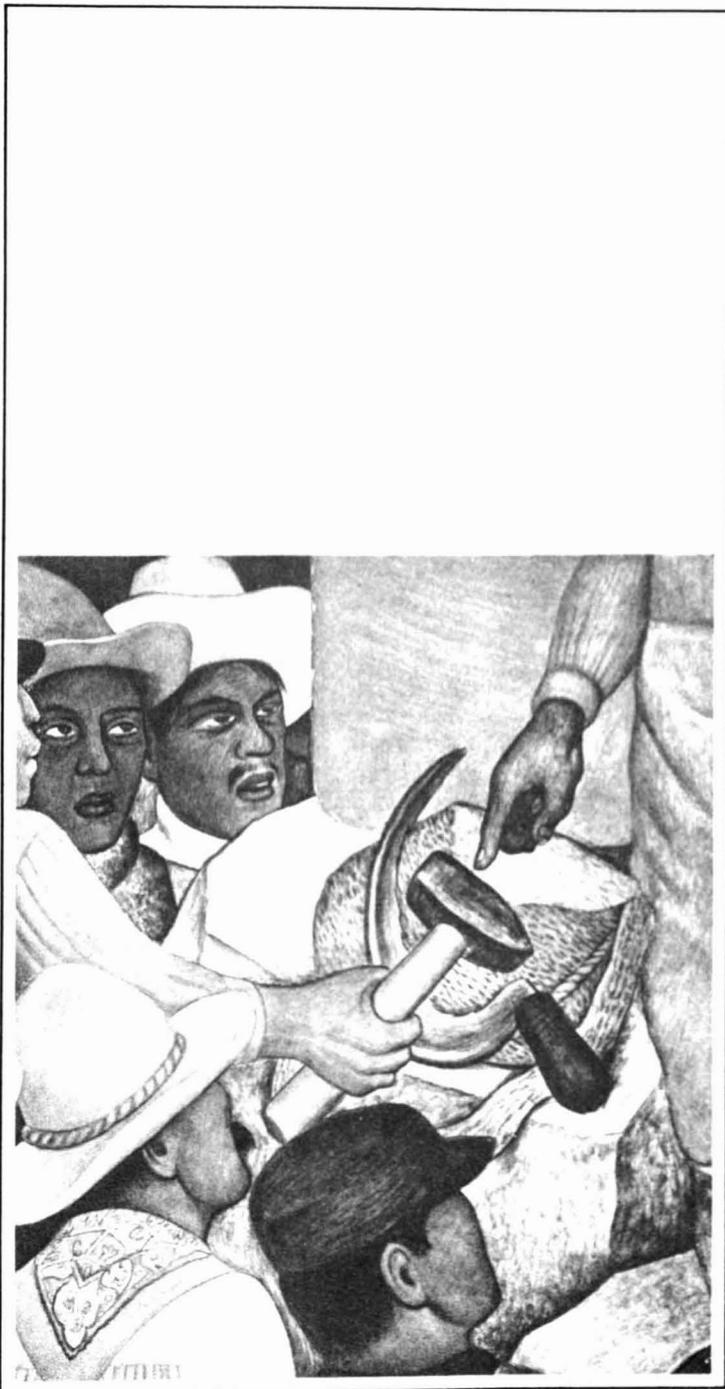
Vendrán futuras eras fructíferas, senderos limpios, aguas tranquilas, todo; pero esta hora irretornable huye, se nos va sin dejarnos el temporal tesoro que elevan sus espigas.

Marco Antonio Millán

PROTALAMIO A RAQUEL

Acaso la dificultad principal que afronta el examen de la cultura mexicana contemporánea radique en la falta de un conocimiento histórico objetivo, en el error, ya transformado en costumbre, de ver los hechos a través del cristal no siempre transparente de la ideología política. Como otras etapas de nuestro desarrollo, la Revolución de 1910-17 ha sido objeto de interpretaciones arbitrarias y alejadas de la realidad. Y sin embargo, ese acontecimiento constituye el punto de partida de la cultura moderna. Continuación de las grandes revoluciones democráticas de los siglos XVIII y XIX, la Revolución mexicana se produjo en la confluencia de dos épocas. Su desenvolvimiento contradictorio, su grandeza y su miseria está unida a los avatares de un período en que el hundimiento del capitalismo acelera las luchas de las naciones económicamente atrasadas. A diferencia de las revoluciones clásicas que estuvieron precedidas de la insurrección campesina, la mexicana coincidió con el levantamiento de los hombres del campo. Mientras aquellas buscaban abatir el poder feudal, la nuestra al mismo tiempo tenía que enfrentarse a la penetración económica y cultural de los países capitalistas desarrollados. La creación de un arte que respondiera a las tendencias internas y a la vez al nivel internacional de la cultura constituía una empresa compleja. Hoy basta constatar los hechos: desde el dogmatismo estético hasta el colonialismo cultural —e incluso la homosexualidad— encontraron figura artística y base social en que apoyarse. Por eso el arte refleja mejor que la historiografía las vicisitudes que, en el presente siglo, han caracterizado a la sociedad mexicana.

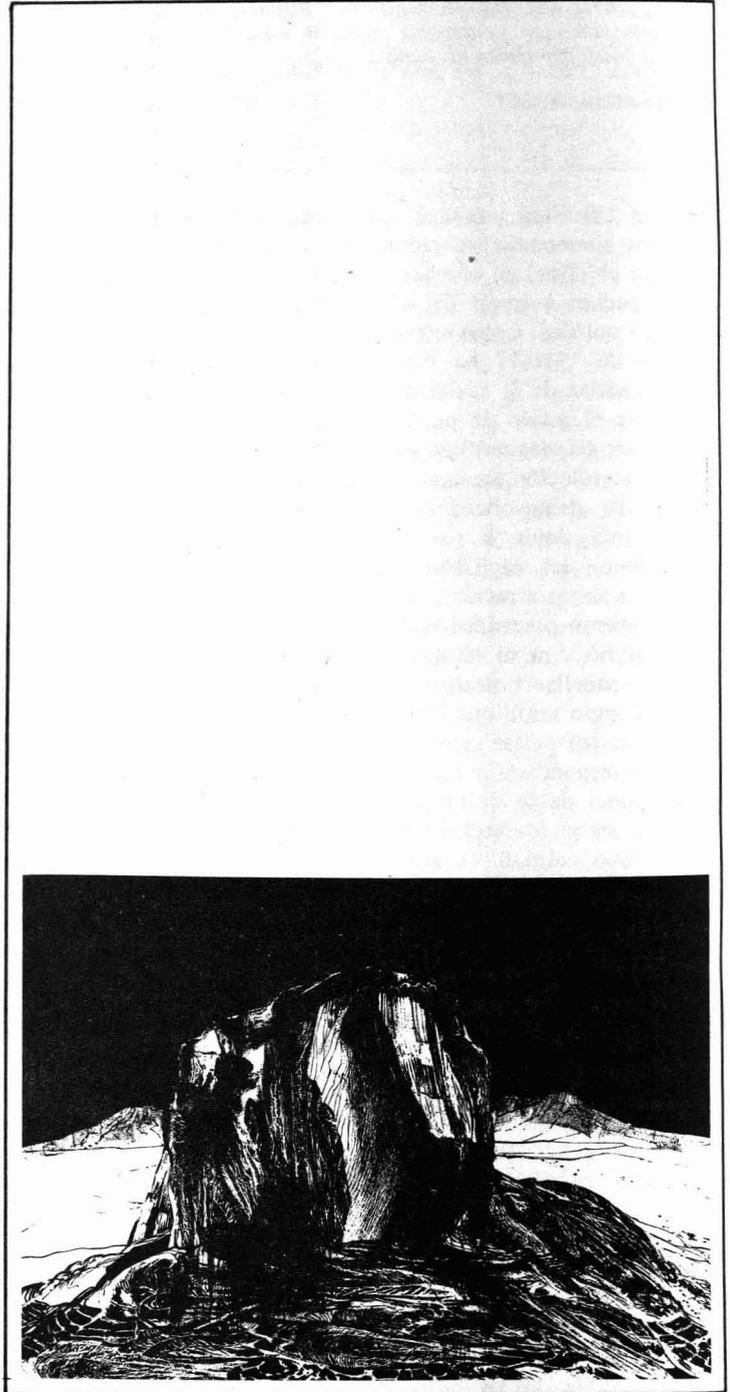
Se dice que la Revolución fue un encuentro del país con su propio ser. Pero el país, como la historia, no realiza ningún encuentro, no libra ninguna batalla, no gana ni pierde ningún combate, la historia —y la característica de cualquier país— la hacen los hombres. La pasión con que actúan la extraen de las condiciones en que viven, de su lugar y de su papel en la sociedad. Al substituir con una abstracción los verdaderos incentivos que mueven al individuo, a los grupos y a las clases, se suplanta la historia real con las ideas que una época forja de sí misma o, muchas veces, con lo que se supone pensaron y anhelaron los hombres de ayer. Tal enfoque conduce a una suma de tergiversaciones que distorsiona el pasado, vela el presente con el manto de la confusión e introduce la incertidumbre en el futuro. Quienes crearon la pintura mexicana en las primeras décadas del siglo XX, fueron artistas con objetivos claros y una formación universal que





tomaron partido en una o en otra posición. No tenían la comedida ambigüedad de los que después usufructuaron la lucha de millones. No eran hombres de gabinete sino portavoces de una época, que intervenían activamente en sus problemas. Todos habían asimilado la pintura internacional en sus fuentes primigenias. Todos dieron a las artes plásticas una realización total y destacaron en cada uno de sus campos. La pintura mural fue sólo un aspecto de su actividad. Hombres integrales crearon un arte integral. Algunos, como Diego, renunciaron a un alto sitio en la plástica europea para participar en la transformación de un país atrasado. La decisión que tuvieron para defender su actitud era congruente con los cambios que se operaban en México y en el mundo. Período de ascenso, produjo hombres elevados, tanto por la maestría artística como por lo auténtico de su realización vital. Pero la Revolución, separada por más de un siglo de la francesa, aunque por su esencia con iguales objetivos, agotó rápidamente la perspectiva histórica. Podrá criticarse de todo a los muralistas, menos de no haber advertido a tiempo las limitaciones de la revolución y lo tortuoso de la vía mexicana de acceso al capitalismo: la pintura elevó la oración fúnebre del movimiento entre cuyos tumultos había nacido.

De todas las manifestaciones artísticas que desencadenó la Revolución, la pintura tenía un vínculo más estrecho con el pueblo, con sus anhelos y con las luchas orientadas a la subversión del curso consagrado de las cosas y a la transformación revolucionaria del orden establecido. Tanto por la asimilación de la cultura internacional como por su nexa con las búsquedas internas, la pintura poseía las premisas para realizar una gran síntesis creadora. La pintura mexicana constituye un aspecto esencial del contenido de la época y un capítulo memorable del arte moderno. La idea que hoy tenemos de México y de la plástica universal es inseparable de ese movimiento. Ni la música ni la literatura dieron respuesta orgánica a la realidad conmocionada del país. La presencia de Julián Carrillo fue excepcional; su obra es todavía un obelisco solitario. En cambio, la pintura se levantó entre un grupo portentoso de artistas. Así como en la Europa medieval la religión impregnó al arte, en México, la política penetró los planteamientos estéticos y las concepciones artísticas de los pintores: todas las tendencias ideológicas y políticas que expresaban los intereses de las clases y los grupos que intervenían como fuerza motriz o como corriente hegemónica de la revolución tuvieron un reflejo en la pintura. Desde el fatalismo trágico de la derrotada insurrección campesina encarnado en Goitia, hasta las demandas radicales del movimiento obrero revolucionario que, con Rivera y Siqueiros, desplegó las consignas de la III Internacional remontando el socialismo anarquista del Partido Liberal y la Casa del Obrero Mundial. El nihilismo iconoclasta, pasó a manos de Orozco; él representa, como ningún otro, al artista solitario y de la soledad, el





intelectual "incorruptible" que cree en el hombre abstracto como en una idea fija. Sus dibujos para *El Machete* no implicaron la adhesión al marxismo. Clavó la bandera de la protesta, estéril, muchas veces, en todo y contra todos, en su actitud y en su obra no hay defección, ni vacilaciones, ni traición, tampoco inconsecuencia; es un sarcasmo continuo, una continua confusión. Enredado en sus propias debilidades y miserias, en el *Circo Político*, transformó la tensión del expresionismo alemán en melodrama de anticomunismo vulgar. Su ternura se quedó en *La trinchera* de la Escuela Nacional Preparatoria.

La reconquista de la cultura prehispánica, la revaluación del arte popular y de la producción popular de Posada, la incorporación de las búsquedas de la Escuela de París y el expresionismo alemán, la experimentación con nuevos materiales, el orgullo nacional, el afán de pintarlo todo (mitología y realidad, historia y geografía), la provocación militante o humorística, el dominio de todos los medios plásticos y una universalidad apasionada, junto al rescate del muralismo renacentista y de aquella frescura con que los griegos sabían abordar las sutiles manifestaciones del espíritu, los chistes descarados, el erotismo y los conflictos políticos, definen el aporte y los rasgos de Rivera, Orozco y Siqueiros. El enciclopedismo exuberante de Rivera, el drama de Siqueiros y el *fatum* implacable que preside todas las feroces destrucciones de Orozco son elementos que se localizan en el principio y en el fin de la actividad de estos maestros, cuya grandeza no debe medirse sólo por su producción, sino también por la multiplicidad de perspectivas que trazaron. A pesar de las oposiciones y sin tomar mecánicamente las semejanzas, la obra de los muralistas es un todo orgánico. La desarticulación de sus epígonos es problema aparte.

El peligro del muralismo derivó de su pecado original: la relación entre la política y el arte fue un avasallamiento. No se puede explicar la vida social por la biología, sin hacer del hombre una caricatura. De la misma manera, cuando predomina la pedagogía sobre el arte, este último deja de ser un fin, para transformarse en un medio. Y aquí, el medio no justifica, sino que pervierte los fines. Creo que ya en la década de los veinte se inicia la escisión del muralismo, ese movimiento que muchas veces, erróneamente, ha sido llamado pintura mexicana. Durante ese período, y hasta 1940, Tamayo intenta una aproximación a Cézanne y al cubismo. Una experiencia muy diferente a la de Rivera. Diego había participado en el nacimiento del cubismo y en su obra hay un tratamiento cezariano de los cuerpos puros: esferas, cubos, cilindros; es decir, en su lenguaje están *incorporados* los resultados de la actividad de Cézanne y los maestros cubistas. Tamayo toma como punto de partida los resultados para buscar otros caminos. Pero su sensibilidad está más cerca de Braque que de Juan Gris, su enfoque corresponde más a Miró que a Max Ernst. No quiero decir que en los muralistas esté ausente la metamorfosis plástica del

mundo, sino que al movimiento por ellos impulsado le era inherente ese riesgo. Tamayo lo advirtió a tiempo, otros, con más facilidad para el dibujo, entraron por la vía del menor esfuerzo y la pereza.

Bien mirado, en Tamayo la vuelta a la intimidad subjetiva obedeció, hasta cierto punto, a deficiencias y a debilidades fundamentales en la técnica del dibujo, a un debilitamiento del impulso político y a un empobrecimiento espiritual. "El tema de esta pintura es —como lo advirtió André Breton— la vida cotidiana." Desde luego, no se trataba de fotografiar la realidad sino de traducirla artísticamente, agregando aquellos elementos que la enriquecen y quitando los que sobran. En el arte, crear es suprimir: abatir las máscaras y el camuflaje de las cosas para aproximarse a los nexos ocultos que expresan la esencia de las relaciones estéticas del hombre. En este sentido, Tamayo —como María Izquierdo, Orozco Romero y otros—, sólo avanzó la mitad del camino. Las deficiencias fueron superadas paradójicamente, por un empobrecimiento plástico. Esta limitación fue y continúa siendo el mérito de Tamayo: da la pelea en su terreno. Por eso, a pesar de los cambios en el contenido presenta siempre una especie de logotipo plástico. Lo que acredita el esfuerzo de Tamayo es la obstinación por imponer su lenguaje plástico. Sin duda, en el tratamiento fantasmal y fantástico de la luz y el color obtiene logros tan altos como los del impresionismo. Tamayo ha creado un mundo pictórico que visto retrospectivamente asombra por su coherencia y por la entronización gradual de los problemas de la época, susceptibles de una interpretación retórica cuando predominan intenciones extra-artísticas sobre la realización de las dotes y potencias creadoras. Al mismo tiempo, Tamayo es producto de un período muy específico, de ese lapso en el que México entró por la vía franca del desarrollo capitalista. Tamayo inaugura en México la figura del artista manipulado y bajo el *dictum* de las galerías. A la dignidad con que los muralistas supieron rechazar la tentadora ambigüedad decorativa del arte-inversión, siguió la mercadotecnia plástica. El texto de Paul Westheim sobre Tamayo se transformó en la plataforma ideológica y artística que más tarde imitaría Octavio Paz en su ensayo, también sobre Tamayo, editado por la UNAM.¹ Tamayo alcanza la exaltación en tiempos de apostasía ideológica y pornografía política, en un terreno propicio para la actividad internacional y para el trabajo artístico aislado y cuando la conexión del artista con la sociedad se cerraba y era cada vez más difícil un arte comprometido en el sentido ideológico militante. Así, mientras el prestigio de Tamayo crecía como resonancia de una publicidad hábilmente manejada (que creó la fama de un reconocimiento extranjero que, si bien ficticio, permitía elevar los precios en el mercado nacional), el desprestigio de los continuadores del muralismo —transformado en academia y burocracia, y desligada ya de una militancia de principios— iba también en



aumento. Años de confusión: el mural deviene en prédica grandilocuente y vacua. Arrojadados en esa situación, los pintores marcharon a la deriva: frente al programa socialista de Diego en el Palacio Nacional, o de Siqueiros en el Hospital de la Raza, O'Gorman, en el mural de piedras de colores realizado en la Biblioteca de la UNAM, suspende la historia en la revolución industrial, víspera del "despegue"; frente a la feroz *Visión de anáhuac*, de Orozco, Siqueiros y Rivera, González Camarena consagra una plástica trigarante: *El muro apuntalado* expresa la esencia de su producción y la de los pintores que transitaron hacia el academismo. Igual que otras promociones intermedias, ese grupo de artistas no logró la fuerza de los modelos primigenios. Sin una base histórica en qué apoyarse, tampoco tuvo audacia para buscar nuevos derroteros. Obra ecléctica, los cambios bruscos que manifiestan algunos de estos pintores, no expresan la dirección sustantiva del arte: son piruetas en la superficie de la tela.

Si la obra de Tamayo es resultado de una reacción contra el muralismo, la de Cuevas, simultáneamente, es reacción contra los muralistas y contra Tamayo. Cuevas toma, de Tamayo, la búsqueda de un lenguaje plástico autónomo, de los muralistas el enfoque crítico polémico. En sus concepciones no se manifiestan ni el marxismo de los segundos ni las resonancias de la filosofía de Samuel Ramos, presentes en el primero. Artista subjetivo y conturbado, cierra un amplio período en el desarrollo de la sociedad y pintura mexicanas y es el último representante clásico: la conciencia católica —y crítica a su modo— de la pequeña burguesía. Debemos recordar que su desplante se produjo cuando

Tamayo no estaba asimilado *todavía* por los *herederos* del muralismo, pero su aventura *ya* constituía una atracción para ellos. La aparente negación total que Cuevas proclamaba los hundió más en el desconcierto. Por otra parte, el carácter orgánico de su producción, la defensa de su actitud y sus indubitables valores plásticos, impidieron a los pintores de su generación repetir una experiencia semejante. Y sin embargo, hay en Cuevas una marcada unilateralidad. Tamayo, que procede del folcklor colorista artesanal, es unilateral en la forma; Cuevas en la forma y el contenido. Todavía en Tamayo existe un afán por la captura total del mundo, hay una voluntad universal en su "realismo humilde", como lo conceptúa Octavio Paz. La inocencia y la frescura sensual de sus primeras imágenes, no contrasta con la bestialidad de las posteriores. Complementariamente: la unidad del mundo, concebida en su naturaleza contradictoria y dialéctica, une a Tamayo con Orozco, Rivera y Siqueiros, aunque sea ese el único punto de contacto. Como un Orozco, pero sin el aliento de la revolución, Cuevas rompe desde el principio con cualquier concepción totalizadora y nos introduce en una visión cercenada y dolorosa. Su obra reclama un sitio dentro del arte para lo grotesco y lo desmesurado, lo delirante: el hombre descuartizado espiritual y físicamente, pero que no llega a ser un monstruo. Pintura sin maquillaje y sin cirugía plástica, protesta y provocación, el mundo de Cuevas refleja la perturbación social, las relaciones abstractas y la desintegración de la personalidad. Se ha dicho que es un arte carente de perspectivas. Así es. La degradación humana es su tema central. Ciertamente ahí no hay ninguna perspectiva. Pero su primera producción, en la que



son menores las versiones literarias, despierta la indignación, aviva esa capacidad que continúa siendo el umbral de la conciencia política. A fin de cuentas, Cuevas es congruente con la ambigüedad política de la etapa en que surge y su producción, el principal testimonio plástico. No sin razón se le ha vinculado a los grandes neofigurativos contemporáneos aunque su obra, limitada al pequeño formato, se aproxima más técnicamente hablando, a los ilustradores franceses.

El vínculo con la realidad y el gran tema de los muralistas fue la historia y la política o, como en Orozco, el hombre desgarrado por la historia y la política. Con Tamayo asistimos a una inversión, o mejor dicho, a un desplazamiento: el nexo con la época se traslada de la esencia a la superficie, no lo popular como consigna y realización, sino como arte ambiental; no la pintura como denuncia, proclama y autenticidad, sino como metáfora y juego. Tamayo es el vuelo lírico, Cuevas la caída trágica: la mutilación y el drama sin elocuencia. Tres aproximaciones a la pintura desde diferentes aspectos de la realidad.

El gran tema de Ceniceros, una de las figuras más promisorias y piedra de toque de las tendencias de la plástica mexicana contemporánea,² es el hombre: no una aproximación a la realidad, sino la creación de otra realidad desde todos los planos del hombre; esto es, la pintura como lenguaje que crea al mundo, devasta la apariencia, capta los ritmos ocultos, erige la imagen como sentido y cobra significado por la iluminación interior. La creación como un gran acto solitario, pero que expresa una necesidad social. Una obra que se alimenta de la historia no para relatarla, sino para

crearla. Arte social en la medida que la correlación arte y sociedad es un vaso comunicante: receptáculo y sentido, filtro y comunicación, testimonio y actitud, voluntad y libertad, crítica y participación.

El enfrentamiento de estos extremos, o su contradicción irreductible está presente en muchas aventuras artísticas del siglo XX, sobre todo cuando la creación viene precedida de concepciones teóricas más o menos elaboradas. Centro de convergencias y oposiciones, de odios y afinidades, el lugar del artista en la sociedad y su contrapartida, el papel social del arte, es el *leit motiv* de todos los intentos por remodelar la creación restableciendo el nexo del hombre con los hombres y consigo mismo. La relación del hombre con la sociedad, el conflicto entre las aspiraciones individuales y el curso general de la historia, la realización multilateral de la personalidad son el terreno donde se dirime el choque entre la voluntad y la libertad y, al mismo tiempo, la base del sentido épico de la existencia, del laberinto dramático y de la poetización lírica. Grecia ofreció, o mejor, ofrendó un modelo en el cual esos aspectos del arte estaban orgánicamente unidos: uno derivaba del otro; la unidad de la forma era la plenitud del contenido.³

Los momentos mencionados han sido radicalmente escindidos por el desarrollo unilateral del arte moderno. La pintura mexicana, gracias a la Revolución de 1910-17 y examinada como proceso, los prefiguró: un aliento épico recorre la obra de Diego Rivera. La ternura y la ingenuidad de sus imágenes, ametralladas por los alemanes durante la Guerra Española, fue la tumba de la utopía



épica socialista de los artistas que confundieron el marxismo con la religión y la lucha de clases, con un rito. El drama en Siqueiros —predominante en su producción— tiene nexos con la épica, al menos en el mural del Hospital de la Raza. Orozco es tragedia y comedia a la vez; Tamayo, la lírica. El choque de Cuevas con esa visión total constituye su mérito histórico: la desmistificación nihilista de la mitología revolucionaria; una versión plástica de Monsivais y Fuentes. La edad moderna, en el sentido que los libros de texto para escuelas secundarias dan a esa expresión, fue borrada con una gran mancha. Cuevas es el rechazo.

Ceniceros representa el retorno. Por eso el sentido de su obra sólo puede establecerse por las oposiciones que manifiesta con los neofigurativos, en especial, con Bacon, De Kooning y Dubuffet: su obra se aproxima a la adquisición de un lenguaje propio en la misma etapa en que se consolida la llamada neofiguración. La pintura de Ceniceros, aunque se nutre del suelo nacional, intenta a la vez tender un puente entre la satánica pero lúcida locura de la neofiguración y la búsqueda de los valores plásticos autónomos por la exaltación de la esencia natural y humana del hombre, la poesía destruida en la enajenación. Su relación con el mito no es la melancolía. "El sentimiento místico que empuja a los filósofos, del pensamiento abstracto a la intuición, es el hastío, la nostalgia de un contenido."⁴ Por el contrario, en Ceniceros, el mito arranca de las posibilidades del hombre actual: el mito no como símbolo vacío y evocación estéril, sino como sentido y realización.

He mencionado a tres maestros neofigurativos cuya obra creció como una imprecación ardiente contra el hombre y la sociedad. Nunca la majestad de lo humano, su magnificencia y esplendor fue degradada con tal violencia por la pintura. Para Bacon, la comunión del hombre y la mujer es una charca de sangre y semen, donde caricaturas de seres humanos agitados por una sed inagotable se devastan y pulen. En De Kooning, un sarcasmo holandés a la Van Gogh humilla a la mujer y la flagela. Quiero creer que existe una conversión dialéctica: me parece que de Kooning desea cubrir ese símbolo inmerso con otro símbolo opuesto: un escorzo, la rama musical de un brazo, la lengua, un vientre y su rosa azul, las piernas infinitas, la obsidiana inmóvil de un ojo; la fragmentación de la mujer cuando es sierva y botín. Su Marilyn Monroe trasciende al personaje y se transfigura en un retrato de la entraña revuelta y brutal de Norteamérica: una mancha sucia y sórdida. Dubuffet despliega un mundo demencial y salvaje, rudo como sus fuentes: los dibujos de taberna y letrina. La crueldad sistemática y su orgiástica mezcla de razón y locura no son, en su lucidez, una burla. Dubuffet devuelve lo que la indiferencia y la insensibilidad desprecia. Estos maestros no pintan monstruos. La incidencia de lo animal y lo humano, su encarnación en una criatura fascinante, está ausente en su arte, pintura volcada sobre su propio mundo: antiimagen del hombre, reiterada y agotada en todas sus variantes.





Aunque Ceniceros manifiesta oposiciones y afinidades con la neofiguración, estas últimas son decisivas: una preocupación por cuanto acontece al hombre, la pintura como lenguaje que instauro al mundo, la independencia creadora, la confianza en la capacidad autosuficiente del arte, el repudio a la descripción literaria. Ceniceros presenta cierta similitud con Bacon en la composición, no así en el procedimiento, ya que este último se aproxima más a Soutine, pese a que este otro no percibió la importancia de los espacios. Bacon desgarró al hombre, pero su sátira se acerca a la caricatura: no respeta la figura que asume una anatomía grotesca.

En Ceniceros la violencia surge del Procedimiento. En los ciclos "Inventario de encuentros y Augurios y Premoniciones" se encuentra también la imagen delirante y torturada del hombre actual: la majestad humana humillada por la crisis social, no por la pintura. Ceniceros no condecora la destrucción del hombre, la denuncia. No degrada el dibujo para exaltar al hombre; exalta el dibujo aun desde la degradación del hombre. De Kooning ataca la tela por igual: figuras y espacios reciben un tratamiento indiferenciado. La seducción de los medios, abstractos y figurativos, no le permitió separar a tiempo esos aspectos: la figura se pierde en el fondo del primer impulso (este procedimiento sería llevado después hasta el final por el "Action Painting"). Con de Kooning, Ceniceros tiene en común la vitalidad impetuosa, la pasión por la mujer como símbolo y forma, tacto e imagen. Yo diría que el acrílico *Para alcanzar a un fantasma*, donde la mujer reposa en su integridad, plena y total, es la suma de todos los fragmentos iluminados por de Kooning, la recuperación artística de algo perdido. El título tal vez indique la intención, pero también la pintura es un fantasma. Dubuffet es el menos afín a Ceniceros. Si prescindimos de Cuevas, ya que su relación con Dubuffet es obvia, este último quizás pueda equipararse con Tamayo. Dubuffet y Tamayo son primitivos, aunque el mexicano es más duro y esquemático, menos fresco. Ceniceros se asemeja a Dubuffet no en la factura del dibujo sino en la brutalidad del trazo, en la lógica de sus búsquedas y en el agotamiento exhaustivo de las posibilidades. Ceniceros se separa de la neofiguración ahí donde la unilateralidad de esta tendencia principia. Su pintura es universal, rasgo no muy frecuente en el arte contemporáneo. Pienso en obras tan diferentes como la *Imagen de aquella noche* y la *Sombra de lo que va a suceder*, como *Mañana serán libres* y los *Estudios para maniques y figuras estáticas*. Si a la primera se hubiera agregado como subtítulo *Tlatelolco, 1968*, no cambiarían en nada las cosas. La limitación de los neofigurativos no es cuestión de enfoque, es el enfrentamiento vital a los problemas plásticos de una época. Otro es el tiempo de Ceniceros.

Testimonio de la agresión contra el hombre y de la abyecta sociedad fincada en la explotación del trabajo asalariado, la computación del consumo y el saqueo colonial, la neofiguración

tiene por imagen al ser humano fracturado. Pero los poderes que mutilan al hombre destruye también su morada. En este sentido, naturaleza y sociedad no son polos opuestos. Sin "exposición de motivos" y sin anécdota, los paisajes de Ceniceros, entre otros el Ciclo "Vértice de horizontes", muestran una geografía acribillada y convulsa: el fruto de la insensata alteración ecológica. Reveladoramente, en ellos hay a veces el resplandor de un cuerpo de mujer, de un torso o de una extraña, inescrutable esfera. No es plástica-ficción, es una pintura que apoyada en sus medios alumbró y denuncia, como la lámpara minera de Picasso, como el sonido ondulante y luminoso de Nono, como el leñador de Neruda. He dejado al final la gran oposición: a diferencia de los neofigurativos, que no modifican su lenguaje ni tienen antes ni después, Ceniceros posee un lenguaje que se nutre de un proceso de multiplicación, parece como si cada cuadro fuera realizado con el último trazo del anterior y el primero del siguiente. Así las formas se complican, la composición no se repite y el lenguaje reviste esa vitalidad con que Picasso hace de la pintura la metamorfosis perenne de sí misma.

Los dibujos de Ceniceros iluminan el sentido de su pintura y anticipan —como Beethoven adelanta en las sonatas para piano las grandes estructuras sinfónicas— la dirección de su lenguaje gráfico. Aproximación al objeto o presentimiento, el dibujo es lucha cuerpo a cuerpo con la composición: *el pintor es un amante que va descubriendo la técnica erótica, sus variaciones y sus posibilidades*. Pintura desnuda, despojada de color y textura, circunscrita a la limpidez virginal de la tela, sin más recursos que un trozo de carbón o cualquier pincel improvisado, el dibujo es encuentro con la poesía y con la música. Por medio de esta simplicidad alcanza un lenguaje superior y la confluencia de todas las oposiciones: un retorno al humanismo. La figuración y la abstracción, cuando encarnan en una obra única e irrepetible, tienen en última instancia el dibujo o si se quiere, el diseño. ¿El dibujo es composición? No. La composición asume en el dibujo su forma más pura y general. ¿Como no reconocer en el gran ciclo erótico de grabados de Ceniceros un paralelismo entre las variaciones sexuales y las posibilidades inagotables de la composición? ¿Cómo no reconocer en esos grabados la poesía y la fuerza del dibujo despojado de cualquier intermitencia: la línea pura suspendida de sí misma?

Más significativo es el ciclo "Inventando otro juego", no menos poético. Ante mí está el primero de esos grabados. Cerrado en su círculo perfecto, abre un diminuto universo que recuerda el procedimiento de los dodecafonistas o aquella antigua técnica del eco de las sonatas de Scarlatti. La figura central —mujer, ombligo del mundo, anverso del ser— es un abanico de rostros. Mutación y revelación, hay algo vernal en su despliegue. Si la poesía preside el dibujo, la música nos llega por la gradación de las incisiones sobre la placa de plástico: como un acorde y sus inversiones, o como la dinámica pianística de Stockhausen cuando con un acorde desplie-



ga toda la sonoridad. En la obra de Ceniceros, el pintor no transfiere al dibujo el misterio de la realidad; el dibujo transfiere a la realidad el misterio del hombre, el gran secreto del arte: la aparición del hombre en las cosas, la naturaleza humanizada. Para Ceniceros, la máxima simplificación plástica es el dibujo. Ni la forma ni el color, ni el espacio ni las relaciones abstractas—inherentes a los juegos ciegos de la naturaleza— expresan lo específico de su pintura.

Quizá lo más característico de la obra de Ceniceros es el manifestarse siempre como portadora de una relación: algo vibra en sus cuadros que no es la forma de las cosas y menos la sensación de los objetos, algo inasible que hace de su pintura un medio espiritual de vida. Ya he dicho que Ceniceros consagra el triunfo de la pintura por la revelación de lo invisible: ¿Lo invisible, qué no es el hombre?

La esencia del hombre es invisible porque es una relación. Como escribió Marx: *la esencia humana es el conjunto de las relaciones sociales*. La relación estética es una ecuación: los miembros son y no son iguales. En la creación artística el hombre encarna en el objeto y lo transfigura de acuerdo con las leyes de la belleza. Así, en Ceniceros, la pintura es la mujer. Pintar la pintura en la mujer o transfigurar la mujer en la pintura: la diosa desnuda, los ritmos primigenios, la tierra, la primavera, el árbol, la amante adolescente no poseída; la vida verde y dorada como una muchacha. La pintura como una renovada posesión: siempre virgen, siempre fuego, siempre abril. La pintura es magia —duende decía García Lorca—. Pintar es crear. Obtener todo de nada. La pintura posee a la tierra, la vida disfrazada de muchacha, de rama, de flor, de puta, de animal, de consigna, de sol, de energía vivificante, de revolución. Crear es sufrir. Alumbrar lo nuevo. Como en la revolución, en el arte la subversión es la comadrona de la primavera la metamorfosis final del hombre que restaura el espíritu en las cosas. El mundo crece cuando una obra de arte es creada. Beethoven dio a su época no menos que la Revolución francesa. “Al fin y al cabo nada os debo, debeisme cuanto he escrito:” son palabras de Machado. El laurel de Lenin es Laura: Igual que la música o la poesía, la revolución es una muchacha, el gran libro del cambio, la consagración de la primavera, la juventud del mundo, la recuperación del tiempo perdido, la fiesta de los oprimidos.

La mujer como constante en la obra de Ceniceros nos entroniza en los grandes mitos del hombre, reverdecidos por las inquietudes contemporáneas. Si algo está claro es que el arte no consiste en un montón de vidrios y fierros y polímeros decorativamente organizados. Los grandes plásticos que alcanzaron la consagración después de la segunda guerra mundial —Dubuffet, Bacon, Karel Apel, Cuevas, de Kooning, Rico Lebrun, Jack Levin— son pintores que habitan la tela con la pintura, no con los excrementos de la

tecnología: las flatulencias de la razón plástica engendran monstruos computados. En cambio, la pintura como despliegue creador de la esencia humana es la militancia del arte que instaura al mundo por su transfiguración. La pintura es la representación tangible del hombre en el mundo, no el mundo de la representación tangible. El arte crea al mundo y así lo transforma.

La pintura es lo invisible. Sin duda que en un cuadro acontecen mil cosas, por eso cada generación contempla las grandes obras con ojos diferentes. La aventura plástica es una paradoja: Ceniceros no ofrece la composición del mundo, sino el mundo de la composición. Su obra nos enfrenta a la naturaleza de los espacios, no a los espacios de la naturaleza; nos lleva a la sensación de las formas, no a las formas de la sensación. Realidad, ilusión, apariciones, tiempo, gravedad, piedra, magnetismo y levitación, música y poesía, esta pintura no ofrenda el color de la realidad, sino la realidad del color. No constituye la imagen del movimiento; es el movimiento de la imagen. Trasciende al mundo, penetra al objeto, traspasa los sueños: obra despierta, es la pintura de la destrucción del hombre; no la destrucción de la pintura por el hombre. Pero también es la exaltación de la historia por el arte, de ahí su repugnancia a la anécdota: la exaltación del arte por la historia. La neofiguración repudia la segunda parte de la fórmula, mas como se trata de una cara de la moneda, con la historia tira la esperanza. ¡He aquí el origen de su carácter feroz y delirante, y de su debilidad! ⁵ Una etapa histórica desaparece: la perplejidad del artista que maduró en la postguerra, su desconcierto frente a la sociedad y la existencia, marchan al pretérito. Sólo el testimonio permanece. Ceniceros restaura la unidad del hombre con el mundo y recobra aquella relación absoluta de la forma y el contenido sobre la que habló Hegel y que alumbró algunos misterios de la actividad creadora: la premonición del arte es realidad en la historia.

Notas

1 Octavio Paz, *Tamayo en la pintura mexicana*, UNAM, Dirección General de Publicaciones, México, 1959.

2 Sobre la obra de este artista, cf. “La pintura de Guillermo Ceniceros”, en *Revista de la Universidad*, vol. XXX, no. 7, marzo de 1976, páginas centrales.

3 Ese arte fue posible a pesar de la encarnizada censura. Si una sociedad reprimió al artista, esa fue la griega: como es sabido, Pireico, al tratar una temática ennoblecida después por Daumier, mereció el apodo de rhyparógrafo, pintor de suciedades, y Pausón, que exaltaba la fealdad hermosa de lo deforme recibió el odio y el escarnio, el desprecio y la miseria; en la Política, Aristóteles prohíbe que los jóvenes contemplen sus cuadros.

4 Marx, *La Dialéctica y la Filosofía Hegeliana*, Editorial Grijalvo, S. A., México, D. F., 1967, La Sagrada Familia.

5 La última exposición de Dubuffet en New York (julio, 1972), parece una entrega a la cultura de consumo norteamericana; una versión lamentable del *Pop Art* y del *Op Art*. Pero puede ser un siniestro, aunque regocijante, sarcasmo.



**MERCEDES
DÍAZ ROIG**

ALGUNAS DIFERENCIAS ENTRE LA LIRICA POPULAR MEXICANA Y LA ESPAÑOLA

En su prólogo al primer volumen del *Cancionero folklórico de México*¹ Margit Frenk Alatorre hace notar ciertas características de la lírica popular mexicana que la distinguen de la española, de la cual es heredera. Resalta la autora la escasez de la seguidilla² y el elevado número de sextillas, todo ello en relación con la lírica peninsular. En este trabajo me propongo profundizar un poco más en estos dos fenómenos ya destacados por la Dra. Frenk Alatorre, así como en observaciones personales: la también relativa abundancia de quintillas, la disminución de las cuartetas, y las consecuencias formales y estilísticas de la utilización de ciertos tipos de versos iniciales.

Para las estadísticas de las formas poéticas me he basado en un corpus de 1,000 coplas del volumen I del ya citado *Cancionero folklórico de México* (hasta la No. 934 inclusive, debido a las varias coplas agrupadas bajo un mismo número). Para el estudio del último fenómeno me ha parecido necesario contar con un corpus más amplio, y he tomado en cuenta todas las coplas contenidas en los volúmenes I y II de dicho cancionero (más de 6,000 coplas).³

Las formas más comunes de la copla mexicana: Dice Rodríguez Marín que la cuarteta octosilábica y la seguidilla son las dos coplas "más generales y corrientes en tierras de España".⁴ Carlos Magis, en su muy buen estudio sobre la lírica popular contemporánea que incluye tres importantes países: España, México y Argentina, también asegura que: "la lírica folklórica tiene dos expresiones fundamentales: la cuarteta y la seguidilla. A buena distancia de estas dos formas, se dan la quintilla y la décima. Siguiendo el orden decreciente de frecuencia, aparece un último grupo que incluye sextillas, pareados, perqués y alguna otra estrofa".⁵

Parece pues que hubiera una coincidencia total entre las opiniones de Rodríguez Marín en lo referente a España y de Carlos Magis en lo que atañe al conjunto España-México-Argentina. Sin embargo, si examinamos la lírica mexicana encontramos que hay una gran escasez de seguidillas. En las mil coplas consultadas el porcentaje es de apenas 6% (4% para la seguidilla corta y 2% para la seguidilla larga).⁶ Como se ve, la seguidilla está muy lejos de ser una de las formas básicas de la lírica mexicana, como lo es de la española (y de la argentina, según se desprende del estudio de Carlos Magis).

También opinan los citados autores que el predominio de la cuarteta octosilábica es notable. Sin duda, en la lírica mexicana sigue predominando, es cierto, este tipo de estrofas (44% del corpus), pero hay una notable competencia a esta forma por parte de dos estrofas, también octosilábicas, la quintilla y la sextilla: 40% del corpus (20% y 20%). Se puede decir pues, con base desde luego en esta exploración de mil coplas, que lo que predomina de una manera notable en las estrofas populares mexicanas en el metro octosilábico (84%)⁷ y que ello separa nuestra lírica de la española,

puesto que esta última compete con el octosílabo la combinación de heptasílabos y pentasílabos propia de la seguidilla.

Por otra parte, el número elevado de quintillas y sextillas afecta al predominio destacado de la cuarteta octosilábica (44% contra 40%), predominio que es mucho más notable en la lírica española.

Resumiendo mis conclusiones sobre las estrofas básicas de la lírica popular mexicana con respecto a las de la lírica española, diré que se confirman los siguientes fenómenos: escasez notable de la seguidilla, dominio casi total del verso octosílabo y disminución en el número de cuartetas octosilábicas por el aumento de quintillas y sextillas del mismo metro.

El papel de la cuarteta en la formación de quintillas y sextillas: Quisiera ahora hacer resaltar el papel que desempeña la cuarteta en la composición de otras estrofas preponderantes en la lírica mexicana.

Hay dos maneras fundamentales de formar una quintilla y una sextilla: en "bloque" o mediante el procedimiento de añadir a una cuarteta (pre-existente o no) uno o dos versos.

Ejemplos del primer tipo de construcción son los siguientes:

quintillas:

En brillante aparador
yo quisiera colocarte
y si fuera gran pintor
yo mismo iría a dibujarte
en el cáliz de una flor.

I, 17.

Bella te hizo la natura:
con pintura de marfil
te pintó la ceja oscura
y por eso para mí
eres un ángel, criatura.

I, 11.

Si a tu frente encantadora
se deja de ver un día
no está contenta la aurora;
mucho menos, vida mía,
este amante que te adora.

I, 42 bis.

sextillas:

Alza los ojos y mira
allá en la mansión oscura
una estrella que fulgura



y tristemente suspira:
es Venus, que se retira,
celosa de tu hermosura.
I, 50.

Vi a mi madre llorar un día
cuando supo que yo amaba;
yo no sé quién le diría
que eras tú a quien adoraba;
después que lo supo todo
la vi llorar de alegría.
I, 306.

Si a mí se me concediera
como a las aves, el vuelo,
por la creación entera
yo te juro con anhelo:
si muero, mi alma te espera
para unirnos en el cielo.
I, 1819.



Los ejemplos citados difícilmente pueden tener como base una cuarteta ya que, o bien están contruidos conceptualmente en unidades internas diversas, o bien, aunque haya una unidad interna de 4 versos, ésta no es aislable del resto, ya que la copla perdería todo sentido.

Sin embargo, hay muchos otros casos en que la base estructural de la copla es una cuarteta con sentido completo:

Eres la flor más bonita
que está sembrada en el campo
igual que una amapolita
que has inspirado este canto
linda y bella florecita.
I, 66.

Pareces cuitlacoquita
¡Quién tu cuitlacoche fuera!
Quisiera ser espinita
de tu verde nopalera
para darte una espinadita
cuando salgas para afuera.
I, 827b⁸

Hay numerosos ejemplos de coplas hechas a partir de una cuarteta preexistente:

Eres azulito cielo
entorchadito de plata;

a mí no me matan celos
tu amor es el que me mata.

Eres mi azulito cielo
entorchadito de plata;
a mí no me matan celos
tu amor es el que me mata
y por eso me desvelo.
I, 372 a y b

Si al cielo subir pudiera
las estrellas te bajara,
la luna a tus pies pusiera,
con el sol te coronara.

Si al cielo subir pudiera
las estrellas te bajara,
la luna a tus pies pusiera,
con el sol te coronara;
y por ti la vida diera.

Si al cielo subir pudiera
las estrellas te bajara,
la luna a tus pies pusiera,
con el sol te coronara;
mal haya si no lo hiciera
para que nadie te gozara.
I, 612 a,b y c.

Quisiera ser solecito
para entrar por tu ventana
y darte los buenos días
acostadita en tu cama.

Yo quisiera ser el sol
para entrar por tu ventana
a darte los buenos días
recostadita en tu cama
hasta que tú me dijeras:
"toma tu chichita y mama".
I, 790 a y b.



Aunque este tipo de construcciones a base de cuartetas se da en quintillas y sextillas, abunda más en las sextillas.⁹

Los versos iniciales "desligados": Las sextillas contruidas a base de cuarteta más dos versos (forma, como se dijo, muy abundante) presentan unas características particulares en un buen número de casos: dos versos iniciales (y a veces finales) que no tienen ninguna



relación conceptual con lo que se dice en la cuarteta, que es la que lleva la carga semántica principal, por ejemplo:

Corté la flor del residón
al pasar por la cañada.
Yo soy de una condición
que la mujer que me agrada
le he de dar mi corazón
aunque me quede sin nada.
I, 2691.

Del cielo cayó un pañuelo
desparramando luceros.
Las blancas las hizo Dios
y las trigueñas, el cielo;
que vayan con Dios las blancas
que yo a las prietitas quiero.
I, 2591 c.

¡Qué bonito es cuando llueve
que suena la palma real!
Dan las 8 y dan las 9
y yo sin poderte hablar;
date un lugar, si puedes,
para poder platicar.
II, 3051b.

¡Ah! qué noche tan serena
y las estrellas ralitas.
Regálame una azucena
cortada con tus manitas
para divertir mis penas
contándole las hojitas.
I, 1255.

Subí a la torre David
donde él se sube en secreto.
Como me digas que sí,
negrita, yo te prometo
no darte en qué sentir
mas que mi color sea prieto.
I, 1715.

Camino Real de Tepeji,
piedra blanca de la esquina.
Me aconsejan que te deje
pero ¡adónde, perla fina!
conmigo el amor se teje



como la plata en la mina
I, 1880.

Me subí por una higuera
a cortar la flor rubí.
Qué suerte tan desgraciada
tengo desde que nací:
¿Es posible, prenda amada,
que usted no sea para mí?
II, 3207.

Es tan común esta manera de construir sextillas que muchos de los dísticos iniciales se han convertido en versos-cliché¹⁰ con las naturales variantes de la poesía oral, poesía siempre en movimiento¹¹: “Del cielo cayó un pañuelo”, “Del cielo cayó una carta”, “Del cielo cayó una rosa”, “De arriba cayó un pañuelo”; “Corté la flor de aguacate”, “Corté la flor de la vid”, “Corté la flor del laurel”, “Corté la flor del manzano”, “Corté la flor del arroz”; “En la puerta de tu casa”, “En la puerta de mi casa”, “En la rama de aquel árbol”, “En la rama de un pirul”, “En la sombra de un pirul”, “En la cumbre de un pirul”, “En la sombra de un encino”; “Tengo una manzana de oro”, “Tengo una mata de anís”, etc., variantes que alcanzan también al segundo verso: “Corté la flor de... por lo bonito que huele”, “porque me agradó su olor”, “porque se había resecado”, “la puse en una balanza”, “y la puse a marchitar”, “un día por ociosidad”, etc.

Los versos desligados facilitan desde luego la construcción de sextillas, y si son versos cliché la facilitan aún más. Gracias a ellos, la unidad conceptual principal sigue siendo la cuarteta (la unidad tradicional de la lírica hispánica moderna) y además permiten que cuartetos tradicionales (heredados o no) se sigan utilizando, y, por lo tanto, difundiendo y preservándose. Dada la movilidad de los versos desligados, éstos pueden cambiarse a voluntad en diferentes versiones de una misma cuarteta; se puede citar como ejemplo la copla antes mencionada “Camino Real de Tepeji...” (I, 1880) que tiene variante notables en sus dos primeros versos, como: “Ya el águila real voló/ del nopal para la espina”, “Me fui siguiendo ese tren/ que va para la marina”, permaneciendo la cuarteta con poca o ninguna variación. Estas estrofas tienen un mayor atractivo puesto que, gracias a los versos libres que pueden cambiarse fácilmente, reúnen las dos condiciones ideales para su vida folklórica: la permanencia (los versos de la cuarteta) y el cambio (los versos desligados).

En resumen, se puede decir que la utilización de versos desligados en la sextilla permite aunar la manera de creación lírica tradicional a base de cuartetos conceptuales, con la tendencia al uso de la sextilla en México y favorece la permanencia folklórica de la forma tradicional.

Pero, amén de lo anterior, el gran uso de los versos desligados en la sextilla tienen otra consecuencia que va a crear una diferencia más entre la lírica popular mexicana y la española: la existencia de gran número de cuartetas con versos desligados, por ejemplo:

Me gusta la flor del café
por lo bonito que huele.
Tanto suspirar por ti
que hasta el corazón me duele.

I, 385a.

Por debajo de la arena
corre el agua y nacen flores.
¡Qué bonitos ojos tiene
la dueña de mis amores!

I, 2044.

Allá arriba brama un toro
y abajo lo están oyendo.
¡Qué lejos está mi amor
y más que se irá poniendo!

II, 3555.

Y aquí hay que hablar un poco de las características generales de la cuarteta octosilábica. Se puede decir que la estructura binaria es la que domina en la lírica popular hispánica. Esto es muy común en las coplas que utilizan recursos como la comparación, la antítesis o el diálogo:

Por la estrellita del Norte
se guían los marineros;
yo me guío por tus ojos
que parecen dos luceros.

Rodríguez Marín, No. 1171¹²

De los juncos sale el agua
de los álamos, el viento
y de ti, pulida dama,
memoria y entendimiento.

Id., 1666.

Todos le piden a Dios
la salud y la libertad
y yo le pido la muerte
y no me la *quíé* mandar.

Molina, p. 125.



Soldadito, soldadito,
¿qué llevas en la mochila?
—Llevo las armas del rey
y el corazón de una niña.

Marazuela, p. 400,

pero también en otras coplas donde la división en dos partes no está dictada por el procedimiento empleado:

Si tuvieras olivares
como tienes fantasía
el molino del lugar
por tu cuenta correría.

La jota aragonesa, p. 95

Los curas y taberneros
son de la misma opinión:
cuantos más bautizos hacen
más dinero pa el cajón.

Tradición oral.

Anda diciendo tu madre
que tienes un olivar;
el olivar que tú tienes
es que te quieres casar.

Marazuela, p. 405.

Ya tienen todos tu nombre
los chopos de la ribera
que lo grabé con la punta
de mi navaja campera.

Tradición oral.

Esta división binaria, tan notable, propicia el nacimiento de coplas en donde la idea regente se concentra en dos versos, constituyendo los otros dos un comunicado de menor importancia (pero ligado al comunicado principal):

¡Válgame San Isidro
patrón de Villamartín!
Todas las penas se acaban
la mía no tiene fin.

Rodríguez Marín, No. 5340.

La existencia de coplas semejantes favorece, sin duda, la aparición de versos en la primera parte de la cuarteta que nada tienen que ver con la segunda:



Las barandillas del puente
se estremecen cuando paso.
A ti solita te quiero
a las demás no hago caso.
Córdova, II, pp. 219-220.

En el cielo no hay faroles
que todo son estrellitas.
¡Bendita sea la madre
que te parió tan bonita!
Rodríguez Marín, No. 1085.

Esta manera de construcción es escasa en la lírica española,
pero no así en la mexicana, como se dijo anteriormente, y en ella
dominan los versos de tipo cliché:

Soy como el agua del río
todo se me va en correr.
Y así estaba la mañana
en que te empecé a querer.
I, 1955.

Soy como el agua del río
que no consiente basura.
Tengo un amorcito nuevo
que huele a piña madura.
I, 2038.

Soy como el agua del río
que derrumba paredones.
Siendo el gusto de los dos



que renieguen los mirones.
I, 1932.

Una naranja madura
le dijo a una verde, verde:
"Si es cierto que tú me quieres
por qué no has venido a verme?"
I, 1383.

Una naranja madura
le dijo a una verde, verde:
"Ya no te doy mi piquito
porque mucho me lo muerdes".
I 1552a.

Así, el uso de los versos desligados en la cuarteta modifica a ésta desde el punto de vista conceptual: la declaración significativa se limita a dos versos. Nos hallamos aquí frente a un fenómeno de desintegración de la cuarteta como la unidad mínima de expresión más común en la lírica moderna.¹³ Naturalmente la estrofa tradicional moderna de 4 versos se sigue conservando formalmente gracias a la rima que une las dos partes no relacionadas conceptualmente.

Hay que resaltar que, puesto que todo fenómeno suele tener su contrario, la disminución del número de versos unidos por la significación en la cuarteta, tiene su contrapartida en el número de cuartetas conceptuales que se conservan en la sextilla gracias al uso de dísticos desligados. Vemos pues que tales versos, aunque dan características propias a la lírica mexicana, siguen conservando su equilibrio, ya que son factor de desintegración y de conservación a la vez.

La función poética de los versos desligados: Además del importante papel que desempeñan en la lírica mexicana los dísticos desligados, que se acaba de ver en las páginas anteriores, estos versos tienen, a menudo, una función de primer orden ya que proporcionan a la copla donde se hallan (ya sea cuarteta o sextilla) un valor poético especial que no poseen los versos restantes, declarativos, cuya importancia reside en lo expresado. Los versos desligados (clichés o no) suelen ser descriptivos, con una carga poética particular, que consiste precisamente en esa pequeña imagen que presentan:

Corté la flor del residón
al pasar por la cañada . . .
I, 2691.

¡Qué bonito cuando llueve
y suena la palma real! . . .
II, 3051.

Por debajo de la arena
corre el agua y nacen flores . . .

I, 2044.

Del cielo cayó un pañuelo
desparramando luceros . . .

I 2591c.

¡Qué bonito huele a lima!
No estará lejos la mata . . .

I, 2051.



La separación tajante en materia conceptual entre las dos partes de la copla hace resaltar mucho más este carácter de los primeros versos, quintaesencia la imagen en ellos contenida y ésta adquiere mucha más fuerza que si estuviera ligada al contexto total. Por ejemplo, en una copla "normal" como:

En el campo nacen flores
y en la mar nacen corales,
en mi corazón, amores
y en el tuyo, falsedades.

Córdoba, II, p. 78.

destaca en primer lugar la oposición amor/falsedad y después la comparación entre lo que nace de la naturaleza y lo que nace de los amantes; así se pierde, o al menos se diluye bastante, la imagen del campo florido y del mar lleno de corales. En cambio en una copla como:

Por debajo de la arena
corre el agua y nacen flores.
¡Qué bonitos ojos tiene
la dueña de mis amores!

I, 2044,

gracias a la separación conceptual, podemos ver con mucha más claridad la arena cubierta de flores, y, naturalmente, también vemos los ojos de la muchacha, pero las dos ideas, por estar separadas, están mucho más delimitadas.¹⁴

Las coplas de tema amoroso representan un altísimo porcentaje en el corpus de poesía popular; las coplas descriptivas de la naturaleza son escasas. En México se ha logrado unir ambos temas, no mediante el sistema tradicional: comparación naturaleza/amor, o mezcla amor/naturaleza, sino formando un híbrido conceptual: descripción/expresión amorosa, ligadas por forma y rima, pero separadas totalmente una de otra, destacando así ambas y presen-

tando unidas formalmente las dos facetas más importantes de la poesía: la imagen descriptiva y el contenido amoroso.

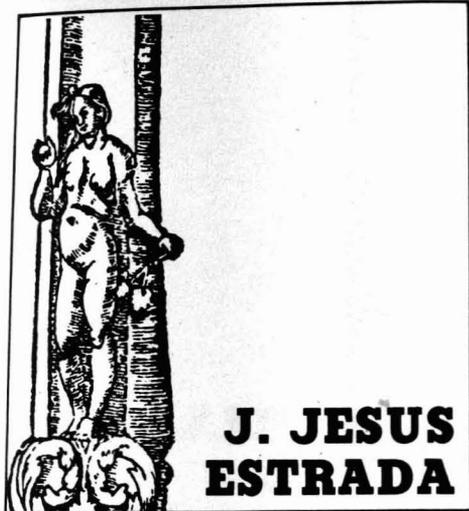
En este breve trabajo se han visto algunas de las características propias de la lírica mexicana, lírica que nos reserva todavía muchas sorpresas. Ahora que contamos con la publicación de un importante corpus de poesía folklórica se facilitarán las investigaciones sobre ella. Este no ha sido más que un intento de destacar la personalidad de la poesía mexicana dentro del mundo de la poesía folklórica hispánica.

Notas:

- 1 Editado por El Colegio de México, México, t. I, 1975, t. II; en prensa.
- 2 Ver también a este respecto: Margit Frenk Alatorre, "De la seguidilla antigua a la moderna", *Collected studies in honor of Américo Castro's eightieth years*, Oxford, 1965, p. 11.
- 3 Para la lírica peninsular he utilizado la bibliografía con que conté para la elaboración de mi estudio: *El romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, en prensa. En las páginas finales el lector interesado podrá hallar las referencias correspondientes.
- 4 Francisco Rodríguez Marín "La copla" en *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, 1929, p. 26.
- 5 Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969, p. 465.
- 6 Doy los porcentajes en números cerrados.
- 7 Por otra parte, muchas estrofas de más de 6 versos (entre las que se encuentra la décima) son octosilábicas y lo mismo se puede decir de algunas estrofas irregulares donde domina el octosílabo, por lo que este porcentaje se aumenta aproximadamente en un 5%.
- 8 En las quintillas es más común añadir un 5o verso a la cuarteta; en las sextillas se añaden dos versos bien al comienzo, bien al final.
- 9 Quizás porque la forma más común de construcción interna de la quintilla es de 2 versos más 3, y la de la sextilla mediante grupos de dos versos; siendo la de la cuarteta 2 versos más 2, ésta puede aprovecharse para la sextilla.
- 10 Me ha sido útil para este trabajo el artículo inédito de Beatriz Garza Cuarón "Clichés iniciales en la lírica popular hispánica".
- 11 "Poesía dinámica... ser animado..." como la califica Menéndez Pidal (*Romancero hispánico. Teoría e historia*, Madrid 1953. 2 tomos), I, p. 42.
- 12 Para las referencias completas en las coplas españolas ver la lista al final del artículo.
- 13 Acercándose así al villancico de la lírica antigua cuya forma favorita de expresión era el dístico.
- 14 ¿Y qué decir de la bella imagen de los luceros desparramados por el pañuelo que cae del cielo? (I, 2591 c), que se destaca con nitidez merced a su completa separación del resto ("Las blancas las hizo Dios...").

Bibliografía de las coplas españolas citadas:

- Córdoba: Sixto Cordova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, 1947-1952. 4 tomos.
La jota aragonesa: La jota aragonesa. Antología, Taurus, Madrid, 1964.
Marazuela: Agapito Marazuela A., *Cancionero segoviano*, Segovia, 1964.
Molina: Ricardo Molina, *Cante flamenco*, Madrid, 1965.
Rodríguez Marín: Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles* 2a. edic., Madrid, 1951. 5 tomos.



**J. JESUS
ESTRADA**

HERNANDO FRANCO

**(MUSICO INSIGNE
DE LA
NUEVA ESPAÑA)**

Una de las glorias con que contó México en los primeros tiempos del Virreinato fue sin duda la de Hernando Franco, que ocupó el Maestrazgo de la Capilla musical metropolitana de 1575 a 1585.

El puesto de Jefe del Coro catedralicio no estaba circunscrito sólo a crear e interpretar la música usada en los ritos propios de las celebraciones litúrgicas. Su radio de acción, trasponiendo estos límites, se extendía hasta el campo de la música popular religiosa, componiendo Villancicos, Chanzonetas, Xacaras, etc. Los jefes de Coro de las catedrales de provincia, interesados en esta doble producción, solicitaban permiso para copiarla y conocer a los habitantes de sus respectivas ciudades.

La capital era el centro principal del movimiento artístico musical del país y semillero de vocaciones. El director titular de la catedral era el Pontífice ante quien recurrían los músicos de provincia. El puesto de aquél tenía una gran significación, según lo evidencian las siguientes palabras: "El maestro de Capilla tiene que ser un compendio de la ciencia musical de tal suerte que lo que un músico ignore, el maestro debe saberlo y el que otro lo sepa, el maestro no lo ignore. . ."

Músico excepcional y polifacético fue Hernando Franco. "Nacido en Galizuela en 1532 —según datos recogidos por Stevenson—, priorato de Magacela en el Maestrazgo de Alcántara. A su llegada a México se identificó como de 43 años, ocupado como Maestro de Capilla de la Catedral de Méjico. . . como testimonio de su conducta para Hieronimo del Alamo. . . ante el santo oficio en el Ramo de Inquisición." Este testimonio tiene fecha del 20 de junio de 1575, justamente un mes después de haber sido investido con el cargo de Jefe de Coro de la Iglesia Metropolitana. Antes de su arribo a esta ciudad había desempeñado el mismo oficio en la Catedral de la antigua Capitanía de Guatemala, adscrita a la capital de Nueva España y que por causas ignoradas abandonó, buscando quizás un ambiente más propicio para su trabajo y economía. En Méjico lo encontró sin tardanza, después de haberle sido descubierta su habilidad musical por los miembros del Cabildo metropolitano, quienes sin más lo nombraron sucesor de Juan de Vitoria "que se había despedido. . ." El Arzobispo Don Pedro Moya de Contreras, el Dean y los demás Capitulares dieron su aprobación sin los trámites acostumbrados, consistentes en obligarlo a presentar un examen previo para el puesto.

Franco fue (a nuestro juicio) el cuarto Maestro de Capilla que tuvo la antigua Catedral de Méjico. El primero, Juan Xuarez —de quien hace mención una acta de Cabildo del año de 1538—, permaneció en ese puesto hasta 1556. Le sucedió Lázaro del Alamo hasta 1570, año en que fue nombrado Juan de Vitoria, que a su vez fue sustituido por nuestro reseñado hasta 1585.

"Desde pequeño —10 años de edad—, Franco fue nombrado niño cantor de la Catedral de Segovia debido a su precocidad para la

música, permaneciendo como tal hasta la edad de 17 años. Fue en el lapso de 1542 a 1549 cuando trabó amistad con su antecesor del Alamo, siendo además compañeros en el estudio de la ciencia musical." ¿Soñarían ambos venir a América, probar fortuna en esta tierra que manaba oro y plata, según las crónicas que corrían en su península, arriesgándose a hacer un largo viaje lleno de incomodidades y peligros? Nada de esto puede saberse. Lo que sí es de presumirse es que llevando una amistad entrañable emigraron a Méjico con la idea de cristalizar sus ambiciones como músicos, para forjarse un porvenir que les permitiese una vida sin estrecheces, como en realidad la tuvieron a base de un sueldo decoroso. Por lo que se refiere a Franco le fueron señalados "600 ps. de oro común en cada un año. . . además de las obenciones propias de su puesto; más, que se le dé una Capellanía que servía el Maestro de ceremonias", capellanía que usufructuaba para acrecentar su patrimonio.

El carácter inquieto de este personaje lo intuimos a través de sus obras. Esta inquietud refleja al músico que quiere superarse cada día, escribiendo obras en las que su perfección se siente más clarificada, como en los cantos del Juego de sus 14 Magnificat, cuyos trozos aumentan en sapiencia a medida que son escuchados. Estas obras fueron escritas tomando como tema la melodía de los Salmos primero y segundo, cuarto, quinto, sexto, séptimo y octavo, faltando el tercero, ignorándose la causa de esta supresión. Este trabajo fue planeado por Franco en doble forma. No sólo se concretaba a cumplir con su obligación de componer la música para alabar a Dios; sino que en sus horas libres departía con sus colegas y paisanos que residían en esta Nueva España, a los cuales solía acompañar para enterarse de sus habilidades, los unos tañendo el arpa, quien otro la vihuela, o el sacabuche y algunos otros instrumentos traídos de la península ibérica o fabricados en su tierra de adopción. La presencia de Franco era cautivadora no sólo por su simpatía; más aún por su facilidad docente como músico preparado. Quienes le rodeaban, escuchaban sus consejos en beneficio del área a la que estaban dedicados. De este núcleo de artistas, una parte trabajaba bajo su dirección como ministriles del Coro, y otra parte estaba unida a él por vínculos musicales solamente.

La música de Franco puede catalogarse como la representación auténtica del arte musical barroco de Méjico. Nuestra curiosidad quedó pasmada al encontrar, en los viejos estantes de la Catedral, obras que el tiempo y la humedad habían deteriorado, pero que, a fuerzas de paciencia y valiéndonos de hojas de rasurar para despegar cada una de sus páginas, logramos rescatar encontrando en ellas valiosas composiciones de los siglos XVII y XVIII. Documentándonos aún más, encontramos una acta de Cabildo de 1715, en la que se hace referencia a una orden que el Br. Manuel de Sumaya había dado (siendo ya Maestro de Capilla) para que fueran copiadas las obras de su antecesor Franco. Así localizamos el códice que contiene los cantos del Magnificat. El códice





(verdadera obra caligráfica) está ornamentado con letras marginales y miniaturas que parecen recién pintadas, y presenta filigranas en oro —de minas. Tras contemplar esta joya, transcribimos su música. La técnica usada en su escritura, la sobriedad de la línea melódica y el tejido contrapuntístico bordado sobre el “cántus firmus” de los distintos cantos salmódicos causan una impresión profunda, sobre todo por tratarse de una música escrita en México en aquel siglo.

El valor artístico de la obra de Franco puede ser parangonado, sin recato, con la de sus contemporáneos, llámense Palestrina, Lassus, Anerio, o cualquier otro de la época de oro contrapuntística europea; o de sus mismos coterráneos, Guerrero, Cabezón, Espinar o Bartolomé de Olaso.

Las obras de Franco son del género vocal (“A Capella”), excluyendo los instrumentos acompañantes, que eran empleados sólo para sostener las voces.

Mucho habría que decir acerca de este músico extraordinario. Transcribimos enseguida algunos datos referentes a los 10 años que residió en México:

- I El 20 de mayo de 1575 fue nombrado Maestro de Capilla, con obligación de enseñar a cantar a los mozos de Coro y componer música para los actos litúrgicos.
 - II El 7 de julio de 1579, el Cabildo mandó dar al Corregidor 500 ps. de los 4000 que Franco y su primo el Cura Trujillo debían “teniendo respecto a que dha. Iglesia se tien por bien servido della...”
 - III El 1o. de septiembre de 1518, “Se recibió al P. Hernando Franco como Racionero, por muerte de igual categoría Manuel de Nava”.
 - IV El 19 de septiembre de 1581, el Cabildo ordena que no se le cobre al Racionero Franco los “puntos” (multa) que se le impusieron por desobedecer una orden de aquel.
 - IV El 6 de julio de 1582, se ordena “le sea rebajado su salario de 600 ps. oro común de que disfrutaba a la mitad. Esta rebaja afectada también a los cantores. Franco se negó a cantar, dando con ello lugar a la primera huelga (de “garagantas calladas”).
- El arzobispo intervino prometiéndoles nivelar su salario, “pues que en la flota que se aguardaba vendría la merced de los dos novenos que estaba suplicando a su Magestad fuese servido hacer limosna a esta Sta. Iglesia”.⁵
- VI Se le descuenta a Franco 100 ps. por no cumplir con la obligación de enseñar a los mozos de Coro a cantar.

El maestro de Capilla y Racionero Hernando Franco murió el jueves 28 de noviembre de 1585 a las tres de la tarde, y fue enterrado “en la Capilla mayor a la parte a donde se asientan los oidores, a las espaldas de Visorrey...”

Bibliografía

1. Archivo general de la Nación, Exp. 7 fol. 130-131 v.
2. Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*.

**ARMANDO
PEREIRA**

ROBERTO ROQUE, UN PINTOR MEXICANO EN ITALIA

PRESENTACION

Roberto Roque, nacido en México en 1947, se dio a conocer como pintor en Italia hace sólo unos años. Su joven y vigorosa pintura ha sido recibida en el viejo continente con un entusiasmo enorme. Son ya varias las ciudades italianas y europeas que han visto su obra, y en general, la opinión, tanto del público como de la crítica, ha sido evidentemente favorable. En el semanario *7 Giorgini Veneto*, el crítico Sergio Stancanelli ha dicho: "Con Roque, habiendo expuesto recientemente en la Galería Rizzoli de Milán, nos encontramos a nivel internacional. Con esto me refiero no al hecho de que el pintor haya vivido en París, Florencia, Verona, etc., sino a la universalidad de su obra." Y es precisamente este elemento, presente ya desde sus primeros cuadros, lo que hace de él un artista de primera línea. Esperamos que muy pronto el público mexicano pueda confirmar esta opinión.

— Roberto, podrías contarnos brevemente cómo fue que comenzaste a pintar.

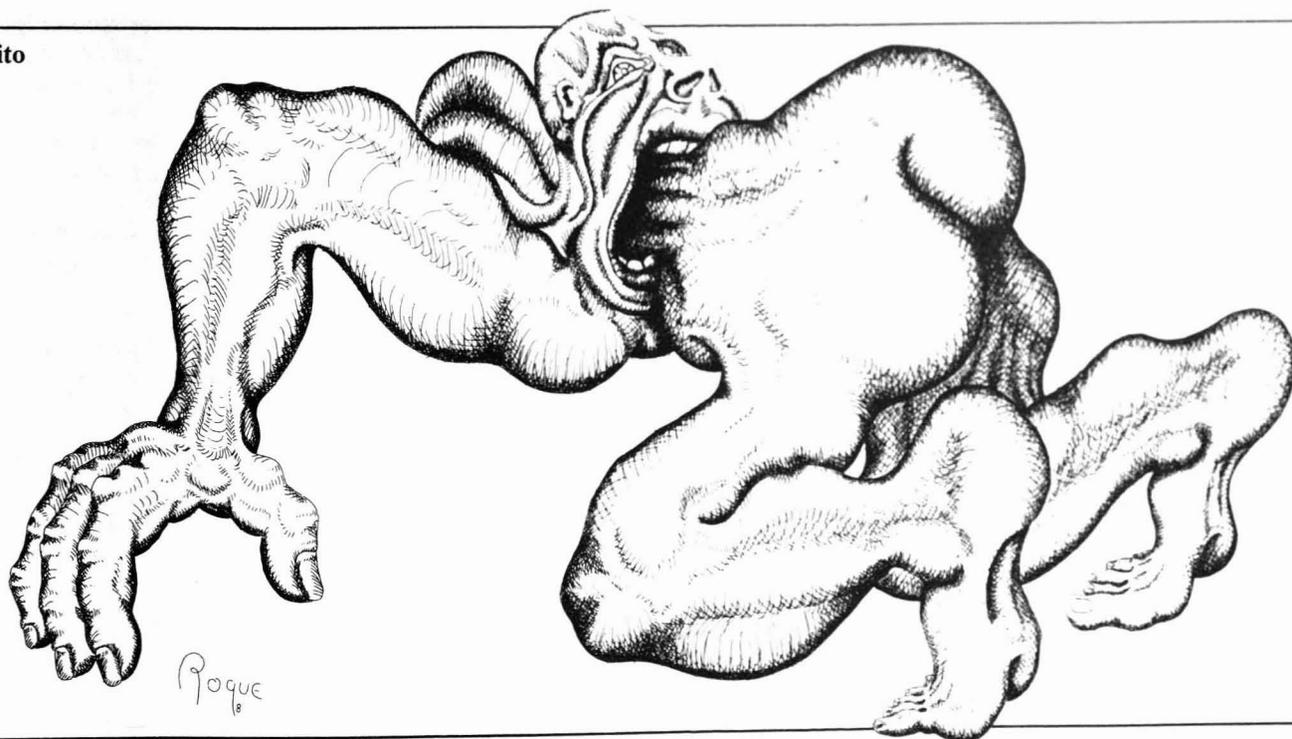
— Mira, no sé, creo que fue como una especie de reacción contra la escuela tradicional. Siempre fui un pésimo estudiante. Recuerdo

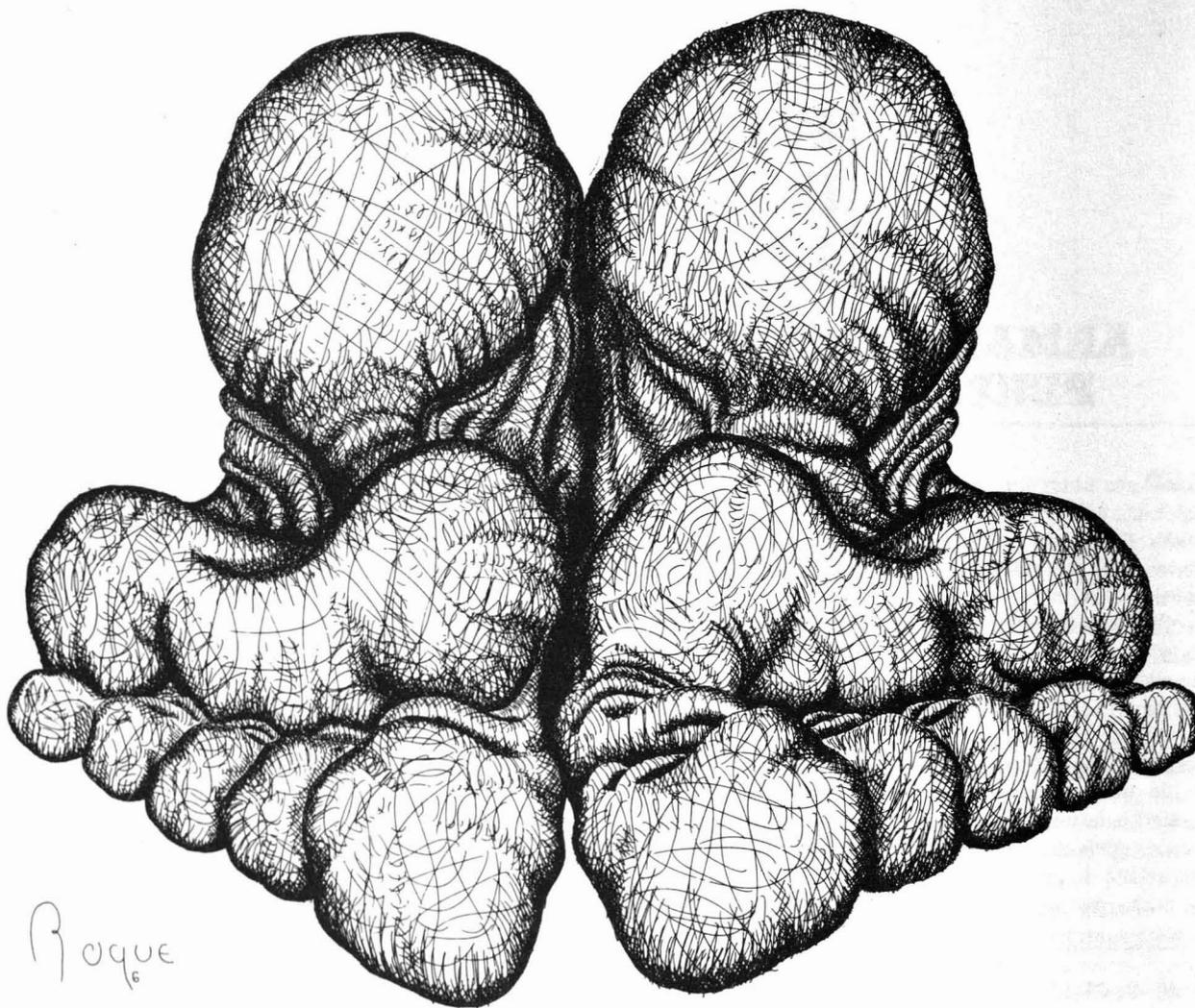
que en lugar de hacer las famosas tareas, me pasaba las tardes encerrado en mi cuarto dibujando. Por supuesto, en ese entonces ni siquiera me planteaba la cuestión de ser pintor; dibujaba sencillamente porque sí, porque era una actividad que me llenaba de satisfacción, incluso más que cualquier otra. Fue así, digamos que era algo un tanto inherente a mí mismo, lo único que me gustaba hacer.

— Y estudiaste en alguna escuela de pintura?

— Sí, en la Bibriesca, pero eso fue mucho tiempo después. Primero tuve que ponerme a trabajar para poder pagarme mis estudios de pintura, porque mi familia era bastante reacia a la idea de que me dedicara profesionalmente a la pintura. Comencé a trabajar en el estudio fotográfico de Bostelman; con él aprendí muchísimo, no sólo las propias técnicas fotográficas, sino que básicamente me dio toda una concepción del espacio que después había de llevar a mis cuadros. Tú sabes que Bostelman no es precisamente un fotógrafo comercial, él verdaderamente hace arte con la fotografía, tiene ya varias exposiciones importantes en México y en el extranjero, y tanto sus orientaciones como las de Bibriesca me sirvieron muchísimo. Hasta entonces yo había pintado de manera puramente lírica, sin orientación estética de ninguna especie, y fue con ellos que comencé a tomar las primeras bases técnicas que después me serían

El vómito





muy útiles. Creo que desde entonces parte mi enorme afición por la fotografía y el cine. Como tú sabes son dos actividades que están íntimamente relacionadas con la pintura, te diría incluso que son interdependientes. Si en un principio la pintura fue un modelo para el cine o la fotografía, ahora está ocurriendo un poco lo contrario y creo que esto ha contribuido definitivamente a renovar ciertas corrientes pictóricas.

— *Y aparte de las enseñanzas de Bostelman y Bibriesca, ¿qué influencias existen en tu obra? Yo veo en tus grabados, por ejemplo, una cierta presencia de Goya, sobre todo de sus cuadros negros.*

— Tú acabas de mencionar a Goya y es indiscutible su influencia. Goya es determinante para un gran sector de la pintura contemporánea; fue uno de los primeros que se dio cuenta de la problemática de los rechazados por la sociedad, por así decirlo, y su influencia en mí no es sólo formal, sino también en lo que al contenido se refiere. Está también el expresionismo alemán particularmente Münch; aunque te diría que en mis acrílicos la principal influencia es la de Pollock. Yo traté, y en algunos casos creo que lo he logrado, aplicar las técnicas de Pollock al arte figurativo; esto, por supuesto, me costó mucho trabajo y sobre todo mucho tiempo para ejercitar la mano, porque yo trabajé directamente sobre la tela en blanco, sin tener ningún dibujo abajo que me sirva como base. Sin embargo, en mi caso, la principal influencia es la del medio, si se puede decir así. El contexto social y político, de

una u otra forma, está presente en muchos de mis cuadros. La necesidad de una mayor justicia social es una de las principales cuestiones que me mueven a pintar. Y en lo que se refiere a la influencia del medio, quisiera hablarte de un ambiente más particular que siempre me ha interesado mucho. Yo trabajé por un tiempo relativamente largo en hospitales psiquiátricos como maestro de pintura. El dibujo es un medio terapéutico bastante importante, a través de él se manifiestan sobre el papel las problemáticas particulares de cada paciente. Aquí en México trabajé durante un año y medio, más o menos, en el hospital Floresta, y luego, en Italia, a mi llegada, trabajé también durante un tiempo en otro hospital psiquiátrico desarrollando la misma labor, y creo que el contacto que tuve en estos hospitales con los enfermos mentales enriqueció sin duda mi pintura. Era una experiencia nueva y los problemas que tenía frente a mí eran de una gran intensidad; mira, ahora que tanto se habla de la soledad y de necesidad de afecto, te diría que sería bueno acercarse un poco más a esta gente, porque ellos sí están verdaderamente solos y en un desamparo absoluto. Fue precisamente bajo la influencia de ese ambiente como preparé mi primera exposición en Verona.

— *¿Habías expuesto antes?*

— No, de hecho esa fue mi primera exposición.

— *¿Y crees que en general tu estancia en Europa ha contribuido a enriquecer tu pintura?*

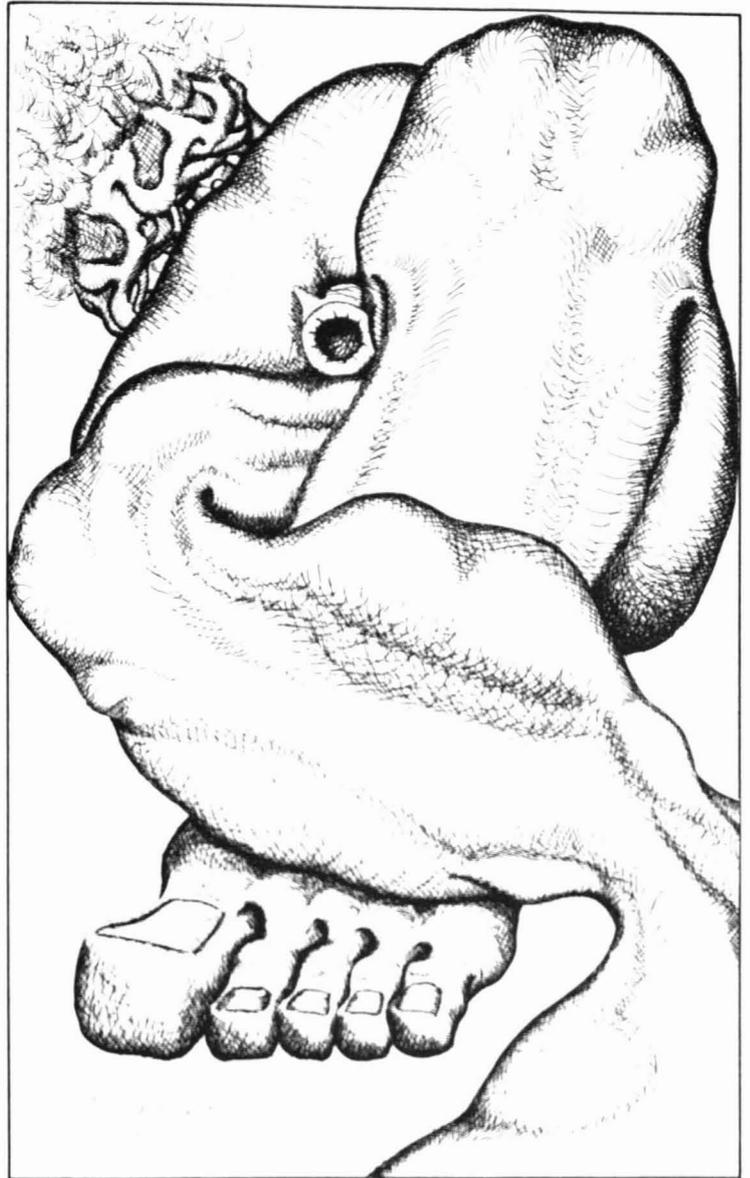
— Indudablemente, y no sólo por el contacto permanente en

que vives con la pintura de otras épocas y la posibilidad de mantenerte al tanto de las nuevas corrientes artísticas que están surgiendo, que ya es mucho decir; sino también porque Europa te ofrece una vivencia social y política que yo no había conocido sino hasta llegar a Italia: huelgas, grandes manifestaciones obreras, discusiones políticas en cualquier sitio; la gente se mantiene muy bien informada y con clara conciencia de lo que quiere. Mira, te diría que en Italia se puede estar de un lado o del otro, pero no ser apolítico.

– Es evidente una cierta preocupación social en varios de tus cuadros, ¿podrías decirnos si esta preocupación aparece en el momento de entrar en contacto con la vida política italiana?

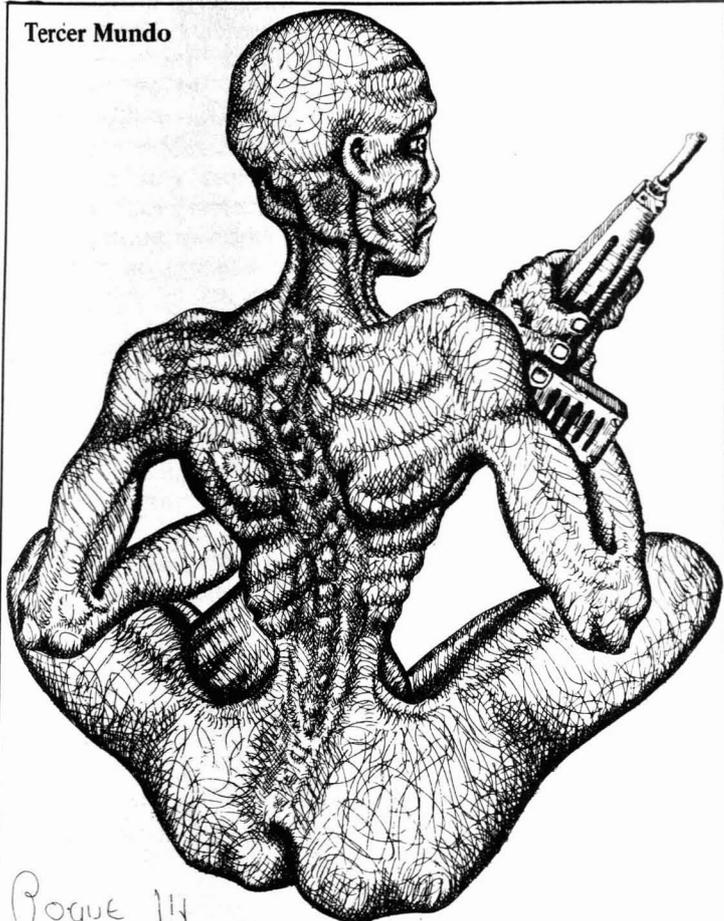
– No, claro que no; sería poco sincero si te dijera que sí. Esa preocupación estuvo presente desde mis primeras cosas. Tú sabes que yo provengo de una familia *bene stante*, como dicen los italianos, sin embargo, eso no me impidió ser sensible a las diferencias sociales que hay en México. Te diría que incluso llegué a sentir como una especie de ofensa moral mi propia extracción de clase, y creo que eso pesó mucho, por lo menos al principio, hasta convertirse en un tema bastante recurrente en mi pintura.

– ¿Y aceptarías que se hablara de tu pintura como de “arte comprometido?”



– Mira, yo tengo muchas reservas sobre ese término; incluso, a veces, me da un poco de miedo. Creo que se usa con demasiada facilidad. Sobre todo últimamente se le aplica a cualquier cosa, como membrete, como si se quisiera suplir con el adjetivo “comprometido” lo poco que hay de “arte” en el cuadro que estamos viendo. Por otro lado, cuando se habla de “arte comprometido” me da la impresión de que se quisiera situar al artista como una especie de vocero de una determinada posición política y eso no es posible; de lo contrario, el artista estaría movido, como un títere, por ciertas circunstancias o grupos políticos y su obra se levantaría sobre bases absolutamente falsas. El artista debe trabajar en plena libertad y manifestar en su obra su propia problemática. Además, tú sabes que el mercado del arte lo absorbe todo, tiene una fabulosa capacidad digestiva; ahora, paradójicamente, es ese “arte comprometido” uno de los que mejor se cotizan, y así el artista que tal vez comenzó trabajando, en ese sentido, con muy buena voluntad, después terminará haciéndolo en función del mercado, y de esta forma las posibilidades revolucionarias del mensaje de su obra habrán sido totalmente mediatizadas. Creo que la trillada disyuntiva arte/arte comprometido no se debe plantear así. Yo por lo menos, en Italia, no he oído nunca hablar de “arte comprometido”. Otra cosa es que el artista se identifique con una problemática social o política y la exprese en sus cuadros, porque eso es muy diferente a la actitud programática que se oculta atrás de ese término.

Tercer Mundo



– Bueno, ¿y cómo ha sido recibida tu pintura en Italia?

– Yo llegué a Verona con mi paquetito de dibujos bajo el brazo, sin una idea clara de lo que había que hacer. Sin embargo, tuve mucha suerte. El galerista con el que hablé, Pippo Avola, es un tipo muy activo y muy entusiasta; vio mis cosas y me dijo: sí, vamos a montar la exposición. Originalmente se había pensado que diez días serían suficientes y al final la exposición duró un mes. Esto te puede dar un índice de la acogida que el público y la crítica dieron a mis cosas. Te podría decir, y esto me llena de satisfacción, que casi no hubo un solo día que la sala no estuviera llena. Venía gente de muchas partes y de los más distintos estratos sociales: obreros, campesinos, estudiantes, artistas, y se armaban polémicas fabulosas. En Italia la gente tiene una vida política y cultural muy rica y no dejan pasar un acontecimiento, por insignificante que sea, sin conocerlo y manifestar su opinión. Por otra parte, la temática central que unificaba los cuadros que expuse esa vez era una cierta preocupación por los problemas del Tercer Mundo, y creo que esta fue otra de las razones de la acogida que tuvieron mis cosas. Después expuse en Milán. Fue precisamente en un momento de gran efervescencia política: huelgas, mítines, grandes manifestaciones, y a pesar de que no era el momento para andar visitando exposiciones de pintura, llegó bastante gente a ver mis cosas y mostraron también su entusiasmo por lo que estaban viendo. He seguido exponiendo en Italia y en

general me ha ido bien; he podido darme cuenta que a la gente le gusta lo que hago.

– ¿Y fuera de Italia has expuesto en algún otro sitio?

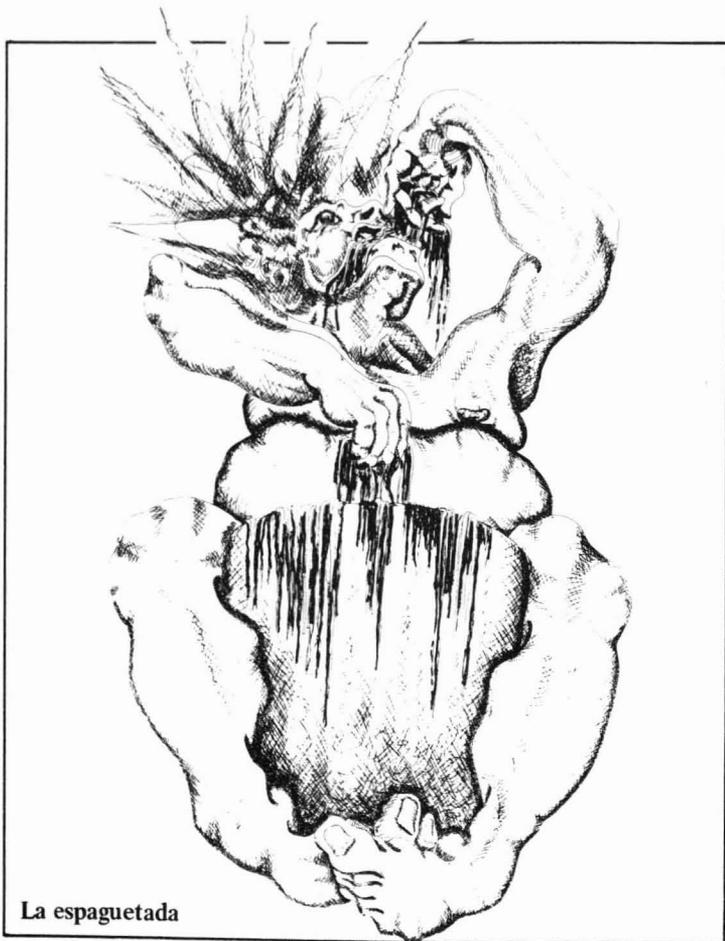
– Sí, expuse en la URSS. Precisamente durante la semana de arte italiano que se celebra anualmente en la URSS. Fue bastante curioso porque yo iba como único mexicano en esa muestra, y además junto a pintores de la talla de un Vedova, de Guttuso, de un Scanavino. En total éramos alrededor de 15 pintores y cada uno expuso 2 obras de gráfica; yo envié precisamente “La plegaria” y “El vómito”.

– ¿Y cuál es la situación de tu obra dentro del arte italiano?

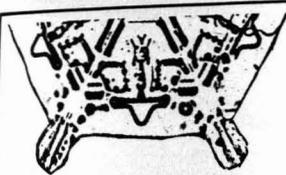
– La situación actual del arte italiano es verdaderamente crítica, aunque en realidad creo que esto está sucediendo, en mayor o menor medida, en todas partes. Te diría que en muchos casos se ha perdido de vista lo que es un valor estético realmente y lo que es una mera especulación. Y esto ocurre a todos los niveles: tanto a nivel del joven pintor que se deja llevar por las corrientes en boga, como a nivel de un buen sector de la crítica que exalta a ciertos pintores más por su valor comercial que por sus cualidades artísticas y, en fin, no hablemos ya de las “galerías de arte” que en muchos casos lo único que les preocupa son los dividendos que una exposición pueda dejarles. En Europa la comercialización del arte ha llegado a niveles verdaderamente inconcebibles, y tú, como cualquier pintor que comienza, si no quieres verte involucrado en eso, tienes que moverte un poco a contracorriente. Para citarte un ejemplo: existe un famoso libro, el *Bolaffi Arte*, que es más grande que el directorio telefónico de la ciudad de México, donde los artistas, muchos de ellos totalmente desconocidos y cuya obra no vale nada artísticamente, pagan sumas considerables por hacerse ver. Esto sucede a todos los niveles: se compra a un galerista, se paga a los periódicos por sus comentarios favorables, y así pasan por “obras de arte” muchas cosas que no lo serían nunca, y por el contrario, pintores jóvenes con una obra realmente original y con grandes posibilidades artísticas permanecen en el más absoluto anonimato porque no tienen los medios económicos para hacerse ver. Dentro de este contexto, yo tuve una suerte enorme; como te dije, caí con un galerista poco común en este medio, sumamente inteligente y entusiasta y desde un principio nuestra relación fue la de dos amigos, la de dos compañeros que trabajaban juntos, sin que en esa relación mediara el puro interés económico.

– Bueno, y para concluir, Roberto, ¿cuáles son tus planes para el futuro?

– Pienso continuar trabajando todavía durante algún tiempo en Europa. Este año se van a presentar mis cuadros en Roma y en París, así que tengo que trabajar muy duro estos meses. Pero, por supuesto, también quisiera venir a exponer en México. Ahora que he estado aquí, por corto tiempo, he podido hablar con algunas gentes y es posible que muy pronto vuelva por aquí con todo y mis cuadros.



La espaguetada



MARCELO URIBE POEMAS

Pero la noche habrá de descender
como un silencio azorado
hasta posarse lentamente en tus brazos
e inundar tu piel
Ganará tu voz palabra por palabra
surcará tus venas
y tu sangre será mi sangre vertida en la noche
como una ofrenda
Savia nocturna de tu gesto
que se revuelve entre los sueños.

■
En noches como éstas
que invaden la ciudad desde mi cuarto
estas manos con que escribo
se rebelan

(En tu cuerpo el tiempo se enumera
con la cadencia del mar)

La noche crece
soy la ciudad latente
me consumo en el fuego eterno
del rumor de un eco que se extingue
eternamente

A partir de este haz de luz
sobre el que escribo
crezco hacia la noche
y en la incandescencia de sus aguas anhelantes
mi voz se inflama en tu mirada

(Tus caricias son piedras
que buscan el cauce del océano)

El mar no removerá nunca
las horas que lo han surcado
como peces memoriales
Y en lo hondo de esta noche
viajan sueños
como fuegos fatuos suspendidos

sobre el contorno de tu cuerpo
como el tiempo que nos toca con su lumbre
y nos inflama
y decrece.

■

Cuando oigo hablar de ti
mientras espero
no sé qué indicio del tiempo
y se me hunde la mirada en los ojos
sé que eres la noche
surcando el sueño de esa voz
"No olvides –dicen de pronto–
que las barcas nocturnas encallan su desvelo
al deslavarse sus sueños con el alba"
Pero yo sé
que aunque el tiempo encauza las horas
en su cadencioso laberinto
en algunos patios y parques
el fuego de la noche, en algunos rostros,
es eterno y sagrado
Pero yo sé que también tú
estás hecha de sueño
como quizá también estas palabras
con que me hundo en el silencio

■

Cuando amanece una barca se acerca a la costa
cabilando
(Somos fantasmas maltrechos de algún Noé
mandando emisarios
sueños para palpar el día a la deriva)
El amanecer nos sorprenderá con los cuerpos
desnudos
y las almas ajadas y blandas

■

El mar es la diferencia infinita entre el mar ahora
y el mar un instante después

ENRIQUE JARAMILLO LEVI

EL BULTO

para Juan Cervera

Me fui nadando, sin prisa, alejándome cada vez más de la playa. Llegó un momento impreciso en que debí detenerme, puesto que, mirando con esfuerzo el bulto claro y pequeño que hacían mis ropas junto a la orilla, destacadas por el fulgor inusual que dejaba caer la luna, pensé que tal vez se había quedado algo de mí en aquella camisa sucia, en los pantalones gastados, o acaso en la ropa interior. Incluso me pareció notar (aunque lo más probable, me dije, es que se deba al efecto engañoso de la distancia) que el bulto, visto de perfil, retenía una forma humana, en posición fetal, con sus extremidades y la cabeza perfectamente delineadas bajo la luna intensa y baja. Era como si yo, el que miraba desde la tibieza tranquilizante del mar, estando lo suficientemente alejado de la orilla como para sentirme testigo desde otro mundo negado por la luna, fuera solamente la posibilidad de una existencia o un sentimiento que desde su sitio vago en el limbo espiera al verdadero ser vivo tirado sobre la arena húmeda en una noche que sólo podía articularse mediante la conciencia lejana de otra presencia.

Poco a poco se les fue manifestando un sentimiento de novedosa solidaridad. No sabían en qué momento se sintieron unidos, como desde adentro, pero ahora formaban ya una sola figura capaz de regirse por la grata voluntad central que los impulsaba a olvidar por completo que poco antes habían sido, individualmente, la camisa, el pantalón, la camiseta, los calzoncillos de ese ser cuya ausencia no impedía la ambigua sensación de su obstinado querer estar presente todavía.

Tuve la impresión (en seguida la descarté como fatiga de los sentidos) de que el tiempo se había detenido en aquel rielar pausado de la luna, ahora inmensa y vertical, sobre el cuerpo súbitamente empequeñecido allá en la orilla. Continué nadando hacia afuera, hacia la noche inmensa, temiendo que el bulto, por hacerle el juego a mis anteriores fantasías, se animara y decidiera regresar a la ciudad obligándome a permanecer inmerso en la masa uniforme que formaban noche y mar.

La contradicción se les fue imponiendo a medida que se acentuaba el placer del movimiento único que, poco a poco, sobre la arena bañada de luna, los convertía en forma bien delimitada y perfectamente trabada que ahora son. Se incorporaron intuyendo desde su nueva solidez el acecho distante y como temeroso venido del mar.

Cansado, me puse a flotar de espaldas, los pies hacia la



playa, con los ojos cerrados. Quise recordar la manera en que llegué, me desvestí, salí nadando sin prisa. No pude. Un vacío total restringió mis actos al momento en que descubría el desamparo.

La figura comprende que es la mitad rebelde de otra parte que desconoce, el deseo insurrecto. Donde debían estar la cabeza, las manos y los pies, la noche plenilunada descende y se hace molde intuitivo. El desplazamiento es pausado, crecientemente seguro, rumbo a la ciudad.

Sé que el bulto se ha marchado, que de algún modo me lleva consigo. Pero insisto en creer que la distancia me impide fijar objetos definidos. Intento regresar. Mis brazos y mis piernas se mueven. Yo me agito inútilmente. Permanezco.

México, mayo-junio de 1973

INES ARREDONDO **LOS INOCENTES***

Para Juan García Ponce

Nadie me mira, ya, a los ojos. No podría decir que antes lo hicieran con frecuencia, aparte de la mirada inconscientemente sostenida que usamos cuando se habla, se pregunta y se contesta. Ninguno me pregunta nada desde hace tiempo, si estoy bien, si siento frío o calor: sabían que las vulgares preguntas de siempre hieren más que una curiosidad impúdica, que no puede tener días buenos, ni noches con sueño. No ignora cómo son las cosas, y que ante un día resplandeciente hay que pensar primero si el hijo que recordamos tendrá ojos para verlo o las cuencas vacías, como tantos otros. No, no voy a decir que fueron insensibles. Incluso algunos que tienen un pariente en la policía o el gobierno, intentaron ayudarme y después hubo los que me relacionaron con las familias de otros presos, pero cuando ninguno pudo darme el más pequeño informe y se fueron cerrando las bocas, comenzaron a bajar rápidamente los párpados cuando me encontraban.

Un preso político de dieciséis años. Un hijo de dieciséis años, jugoso y frágil. Eso, su hermosura era lo que lo hacía más visible y más seguramente escogido entre los otros. Una tarde, mirando la fotografía de su credencial de estudiante, olvidé por qué lloraba y, ante sus ojos claros y sonrientes, mi pecho se llenó del gran gozo que siempre fue amarlo, y lo besé muchas, muchas veces. Pensé que me lo estaba "comiendo a besos" y no sé por qué la maligna palabra "apetecible" vino a romperlo todo y a hacer más grande mi horror, un horror que nacía en mí y que se iba ampliando vertiginosamente hasta alojarse en todo mi ser y yendo más, mucho más lejos, buscaba a otros seres miserables. Me miré las manos. Las suyas son mucho más blancas y con uñas almendradas. Palpé mi cuerpo reseco y recordé su radiante cuerpo. Nadie era comparable a él, nadie, y los hombres entregados a sí mismos gozan con la destrucción de la belleza.

Todavía está el panadero mirando mis monedas sobre el mostrador, como si no fueran iguales a las otras.

Unas cuerdas más acá Gabriel no puede evitarme, se encoge y baja la cabeza. Tengo que alzar la mano para acariciarle una mejilla tersa, sin bozo aún, y las lágrimas corren por las mías, envejecidas, mientras toco la piel suave, bruñida. Pero esta vez no me estremezco: estoy tocando la piel de Gabriel, el amigo de mi hijo, y su contacto no me hace daño, ni pensar en verdugones o llagas. Sonríe y me despido así de él. Me alejo unos pasos y Gabriel sigue allí, en donde lo dejé. Tengo que contenerme para no gritarle que se mueva, que está sano, que está vivo.

Pero ahora debo pensar en Lázaro, en él. La casa limpia, en orden, el paquete de la basura, dos panes en un plato, sobre la mesa, darán idea de la vida sin relieves de una mujer sola, habitante única de dos cuartitos allá lejos, en el fraccionamiento

burocrático que no se hizo nunca, dos ridículos cuartitos a los que el monte va cercando cada vez más.

Sin duda vendrán hoy. No quiero que me encuentren, ya sobraré tiempo después. En los últimos días no habían venido, no catearon ninguna casa por temor de que mataran al prisionero, pero hoy comenzaremos otra vez, de nuevo, la ruta fatigante: todos con la misma cara, la misma voz, la misma manera de golpear. Pero hay alguno que, aparte de la brutalidad tiene un destello de exquisito placer en los ojos cuando repasa con la punta de los dedos un rostro desfigurado, mejor si es joven, mejor si fue hermoso, mejor si es el de una mujer o de un adolescente asombrado. Nunca falta alguno así. Pero tengo que irme antes de que lleguen. Hasta mañana no deben encontrarme, no me encontrarán, y después ya nada tendrá importancia.

Lázaro lo intentó todo y no pudo regresarme a mi hijo. Ahora estará más solo y más apesadumbrado que nunca, en la selva, en los pantanos, junto a sus compañeros vestidos de un verde igual, igualmente cansados que él. Y a pesar de todo lo que hizo no logramos ni por un instante, sentirnos hermanos.

Yo no sabía que existía, y él tampoco quizá, sabía nada de mí. No tuvimos tiempo de aclarar eso. Sé que se llama Lázaro Echave, como mi padre y como mi hijo, y que fue por la coincidencia de nombres por lo que, aquel último día, sacaron de la casa a mi hijo en medio de los soldados. Un equívoco, aunque seamos medio hermanos. Un equívoco. Pero después, hagan conmigo lo que hagan, herida sobre herida, no sacarán de mi boca su nombre, ese amado nombre, porque ahora ya están convencidos de su error. A él no lo conozco, sigo sin conocerlo.

La casa está rosada por el tibio sol del amanecer. La miro y me gusta, tranquilamente posada y oculta entre la alta yerba. La casa que está sola y que quizá nadie vuelva a habitar. Una salita, dos cuartos, la cocina y el baño. Y terreno para un huerto, un jardín y un gallinero pequeño. Ahora yo debería dedicarme a ellos, pues hace tiempo llegó mi jubilación. Hace tiempo... ¿Cuánto tiempo?, no sé, creo que ayer descubrieron que interrumpía las clases para acercarme a un niño o a otro y les acariciaba el pelo, mientras las lágrimas corrían por mi cara sin que me diera cuenta. Se asustaban, yo sé que a los niños les asustan las lágrimas, pero no lo notaba, por eso lo hacía.

No hay ningún rastro, todo está limpio y en orden, callado. Las paredes de la salita no parecen guardar un susurro, y a mi cuarto no puedo entrar, pero Lázaro me aseguró que está igual que antes, aunque eso no puede ser verdad. Me tiendo aquí, en la cama estrecha de mi hijo y me pego contra la pared, para escuchar. Cierro los ojos.

El cuarto es demasiado pequeño para esos pasos tan largos. En realidad no sé por qué es así de alto, por algún abuelo será, alguno que no conocí, del que no me hablaron. Mi hijo es mi prisionero,



aquí, en mi casa. Está aquí, en ese lugar que ocupa otro. Puede caminar, quiere eso decir que no le han pasado alambres que atraviesen sus rodillas, y mira, pues se mueve seguro entre las sillas, la cómoda y la cama. No se queja. Yo he estado siempre, desde que lo trajeron, pegada a esta pared y lo he oído hablar, pero no quejarse. No le han hecho daño, no le han hecho daño. Me aseguraron que tampoco en los anteriores escondites. Cuánto bien me hace pensar esto, tanto, tanto que casi no puedo respirar, desde este rincón, rincón, rincón.

Nadie se ha dado cuenta, estoy segura, de que he comprado mejor comida que de costumbre; no, más no, pues eso hubiera sido extraño ya que nadie me visita. He ido y venido rápidamente, pues aunque Lázaro me ha asegurado que no le pasará nada, no conozco a los otros dos hombres ni sé lo que piensan. Tres días de guisar con alegría, poniendo todas las especias, probando con la cuchara de madera. Pero no he dejado de vigilar ni un minuto, no me he entretenido en nada, he estado alerta, pendiente... nada, ni un grito, ni una palabra alta, el prisionero sabe cómo debe comportarse. Hasta pudimos dormir algo durante las noches, todos, menos el que se quedaba afuera, junto a la ventana del que fue mi cuarto. Me alegra que ni Lázaro ni los otros hombres hayan tenido qué comer.

Lo traerán o él vendrá solo, y yo cerraré los ojos mientras lo cambian por el extranjero, y oiré sus pasos, largos también, pero más suaves, y estará ante mí con sus limpios ojos claros. Mi hijo.

Días, y noches. ¿Cuántas horas? Viviendo minuto a minuto, escuchando el radio continuamente, sin apenas hablar. Cuatro días de ir, como antes refrenando el sufrimiento, ahora ocultando la alegría. Me darán a mi hijo por el extranjero.

Me arrebujó lo más que puedo en mi gastado chal negro, quizá me vigilen, voy demasiado de prisa, bueno, a nadie puede extrañarle que esté nerviosa, se trata de mi hijo, y por fortuna nadie me pregunta nada; don José, el panadero, me aprieta con su manaza un hombro, y eso es todo.

Tengo que levantarme. No es ahora el tiempo de seguir oyendo el disparo que mató al prisionero y a mi hijo. Mientras estuvo vivo podíamos creer que él también lo estaba. Murió por que mi hijo está muerto. No lo conocía, pero escuché el disparo, un pequeño chasquido inofensivo, mucho más real, sin embargo, que las palabras huecas de Lázaro, lo único real desde la última voz que recuerdo de mi hijo. Ya volveré a quedarme quieta, pegada a la pared, escuchando el disparo mientras vienen a buscarme, escuchándolo siempre. Siempre. Ahora tengo que ir al funeral. Dentro de muy poco las campanas comenzarán a doblar a muerto. Durante horas. Tengo que darme prisa para lograr un buen lugar en la catedral. Oficiará al Arzobispo y estará el cuerpo oficial y diplomático, que darán sus pésames a las mujeres veladas que no entienden nada, como yo. Que sólo tienen un muerto. Es mucho tener lo que tengo, un féretro, un cadáver ante el cual llorar.

**MARIA
DE LOS ANGELES
KNOCHENHAUER**

**SERGIO
DOMINGUEZ
VARGAS**

**GUILLERMO
SOBERON**

PAPEL DE LA UNAM EN EL REFORZAMIENTO DE LAS UNIVERSIDADES DE LOS ESTADOS DE LA REPUBLICA*

SUMARIO

I El Sistema Educativo Nacional / II El peso específico de la UNAM en el Sistema Educativo Nacional / III El peso específico de la UNAM en el Sistema Nacional de Ciencia y Tecnología / IV El carácter Nacional de la UNAM. Su misión en la expansión de los Sistemas Nacionales Educativo y de Ciencia y Tecnología / V Más recursos económicos para la educación y para la investigación / VI Más recursos humanos para la educación y para la investigación / VII Responsabilidad de la UNAM en el fortalecimiento de las universidades de los Estados de la República: Acciones formalizadas; Acciones no formalizadas / VIII Nueva proyección de la dimensión nacional de la UNAM / IX Políticas de carácter nacional para el impulso a las Universidades de los Estados de la República.

México requiere más y mejor educación. La formación integral de un mayor número de mexicanos será una gran riqueza para el país y un factor de enorme importancia para alcanzar los niveles de bienestar social a que legítimamente aspiramos.

Una de las acciones fundamentales que deben realizarse de inmediato es el reforzamiento de las instituciones de educación superior de los Estados de la República. En esta tarea la Universidad Nacional Autónoma de México tiene una bien definida responsabilidad que, en cierta medida, ha estado cumpliendo. No obstante, es posible incrementar la participación de la UNAM en muy variadas actividades para el fin indicado lo cual requiere, asimismo, de la colaboración de las casas de estudio estatales.

I. El sistema educativo nacional

El sistema educativo nacional está integrado por: los educandos y educadores; los planes, programas y métodos educativos; los establecimientos que imparten educación; los bienes y demás recursos destinados a la educación; y la organización y administración del sistema.¹

En lo que toca al tipo de educación, incluye la preescolar, la primaria, la media básica (secundaria general, secundaria tecnológica industrial, secundaria tecnológica pesquera, secundaria tecnológica agropecuaria), la media superior (bachillerato técnico, profesional o equivalente, normal, carreras profesionales de nivel medio) y la superior (licenciatura, carreras técnicas, normal superior, normal de especialización y posgrado).

Con respecto al número de estudiantes, el sistema educativo nacional está constituido de la siguiente manera: más de 12 millones de alumnos reciben educación primaria y preescolar; cerca de 2 millones cien mil estudian secundaria; son aproximadamente 650 mil los registrados en educación media superior (bachillerato), y 587 mil los registrados en educa-

ción superior,² que incluyen 87 mil que estudian normal superior. Dentro de ésta, la educación de posgrado se mantiene incipientemente desarrollada, pues cuenta con menos de 20,000 estudiantes en el país.³

Aun cuando no están integrados en el sistema educativo nacional, para los fines del presente trabajo podríamos agregar aquellos que se encuentran realizando sus posgrados en el extranjero con becas de CONACYT, la ANUIES y nuestro Programa de Formación de Personal Académico, y que serían del orden de 1,400. Además hay un pequeño número de estudiantes graduados que obtienen becas de otros orígenes (fundaciones, ingresos extraordinarios, etcétera).

Así pues, el sistema educativo nacional da acomodo a dieciséis millones de estudiantes, lo cual significa que el 56% de la población entre 5 y 24 años de edad se ubica en algún establecimiento docente.⁴ Para tener una idea del alcance de la educación en nuestro país podemos hacer referencia a un estudio comparativo⁵ entre México y otros países (tabla 1), el cual reveló que, para el año de 1970:

- Estaba dentro del sistema educativo el 49% de la población en edades de 5 a 24 años, en contraste con el 91.5% de Canadá. De los otros 35 países con datos al respecto, 33 tenían dentro del sistema educativo un porcentaje de la población en este grupo de edades superior al de México.
- Estaba en el tercer nivel de la educación el 2.2% de la población escolar, en contraste con el 14.1% de Estados Unidos. De los otros 37 países, 34 tenían en educación superior un porcentaje de la población escolar superior al de México.
- Los profesionales y técnicos representaban el 6% de la fuerza de trabajo, en contraste con el 19% de Suecia. De los otros 12 países con datos al respecto, en 11, profesionistas y técnicos constituían un porcentaje de la fuerza de trabajo superior al de México.

Aun cuando no disponemos de datos más recientes para ilustrar la situación anterior, puede afirmarse que no debe haber variado sustancialmente, a pesar del impulso que se ha dado a la educación en el presente sexenio, pues los cambios se logran después de transcurridos varios años.

De otra parte, hay que considerar que desde Tenochtitlan hasta nuestro siglo, la Ciudad de México ha sido el centro en torno al cual se ha construido el país, el eje físico, económico y cultural de la unidad nacional; la capital política y el más poderoso motor que ha impulsado el desarrollo y la modernización de los mexicanos. De algunos lustros para acá, no obstante, la concentración de inversión y poder, que en forma natural se ha dado en el Valle de México, se convierte cada vez más en un obstáculo para la evolución equilibrada y ar-

* Conferencia sustentada con motivo del XXV Aniversario de la Universidad Autónoma de Querétaro (febrero 13 de 1976).

mónica de todas las regiones y grupos que constituimos la nación.

En cuanto a la centralización docente, cabe mencionar que en 1975 en el área metropolitana de la Ciudad de México se dio educación al nivel bachillerato al 42% del total de los alumnos del país, y al 52% al nivel licenciatura. Estas proporciones están muy por encima de la concentración de la población total del área mencionada (17%).

En 1976 sólo cerca del 4% del total de alumnos inscritos en el nivel de licenciatura está realizando estudios de posgrado.

Treinta y una instituciones en el país ofrecen estos estudios, de las cuales 17 corresponden a entidades federativas fuera del Distrito Federal. En 1975, el 90% de los alumnos de posgrado estudiaba en las 14 instituciones restantes en la zona metropolitana de la Ciudad de México.

Los datos anteriores muestran, por una parte, la insuficiencia e inapropiada distribución geográfica del sistema educativo nacional y, por otra, la mala conformación de la pirámide educativa, y hacen evidente la necesidad de incrementar los servicios educativos en general y los de nivel superior en forma especial, lo cual significa que los esfuerzos deben redoblar para dar atención a la demanda social en este nivel.

II. El peso específico de la UNAM en el Sistema Educativo Nacional

El 26 de mayo de 1910 fue aprobada la ley de creación de la Universidad Nacional, que prescribía en su artículo primero lo siguiente: "Se instituye con el nombre de *Universidad Nacional de México* un grupo docente cuyo objeto primordial será realizar en sus elementos superiores la obra de la educación nacional." Desde entonces ha recaído sobre la UNAM, y desde la década de los treinta también sobre el IPN, la principal responsabilidad de la tarea educativa del país.

Dado su carácter nacional, acudieron a ambas instituciones estudiantes de todo el país, y muchos del extranjero, principalmente de Latinoamérica. Sin embargo, algunas cifras sobre el incremento de su población estudiantil muestran claramente la urgencia de adoptar políticas más acordes con la realidad actual.

En 1924 la UNAM tenía 9,622 estudiantes. Su crecimiento se acentuó en las últimas décadas, pues en 1960 los estudiantes universitarios no llegaban a 60 mil y en 1970 eran ya 106 mil. En 1972, tan sólo los estudiantes de nuevo ingreso sumaron 70 mil. De esta manera, si la población estudiantil universitaria casi se duplicó en la década 1960-1970, vemos que casi se triplicó en los siguientes cuatro años.

Actualmente hay 251,300 alumnos inscritos en nuestra institución, 107,100 en sus dos sistemas de bachillerato (la Escuela Nacional Preparatoria y el Colegio de Ciencias y Humanidades), 134,200 en nivel profesional y 9,980 en posgra-





do. Estos estudiantes constituyen, respectivamente, el 20, el 30 y el 50% aproximadamente de los alumnos registrados en estos niveles en todo el país.

Cerca del 20% de los estudiantes que ingresan a la UNAM está constituido por jóvenes de los estados de la república que buscan en la institución y en la ciudad de México mejores oportunidades para su realización cabal. El proceso ha determinado una grave descapitalización de recursos humanos para los estados de la república, ya que muchos de ellos se arraigan en el Distrito Federal.

El acentuado crecimiento demográfico del país y el afán de ampliar las perspectivas educativas, llevó a la Universidad Nacional Autónoma de México a captar incrementos cada vez mayores de la demanda de educación superior que se ha producido en México en los últimos 50 años. Por tanto, sus dimensiones actuales hallan explicación en el hecho de que se ha visto en la necesidad de contribuir a captar la demanda social de educación, evitando así graves repercusiones políticas, sociales, económicas y culturales.

Sin embargo, pronto llegó el límite más allá del cual no era conveniente que la Universidad Nacional mantuviera el mismo ritmo de crecimiento, pues de lo contrario llegaría a un tamaño desproporcionado a su infraestructura académico-administrativa, y en pocos años, junto con el IPN, atendería en el nivel medio superior a una población escolar mayor que la de la licenciatura, lo cual significaría una alteración substancial en la naturaleza y estructura de las dos instituciones, que se verían obligadas a dedicar la mayor parte de sus recursos y esfuerzos a la enseñanza media superior, en detrimento de la atención a los estudios de posgrado, por las crecientes exigencias de los otros niveles.

Asimismo, la renovación de la enseñanza en sus contenidos, metodologías y estructura, presenta serios problemas al intentar cambios y reformas en una organización de grandes dimensiones. El gigantismo dificulta las relaciones entre autoridades, profesores y alumnos, y la administración se somete a complejidades cada vez mayores.

Todo esto hizo imperativa una regulación nacional del flujo de solicitudes a la Universidad y al Politécnico, que les permita restablecer el equilibrio entre sus recursos y funciones y hacer más eficaz la política de desconcentración de oportunidades del Distrito Federal, para asegurar un desarrollo económico, social, político y cultural más equilibrado en el país.

Necesitamos orientar el sistema nacional de educación superior de manera racional, para atender las demandas regionales sin desarraigar a los estudiantes, y elevar los niveles académicos de las instituciones de educación superior de todo el país. La limitación de los recursos de que dispone México exige aplicarlos con mayor eficiencia. En el mensaje que dirigió el Presidente Echeverría a la XIII Asamblea General de

la ANUIES que se reunió en Villahermosa en 1971, planteó la urgencia de corregir las tendencias al gigantismo, no sólo para propiciar el crecimiento armónico de nuestro sistema de educación, sino por la necesidad de aprovechar, integralmente, los recursos de que dispone el país para fomentar la investigación y la docencia, "las más valiosas inversiones de nuestro futuro", según palabras del señor Presidente.

En los acuerdos de Villahermosa, los representantes de las instituciones que integran el sistema de educación superior del país asumieron ya la responsabilidad de hacer frente a la descentralización educativa, tanto en lo académico como en lo administrativo, apuntando que para ello es imprescindible coordinar los recursos educativos de la nación y conjugar los esfuerzos de las instituciones de enseñanza sin menoscabo de su identidad, teniendo como meta volver más eficaz y creativa la educación nacional, mediante el paso de un crecimiento no planeado a una política de desarrollo equilibrado con enfoques cualitativos, que ofrezca iguales oportunidades educativas a las distintas regiones del país.

En 1973 las autoridades de la UNAM y del IPN señalaron, en forma directa, la inconveniencia de seguir soportando la mayor parte de la carga de la educación superior del país. Todos compartimos cabalmente la conciencia de que el problema de la atención a la demanda social de educación trasciende las posibilidades de las dos instituciones nacionales; de que se trata de un problema de carácter nacional, sobre todo si lo enfocamos desde el punto de vista cualitativo, con el que sólo podrá contenderse mediante esfuerzos coordinados y programados adecuadamente. Como resultado del estudio del problema y del señalamiento de soluciones que planteó la ANUIES al Ejecutivo de la Nación, se decidió la creación de nuevas instituciones, lo cual ha aliviado, sin duda, la gravedad del problema cuantitativo. Cabe señalar, en el área metropolitana, la creación del Colegio de Bachilleres con 5 planteles y de la Universidad Autónoma Metropolitana con 3 unidades; de 5 establecimientos profesionales del Instituto Politécnico Nacional y nuestros 5 campos universitarios de estudios profesionales.

También en el resto del país se han creado, a partir del planteamiento de la ANUIES, nuevas instituciones de educación superior. En 1973 había 30 institutos tecnológicos regionales que ofrecían estudios técnicos superiores a cerca de 20 mil alumnos del interior del país. Hoy funcionan 42. Se han creado también 8 institutos tecnológicos agropecuarios. Se crearon las Universidades Autónomas de Ciudad Juárez y de Chiapas y el Colegio Superior de Agricultura Tropical en Cárdenas, Tabasco. Asimismo se ha ampliado sustancialmente la capacidad instalada de las instituciones de educación superior en los Estados de la República.

Sin embargo, a 4 años de distancia de los acuerdos de Vi-



lhermosa, si bien es cierto que se han dado ya pasos importantes en este sentido, prevalece aún una situación de aguda centralización y desigualdad de oportunidades educativas entre las diferentes regiones del país, no sólo entre el Distrito Federal y el interior del país, sino entre las propias entidades federativas. Por ejemplo: de un total de 188 carreras profesionales formalmente diferentes, sólo 2 estados de la República ofrecen más de 50 y 10 ofrecen más de 20.

Por ello el mismo documento de la ANUIES subraya el imperativo de emprender de inmediato medidas tendientes al reforzamiento de las instituciones de educación superior de los Estados, y al impulso de los programas de posgrado.

III. El peso específico de la UNAM en el Sistema Nacional de Ciencia y Tecnología

En una buena parte, la investigación científica de nuestro país, igual que el sistema educativo mexicano, se ha desarrollado en la Universidad Nacional Autónoma de México. También destacan los esfuerzos del IPN, El Colegio de México, El Colegio de Posgraduados de Chapingo y otras instituciones descentralizadas como el Instituto Nacional de la Nutrición y el Instituto Mexicano del Petróleo, principalmente. Son pocas las instituciones docentes de los estados que llevan a cabo tareas de investigación. La centralización política, económica, cultural y social ha sido determinante de esta situación.

Nuestra institución comenzó a hacer investigación en escala apreciable alrededor de 1929, cuando se incorporaron a la Universidad el Observatorio Astronómico Nacional, la Biblioteca Nacional, el Instituto de Geología y el Instituto de Biología. Estos grupos fueron reforzados más tarde por otros formándose nuevas dependencias de investigación, las cuales alcanzan ahora un total de treinta y tres.

Hoy en día la investigación en la UNAM representa una función de la más alta prioridad. De 1973 al presente año, la inversión se ha incrementado en un 153%, representando en 1976 la cuarta parte de la inversión nacional total en investigación.

La infraestructura de la investigación científica de la Universidad tiene como sustrato 10 institutos, 4 centros y 7 divisiones de investigación científica; 9 institutos de investigación humanística y 3 centros de apoyo a las labores de investigación. Existen además establecimientos de investigación de la UNAM fuera de Ciudad Universitaria, como son la Estación de Biología Tropical en los Tuxtlas, Veracruz; la Estación de Investigaciones Marinas del Carmen, Campeche; la Estación de Investigaciones Marinas en Mazatlán, Sinaloa; la Estación de Investigación, Experimentación y Difusión Ecológica en Chamela, Jalisco; la Granja Experimental en Zapotitlán, México; el Observatorio de Tonanzintla, Puebla; el Observatorio de San Pedro Mártir, Baja California; la Estación Sismológica "Tlamacas", en Ameca; y la Oficina Regional

Geológica de Sonora. Como se verá después, la UNAM también participa en otros 5 Centros de Investigación en cooperación con CONACYT, las universidades locales y los Estados de la República.

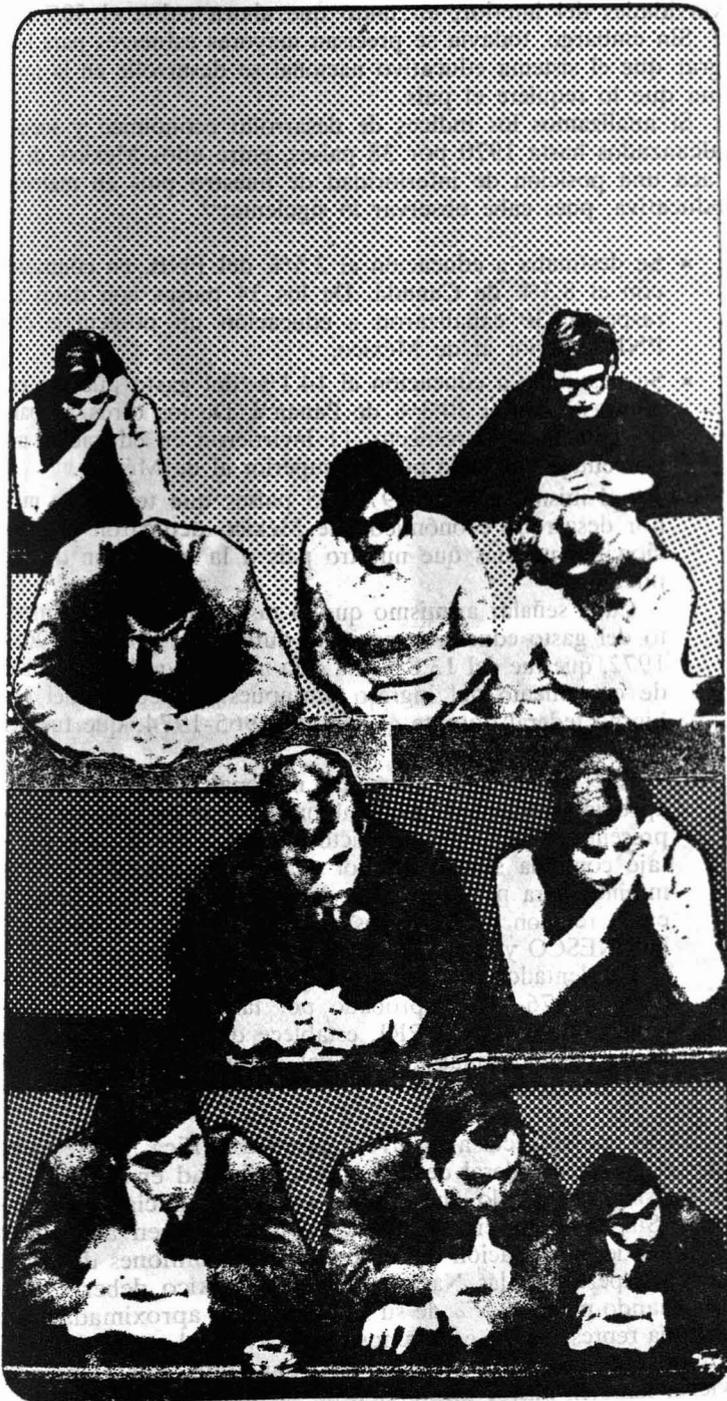
En la actualidad, de acuerdo con el número de personas dedicadas en México a la investigación (7,000), la Universidad constituye la tercera parte del esfuerzo total del país. De octubre de 1973 a septiembre de 1975, por ejemplo, los investigadores de la Universidad publicaron la tercera parte de los trabajos mexicanos aparecidos en revistas nacionales y extranjeras de prestigio. A ello hay que agregar numerosos informes técnicos generados en programas de investigación aplicada.

Tenemos casi 10,000 estudiantes graduados y 441 ayudantes de investigador, en su mayor parte adiestrados en proyectos de investigación en desarrollo. A ellos hay que agregar 199 jóvenes profesionales universitarios que se preparan en el extranjero. Esperamos que en los próximos años podremos elevar a 30,000 el número de los que formamos directamente. Esta es una contribución trascendental si se considera que para el año de 1983 el país requerirá 60,000 investigadores, según estimación del CONACYT.

IV. El carácter nacional de la UNAM. Su misión en la expansión de los Sistemas Nacionales de Educación y de Ciencia y Tecnología.

La Universidad Nacional Autónoma de México ha sido y es nacional por su historia y por su función. Ha podido serlo desde la ciudad mayor de una República que centralizaba y centraliza todo. En ella se han formado a muchos de los políticos y científicos, hombres de letras y de empresa, que han orientado e impulsado las grandes instituciones nacionales, el avance económico y el ejercicio de la inteligencia en todo el país. La UNAM no podrá ser nunca sólo la universidad de la Ciudad de México. Es una casa que formaron y han servido mexicanos de todo el territorio nacional, con quienes tenemos un compromiso.

Y así como en un momento concentró su tarea en la ciudad de México, donde estaba la garantía de la supervivencia y la unidad nacionales, y en donde el esfuerzo rendía mayor fruto al país entero, más tarde hubo de extenderse a otros confines y llega ahora el momento de revisar la estrategia de una acción que deberá seguir siendo, si ha de ser leal a su historia y al país, de sentido y alcances nacionales. Por ello la UNAM de los últimos años, ante la imposibilidad de abrir sus puertas a estudiantes de todo el país, coordina esfuerzos —con el respeto que debe a la autonomía de otras universidades— con prácticamente todas las instituciones de educación superior del país, multiplica sus centros de investigación en todo el territorio, forma profesores para otras universidades hermanas y sigue atenta a los avances de la cultura y de la ciencia en toda la Nación.



... Todos los universitarios del país hemos cobrado conciencia de la obligación de adecuar las instituciones educativas a la realidad cambiante, intentando nuevos modelos, planes, programas y métodos de trabajo que hagan accesibles los servicios educativos a un mayor número de personas, logrando simultáneamente mejorar la calidad y eficiencia de la educación en todo el ámbito nacional, tarea que es así compartida por muchas instituciones educativas.

En abril del año pasado, con motivo de la XVI reunión general de la ANUIES nos permitimos hacer, en esta misma ciudad, algunas reflexiones para insistir en la urgente necesidad de corregir la desigual distribución de oportunidades educativas entre las entidades de la federación, y de impulsar los sistemas educativos locales de forma tal que sean capaces de atender adecuadamente la demanda de educación superior y media superior en sus lugares de origen.

Comentábamos en esa ocasión que los grandes beneficios que traería consigo la atención, en mayor proporción, de la demanda de enseñanza en sus lugares de origen no sólo serían educativos, pues al disminuir la descapitalización intelectual de los estados se corregiría la inequitativa distribución de oportunidades en otras áreas, como son empleo, vivienda y salud, entre las entidades federativas; y por tanto, se impulsaría el desarrollo económico y social del interior del país.⁹

Es indispensable impulsar significativamente el incremento de la población estudiantil a nivel de posgrado y las actividades correlativas de investigación científica, pues ambas constituyen las fuentes naturales y exclusivas de los recursos humanos necesarios para la expansión de nuestros sistemas de educación superior y de ciencia y tecnología; consecuentemente son la más firme esperanza para lograr la necesaria industrialización tecnológica que requerimos con urgencia para ser económicamente independientes.

Hay una necesidad apremiante, no sólo de incrementar los servicios de educación superior, sino de lograr una mejor distribución de los mismos, y una optimización de los recursos que a ella se destinan. En condición indispensable de lo anterior, emprender acciones agresivas, pero coordinadas, de formación de recursos humanos. Estas consideraciones nos llevan a concluir la importancia de implantar la investigación en o estrechamente vinculada a las universidades del país. Sabemos que, en su más amplio significado, la investigación es la base de una educación exitosa, y a través de la educación, la investigación se justifica plenamente.

La universidad y la investigación han recibido benéficas influencias recíprocas. La libertad académica que se da en la Universidad, la interacción de grupos que se estimulan unos a otros perpetuando y transmitiendo una diversidad de disciplinas, y el rigor requerido por las funciones educativas, hacen de la Universidad al sitio ideal para llevar a cabo la investigación.



Recíprocamente, la investigación repercute en una definida mejoría de la educación superior. Las instituciones de enseñanza comprometidas en la investigación son notables por las exigencias de libertad académica, la renovación de los planes de estudio y la repartición de la autoridad. Hoy en día la investigación de más alta calidad se realiza por las universidades o en estrecha cooperación con ellas, y las mejores universidades son aquéllas profundamente ocupadas en la investigación o aquéllas que cooperan con ella estrechamente.¹⁰

Pero la investigación debe ser estimulada por sí misma porque, además de afectar favorablemente al sistema educativo, constituye una firme esperanza para un verdadero desarrollo tecnológico, una base para otras tareas de investigación a escala nacional y un medio para aprovechar nuestros recursos naturales. Nuestras universidades deben cumplir mediante ella con una de sus misiones más significativas: colaborar al progreso del país.

Sin embargo, las universidades sólo podrán hacer investigación a partir de un cierto grado mínimo de desarrollo de su infraestructura académica.

En México contamos en 1975 con 12 investigadores por cada 100,000¹¹ habitantes, cuando en 1970 Rusia y Estados Unidos tenían de 500 a 600; en Holanda había 400, en Alemania Occidental 360, en Bélgica 220, en Italia 100, en España 40 y en Grecia 32.¹² Es obvio, por tanto que una política nacional de desarrollo de la investigación científica debe dar prioridad a la formación de investigadores y técnicos.

Es en este aspecto en el que deseamos subrayar en esta ocasión la gran responsabilidad de la UNAM.

La investigación que realiza la UNAM representa una de las mejores oportunidades para la indispensable expansión de los sistemas nacionales de educación y de ciencia y tecnología.

Dada la infraestructura académica de la UNAM, nuestra institución tiene los elementos necesarios para proyectar su carácter nacional en renglones fundamentales para el desarrollo del país, tanto en lo que toca a la expansión del sistema educativo nacional a nivel de enseñanza profesional y de posgrado, como en materia de investigación. Si bien lo que poseemos es, en sí, una riqueza, también es una gran responsabilidad.

V. Más recursos económicos para la educación y para la investigación

En materia educativa y en investigación científica el gobierno federal ha desarrollado un esfuerzo sin precedente.

En los últimos 5 años se han cuadruplicado los recursos destinados a la educación superior, incluyendo las necesidades de la UNAM y el IPN. De 1971 a 1975 el subsidio de las universidades estatales se incrementó en un 852%¹³; el de la UNAM en un 255% y el del IPN en un 221%. De otra parte, el gobierno federal absorbía sólo el 20% del costo de las uni-

versidades del interior, en tanto que ahora cubre el 50%.

Sin embargo, todavía se precisan mayores esfuerzos para lograr que el sistema educativo nacional se desarrolle en la forma que lo requiere el país.

Si analizamos los índices de desarrollo económico y social alcanzados hasta 1970 por 38 países, entre ellos México, destaca una posición de inferioridad de nuestro país en materia educativa, pues cabe observar lo siguiente:¹⁴

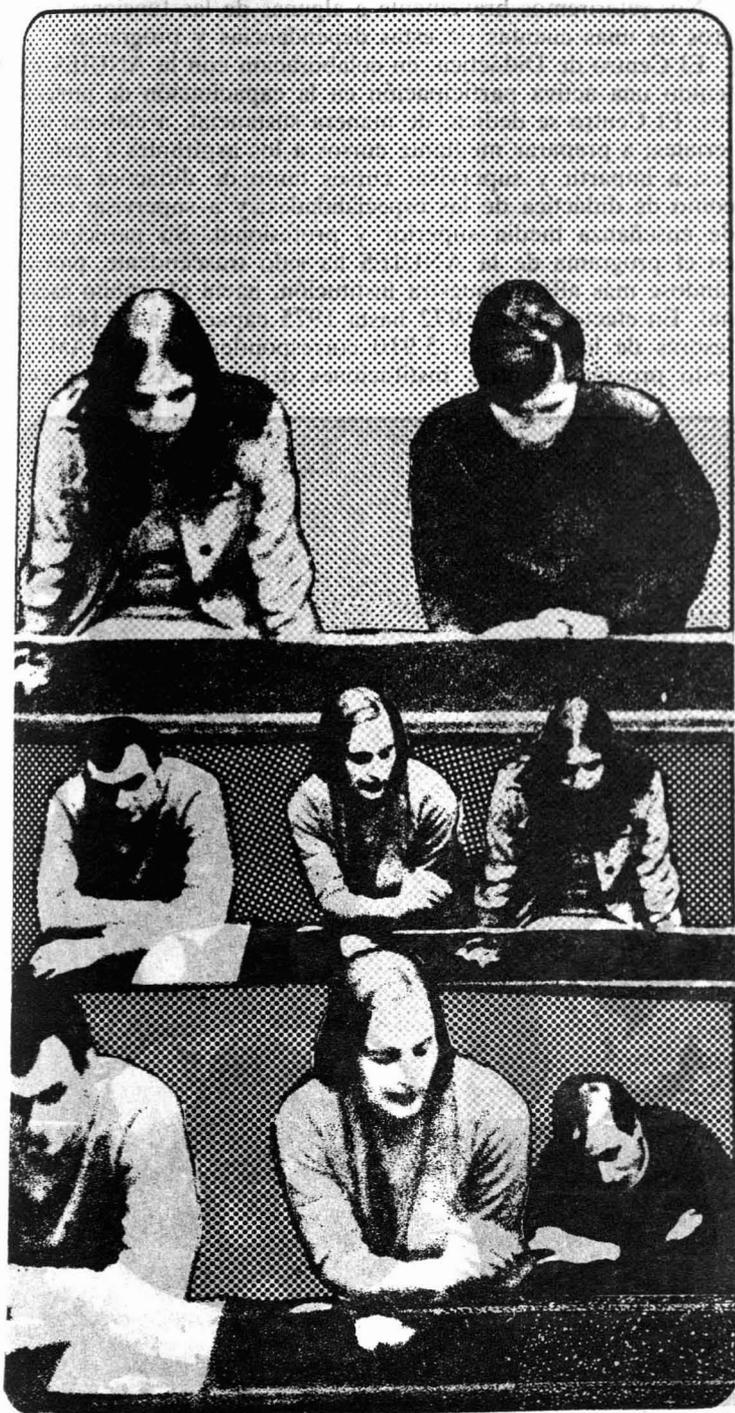
- Se destinaba a educación el 2.5% del PNB, en contraste con el 8.3% de Canadá. De los 34 países con datos al respecto, 30 canalizaron a educación un porcentaje del PNB superior al de México.
- Se destinaba a educación el 14.1% del gasto público, en contraste con el 30.3% de Panamá. De los otros 24 países con datos al respecto, 11 invirtieron en educación un porcentaje del gasto público superior al de México.
- En el mismo año de 1970, 35 países que tenían un menor desarrollo económico que México dedicaron proporcionalmente más que nuestro país a la educación de sus pueblos.

Cabe señalar asimismo que la tasa anual de crecimiento del gasto educativo nacional durante el período 1965-1972, que fue del 13.8%, ha sido menor que la tasa anual de crecimiento del ingreso presupuestal efectivo del gobierno federal durante el período 1965-1974, que fue del 15%.

En 1972, el gasto educativo nacional en México fue de aproximadamente 17,000 millones de pesos,¹⁵ lo cual representó el 3.3% del producto interno bruto. Este porcentaje continúa siendo inferior al 4% recomendado como mínimo para países en vías de desarrollo, como México, en la reunión de Ministros de Educación convocada por la UNESCO y efectuada en Santiago de Chile en 1962.

Es alentador, sin embargo, que el Plan Básico de Gobierno 1976-1982, aprobado por la VII Asamblea Nacional Ordinaria del PRI, establece que "debe plantearse como meta destinar el 5% del producto nacional bruto a la educación".

En lo que respecta a la investigación científica, los recursos que el gobierno federal destinó a esta actividad en 1975 superaron siete veces a lo que gastaba en ella al iniciarse el régimen. Sin embargo, en 1976 sólo se invertirán en actividades directas de investigación del orden de 2 500 millones de pesos. Según expertos de las Naciones Unidas, México debería dedicar cuando menos 0.5% de su PNB¹⁶ lo cual aproximadamente debería representar, si estimamos el de 1975, del orden de 5,000 millones de pesos. Es indispensable, por tanto, que el país invierta también mayor proporción de su producto nacional bru-



to en investigación científica, si aspiramos a superar el atraso económico, científico y tecnológico que padecemos.

VI. Más recursos humanos para la educación y para la investigación

Los universitarios, sin embargo, no podemos desentendernos de la responsabilidad de lograr a nivel nacional una adecuada oferta de servicios educativos y de investigación, reduciendo el problema a su aspecto económico.

Sabemos que además es indispensable solucionar el aspecto cualitativo, lo cual significa alcanzar simultáneamente niveles académicos más altos y ampliar las perspectivas de los adiestramientos. En lo que toca a la investigación científica, en la medida en que su más importante elemento lo constituyen los recursos humanos, la optimización de los elementos materiales que se le destinen dependerá también del elemento cualitativo. Es decir, que la expansión de los sistemas nacionales de educación y de ciencia y tecnología no reside únicamente en el aspecto presupuestal, pues la empresa fracasaría si no existen los recursos humanos necesarios que le den cimientos sólidos. Y en este sentido es indiscutible que la responsabilidad de encauzar de manera racional esa expansión debemos compartirla con el gobierno federal todas las casas de estudios superiores del país.

Tanto la ANUIES como el CONACYT se han abocado a enfrentar a nivel nacional el problema del adiestramiento magisterial. En la Asamblea General de la ANUIES celebrada en agosto de 1971, se acordó crear el Programa Nacional de Formación de Profesores con tres propósitos fundamentales: 1) formación de nuevos profesores; 2) mejoramiento del profesorado actual; 3) instrumentación para la docencia y la preparación de materiales y publicaciones. El programa se cumple mediante seis actividades fundamentales: a) becas para estudios de especialización, maestría o doctorado; b) cursos intensivos y seminarios de actualización; c) formación de especialistas en programas educativos; d) apoyo a programas institucionales e interinstitucionales; y e) creación de centros regionales. Las tres primeras han recibido un mayor impulso. De instituciones educativas de todo el país han provenido los 32 827 profesores que fueron adiestrados desde 1972 hasta 1975 en instituciones nacionales y del extranjero. Además, algunas asociaciones institucionales o de profesionistas han intervenido en este importante aspecto.

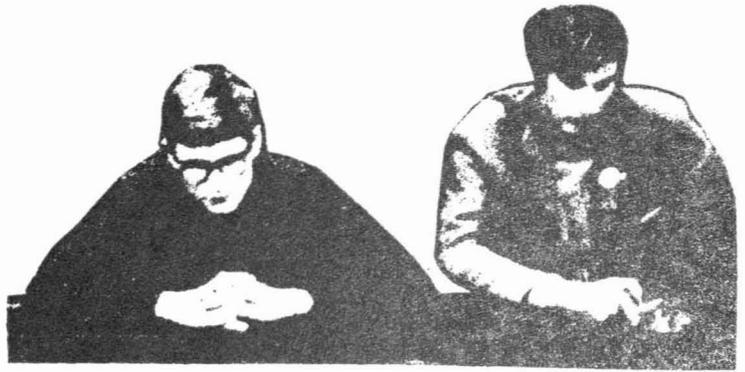
Por su parte, también el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología ha venido desarrollando en este sentido una tarea de enorme trascendencia. Desde que inició sus funciones en 1971 a enero de 1976, había otorgado 6 020 becas. En la actualidad tiene becados a 2,006 estudiantes, de los cuales 1,128 realizan estudios de grado en el extranjero, y 938 en el país. Muchos de ellos podrán laborar en universidades de los estados.

La intervención de la UNAM en la formación de recursos humanos para la educación media superior y superior se remonta a 1968, con la impartición de cursos para capacitar a los profesores de la Escuela Nacional Preparatoria, precursor del Programa de Formación de Personal Académico iniciado en 1967. En 1969 se crearon la Comisión de Nuevos Métodos de Enseñanza y el Centro de Didáctica; en 1971, la Comisión de Becas; en 1973 dos centros de especialización en la formación de recursos humanos: DIDACTA, manejado conjuntamente por las facultades de Medicina y Química y el Centro Latinoamericano de Tecnología Educativa para la Salud (CLATES), en el que participan la UNAM, ANUIES, la Secretaría de Salubridad y Asistencia y la Organización Panamericana de la Salud.

Nos referiremos brevemente a algunas de las funciones y logros de unas cuantas de estas dependencias y programas.

El Centro de Didáctica, en colaboración con la ANUIES, ha tenido una activa participación en la capacitación de profesores. El Centro se dedica, de manera sustancial, a elaborar materiales; a preparar mediante cursos a los aspirantes a profesores; a impartir y supervisar cursos tanto de didáctica general como de didáctica de las especialidades; y a supervisar cursos de enseñanza media superior y profesional. Su participación en el programa de la ANUIES ha sido trascendente, proyectándose más allá de nuestra institución, hacia el ámbito nacional. En efecto, desde 1972 hasta 1975 capacitó a 10 140 profesores de los que sólo 5 910 corresponden a la UNAM; el resto provino de otras instituciones del país. Asimismo, esta





dependencia universitaria ha publicado manuales de Didáctica General y de las Ciencias Histórico-Sociales, de las Ciencias Experimentales, de Lenguaje y de la Matemática. Debe insistirse en la potencialidad multiplicadora del curso de Didáctica General impartido por el Centro. Tan sólo al primero asistieron 82 profesores de 37 instituciones quienes, a su regreso, lo impartieron en sus propias casas de estudio con una asistencia aproximada de 2 000 participantes. Hasta ahora ha habido 190 de estos cursos. Por último el Centro prepara un programa para la formación de instructores, un manual de objetivos y evaluación y un curso de autoformación de profesores.

También el CLATES ha desarrollado importantes actividades de formación de recursos humanos, dentro de los renglones de capacitación de personal docente, asesoría en el diseño de planes de estudio y elaboración de material didáctico. Durante 1975 impartió 202 talleres a 3 584 docentes. De estos talleres, 77 se ofrecieron en el interior del país con una participación de 1 361 profesores, o sea un 38% del total de asistentes a estas actividades. También se asesoró en la producción de materiales de autoenseñanza a la Escuela de Enfermería del Seguro Social de Mérida, Yucatán, y se prestó asesoría para el diseño de planes de estudio a la Universidad Autónoma de Chiapas. CLATES colabora también con las instituciones hospitalarias del Instituto Mexicano del Seguro Social, el ISSSTE y la Secretaría de Salubridad y Asistencia.

La Comisión de Nuevos Métodos de Enseñanza ha impartido 48 cursos desde 1972 sobre sistematización de la enseñanza y enseñanza programada, semiología de la imagen, el diseño de planes y programas de estudio, principios de redacción e investigación didáctica, evaluación del aprovechamiento escolar, enseñanza audiovisual y elementos del método científico. Han participado 1 611 profesores de la UNAM, de escuelas incorporadas a la misma y de otras instituciones. Se han editado algunos de estos cursos, por lo que aumentan su capacidad multiplicadora.

Las actividades de la Comisión de Becas están dedicadas, de modo primordial, a la formación de recursos humanos para otras instituciones. En los 4 años que lleva funcionando como tal ha proporcionado becas a 215 estudiantes del interior del país, la mayoría de ellas sobre la base de convenios de intercambio académico.

Por su parte, el Programa de Formación de Personal Académico de la UNAM ha contado desde 1967 a 1975 con cerca de 5 000 becarios, de los cuales el 25% ha salido a posgraduarse al extranjero. Si bien es cierto que este Programa tiene como objetivo fundamental la formación de los recursos humanos que requiere nuestra propia Institución, es innegable que ha sido una importante fuente de recursos humanos para otras instituciones, pues la UNAM sólo ha retenido del orden del 18% del total de becarios.

De hecho, la formación de personal académico idóneo no se ha concebido exclusivamente para satisfacer las necesidades internas de nuestra institución. Además de que la UNAM ha venido coadyuvando en la implantación de centros y programas de investigación en sistemas que no le son propios, ha proporcionado parte de su cuerpo académico a instituciones que van surgiendo. Tal ha sido el caso del Instituto Nacional de Energía Nuclear, el Centro de Investigación y Estudios Avanzados del IPN, del Instituto Mexicano del Petróleo, del CONACYT y de la Universidad Autónoma Metropolitana, entre otras.

En materia de becas, hemos continuado ininterrumpidamente su asignación a egresados de instituciones de estados de la República que vayan a incorporarse al personal académico de las mismas. Además del programa regular de becas que está en marcha desde hace 10 años, en abril de 1974 celebramos un convenio con CONACYT con objeto de becar conjuntamente a pasantes de universidades del interior que deseen realizar en la UNAM trabajos de investigación que les son aceptados como tesis en sus universidades de origen.

En los dos años en que ha estado vigente este convenio hemos recibido en la UNAM a 69 estudiantes de otras casas de estudio. Debe señalarse que de este total, el 70% corresponde al segundo año, por lo cual cabe esperar una expansión continuada de sus beneficios.

VII. Responsabilidad de la UNAM en el fortalecimiento de las Universidades de los Estados de la República

Lo anteriormente expuesto hace patente la necesidad de ampliar el sistema educativo nacional y de incrementar el nivel superior del mismo, para lo cual se precisa la formación en gran escala de recursos humanos. Es claro también que el crecimiento del sistema educativo nacional tiene que ir aparejado con su diversificación y con una mejor distribución geográfica de sus elementos. Esto implica que es impostergable el reforzamiento de las universidades estatales allegándoles más recursos económicos, dotándoles de más y mejores recursos humanos y apoyándoles para su ascensión al cuarto nivel, es decir para que implante núcleos de investigación científica y adecuación de posgrado. Esta preocupación constituyó una de las recomendaciones de la ANUIES en el estudio que realizó en el año de 1973.¹⁷

La UNAM tiene plena conciencia de la importancia que tiene que lograr, en un plazo breve, un mejor desarrollo de las universidades estatales por lo que, desde hace algunos años y cada vez en mayor medida, ha emprendido una serie de acciones encaminadas a ese fin, las cuales pueden tener un carácter formal o bien realizarse sin ningún arreglo interinstitucional protocolizado.



Acciones formalizadas

Consecuente con su carácter nacional, la UNAM ha desarrollado acciones coordinadas con otras entidades educativas científicas y culturales, en todo el ámbito del país, lo que le ha llevado a implantar programas conjuntos de desarrollo académico que cumplen, además, con dos importantes objetivos: promover la enseñanza y solucionar problemas de interés regional.

Estas acciones se han canalizado a través de 18 convenios de colaboración en tres áreas fundamentales: investigación, docencia y técnico-administrativa.

a) Por lo que concierne a la cooperación en materia de investigación, celebramos convenios con las Universidades de Sinaloa y del Carmen, de acuerdo con los cuales comenzaron a funcionar estaciones de investigaciones marinas en Mazatlán y en Campeche.

El Centro de Ciencias de la Tierra de Zacatecas es un consorcio entre la Universidad Autónoma de Zacatecas, el gobierno local y la UNAM que arrancó desde 1971.

En los últimos años la UNAM ha intervenido de manera decidida en la creación de centros de investigación científica en los Estados de la República mediante convenios con CONACYT, los gobiernos de esos estados y, en algunos casos, las universidades estatales. Se inician como proyectos de investigación de interés regional en los que, comúnmente, la UNAM proporciona programas y recursos humanos, el CONACYT aporta los fondos necesarios para la operación y adquisición de equipos, y los gobiernos y las universidades locales ofrecen sus instalaciones físicas.

Una vez puesto en marcha cada proyecto y verificada su viabilidad, se crean los centros que funcionan como organismos descentralizados donde, además de desarrollarse los programas de investigación que le dan origen, se llevan a cabo labores de docencia. Así surgieron, en 1973, el Centro de Investigaciones y Enseñanza Superior de Ensenada y el Centro de Investigaciones Ecológicas del Sureste; en 1975 comenzó a funcionar el Centro de Química Aplicada de Saltillo y acaba de hacerlo en diciembre pasado el Centro de Investigaciones Biológicas de la Paz, Baja California. Independientemente de esos proyectos conjuntos, la UNAM colabora de múltiples formas con las universidades estatales en sus dependencias de investigación, ya referidas en el apartado III, localizadas en el interior de la República.

b) Por lo que atañe a los convenios de cooperación en materia de docencia, se están llevando a cabo actividades en un doble sentido: ofreciendo los cursos con que nuestra institución cuenta para la formación de personal docente y de investigación, y enviando fuera de la UNAM parte de su infraestructura, con objeto de evitar la extracción de recursos humanos valiosos que, generalmente, retornan a sus lugares de origen en proporciones muy bajas.





En este último sentido apunta el Convenio suscrito por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca con la UNAM, en el que también participan el CONACYT y la ANUIES. Con base en él se ha creado un centro para la formación de profesores e investigadores en Ciencias Sociales. Se integró un grupo de estudiantes oaxaqueños que se dedica de tiempo completo a prepararse para, en el término de cuatro años, fundar la Escuela de Sociología de la Universidad Autónoma Benito Juárez. Actualmente se encuentran cursando el 3er. semestre.

La recepción de becarios en las instalaciones de la UNAM se produce a través de convenios directos, celebrados a la fecha con las universidades de Tamaulipas, Tabasco, San Luis Potosí, Puebla, Oaxaca, Nayarit, Guanajuato, Yucatán, Nuevo León, Sonora, Sinaloa, Zacatecas, Baja California, Michoacán, con los gobiernos de Chiapas y del Estado de México y con el CONACYT. El objetivo es otorgar becas para realizar estudios de posgrado que deben combinarse, en lo posible, con tareas de investigación y docencia.

c] Los convenios de colaboración técnico-académica son también de gran importancia. En junio de 1974 suscribimos uno con la Universidad de Nayarit, conforme al cual integramos los recursos de ambas instituciones en materia de docencia e investigación, y promovimos la asesoría en otros aspectos académico-administrativos, tales como sistemas de bibliotecas, centros de documentación, organización del servicio social, intercambio de publicaciones, planeación y organización administrativa.

Además de estos convenios típicos, cabe mencionar otros ejemplos con objeto de ilustrar algunas otras de nuestras posibilidades de colaboración:

- El 21 de julio de 1975 firmamos un convenio con la Universidad Autónoma de Baja California, con objeto de aunar los recursos académicos, materiales y económicos de las dos instituciones para establecer en el Estado de Baja California un Centro de Investigaciones Históricas, que tendrá por objeto realizar actividades de investigación histórica, docencia y difusión cultural.
- La Universidad Juárez de Durango en julio de 1975 solicitó asesoría para la elaboración del proyecto y la instalación del Museo de Durango, en el cual estamos ya colaborando. Para ello contamos con un equipo de antropólogos capaces de asesorar en todo lo que se refiere a la preparación de los guiones necesarios y pronto contaremos con el personal especializado en la catalogación de materiales de museos, ya que estamos planeando la instalación de un Museo Universitario de Antropología.
- El 16 de enero pasado fue firmado un convenio de colaboración científica con la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, para el desarrollo de las áreas de

metalurgia y ciencia de materiales. En él ambas instituciones se comprometen a fortalecer su infraestructura de investigación abocada a los campos citados, con miras a consolidar la estructura científico-tecnológica del país a través de entrenamiento de personas a diferentes niveles de la investigación básica y aplicada, y de proyectos específicos de descentralización. Al efecto, ambas universidades se proponen intercambiar alumnos de posgrado; profesores que implanten cursos a nivel de licenciatura o posgrado; personal de investigación que imparta conferencias y seminarios y dirija proyectos de investigación; profesionales para la formación de grupos de trabajo y la ejecución de programas conjuntos de enseñanza, investigación o técnicos; asistencia recíproca para la preparación de personal científico y técnico; y, en general todo tipo de asesoría y servicios.

Acciones no formalizadas

La colaboración de la UNAM con universidades del interior del país no se ha restringido a las acciones formalizadas mediante convenios. Existe una amplia gama de acciones que se han estado realizando sistemáticamente, tales como:

- *Organización de cursos* de varios tipos, desde cursos de actualización de profesores, hasta cursos de laboratorio, cursos intensivos, cursos de didáctica, etc. Por ejemplo: la Facultad de Ciencias impartió en la Universidad de Jalapa cursos de laboratorio de biología. La Escuela Nacional de Música ha dado varios cursos cortos en Querétaro, Guadalajara, Puebla, Durango, Tamaulipas. También ha invitado a profesores de los estados a un curso de didáctica, asistiendo profesores de Monterrey, Guadalajara, Puebla y Tampico. La Comisión de Nuevos Métodos de Enseñanza ha dado cursos sobre sistematización del proceso enseñanza-aprendizaje en Sonora, Nuevo León, San Luis Potosí y Guadalajara.
- *Impartición de conferencias* tanto en el interior del país como en la propia UNAM. Por ejemplo: la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales ha organizado conferencias en Baja California; el Instituto de Investigaciones Económicas en las universidades de Sonora y Baja California; y el Instituto de Geografía en Saltillo y Toluca.
- *Asesorías* básicamente respecto a planes de estudio, pero también respecto a otras cuestiones, por ejemplo: la Facultad de Derecho colaboró en el establecimiento de la División de Estudios Superiores de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Guadalajara; el Instituto de Astronomía prestó asesoría para la construcción de un telescopio en Tabasco; la Comisión de Nuevos Métodos de Enseñanza asesoró a la Universidad de Guadalajara



para la organización de un centro similar a la Comisión.

- **Envío de publicaciones y material didáctico.** En general, las dependencias universitarias envían sus publicaciones periódicas a las demás instituciones nacionales dentro de sus áreas de especialidad. Pero además se envía otro tipo de material, como por ejemplo, el audiovisual, que distribuye la Facultad de Odontología.

- **Colaboración para la organización de una escuela, instituto o centro de investigación.** En este renglón, además de las acciones formalizadas antes referidas, se han llevado a cabo otras muchas. Por ejemplo: la Escuela Nacional de Economía ha colaborado en la organización del Instituto de Investigaciones Económicas y del Departamento de Economía Aplicada en Sonora. El Centro de Investigación de Materiales colaboró en la creación y desarrollo del Instituto de Investigaciones Metalúrgicas de la Universidad Michoacana.

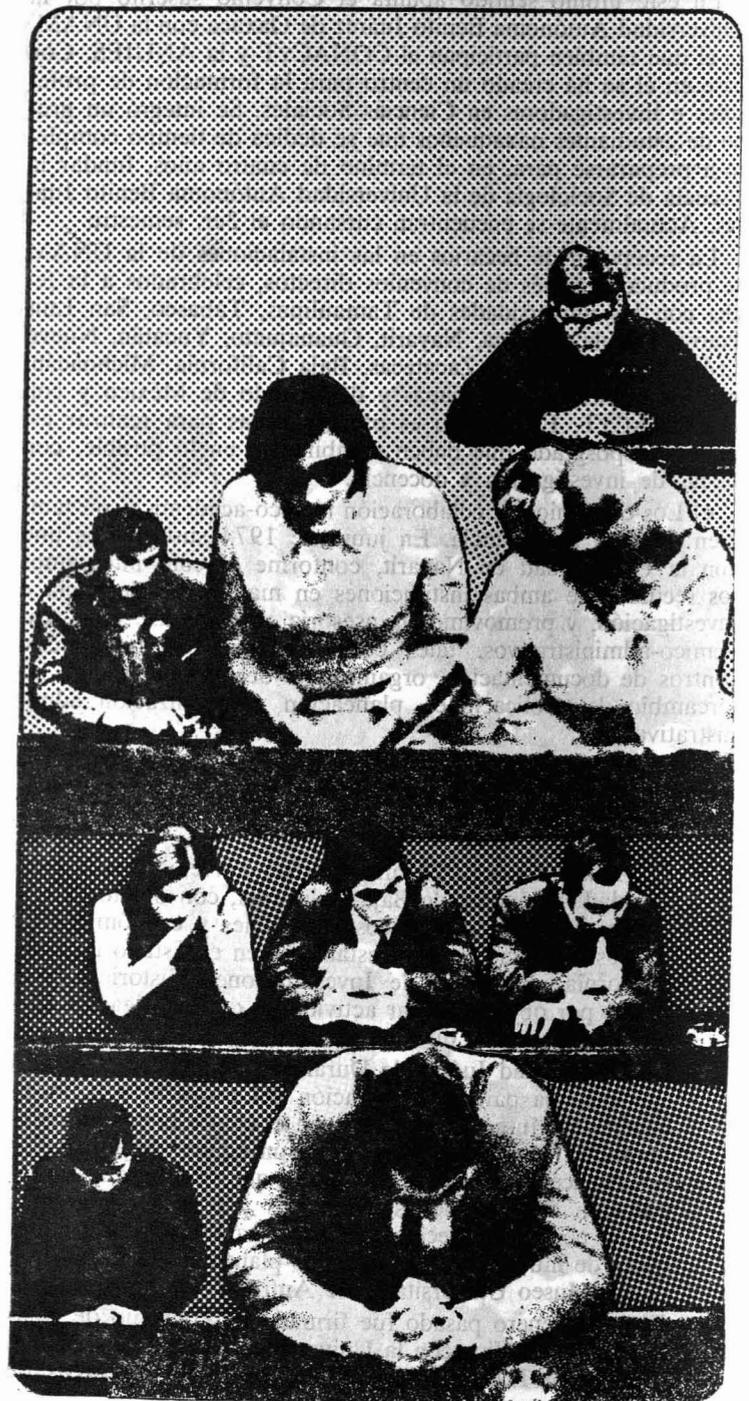
- **Capacitación de personal docente,** mediante programas no centralizados para profesores de entidades federativas. Por ejemplo: el Instituto de Física ha impartido 20 cursos de una semana para preparación de profesores en los Institutos Tecnológicos Regionales y el Centro de Investigación de Materiales, un curso de formación de personal académico especializado en física estadística.

- **Implantación de estudios de posgrado,** por lo general a nivel de una maestría. Por ejemplo: el Instituto de Matemáticas colaboró en la creación de la maestría en matemáticas en la Universidad de Michoacán; el Instituto de Química colaboró en relación con la maestría en Química Inorgánica en Guanajuato; y el Instituto de Física ha colaborado para establecer la maestría en física en la Universidad Veracruzana.

- **Implantación de laboratorios,** desde el diseño hasta la implantación física del laboratorio. Por ejemplo: el Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras ha implantado laboratorios de idiomas en Toluca, Chapingo, Querétaro, Guadalajara, Monterrey y Veracruz. El Centro de Instrumentos de la UNAM ha desarrollado prototipos para el equipamiento y operación de los laboratorios de física, química y biología a nivel de enseñanza media superior por encargo de la SEP.

- **Invitaciones para efectuar estadias de estudios,** durante períodos intersemestrales. Por ejemplo: la Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia ofrece estadias de 3 a 6 meses. El Instituto de Matemáticas organiza un seminario en la Universidad de Sonora durante el verano. El Instituto de Química asigna a estudiantes del interior del 50 al 60% del número de plazas de que dispone para recibir pasantes que deseen realizar ahí sus tesis de licenciatura.

- **Coediciones con universidades de provincia que tienen publicaciones.** Por ejemplo: la Dirección General de Pu-





blicaciones ha realizado coediciones con la Universidad de Veracruz.

VIII. Nueva proyección de la dimensión nacional de la UNAM

Dada la magnitud del problema que enfrentamos, se desprende de la situación planteada que son insuficientes las acciones emprendidas.

En lo que toca a la UNAM, es un hecho innegable que no utilizamos en forma óptima los organismos ya establecidos—instituciones y programas— para la formación de personal académico.

Un estudio realizado en 1972 mostró que la infraestructura de investigación universitaria no era utilizada óptimamente para la formación de recursos humanos, ya que intervenían tres factores limitantes: espacio, becas y fondos para los gastos inherentes.

La infraestructura académica y de investigación de la UNAM, tanto desde el punto de vista de la planta de profesores e investigadores, como de algunas instalaciones, de sus equipos fundamentales y de sus programas productivos, podrían utilizarse para adiestrar hasta tres veces más estudiantes graduados de los que hemos estado preparando. Igualmente, las dependencias de la UNAM abocadas especialmente al desarrollo de recursos humanos podrían incrementar notablemente sus funciones de adiestramiento con su personal actual y con la experiencia acumulada.

Con objeto de optimizar los recursos universitarios al servicio del desarrollo del país, desde 1973 el Plan de Inversiones de la Secretaría de la Presidencia nos asignó fondos para dar un mejor acomodo a las dependencias que realizan investigación en Ciudad Universitaria. Al término del plan de expansión, en el presente año habremos pasado de 43,745 M² que en 1973 se dedicaban a labores de investigación, a 110,206 M², lo cual representa un aumento de 2.5 veces del espacio disponible para realizar estas tareas. Con esto venceremos el principal obstáculo para optimizar el aprovechamiento de nuestra infraestructura académica en lo tocante a formación de recursos humanos. Las otras dos limitaciones: becas y costos para la realización de programas, son económicamente mucho menores.

Contar con una importante infraestructura para producir los recursos humanos que requiere la expansión de nuestro sistema de educación e investigación es más que un privilegio, una gran responsabilidad. La UNAM la acepta cabalmente.

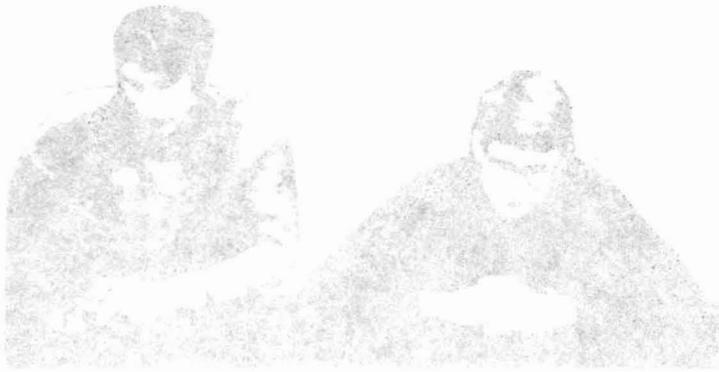
Desde luego, no corresponde a nuestra institución reforzar económicamente a las demás casas de estudios superiores del país. Nuestra propia institución tiene graves problemas en ese sentido.

Por ello, si bien no han sido pocas las acciones de colaboración con otras universidades, tanto formalizadas como no formalizadas, a que nos hemos referido anteriormente, trabajamos

ya en un programa de colaboración académica y cultural con instituciones del interior del país, cuyo objetivo fundamental es incrementar y optimizar los recursos de que disponemos para participar en esta empresa, mediante una adecuada coordinación y planeación de las acciones en las que podamos colaborar. Este programa está bajo la responsabilidad de la Comisión Técnica de Implantación de Proyectos Universitarios de la Secretaría General. El programa no excluye la posibilidad de que cada dependencia universitaria siga manteniendo contactos directos y formas abiertas de colaboración con las universidades del interior del país. No es nuestro interés ni el control ni el monopolio de la colaboración interinstitucional. Simplemente creemos que hay cierto tipo de acciones que, llevadas a cabo de manera planificada y conjunta, rendirían mucho más y cubrirían más completamente aspectos que aisladamente no son cubiertos.

Un programa preliminar está ya en marcha. Incluye acciones a emprender en las cuatro especialidades en las que hemos recibido una mayor demanda de servicios educativos por parte de estudiantes del interior del país: Medicina, Odontología, Derecho e Ingeniería Mecánica.

- El 12 de enero pasado se inició un curso de capacitación de ayudantes de profesor en el área de fisiología con duración de 2 semanas, dedicado a estudiantes de áreas biológicas con motivación docente, dirigido por el departamento de fisiología de la Facultad de Medicina de la UNAM. Participaron 16 profesores de universidades del interior, a los cuales se les proporcionó una beca y un pequeño equipo de laboratorio con el que podrán continuar desarrollando sus prácticas en sus lugares de origen.
- La Facultad de Odontología está impartiendo desde el 19 de enero cinco cursos de actualización para 17 profesores del interior del país. Los cursos tendrán una duración de 3 meses, y abarcan una amplia gama de especializaciones: dos cursos intensivos de actualización en prótesis; uno en Odontopediatría, uno en Microbiología de la Caries Dental y uno en Odontología preventiva e inmunología. Su objetivo es coadyuvar en la formación y actualización de conocimientos del personal académico de las escuelas y facultades del interior de la República que requieren de este tipo de apoyo con mayor urgencia.
- El Centro de Instrumentos ofrecerá a personal de otras casas de estudio, a partir del 1o. de marzo próximo, un curso de capacitación en mantenimiento y reparación de equipo electrónico y mecánico empleado en la enseñanza de la medicina.
- En el área de Derecho se realizará un curso de formación de personal académico para la disciplina jurídica, diseñado para ofrecerse a nivel nacional en tres sesiones, que se impartirán cíclicamente en distintas universidades del interior del país. Además, en el curso del año se recibirán



alternativamente 15 becarios, tres cada dos meses, para realizar estadias en la biblioteca del Instituto de Investigaciones Jurídicas, toda vez que la buena organización del acervo bibliográfico en materia jurídica se considera infraestructura básica para el buen desarrollo de la disciplina del derecho.

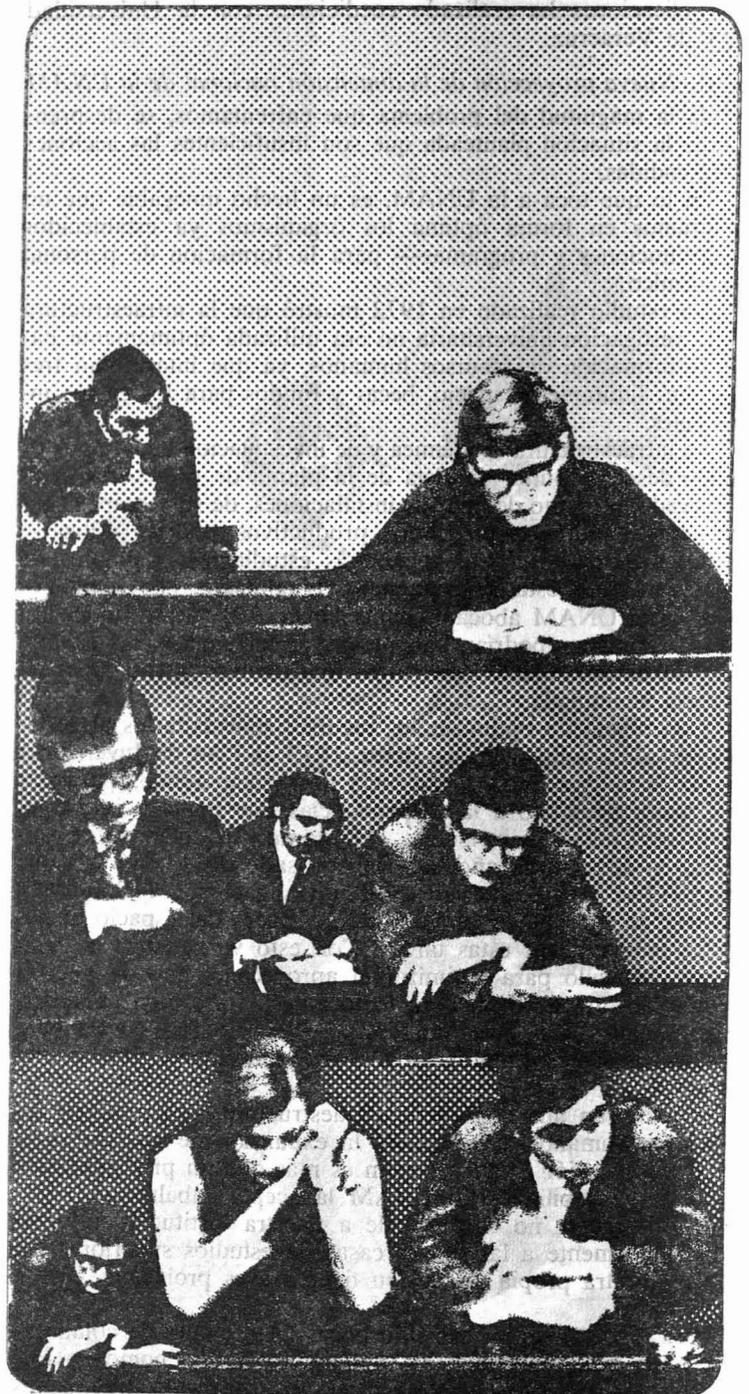
- La Facultad de Ingeniería participará mediante la preparación de personal docente que pueda implantar la carrera de Ingeniería Mecánica en universidades que no la ofrecen actualmente, además de la gran cantidad de cursos de actualización profesional que se imparten en forma permanente en el Centro de Educación Continua de la propia Facultad.

La UNAM a través de la Comisión de Becas, puede otorgar un número limitado de becas de sostenimiento a las personas designadas por las instituciones del interior del país para participar en los cursos programados.

Estos son ejemplos de algunas de las acciones en las que estamos ya comprometidos.

Pero en un futuro próximo queremos iniciar igualmente:

- La coordinación de nuestros esfuerzos con los de otras instituciones para realizar una reorientación de la demanda y la oferta educativas, que las desvíe de las áreas tradicionales, muchas de ellas ya saturadas, orientándolas hacia aquellas de mayor interés y alcances para el desarrollo del país.
- La colaboración necesaria con las instituciones que imparten carreras distintas a las nuestras, algunas de ellas de un gran interés regional y nacional, para fortalecerlas y desarrollarlas adecuadamente procurando, cuando así convenga, convertirlas en polos de atracción de demanda educativa.
- La impartición de múltiples cursos intensivos de actualización de conocimientos del personal docente, de preferencia con una duración promedio de dos o tres semanas. Los impartirían integrantes del personal académico de la UNAM en las instalaciones de las instituciones que así lo soliciten, o en las de la misma UNAM.
- La impartición de cursos de especialización en docencia en las áreas de Odontología, Medicina, Química y Contaduría, otorgando a los solicitantes del interior becas de inscripción, y si es posible compartiendo el costo de su sostenimiento en la Ciudad de México con la universidad que presente la solicitud de ingreso.
- El diseño e impartición de cursos específicos para formar personal que implante algunos de los planes de estudios que actualmente no se ofrecen en algunas regiones del país, y que sean necesarias para el desarrollo de las mis-



MUN
BUL
LA
Y
T
S



mas, coadyuvando así a la solución de los problemas de la desigual distribución de las oportunidades educativas entre las entidades de la federación.

El ofrecimiento, a precio de costo, de material didáctico como libros, video cassetes, paquetes de transparencias, paquetes didácticos, programas radiofónicos, etc.

- La colaboración en materia de organización de bibliotecas, hemerotecas y centros de documentación.
- El incremento del intercambio de servicios socioculturales. Sobre este particular cabe mencionar que Radio Universidad de México envía semanalmente programas a Radio Universidad de Veracruz, Radio Universidad de Guadalajara y Radio Mezquital. De manera eventual se ha prestado este servicio a prácticamente todas las radiodifusoras universitarias del país. A partir del interés que dichas emisoras tienen por nuestra programación y del interés que la UNAM tiene en colaborar con todas las instituciones del interior del país, Radio Universidad elaboró un proyecto de colaboración con las emisoras universitarias de provincia.

Este proyecto plantea la posibilidad de dos sistemas de trabajo para llevarlo a cabo:

- *La Retransmisión de programas.* Las fuentes para la emisión diferida de nuestra programación por parte de las emisoras de provincia serían dos: la programación actual y la fonoteca.
- *El Enlace.* Nuestra frecuencia en AM permite el enlace directo con las emisoras del Estado de México, Morelos, Puebla, Tlaxcala, Querétaro e Hidalgo; y, bajo ciertas condiciones con Guanajuato, San Luis Potosí, Veracruz, Oaxaca, Guerrero y Michoacán. Como se ve, nuestra señal puede ser recibida simultáneamente en una amplia zona del país.

Se podrían establecer convenios formales con las emisoras que deseen adquirir y transmitir nuestros programas. Se mantendría una investigación de la programación de las emisoras universitarias de provincia para conocer los objetivos de su programación, como sus géneros, contenido y presentación, así como sus recursos de grabación y transmisión que nos permitirían, previo análisis, establecer estrategias de promoción y producción. De esta forma se podría compartir, de manera amplia y organizada, el rico acervo existente en Radio Universidad.

IX. Políticas de carácter nacional para el impulso a las Universidades de los Estados de la República

La declaración de Querétaro que recogió las conclusiones de los trabajos de la XVI Asamblea General de la ANUIES apunta que para lograr el equilibrio de nuestro sistema de educación, y la superación de las deficiencias que lo aquejan, "es impres-

cindible que todas las instituciones ahora existentes, en las diferentes regiones del país, continúen su superación".¹⁸

Por su parte, los acuerdos de Villahermosa subrayan la conveniencia de que las instituciones de educación superior coordinen recursos y conjuguen esfuerzos con el propósito indeclinable de construir el sistema nacional que requiere el desarrollo del país.

La Universidad Nacional Autónoma de México reitera en esta ocasión que hace suyos ambos planteamientos. Nuestro compromiso con la comunidad nacional nos impele a continuar incrementando la proyección nacional de nuestra Institución con la nueva orientación que el momento actual reclama. Es evidente que sólo podremos hacerlo en la medida en que existen vínculos cada vez más estrechos y fluidos con el resto de las casas de estudios superiores.

Sólo a través de un diálogo permanente con nuestras instituciones hermanas lograremos acercarnos a la fórmula de colaboración interinstitucional más adecuada para lograr el objetivo fundamental de formar los recursos necesarios para el desarrollo de los sistemas nacionales de educación y de ciencia y tecnología, sin perder de vista las posibilidades y características de cada una de nuestras instituciones.

Para terminar, es pertinente tocar algunas de las posibilidades que, desde el punto de vista de políticas generales, podríamos analizar conjuntamente las instituciones responsables de la educación superior del país:

- Es indudable que la historia y el prestigio de la UNAM influyen en el deseo, de parte de muchos de los estudiantes del interior que solicitan ingreso a ella, de obtener un título profesional emitido por nuestra Institución. No obstante, es indispensable que los estudiantes realicen en sus estados su preparación universitaria pues así se informan de los problemas locales y pueden ser motivados para su solución y para el desarrollo regional. Sabido es que los que migran a otros lares en busca de oportunidades educativas en una gran mayoría permanecen ahí, lo que ocasiona una descapitalización de recursos humanos en los estados de graves repercusiones sociales y económicas. Por ello tendrán que implantarse medidas restrictivas para aceptar en las instituciones metropolitanas a estudiantes que en sus lugares de origen cuentan con los recursos de enseñanza a que aspiran.
- Los años sabáticos del personal académico de tiempo completo son, sin duda, uno de los recursos de mayor potencialidad que podríamos aprovechar para consolidar y enriquecer los núcleos de profesores e investigadores en los que tiene que recaer el peso principal de la descentralización y expansión de nuestro sistema. Tenemos que elaborar programas conjuntos de desarrollo académico lo suficientemente atractivos por su calidad y su



trascendencia, para motivar a quienes toquen el disfrute del año sabático, a invertirlo en esta gran empresa nacional. Será preciso crear incentivos adecuados.

- Sería conveniente emprender un estudio conjunto de las posibilidades profesionales que se ofrecen en cada institución, en cada entidad federativa y en cada región del país, con objeto de adecuar la distribución geográfica, tanto cuantitativa como cualitativamente a la oferta de servicios de educación superior, eliminando duplicidades y consolidando prioritariamente ciertas casas de estudio, para una mejor integración del sistema educativo.

- Podríamos establecer conjuntamente un programa nacional de cursos intensivos de actualización y de cierta especialización. Podría consistir en la integración de núcleos académicos errantes que impartieran los cursos en períodos cortos, quizá de tres meses, en las distintas universidades del país.

- Podríamos proponer el establecimiento de un programa nacional de formación de profesores e investigadores de nivel superior, en el que sumaríamos fuerzas con el Politécnico, principalmente a través de su Centro de Investigación y Estudios Avanzados, El Colegio de México, el Colegio de Posgraduados de Chapingo, el CONACYT y la ANUIES.

- Podríamos elaborar un programa nacional para crear y fortalecer centros regionales y nacionales de investigación, que sirvan de base para el desarrollo del plan nacional de preparación de investigadores. Se establecerían sobre la base de consideraciones tales como la madurez de la institución aledaña que garantice una calidad relativamente alta de enseñanza superior, y de ser posible de investigación, y las posibilidades de que su población estudiantil provenga de instituciones educativas de la región.

Según la conveniencia, un centro regional podría enseñar a nivel de posgrado, y realizar investigación por lo menos en algunas áreas. Una vez elegidas las disciplinas, los centros regionales impartirían enseñanza y harían investigación al nivel más alto que el país pudiera ofrecer.

Además de los centros regionales que se pusieran en marcha, deberían subsistir centros nacionales de educación de posgrado para el cultivo de una amplia gama de disciplinas, como la Universidad Nacional Autónoma de México, el Instituto Politécnico Nacional, El Colegio de México y el Complejo Agrícola de Chapingo. Otras con carácter más especializado en la investigación, podrían colaborar con los centros nacionales en tareas docentes.

Entre ellas, los Institutos Nacional de Energía Nuclear, Mexicano del Petróleo, Nacional de Cardiología, Mexicano del Seguro Social y Nacional de Nutrición.

En suma, invitamos a diseñar conjuntamente los sistemas de colaboración interinstitucional más adecuados para nuestras mutuas necesidades y posibilidades y que respondan de la mejor manera posible a la magna empresa del desarrollo armónico del sistema educativo nacional.

Coparticipación significa responsabilidad compartida. La intervención de todas las instituciones involucradas en la tarea de proporcionar educación superior y realizar investigación en la definición de las opciones fundamentales será factor determinante para lograr el cumplimiento de los programas específicos, sobre la base del compromiso tácito que implica colaborar en su formulación. La participación responsable comprende necesariamente la aceptación de un deber.

NOTAS

- ¹ Ley Federal de Educación.
- ² Política educativa. Acciones más relevantes 1970-1975. SEP, México, octubre de 1975. (Datos preliminares.)
- ³ Estimación. CTIPU. UNAM, 1976.
- ⁴ Dirección General de Planeación. SEP, febrero 1976.
- ⁵ El financiamiento de las instituciones públicas de educación superior. Dirección General de Planeación, UNAM, enero de 1976.
- ⁶ El sistema educativo en el área metropolitana en la ciudad de México. Departamento de Información y Estadística, SEP, México 1975.
- ⁷ Estimación CTIPU, UNAM, 1976.
- ⁸ Las universidades estatales de México 1970-1975. Dirección General de Planeación Educativa, SEP, México 1975.
- ⁹ "Esfuerzo conjunto para vigorizar el sistema educativo nacional." Soberón Guillermo. Ponencia ante la XVI Asamblea General de la ANUIES. Querétaro, marzo de 1975. Publicado en *Gaceta UNAM*. México 2 de abril de 1975.
- ¹⁰ Guillermo Soberón, *La investigación como función universitaria esencial*, ponencia presentada ante la VI Conferencia General de la Asociación Internacional de Universidades. Moscú (19-25 de agosto de 1975). Publicada por la *Revista de la Universidad de México*. Suplemento correspondiente al volumen XXXIX, No. 12, agosto de 1975.
- ¹¹ CONACYT, *Inventario de recursos humanos*, 1975.
- ¹² Instituto Nacional de Investigación Científica, *Política Nacional y Programas de Ciencias y Tecnología. Documento final*. México, D. F. INIC, 1970, p. 33.
- ¹³ Las universidades estatales de México, 1970-1975, México, SEP, 1975.
- ¹⁴ Elaborado con datos de Encarnación Morales Jaime, *El crédito educativo en el financiamiento de la enseñanza y el desarrollo*. Banco de México, octubre 1975, p. 42-45.
- ¹⁵ "El financiamiento de las instituciones públicas de educación superior." Dirección General de Planeación, UNAM, enero 1976.
- ¹⁶ Naciones Unidas. Consejo Económico y Social. *Plan de Acción Mundial para la Aplicación de la Ciencia y la Tecnología al Desarrollo. Informe del Comité Asesor sobre Aplicación de la Ciencia y la Tecnología al Desarrollo*. Naciones Unidas, 1971, Vol. I.
- ¹⁷ "Estudio sobre la demanda de educación de nivel medio superior y nivel superior (primer ingreso) en el país y proposiciones para su solución", en *Revista de la Educación Superior*. México, ANUIES, vol. II, núm. 2, abril-junio 1973.
- ¹⁸ "Declaración de Querétaro", en *Revista de la Educación Superior*, vol. IV, núm. 2, ANUIES, abril-junio 1975.

**HUGO
GUTIERREZ
VEGA**

MIJAIL BULGAKOV, LA HUIDA Y EL TEATRO SOVIETICO

Entre la maraña de artículos, ensayos y comentarios sobre el teatro soviético, que ponen todo el énfasis en el análisis ideológico, olvidando los aspectos estrictamente teatrales, resulta muy problemático encontrar los datos necesarios para explicarnos la función cumplida por la actividad teatral en los grandes momentos de agitación social. Por otra parte, es muy difícil establecer un criterio para definir los beneficios y los prejuicios sufridos por el teatro en esas coyunturas. Este espeso panorama de dificultades se ve agravado por la presencia de las pasiones políticas que intervienen para alabar sin medida o para atacar, sin ver los matices del problema. Después de leer esos ensayos se llega a una conclusión penosa: los unos y los otros, enardecidos por las polémicas ideológicas, se han olvidado de hablar del teatro.

Es indudable la influencia ejercida por el intenso movimiento revolucionario soviético sobre las actividades teatrales. Esta influencia se tradujo en la construcción de un impresionante número de salas y en la creación de obras que, bajo un ambiente de libre experimentación, trataban de encontrar las formas capaces de expresar los proyectos de la nueva sociedad. En los primeros años del régimen soviético, esta búsqueda no implicaba la obligación de ajustarse a las pautas ideológicas o de aplicar, de una manera exclusiva, las técnicas del llamado teatro didáctico.

Lunacharski, en su discurso pronunciado en el Teatro Académico de Drama, en 1925, afirmó que los elementos de la cultura tradicional, representada por los teatros académicos, podían unirse a las nuevas formas creadas por el Movimiento Teatral nacido a raíz de la revolución de octubre. Decía: "estas dos raíces deben unirse para dar lugar al nacimiento de un teatro realista de costumbres, un teatro satírico de costumbres, un teatro excéntrico de costumbres, con matices, sin duda, nuevos y muy particulares".

Lunacharski fue un firme defensor de la rica tradición teatral y un convencido partidario de la libertad de creación. Revolucionario maduro y responsable, hombre talentoso e imaginativo, propuso que se evitaran las formas de control y de represión dentro de la actividad teatral: "Estas formas lesionan directamente la cultura popular, al impedir el libre desarrollo de la inteligencia". Por otra parte, insistió en la necesidad de conservar lo mejor del teatro académico ruso: "Incluso en el seno de las tendencias decadentes de la burguesía no faltan aspectos útiles e interesantes, elementos formales dignos de respeto y una experiencia interior siempre valiosa."

Lunacharski, Comisario de Instrucción Pública y autor teatral que inició su carrera escribiendo dramas históricos (*Campanella*, *Cromwell*) y, más tarde, algunas comedias de sátira social (*El veneno*), fue el principal promotor de la vanguardia teatral (recientemente un crítico mexicano aseguró, en un memorable artículo, que Lunacharski fue el iniciador del realismo socialista y el ejecutor de la política represiva de Stalin) y un animador de los



experimentos escénicos realizados por Meyerhold, Tairov, Vajtangov, Gaidebúrov, Ferdindanov, etc. Tal vez el aspecto más notable de su política haya sido el de mantener un criterio defensivo de la diversidad, frente a los sostenedores de la urgencia de alcanzar la uniformidad ideológica que, según afirmaban, sólo podría implantarse por medio de las formas escénicas aceptadas por el "Glavreperktom" (Comité de Repertorio Teatral). Su política abierta permitió el desarrollo de las distintas escuelas teatrales. Gracias a ella continuaron realizándose los experimentos de Stanislavski; se escucharon y practicaron los principios del constructivismo y del formalismo estilizado de Meyerhold; se alentaron las críticas que de ambos métodos hizo Vajtangov, partidario, al mismo tiempo, de la "teatralización del escenario" y de la demolición de las barreras que "separaban a la ilusión de la realidad, al actor del espectador" y se llevaron a cabo los postulados del "teatro sintético" iniciados por Yevreinov y continuados por el ecléctico Tairov y su grupo de actores "capaces de llenar el escenario con su sola presencia". Todas estas escuelas, iniciadoras de la revolución teatral muchos años antes de que comenzara la revolución de octubre, pudieron continuar sus investigaciones y experimentos gracias a los subsidios gestionados por Lunacharski y a la atmósfera de libertad y de entusiasmo creador característica del teatro soviético en la década de los veinte. Esta atmósfera se prolongó hasta 1928, año en que Stalin inició su política de control y de censura.

Para 1934 ya se había consolidado el aparato de censura. Por esa época Djanov (personaje con el cual, sin duda, confundió a Lunacharski el crítico mexicano recordado en párrafos anteriores) en un pobre y amenazador discurso, sentó las bases del llamado "realismo socialista".

Las consecuencias de estas medidas no se hicieron esperar. Desde ese momento gran parte de la producción teatral se ajustó a los modelos propuestos por la Unión de escritores (con notables excepciones como las obras de Arbutov, Katayev, Ivanov Trenyov, Kirshen, Afinogenov, Zamiatin, Babel, Schwartz, etc.). Zamiatin, al referirse a las obras incondicionales, las describe de esta manera: "Abortos concebidos en el aburrimiento y la inmadurez. Todas son iguales: la escena muestra una fábrica (o un Koljós); un complot fraguado por saboteadores y, finalmente, el castigo del vicio y el triunfo de la virtud." El crítico inglés, Michael Glenny las llama simplemente: "boy-meets-tractor plays".

Zamiatin coloca en uno de los principales lugares de su lista de obras teatrales soviéticas "que han resistido el paso del tiempo", las dos piezas "épico realistas" de Mijail Bulgakov: *Los días de los Turbin* y *La huida*. Los personajes de *La huida* presentan grandes dificultades para su caracterización escénica. No se trata de "estereotipados enemigos de clase", sino, como afirma Mirra Ginsburg, de seres humanos en plena derrota, hundidos en una

desesperación cargada de ironía y dispuestos a aceptar el mayor de los castigos: el descenso hacia el no ser.

Bulgakov evitó la caída en el teatro didáctico defendido por los simplones izquierdistas del "Proletkult" y nunca aceptó ajustar el desarrollo dramático de sus obras a los esquemas propagandísticos. Apoyado por Gorki, Stanislavski, Maiacovski y Lunacharski, logró sortear algunos de los escollos puestos por la censura y, aunque sus obras nunca contaron con el total respaldo oficial, y en varias ocasiones fueron suspendidas, siempre defendió su derecho a escribir, por medio de las cartas que enviaba a Stalin y de los interminables combates verbales que sostuvo con el "Glavreperktom".

Al hablar de la actividad teatral de Bulgakov, no pueden soslayarse los aspectos relacionados con su lucha contra la censura. Todo depende de la forma de aproximarse al tema. Algunos estudiosos caen en un "antisovietismo de *Time-Life*" y otros evitan las referencias al sistema de control político implantado a partir de 1928. Ambas posiciones son erróneas y conspiran en contra del conocimiento y de la crítica de esa obra. Tal vez las cartas enviadas por el mismo Bulgakov a Stalin, puedan señalar el rumbo a una crítica literaria que, necesariamente, debe enfrentarse al análisis del contexto sociopolítico en el cual se desarrolló una obra cuya importancia aún no ha sido debidamente establecida. Entre nosotros, pues, de lleno al espinoso tema y cumplamos la obligación de relatar los hechos, sin que esto conlleve el deseo de realizar una investigación judicial o de condenar a un sistema desde una perspectiva política rudimentaria.

Bulgakov es conocido en nuestro medio por sus trabajos de prosa narrativa. En la Unión Soviética se le conoce, sobre todo, por su producción dramática. Algunos críticos simplistas opinan que el novelista prevaleció sobre el dramaturgo. "Por esta razón" aseguran, "sus obras son novelas teatralizadas". Nada más falso. Sus "panfletos teatrales" (*La Isla purpúrea*, *Beatitud e Iván Vasilievich*), sus obras "épico-realistas" (*Los días de los Turbin* y *La huida*) y sus "dramas históricos" (*Molière*, *Don Quijote* y *Los últimos días de Pushkin*) demuestran un profundo conocimiento de las técnicas teatrales y una clara familiaridad con los problemas de la puesta en escena.

Nacido en 1891, hijo de un profesor de Teología de la Academia de Kiev, terminó la carrera de medicina y la abandonó muy pronto para dedicarse por entero a las tareas literarias. En 1921 llegó a Moscú y empezó a trabajar en el periodismo. En 1925 publicó sus primeros cuentos bajo el título de la *Diablolada*, e inició la publicación por entregas de su novela *La Guardia Blanca*. En 1926, el Teatro de Arte de Moscú estrenó su primera obra: *Los días de los Turbin*, adaptación de su novela *La Guardia Blanca*. Esta obra logró un enorme éxito de público y fue objeto de violentas críticas. Algunos afirmaron que el autor trataba de



Stanislavski



Lunacharski



Maiakovski

hacer “una apología de los blancos” y lo descalificaban ideológicamente llamándolo “contrarrevolucionario, pequeño burgués y escritor antisoviético”. La obra fue prohibida y en 1929, Stalin levantó la prohibición, convencido, por una carta de Bulgakov, de que “no era nociva”. Debemos recordar, también, la defensa hecha por Lunacharski, cuando el comité Central de Repertorio la prohibió el mismo día del ensayo general.

La carta enviada por Bulgakov a Stalin es un inteligente alegato a favor de la libertad de expresión. Uno de sus párrafos dice: “Considero que, como escritor, tengo el deber de luchar contra la censura, y me refiero a cualquier tipo de censura ejercida por cualquier tipo de gobierno. Asimismo tengo la obligación de defender la libertad de prensa. El escritor que afirme y trate de probar que puede seguir escribiendo en donde no existe la libertad de creación, es como el pez que declarara públicamente no necesitar del agua para seguir existiendo.”

Sus “panfletos teatrales” fueron también objeto de críticas y de severas prohibiciones. *La Isla púrpura* sólo se puso en escena una vez, en el Teatro de Cámara de Moscú, siendo retirada

inmediatamente por la censura. En cambio, sus “dramas históricos” tuvieron fortunas desiguales. *Molière* se llevó a escena en 1936 y *Don Quijote* se estrenó en 1941, un año después de la muerte de su autor. *Los últimos días de Pushkin* (obra en la que expresa el conflicto entre el creador artístico y el poder absolutista) fue puesta en escena bajo la dirección de Danchenko, en 1943.

En 1930, Stalin llamó a Bulgakov para informarle que había sido nombrado director asistente del Teatro de Arte de Moscú. Nuestro autor pasó los últimos diez años de su vida encerrado en el teatro. En esa época escribió varias obras de prosa narrativa que se dieron a la publicidad en 1960, veinte años después de su muerte.

Entre 1926 y 1928, escribió *La huida*. Al terminarla se la envió de inmediato a Gorki. Al poco tiempo recibió la respuesta del viejo maestro: “La he leído tres veces y estoy lleno de entusiasmo. Es una obra fundamental para entender la guerra civil y es, además, muy bella y graciosa.” El día del ensayo general, se presentó la censura y prohibió la pieza. Los censores manifestaron que “los generales blancos aparecían como seres muy simpáticos”.



Bulgakov luchó con su acostumbrada tenacidad, discutió con la censura y envió cartas y memoriales. Sus esfuerzos resultaron inútiles.

La huida se estrenó en Volgogrado en 1957. Más tarde se puso en escena en Leningrado y, recientemente, se presentó en Praga y Varsovia.

Bulgakov propone a los directores, actores, escenógrafos, iluminadores, etc. una puesta en escena acorde con la estructura lineal, directa y sencilla de su pieza. La anécdota sigue un orden cronológico y tiene como propósito principal la presentación de una serie de personajes que huyen. Esa es su ocupación fundamental. Su mundo ha desaparecido y sólo pueden aferrarse a sus propias personas. Sus nuevas indentidades les resultan ajenas y lentamente se van hundiendo en lo que Kludov, uno de los personajes centrales, llama "el no ser".

La mayor parte de los personajes de la obra corresponden a seres de la vida real. Kludov es, sin duda, el General Shaslov, caudillo blanco que regresó en 1921 a la Unión Soviética, fue perdonado, se le reconoció su grado militar y en la segunda guerra mundial recibió la condecoración de Héroe de la Unión Soviética. El comandante en Jefe es Wrangel, el líder de los blancos y Africanus, tiene todos los rasgos del Obispo de Simferopol, capellán y líder espiritual del llamado Ejército de la Rusia del Sur.

Para el Glavrepertkom, los generales blancos de la obra de Bulgakov, así como los aristócratas en plena huida "resultan demasiado simpáticos". El autor respondió a la "acusación" con su más profunda ironía: "Los generales no son simpáticos ni antipáticos. No soy maniqueo y pienso que la propaganda burda es, por muchos conceptos, empobrecedora. No me interesan los héroes ni los antihéroes; me preocupan los seres humanos." Los generales y los aristócratas en desbandada fueron objeto de la descripción teatral que no necesita de discursos políticos ni de apostillas didácticas. "El arte es interesante en sí mismo" decía Gramsci, enfrentándose a una crítica que bajo la máscara del "Proletkult" mostraba los largos e implacables colmillos de la censura.

El teatro soviético produjo algunas obras de propaganda política sumamente valiosas. Lo son en la medida en que fueron escritas espontáneamente sin que pesara sobre ellas la dictadura del arte programado. A partir de 1928, la censura petrificó las escuelas teatrales, al obligarlas a encerrarse en el academismo y empobreció la creación dramática al señalarle rumbos, imponerle temas y, sobre todo, prohibirles la experimentación y el tratamiento de aspectos de la realidad considerados como "peligrosos". Estoy convencido de que estos hechos constituyen una de las peores tragedias sufridas por el arte teatral. (Por otra parte, no debemos olvidar que la comercialización del teatro, realizada por los mercachifles de la sociedad capitalista, ha deformado y empobrecido al movimiento teatral. No se puede experimentar, y mucho menos

crear, cuando se vive bajo las presiones financieras). Gorki, Maicovski, Babel, Schwartz, Bulgakov, Meyerhold, Tairov, Stanislavski, Vajtangov, Danchenko, demuestran con sus obras lo que podría haber sido el teatro soviético si la censura no hubiera actuado en su contra. Reconozco que la situación de la Unión Soviética era, en aquellos años, extremadamente difícil. Es indudable, además, que las presiones ejercidas por las naciones imperialistas obligaron a los dirigentes soviéticos a cerrar filas para defender la revolución, pero nada justifica la presencia de un aparato de censura. El marxismo es un humanismo y, por lo tanto, no puede cometer crímenes en nombre de la lucha de clases o de la dictadura del proletariado. La censura es (y en esto recuerdo las teorías de Lunacharski) un atentado permanente e institucionalizado en contra de la inteligencia y es, por ende, enemiga de la cultura popular.

Es conveniente advertir, antes de seguir adelante, que los críticos de la censura soviética caen, deliberada o inconscientemente, en la trampa que consiste en olvidarse de las formas revestidas por la censura en un buen número de países capitalistas. Mi crítica a la censura impuesta por el stalinismo tiene un carácter diferente, ya que nace de una admiración sin límites por el teatro soviético de la primera época y de la idea de que su desaparición se debió, en gran parte, a los excesos y desaciertos cometidos por una burocracia arrogante y autoritaria.

Escribo este ensayo unos días antes de enfrentarme a los problemas de la puesta en escena de *La huida*. Los que vamos a trabajar en ella, tenemos entre las manos una serie de personajes cargados de humanidad derrotada. Grotescos, violentos, cínicos, los generales, los aristócratas, los burgueses, los burócratas zaristas, los frailes, los obispos, huyen por los inmensos valles de Crimea hacia el no ser. Bulgakov los acompaña y los retrata. Sus dibujos tienen la fuerza de las obras de Goya. Esperpentos aterrorizados, seres enfermos y disminuidos, creaturas trágicas viviendo la ebriedad de perderlo todo, de autodestruirse para entrar desnudos y purificados al territorio de la nada.

Estas son las "creaturas de ficción" a las que debemos dar nuestro cuerpo para hacerlas existir. Ellas deben ser el centro de la obra (recordemos a Tairov). Lo demás —música, escenografía, efectos, etc.— debe ponerse a su servicio. En el teatro soviético el autor ocupaba la escena y todo debía girar a su alrededor. Así sucede en la historia humana. En ella el hombre es el centro y el eje. Empezaremos este trabajo declarando nuestra intención de acercarnos al realismo fantástico buscado por el teatro experimental soviético. *La huida* es una hermosa obra dramática. Pensemos en Bulgakov y en lo que hubiera podido escribir, si no hubiera sufrido los embates de la censura y de la estupidez, y recordemos las tareas teatrales de aquellos que, ocupados en crear la sociedad nueva, buscaron incesantemente el teatro libre y capaz de cooperar en la labor de formación de un hombre nuevo.



**ANTONIO
RODRIGUEZ**

**LA
ESCRITURA
RADIOGRAFIA:
PLASTICA
DEL ALMA
CHINA**

En caligrafía Siao-Tchuán, que fue inventada en la época de Shi-Huan-Ti, escribiré un poema para alabar la sonrisa que iluminó tu rostro, cuando te regalé un lirio...

*Tse-Se-Tchuán
poeta de la dinastía Ching.*

Las montañas, los ríos y los desiertos son iguales en todas partes. Los hombres y los camellos también.

Sólo cuando uno se adentra en los vericuetos del Tien-Chao o se deja perder sin saber el idioma, en las callejuelas angostas de la ciudad tártara, se da cuenta que ha llegado a un mundo distinto, o, por lo menos, a una región diferente de la sensibilidad. Mira alrededor, por encima de la cabeza, en frente y por doquiera ve signos que hablan, anuncian, pregonan, aclaran, invitan, tratan de convencer...

El hombre del occidente, "cargado de cultura", se ve perdido, sin asidero de ninguna especie, porque ahí de nada le sirven sus raíces griegas, o las incursiones de turista snob por los ásperos dominios del sánscrito.

Entonces, no le queda más remedio que vociferar contra aquel caos de trazos "absurdos". Meneando la cabeza murmurará:

- ¡Ah, estos chinos! ...

Al principio, la profusión de trazos y "arabescos" que llenan las calles en letreros, tiras de papel multicolores, globos y linternas, desconciertan y aturden. Todo parece, en efecto, estrambótico, ilegible y sin razón de ser.

Mas, si tiene un sentido elemental de la forma, del ritmo y de las composiciones armónicas, el viajero advierte que cada uno de aquellos extraños jeroglíficos obedece a un orden vibra con un temblor y posee una elegancia que lo sitúa, por derecho propio, en los anchos dominios del arte.

Y es por eso que las calles de Pekín o de Cantón, así como las de Shangai o de Ta-túng, se parecen, por la riqueza de sus maravillosos textos caligráficos, que cubren de alto abajo las fachadas, a museos vivos de artes plásticas.

Caminando por esas "galerías" públicas, que durante siglos han ayudado a condicionar la sensibilidad de este gran pueblo, con la magia de sus combinaciones ideográficas, el viajero comprende entonces que la belleza, para expresarse, encuentra muchas veces los caminos más recónditos e inesperados.

Si Paul Klee y Mondrian, Van Doesburg y Malevich no aprendieron con los chinos a construir formas bellas con elementos caligráficos, al menos llegaron a la misma conclusión, por coincidencia... con tres mil años de retraso.

Pero, ¡vericuetos y contradicciones de la vida!, después de



CH'IA THE



P'ING = PAZ



SHE = LENGUA



CH'ANG = CANTAR



MI = GRANO



YO = MUSICA

haber sido subyugado por la caligrafía china, nadie puede quedar ajeno a las formas abstractas del arte.

A medida que observa con atención los signos de la escritura china, y se deja arrebatar por su belleza, el viajero descubre que muchas formas, de apariencia abstracta, provienen directamente de la vida y la evocan a cada instante.

El signo **Jen** (pronúnciese con la J inglesa de jeep), que designa al hombre conserva de éste las piernas de su movimiento. **Shan** con sus tres cumbres, es, de hecho, la imagen de una montaña. Y no es necesario tener mucha imaginación para descubrir en los caracteres de **Men** la forma que corresponde a una puerta. **Ko**, nadie lo duda, es una boca abierta. **Shui** se desparrama en gotas como el agua.

En **T'u**, la cruz sobre la horizontal señala nítidamente la tierra sobre la cual crecen los árboles y caminan los hombres, en tanto que la pluma, en vuelo, sobre los aleros de **Tien** lleva el pensamiento hacia el cielo.

Las líneas oblicuas, en juego con la horizontal del signo **San**, sugieren en el acto la imagen de un parasol de bambú, y no se necesita haber viajado mucho por los llanos del oriente para ver que **Lien** es la imagen de un loto, oscilando en la punta de su delgado tallo, sobre la línea ondulante de los lagos.

Mucho más alejado de cualquier representación objetiva, el jeroglífico **Yung**, con el equilibrio perfecto de sus aspas lanzadas a todos los vientos, se ajusta a la idea abstracta, pura, de la eternidad.

Muchos signos se volvieron "abstractos" al fin de una larga evolución, pero fueron ayer la imagen pictórica de la realidad que el ojo humano percibía. El jeroglífico de perro fue hace 3,300 años la silueta de aquel animal. Ahora está reducido a un ángulo agudo, con el vértice para arriba, atravesado a la altura de la "cabeza" por un trazo, a la manera de lengua. **MU** se pareció en el pasado a un pino de ramas arqueadas, pero aún hoy tiene la estructura de un árbol.

Más que copia de la forma exterior de este o de aquel objeto, algunos signos son la representación de su esencia geométrica. En el jeroglífico de **Tche**, por ejemplo, se advierte el plan de un carro atravesado por un eje que tiene a los extremos la línea de sus ruedas.

La representación de **Chung** (Tsong, en el dialecto de Pekín), es tal vez más libre, pero obedece, del mismo modo, a un concepto geométrico, un rectángulo, una línea que lo atraviesa, y ya está dicho: **centro**.

¡Curioso mecanismo el de las percepciones! Un europeo sólo advierte el centro en el interior de la circunferencia. Para representarlo recurriría, seguramente, al método más naturalista: poniendo un punto en el centro exacto del círculo. Los chinos, pensando tal

 CH'A THE	 P'ING = PAZ	 HU = LAGO	 CH'E = CARRO
 SHE = LENGUA	 CH'ANG = CANTAR	 TSAO = CONSTRUIR	 TE = VIRTUD FUERZA
 MI = GRANO	 YO = MUSICA	 TA = PAGODA	 HSIA = VERANO
 TAN = ALBORADA	 LING = ESPIRITU	 HO = ARMONIA	 HO = UNIR
 YUAN = JARDIN	 HSIANG = FRAGANCIA	 MU = OJO	 PI = PINCEL

vez en sus ciudades amuralladas, atravesadas por una gran avenida, o los palacios con su eje central, prefieren la forma dinámica del rectángulo. **Chung** es, en realidad, la imagen caligráfica de Pekín.

Una gran parte de los ideogramas de la escritura china son el resultado de asociaciones, ya bien lógicas, ya bien poéticas o filosóficas, de signos y de conceptos distintos.

A nadie debe sorprender que una boca junto al signo de perro quiera decir ladrar. Pero se necesita una elaboración mental compleja, y sensible a las abstracciones, para representar el verbo **inquirir** por medio de una boca cerca de una puerta, o estar por un hombre sobre la tierra.

¿Se le ocurriría alguna vez a un occidental expresar el concepto de **Oriente** por medio de un **sol** a la mitad de un **árbol**? Francamente es de dudarse.

Se comprende, hasta cierto punto, que para decir **catálogo** los chinos haya imaginado la asociación de los signos: **ver** y **orden**. Al fin y al cabo para eso sirven los catálogos, para que se vean las cosas en forma ordenada.

Debemos, sin embargo, convenir que se necesita estar despojado de todo espíritu naturalista y de la inclinación a la copia pasiva de las cosas para escribir **reciprocidad** con los caracteres: **corazón** y **semejante**.

Mi querido amigo Lu Tin, que me acompañó en el viaje a Mongolia, al ver cómo un tallo de trigo se doblaba al peso de sus fecundas espigas, me recitó un verso del gran poeta Chu-Yuán que traducido aquí con mucha libertad expresa más o menos lo siguiente: "¿Quién sabe cuánto sudor hay en un grano de trigo? Y bien, el signo utilizado entonces por el gran poeta de la dinastía Chou para representar la silueta del trigo, o más bien de cereal, entra ahora en la composición de **ho-ping**, que quiere decir **paz**, en esta forma: **trigo-boca-tranquilidad**.

¡Qué pobre resulta nuestra **res-pública** comparada con el conjunto poético: **común-tranquilidad-país** (**gun-ho-kuo**), que para significar lo mismo emplean los chinos!

Y no se trata sólo de poesía, sino de una forma de expresarse justa. De hecho, sólo puede haber una auténtica **república**: aquella en que los hombres puedan disfrutar los **bienes generales** de la **nación en paz y tranquilidad**.

Poético, y abierto a los más finos matices del pensamiento, el lenguaje escrito de los chinos tiene también su dosis de buen humor (el ideograma de **pelea** se representa por medio de una mujer con dos bocas, o, en el de **esposa**, se necesitan agrupar los signos de **mujer-escoba** y **tormenta**...)

La historia y la leyenda de la caligrafía china se remontan al más lejano pasado.

Según Lao Tse, los chinos primitivos de hace 3,500 años, registraban algunos aspectos de su vida (por ejemplo la administración y la estadística), como los antiguos peruanos con su Kipu, haciendo nudos en manojos de cuerdas.

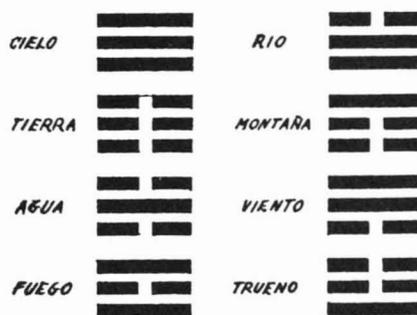
Ya más cerca de nuestros días, pero no tanto, pues ocurrió 28 siglos antes de Cristo, el notable emperador Fu-Hsi adoptó un sistema que expresaba su concepción básica del universo (basada en la armonía de los contrarios) por medio de ocho trazos lineales, llamados **trigramas**.

Equivalentes a los signos hindúes del **yang** y del **ying**, que armonizan en un solo cuerpo los elementos opuestos, los trigramas de Fu-Hsi representan también lo positivo y lo negativo. Aquél, con un trazo largo, éste con dos trazos cortos.

Susceptible de multiplicarse en diversas combinaciones, los

trigramas dieron origen a una escritura simbólica, designada con el nombre de **Pa-Huá**, gracias a la cual fue posible expresar muchos conceptos, ya que, por extensión, el mismo signo tenía acepciones diferentes pero afines, tales como cielo, emperador, padre, cabeza, etc.

En esencia, el **Pa-Huá** del emperador Fu-Hsi, se basaba en ocho composiciones fundamentales, como puede apreciarse en el esquema que Chiang Yee presenta en su hermosa "Chinese Calligraphy":



Posteriormente, el oficial Tsang Chieh, oficial del Emperador Amarillo, que reinó en el siglo XXVI antes de Cristo, viendo un día cómo las aves dejaban sus huellas, de **trazo caligráfico**, en la arena húmeda de las playas, tuvo la ocurrencia de representar los objetos, los animales y más tarde las ideas, con dibujos semejantes.

De este modo, según la tradición, nació la caligrafía china, con elementos gráficos que en un principio representaban la imagen esencial del objeto, como por ejemplo el sol, fácilmente simbolizado en un círculo con rayos.

Tosca y rígida, pues se grababa en concha de tortugas, en el omoplato de los animales, en la piedra de las tumbas, o en las tablillas de bambú que fueron las **páginas** de los primeros libros (en el museo de Pekín hay muchos objetos de éstos, que datan de 1523 antes de Cristo), la escritura se volvió ágil, delicada y sensible al ser "pintada" sobre el papel de corteza de árbol que un tal Ts'ai Lun inventó hacia el año 105 antes de Cristo.

David Alfaro Siqueiros afirmaba que en arte los instrumentos tienen fuerza generadora. El estudio de la escritura china parece darle razón, pues desde el momento en que en vez de ser **escrita**, es **pintada**, la caligrafía se vuelve lo que en realidad significa en griego, esto es, **cosa bella**, a la altura del arte.

Y se comprende: el pincel, impregnado en esa vibrante tinta negra, deja una estela palpitante sobre el blanco inmaculado del papel, y transmite fielmente, como la aguja en los delicados



instrumentos de precisión, todos los altos y bajos de la emoción humana.

Manejado con firmeza o indecisión, serenidad o arrebató, languidez o energía, nerviosismo o placidez, el dúctil instrumento va denunciando, con una verdad difícil de esconder, todo lo que es, y lo que siente, el hombre que la empuña.

La pluma, en la escritura occidental, también. Pero en ésta, la pobreza de los veintitantos caracteres, desprovistos de todo sentido estético, como mera taquigrafía, sólo puede aspirar a una cierta perfección formal.

En los 40,000 caracteres que integran lo fundamental de un vocabulario que llega a los 100,000 signos, hay lugar para todas las formas. Pero el artista, por la fuerza creadora de su voluntad puede llevar las combinaciones al infinito.

Mi amigo Shan-Go, que es un excelente calígrafo, escribió mi nombre, con los signos de Oriente Apacible, en forma tan personal, que no se parece, sino en su estructura interna, es decir, en su esencia, al sello de los artesanos de la antigua Ciudad Tártara de Pekín. Se parecen, pero como pueden parecerse entre sí los paisajes del Valle de México pintados por el Dr. Atl por José María Velasco. Y nada más. . .

Aparte de que la personalidad puede imprimir matices sin fin: de vigor, de sensibilidad, de pasión, a la caligrafía, ésta se ha ramificado, a lo largo de los siglos, en muchos estilos que llevan el nombre de su inventor, de la dinastía en que se generalizaron, o de sus particularidades dibujísticas.

Unos son vigorosos, impulsivos, fogosos, como una pincelada de Orozco; otros son serenos, indolentes y sensuales como la línea de los desnudos, en el Baño Turco de Ingres.

Los hay nerviosos, movedizos, que parecen agitarse en un mariposeo constante, y los hay verticales e inalterables, como las altas columnas de madera del Templo del Cielo.

En este estilo, los caracteres asumen poses y actitudes de danza, en aquél tienen la lógica constructiva de la arquitectura. Hieráticos como bronce, en tal forma, recrean, en otra, los ritmos y los requiebros de la naturaleza.

Como los seres humanos, los hay llenos y los hay esbeltos, pero los que más predominan son los fuertes.

La misma pincelada puede tener diversas inflexiones: alada, firme o temblorosa; lo que no se le perdonará nunca es que sea gorda, como vientre de cerdo, o rígida como hueso de cadáver. Tensa y vital, como la cuerda del arco próximo a disparar, pero flexible como el músculo, tal debe ser la esencia del trazo.

La belleza de los estilos, varía también con los autores. El emperador Hui Tsung, de la Dinastía Sung, creó una "belleza

TAN-ALBORADA

KUO=FRUTO

YUAN-JARDIN

CHUNG=CENTRO

LING-ESPIRITU

TUNG=ORIENTE

香

HSIANG PRAGANTI

elegante"; Chao Meng-fu, una "belleza límpida", y Cheng Hsieh una "extraña belleza". Se destacan también, entre los tipos de belleza de la caligrafía china: "la belleza perfecta", la "belleza viril", y la "belleza serena".

Teu-Se-Chuan, famoso poeta de la Dinastía Ching, confesó, en uno de sus poemas, que sólo utilizando la riqueza de los varios estilos caligráficos podría glorificar cabalmente a la dama que él había visto un día, envuelta en el perfume de las glicinas, sobre el puente Hin-hiun:

En escritura Siao Tchuán, que fue inventada en la época de Shi-Huan-Ti, escribiré un poema para alabar la sonrisa que iluminó tu rostro, cuando te regalé un lirio.

En caracteres Long-Tchuán, tan parecidos a los dragones, cantaré tu silencio temible.

En escritura Li Tchu, recordaré la tristeza que nos nubló a ambos, cuando recogí del suelo aquella golondrina implume. Con las espigas de los caracteres Sui-Chu-Tchuán glorificaré tu esplendor.

Con los signos Niao Tsi-Tchuán, frágiles como patas de ave, describiré tus pies delicados y menudos.

Con las ramas de sauce de la escritura Liu Ye Tchuán, dibujaré tus manos finas.

En caracteres Yu-Tchu Tchuán, que parecen piedras preciosas, cantaré tus ojos!

En caracteres Tchu-Siu-Tchuán, que parecen estrellas, cantaré de nuevo tus ojos.

Y en caracteres Fen Chu Tchuán, con que se graban las inscripciones funerarias, dejaré escrito cómo sepulté, en el día de nuestro primer encuentro, mis más hermosos recuerdos. . .

Tan ligada está en China la caligrafía a la pintura (el mismo pincel, la misma tinta aguada, la misma ausencia de perspectiva, el mismo sentido del ritmo, y la misma relación de forma-espacio) que los grandes pintores se han considerado siempre, o han deseado serlo, buenos calígrafos.

El emperador Hui Tsung, de la Dinastía Sung, fue tan buen pintor como excelente calígrafo. Y Chao Men-fu, pintor y calígrafo famoso de la dinastía Yuan, escribió en uno de sus trabajos:

Pintura y caligrafía son fundamentalmente lo mismo: pintar una roca es escribir en el estilo Feo-Pei; pintar un árbol es escribir en el estilo Chou. Si usted quiere pintar bambúes debe estar familiarizado con los ocho estilos de la caligrafía. El método de la pintura —recalcó— descansa, todavía, en los ocho signos esenciales de la caligrafía.

Muerto Shi-Pai-Shí no hay en China, según parece, mejor

calígrafo, que Mao-Tse-Tung. En el pasado, cuando era estudiante, y profesor pobre, viajaba por el país, escribiendo bellos trozos caligráficos, para poder comer. Ahora, cuando le piden, escribe o, mejor dicho, pinta, cabezas de periódicos, inscripciones de monumentos, lápidas, etc.

En la plaza mayor de Pekín, conocida con el nombre de Tien-An-Men, hay un monumento a los muertos de la Revolución, que tiene una frase muy bella de Mao-Tse-Tung, grabada a oro. Acerca de ella, les dije con toda sinceridad, y sin ningún deseo de adular: "Es la única pintura mural, digna de nuestra época, que existe en China. . ." Les dio tristeza, por la pintura; pero no se sintieron defraudados.

■

A propósito de la importancia que los chinos atribuyen a la caligrafía, quiero citar un anécdota que lo ilustra.

Cuando la pintora Celia Calderón fue a China, le encomendé que pidiera a mi amigo Yen Han —uno de los más eximios grabadores de aquel país— la caligrafía en chino del título de este trabajo.

Por conducto de ella me mandó, inmediatamente, un texto que reproduzco aquí y que significa lo que se ve caminando y lo que se oye abriendo las puertas en China.

Pasado tiempo me escribió disculpándose, en un tono verdaderamente triste, por lo que él consideraba la mala calidad de la escritura, "hecha aprisa y sin ningún ensayo". Para sustituir aquélla me envió otra en la cual el trazo vibrante y nudoso, semejante a caña de bambú, parecía palpar, como la vida en la naturaleza.

Ya tenía todo preparado para utilizar este texto, que me pareció magnífico, cuando recibí una carta de la Asociación de Pintores, con una nueva caligrafía, escrita adrede por el fino artista y "famoso pintor de tradición nacional" Ye Fe-an.

La mejor obra de un gran pintor abstracto, difícilmente pueda equipararse en riqueza de sugerencias, en juego plástico, en armonía por contrastes, en abundancia de ritmos, y en musicalidad.

Dúctiles y firmes, los trazos tienen la potencia de la cuerda en tensión, y tantas veces parece que se van a disparar, como una flecha en vuelo, como sugieren la firmeza de la roca, en la montaña.

Aquí, son nube voluptuosa, o cisne de elegante cuello allá huracán contenido, o bosque que tiembla, pero que no se desenraiza.

Despreciando, como toda buena escritura, la vulgaridad de la simetría, obedecen, sin embargo, a un equilibrio perfecto, que es como quien dice a un reposo animado, y a una paz viva.

La relación que se nota entre su forma material, de negros

人 JEN = HOMBRE	天 TIEN = CIELO	土 TU = TIERRA	山 SHAN = MONTAÑA
水 SHUI = AGUA	水 SHANSHUI = ANSAZ	傘 SAN = PARASOL	蓮 LIEN = LOTO
永 YUNG = ETERNIDAD	木 MU = ARBOL	日 JIH = EL SOL	東 TUNG = ORIENTE
門 MEN = PUERTA	口 K'OU = BOCA	問 WEN = PREGUNTAR	中 CHUNG = CENTRO
國 KUO = PAIS	火 HUO = FUEGO	明 MING = BRILLANTE	果 KUO = FRUTO

intensos y su espacio es tan precisa, que sin dejar de ser poética, es casi matemática.

Un milímetro más en la atmósfera en que se mueven las formas, y éstas quedarían aisladas, un milímetro menos impediría su respiración.

¡Qué curioso! Con su fuerza contenida y con su elegancia discreta, este conjunto de jeroglíficos me hace recordar a los mismos chinos, que con su aparente humildad sólo ocultan, por buen gusto, la confianza que tienen en sí mismos, y en su inimaginable potencia.

En verdad, difícilmente podría encontrar un trozo caligráfico que en forma sintética diera tan elocuente muestra de lo que es la escritura china, como expresión de belleza.

A pesar de lo que significa para los chinos, pues a ellos deben, en cierto modo, la unidad de su idioma escrito (hay múltiples dialectos, pero en todas partes se escribe con los mismos signos), la caligrafía clásica constituye, ya, un obstáculo para el desarrollo de la vida cultural.

La cantidad y complejidad de los trazos (hay ideogramas que se forman con más de cincuenta), dificulta extraordinariamente el aprendizaje (un adulto necesita de 400 horas para aprender 2,000 signos). Las transmisiones telegráficas son difíciles. Las máquinas de escribir, con 600 caracteres, son pesadas y de difícil manejo. Los linotipos, sin los cuales no se concibe la moderna tipografía, imposibles.

Por eso, el Gobierno de la República decidió cambiar la antigua escritura por un alfabeto basado en los caracteres de la Asociación de Fonética Internacional, con algunas variantes.

Para llegar al desiderato que se busca, comenzaron por etapas iniciales fáciles: primero cambiaron el sentido de la escritura, que ahora es de izquierda a derecha y en dirección horizontal. Después, suprimieron muchos trazos inútiles, simplificando los caracteres; más tarde eliminaron muchos de los signos distintos que se utilizaban para expresar el mismo pensamiento.

Esto quiere decir que la antigua escritura desaparecerá como forma de expresión generalizada lo que, desde el punto de vista estético, es terrible.

Pero las necesidades impuestas por el progreso y por la difusión de la cultura son inexorables.

El sistema fonético será adoptado por las mayorías, como vehículo general para la difusión del pensamiento. Pero la escritura clásica no desaparecerá, como no desaparecerán los cientos de millares de libros que las grandes bibliotecas de China conservan. Quedará, seguramente, como un arte refinadísimo, y como una expresión de alta cultura, para los eruditos.

En el momento en que visité, en su casa de Pekín, al gran calígrafo, poeta y músico Pu-Shiu-Tsai, hermano del antiguo emperador, acabada él de crear, con otros especialistas, una Sociedad para la Protección de la Caligrafía China.

Tal vez se pierda, con el tiempo, una de los artes más sublimes y abstractas creadas por el hombre, pero éste sabrá hallar, en sí mismo, y en su vida, los elementos necesarios para descubrir nuevas y superiores formas del arte, que correspondan a los tiempos gloriosos que ellos mismos están creando.

Por lo pronto, la *shu-huá* —que quiere decir caligrafía y pintura— sigue siendo una de las más bellas artes de China. Más que eso, es una especie de radiografía plástica en la que se muestra, para quien sepa verla, el alma de este gran pueblo que vive destilando belleza.



**SAVINA
TEUBAL***

ABRAHAM Y CASTANEDA

La historia de Abraham en el texto masorético puede aceptarse de dos maneras. En cuanto palabra sagrada de Dios, puede creerse simplemente con fe; en cuanto mito, puede considerarse un relato simbólico. No puede, sin embargo, considerarse historia, ya que, hasta ahora, no ha salido a la luz nada real en relación con el asunto. No obstante, ya sea como mito o como palabra sagrada, la versión que aparece en el libro XV del Génesis no parece ser para nada contemporánea.

Recientemente, en Los Angeles, un hombre llamado Carlos Castaneda ha relatado su aprendizaje con un "brujo". Durante este período de iniciación, Castaneda cuenta algunas cosas de sus experiencias, que muy bien podrían compararse con las que tuvo el patriarca hace cuatro mil años.

"¡Don Juan hábilmente me hizo su discípulo —dice—, y cuando me di cuenta de lo que me pasaba ya no podía regresar!" Castaneda cree que cuando el brujo Don Juan lo eligió como su aprendiz, ni él ni el brujo tenían otra alternativa en la selección. "Las fuerzas que nos guían te han traído a mí", había dicho Don Juan.¹

En los tiempos bíblicos puede haberse dado una situación muy semejante. Abraham el hebreo posiblemente también fue "engañado" por su "brujo", el conocido Melquisedec.

"Bendito sea Abraham del Dios altísimo,
Creador de los cielos y de la tierra.
Y bendito sea el Dios Altísimo,
que entregó a tus enemigos en tus mano."²

El "Dios Altísimo" es el-Elyon, el dios de Melquisedec, y no el dios Sadai, que sacó a Abraham de Ur y lo guió hasta Canaan.

Según se describe en el libro XIV del Génesis, Abraham va a la guerra y echa fuera a los invasores del norte con la ayuda de sus tres confederados: Mamre, Eschol y Aner de Hebron. A su regreso triunfal a Hebron, donde ahora también vive Abraham, son llamados a Uru-Salem (Jerusalén), Ciudad de la Paz, por su rey, Melquisedec. Es en esta ocasión cuando Melquisedec honra al victorioso en un banquete. Sin embargo, antes del festejo, el rey ofrece pan y vino, con lo cual demuestra que, además de rey, es Sumo Sacerdote del Dios canaanita, El-Elyon. Al ofrecer el pan y el vino rituales, Melquisedec bendice a Abraham en nombre del Dios Altísimo "...que entregó tus enemigos en tu mano." Abraham le ofrece un diezmo al Sumo Sacerdote como reconocimiento de su jerarquía y de su deidad, "los diezmos de todo". Luego Abraham alza la mano y jura en nombre de su nuevo dios:

"He alzado mi mano a Jehová, Dios Altísimo..."³

Según Frazer,⁴ "anfritrón y huésped entran en una liga de

alianza temporal con sus respectivos dioses", para evitar a cada uno que alcance los poderes con que el otro está en comunión. Así, al compartir la comida y la bebida, Abraham entró en comunión comensal con el dios local, El-Elyon. Pero Abraham no dejó ni la región ni al dios. A pesar de que aún era considerado un residente ajeno, un extranjero en tierra extranjera, sus confederados, Mamre, Eschol y Aner, y la gente de Hebron, lo consideraban un sacerdote: "eres un príncipe de Dios entre nosotros..."⁵

Debe haber otra respuesta.

Sólo se menciona una vez a Melquisedec en el Génesis. Sin embargo, se le venera en la tradición judía como una figura de gran fuerza carismática, como a un ser del más alto nivel espiritual. Esto nos lleva a creer que el personaje fue excluido de ciertas ediciones del texto por razones muy importantes. Tales razones, por supuesto, no son sino conjeturas en este momento, pero parece probable que alguna de ellas esté en relación con el dios de Melquisedec. YHWN, como sabemos, era desconocido para Abraham; y el dios que él decidió seguir fue el dios del rey de Uru-Salem, el Altísimo Dios El-Elyon, según está registrado en el libro XIV del Génesis. Más adelante, con el advenimiento de YHWN, el dios UNICO de los israelitas, la primera fase de los dioses hebreos tenía que ser revisada y, con ésta, la figura sobresaliente de Melquisedec. Pero el rey no fue olvidado tan fácilmente. Continuó existiendo en la tradición oral y es mencionado por ejemplo incluso por Pablo de Tarso.⁶ Su capital, Uru-Salem, aún es la tierra santa de los judíos, descendientes del patriarca, dieciocho siglos después.

No se registra si la escena del banquete fue el primer encuentro de Abraham con el rey. Es posible que Abraham haya aceptado a El-Elyon si le ayudaba en el triunfo, ya que su propio dios sumerio, Nanna, la deidad tutelar de la Ciudad y Estado de Ur, había sido llevado a Elam. Así, Abraham se sintió forzado a aceptar el dios local de los canaanitas, El-Elyon. Parece probable, entonces, que Melquisedec —como Don Juan— hábilmente haya llevado al ingenuo Abraham a que se hiciera su discípulo, de la misma manera en que Carlos Castaneda se encontró llevado a la situación de la que "no podía regresar".

Durante un arduo aprendizaje de diez años, Juan Matus le enseñó a Castañeda, entre otras cosas, a "ver". En una conferencia, Castaneda⁷ explicó lo que significaba aprender a "ver". Denominó a la relación entre un sujeto y un objeto, tal como nosotros la percibimos, estructura de intencionalidad. La intencionalidad europea dentro de la que nacemos ni se cuestiona ni se altera, excepto bajo la influencia de un sistema distinto. La hechicería, en relación con la percepción, simplemente es otra manera de percibir; es el sistema de una asociación es el acuerdo de un acuerdo).

La asociación europea ha acordado que cuando se emplea, por ejemplo, la palabra "árbol", nuestro adoctrinamiento evoca cosas



como hojas, tronco, verde, roble, etc. Cuando aprendemos "árbol" en la asociación europea, estamos de acuerdo con el acuerdo de que: *hojas, tronco, verde = árbol*. En otras palabras, estamos de acuerdo con el acuerdo. El acuerdo de un acuerdo es la asociación dentro de una estructura de intencionalidad. Permanecemos, entonces, dentro de los límites de nuestra propia asociación hasta que aprendemos a manipular las estructuras de intencionalidad.

Don Juan le enseñó a Castaneda a inclinar la balanza hacia una nueva asociación: la del hechicero yaqui. Para lograrlo, Castaneda en primer lugar tuvo que deshacerse de su propio sistema europeo de intencionalidad hasta que el nivel se hizo tan fluido que desapareció. Sólo entonces pudo mirar un "árbol" y no evocar hojas, tronco, verde, sino "ver" inocentemente, como lo haría un niño. Sólo entonces, pudo Don Juan iniciar a su discípulo en la nueva estructura de intencionalidad.

Una de las técnicas utilizadas para inducir este nuevo estado de conciencia en Castaneda fue el empleo de drogas alucinógenas. Durante este aprendizaje, Castaneda encontró que "lo que llamamos realidad es sólo una manera de ver el mundo, una manera que

está apoyada por el consenso social".⁸ Para romper la certidumbre de que el mundo tiene la estructura con que siempre se nos ha enseñado, debe uno aprender una nueva descripción de él y luego comparar la nueva con la vieja.

Abraham el patriarca también aprendió a "comparar la nueva con la vieja". Hay un pasaje curioso en el Génesis en el que Abraham y Dios tienen un pequeño desacuerdo acerca de la calidad ética de la justicia. Dios ha decidido eliminar a Sodoma, pero parece saber que las normas de Abraham son más altas que las propias, así que reflexiona: "¿Encubriré yo a Abraham lo que voy a hacer, habiendo de ser Abraham una nación grande y fuerte, y habiendo de ser benditas en él todas las naciones de la tierra? Porque yo sé que mandará a sus hijos, y a su casa después de sí, que guarden el camino de Jehová, haciendo justicia y juicio..."⁹

El-Elyon dice aquí que ha reconocido a Abraham como el padre de las naciones, con la condición de que siga Sus caminos justos y juiciosos. Pero él mismo no es tan justo y juicioso como Abraham, así que posiblemente debería ocultarle algunas de sus injusticias. Decide, al fin, confiar inmediatamente al patriarca su

intención de destruir Sodoma. Abraham, entonces, ruega al Dios para que por lo menos salve a los inocentes.

Este dios camina y habla con Abraham, al contrario del dios Sadai quien lo sacó de Ur y quien sólo le daba órdenes. Este dios, por lo tanto, es El-Elyon, dios de los canaanitas, del que Melquisedec es el Sumo Sacerdote, y quien reconoce a Abraham como uno de sus Elegidos. Al elegir su nuevo papel como discípulo de Melquisedec y Elegido de El-Elyon, Abraham debe iniciarse en una nueva estructura de intencionalidad. Debe aprender a "ver" el mundo a través de la descripción que de él hacen los canaanita y sólo entonces podrá comparar la vieja (sumeria) con la nueva (canaanita).

Desde luego, sabemos que Carlos Castaneda fue iniciado en la hechicería yaquí mediante un largo y arduo aprendizaje. No aprendió a ver el "aliado" de un momento a otro. Del mismo modo sucedió con el patriarca.

Abraham también estuvo sujeto a un largo aprendizaje con experiencias asombrosas. Según el texto bíblico,¹⁰ tiene una serie de experiencias que comienzan al atardecer y terminan en la noche estrellada. No parece posible que tales experiencias hayan ocurrido dentro del corto lapso de unas horas; es mucho más viable que hayan ocurrido en diferentes momentos en el transcurso del aprendizaje del patriarca.

Sin embargo, es un elemento importante el hecho de que las técnicas de los rituales llevados a cabo por Abraham hayan sido registradas y transmitidas casi intactas.¹¹

Hay tres secuencias claras: la primera durante el día, la segunda al atardecer, y la tercera cuando ha anochecido. Sadai y no El-Elyon es quien primero se pone en contacto con Abraham. Se identifica como "aquél que te sacó de Ur". Abraham lleva a cabo el ritual en que "corta" su convenio con Sadai exactamente según las especificaciones del dios. Sadai entonces le da a Abraham la Tierra de Canaan.¹²

El siguiente episodio comienza cuando se va a poner el sol y "sobrecogió el sueño a Abraham, y he aquí que el temor de una grande oscuridad cayó sobre él".¹³

Es posible que Abraham se haya servido de una droga alucinógena para inducir una visión, tal como Don Juan le enseñó a Castaneda. "Ver es para los hombres impecables. Atempera ahora tu espíritu, aprende a ver, y después sabrás que no tienen fin los nuevos mundos para nuestra visión."¹⁴ Tal vez Melquisedec dijo las mismas palabras a Abraham.

Como primer paso para ver, Juan Matus le dio a Castaneda su pipa para que la fumara: una mezcla especial de alucinógenos. "La fumarás toda y luego descansarás", le dijo al antropólogo. "Luego vendrá el guardián del otro mundo."¹⁵

Después de la experiencia, Castaneda relató a Don Juan: "nunca en mi vida había experimentado un terror tan atroz."¹⁶

(—Castaneda); "he aquí que el temor de una grande oscuridad cayó sobre el"¹⁷ (Génesis).

Abraham también se había encontrado con su aliado... pero Sadai le prometió sólo la posesión de la tierra y no un heredero. Más adelante, Abraham hizo un tercer intento.

"Y sucedió que puesto el sol, y ya oscurecido, se veía un horno humeando, y una antorcha de fuego que pasaba por entre los animales divididos."¹⁸

El texto bíblico registra los utensilios empleados por el patriarca. Ambos detalles están registrados también en los textos akadianos que se refieren a la magia, y se usaron a través de toda la Mesopotamia y Egipto en hechicería y encantamientos.¹⁹ Don Juan también "llenó su vasija con su mezcla humeante y la encendió. Incluso trajo a su pieza una cazuela llena de pequeños trozos de carbón".²⁰

El hecho de que Abraham realmente haya utilizado el humo —alucinógenos de cualquier tipo— no es fácil de determinar. "En muchos casos, el entrar en un estado de conciencia alterado puede ser considerado esencial por cierto grupo para recibir comunicación con un espíritu o una deidad..."²¹ Un estado de conciencia alterado también puede ser inducido a través del ayuno, el aislamiento y el insomnio. Por lo tanto, Abraham no necesariamente recurrió al uso de drogas, aunque la presencia del brasero y de la antorcha infiere que sí lo hizo. Su relato también muestra un par de las diez características generales que pueden ocurrir en el proceso de alteración mental. "Mucha gente dice haber experimentado un nuevo sentimiento de esperanza, rejuvenecimiento o renacimiento al terminar el experimento."²² El-Elyon le promete a Abraham tantos descendientes como estrellas hay en el cielo. "Una persona puede al principio sentir miedo de perder control sobre la realidad... Puede ofrecer alguna resistencia ante la experiencia de un estado de conciencia alterado. Sin embargo, una persona puede voluntariamente querer entrar en ese estado, en especial si existen creencias culturales que sostienen que se puede experimentar la divinidad o convertirse en el mensajero de su dios (es) mediante tal actividad."²³ "Sobrecogió el sueño a Abraham, y he aquí que el temor de una grande oscuridad cayó sobre él": cayó en trance.

Algún tiempo después, la palabra de El-Elyon llegó a Abraham en una visión; "No temas, Abraham; yo soy tu escudo, y tu galardón será sobremanera grande".²⁴ El-Elyon le promete entonces al patriarca sus descendientes.

Comparar la visión de Abraham con la experiencia de Carlos Castaneda puede parecer poco productiva, dado que el patriarca entraba en contacto con una deidad y el antropólogo con su aliado. No obstante, algunos incidentes específicos se acercan demasiado para desecharse sin más.

"Hay tres clases de seres", había dicho Don Juan, "aquéllos que no pueden dar nada porque no tienen nada que dar, aquéllos que



sólo pueden provocar temor, y aquéllos que tienen dones...»²⁵ Estos son precisamente los “seres” con quien se encontró Abraham. El primero no tenía nada que dar: Sadai, el dios de Ur dio la (extranjera) Tierra de Canaan a un hombre sin descendientes. El segundo le provocó miedo al patriarca: “fue presa de gran terror”, y el tercero le dio un don: le prometió descendencia.

Don Juan dijo que el tercer tipo de espíritu era un verdadero aliado, un dador de secretos; que ese tipo especial existía en lugares abandonados y solitarios, casi inaccesibles. Dijo que un hombre que deseara encontrar a uno de estos seres tendría que hacer un largo viaje e ir solo. En un lugar distante y solitario el hombre tendría que hacer todo lo necesario. Tendría que sentarse junto a su fogata y si viera una sombra tendría que partir de inmediato.²⁷

Tanto Abraham como Castaneda siguieron estos pasos. Fueron a un lugar solitario, hicieron sus fogatas, alteraron sus estados de conciencia y se encontraron con sus aliados. Los dos fueron guerreros que capturaron el poder dentro de sí mismos. Tanto Melquisedec como Don Juan guiaron a los iniciados hasta el dominio de una nueva estructura de intencionalidad, y éstos, a su vez, aportaron una nueva visión a las personas que los rodeaban.

Notas:

- 1 Castaneda; *Journey to Ixtlan*, A Touchstone Book, Simon and Scuster, New York, 1972, p. 128.
- 2 *Génesis, The Anchor Bible: Genesis*, Trad. notas e introducción de A. E. Speicer, Doubleday and Co., New York, 1964, vv. 19-20.
- 3 *Génesis*, v. 22.
- 4 Sir James Frazer, *The new golden bough*, The New American Library Inc., 1964, pp. 268-269.
- 5 *Génesis*, XXIII, v. 6.
- 6 *Espístola a los hebreos*, v. 6 y 10.
- 7 UCLA, nov. 1973.
- 8 Sam Keen, “Sorcerer’s Apprentice”, *Psychology Today*, diciembre 1972.
- 9 *Génesis*, XVIII, vv. 17-19.
- 10 *Génesis*, XV.
- 11 Véase la nota No. 27.
- 12 *Génesis*, XV, vv. 7-11.
- 13 *Génesis*, XV, v. 12.
- 14 Carlos Castaneda: *A separate reality*, Simon and Schuster, New York, 1973, p. 154.
- 15 *Idem.*, p. 113.
- 16 *Idem.*, p. 119.
- 17 *Génesis*, XV, v. 12.
- 18 *Génesis*, XV, v. 17.
- 19 Speicer, A. E., Introducción a *The Anchor Bible*, p. 113.
- 20 Castaneda, *A separate reality*, pp. 127-128.
- 21 Dobkin de Rios, Marlene, *Visionary Vine*, Chandler Publishing Co., Scranton, 1972, p. 25.
- 22 Ludwig, Arnold, *Altered states of consciousness*, Ed. Charles Tart, Wiley and sons, New York, 1969, pp. 13-16.

23 Dobkin de Rios, op. cit., pp. 23-24.

24 *Génesis*, XV, v. 1.

25 Castaneda, *A separate reality*, p. 233.

26 *Ibid.*

27 Las visiones y experiencias psíquicas iniciales de Abraham se relatan en el libro XV del *Génesis*. Sin embargo el texto, tal como se presenta actualmente en la Biblia, no parece seguir una secuencia lógica. Al principio del capítulo Dios le dice a Abraham que cuente las estrellas en el cielo, y sólo después se menciona la puesta del sol en la narración. Parece razonable asumir que la experiencia que tuvo Abraham cuando se ponía el sol fue anterior a la que tuvo cuando se le dijo que contara las estrellas, después del anochecer. Por lo tanto el texto original debe haber tenido una secuencia diferente, más parecida a la que presento aquí. Los versículos 13-16 no se han incluido en el análisis porque son de origen desconocido, y por consiguiente no están relacionados con el asunto.

Dado que este contexto fue escrito por judíos, el nombre de Dios se da como YHWH, pero se ha confirmado que Abraham no conocía este tetragrama. Para la mejor comprensión de la narración he usado los epítetos que probablemente utilizó Abraham.

28 He aquí la reestructuración que he realizado con la parte del génesis que interesa al estudio (XV) conservando en la numeración de la izquierda la ubicación actual.

GENESIS XV (reestructurado)

- 7 Y le dijo: Yo soy Jehová, que te saqué de Ur de los caldeos, para darte a heredar esta tierra.
- 8 Y él respondió: Señor Jehová, ¿en qué conoceré que la he de heredar?
- 9 Y le dijo: Tráeme una becerro de tres años, y una cabra de tres años, y un carnero de tres años, una tórtola también, y un palomino.
- 10 Y tomó él todo esto, y los partió por la mitad, y puso cada mitad una enfrente de la otra; mas no partió las aves.
- 11 Y descendían aves de rapiña sobre los cuerpos muertos, y Abraham las ahuyentaba.
- 12 Mas a la caída del sol sobrecogió el sueño a Abraham, y he aquí que el temor de una grande oscuridad cayó sobre él.
- 18 En aquel día hizo Jehová un pacto con Abraham, diciendo: A tu descendencia daré esta tierra, desde el río Egipto hasta el río grande, el río Eufrates;
- 19 la tierra de los ceneos, los cenezeos, los cadmoneos,
- 20 los heteos, los ferezeos, los refaítas,
- 21 los amorreos, los cananeos, los gergeseos y los jebuseos.
- 17 Y sucedió que puesto el sol, y ya oscurecido, se veía un horno humeando, y una antorcha de fuego que pasaba por entre los animales divididos.
- 1 Después de estas cosas vino la palabra de Jehová a Abraham en visión, diciendo: No temas, Abraham; yo soy tu escudo, y tu galardón será sobremanera grande.
- 2 Y respondió Abraham: Señor Jehová, ¿qué me darás, siendo así que ando sin hijo, y el mayordomo de mi casa es ese damasceno Eliezer?
- 3 Dijo también Abraham: Mira que no me has dado prole, he aquí que será mi heredero un esclavo nacido en mi casa.
- 4 Luego vino a él palabra de Jehová, diciendo: No te heredarás éste, sino un hijo tuyo será el que te heredarás.
- 5 Y lo llevó fuera, y le dijo: Mira ahora los cielos, y cuenta las estrellas si las puedes contar. Y le dijo: Así será tu descendencia.
- 6 Y creyó a Jehová, y le fue contado por justicia.



CORAL BRACHO

PERCEPCION TEMPORAL

La mosca baja,
abruma con suaves toques la delgada corteza del espacio,
hunde
la cabeza, pega las antenas al fondo
(Hunde, como un alambre vibra, como una noche)

—rompe—

pierde un segundo, gira, vuelve al tiempo, al contacto del humus.
(un momento de textura fluvial)

La mosca se incorpora, busca su forma,
fija su contorno, como la hiedra se acomoda y se plasma,
luego extiende las alas,
y reposa.

El fuego danza,
entra, como salta la hiena
a la carne silbante de los saucos,

—tu mirada se ahoga—

el fuego palpa une como se interna, calca sus pisadas
y cambia lo que toca.

Omnívora
esfera
opaca, el tiempo fluye.

Porque todos circulan en sus aspas, porque nadie se acerca,
porque el borde es la fuerza del abismo que absorbe,
el tiempo fluye,
porque el borde es la fuerza del abismo que exhala,
buscas
el contacto que expanda tu coraza; como un gran imán
el tiempo juega,
hinca
sus colmillos al goce de las piedras
como un gran imán
el tiempo jala,
presientes su íntimo roce y te separas.

Hablas
mirando apenas de lejos lo que estalla aquí,
en tus dedos ajenos constantemente verdes, brotas el lago espeso,
aspiras el amplio fuego de tus algas.
(Esto último es falso,
nunca hubo
sensaciones acuosas
desde la parte interna

de tu carne;
enjuto,
tenso, la boca inmersa,
tus deseos te recortan y adormecen).

El tiempo es una esfera,
siempre
presentiste la muerte en sus linderos;
enlazarte al tiempo,
internarte en su borde,
abrazarte,
siempre te aterró su placer;
infinito segundo,
crece y fecunda el éter,
el reposo estentóreo; abusiva belleza donde has de flotar tu
cuerpo, ampliar tu sangre, derramarte de savia entre las aguas.
El tiempo es una esfera que fluye, su borde o contorno es ágil,
sus fragmentos periodos germinales, a veces estos segundos crecen
extraordinariamente, opacando la afluencia de otras áreas.

Las áreas principales son cuatro:

—El núcleo.

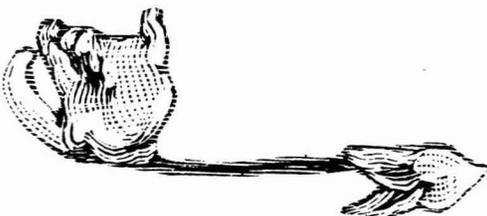
Cavidad imantada que transforma y devora los compuestos; asimila
tan sólo los despojos que antes, en áreas precedentes, integraron
las formas que ella tritura ahora y elimina.

El humus.

Area que soporta existencias que sólo se dan en base a su
contacto, es lisa, fluida, no presenta corpúsculos, es indiferenciada,
cubierta por una substancia adherente, atractiva y viscosa, que
llama y desencadena la instintiva integración del ser que la
completa, tiene rasgos simbióticos de caudal inconsciente y vitalicio.
Respiración ventral, cutánea y compartida. (La adherencia
integral que la conforma en un estrato bímembre puede llegar a ser
variable; hay quien afirma la posibilidad de separaciones leves o
intervalos).

—El borde.

Es el perfil externo de la esfera, de conciencia vital hondamente
arraigada y refractaria, su actividad es densa, presenta ebullición
constante, formas autónomas, núcleos expansivos y fondos germi-
nales; la distribución cutánea es muy variada, más voluminosa que
plana, los fragmentos que la forman se expanden indefinidamente





creando a veces espacios muy diluidos de intensa claridad acústica y lumínica. Tiene una apariencia abismal cuando vista del área más externa (halo), esto, secundado por gases de finísimas puntas y matices la mantiene casi por completo desierta, aún más, si se toma en cuenta que sólo aquellas formas del área más externa tienen acceso a ella.

Nota.- El paso de los seres al núcleo es más sorprendente y brusco desde las áreas de conciencia difusa, es decir aquellas que como el halo, están más alejadas del magnetismo cotidiano del núcleo. Esta observación puede resultar confusa si tomamos en cuenta que el humus, zona de caudal inconsciente, es el área más próxima al núcleo. Hay que aclarar entonces que partimos de una clasificación u ordenación de las áreas en la que la distancia que las separa del núcleo no está determinada por el grado de inconsciencia de éstas, sino por la percepción que tienen del núcleo los seres que las habitan. Los seres que conforman el humus no tienen percepción alguna del núcleo; esto significa que no han creado artificios u obstáculos para asumir su magnetismo y que tienen, por lo tanto, una relación instintiva y directa con él. En la representación gráfica, la contigüidad del humus y del núcleo responde a esta relación carente de toda distancia perceptiva.

Podemos hablar entonces de un modelo de círculos concéntricos cuyo elemento central es el núcleo; a su alrededor se encuentra el humus circundado por una línea divisoria que separa la zona de inconsciencia de la zona de conciencia. La zona de conciencia está formada por dos áreas principales: el borde y el halo, separadas entre sí y perfectamente delimitadas. El borde está situado a menor distancia del núcleo para expresar una mayor adecuación o ajuste, a través de la acción perceptiva o representativa, del sujeto perceptor con la realidad del núcleo. La adecuación que intentan o sufren los seres del halo es inhibida, confusa y fragmentaria.

— *El halo.*

Es una superficie blanda, compacta, que gira en posición anular respecto al borde, tiene una esponjosa cualidad afelpada que divaga la conciencia que flota entre sus aspas.

Sus aspas: el contorno foliar estático que envuelve con sopor habitual la forma de sus seres,

aquí descansan,
y flotan, y se abstienen;
sólo a veces
detectan
entre sueños,
la incitante emanación lumínica del borde,
huelan su afluencia,
escuchan,
la presienten; unos (los más) se aferran
con renovada angustia entre las aspas,
otros
bajan con cautela o dejan
que la atracción los cubra

en oblación hipnótica y los jale,
aquí,

giran se invierten gritan y salpican huyen la succión infernal
incisiva cadencia vuelven deslumbrados, jadeantes, inhibidos
a la abundancia quieta de sus aspas,

otros
bajan al borde y permanecen,
abren, vuelcan, expanden su habilidad elástica en el tiempo,
el tiempo cede,
germina

brotó convulsionado y ágil sobre sí mismo muerde su secuencia
suavísima, la deforma, la rompe, la fecunda.

Es entonces que el tiempo se destaza,
es entonces que crece
preñado en cada fragmento; cada instante retiene
la substancia infinita.

Tienes la opacidad amorfa
de lo que nunca alcanza,
vegeta,
o salta con torpeza salpica
hiendes
la presencia que evocas.

tiempo
sin luz ni tacto,
el fuego danza,
entra, como salta la hiena,
el fuego palpa une como se interna calca sus pisadas y cambia
lo que toca.

Tu mirada
se ahoga.

Una mosca no corta, se adhesiona,
pliega su boca al cauce

que la adopta,
una
mosca
baja
vibra, pierde un segundo,
vuela, (¿pierde un segundo?)
atraviesa los cuartos, las ventanas,
palpa las formas cubre las distancias,

—una mosca camina en las paredes.

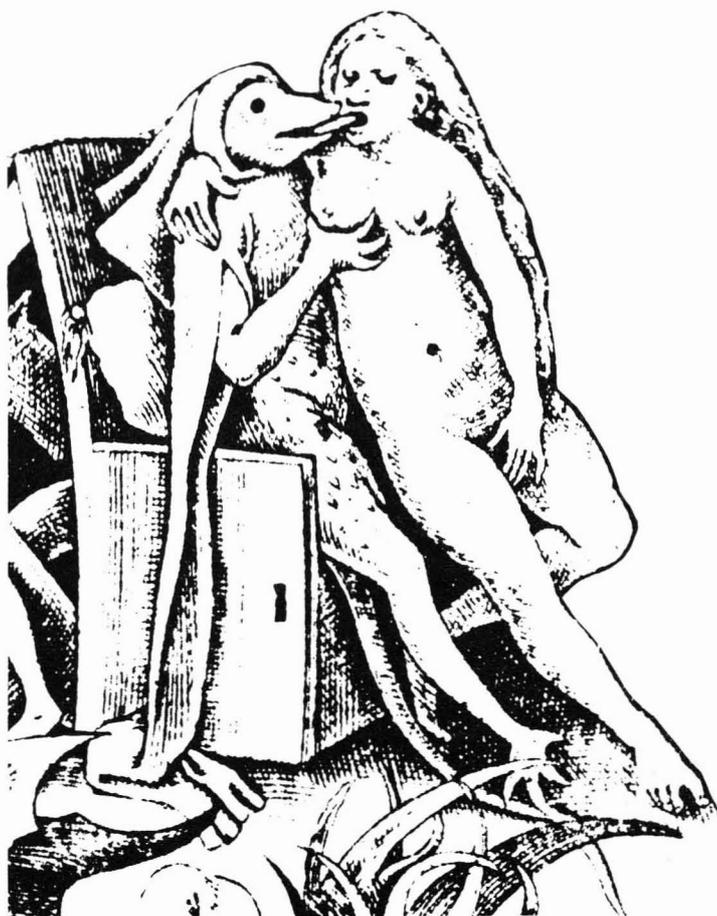


**JAIME
REYES**

ASI HE BAJADO A TI COMO A UN RIO

1

Aquí comienza la historia, el terrible desembarco, la caída de las tribus: el primer día salimos presurosos, llenos de contento y alegría, y para celebrarte fue clavado en el cruce de una carretera el primero que cayó, y por esto nos alegramos y fuimos felices más tiempo y así fuimos perdiendo todo: la cuenta de las horas y los días, y después los meses y los años, y después el nombre de nuestros guías y finalmente el humo que nos protegía. Pero no quedamos varados, pues seguimos avanzando a pesar de todo, a pesar del humo y de la gente, y a pesar de nuestra desnudez y el silencio. Y fuimos a gatas y en la oscuridad, y el aire fue nuestro alimento y el agua nuestro vestido, hasta que nadie pudo vernos y supimos evadirnos. Pero no sabíamos qué buscar, y en verdad tampoco entonces lo sabíamos. Ahora hemos fundado de nuevo, sobre las brasas que rescatamos, esta nueva ciudad en ruinas Y nadie viene a nosotros. ¿Qué ha pasado? ¿De qué manera nos sentiste llegar, si borramos nuestras huellas y para sorprenderte acudimos al silencio de manera que incluso la voz hemos olvidado? Si fue la caída de nuestros huesos o el agua que bebimos, no lo hemos olvidado, no lo olvidaremos, tendrás nuestro rencor y este odio llenando su cuerpo de oscuridad y deseos y restos agusanados. Pero fue posible, y aquí está la prueba: un juego de azar, al abandono, ha venido a remontarnos a estas islas, y ahora no sabemos qué hacer. He marcado tu nombre en las paredes para negarte, y he escrito en los urinarios y en las puertas de los hoteles, para negarte, y nada he averiguado. En los cuartos del alcohol te busca mi deseo y en vano me he aferrado al sueño. Cada noche he sido despojado y cada noche me han herido y en vano quise seguir, ahora lo sé, tú lo sabes, pero yo nada sabré, pues a mí te has encadenado y de mí ya no podrás escapar, porque mi amor no ha sido más que una inevitable caída siempre. Pero nadie ha venido y en las puertas he grabado tu nombre para que todos suelen escupirlo; pero esto que he perdido nadie puede ya recuperarlo. Aquí no hay nada. A nada hemos venido. Hemos estado solos, pero fue porque buscamos la soledad. Como bajan ondulando las sombras de la miseria y la sombra de la herrumbe en tus lechos, así he bajado a ti como a un río.





2

Con un veloz ritmo violento, lleno de trampas, en jornadas hemos ido felices, escupiéndonos, odiándonos, y nuestro amor, como el tuyo, ha llegado a ser tu amor tan grande como tu odio. Pero no nos arrepentimos. Pero en verdad, jurando sobre las ruinas de esta ciudad incendiada no nos arrepentimos, seguiremos creyendo que todo cuanto hicimos fue bueno y productivo y amoroso, y la prueba te la dan estos dos cuerpos sumiéndose, hundiéndose aferrados a la tierra que llena de gusanos y de tragos nos traga y nos lleva.

3

Cuando incidimos (porque incidimos, y esto es la verdad, y después nos separamos), para celebrarlo efectuamos una matanza de la que nadie estuvo libre esa noche ni las siguientes, y cateamos las casas y los vecindarios en busca de armas con qué arroparnos; sólo de tal manera fue posible el asesinato; y he nos aquí, ahora creyendo en ella, pues sólo de tal manera será posible la entrega. (Sé que quise dibujarte, pero para hacerlo debí mirar al fondo, a la raíz de esta agua turbulenta.)

4

Derrumbado, caído al pie de esta plaza, sintiendo vagamente el oleaje nocturno. Como un grano de sal con una mortaja de silencio... Así pues ¿eres tú?, ¿eres tú quien nos engañó? O fue que venimos equivocados. ¿Eres tú o soy yo quien ahora viene a tocar a la puerta de esta casa a la que nadie llega? ¿Cuántos somos, los que hemos derribado estos muros para llegar y quienes finalmente nunca llegamos? O acaso no me moví yo de aquí, acaso nadie estaba conmigo.

Pero caído, caído ya para siempre ¿qué oleaje nocturno, qué sueño de inextricable ruina me levantaría? En vano hemos buscado resarcir la piel... ¿qué esperanza ya perdida? Viene ahora un fantasma de humo cerrando con su boca de lianas la llama del infierno.

5

Aleluya, querido maestro, mi perro, guía de la devastación, sombra de la putrefacción. Alegría, amor, maestro, aquí nos quedamos, hemos venido a encontrarnos, no hemos buscado en vano: desanudando los cinturones, acechándonos, arañando los postigos hemos venido a dar de bruces, a rastras, y descubrimos alborozados el gusto de estar solos y nunca nos ha gustado estar juntos. Así pues, alegrémonos, hermano, buena suerte: al aire, al suelo, a la caída en el desvelo, al abandono. Y querremos repetirnos lo de siempre, pero nada diremos, seguiremos siendo los mismos: la garganta quemada y el rostro en un trecho de sangre.

6

Mas aquel duradero amor
(cuerpo será convertido en ceniza
y restos de esta mortaja)
viento será
edificada ciudad
patrimonio de la ruina y la devastación.

7

Limpiamos el cuerpo de los hombres y en ellos limpiamos nuestros labios y en ellos buscamos la sangre y al hallarla nada encontramos (fuimos simples y torpes y testigos de nuestra propia ruina, y en vano quisimos olvidar lo que habíamos perdido, pues al lado de cada ciudad sitiada encendimos hogueras y fogatas y en ellas dejamos nuestros bienes y pertenencias, esperando que un día al regresar los hallaríamos, pero nada volvimos a encontrar.)



LIBROS

LA MANSION DE ARAUCAIMA

por Guillermo Sheridan

La Mansión de Araucaima (Ed. Sudamericana, Bs. As., 1974) es un libro de Alvaro Mutis que reúne tres relatos —que, por cierto, el formador del libro fue incapaz de distinguir correctamente: el que da título al libro, “Sharaya” y el notable “La muerte del estratega”, los dos últimos aparecidos previamente en el *Diario de Lecumberri* (1960) y publicados nuevamente en obvia —y justa— búsqueda de una difusión mayor. En esta breve reseña hemos de preocuparnos solamente del nuevo relato. La obra quiere proceder fielmente a manifestarse como un texto gótico desde su planteamiento original (su subtítulo es “Relato gótico de tierra caliente”): se sabe pensado en la elección del convencionalismo de la novela de misterio y de la metodología que de esa elección se desprende: la presentación acotada de los personajes con las justas dosis de caracterización e incertidumbre; el fluido avance hacia el perceptible —y, por abundantes *shifters*, continuamente advertido— desenlace; la obligación, perentoriamente asumida por el lector, de suponer causas y efectos desde y hacia los “hechos” de los personajes, etcétera. Estos cuantos personajes, que al principio retozan entre el *tipo* y el *clisé*, adquieren su presencia merced a la enumeración de ciertas características esenciales y de actos significativos que les son propios y que, a la vez, permiten adivinar la existencia de aquellas puntas abiertas que, en cuanto que su suma produciría el todo del conflicto, sostienen la gótica arquitectura del relato. El autor acepta los rigores del lugar común verbal pero consigue, más allá del formalismo, levantar una efectiva narración gracias al problema moral que la subyace. Así, sus personajes, al principio, no *son*, se limitan a *hacer y tener*, pero cuando entran en conjunción con los demás, se revisten de algo que les es, al mismo tiempo, propio y compartido, un ser común e individual a la vez: son lo que los otros perciben de cada uno y, claro, como en todo relato que persigue los efectos del *suspense*, algo

más... Uno de los personajes, el protohombre mercenario, nos puede dar un ejemplo de lo anterior: su comportamiento hermético a la buendía implica una personalidad que sólo es suma de atributos (“Le faltaba un brazo y hablaba correctamente cinco idiomas”) y anuncio, esmeradamente intuíble, de un *ser* especial (“al llegar no habló con nadie. Fue a refugiarse a un cuarto de los patios interiores. Allí descargó ruidosamente su mochila de soldado...”).

En un tono displaciente y neutro sustentado sobre un vocabulario exuberante dentro de su claridad, con algo de recolección onírica —en el obligado copretérito— y algo de escéptica crónica de hechos narrados como supervivencias de la voluntad de olvidar, Mutis introduce al resto del reparto: individuos saturados de sus propios pasados portentosos que, imposible saber si por puro azar o por un oscuro reconocimiento mutuo, forman esta cofradía íntima de seres autónomos cuyos mundos personales conviven y forman un hospital de ultramar: “el Guardián”, filósofo del onanismo (o a causa de él), “el Piloto” impotente y helado, “La Machiche” de delicado talento para el mal, “el Fraile” ascético y reticente, “el Sirviente” mackandaleño y misterioso. Todos ellos unidos para encontrar que la substancia de la que están hechos es sus propios odios e incapacidades de ser ellos mismos. Esto sucede por medio de la ¿involuntaria? agencia de “la muchacha” que, relevándose entre todos los lechos de la Mansión —que, como en todo relato gótico que se respeta, es el *otro* personaje— sin burdos distingos sexuales, raciales o morales, conjuga sus susceptibilidades hasta provocar encuentros apofánticos de los habitantes —ángel de redención y víctima propiciatoria— consigo mismos: el deseo y la redención que coexisten en ella son demasiado atractivos y demasiado peligrosos, lo que la lleva a la muerte y a la consumación de su pura esencia libre de atributos. De ahí su nombre: Angela.

Esta es la razón que hace sentir lo apropiado del término “relato”: la ambición lograda de producir un *efecto*, un efecto impostergable de vacío, de íntima descomposición, de lo equívoco de ese *ser* adquirido por los personajes sólo para perderlo de inmediato. El marco ofensivamente tropical subraya el efecto de la desesperanza de esos seres que son todo mutación y todo incertidumbre. Llegan, fornican, matan y se van. Lo que queda es la desazón de la descompuesta exuberancia de la tierra, del sexo, de la insatisfacción omnipresente y continua.

Pero si el *efecto* que descansa en la anécdota es lo arriba parafraseado, el relato es dadivoso en satisfacciones —nunca, me temo, tan intensas y definitivas como las de la poesía del mismo autor— a nivel de lectura. Escueta, precisa, puntualmente minuciosa y certera, la escritura de Mutis sobrepasa el rígido esquema técnico del suspenso para revestirse inteligentemente de una ambientación que rebasa el “tufillo demoniaco” para llegar a ser cifra de las pasiones, que rebasa el simple muestreo de caracteres para incidir en los sórdidos puntales éticos del hombre, que va más allá de

N

N

la fácil oposición entre civilización y barbarie para descubrir las sutiles entretelas de la energía del deseo y la violencia.

Con algo de fábula, de concreta reminiscencia, en fin, con algo de historia de oscuros atavares pero siempre luminosa, *La Mansión de Araucaima* nos hace desear que Alvaro Mutis se libre de la “inmensa pereza” de escribir para crear más literatura que, como ésta, certifique su calidad en el hecho de ser advertencia de algo mejor por venir.

EGLOGA POR LA LLEGADA DEL PADRE ANTONIO DE MENDOZA

Lourdes Rojas Alvarez
Centro de Estudios Clásicos

Feliz acontecimiento representa la publicación de la *Egloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza* en la serie Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, con la cual se nos abre la posibilidad de conocer los testimonios literarios de la colonia cuyo acervo inédito tiene un valor importante, pero desconocido para la mayoría.

Esta primera edición que elaboró José Quiñones Melgoza —a quien conocemos por su traducción de las *Tristes* de Ovidio, publicada también bajo los auspicios del Centro de Estudios Clásicos— presenta la versión rítmica del texto paleografiado por él mismo, precedida de una interesante introducción y acompañada de notas al texto latino y a la traducción.

En la introducción se dan noticias del

manuscrito que sirvió de base para la edición de la égloga. Dicho manuscrito —el 1631 de la Biblioteca Nacional de México— pertenece al s. XVI o quizás principios del XVII, si bien los poemas que contiene se refieren a acontecimientos del siglo XVI. En la versión paleográfica efectuada por Quiñones, sólo aparecen los cambios que por lógica se hacían necesarios, bien de una grafía por otra —*ramos* por *ramis*; o enmiendas al texto por omisiones del copista— *catant* por *cantant*; o por cambio de letras entre palabras —*rudecet* por *reducet*, o en *Panique quotanis* por *Panique quotannis*. Por otra parte, el editor actualizó la ortografía de modo que encontramos reducción de consonantes dobles a sencillas (como en *litore* por *littore*), o supresión de *h* inicial (como en *avena* por *habena*) o transcripción de letras que conservaban su grafía latina (como en *lacrimabor* por *lachrimabor*).

Enseguida se nos ofrece en la introducción una noticia bibliográfica del padre Bernardino de Llanos, “jesuita de los segundos que fundaron y promovieron nuestros estudios de latinidad en México”. Nacido de padres esclarecidos, en 1560, en Ocaña, Toledo, el padre Llanos estudió latinidad y letras humanas en el Colegio de la Compañía de Jesús y luego de estudiar en las Universidades de Alcalá y Salamanca, abrazó la vida religiosa en la Compañía, a la edad de veintiún años. No habiéndose aún ordenado sacerdote, se enroló en la expedición que presidía al padre Antonio de Mendoza —nombrado provincial de la Nueva España—, y llegó a Veracruz el primero de septiembre de 1584. En llegando a la capital, en octubre del mismo año, fue llamado casi de inmediato para impartir las clases de latín, retórica, poesía e ínfima de gramática. Y siempre preocupado por la enseñanza de las humanidades clásicas, Bernardino de Llanos “hombre de gran ingenio, de singular erudición en letras humanas, fácil en la poesía, muy fecundo en la retórica... a cuyo cuidado y enseñanza deben las personas más principales de este Reino... compuso muchos y eruditos libros así en prosa como en verso latino, para facilitar el ejercicio y enseñanza de la juventud”.¹

La *Egloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza*... es una de las dos églogas dramáticas que escribió el ilustre humanista, además de cinco poemas de motivos diversos, del *Poeticarum Institutionum Liber* y de las *Advertencias para mayor noticia de la gramática y reducir al uso y ejercicio los preceptos de ella*, que tuvo tres ediciones en México, en 1615, 1631 y 1645. Todas estas obras las dio a conocer en forma anónima.

Por otra parte, no es extraño que entre las obras didácticas del padre Llanos aparezcan dos piezas teatrales, pues fue costumbre de los jesuitas de la Nueva España, desde el s. XVI, hacer representar a sus



alumnos obras dramáticas para celebrar a alguna personalidad o un hecho importante. En cuanto a la fecha posible de representación de la Egloga, Quiñones llega a la conclusión de que ésta debió llevarse a cabo hacia 1590, analizando para ello los acontecimientos históricos —pues fue entonces que partió a Roma el padre de Mendoza— y el estilo de la pieza —pues se da un tono sentido que refleja la desolación, pesar y congoja que dejaba su partida.

Posteriormente se analiza en la introducción la estructura de la Egloga que, a juicio del autor del estudio, consta de cuatro partes y no de tres como se señala en el manuscrito. Los personajes, pastores al estilo de Virgilio, como solían ser en los dramas alegóricos que se representaban ya en la Edad Media, se quejan de la tardanza del provincial, a quien el autor se refiere en un plano mítico, con el nombre de Dafnis. Y luego de una serie de alabanzas, agradecimientos y parabienes que le dirigen en forma de canto amebico, celebran su llegada, no sin que antes se den rencillas entre ellos por la primacía en dichas alabanzas.

En cuanto a los motivos que animan esta Egloga del padre Llanos, podemos ver, por el análisis de Quiñones cómo se manifiestan continuamente el paisaje y los motivos mexicanos, aunque virgiliano parezca en su totalidad el paisaje. Sin embargo el autor con pequeñas notas, como en: “y flores nuevas produce para tí la tierra mexicana” o en “A mí, hoy vosotras tenochtitlanas linfas fecundas...”, logra decirnos que tal paisaje es el nuestro. Y que “selvas y praderas, hierbas y flores, aguas y ríos, encinas y valles son propios, representativos del suelo mexicano; pues no ha fundido amablemente dos realidades y dos geografías sino que expresa, con lengua de Virgilio, una nueva experiencia que se halla en la realidad y geografía mexicanas, nuevamente sentidas”.

Las influencias y las reminiscencias de los clásicos latinos son consideradas también en la introducción, ya con una simple mención —como en el caso de Plauto y Lucrecio—, ya mediante ejemplos de versos de autores como Horacio, Ovidio y Virgilio que Quiñones pone al lado de los versos de Llanos; así encontramos cómo tomó de ellos no sólo los nombres de los personajes sino también el tono del poema, con imágenes parecidas o utilizando el mismo léxico

o valiéndose de “lucientes paráfrasis que emergen simulando piedras preciosas de intenso brillo”. Y esto, que parecería desmerecer la Egloga de Llanos si se la considera copia de los clásicos, toma su justa valoración en las palabras de Quiñones Melgoza, quien nos hace entender que la imitación no es sino un recurso de composición —ampliamente utilizado, por cierto, entre los mismos clásicos— y que la Egloga de padre Llanos tiene valor como creación pues todo el aparato poético virgiliano no es más que el simulacro y el subterfugio para cantar mediante paráfrasis meditadas y elegidas para su propósito, lo nuestro: nuestra realidad física —naturaleza y topografía— y moral —indiosincrasia y costumbres.

Por otra parte, la versión que nos ofrece José Quiñones Melgoza está elaborada siguiendo el sistema silábico-acentual, con versos de trece a diecisiete sílabas castellanas que conservan el ritmo del adonio final (acentuado en la primera y cuarta sílaba), y está tan apegada al texto latino que incluso conserva su construcción y sus vocablos, siempre que el español lo permite, con lo cual se logra un ritmo sumamente hermoso, semejante al latino, como podemos ver en el siguiente ejemplo:

“Si produce variados colores la tierra fecunda,
y con sus madres, alegres corderos dan saltos
de júbilo,
y muestran sus gozos ovejas y lúcidos pájaros,
y nada triste en los campos suena; en cambio
miramos
todo alegre, oh guiadores de ovejas, cuya
ínclita gloria
se apresura a través de las tierras, y los ejes
del éter;
¿por qué yo? ¿Por qué los demás socios y
restantes cohortes
de pastores no nos alegraremos en fausta ribera
y en vez de un regalo de mil saludos no
optamos llevaros
regalos? Ojalá que este día se me hiciese
más largo
que un año, para que pueda cantar gratitudes
legítimas:
ricos, pues, con su don os haga el Olimpo
dichoso,
ricos vuestros bienes haga y todo lo vuestro
el Olimpo.” (vv. 87-99)

Finalmente, las notas al texto latino y al texto español cierran como digno colofón este trabajo proporcionándonos, las primeras, aclaraciones gramaticales —morfológicas o sintácticas— y estilísticas; y las segundas, noticias referentes a los personajes míticos mencionados, o bien aclaraciones que, por el uso de las figuras retóricas, se vuelven indispensables para la comprensión misma del texto.

Ojalá que a esta primera muestra de la literatura latina-mexicana que nos ofrece José Quiñones Melgoza sigan pronto otros trabajos que nos permitan conocer la vasta e ignota producción que en este campo yace abandonada en nuestras bibliotecas, dejando perder los tesoros documentales y literarios que encierra.

Bernardino de Llanos, *Egloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso (Siglo XVI)*, introducción, paleografía, versión rítmica y notas de JOSE QUIÑONES MELGOZA, Cuadernos del Centro de Estudios clásicos 2, Instituto de Investigaciones Filológicas, U.N.A.M., México, 1975, 17 pp. dobles.

1 Andrés Pérez de Rivas, *Crónica y historia religiosa de la provincia de la Compañía de Jesús de México en Nueva España... hasta el año de 1654*. México, Impr. del Sgdo. Corazón de Jesús, 1896, p. 141.

LA REVISTA "ALERO"

por Enrique Jaramillo Levi

En Guatemala aparece bimestralmente la más destacada revista centroamericana de las pocas que circulan, con tropiezos, en el Continente: *Alero*. Editada por la Universidad San Carlos de Guatemala, sus actuales directores —Roberto Díaz Castillo y Carlos C. Centeno— se han venido esmerando cada vez más en la calidad de sus muy hermosos números. La nitidez tipográfica, la excelencia del papel, el material fotográfico y las ilustraciones de textos, junto con una diagramación altamente profesional, imprimen al formato, de manera regular ya, una calidad que invita a leer. Pero el problema parece ser de distribución, lo cual es una lástima, porque si la revista no está en librerías mexicanas, si sólo la recibimos algunas personas por suscripción o por cortesía, mal pueden comprobar el interés que tiene o podría tener *Alero* para quienes se preocupan por la literatura, las artes y la política, áreas en que suele desempeñarse su contenido.

Las letras panameñas, poco conocidas en otros ámbitos, ocupan el aspecto fundamental del número 11, de marzo-abril de 1975.

Para la sección "letras" de dicho número de *Alero* se escogieron textos de Enrique Chuéz, Ricardo J. Bermúdez, Pedro Rivera, Boris Záchrison, Rafael Pernet y Morales y Enrique Jaramillo Levi, en lo que se refiere a cuentos. Los poetas que figuran son: Carlos Changmarín, J. A. Moncada Luna, A. Menéndez Franco, José Guillermo Ros Zanet, Arysteides Turpana, José A. Córdoba, Moravia Ochoa L., Ramón Oviero, Luis Carlos Jiménez, Bertalicia Peralta y Manuel Orestes Nieto (galardonado el año pasado en el certamen "Casa de las Américas", de Cuba, por su poemario *Dar la Cara*). La sección de arte está dedicada al pintor y escultor Carlos Arboleda, con fotografías de óleos y esculturas y textos explicativos de las mismas. Bajo el rubro de Ciencias Sociales se presenta un pequeño ensayo de Osman Omar Robles, referente al significado de la Independencia de Panamá de Colombia.

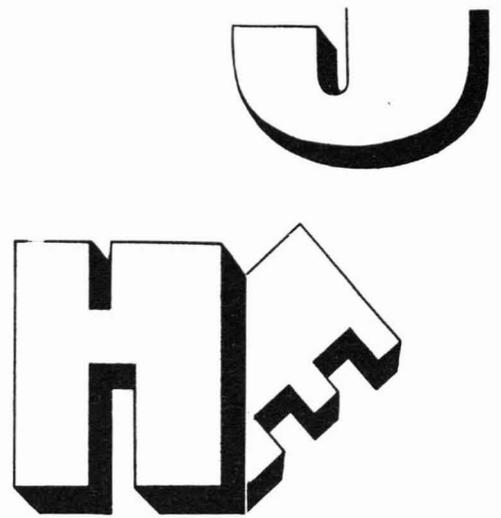
El siguiente número —el 12— de mayo y junio, trae un estupendo cuento político del uruguayo Eduardo Galeano, director de la revista *Crisis*, editada en Buenos Aires; poemas de la hermosa brasileña Bruna Lombardi; un largo poema político del salvadoreño Manlio Argueta; y un "relato"

teatral, en un acto, sobre el patriota y revolucionario nicaragüense Sandino, escrito por el guatemalteco Manuel José Arce. La sección de arte se plantea la problemática vital del artista y del escritor dentro de la realidad centroamericana; sobresalen los ensayos de Roberto Cabrera, "El artista en la sociedad centroamericana", José Roberto Cea con "Escribir en un país dependiente", Sergio Ramírez con "Seis falsos golpes contra la literatura centroamericana", y una lista de "Planteamientos generales de los pintores centroamericanos". El guatemalteco Francisco Villagrán Kramer ahonda en los aspectos jurídicos de una revolución institucionalizada, en la parte de Ciencias Sociales, mientras que Manuel Com Argueta, del mismo país, analiza las implicaciones del esquema institucional de proyecto de creación de la comunidad Económica Social Centroamericana. Carlos E. Centeno, co-director de *Alero*, estudia como economista los modos de producción "a 3 por 5".

En el número 13, correspondiente a julio-agosto, sobresalen un artículo biográfico de Ulyses Petit de Murat, destacado escritor argentino, sobre sus relaciones intelectuales y amistosas con Borges; el ensayo del guatemalteco Francisco Albizúrez Palma en torno al relato criollista en Guatemala; y los poemas tanto de Luis Eduardo Rivera, joven poeta guatemalteco residente en México, como del cubano residente en Nueva York José Kozér. Hay un espléndido repertorio de fotografías de Mauro Calanchina, analizado por Miguel Ángel Sagone, director guatemalteco de la revista *Punto de Vista*. Quizá lo mejor de este número sea su sección de Ciencias Sociales: "notas sobre la crisis del sistema capitalista y las perspectivas del cambio político en América Latina", del sociólogo guatemalteco Edelberto Torres Rivas, es realmente estupendo; también "Ecología: el hombre", del guatemalteco Carlos Cáceres y "La formación del subdesarrollo" de otro guatemalteco, René Poitevin, sobresalen por su calidad sobria en el análisis. Bajo "notas y comentarios" está el rescate de un viejo texto de Neruda sobre Cardoza y Aragón, y un manifiesto firmado por intelectuales salvadoreños "en respaldo a la dignidad de Roque Dalton", poeta salvadoreño muerto en circunstancias violentas aún no aclaradas.

Logro verdaderamente insólito y admirable de *Alero* el haber presentado un número extraordinario —el 14, de septiembre y octubre— con 180 páginas nítidamente impresas con testimonios, ensayos, artículos periodísticos, poemas, cantos políticos, caricaturas y material fotográfico, dedicados, como un homenaje, al Chile de Salvador Allende. Este número es casi el triple, en extensión y proyecciones, que cualquiera de sus publicaciones normales. Parece ser que este número monográfico, como el que se dedicó a Panamá, se han agotado vertiginosamente.

En la primera página aparece la última fotografía que se le tomó vivo a Allende: con el casco de guerra puesto y metralleta en mano, lo vemos rodeado de sus colaboradores en una actitud viril que desbarata mil veces las calumnias inventadas en torno



a un supuesto suicidio; al pie de la foto se reproducen sus últimas palabras radiadas.

Se reúnen en este volumen algunas páginas inéditas, especialmente escritas para *Alero*; otras fueron tomadas de libros, revistas, periódicos y publicaciones mimeografiadas. Todas las caricaturas se incluyeron originalmente en el libro *Ya te vimos, Pinochet*, selección y prólogo de RIUS (México, Ed. Posada, 1974). Las fotografías son de M. C. Orive (la portada), del *Centro Informazione* y de *Siete días ilustrados*.

Este número 14 nos entrega testimonios, discursos y cartas abiertas, entre otros, de Fidel Castro Ruz, Pablo Neruda, Asturias, y hay poemas de Rafael Alberti, Raúl González Tuñón; Pablo Centeno Gómez, Jaime Valdivieso, José Kozér, José Durán, Alberto Bueza Flores y M. A. Asturias. La parte de ensayos contribuye, sin embargo, con mayor intensidad, por su carácter de indagación crítica y vislumbre, a los propósitos de concientización implícitos en este singular esfuerzo editorial. Los ensayos son: "Lobos y corderos en Latinoamérica", de Ernesto Sábato; "El genocidio económico de la Junta Militar Chilena", de Pedro Vuskovic y Máximo Montoya; "En torno a las universidades chilenas, no habrá olvido", de D. Alonso Calabrano; "Planificación, cambio social y dictadura en Chile", de autor anónimo; "Intervención norteamericana en Chile", de Gastón Rodríguez García; "La doctrina Allende; una herencia nacionalista", de Patricio Balmaceda; "Ejército y revolución: el caso chileno", de Gabriel Aguilera; "La represión: una política permanente", de Pedro Vuskovic; y "Papel del historiador", de Hernán Ramírez Necochea. Al final se recoge un testimonio anónimo en homenaje al cantante chileno Víctor Jara, asesinado por la Junta fascista, y varias canciones políticas.



EL FONDO PUBLICÓ EN EL MES DE MAYO

Schumpeter, J. A.
TEORÍA DEL DESENVOLVIMIENTO
ECONÓMICO
economía
4ª reimpresión \$ 60.00

Zamora, Francisco
INTRODUCCIÓN A LA MICRO Y
MACRO DINÁMICA ECONÓMICA
economía
3ª edición \$ 100.00

Dunning, J. H.
LA EMPRESA MULTINACIONAL
economía
1ª edición \$ 100.00

Menton, S.
EL CUENTO HISPANOAMERICANO
2 tomos
colección popular
5ª reimpresión \$ 80.00

Alvarado, José
ESCRITOS
archivo del fondo
1ª edición \$ 20.00

Bodenheimer, Edgar
TEORÍA DEL DERECHO
colección popular
5ª reimpresión \$ 50.00

Castaneda, C.
RELATOS DE PODER
(rústica)
colección popular
1ª edición \$ 50.00

Neill, A. S.
SUMMERHILL
psicología
9ª reimpresión \$ 60.00

Redfiel, R.
EL MUNDO PRIMITIVO
Y SUS TRANSFORMACIONES
colección popular
3ª reimpresión \$ 25.00

Gortari, Eli de
INTRODUCCIÓN A LA LÓGICA
DIALÉCTICA
publicaciones de dianoa
6ª edición \$ 80.00

C.E.P.A.L.
EL DESARROLLO ESQUIVO
economía
1ª edición \$ 75.00

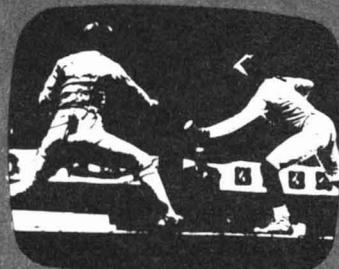
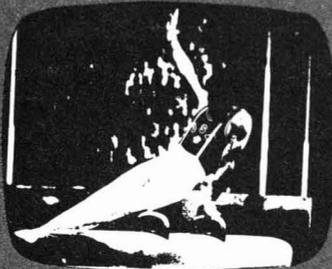
Kaplan, M.
TEORÍA POLÍTICA Y REALIDAD
LATINOAMERICANA
archivo del fondo
1ª edición \$ 10.00

Berendt, J.
EL JAZZ
colección popular
2ª edición \$ 50.00

Schell, E. H.
TÉCNICA DEL CONTROL
EJECUTIVO
economía
2ª reimpresión \$ 60.00

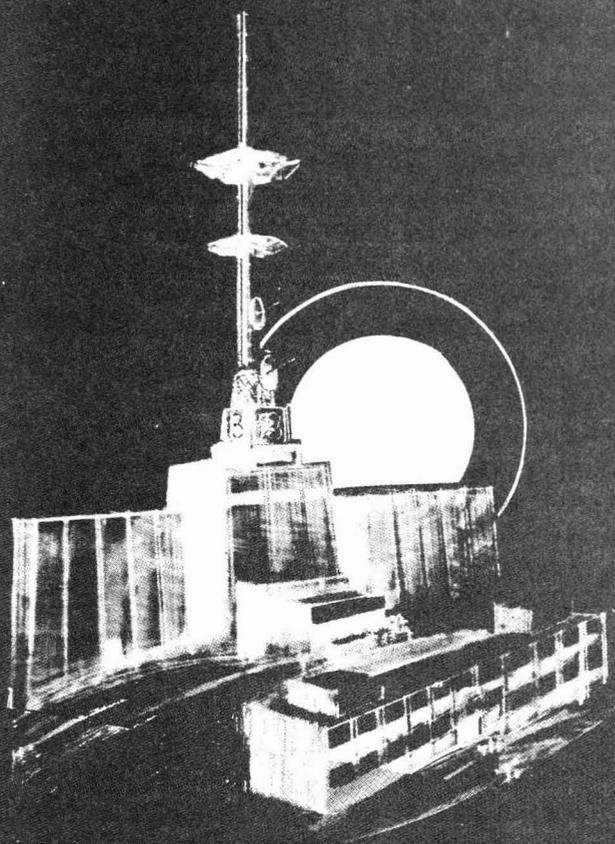
MONTREAL '76

DEL 17 DE JULIO AL 1° DE AGOSTO,
VEINTICUATRO SEÑALES
DE EVENTOS DIFERENTES.
DIRECTO DESDE CANADA,
CON EL EQUIPO
DE COMENTARISTAS
ESPECIALIZADOS EN
EL LUGAR MISMO
DEL EVENTO.



EN EL

13
CANAL
TELEVISION



MONTREAL '76 SEDE DE LA FIESTA DEPORTIVA MAS IMPORTANTE
DEL MUNDO. EN CANAL **13** Y SU RED NACIONAL.

13
CANAL
TELEVISION



Ediciones Era / Novedades

Historia de las
revoluciones del siglo xx

Giuseppe Boffa
La revolución rusa

2 Tomos

Enrica Collotti Pischel
La revolución china

2 Tomos

Ediciones Era
Avena 102 ■ México 13, D. F. ■ 581-77-44

VIVIENDA

Arquitectura, Urbanismo, Sociología,
Asentamientos Humanos, Usos del
Suelo, Legislación,
Financiamientos... vinculados al
problema de la Vivienda Popular.

VIVIENDA

Publicación bimestral editada por el
Instituto del Fondo Nacional
de la Vivienda para los Trabajadores.

VIVIENDA

Permite una profunda
revisión de datos, opiniones y criterios
sobre las soluciones que se enfrentan al
problema de la vivienda
popular tanto en México como
en el extranjero.

Revista altamente especializada.
Una auténtica tribuna pública
sobre cuestiones de vivienda.
Dirigida al público interesado en
los problemas de la vivienda
de alcance social.
Contenido de interés permanente,
escrito por destacados especialistas.

Precio del ejemplar: \$ 20.00
Suscripción anual (6 ejemplares) \$ 100.00
Ejemplares atrasados: \$ 40.00

INFONAVIT

REVISTA VIVIENDA

Departamento de Orientación,
Difusión y Servicios Jurídicos
Barranca del Muerto 280, México 20, D.F.



NOVEDADES

LOS CUENTOS DE PERRAULT. ERUDICIÓN
Y TRADICIONES POPULARES
M. Soriano

ISLAS A LA DERIVA
J. E. Pacheco

EL ETNOCIDIO A TRAVÉS DE LAS AMÉRICAS
R. Jaulin

LAS CRISIS POLÍTICAS LATINOAMERICANAS Y EL
MILITARISMO
I. Sandoval

CONTRIBUCIÓN A LOS "ESTUDIOS SOBRE LA
HISTERIA"
J. Breuer.

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERÍAS
O EN: SIGLO XXI EDITORES, S. A.
Ave. Cerro del Agua 248, Tel. 550-25-71
México 20, D. F.

REINICIO DE ACTIVIDADES

Con el presente semestre, iniciado el 7 de junio del año en curso, la Universidad continúa su programa de reajuste del calendario escolar, que permitirá, a partir de septiembre de 1977, que el sistema educativo nacional marche sincrónicamente.

El programa, como se sabe, fue elaborado para solucionar el *déficit* económico y social originado por la demora de quienes tenían que esperar hasta nueve meses para ingresar en los diversos planteles de nuestra Casa de Estudios y de los egresados de ella que aspiran a incorporarse a otras instituciones nacionales y extranjeras.

El reajuste del calendario escolar ha sido estructurado de tal modo que no afecte las actividades docentes, sino que, por el contrario, las beneficie. Así, por una parte, lo que se ha abreviado no son el número de clases, sino los períodos intersemestrales: antes de 1973, un curso anual se impartía en 30 semanas y se invertían cuatro en exámenes; después de 1973, cada curso semestral se ha impartido en 15 o 16 semanas, con dos más de exámenes. Y, por otra parte, la adopción de períodos semestrales ha servido para que los alumnos regularicen sus estudios con mayor facilidad, para que el contenido y el cometido de sus materias les resulten más claros, y para que la elaboración de planes y reformas de estudios disponga de parámetros más inmediatos para evaluar sus resultados.



